



Mardjani
Foundation



НИГОРА АХМЕДОВА

РАХИМ АХМЕДОВ

Фонд Марджани
2018

УДК 000
И00
ББК 000

Ответственный редактор: *Мария Филатова*
Редактор: *Елена Борисова*
Корректор: *Наталья Грибенюк*
Фотографы: *Г. Анфилов, Э. Ахмедова, Е. Горожанин, А. Раевский, Р. Шагаев*
Сбор и обработка фотографий: *Мардон Аслонов*
Дизайн, верстка: YUSTUDIO

Благодарим за предоставленные для съемки и публикации изобразительные материалы:
Академию художеств РФ (Москва),
Галерею изобразительного искусства Узбекистана (Ташкент),
Государственную Третьяковскую галерею (Москва),
Государственный музей искусств (Ташкент),
Государственный музей искусств им. А. Кастеева (Алматы),
Государственный музей искусств Каракалпакстана им. И. В. Савицкого (Нукус),
Государственный музей искусства народов Востока (Москва),
Дирекцию художественных выставок Академии художеств Узбекистана (Ташкент),
Международную конфедерацию союзов художников (Москва),
Музей литературы им. А. Навои АН (Р)УЗ (Ташкент),
Чувашский Государственный художественный музей (Чебоксары),
а также частных коллекционеров

Ахмедова Н.

И00 **Рахим Ахмедов:** монография/Н. Ахмедова; вступ. ст. и общ. ред. Э. Ахмедовой. — М.: Фонд Марджани, 2018. — 524 с.: ил.
ISBN 978-5-9908477-7-4

Издание посвящено народному художнику Узбекистана, народному художнику СССР, члену-корреспонденту Российской Академии художеств Рахиму Ахмедову (1921–2008). Книга знакомит с этапами его творчества, которое отразило главные тенденции национальной живописи с середины 1950-х годов до периода независимости. Большое внимание уделено портретному жанру, важнейшему для художника, его разнообразным колористическим исканиям в области пейзажа и натюрморта. Наследие мастера показано во всем объеме — не только живопись, но и графика, что отражено в полном списке его произведений. Представлены работы художника из музеев России, Узбекистана, а также частных коллекций; многие произведения публикуются впервые. Богато иллюстрированная монография предназначена широкому кругу интересующихся изобразительным искусством.

© Нигора Ахмедова, текст, 2018
© Эльмира Ахмедова, текст, 2018
© Фонд Марджани, 2018
© Дизайн, верстка YUSTUDIO, 2018

Права на изображения принадлежат предоставившим их музеям и частным коллекционерам. Все права защищены
Проект реализован при поддержке Фонда Марджани

Титульный разворот
ЖЕНЩИНА ИЗ ФЕРГАНЫ. 1960
Холст, масло. 100×90. МКСХ, Москва

Содержание

ВРЕМЯ И ЛИЧНОСТЬ	•	7
ВВЕДЕНИЕ	•	9
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО		
Детство. Годы учебы	•	15
Формирование художника. Импрессионизм	•	21
Поиски новых образов и стиля	•	31
Портретная концепция 1970–1980-х годов	•	47
Графика	•	61
Поздний период творчества. Пейзаж и натюрморт	•	69
ЖИВОПИСЬ	•	82
ГРАФИКА	•	336
ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	•	486
БИБЛИОГРАФИЯ	•	520
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	•	523

Время и личность



Простая истина, что художник — выразитель своей эпохи и голос собственного народа, в полной мере относится к Рахиму Ахмедову (1921–2008). Художник, чья жизнь и творчество связаны со второй половиной XX века, сумевший захватить и первое десятилетие нового тысячелетия, был глубоко и органично связан с временем, индивидуально преломив его художественные идеи в творчестве.

В 2011 году в Ташкенте состоялась ретроспективная выставка Рахима Ахмедова, на которой были представлены как хорошо знакомые зрителям произведения из собраний музеев, так и малоизвестные работы из частных коллекций. Впервые за многие годы столь широко и масштабно прозвучало творчество мастера, что позволило по-новому оценить место Рахима Ахмедова в истории отечественной культуры.

Предлагаемое читателям издание — результат многолетнего вдумчивого труда доктора искусствоведения Нигоры Ахмедовой. Его отличает необыкновенно заинтересованное восприятие искусства художника, желание понять, как он жил и творил в перипетиях времени, чем выделялся среди современников, как развивал свое яркое живописное дарование. Стараюсь быть правдивым и следовать истине, художественные и этические идеалы он ставил выше тенденций, стремился сохранить высокое гуманистическое представление о назначении художника. Эта книга — не

только дань памяти, посвящение, но прежде всего исследование творчества Рахима Ахмедова с учетом новых реалий и современных научных подходов.

Внимательный анализ основных программных произведений, а также подготовительных набросков, эскизов и этюдов дает возможность еще раз убедиться в единстве таланта и труда, природного дара и терпения, горения души и непрестанной работы. В книгу вошло большое количество репродукций, позволяющих заглянуть в творческую лабораторию мастера, увидеть его живописные поиски. Кроме того, здесь дан обстоятельный аннотированный список работ с указанием публикаций и воспроизведений. Этот список, на сегодняшний день максимально полный, со временем, возможно, будет дополнен за счет новых находок.

Составители книги глубоко признательны всем, кто на протяжении нескольких лет оказывал помощь в подготовке монографии. Мы благодарны сотрудникам музеев и владельцам частных собраний, к которым приходилось обращаться в ходе работы над книгой. Особая благодарность Фонду поддержки и развития научных и культурных программ имени Ш. Марджани и лично ее руководителю Рустаму Сулейманову, который поддержал идею книги и оказал огромную помощь в ее издании.

Эльмира Ахмедова

В мастерской. 2002



Введение

На картине раннее утро, светает. Еще по-ночному прохладно, но первые лучи солнца уже коснулись голубоватой дымки в горах. Молодая мать кормит младенца, мягкая полуулыбка тронула ее губы, рядом колыбель. Тишина, вдалеке спящее горное селение, и только кроны стройных тополей колышутся от легкого ветерка...

Зрители в музее всегда с особым чувством всматриваются в картину «Утро. Материнство». Они подолгу задерживаются около нее, отходят и вновь, будто что-то вспомнив, подходят ближе. Полотно притягивает состоянием покоя, утренней тишины, изумительным колоритом и редкостной душевной гармонией. Для любителей изобразительного искусства Рахим Ахмедов — прежде всего автор этого произведения, украшающего экспозицию Государственного музея искусств Узбекистана в Ташкенте. «Утро. Материнство» стало одним из самых известных полотен художника и принесло ему широкую популярность. Картину отмечала и профессиональная критика, включая в различные антологии живописи XX века. Этот шедевр Ахмедова неоднократно воспроизводился в печати, экспонировался во многих странах. Хотя со времени его создания прошло более полувека, он стал визитной карточкой мастера и ярким выражением лучших черт национальной живописи.

Творческий путь Рахима Ахмедова (1921–2008), прожившего долгую и плодотворную жизнь в искусстве, был непростым. Он еще глубоко не исследован, так же как и его художественные идеи, истоки тех

или иных поисков, которые важно показать в зеркале времени с его подъемами и противоречиями. В фокусе быстро отдаляющейся эпохи необходимо осмыслить и раскрыть творческое своеобразие Рахима Ахмедова в искусстве. Произведения художника своими образными, тематическими, стилистическими особенностями всегда выделялись на общем фоне, но главное, в чем заключена удивительная сила и притягательность всего его творчества, — особое живописное дарование. Краски, цвет, колористические нюансы, их бесконечное и безмерное богатство, которое он видел и боготворил, увлекало его постоянно, заставляя ежедневно, с юности и до почтенных лет, искать и находить всему живописную интерпретацию.

За исключением книги Л. В. Шостко 1984 года*, о Рахиме Ахмедове написано крайне мало, однообразно и в узких рамках идеологических требований прошлых лет. А если учитывать его известность, постоянное начиная с 1948 года участие в выставках в республике и за рубежом, то этого действительно недостаточно. Впрочем, сказалось и то, что сам художник принадлежал к редкой сегодня категории мастеров, которые не любят рассказывать о себе критикам, делиться тем, что они «ищут» в искусстве, глубокомысленно излагать свое кредо. Считаю, что вся правда о художнике — в его картинах, он полагал, что нужно больше смотреть на полотна, понимать смысл и язык живописи. С другой стороны, есть и иная, скрытая, трудность. Каждый, кто приступал

* Шостко Л. Рахим Ахмедов. М., 1984.

УТРО. МАТЕРИНСТВО. 1962
Холст, масло. 190 × 150. ГМИ, Ташкент

к изучению творчества Р.Ахмедова, сталкивался с тем, как это сложно — выразить словами сущность его искусства, разобраться в особом ахмедовском колорите, раскрыть особенности его миропонимания. Ведь все это не лежит на поверхности, и невозможно ограничиться стилистической интерпретацией, хотя стиль безошибочно угадывается, выделяя художника среди других ярких имен. «Солнечная палитра», «влюбленный в жизнь», «певец прекрасного» — эти эпитеты, в целом верные, кочевавшие многие годы из статьи в статью, недостаточно раскрывали сущность его усилий, живописных исканий для передачи глубоко поэтического, светлого мироощущения художника. В искусстве XX века, полного трагедий и исторических драм, не так много крупных художников, направлявших творческие усилия на поиски гармонии, наполняя содержанием, поэтическим смыслом и ценностью обычное течение нашей жизни. Такие мастера обладали даром увидеть человека прекрасным, интересным не только на пике возвышенных эмоций, а в естественном его состоянии, обнаружить в нем гармонию с миром.

Об особенностях живописи Рахима Ахмедова верно писала Л. В. Шостко: «Все в ней — от жизни, все — от полноты бытия, воспринятых художником пылливо, искренне, очень внимательно и проникновенно. Именно таким был этот выдающийся мастер, таким запомнился современникам этот человек — жизнелюб и доброжелатель, воспринимавший свою собственную жизнь, а через нее весь окружающий мир как благословенный дар судьбы»*. Масштабная и представительная ретроспективная выставка к 90-летию Рахима Ахмедова в 2011 году, на которой были впервые экспонированы многие работы, ранее неизвестные или мало выставляемые — из фондов музеев, частных коллекций и наследия семьи художника, — позволила показать все разнообразие творчества мастера. Развернутая в залах Галереи изобразительного искусства Узбекистана экспозиция дала уникальную возможность оценить масштаб живописного таланта, увидеть весь его путь — от ученических работ студента Ленинградской академии художеств до последней незавершенной работы 2008 года. Вместе с тем своеобразие Рахима Ахмедова, как любого другого большого мастера, не может быть правильно понято и оценено в узких рамках саморазвития, «самого в себе». Ва-

* Шостко Л. Рахим Ахмедов. 90 лет со дня рождения: Буклет. Ташкент, 2011.

жен исторический и художественный контекст эпохи, когда он жил и творил, разнообразные воздействия, пристрастия, импульсы и традиции.

Молодой художник начинал свое творчество в пору, когда страна медленно «оттаивала» после сталинской эпохи, вдохновляясь надеждами «оттепели». Впрочем, вдали от центра, в среднеазиатских республиках, все еще оставались пути прежнего идеологического страха. По-прежнему создавались работы, посвященные вождям, сохранялся реестр разрешенных тем и образов, предписанных художникам идеологическими структурами. Уходили старые мастера, большие художники 20–30-х годов XX века, пережившие тяжелые годы репрессий, обвинений в формализме. Рахиму Ахмедову повезло: он начинал свое профессиональное образование в Республиканском художественном училище у самых ярких живописцев, таких как П. Беньков, А. Волков, Н. Карахан, Б. Хамдами.

Когда мастер создавал свои последние работы в 2008 году, искусство Узбекистана уже переосмысливало жизнь по абсолютно новым, непредставимым ранее, образцам и моделям поисков, технологий, устремлялось к новым мифологиям. В крайне драматичном XX веке изобразительное искусство Узбекистана стремительно прошло свой путь развития, и более пятидесяти лет Рахим Ахмедов занимал в нем достойное место. В своем влечении вперед он был не одинок, многие годы его связывали высокие дружеские отношения со старшими коллегами — У. Тансыкбаевым, Ч. Ахмаровым, А. Абдуллаевым, мастерами своего поколения — Н. Кузубаевым, Т. Оганесовым, И. Клычевым, С. Мамбеевым, Т. Салаховым, К. Тельжановым. Он всегда был рядом и со своими многочисленными молодыми учениками, уже при его жизни вступившими в ряды академиков. Многие годы Ахмедов оставался активным и деятельным участником художественных процессов, их организатором, являясь председателем Союза художников Узбекистана (1965–1984). До последних дней Р. Ахмедов преподавал в художественном институте. Из его персональной мастерской живописи вышли известные и талантливые мастера не только Узбекистана, но и других стран. А его собственная биография начиная с детства в 1920-е годы складывалась в контексте исторических событий, поэтому многие даты жизни художника связаны с драматическими переломами в обществе, повлиявшими и на его судьбу. В ходе этих исторических катаклизмов жизнь Рахима Ахмедова



Рахим Ахмедов за работой над портретом. 2008



Рахим Ахмедов. 2005

выглядит не менее драматичной: ранняя смерть матери, разлука с отцом, вынужденным в годы репрессий и борьбы с кулачеством навсегда покинуть семью, сиротская жизнь в детском доме, ранняя смерть брата, в поздние годы — тяжелая и невосполнимая потеря самых близких.

Однако его установка была позитивной — и в этом великая сила художника. Он был нацелен на утверждение красоты жизни, атмосферу счастья, дружбы и любви. Оттого и тяжелые страницы своей личной биографии принимал стоически как неизбежные, «стирал» их по совету поэта, и они почти не проникали в его искусство. Зато оно отражало главный мировоззренческий принцип мастера: обращенность в мир гармонии, поэтический восторг перед красотой окружающего мира и постоянную причастность к нему, естественную, органическую связь с этим миром — отсюда поразительная плодотворность, дол-

голетие и неутомимость его творчества. Казалось, что установка Рахима Ахмедова на гармонию, жизнеутверждающее начало исходят из того, что он, узнав сполна и печаль, и горечь одиночества, вопреки всему сохранил уважение к жизни, умение ценить каждый ее миг. Поэтому и драматический образ женщины в известной картине «Материнское раздумье» прекрасен прежде всего высоким поэтическим и философским обобщением.

Множество книг отзывов посетителей персональных выставок Рахима Ахмедова, хранящихся в семье художника, — свидетельство любви зрителя к произведениям мастера. Даже на вершине славы академика, корифея узбекской живописи он не испытал звездной болезни, а жил как скромный труженик, талант которого оценен по заслугам. Высокомерный снобизм, претензии на богемность, подчас выдававшиеся творческими людьми за неперенные атрибуты

таланта, вызывали в нем удивление и тяготили. Как и многие большие мастера, Рахим Ахмедов был прост в общении и скромн, но когда дело касалось принципиальных творческих вопросов — непримирим и резок. Он не претендовал на собственную безупречность, в его жизни, как в любой другой, имели место соблазны, но важнее было бесстрашие: ушел на войну добровольцем, рвался на передовую, позднее смело выступал с критикой высоких советских начальников от искусства. Особенным в Ахмедове было редкое сочетание, как писал поэт, «вольности и упорства», соединение творческой дисциплины с редкой личной независимостью, а также с неутраченной юношеской страстью остро переживать, сильно чувствовать, быть в кипении жизни. Поэтому удивительная энергетика даже поздних натюрмортов и пейзажей умудренного жизнью художника передается зрителю как праздничные аккорды яркого колорита, как восторженное открытие мира, явленного чистой поэзией цвета.

Задумываясь о человеке и художнике, известный казахский живописец, однокурсник и друг Ахмедова Сабур Мамбеев написал: «Все эти три момента — творчество, семья, общественная работа — в нем были приведены в ясность и цельность... Оставалось только

творить. Мне кажется, что он смог хорошо реализовать свои способности». Если пытаться сформулировать, в чем художественный феномен Р.Ахмедова, то это, пожалуй, глубоко самобытный синтез европейских и национальных культурных традиций. На этих устоях, выраженных им ярко и индивидуально, всегда развивалась живописная школа Узбекистана. Феномен Ахмедова еще предстоит осмыслить заново, показав связь с более широким кругом художественных явлений.

Предлагаемая читателю книга о народном художнике Узбекистана, академике Академии художеств Узбекистана, народном художнике СССР, члене-корреспонденте Российской академии художеств, лауреате Государственной премии, профессоре Рахиме Ахмедове впервые полно представляет творческий и жизненный путь мастера.

Монографию о художнике дополняет сборник воспоминаний современников Рахима Ахмедова — друзей, коллег, учеников, очень близко его знавших и представляющих разные стороны характера, этические и эстетические принципы человека, из которых вырастали высокие гуманистические основы искусства Мастера.



Жизнь и творчество

Детство. Годы учебы

Рахим Ахмедов родился 28 июля 1921 года в Ташкенте. Его беззаботное и обеспеченное детство в семье быстро закончилось: умерла мать, в конце 1920-х годов в Узбекистане началась борьба с кулачеством. Дом на улице Сагбан семейства Ахмаджана-Кори («кори» — приставка к имени знающего Коран) был razoren и опустел, а сам он был вынужден покинуть Ташкент навсегда. Рахим вместе с младшим братом Тахиром оказался в детском доме Министерства просвещения республики. Жизненное призвание будущего художника, его характер формировались в эти непростые годы. Уже тогда он осознал, что только его трудолюбие, самостоятельность, вера в себя и опора на принципы дружбы, порядочности, добра помогут ему в жизни. Опыт тех нелегких детских лет показал, что другого выбора у Рахима не было — он сам все решал и за все нес ответственность.

Его увлечение рисованием заметил руководитель изокружка в детском доме живописец Хикмат Рахманов, который помог Рахиму подготовиться к поступлению в 1937 году в Ташкентское художественное училище. С первых дней основания училища стоял вопрос подготовки национальных кадров художников, которые должны были овладеть новыми для народа европейскими видами искусства. Еще не так давно здесь много спорили о том, какими путями должна

развиваться национальная живопись, как привлечь мусульман к изобразительному искусству. Спор между М. Курзиным и А. Волковым, двумя маститыми педагогами училища, о том, смогут ли мусульмане передавать пространство и объем, станут писать реалистически или только декоративно и плоско, остался легендой в истории узбекской живописи.

1937 год был тяжелым для искусства. Под жестким давлением партийной критики и требований сталинской идеологии оно меняло линию развития. Ташкентское художественное училище в ходе идеологических «чисток» и борьбы с «буржуазными формалистами» потеряло многих своих педагогов, среди которых были М. Курзин, А. Николаев и другие.

Ахмедов начинал занятия в училище у таких мастеров, как Александр Волков, Николай Карахан и совсем молодой в ту пору Бахром Хамдами — один из первых художников-узбеков. Каждый из них оказал свое влияние на молодого живописца. Александр Волков, выдающийся мастер знаменитой «Гранатовой чайханы», глубоко исследовавший в своем творчестве форму, ее законы, старался приблизить учеников к пониманию закономерностей перехода трехмерного мира в двухмерную плоскость холста. Николай Карахан привил Ахмедову влюбленность в природу, не уставая повторять своим ученикам: «Натура — основа мастерства,

Чингиз Ахмаров. ПОРТРЕТ РАХИМА АХМЕДОВА. Конец 1940-х
Холст, масло. 50 × 35. Частная коллекция, Ташкент



Воспитанники Ташкентского детского дома (вверху третий слева — Р. Ахмедов). 1936

без этюда нет живописца. Писать этюды надо каждый день!»

В начале Великой Отечественной войны многие педагоги ушли на фронт. В это время произошло объединение Ташкентского и Самаркандского художественных училищ. Рахим Ахмедов переехал в Самарканд, продолжил учебу на четвертом курсе в мастерской Павла Бенькова и защитил дипломную работу. Как покажет дальнейшее развитие молодого художника, этот год обучения у выдающегося живописца оказал на Ахмедова огромное формирующее влияние, хотя творчество П. Бенькова, несмотря на талант и очень плодотворную педагогическую деятельность, воспринималось неоднозначно в контексте борьбы с «буржуазными влияниями» и художник был «под обстрелом» с двух сторон. Его живопись вызывала партийную критику, с одной стороны, как безыдейная, импрессионистическая, с другой — от коллег с авангардного крыла — обвинения противоположного рода. Импрессионистическая концепция П. Бенькова рядом с поисками авангардистов выглядела недостаточно радикально, без пафоса открытия или

ниспровержения. Направленность творчества этого художника выражалась, главным образом, в стремлении к передаче живописной, подвижной поэтической картины национального мира, местных типажей, в увлечении световоздушной атмосферой, переливами цвета, игрой солнечного света и теней. В этом было его понимание актуальной для 1930-х годов проблемы национальной самобытности искусства Узбекистана.

Во второй половине 1930-х годов под жестким давлением партийной критики драматично и трудно шло принудительное «освоение реализма» зрелыми, сложившимися мастерами авангарда 1920–1930-х годов, среди которых были и учителя Ахмедова. Однако нужно иметь в виду, что в эти же годы для молодого поколения национальных художников освоение реалистических принципов имело другое основание. Оно проходило как закономерное, последовательное приобщение к профессиональной европейской школе, методу непосредственного живописно-пластического отражения окружающей реальности.

В таком контексте живопись П. Бенькова с ее высоким художественным уровнем сохраняла генетиче-



Р. Ахмедов — студент 3-го курса. Ленинград, 1949

скую связь с этими принципами. Если раньше в спектре различных тенденций узбекской живописи его метод по сравнению с другими рассматривался как неперспективный, то в новой ситуации, когда в качестве ключевой выдвинулась идея ориентации на классику, утверждение реальности, он становится ведущим, оказывая прямое влияние на молодое поколение художников республики.

Рахим Ахмедов всю жизнь сохранял огромную благодарность Бенькову, который, как большой мастер и педагог, смог разглядеть колористическое дарование ученика, убеждая его пристально изучать особенности среднеазиатского пленэра. Ахмедов часто вспоминал их первую встречу. Павел Петрович, увидев на мольберте его темноватую по колориту работу, сказал: «Так нельзя писать самаркандское небо». Потом взял большую кисть, выжал на палитру много белил и решительно и как-то легко, артистично показал двумя-тремя мощными мазками верные цветовые отношения неба и земли. Работа засияла, наполнилась солнцем и воздухом. Эта насыщенность светом импонировала Ахмедову, который и в дальнейшем находил

в творчестве П. Бенькова созвучные своему живописному дарованию черты. В частности, ему была близка установка мастера на гармоническое, оптимистичное мировосприятие, улавливание светлых сторон жизни. Увлечение Павла Петровича поэтическими женскими образами, составляющими едва ли не самую сильную сторону созданного им, также оставило след в искусстве Рахима Ахмедова. А главное — могучий живописный темперамент учителя, импрессионистическое богатство его колорита, метод работы на пленэре не только оказали влияние на молодого художника, но и создали в Узбекистане целую плеяду последователей, а в дальнейшем — пленэрную живописную традицию в искусстве республики.

Помня о том, что Р. Ахмедову тогда еще только предстояло написать световоздушные импрессионистические полотна — «Пастушка» (1956), «Сестры» (1958), «Портрет старого колхозника» (1956), «Материнское раздумье» (1956), отметим огромную роль П. Бенькова в период самоопределения художника: это поможет увидеть в будущих достижениях импульсы первоначального развития.

В годы Великой Отечественной войны художник записался добровольцем и был направлен служить на Северокавказский фронт. А после войны он решил продолжить образование, чтобы посвятить себя тому, что стало смыслом жизни.

Забываясь о развитии молодых национальных школ, правительство СССР в 1947 году приняло решение об организации в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (который часто называют Академией художеств) специальной студии для молодежи из среднеазиатских республик, Казахстана и Кавказа. Когда речь идет о значении этого национального набора, нужно иметь в виду, что ее выпускники стали первыми художниками в своих регионах, получившими высшее художественное образование европейского типа. Именно они заложили в дальнейшем основы развития художественного образования в республиках, находясь у истоков создания специальных учебных заведений и подготовки национальных кадров.

Об историческом значении этой студии для региона говорил сокурсник Р. Ахмедова, туркменский художник Иззат Клычев: «Мы вместе, юноши-ленинградцы и молодые парни из Казахстана, Туркмении, Азербайджана и Узбекистана, постигали в натуральных классах Академии художеств основы рисунка,



На занятии в институте. 1958

штудировали гипсы, брали в руки кисть. Мы пришли в Академию во второй послевоенный год, в эти залы, освященные именами многих замечательных художников, учившихся и преподававших здесь, пришли с немалым жизненным опытом, но убийственно малограмотные в области культуры и искусства...»^{*} После двух лет учебы в национальной студии Р.Ахмедов попал по распределению в портретную мастерскую, которой руководил профессор И.А.Серебряный, где преподавали также В.М.Орешников, Ю.М.Непринцев и молодой в те годы А.А.Мыльников. Но в 1949 году в ходе борьбы сталинского режима с так называемым космополитизмом от руководства персональной мастерской был отстранен И.А.Серебряный, а на его место назначен В.М.Орешников — молодой, но уже известный ленинградский портретист.

«Нам повезло, нашими учителями были замечательные люди, — вспоминает однокурсник Р.Ахмедова по Академии Тачат Оганесов, — они не только учили нас грамоте, живописной культуре, но и формировали в нас настоящее отношение к профессии, воспитывали в нас гражданские идеалы, помогли нам в трудную минуту. Сама обстановка, сами стены Академии, ее

* *Ключев И.* Мои университеты // Советская культура. 1972. 9 сент.

музей, педагоги, даже те, у которых мы не учились, служили нам примером для подражания»^{**}. Как и для других студентов, для Ахмедова школой высокого мастерства стали залы Эрмитажа и Русского музея. Здесь воспитывался его художественный вкус, здесь он погружался в живописные открытия классиков. Рахим Ахмедов с неизменной благодарностью вспоминал своих ленинградских преподавателей, каждый из которых внес в формирование художника не только педагогическое мастерство и опыт, но и тепло и доброту своего сердца.

Естественно, что жизненные условия первых послевоенных лет были тяжелые, но они только закалили характер Рахима Ахмедова, обострили чувство ответственности и самостоятельности. Это можно видеть и в пейзажных этюдах молодого художника, которые еще в студенческие годы он начал представлять на республиканские выставки. Видно, что он старался избегать повторов и готовых художественных схем, понимал, что принципы строгого следования канонам учебного академизма в силу культурных особенностей Средней Азии должны трансформироваться. Надо полагать, что эти качества имел в виду А.А.Мыль-

** *Мюц М.* Рахим Ахмедов. М., 1976. С. 8.



Р.Ахмедов с супругой Каримой. 1969

ников, который, рекомендуя своего ученика в Союз художников, писал: «Ахмедова выгодно отличало от других студентов его серьезное и глубокое отношение к самостоятельной практической работе в летние месяцы. Привозимые им летние этюды, рисунки, композиционные замыслы всегда отмечены правдивостью и глубоким пониманием наблюдений жизни»^{***}.

Несмотря на молодость, Р.Ахмедов к этому времени уже многое испытал, и теперь, в студенческие годы, он проявлял такие черты своего характера, как ответственность и независимость лидера. Но о нем, молодом малообеспеченном студенте, трогательно заботился его старший коллега Чингиз Ахмаров, в те годы уже известный узбекский художник, лауреат Государственной премии. Их познакомил Абдулхак Абдуллаев в период работы Ч.Ахмарова над росписями в Ташкентском театре оперы и балета имени А.Навои.

Как рассказывал Ахмедов, Чингиз Абдурахманович, состоя в переписке с ним, старался при первой

*** *Мюц М.* Указ. соч. С. 9.

возможности его поддерживать творчески и морально. Работая в Институте искусствознания научным сотрудником, он написал о первых произведениях Р.Ахмедова. Иногда помогал также и материально, но всегда делал это очень тактично, никогда специально не подчеркивая. В эти годы они написали портреты друг друга. Р.Ахмедов изобразил Ч.Ахмарова сидящим в профиль, в модном светлом костюме. С небольшого портрета Ахмедова, выполненного старшим товарищем, смотрел, как написал позже в воспоминаниях Ахмаров, «темпераментный, эмоциональный, подвижный Рахим». Привлекает его открытое, очень живое лицо, заметны скромность и простота одежды, острый выразительный взгляд. Ч.Ахмарову были симпатичны многие черты характера молодого художника, он понимал, что на такого можно положиться в жизни. И с прицелом на будущее познакомил его с молодой сотрудницей института, музыковедом Каримой Алимбаевой. Это знакомство стало судьбоносным, связав обоих на долгую счастливую супружескую жизнь.



Формирование художника. Импрессионизм

Окончание учебы и начало самостоятельной творческой жизни Рахима Ахмедова совпало с серединой 1950-х годов. Развитие искусства в эти годы проходило крайне сложно: последствия драматических десятилетий сталинизма еще сдерживали приток новых идей, хотя высшая точка «замерзания» страны была уже пройдена со страшными потерями. Страна остро нуждалась в кардинальном обновлении не только искусства, но и всего послевоенного общества. То, что происходило в искусстве 1950-х годов, пока недостаточно изучено с сегодняшних позиций, еще предстоит раскрыть непростую борьбу и драму идей, которую переживали разные поколения мастеров. В Узбекистане многие тенденции этого общесоюзного историко-культурного процесса развивались по своей художественной логике.

Известно, что в 1940-х и начале 1950-х годов давление жестких догм идеологии, узко понятая опора на русских классиков часто приводили к появлению работ подражательных, схематичных по идее и образам. В этом контексте проходила сложная творческая переориентация таких мастеров, как А. Волков, П. Беньков, У. Тансыкбаев, Н. Кашина, В. Уфимцев, Н. Карахан. Нельзя не отметить, что «принудительная гегемония» реалистического метода исключала развитие самостоятельных пластических поисков. Прежде всего наблюдалось примитивное и суженное до идеологических рамок понимание традиций передвижников, наследие которых было декларировано партийной критикой как единственный ориентир и в результате

стало для многих художников не образцом реализма, а определенным тормозом развития.

Утвердившийся принцип отображения действительности в «формах самой жизни» в рассматриваемый период нередко был оправданием пассивного списывания с натуры, по сути, ремесленного и натуралистического подхода в искусстве. Все это поддерживалось нормативной эстетикой соцреализма и строгим цензурным контролем выбора тематики и образов, вызывало к жизни массу слабых, фальшивых произведений.

Однако надежды на обновление, свободу носились в воздухе, а исторический XX съезд партии обозначил начало изменений, давая возможность постепенно менять и творческие устремления в искусстве. Должно было прийти время новых людей, свежих идей, в том числе художественных. На волне общественного подъема шла критика прошлых тенденций — от парадности и лакировки действительности, укоренившейся манеры изображать «борьбу хорошего с лучшим» в рамках абсурдной теории «бесконфликтности» до примитивной иллюстративности. Отказ от названных негативных тенденций, поиски новых путей в искусстве Узбекистана связывали с появлением молодого поколения художников, которые вернулись в Ташкент из художественных вузов Москвы, Ленинграда, Киева. Одновременно с Р. Ахмедовым в эти годы активно начали работать Н. Кузыбаев, М. Саидов, Ю. Елизаров, Т. Оганесов, В. Зеликов, В. Жмакин, В. Соседов.

ПАСТУШКА. 1956
Холст, масло. 80 × 60. ГМИ, Ташкент



В Институте им. И. Е. Репина. Р. Ахмедов, Н. Кузубаев, М. Саидов. 2-й курс. 1949

Рахим Ахмедов сначала преподавал в Республиканском художественном училище им. П. Бенькова, затем на кафедре живописи в Ташкентском театральном художественном институте. Его избрали председателем секции живописи Союза художников, он активно включился в художественную жизнь, которая кардинально менялась: усилилось сближение искусства братских республик, прошли I Всесоюзный съезд советских художников и I Всесоюзная художественная выставка 1957 года. На выставке показали свои работы представители старшего поколения, а также молодые художники Узбекистана. О постепенном изменении ситуации в искусстве можно судить по межреспубликанской конференции художников Средней Азии и Казахстана в Ташкенте (1953) и конференции в Тбилиси (1956), на которых впервые были названы

проблемы, стоявшие перед национальными школами. Активное освещение художественной жизни в печати, обсуждение региональных и республиканских выставок стали хорошей платформой для обновления и динамичного развития искусства. Признание получили новые поиски своеобразия в живописи Средней Азии, выражения ее национального стиля. Безусловно, на творчество молодых положительно влияли обменные выставки, как писали тогда, с братскими социалистическими странами, а также выставки зарубежных мастеров, например выставка французских импрессионистов и постимпрессионистов, прошедшая в Москве в 1955 году. К VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов была устроена экспозиция работ художников социалистических стран, на которой представили и портреты Р. Ахмедова. Многонацио-

нальное советское искусство начало пропагандироваться за рубежом. Так, огромный резонанс получило награждение Серебряной медалью на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году картины Урала Тансыкбаева «Утро Кайраккумской ГЭС».

Эти исторические обстоятельства объясняют те векторы, по которым шли искания молодых художников, постепенно менявшие лицо национального искусства. Естественно, система образных средств реализма сохраняла свое ведущее положение в искусстве тех лет. Но теперь художники более свободно, индивидуально и пластически выразительно интерпретировали облик окружающего мира. В искусстве недолгого периода «оттепели» — своего рода переходного периода, связанного в общепринятом значении с послаблением нормативных предписаний идеологии и освобождением от тотальной однородности соцреалистического стиля, — происходила своеобразная реабилитация повседневности. Изменения были вызваны отказом от ложного пафоса и парадности картин «большого стиля» и портретов, характерных для советской живописи 1940 — начала 1950-х годов.

Желание молодых живописцев выразить открытость миру, ценность обычного человека, его мирного послевоенного существования — все то, что воплощало идеологию «оттепели», — нашло выражение в характерном «лирическом импрессионизме», потребовав большей профессиональной свободы, культивирующей колористическую сложность и техническую виртуозность. Безусловно, так называемая пленэрная этюдность не была чем-то новаторским, но в те годы и она тоже выступала как некий феномен свободы, возможность освобождения от дисциплины «большого стиля». Результатом всех этих новых возможностей стало то, что уже к началу 1960-х годов узбекская живопись начала решительно меняться благодаря активным поискам новой пластической и образной содержательности.

Рахим Ахмедов после окончания института работал очень много и со всей силой своего темперамента. Несколько лет, с 1955 по 1958 год, он без перерыва и отдыха, словно изголодавшись по ярким национальным типажам, солнечному свету, искал новые решения в пленэрной живописи — пластические, композиционные, цветовые. Его индивидуальное формирование шло целенаправленно, художник развивал в первую очередь живописную, колористическую сторону своего дарования.

Ранние работы художника — прежде всего портреты. Склонность к этому жанру определилась у Ахмедова в самом начале — он занимался в портретной мастерской И. А. Серебряного в институте; в 1948 году, будучи студентом второго курса, написал небольшой камерный портрет «Мать-героиня», показанный на республиканской выставке и отмеченный критикой. Поразительно, что после возвращения в Ташкент им за короткое время было написано более двадцати портретов: «Пастушок» (1952), «Портрет художницы Раъно Исмаевой» (1954), «Портрет старика» (1954), «Портрет девочки. Салима» (1955), «Портрет брата. Последнее лето» (1956), «Портрет Героя Социалистического труда Джумабаевой» (1956), «Материнское раздумье» (1956), «Пастушка» (1956), «Портрет старого колхозника» (1956), «Портрет А. Таштемирова» (1956), «Портрет писателя М. Бабаева» (1956), «Сорахон» (1956), «Портрет народного музыканта А. Умурзакова» (1957), «Халима» (1957), «Портрет художницы Марины Пашковской» (1958), «Портрет девушки в сиреневой блузе» (1958), «Сестры» (1958), «Портрет студентки» (1958) и еще целый ряд работ.

Разнообразие манеры, в которой написаны перечисленные произведения, показывает, как Ахмедов пробивался к новым портретным образам. Заметно, что для художника в их трактовке важно было отойти от принятой в те годы схематичности, официальной «правильности» изображения современников, в которых все оказывалось важным, кроме глубины человеческих личностей. Его работы выделялись не только мастерством, но и вниманием к правде характера. В живописи республики тех лет немного найдется портретов такого психологического уровня, как «Портрет старого колхозника», «Портрет народного музыканта А. Умурзакова» или «Портрет А. Таштемирова». Сравнивая образы этих умудренных жизненным опытом пожилых мужчин, мы видим, что художник добивался совершенства как в психологическом, так и в стилистическом плане.

Теперь, после Академии художеств, Р. Ахмедов на основе постоянной пленэрной работы начал глубже понимать живописный опыт П. Бенькова, который приближал его к своему пониманию импрессионизма. Как известно, его учитель брал уроки этого метода не из вторых рук — в 1906 году он занимался в академии Жюлиана в Париже. Работая в Средней Азии, Беньков смог придать этому методу новый импульс, найдя собственный подход к передаче особенностей местной

световоздушной среды, солнечной яркости природы и выразительных образов людей.

В годы становления В. Ахмедова импрессионистический подход с его пленэрностью, свежестью и легкостью исполнения был очень важен. В нем была возможность на основе натурной работы уйти от тональной «музейной» и тяжеловатой академической разработки колорита в индивидуальный живописный стиль.

Две тенденции проявлялись очень наглядно в упомянутых ранее портретах 1955–1958 годов. Во-первых, это колористические находки в пленэрных работах, выражающих гармонию человека Востока с природой. Вторая тенденция — исследование психологии персонажей в интерьерных портретах, отсылающих к традициям русского реализма. Например, если сравнить два девичьих портрета — «Портрет девочки. Салима» (1955) и «Пастушка» (1956), то они образуют удивительно контрастную пару, наглядно демонстрирующую сказанное. В «Салиме» видна тончайшая живописная проработка детского лица, внимательно и серьезно смотрящего на нас с портрета, а также колорита цветистого малинового платья на фоне сероватой стены. Художник мастерски извлек максимум разнообразия из тонального прочтения цветов всевозможных оттенков. Во втором девичьем портрете, «Пастушка», — пленэрная живопись, светлые охристо-серебристые тона, ясность мотива, оживление и радость в самом движении кисти, как и в характере модели — юной пастушки с прутиком, увиденной художником на обочине пыльной дороги. Каждый мазок на портрете говорит о красоте мира, в котором среди солнца, радостной и ласковой природы так естественно выглядит эта сельская девочка. Интересно, что обе работы имели своим первоисточником живопись европейских и русских мастеров, в первом — влияние богатейших серых тонов в живописи Диего Веласкеса и Валентина Серова, во втором — импрессионистов и Павла Бенькова с его пленэрным опытом.

То же можно сказать и о работах 1956 года, «Портрете А. Таштемирова» и «Портрете старого колхозника», которые можно отнести к типу «портрет-биография». Р. Ахмедов в эти годы много и с интересом писал портреты пожилых людей, на лицах которых непростая жизнь оставила свои следы. Так, в «Портрете старого колхозника», одном из лучших в раннем творчестве Ахмедова, сквозь усталую задумчивость отчетливо проступают волевой характер, мудрая проницатель-

ность и спокойствие много видевшего на своем веку человека. Художник был направлен в Ташкентскую область писать портреты передовиков и «героев полей», долго искал интересный образ и не находил его, был неудовлетворен. В самом конце командировки он познакомился с этим скромным и достойным человеком, который оказался вовсе не передовым тружеником, а просто колхозным сторожем. Ахмедов нашел в нем глубину много пережившей личности с интересной биографией. Он написал мужчину присевшим отдохнуть, несколько уставшим. Фигура дана в контражуре, против яркого солнечного света, она четко читается, богато нюансированы цвета и оттенки серовато-коричневых тонов, ярко-красного головного платка старика. Благодаря импрессионистической разработке световоздушной среды, солнечному пейзажному фону, энергичным мазкам-бликам, освежающим первый план и лицо, изображение старика прочитывается как образ полноты жизни, мудрой старости, народных истоков принятия бытия во всей его сложности и противоречивости.

«Портрет Таштемирова» представляет другой тип образного решения. Здесь художник выбрал манеру письма, напоминающую портреты И. Крамского: сумрачный фон, коричневые тона, суховатая живопись смуглого лица с глубокими впадинами задумчивых, с тихой печалью глаз, крепко сжатых рук на поясе. «Я долго наблюдал за ним, — вспоминал художник. — Это был человек, производивший впечатление несколько разочарованного, всегда грустный, с затаенной глубоко своей жизненной болью, всегда поглощенный своими мыслями, но когда отвлекался, смотрел, то взгляд его был умный, пытливый». Именно поэтому для передачи образа героя художник выбрал особый темный фон, на котором выделяются тщательно проработанные черты задумчивого лица.

Заметно, что в эти годы Ахмедова более всего привлекают люди «с биографией». Притягивает в портретах удивительная теплота и искреннее уважение, с которыми их пишет молодой художник. Но и пейзаж в портретной концепции Ахмедова начинал играть все более важную роль. Это всегда была пленэрная среда, формирующая содержание образа, поскольку, по мнению художника, в общении с природой человек раскрывается полнее и все в нем проявляется более ярко — и естественность, и фальшь, и благородство. Новое импрессионистическое видение постепенно уводило Р. Ахмедова от замкнутых интерьерных порт-

ретов, выдвигая задачу постигать в этих людях подлинное, человеческое, близкое. Поэтому, несмотря на очевидные достижения психологической разработки образа в «Портрете Таштемирова», «Портрете А. Бекмуратова» из московского Государственного музея Востока и особенно в уже упоминавшемся мастерском, валерном по живописи, прелестном детском образе «Салима», в те годы брало верх желание раскрыть характер через пленэрную среду. Лучшие работы этих лет — написанные на пленэре портреты («Портрет народного музыканта А. Умурзакова», «Пастушка», «Сестры», «Портрет художницы Марины Пашковской»), а также пейзажные этюды и натюрморты.

В 1956 году Рахим Ахмедов пишет работу «Материнское раздумье» — портрет пожилой женщины, сидящей в озаренном полуденным солнцем дворике. Впервые картина экспонировалась на Республиканской художественной выставке в 1957 году. Художника взволновала судьба одинокой женщины, спокойно, со скорбным достоинством переживающей гибель на войне двух сыновей и мужа. Он писал портрет летом в небольшом горном селении Бричмулла. «Ахмедов жил в доме этой женщины, ежедневно видел ее занятой несложными домашними делами, но чаще наблюдал отрешенной, пребывающей в оцепенелом печальном раздумье. Он так и начал писать ее, неподвижно сидящей под сенью старого дерева посреди дворика, залитого летним солнцем»^{*}.

Художник быстро нашел нужную позу и общее состояние, помогающее раскрытию художественного замысла. Женщина сидела под деревом, прислонившись к стволу старого карагача. Часть ее фигуры была в тени густой листвы, на светло-голубом платье играли солнечные «зайчики». Художник писал ее весь июль и август 1956 года в длительных сеансах, создавая свое первое глубокое по философскому содержанию произведение.

В процессе работы он начал менять замысел, почувствовав, что портрет выходит за рамки простой передачи образа конкретной женщины. Все больше проникаясь драматизмом ее жизни, тяжести невосполнимых утрат, Ахмедов начал искать решение обобщенного образа матери. «Скорбная фигура женщины со скульптурно вылепленным лицом и руками композиционно образует основание классического треугольника, что усиливает ощущение застылости,

^{*} Шостко Л. Р. Ахмедов. М., 1988. С. 53.



Р. Ахмедов в Киевском музее искусств. Середина 1950-х

оцепенелой неподвижности. Золотистое свечение, материализуясь в предметные формы, принимая их цвета, образует живописные массы композиции»^{**}. Работа на пленэре помогала живописцу передать основную философскую коллизию в содержании образа. Имело значение и то, что оно исполнялось, когда в памяти художника были живы впечатления, вынесенные из посещения музеев Ленинграда и Москвы, от живописи импрессионизма, недавно реабилитированного советской идеологией, и старых мастеров. Ахмедов вспоминал, что писал портрет, стараясь сохранить свежесть живописи при полной законченности. В этой трудной задаче, которую поставил перед собой молодой художник — соединить свежесть с законченностью, —

^{**} Шостко Л. Указ. соч. С. 53.

заклучался определенный парадокс. Чтобы передать импрессионистическую трепетность, ускользящее мгновение и в то же время добиться законченной психологической разработки образа, а также тщательности исполнения, требовались огромное мастерство и живописный талант. Импрессионистическими здесь являются свободная вибрация мазка, тонкослойная фактура, насыщенность световыми рефлексамии, обилие фрагментарно изображенных элементов (глинобитного домика, темных проемов), а также впечатление как бы случайно кадрированного пространства. Вместе с тем в композиции можно найти принципы классической картинности: фигура вписана в устойчивый треугольник, крупные кисти натруженных рук отмечают геометрический центр картины, как и самое темное пятно в колорите — черный жилет на женщине, притягивающий взгляд зрителя к центру, к ее фигуре. Далее можно отметить, как приближены к правильным и прямым линиям крупные, широко и пластично трактованные складки свободного голубого платья. Мастерство состояло и в том, что сопряжение противоположного произведено деликатно и образует гармоничное согласие: все обдуманное, сочиненное служит тому, чтобы создать иллюзию естественного течения жизни. Ахмедов и раньше стремился к этому, но здесь оно впервые получило всю полноту образного и пластического воплощения. Нужно отметить, что найденная интонация доверительности, естественности, а также желание высказаться о глубоко человеческих проблемах будут очень важными для Ахмедова и в будущем, какие бы стилистические задачи он ни ставил.

В философском плане художник также соединил, казалось бы, противоположное: прелесть преходящего мгновения и существующую вне времени печаль матери. Как отмечала Л. Шостко, «верно найденное мажорное сияние летнего дня не было кощунственным контрастом горестному раздумью матери, оно лишь явило великую диалектику бытия в его исцеляющем круговороте»^{*}.

«Материнское раздумье», отразив лучшее в поисках молодого художника, стало произведением этапным, началом его творческой зрелости. По глубине чувств эта картина справедливо относится к числу выдающихся достижений портретной живописи Узбекистана.

* Шостко Л. Указ. соч. С. 53.



*Р. Ахмедов и Ч. Ахмаров на Свезде художников
Москва, 1957*

Все лето 1956 года Ахмедов работал в Бричмулле с огромным напряжением. На пленэре написан был и портрет умирающего брата Тахира. В тени сада на раскладушке с высоко поднятым изголовьем лежит больной, его лицо печально и отрешенно. Он словно не замечает прелести яркого солнечного лета, теплых лучей, которые оставляют яркие сполохи, играющие на всем вокруг, обостряя драматизм исхода. Работа писалась с большим душевным напряжением: вспоминались художнику и утраты детства, и тяжелые военные годы, доброта и заботливость младшего брата о нем и его семье в годы учебы в Ленинграде, его природная интеллигентность и скромность. Глядя на эту небольшую работу, отличающуюся, как и многие, мастерством импрессионистической интерпретации среды, понимаешь, что всегда существует опасность принять за простой жанровый мотив то, что сам художник мыслил как глубокую личную драму.

Успешное освоение приемов пленэрной живописи позволило Ахмедову развивать их и в сложном по психологическому наполнению портрете народного музыканта А. Умурзакова. Как всегда, он нашел свободную естественную позу, написав музыканта сидящим в тени узбекского дворика, освещенного ярким полуденным солнцем. Портрет удачно скомпонован, его почти квадратный формат говорит о стремлении к ясности и равновесию, найден характерный жест руки с инструментом. Музыкант спокойно и как-то очень внимательно, сосредоточенно смотрит на зрителя, его взгляд притягивает глубиной и сложностью душевного состояния. Это заставляет зрителя не просто наслаждаться красотой пленэра, мастерски написанного молодым художником, но и сосредоточиться на этом задумчивом лице. Музыковед О. Матъякубов, зная историю создания портрета, рассказывал, что художник был влюблен в благородного старца. Более всего в этом человеке он ценил мужественность и достоинство. Во время длительных сеансов Ахматжон-ота в доверительных беседах рассказывал Рахиму Ахмедову о великих народных музыкантах — бастакорах, которые душой и сердцем служили Советам. Но большинство из них были унижены и оскорблены, даже репрессированы после печально известного постановления 1951 года, которое вылилось в антинациональную музыкальную кампанию. Многие пережил в эти годы и сам Ахматжон Умурзаков. Но всегда считал, что истинные таланты бывают людьми правдивыми, и это импонировало молодому художнику. По мнению музыковеда, в своей работе Р. Ахмедов стремился в красках и формах выразить ту красоту и жизненную правду, глубину переживаний, которая была в душе музыканта и звучала в его мелодиях.

Работа шла ежедневно с большим подъемом, и портрет кажется созданным на одном дыхании. С поразительной свободой написан летний солнечный день и типичный городской узбекский дворик за спиной музыканта. С безупречным видением цвета изображена белая мужская рубашка «яктак» рядом со звучными сине-зелеными полосами национального халата из бекасаба, разнообразные рефлексии, переданы вся трепетность и свежее ощущение жизни. Интересно, что, сосредоточившись на психологическом состоянии образа, особенно тщательно проработав тонкими прозрачными слоями благородное лицо музыканта, найдя удивительные по силе и чистоте изумрудные и белые цвета его одежды, художник как будто не

обращает внимания на аксессуары, окружение. Чаще всего, не придумывая и не сочиняя, Ахмедов оставлял их «как есть». И даже если цвета в реальности дисгармоничны, то он как истинный живописец считал, что всегда можно достичь гармонии колорита в общей оркестровке картины, найдя ту необходимую связь цветов, о которой часто упоминают многие мастера живописи. Этого удалось добиться молодому художнику и в «Портрете А. Умурзакова»: несмотря на то что открытие колористической красоты окружающего мира имело для него громадное значение, оно неотделимо от образных и содержательных задач и работает на главное, ибо Ахмедов оставался прежде всего портретистом.

Размышляя о вышеупомянутых произведениях Ахмедова, нельзя не отметить, что многое в его живописных исканиях объясняется особенностями развития импрессионизма в Узбекистане, как и то, что именно подход этого художника может многое раскрыть в указанном вопросе. Между тем до недавнего времени эта важнейшая линия в развитии национальной школы, берущая начало в живописи П. Бенькова, вообще не выявлялась и не упоминалась, ее словно прятали в общем потоке реализма. Как пишет исследователь, «если в сталинское время критик хотел приструнить какого-нибудь живописца и обвинить его в формализме, то он отмечал у него “пережитки импрессионизма”. И это в 1950-е годы, когда, казалось, импрессионизм мог быть только историей»^{**}. Однако во многих молодых национальных школах XX века он имел свое специфическое развитие и особый характер, дополняя это понятие и направление новыми чертами. При этом имело место не влияние извне в форме прямого заимствования чужого языка, а взаимодействие, диалог художественных культур, продиктованный собственными тенденциями развития каждой культуры. Интересно отметить, что импрессионизм как самостоятельный вариант интернационального феномена можно увидеть в живописи нескольких поколений художников Узбекистана. А то, что он развивался в иных, неевропейских, культурных, исторических и идеологических условиях, придало ему новые черты. Это также позволяет понять, что усвоение импрессионизма со временем во многом определяло особый колорит и своеобразие реализма в узбекской живописи, свободного от академической

** Турчин В. Русская живопись: образ уходящий // Наше наследие. 2001. № 56. С. 46.

застылости и сухости. Привнесенный в контекст узбекской живописи импрессионизм менее рационален, его важной отличительной чертой является разработка живописного пространства с вниманием к солнечным потокам и воздушной атмосфере знойного дня. Этот импрессионизм оптимистичен, эффектен, масштабен и артистичен, как у Павла Бенькова, а у его учеников и последователей, например у Рахима Ахмедова, — более камерный вариант, поэтический и созерцательный, окрашенный большей этнокультурной и ментальной характерностью. Интересно, что после поисков декоративного стиля 1960-х годов импрессионизм в 1970–1990-е годы вновь обретает для Р. Ахмедова актуальность, становясь более эмоционально открытым, ярким, декоративным и даже экспрессивным. Наглядным тому примером могут служить его натюрморты «Подсолнухи» (2004), «Цветы Акташа» (2005), пейзажи «Урюк цветет» (1996), «Зимний пейзаж» (2004), а также другие работы, созданные в поздний период творчества.

Импрессионистический подход сыграл значительную роль на стадии формирования живописной манеры Ахмедова. Палитра его высветилась, цвет обрел прозрачность и благородную утонченность нюансов. Но есть и другие важные «невидимые» черты — появилось особое осознанное отношение к природе, поэтическая созерцательность и способность видеть единство, цельность бытия за мельчайшими деталями и фрагментами его проявлений. Некоторые импрессионистические работы, как, например, «Халима», «Портрет М. Пашковской», «Портрет девушки-узбечки» из Бухарского музея, сохраняли качества большого натурного этюда, выполненного мастерски, легкой и подвижной кистью. Новые качества обретенного живописного мастерства проявились и в более традиционных по композиции интерьерных портретах, например в работе «Девушка в сиреневой блузке» (1958), написанной тонко разработанной валерной живописью, или в портрете «Чабан» (1959) — сочной энергичной кистью. Развитие молодого художника в эти годы — это глубоко осознанная программа постепенного освобождения от рамок строгой академической выучки, признание ее лишь важнейшей ступенью, которому он быстро прошел, пока она не стала тормозом в настойчивых поисках собственного живописного языка.

Нельзя забывать и то непростое время, когда «безобидный и солнечный» импрессионизм оказывался



Рахим Ахмедов. Ленинград, 1950

альтернативой распространенной в искусстве усредненной концепции русского реализма второй половины XIX века. Как верно отмечал В. Турчин, «подобный подход приложим и к данной ситуации, когда художники, отказавшись от официальных канонов соцреализма, создали другие направления, где человек становится им интересным сам по себе, а не по приказу партии и правительства. Это был сознательный внутренний отход от когда-то предложенных и сковывающих пут официального искусства, которое не давало развиваться творческой индивидуальности художника»*. И действительно, имея представление о распространенных в те годы многочисленных ходовых портретах 1950-х годов, нельзя не заметить, что сам выбор Ахмедовым таких простых и на первый взгляд незамысловатых сюжетов и образов, как «Па-

* Турчин В. Указ. соч. С. 47.

стушка», «Сестры», «Портрет Марины Пашковской», в те годы был способен внести новые эстетические открытия в стандартные схемы советских портретов. В рамках сохранявшихся требований идеологии молодые в ту пору живописцы поколения Рахима Ахмедова все же старались избегать «правильных» с точки зрения идеологии сюжетов. Это заставляло их искать интересное содержание где-то в кругу личного, субъективного опыта. Естественно, они стремились проявлять оригинальность в выборе сюжетов, но в те годы каждая новая тема или новая иконография образов вызывали неоднозначную реакцию. Поэтому можно представить, что Р. Ахмедов не без усилий утверждал своим творчеством непосредственность и «безыдейность» мотивов, как в вышеупомянутых поэтических образах повседневности. Также, несмотря на очевидные достоинства картины «Материнское раздумье», он выдержал критику за драматизм и «нетипичность» для советского искусства образа этой одинокой и печальной женщины, не вмещающегося в рамки принятой в те годы «теории бесконфликтности» и пропаганды повсеместной радостной и счастливой жизни при социализме. Оказывалось, что эти образы Р. Ахмедова, на первый взгляд не представляющие особых социальных проблем, несли в себе новые и неожиданные смыслы. Естественно, что на фоне картин о трудовых буднях, с нажимом на героические усилия передовиков, хлопкоробов, ударников труда, светлые и лиричные по мироощущению «Сестры», или скромные образы стариков, или портрет его ученицы художницы Марины Пашковской, очень естественно, но как-то не по-советски элегантно написанной в открытом черном платье, казались удивительным открытием. Оно заключалось в том, что с ними приходила в искусство возможность радоваться просто прекрасному — свету, красоте мгновения, очарованию юности, тому, что безотносительно прекрасно без соответствия существовавшим установкам. Это была просто живопись «сама по себе», без связи с моральным обликом советского гражданина. Л. Жадова справедливо отмечала, что «в портретном творчестве Ахмедова почти не сказались тенденции парадной официальности, которые в той или иной мере проявились в работах предшествовавшего поколения портретистов Узбекистана. Наоборот, лучшие произведения Ахмедова почти полемически противостоят всякой ложной натянутости, приподнятости, официальности. Он сразу начал

с утверждения и поэтизации красоты повседневного, обыкновенного»**.

Самые простые мотивы, преображенные солнечным светом, а также пейзажи, натюрморты Ахмедова этих лет (1954–1958) излучают очарование гармоничного существования, в котором происходит полнейшее раскрепощение души. Этот живописный, удивительный, пронизанный светом и воздухом мир не требует особого напряжения его осилить, в чем-то преодолеть. Поэтому интонации доверительности, естественности и теплоты, обозримости мира в этих работах Ахмедова позволяют каждому зрителю проникнуться его гармонией и воспринять ее. Как и многие мастера лирико-поэтического плана, Рахим Ахмедов обращался прежде всего к кругу знакомого и близкого ему мира, а через него — к миру вообще.

В заключение главы о начале творческого развития художника, которое оказалось интенсивным, ускоренным, можно привести верное замечание Л. Шостко: «С самого начала он сохранил внутреннюю независимость, шел своим путем в художественном постижении мира и в этом очень доверял себе»***.

** Жадова Л. Современная живопись Узбекистана. Ташкент, 1962. С. 65.

*** Рахим Ахмедов. 1921–2008 / Буклет. Ташкент, 2011.



Поиски новых образов и стиля

Шестидесятые годы стали переломными для творчества Рахима Ахмедова, как и для всего искусства Узбекистана, которое обрело зрелость, опираясь на собственные этнокультурные традиции. Процессы, происходившие в художественной жизни, стимулировали принципиально новое качество творческой практики. В искусстве возникла острая потребность в формировании иных образных и тематических подходов, более сложной, эстетически самоценной художественной формы для выражения подъема и общественного пафоса тех лет. Все это выразилось в активной полемике, в противоборстве со старыми представлениями. Более глубокое понимание задач современного искусства активизировало поиски нового языка живописи, который вел к большей условности пластической формы и монументальному обобщению, усилению декоративных и колористических качеств произведений. Известно, что в эти годы представления о границах историко-культурного наследия Узбекистана стремительно расширялись благодаря исследованиям в области этнографии, истории искусства, открытиям археологов. Многих художников увлекали монументальный строй древних фресок Афрасиаба и Педжикента, декоративность и символическая роль цвета в выверенном веками гармоничном строе народного искусства, становясь основой их творческих исканий. Идеи национальной самобытности получали в республиках Средней Азии

новое воплощение, воздействуя на творческое сознание молодой интеллигенции, художников и критиков.

Симптоматично, что в разных среднеазиатских республиках в одно и то же время были созданы совершенно новые по эстетическим подходам произведения — «В горах» и «У юрты» (обе 1958) С. Мамбеева, «Девушка из Сурхандарьи» и «Женщина из Кашкадарьи» (обе 1959) Р. Ахмедова, «Гозель» (1959) И. Клычева. Именно с этих художников начинались поиски декоративизма, которые в 1960-е годы захватят всю живопись региона. Высокий профессионализм, глубокое знание европейской художественной культуры позволили этим мастерам решить новые задачи цветовой и пластической интерпретации традиций, понять необходимость поисков нового синтеза художественных систем Запада и Востока. В этих этапных для каждой республики полотнах каждым из мастеров была представлена новая, творчески самостоятельная концепция национального стиля. Ее принципы смело выводили традиционную тематику и жанры к новым пластическим структурам, возродив декоративную образность как сердцевину и ведущий компонент живописи народов Средней Азии.

Как уже отмечалось, проблема национального своеобразия порождала в те годы острые дискуссии не только на обсуждениях выставок, но и на страницах журналов. В них была подвергнута обоснованной критике главная формула советского искусства —

ДЕВУШКА ИЗ СУРХАНДАРЬИ. 1959
Картон, масло. 57 × 47. ГМИ, Ташкент

«национальное по форме и социалистическое по содержанию». В полемике по этому вопросу пришли к выводу, что настоящая формула не может считаться всеобъемлющим идейно-эстетическим принципом. Она не позволяет понять сущность национального, потому что разделяет в искусстве неделимое — форму и содержание. Большой резонанс вызвала статья Л. Ремпеля «О национальном своеобразии», опубликованная в журнале «Звезда Востока» в 1956 году, а также его выступления на республиканских выставках.

Эти вопросы были в центре внимания не только молодого поколения художников Узбекистана. Активную стилистическую перестройку переживали и те мастера, которые начинали свой творческий путь в 1920–1930-е годы, — Н. Кашина, У. Тансыкбаев, Н. Карахан, О. Татевосян, а также живописцы, пришедшие в искусство в послевоенные годы, — Ч. Ахмаров, Р. Ахмедов, М. Саидов, В. Жмакин. Основываясь на этих тенденциях, вели свои искания и более молодые художники — Р. Чарыев, В. Бурмакин, Б. Бабаев, Г. Уль-

ко, Е. Мельников, Ю. Талдыкин, выступившие во второй половине 1960-х годов как новое яркое поколение.

В годы «оттепели» открылось небольшое «окно свободы», и проникновение и воздействие традиций постимпрессионизма было активно воспринято узбекскими живописцами. Они понимали, что многие пластические закономерности, декоративный подход в колорите и композиции, характерные для французских мастеров, являются основополагающими в традициях их родной культуры.

Рахим Ахмедов в этот период также находился под влиянием французских постимпрессионистов, но старался подойти к их опыту не прямолинейно, а избирательно.

Как уже отмечалось, в стремлении «самоопределить цвет» и усилить декоративные возможности живописи Ахмедов был не одинок. Еще в 1955 году Чингиз Ахмаров в портрете Усто Джуракулова неожиданно смело вывел новую интенсивную гармонию локальных цветов. Известно, что в эти годы на Р. Ах-



Р. Ахмедов (справа) и М. Саидов. 1964

медова оказывали влияние также взгляды Л. И. Ремпеля, который при посещении его мастерской часто обсуждал колористический опыт мастеров постимпрессионизма, пути интерпретации традиций народного искусства в современной живописи узбекских художников. Ученый поддерживал идеи декоративизма, перекликавшиеся с прозвучавшей в 1930-е годы концепцией В. Чепелева о «декоративном реализме Востока», истоки которого он видел в богатом наследии народа. Ремпель справедливо считал, что «критики были не правы, когда против формализма и декоративизма в живописи французских художников Матисса и Гогена, вместе с водой едва не выплеснули и ребенка. Декоративность превратилась в смертный грех, а всякое плоскостное решение, например, в панно рассматривалось как формализм. И поэтому декоративная живопись в стране таких выдающихся традиций, как Узбекистан, оказалась в самом заброшенном состоянии»*.

Глядя на новые поиски Р. Ахмедова в колорите и сравнивая, например, импрессионистическую картину «Сестры» (1958) и написанную год спустя плоскостную декоративную «Девушку из Сурхандарьи», трудно объяснить резкую смену стиля. И действительно, многое в них принципиально различается. Можно представить, что могли еще быть у художника пленэрные, солнечные пленэрные образы, какие-то параллели портретам народного музыканта А. Умурзакова, живописным шедеврам типа портрета Марины Пашковской. Однако после «Материнского раздумья», в котором художник высказался сполна и философски глубоко, он отдавал себе отчет, что определенный этап в творчестве закончился. Ему предстояли неизвестные пути к новому, и проследить эти творческие интенции и истоки новых исканий представляется интересным и необходимым для понимания всей дальнейшей эволюции живописца.

Поиски простоты, более обобщенных решений, повышенной цветности и декоративности — это был ответ Р. Ахмедова на вопрос, куда ему идти в своем развитии. Летом 1959 года в самый зной он уезжает на юг республики. Поездка была плодотворной. Она всколыхнула острый интерес художника к национальным традициям, черты которых в прошлые годы хотя

* Стенографический отчет V съезда СХ Узбекистана. 4–7 мая 1956 года. Доклад Л. Ремпеля «О национальном своеобразии изобразительного искусства Узбекистана». С. 81–116. Госархив РУз. Ф. 2320, оп. 1, ед. хр. 482, с. 99.

и нивелировались в искусстве, но сохранялись в жизни народа.

В удаленном от больших городов крае Сурхандарьи и Кашкадарьи сохранился почти в первозданности традиционный уклад, не разрушилась его вековая красота. Ахмедов потянулся к этому живительному источнику, интуитивно угадав в нем неисчерпаемые возможности обогащения своей живописи.

Первой работой была «Девушка из Сурхандарьи». На портрете смуглая, с живым, озорным взглядом девчонка. Она одета нарядно и подчеркнута традиционно, как из века в век одевались ее предки. Карминно-красное свободного покроя платье, оранжевый головной убор и интенсивного желтого цвета накидка — все очень насыщенно, наполнено мажорным звоном колорита, словно горящего на южном солнце. Взгляд зрителя притягивает легкое касание кисти художника, которым он передает игру бликов серебряного мониста на груди девушки, изящный контур ее руки, и первое впечатление от яркого колорита дополняет изысканный артистизм исполнения. Идущее от народной культуры радостное, жизнеутверждающее начало, повышенный эмоциональный тонус стимулировали творческий подъем художника. Они подспудно выражали настрой тех лет, поиски новых позитивных эстетических и этических идеалов. Красный и оранжевый цвета так чисты и невероятно интенсивны за счет плоскостного общего решения, что очень небольшая по размеру работа (47 × 37 см) воспринимается почти монументально.

По сравнению с этой открытой декоративностью и силой яркого колорита некоторые, даже очень свежие по цветовому решению, пленэрные работы Ахмедова той поры отстают, не говоря о работах других художников, сохранявших сдержанную эстетику тональной живописи 1950-х годов.

«Девушка из Сурхандарьи» стала работой, с которой начались решительные изменения стиля Р. Ахмедова. Исчезли цветные, пусть и живописные, тени, исчезла моделировка форм, материальная пластичность. Все прежние способы воссоздать в картине облик видимого мира словно растаяли, растворились в совершенно новом восприятии, где главную роль играла уже идея цвета. Ранние импрессионистические работы отличались щедрой многокрасочностью, насыщенной светом цветовой палитрой. Красочный строй сурхандарьинской «Девушки», написанной темперой, локален и минимален по выбору цветов, хотя многие



Р. Ахмедов за работой над картиной «Весна». 1963

места внимательно проработаны. Значение цвета как основного элемента здесь предельно, локальный яркий цвет снял проблему моделировки, поглотив свет. Впервые художник, словно поняв истоки эстетической выразительности народного искусства, его утонченный колорит, создал себе надежную опору для творческих поисков, не впадая при этом в стилизацию. Этот опыт традиций и внимание к открытиям мастеров постимпрессионизма окрыляли художника, направляли фантазию, в какой-то мере оправдывая отклонения от привычного реализма.

Оказалось, что намерение Ахмедова писать по-новому «Девушку из Сурхандарьи» и «Женщину из Кашкадарьи» означало не что иное, как восстановление прерванной связи времен, возвращение вечных ценностей искусства, воплощенных в традициях народа. Для Ахмедова важной была опора исключительно на соображения художественного порядка — совершенство линий, красоту и гармонию звучного колорита, которые, как известно, раньше в советском

искусстве были отодвинуты на второй план. В работах этой серии, как и в «Депутатке» (1963), мы видим новое понимание картинной плоскости, без глубины, но предполагающее дальнейшее формообразование за ее пределами, а также подчинение отдельных элементов — фигур, предметов — ясной структурно-смысловой связи, уплощение их до силуэта и в конечном счете абсолютизацию монументально-декоративного начала.

Однако в 1959 году это были только предчувствия намечавшихся изменений, так как в искусстве республики еще почти не нарушались, за редким исключением, традиции описательно-повествовательного отражения жизни, главенства конкретного факта, достоверности, характерные для живописи 1950-х годов.

Намечающееся общее движение к обновлению живописи ярко продемонстрировали республиканские выставки «Новые произведения художников Узбекистана» (1960) и «Без жюри» (1961). Сегодня их назвали бы радикальными, так как зрителям впервые

за многие годы были представлены смелые поиски новых пластических идей художников, которые они выставляли без отбора через идеологическое «сито» худсовета. Экспонировались работы, ставшие впоследствии этапными для узбекской живописи — декоративные картины Н. Кашиной «Тюбетеечка», «Золотые плоды», портреты участников Всемирного фестиваля молодежи и студентов Ч. Ахмарова, сурхандарьинские и кашкадарьинские портреты Р. Ахмедова, «Индия» В. Уфимцева, «Бригада» В. Ковина, триптих В. Жмакина «Узбекистан индустриальный», работы В. Волкова, который продолжал смелые искания своего отца. Искусствовед Рафаэль Такташ писал, что на этих выставках был ощутим коренной перелом в развитии искусства республики. Естественно, они были подвергнуты суровой критике. В то время с трудом воспринимались все новации — открытая декоративность цвета, его мажорная звучность, смелость неожиданных контрастных отношений цвета, подчеркиваемая плоскостность и силуэтность форм, лаконизм выразительных средств.

В 1960–1964 годах, после поездки в Сурхандарью, Р. Ахмедов много ездил по Ферганской долине, бывал в Каракалпакии. Свежие впечатления и сделанные в этих местах этюды и наброски легли в основу новых образов женщин Узбекистана: «Женский портрет. Каракалпачка» (1959), «Вышивальщица» (1960), «Девушка из Ферганы» (1960), два «Женских портрета» 1962 года (ДХВ АХ УЗ, ГМИ УЗ). Это яркие по типу женщины в красочных народных костюмах, тем не менее образный строй названных портретов далек от идеализации и «загадочной» восточной красоты. Воздействие традиций в творчестве многих художников выразилось в стилизации приемов народного искусства, в «предвзятости», по выражению Матисса, отдающей «художника от истины», но у Ахмедова был другой принцип. Увлекаясь в те годы национальными традициями, художник никогда не допускал стилизации. Его восприятие всегда было соотносено с реальностью, которая определяла степень ее преломления согласно принципам современного формообразования. Как бы ни были усилены в его картинах плоскостность и ритмичность силуэта, они никогда не превращались у Ахмедова в самостоятельный декоративный узор. Как бы художник ни форсировал цвет, выявляя максимум его звучания, он сохранял в нем дыхание жизни, а соотношение цветов и форм никогда не игнорировало реальное впечатление, хотя,



Р. Ахмедов в мастерской. Середина 1960-х

естественно, преломляло его. Имело значение и то, что Рахим Ахмедов всегда восхищался современными чертами в облике узбекских женщин, замечал модные изменения в их прическах, одежде.

На картине «Депутатка» (1963) изображена представительница Сурхандарьи — уверенная осанка, свободный, непринужденный жест, ни тени восточной застенчивости. Необычно ритмическое построение портрета, удлиненный по горизонтали формат. Строгость композиции, тщательный отбор деталей и, главное, острота характеристики модели сообщают особую, подчеркнутую современность и достоверность образу этой женщины из народа. Ахмедов развивает свою декоративную концепцию, вариант панно с характерной локальностью цвета, силуэнтностью, условностью пластических приемов. Некоторые исследователи видят в ней своеобразный вариант постимпрессионизма, другие находят влияние поэтики «сурового стиля».

Вот что отмечал Л. Ремпель: «Вы знаете, что в работах Рахима Ахмедова наряду с произведениями светотеневой палитры чаще всего проявляется открытый цвет. Мне кажется, что это проистекает от французов — Матисса, постимпрессионистов, вместе с тем ему хочется показать подлинных девушек из Сурхандарьи, иначе откуда этот локальный цвет, сухая палитра в больших, мощных штрихах. И вместе с тем все это музыкально, эмоционально»^{*}. В те годы

^{*} Из выступления Л. Ремпеля на обсуждении юбилейной выставки, посвященной 40-летию УЗССР. 26 января 1965 года. Стенограмма обсуждения. Госархив РУз. Ф. 2320, оп. 1, ед. хр. 735, с. 9.

на стенах мастерской художника можно было видеть прикрепленные альбомные репродукции работ Ван Гога, Гогена, Матисса, а также натюрморты Сезанна, которые словно символизировали свое присутствие в творческом мире художника.

Картина «Депутатка» — это пик декоративизма в живописи художника тех лет. Она выражает поиски идеи панно, отказ от лишней визуальной информации. Все в ней построено по законам декоративности и монументальной картинной плоскости.

В это же время легко воспринимаемые приемы синтетического стиля французских постимпрессионистов еще более выявляют особенную, экзотическую красоту «Депутатки», этой женщины из народа, естественную элегантность ее позы, эстетику национального наряда, чуждую привычным в те годы серым пиджакам женщин-депутатов, в которые они одевались по тогдашней советской моде. Яркие, на пределе звонкости, сочетания карминно-красного платья, зеленого сукна стола и желтого фона, их локальная, монументальная самодостаточность превращают образ женщины в знак иной реальности. Здесь, как и в других декоративных композициях художника, мы видим светлый охристо-желтый фон, ставший некой субстанцией всепроникающего южного солнца, с помощью которого Ахмедову удавалось объединить цвета в звонкий колористический аккорд. Этот звучный желтый цвет появится и в лирической картине «Утро. Материнство», и в полотне «Песня», а также в портретах середины 1960-х и, позже, в пейзажах 1970–1980-х годов, когда он становится то небом, то выцветшей на солнце землей, то узором на ней, то ярким желтым фоном сюжана в поздних натюрмортах мастера.

Подобно многим истинным живописцам, Ахмедов остро ощущал и понимал эмоциональное воздействие цвета на зрителя. Если желтый был любимым цветом постимпрессионистов и нередко имел трагический оттенок, как, например, у Ван Гога, или диковатый, таинственный, как у Гогена, то у Ахмедова он вызывает другие ощущения. Как и в народном искусстве — сюзана, керамике, тканях, — он производит впечатление солнца, открытости, легкости, радости и широты. Постоянно вводя в колорит произведений то интенсивный желто-оранжевый, то лимонный, он интуитивно, как и народные мастера, наделял этот цвет особым значением. Он не только передавал солнце края, но был связан с традиционными, идущими из глубины сознания представлениями о нем, как о чем-

то несущем жизнь, имеющем особый смысл в вечных законах мироздания. Художник не использовал его в символическом плане, но усиливал созвучием других цветов, их контрастами — то с черным цветом, как в портретах «Моя дочь Эльмира (в шубке)» (1963) или «За чтением» (1965), то с зеленым и белым, как в портрете «Карима» (1966), или бордово-красным, как в «Женщине из Карши» (1959). Благодаря этому приему в каждом из перечисленных произведений колорит приобретал особое интенсивное звучание. В эти годы даже небольшой пейзаж «Этюд. Горы» (1960) был написан на основе декоративных «фольклорных» отношений цветов, которые художник подсмотрел в природе. Таким образом, у мастера желтый цвет — символ жизни, зрелого и счастливого периода его творчества. Как отмечают психологи, этот цвет обладает освобождающим, раскрепощающим воздействием и выражает основную потребность — свободно развиваться. Желтому цвету отдают предпочтение люди, которые ищут изменений, открытых отношений, чтобы разрядить напряжение и получить возможность раскрыться.

Это было временем высшего расцвета декоративизма в творчестве Рахима Ахмедова, но одновременно оно стало и началом перелома, обозначенного картиной «Утро. Материнство» (1962). Она отразила важнейшие черты его дальнейшего развития, став, как и картина «Материнское раздумье», этапным произведением мастера. В сурхандарьинской серии им уже было достигнуто мастерство декоративной организации полотна, до этого — импрессионистическая, живописная трактовка мотивов, а также глубокие психологические характеристики во многих портретах. Теперь художник искал новый синтез этих достижений, и картина «Утро. Материнство» позволяет по-новому взглянуть на эволюцию Ахмедова и причины тех или иных изменений в его живописи.

Как уже отмечалось, мировосприятие художника было ориентировано на утверждение светлых сторон бытия. Он всегда искал в человеке душевное здоровье, гармоническое согласие с окружающим миром и самим собой. Поэтому в новой картине главным было выражение естественного лирического чувства, особой гармонии мира, во все времена воплощавшейся в высоком идеале материнства.

Горный кишлак в сумраке раннего прохладного утра, восходящее солнце едва коснулось гор вдалеке, в тишине предрассветного часа мать кормит грудью



В мастерской с дочерью Нигорой. 1960

дитя. Художник пишет зрелую женщину, прекрасную в расцвете своей физической красоты и силы. «Утро. Материнство» была задумана еще в конце 1950-х годов и имела биографический, личный толчок. Но ее воплощению предшествовало несколько лет, в течение которых было сделано множество этюдов, эскизов и вариантов, которые не удовлетворяли художника. Лишь после того как значительно углубился дальний план и появился далекий горный кишлак в расветной дымке, раскрылся простор светлеющего неба, на фоне которого очень поэтично смотрятся молодые тополя, композиция обрела новое, более лирическое звучание и цельность. Трудно шли поиски и колористического решения. Понадобилось время, чтобы, сохранив найденные ранее открытия декоративного цвета, плоскостного письма, найти колористическое примирение контрастов цветов, а также выявить лирические интонации полутонов*.

Как всегда, Ахмедов хотел достичь впечатления естественности, а не «выдуманной» сложносочиненной картины, выбирая такой мотив, в котором все нераздельно, как в жизни: и радость материнства, и красота раннего прохладного утра, и сладкий сон детей, и общая гармония мира, которую так остро чувствовал и стремился передать художник. Отсюда и внимание к импрессионистической разработке горного пейзажа, сохранение и глубины, и дали. Также заметно, что после сурхандарьинских поисков декоративизма он все же был заинтересован в достижении впечатления «картинности», но не бытовой жанровости, а символического обобщения мотива.

Чтобы осуществить эту идею, Рахим Ахмедов добивался нового уровня мастерства, выражения такой поэтической правды, которая не замыкается на реализме отображения, а уходит к постижению высокой философии бытия. В картине слышится редкостная душевная гармония и отражен главный мировоззренческий принцип художника: органическая привязанность к важнейшим устоям этого мира.

Рассматривая портреты Ахмедова, его картины, сравнивая их с работами многих художников-современников, не упуская из виду тенденциозный характер советского искусства тех лет, понимаешь, что Рахим Ахмедов одним из первых смог найти убедительное поэтическое и художественное воплощение красоты повседневного бытия человека, его гармонии в мире. Много и справедливо писалось о картине

* Шостко Л. Указ. соч. С. 82.



За работой над картиной «И в труде солдат». 1961

«Утро. Материнство». Но по прошествии более пятидесяти лет после ее создания и с появлением иных идеалов в обществе многое в ней понимается острее и по-новому. Этой лирической картиной художник показал, что естественное стремление к личному счастью, радости и умиротворению понималось им и утверждалось как абсолютная истина и главнейшее содержание искусства. Может быть, она в некотором смысле противостояла принятой тогда в искусстве пропаганде борьбы за общие идеалы — битва за урожай, освоение космоса, демонстрация трудовых героических будней, — ибо показывала, что главным является именно эта, по-своему осмысленная, ценность жизни каждого человека. И для художника главное — раскрыть этот индивидуальный смысл жизни. Он заключен не в громких фразах, а в живописной и музыкальной стихии полотна, в гармонии раннего утра, в котором столь прекрасен образ узбекской матери.

Для Рахима Ахмедова, переживавшего тогда самую счастливую пору своей жизни — любимая жена, радость семьи, дом, — мир и покой этой сцены были автобиографичными. Это обретенное счастье было огромным контрастом пережитой в детстве потере семьи, тоске по теплу родного дома, тяготам военных лет. Картина отражала его поиски душевного мира. И в наши дни, когда произошло изменение общечеловеческой парадигмы мировосприятия, когда люди,

отойдя от утопий эпохи переустройства общества, героического «преображения природы», все больше стали задумываться о насущных земных вопросах и возвращаться к истинным ценностям и идеалам, картина художника стала еще понятнее и ближе зрителям.

Несмотря на возмущение консервативной части общества видом полубогающей узбекской женщины в иконографии мадонны, эта картина была хорошо принята зрителями и имела положительный резонанс. Казалось, что после десятилетий искусства «передового класса», препятствовавшего живописи говорить о главном — обычных светлых чувствах, картина Р.Ахмедова воспринималась как наступление ясного, освежающего утра в жизни и искусстве. В ее лирической интонации выражено понимание простого человеческого счастья, о возможности обрести которое художник высказался так искренне и поэтично, и это вселяло в душу каждого зрителя надежду.

Картина Ахмедова «Песня» (1964) достаточно проста по жанровому мотиву: полуденное время, отдыхающие женщины слушают песню, словно обращенную к полям и далям, уходящим к горизонту. Но вместе с тем работа сложна по художественному замыслу: мы видим попытку соединить декоративность плоскостной манеры с пространственным решением многофигурной композиции и с пленэрной разработкой колорита. Она вызвала споры, дискуссии, так как отражала не только проблемы индивидуального почерка Ахмедова, но и тенденции и поиски, с которыми сталкивались многие в живописи тех лет.

На обсуждении республиканской выставки 1964 года Л.Ремпель выступил с обстоятельным докладом, в котором отмечал сложность исканий художников Узбекистана. Стоит привести фрагменты выступления, чтобы понять непростую ситуацию в искусстве той поры: «Но есть у нас и другая категория работ, о которых можно образно сказать, что они ведут “разведку боем” и ведут ее на форпостах. А такое положение всегда чревато опасными последствиями и связано с известным риском, но является, несомненно, прогрессивным. К числу таких художников относятся Рахим Ахмедов, В.Жмакин, А.Кривонос. Мне кажется, что в их работах есть то специфическое качество, которое должно нас прежде всего затрагивать в искусстве, — это определенная слитность мысли, чувств и воображения. Это то, что, может быть, составляет подчиненность пестрой стихии жизненных впечат-

лений логике, разуму, вкусу и гармонии. И очень важно найти краски и оттенки их мирозерцания, которые составляют цельность эмоций, преобразующих стиль»**.

Анализируя картину Рахима Ахмедова «Песня», он далее отмечал: «Мне кажется, что каждое художественное произведение, которое должно быть поэтическим произведением, прежде всего должно иметь свою мелодию. Эта мелодия — те образы, которые в нем запечатлены, которые и придают произведению художественную форму. Произведение, в котором есть и тема, и сюжет, но нет этой мелодии — это не художественное произведение, оно может играть только подсобную роль в музее, на школьной выставке, это местное пособие, но оно не будет произведением высокого искусства»***. Не упустил Л.Ремпель также сложность и своеобразие подхода художника к картине «Песня»: «Это полотно, в котором действительно есть мелодия. И характерно, что там нигде не видно репродуктора, никто не поет и тем не менее чувствуется, что это полотно музыкально по своему живописному языку. Полотно, несомненно, декоративно, однако это отнюдь не значит, что оно условно; впрочем, в какой-то мере любая реалистическая картина тоже условна. В данном случае эта картина декоративна в том смысле, что тут содержательность носит характер, определяемый ритмом и живописным строем данного произведения. Я считаю, что Рахим Ахмедов является одним из наиболее талантливых художников не только среди узбеков, но и вообще в коллективе наших художников. Я его ценю за его необычайную смелость, дерзание, поиск, за то, что он нигде себя не повторяет, а постоянно ищет новое. Рахим Ахмедов — это художник, который дерзает, спотыкается, падает, ошибается и ушибается, но снова встает, находит свой путь и идет дальше, вперед»****.

Однако Л.Ремпель справедливо отмечал и противоречия в живописной концепции художника: «Надо признать, что в этой работе Ахмедова есть также и серьезные недостатки, они проистекают прежде всего из самой задачи. <...> Здесь имеются три компонента, из которых художник хотел сложить эту картину. Прежде всего, пейзаж, который должен был играть роль обобщающего начала. Далее, план, или розовый цвет,

** Из выступления Л.Ремпеля на обсуждении юбилейной выставки, посвященной 40-летию УзССР. 26 января 1965 года. Стенограмма обсуждения. Госархив РУз. Ф. 2320, оп. 1, ед. хр. 735, с. 10.

*** Там же. С. 13.

**** Там же. С. 13.



Музыковед К. Алимбаева с народными музыкантами. 1949

который в какой-то степени локально заменяет фон. Вместе с тем вот и та ива служит картине уже в другом плане. Это совершенно новый прием. Я только хотел показать, как и в хорошей, интересной картине внутри заложено очень много нерешенных вопросов, которые, как мне кажется, ясны и самому художнику*.

Картина «Песня», безусловно, новаторская по замыслу, как казалось художнику, не была решена на уровне искомой им пластической и колористической цельности. И хотя некоторые этюды и портреты, написанные для нее, стали впоследствии самостоятельными образами, как, например, «Стихи» (1966), художник больше не обращался к многофигурным жанровым композициям. Для Рахима Ахмедова, который был по своему дару больше портретистом, чем рассказчиком, разработка сюжета, повествовательность были менее интересны, чем яркий и содержательный характер современника и новые средства его раскрытия. Как, например, в картине «И в труде солдат» (1961), где появляется монументальный прием «крупного кадра» и новая эмоциональность в лаконичном силуэте на фоне темнеющего закатного пейзажа. Без лишнего описания и повествования в этом обаятельном образе простого сельского парня прочитываются характерные черты времени. Недавно вернувшись в родной кишлак, даже не сменив еще солдатскую форму на обычную одежду тракториста,

* Из выступления Л. Ремпеля на обсуждении юбилейной выставки, посвященной 40-летию УЗССР. 26 января 1965 года. Стенограмма обсуждения. Госархив РУз. Ф. 2320, оп. 1, ед. хр. 735, с. 10.

он до позднего часа работает в поле, в своем родном кишлаке. Этот бывший солдат столь по-человечески привлекателен и в нем отражены такие глубокие жизненные обобщения художника, что его трудно соотнести с какими-нибудь «дежурными» героями или передовиками труда.

Эти качества можно отнести и к картине «Весна» (1964), на которой опять видим женщину из картины «Материнское раздумье» 1956 года. «Интересно, что спустя много лет художник вновь вернулся к этому сложному по содержанию образу женщины. Он, обобщив свои впечатления, назвал портрет-картину «Весна». В этой монументальной в духе времени композиции предстает величавая горянка, мудрость, достоинство которой ясно прочитывается в ее взгляде**.

Рахим Ахмедов, чьи первые работы сразу были высоко оценены зрителями и коллегами, а декоративные искания начала 1960-х годов привлекли большое внимание критиков, усмотревших в них новый стиль, уже в начале пути оказался лидером. Он много выставлялся, его работы стали ценить, приобретать в музеи. Вполне понятно, что от художника ждали новых солнечных полотен, ярких по колориту портретов узбекских девушек. Но в начале 1960-х годов случилось то же, что и раньше, когда художник, доказав, что область пленэрзма в его всевозможных модификациях ему целиком подвластна, начал последовательно усложнять колористические задачи, не желая повторяться, и увлекся декоративизмом. Быстро добившись многого и, кажется, оступив к достигнутому, он уже в середине 1960-х начал ставить новые задачи в портретном жанре, двигаясь в другом направлении.

Появление новых, симптоматичных для национальной школы, художественных идей, которые определяли ее дальнейшее развитие, можно наблюдать на примере узбекского портрета второй половины 1960-х годов. В этом жанре, который в силу своей природы достаточно консервативен, ибо имеет строгие реалистические традиции и границы, Р. Ахмедов в новой серии работ, ничего не сокрушив и не отвергнув, показал неизбежность поисков нового. Прежде всего, в эти годы меняются его портретные модели. Начиная с нескольких женских портретов стали появляться образы творческой интеллигенции. К ним можно отнести «Девушку в белом» (1965) и «Кариму» (1966). Далее, почти одновременно Ахмедов написал порт-

** Шостко Л. Указ. соч. С. 64.



Рахим Ахмедов во время работы над картиной «Песня». 1963

реты молодых художников, в прошлом его учеников, Бахтиёра Бабаева и Лайло Салимджановой. Выявив яркую индивидуальность каждого персонажа, Ахмедов в обоих случаях шел к выражению своего представления о натуре творческой, исполненной артистизма. Портреты были написаны в подмосковном доме творчества «Сенеж», в атмосфере споров, бесед о современном искусстве среди коллег.

Художник Бахтиёр Бабаев сидит в свободной позе в кресле, словно оживленно о чем-то беседует. Перед ним ярко-желтый столик с красной пачкой сигарет, рядом журнал. Стиль этого портрета лаконичен, строг, близок поискам современности в искусстве 1960-х годов. Но живопись портрета сложная, в ней соединились устремления декоративизма начала 1960-х и новые стилистические искания с использованием утонченных благородных белых и серых тонов. Смуглое

лицо молодого художника выразительно читается на светлом фоне и в общей холодной гамме портрета. Ахмедов показал себя в этой работе оригинальным и изобретательным мастером: он задумал оркестровку белого цвета, извлекая из него интересные живописные возможности, которые проявляются не сразу, а лишь при внимательном рассмотрении. Так, светлый фон портрета — это оставленный незаписанным чистый холст, и его зернистая фактура работает на сгущение тональности красивого загорелого лица Бабаева, помогает вызвать из этого холодного голубоватого пустого фона белый цвет сорочки портретируемого, задает общее ощущение света, несмотря на отсутствие теней, рефлексов и прочего. Все в картине — этот высветленный регистр, минималистская модная мебель на тонких ножках, внимание к передаче фактуры стильных льняных брюк молодого человека — говорит

о поисках новой эстетики, необходимой ему здесь для характеристики атмосферы мира «шестидесятников», в которой формировался Бахтиёр Бабаев.

Творческому восприятию Ахмедова были чужды напряжение и конфликтность, но здесь его волнует присущая современнику активность, открытое выражение позиции, отсюда и драматургия портрета. Подход художника продуман, интеллектуален, несет печать длительных размышлений о модели и возможностях ее характеристики. Так ценивший и в жизни, и в искусстве ясность и простоту, Ахмедов искал новые пути для достижения этих качеств.

Портрет художницы Л. Салимджановой, как и портрет Б. Бабаева, писался в Сенеже, быстро, за пять-шесть сеансов. «Начал писать кистью, без предварительного рисунка. Сразу взял основные отношения черного и белого к холсту, наметил силуэт», — вспоминала Л. Салимджанова о том, как создавался портрет. По ее рассказам, художник мучился при написании лица, все искал возможности обобщения, несколько отдаленного на нее взгляда, что было необходимо для создания обобщенного образа творческой личности. Ее задумчивое лицо, следы переживаний, состояние внешнего покоя и внутреннего напряжения легко воспринимаются в портрете. Все элементы картины — и силуэт темной фигуры на светлом фоне, который вновь, как и в портрете Б. Бабаева, местами оставлен чистым, незаписанным, и легко намеченные контуры мольберта с начатым художницей натюрмортом, и едва уловимый абрис рамы на стене — переданы очень точно по замыслу, с большим вниманием к эстетической стороне холста. И в этом портрете мы видим развитие новых для художника задач — обобщенная живопись, новое понимание плоскостно-пространственного построения, только на основе больших отношений белого и черного.

Эти портреты, близкие по художественной идее, показывают, что для живописного дарования Р. Ахмедова характерны не только яркие цветовые контрасты. Теперь врожденное чувство цвета укрепилось опытом и четкой мыслью, интуиция колориста соединилась с размышлением. В выразительном контрасте и лаконизме черного силуэта фигуры и белого фона, предельной простоте структуры портрета Л. Салимджановой заключена особая изысканность и выражение нового стиля художника. Также задумчива, но внутренне очень собрана, активна героиня в портрете жены художника Каримы (1966). Будучи



Р. Ахмедов за работой. 1960-е

первой узбекской женщиной-музыковедом, воспитанной на высоких образцах европейской музыкальной культуры, Карима Алимбаева многие годы посвятила изучению творчества народных музыкантов. Она увлекла традиционной музыкой и мужа, раскрывая перед ним красоту местного фольклора, вместе они выезжали в экспедиции для сбора материалов. Этот интерес молодого художника сказался еще в дипломной работе «Народный певец» (1953), а также в таких произведениях, как портрет народного музыканта А. Умурзакова (1957), «Песня» (1964).

В портрете Каримы активен желтый цвет фона, контрастирующий с загорелым лицом и руками, светлым платьем. Локальный цвет здесь является ведущей формальной категорией, приобретает, как в народном искусстве, самостоятельный эмоциональный и содержательный смысл. Интересно, что художник пытается соединить силуэт, цвет, плоскостную композицию, не ослабляя их выразительной силы, или, как писал А. Матисс, «чистоты применяемых средств». Осознанно первичная декоративность звучащего цвета, особая значимость и повышенная роль колорита последовательно воплощались Р. Ахмедовым, как видим, не только в образах людей из народа, но и в более сложных по содержанию психологических портретах творческих личностей.

Как и в сурхандарьинских работах, в изображениях современников — «Карима», «Портрет Б. Бабаева», «Портрет дочери Эльмиры» (1963) — локально взятый желтый цвет звучит интенсивно, в полную силу, как в традиционном искусстве. Заметно, что солнечные желтые тона вновь стали главными в полотнах живо-

писца. Но здесь они усилены сочетаниями с черной, красной, зеленой, белой красками в деталях и фоне, создавая психологическую, эмоционально открытую интонацию полотен.

Эти портреты явились подлинной удачей и стали значимы не только для творчества художника. В живописи Узбекистана они занимают очень существенное место: в них видим редко встречающийся в портретном жанре синтез европейского психологизма с поисками декоративизма, ориентированного на эстетические основы традиционного искусства. Характерно, что этот подход позволил Р. Ахмедову полнее и по-новому не только раскрыть индивидуальные черты его современников, но и показать в них нечто глобко национальное.

Поиски интенсивности цвета, о которых А. Матисс говорил как о «повышении голоса», не исключали интереса Рахима Ахмедова в эти годы и к другим возможностям обогащения живописного стиля. Он придавал большое значение плотности цвета, его фактурной разработке, особенно в вышеупомянутых портретах, из композиции которых исключены детали и пространство словно очищено от всего бытового, повседневного, свободно для выделения силуэта фигуры. Такой пространственный и ритмический принцип, каждый раз особенный, как в портретах Б. Бабаева или Каримы, в конечном счете ведет к решению главной задачи тех лет — изображению нового героя, яркой современной личности. Возвращаясь к вопросу обогащения стиля, отметим, что многие работы художника этого периода — портреты, пейзажи, натюрморты — демонстрируют, как в каждом конкретном случае он тщательно обдумывал и выбирал технику исполнения («Натюрморт с апельсинами», 1966), выявлял текстуру через жидкий матовый слой темперы или пастели, едва прикрывающей зерно поверхности оргалита («Девушка в красном», 1966). В других работах портретные задачи решаются с использованием возможностей графических техник: гуаши в «Девушке из Каракалпакии» (1960), пастели с ее тональным богатством в портрете Сары Ахмедовой (1960). Многочисленные произведения этих лет — свидетельства неустанных поисков художника и желания добиться новых качеств живописи в гармоничном сочетании простоты и жизненности. Для достижения этого Ахмедов не останавливался перед сменой техники, переключаясь с масляной живописи на темперу или гуашь или работая в разных жанрах, но видно,



Рахим Ахмедов. 1967

что эстетические симпатии увлекают его к другим берегам.

Интересно проследить одну из линий колористических исканий художника, связанную с разработкой белого цвета в живописи. Очевидно, что рядом с достижениями в колорите сурхандарьинских портретов, а также других известных работ импрессионистического плана она не привлекала внимания исследователей, сосредоточенных на основных тенденциях творчества мастера. Тем интереснее обратиться к этим поискам. И сделать это важно, потому что именно такая постоянная многолетняя работа Ахмедова над колоритом приводила его к живописным удачам в более известных картинах.

Рахим Ахмедов всегда помнил слова своего педагога, талантливого портретиста И. А. Серебряного, о том, что «белый цвет должен звучать как цвет, а не как белила». Конечно, и опыт П. Бенькова, его знаменитый «Портрет колхозника-ударника» (1939) с мастерской разработкой белого цвета в пленэрной концепции,



Р. Ахмедов. 1960-е

и любимые им портреты юсуповского цикла В. Серова, и «белые ноктюрны» Д. Уистлера с их изысканными серо-белыми нюансами — все было в творческом багаже художника.

В ранних работах — «Колхозница» (1951), портрет А. Бекмурадова (1956) из Государственного музея Востока, и позже — портрет А. Умурзакова, «Девушка в сиреновой блузе» (1958), «Студентка» (1958), портрет Марины Пашковской — в произведениях очень разных по живописи белый цвет в одежде портретируемых, деталях, накидке, в белом цветке хлопка или бантика девочки Салимы введен и разработан исключительно для усиления полифоничности живописи — от ослепительно белого до густых насыщенных цветов нижнего регистра. Но со временем мы видим, что Ахмедов усложняет понимание колористических задач. В достаточно простом на первый взгляд «Портрете

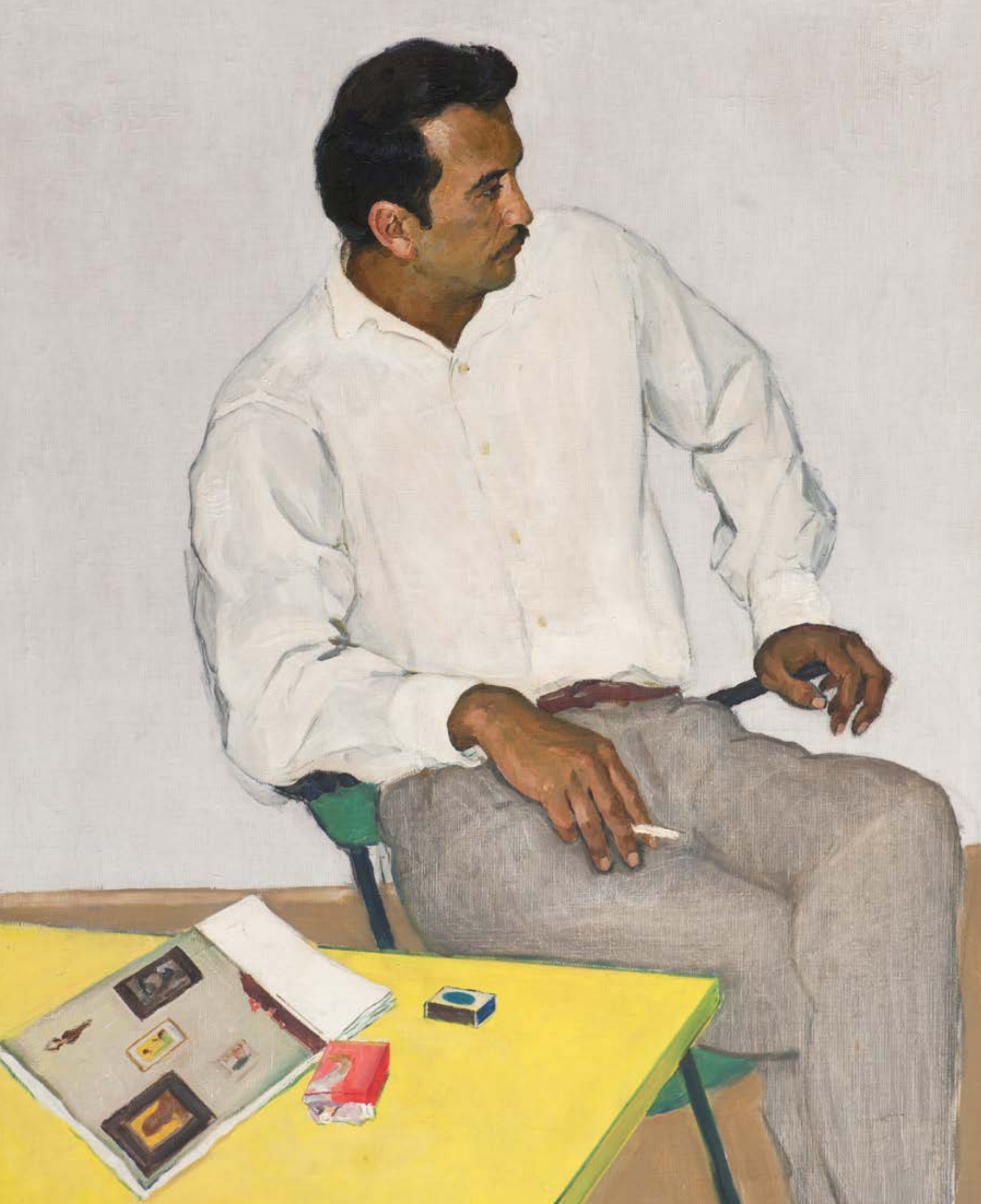
доярки» (1963) обычная светлая стена фона и стерильно холодная белизна рабочего халата женщины, рядом с которым полотенце в ее руках и косынка на голове выглядят желтоватыми, — все написано богатейшими нюансами одного белого цвета. Смуглые, почти бронзовые лицо и натруженные руки доярки контрастируют с разнообразными оттенками белого — от теплых молочных до холодно-стерильных. Вдумчивая последовательная разработка художником этого цвета словно демонстрирует его бесконечные искания и возможности понимания колорита, пусть даже в столь незамысловатом портрете скромной труженицы. Ахмедов явно ставил перед собой задачу заставить белый цвет заговорить богатыми нюансами в изображении самых простых и обычных вещей. Интересно, что, добившись решения поставленной задачи, максимально раскрыв и испытав выразительность этого цвета, он быстро подвел итог и начал искать новый, более индивидуальный, стилистический подход к колористической проблеме.

В 1965 году Р. Ахмедов написал утонченную «Девушку в белом», образ современницы, исполненный сдержанной спокойной внутренней гармонии. Она изображена в открытом белом платье на свободном, очищенном от всего фоне, который выделяет красоту линий ее головы с высокой прической, подчеркивает силуэт фигуры. Все в этом портрете говорит о том, что столь изысканная стилистическая простота инспирирована европейской живописью рубежа XIX–XX веков. Темпера с ее матовой поверхностью, лишенной бликов, свойственных масляной живописи, открыла Ахмедову новые фактурные возможности, облегчив красочную кладку, в масле всегда тяжеловатую, и сохранив свежесть и светлоту красок. Несколько позже, в 1968 году, художник вновь возвратился к этой модели, написав еще одну «Девушку в белом». Очевидно, что его увлекала давняя проблема разработки белого на белом, решению которой многие живописцы разных эпох отдавали дань. Поэтому здесь мы видим, что в отличие от графической гармонии линий в сочетании с пятном белого цвета в работе 1965 года, новый портрет этой девушки написан на основе увлеченной разработки живописного единства белого фона и оттенков белого платья модели. Никакие детали — ни в руках, ни на фоне — не отвлекают от этой «оркестровки». Белым цветом художник строит и впечатление объема, и пространственные отношения. Работа в этом «минимальном» колорите не поте-

рляла ни в поэзии образа, ни в цветовом богатстве, ни в декоративности, ни в красоте силуэта. В уже упомянутых «Девушке в белом» (1965), портрете Б. Бабаева, Л. Салимджановой, а позже в зимних пейзажах 1970-х годов и особенно в работах «Обнаженная» (1971 и 1980), «Лютфи» (1979), «Портрет искусствоведа» (1980) можно найти много приемов колористического обогащения белого цвета, не сразу замечаемых зрителем. Естественно, что столь упорные искания неизбежно вели художника к изменениям, отказу от уже найденного.

В портретах второй половины 1960-х Рахим Ахмедов принципиально подчеркивал чисто эстетическое начало своих произведений, и многие его «девушки в белом», «в красном», «обнаженные» в некотором смысле стоят вне общих тенденций узбекской живописи тех лет.

Ахмедов, всегда строгий к себе, не любил говорить о своих работах, но иногда повторял слова Валентина Серова: «Ничего, как будто что-то получилось...» И действительно, его усилия по созданию новых ярких образов современников в работах конца 1950-х — 1960-х годов меняли привычные жанровые и стилистические подходы, открывали новое, повлияв в целом на развитие жанра портрета в Узбекистане. Портреты творческой интеллигенции кисти Р. Ахмедова демонстрировали переход от обобщенно-типического образа к образу ярко индивидуализированному, появление новых лиц, новой эстетики, свойственной молодому поколению интеллектуалов, творческих личностей. Художник, воспринимая их непредвзято, искренне, глубоко, смог в этих портретах выразить свое понимание прекрасного в человеке.



Портретная концепция 1970–1980-х годов

Для творчества Рахима Ахмедова эти годы оставались интенсивными и плодотворными, своеобразно отражая новые черты и тенденции национальной живописи. Он многого достиг к этому времени. В психологических портретах двух предшествовавших десятилетий художник, увлеченный стихией народного характера и яркими личностями, представил их в самых разнообразных вариантах. Он стал не только выдающимся живописцем, мастером колорита, но и художником, отразившим лик своего времени как в его частных поэтических проявлениях, так и в основных чертах. В портретах тех лет правда времени раскрыта через выразительные образы, отмеченные светлым очарованием детства и юности или драматическими жизненными коллизиями, душевной гармонией или психологической сложностью человека.

Следующее десятилетие и в искусстве Узбекистана в целом, и в развитии мастерства художника стало неким рубежом, отметившим начало изменений в работе Ахмедова в жанре портрета, а также его новые живописные искания. Внутренние интенции мастера к обновлению стилистики, с одной стороны, и общие, присущие художественному процессу тех лет, новации — с другой, объясняют особенности его развития. В этих изменениях важно видеть принципиальную позицию Р. Ахмедова относительно природы станковой живописи, ее классической основы, которая позволяла

ему искать новые возможности передачи психологии человека на другом уровне.

В 1970-е годы в узбекской живописи, как и во всем советском искусстве, произошли важнейшие эстетические изменения, определившие ее новые качества. Если в 1960-е годы общая проблематика искусства существовала в контексте преломления идеи соотношения традиций и новаторства, то уже через десять лет ситуация изменилась, и художникам приходилось искать новые пути для выражения национальной самобытности. Идея не снималась, сохраняя свое значение в развитии национальной школы, однако теперь ее понимание выходило за рамки определенного «национального стиля» в сторону его индивидуализации. Постепенно стилистическая привязанность к традициям, главным образом локальным, связанным с народным искусством и миниатюрой, уступала место небывало расширившемуся спектру новых влияний. Новым было то, что в 1970-е годы, развернувшись лицом к неограниченному полю инонациональных культур, каждый художник, в особенности из поколения «семидесятников», начинал искать пути индивидуальных принципов их интерпретации. В этот период в поле зрения узбекских мастеров попадают новые пласты классических европейских, русских, советских традиций. Обращение к ним было достаточно свободным, так как за этим теперь стояло пришедшее признание всего мирового искусства «своим», а его корневой

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА БАХТИЁРА БАБАЕВА. 1966
Холст, масло. 120×95. ГМИ, Ташкент



Ч. Ахмаров, Ш. Юлдашев, Л. Ремпель, Р. Ахмедов. 1981

системы — питающей и поддерживающей устойчивость «своего национального». Новый уровень развития живописи республики связывался с обретенной ею зрелостью и опытом, а каждая яркая творческая личность выражала собственную оригинальную концепцию синтеза различных культур. Пришло время, и национальная культура уже не только вбирала «чужое», но и начинала давать ответные токи. Существенная особенность этого этапа в искусстве заключалась и в том, что в самом выборе традиций намечалась склонность художников к классической европейской живописи, в отличие от целенаправленного внимания в 1960-е годы к пластам традиционного искусства, фольклорного творчества. Естественно, что, свободно интерпретируя различные инонациональные пластические системы и пользуясь их элементами, узбекские художники искали и выражали что-то сугубо индивидуальное, свое.

Вопрос о роли западноевропейской классики и ее интерпретации в искусстве Узбекистана всегда поднимался в связи с поколением «семидесятников», что справедливо. Именно у них эта позиция выступала программно, а принцип «цитатности», творческого заимствования был заявлен открыто как некий прием, порой лежащий на поверхности. Но это общее

движение искусства проявлялось также у художников других поколений и у всех по-разному. Часто инспирации и воздействия были сугубо личного плана, иногда проявлялись не открыто, изнутри меняя стилевые черты живописи того или иного мастера. В то же время, листая каталоги республиканских и персональных выставок тех лет, нельзя не заметить, что отмеченные новации в искусстве не исключали существования идеологического контекста и мощной конъюнктуры, на которую откликнулись многие художники.

Если говорить о творчестве Рахима Ахмедова 1970-х и 1980-х годов, то, как и в прежние годы, его связи с разнообразными традициями и влияниями проявлялись по-своему. Они угадывались в изменении стиля, в подходе к модели, но, как и раньше, трудно было их напрямую выявить, потому что обычно художник держался от них на расстоянии, то есть не допускал стилизации и повторения внешних приемов. Здесь уместно напомнить, что этот избирательный, вдумчивый подход мастера сформировался давно, в те годы, когда в поисках опоры на народное искусство он вплотную подошел к декоративизму французских постимпрессионистов. Например, многие отмечали влияние на его творчество живописи П. Гогена. Однако внимательный анализ показывает, что Р. Ахме-



Слева направо — С. Мамбеев, Р. Ахмедов, К. Тельжанов на съезде Союза художников СССР. 1988

дов, близкий плоскостному и ритмическому началу живописи французского мастера, колористические принципы решал все же иначе. Так, Гоген выстраивал свою палитру на созвучии основных цветов — красного, синего и желтого, иногда красного и зеленого, как наиболее далеких один от другого. В то же время во многих работах Ахмедова видим, что он опирался и на опыт звучных колористических аккордов Ван Гога. Последний делал акцент в основном на контрасты и сочетание дополнительных цветов, постоянно соединяя и противопоставляя их, особенно желтые с зеленоватыми и фиолетовыми оттенками, чего, как известно по письмам, не допускал в своем колорите Гоген. Внимательно изучив опыт французов, усвоив их принципы построения цвета, узбекский мастер на основе своей мощной интуиции улавливал только близкое и необходимое ему. Этот метод стал основным у Рахима Ахмедова на многие годы. Как верно в свое время подметил Гоген, «художники достигают лишь того, что в них уже заложено».

Естественно, что и прямые реминисценции из европейской классики, на которую Рахим Ахмедов был тогда ориентирован, у него не встречались. Но было очевидно, что он стремился что-то освоить из этого опыта, а если опирался на какие-то традиции, то вос-

принимал их целостно, духовно и эстетически. Как сложившийся мастер, Рахим Ахмедов понимал, что это преклонение перед старыми мастерами не должно закрывать ему глаза на новые ощущения, на свои чувства. Именно через эти отмеченные выше черты творчества художника и новые тенденции в искусстве Узбекистана хотелось бы показать, как происходили изменения в портретной концепции Р. Ахмедова. При этом важно подчеркнуть, что они были связаны с углубленным отношением художника к личности современника, к диалектике его формирования, а также с пристальным вниманием к его непростым отношениям с миром.

Изменениям в живописи художника этих лет сопутствовали также и внешние импульсы, яркие жизненные впечатления и встречи, что всегда было для него существенно. Рахим Ахмедов много ездил по стране и миру с персональными выставками, участвовал в декадах искусства Узбекистана, проходивших во многих столицах союзных республик бывшего СССР. Имея возможность бывать за рубежом, художник показал персональные выставки в таких странах Востока, как Сирия, Ливан, Тунис, и в Европе — в Париже, Варшаве, Софии, Хельсинки. Впечатления от этих путешествий отражены в графическом наследии

художника. Однако истоки новых поисков и вектор в сторону классики связаны главным образом с влиянием, которое на Р.Ахмедова оказало пребывание в 1976 году в Италии, где он провел незабываемые месяцы на вилле Лазарино Академии художеств СССР в Риме. Встреча зрелого уже мастера с классическим искусством вновь заставила его задуматься о богатстве и тонкостях языка живописи, которые позволяли художнику передавать глубины психологии и сложность человеческих переживаний. Это определило стремление Р.Ахмедова на новом, более высоком уровне вернуться к самоценности живописи и искать новые подходы в концепции портрета.

Хорошо известно, что для выпускников Академии художеств классика всегда оставалась высоким образцом, мерой мастерства, и естественно, что Р.Ахмедов ее прекрасно знал, изучая еще в годы учебы и позже в многочисленных поездках по Европе. Но в Италии все это было воспринято художником сквозь многие живописные проблемы, которые он решал в своем творчестве. Тем более его не удовлетворяла распространявшаяся в те годы мода на лапидарные, зачастую грубоватые и упрощенные по живописи холсты многих его современников. Бесконечно далеким от них, естественно, казалась классически законченная, совершенная по технике живопись мастеров прошлого, их высокий реализм.

В этот период Р.Ахмедов обращался к различным стилевым направлениям в искусстве. Эту черту и раньше отмечала Л.Жадова, подчеркивая, что «в творчестве художника присутствуют разнохарактерные творческие поиски», а со временем параллельное сосуществование разных стилевых линий станет одной из особенностей его живописи.

Поэтапная последовательная смена одних живописных стилей другими характерна чаще всего на стадии формирования художников, поиска ими своего языка. На этапе обретения зрелости у многих из них можно наблюдать иной характер развития: они обращаются к ранее пройденным живописным приемам, вновь и вновь постигая их новые возможности. Исследователи считают, что, достигнув определенного уровня, творчество некоторых мастеров начинает эволюционировать под влиянием своего же состоявшегося художественного опыта. Такую же закономерность можно отметить в живописи Рахима

* Жадова Л. Современная живопись Узбекистана. Ташкент, 1962. С. 73.

Ахмедова. В портретах его детей — «Хусан в красной футболке» (1968), «Эльмира. Лето» (1969), «Девушка с персиками» (1970), «В саду. Нигора» (1971) — вновь заметен интерес художника к пленэрной проблематике, в утонченной «Девушке с фиалками» (1971) — возврат к стилистике середины 1960-х годов, в гармонии же ярких локальных красок в пейзажах 1970-х словно оживают смелые поиски декоративности колорита. Встречается и причудливый синтез ранее найденных приемов, своеобразных намеков, воспоминаний о недавних кумирах, которые открываются в известных произведениях при внимательном анализе. Например, в пленэрной картине «В саду. Нигора» перед девочкой лежит книга о П. Гогене с репродукцией его картины «Рынок. Таити», и зрителю становится ясно, откуда идут уроки гармонии этих сложно разработанных цветов в произведении узбекского мастера. В работе «Лето. Эльмира» Ахмедов избегает контрастов локальных цветов, которые встречались раньше, но ритмический строй, обобщенные формы деревьев в залитом ярким солнцем пейзажном фоне и, главное, впечатление зноя очень напоминают картину Гогена «Большое дерево. Таити».

В 1970-е годы, впервые увлекшись пейзажным жанром, Рахим Ахмедов стал писать серии и «сезоны» в своем любимом горном селении Акташа, где у него был небольшой дом и мастерская. Сложные живописные задачи художник начал ставить теперь в натюрморте: то он пишет на пленэре «Лето. Натюрморт» (1980), то исполняет ночной «Вечерний натюрморт» (1980), то создает в строгих предметных композициях в интерьере «Хризантемы» (1980). Но к началу 1970-х годов все же именно портрет прочно занимает главенствующее положение среди других жанров. Ему художник доверяет свои мысли и переживания. Заметно изменились образы: теперь моделями Р.Ахмедова становятся только близкие ему по духу современники — актеры, писатели, художники. Во многих работах — «Портрет Урала Тансыкбаева» (1972), «Художник Э. Калантаров» (1976), «Искусствовед Шахноза Ганиева» (1981), «В мастерской. Нигора» (1980), «Рахима» (1984), «Девушка в белом. Эльмира» (1982), «Кинорежиссер Шухрат Аббасов» (1986) — художник стремится приблизиться к психологии яркой личности, заглянув в ее эмоциональное состояние, передать обостренное чувство независимости, потребность человека, несмотря ни на что «быть тем, кто ты есть», как писал Ницше. В портретах меньше акцентируются



Р.Ахмедов и Ю.Зорькин на практике со студентами — М.Исанов, В.Туркин, М.Иргашев, С.Кельтаева, О.Казоков. 1986

национальные черты, которые были важны в исследованиях народного характера, делается больше глубоких открытий в личности современников. В каждом новом портрете своя стилистика, но в целом она определяется общими ахмедовскими художественными принципами.

Драматично и глубоко содержание образа в «Портрете Урала Тансыкбаева» (1972). Художник вспоминал, что впервые увидел Тансыкбаева в 1937 году на открытии выставки. «Для меня, шестнадцатилетнего студента художественного училища, мечтавшего о живописи, было огромной радостью видеть этого талантливого человека, первого художника-национала. Его произведения я хорошо знал, он уже в те годы был одним из ведущих живописцев, «главой узбекистанских колористов», как называли его критики». Позже они познакомились и стали друзьями. Будучи намного старше, У.Тансыкбаев всегда поддерживал Р.Ахмедова в его начинаниях, многие годы был его соратником, они дружили семьями. Естественно, что писать порт-

рет корифея узбекской живописи было ответственно, художник долго не решался начать работу, затем долго присматривался, делал фотографии лица, рук, искал подходящую композицию. Решил однозначно, что не представит его в интерьере, но не будет писать и банально — с этюдником на пленэре. Подход художника к решению этого портрета отличается тем, что он написан на основе живописных мотивов и колорита тансыкбаевских пейзажей, включенных в композицию. Р.Ахмедов, пользуясь этими мотивами, создал фон и пейзажную среду работы. Они неуловимо присутствуют, возникают то в силуэте вечерних гор, то в ярких акцентах желтых горных цветов, то в таинственном лунном диске или в мотиве дороги, органично создавая атмосферу узнаваемого тансыкбаевского пейзажа. Следуя живописной манере и характерному для Тансыкбаева сине-фиолетовому колориту, Ахмедов идет на несвойственную ему ранее монументальность в композиции. Мощная фигура Тансыкбаева как бы возвышается над зрителем. Интересна психологическая мотивация этого



Р. Ахмедов в мастерской. 1982

образа. Выдающийся пейзажист, прошедший вместе с искусством Узбекистана в XX веке огонь и воду, изображен в тиши темного летнего вечера. Силуэтом встают величественные горы, в густых тенях видны массивы деревьев, крупная фигура одиноко сидящего на камне мастера написана плотно и воспринимается монолитно. В серебристом свете восходящей луны выделяется бронзово-загорелое лицо «казаха с опаленным степью лицом»... «низко стриженная голова которого как будто вырублена из красного камня», как описывал его Л. Ремпель, вспоминая: «Узкий прищур глаз то сверлит пришельца, то раскроется вишь, и Урал залется радостным смехом. Приземистый, плотный, он будто только что спрыгнул с седла. В прошлом рабочий винных заводов, он воспринял лучшие черты передовой культуры Европы и Азии».

* Ремпель Л. Мои современники. Ташкент, 1992. С. 273.

Л. Шостко так писала об этом образе: «Пусть не покажется странным отрешенно задумчивое, почти суровое выражение лица, с которым он запечатлен в портрете»**, имея в виду, что Урала Тансыкбаева все знали как общительного, улыбчивого человека. Но Ахмедова интересовала не внешняя самодостаточность корифея пейзажной живописи, а «драма идей», которую переживал этот художник, его потребность осмыслить пройденное, искать новое. Словно с какими-то глубоко личными переживаниями, не дающими ему покоя вопросами этот выдающийся мастер пришел в поздний час к природе, так вдохновенно им воспетой. Поэтому и тишина, и покой этого прохладного вечера контрастируют в портрете с состоянием душевного беспокойства, сосредоточенности, мучительного внутреннего напряжения.

** Шостко Л. Указ. соч. С. 116–117.

Урал Тансыкбаев и Рахим Ахмедов дружили многие годы, понимали творческие интересы друг друга. Это помогло Р. Ахмедову с психологической тонкостью проникнуть в суть характера и переживаний этого выдающегося человека.

Постепенно Рахима Ахмедова увлекла задача раскрытия психологии сложной творческой личности, далекой от клише богемы или внешне идеальных успешных публичных людей. Он много размышлял об этом, что нашло отражение в нескольких портретах: художников Эммануила Калантарова (1976) и Александра Винера (1980), писателя Саида Ахмада и поэтессы Саиды Зуннуновой (1978), телеведущей Шахнозы Ганиевой (1981), в работах «Лютфи» (1978), «Автопортрет» (1978), «В мастерской. Нигора» (1980). Его модели очень разные, что давало мастеру возможность раскрепощения и разнообразия в решении портретных задач, порой неожиданных. Это молодые искусствоведы — то романтичные, еще не ведающие жизненных проблем («Лютфи»), то экспрессивные, в темном саду среди буйной зелени («Девушка в белом. Эльмира»), то задумчивые («В мастерской. Нигора», 1980) или написанные в глубоких темных фонах интерьера («Портрет Гули», 1980, во взгляде которой особая притягательная сила). Первостепенная задача портрета — психологическая правда о человеке — ведет художника к новым решениям. Но определяющим было то, что Р. Ахмедов хотел предложить свое понимание гармонии и цельности характера современников. В обращении художника к классическим традициям жанра присутствует и общее для того времени стремление к вечным пластическим ценностям, новому уровню европейского реализма.

Сегодня уже признано, что существуют влияния, сказывающиеся постепенно и даже не осознаваемые в течение десятилетий, которые трудно охарактеризовать детально. Они происходят согласно внутренним потребностям и интересам мастера. Естественно, что «история искусства содержится в сознании художника, в этой тонкой и совершенной среде, в которой особые и очень разные стремления легко вступают во всевозможные сочетания»***. Глядя на галерею портретных образов Р. Ахмедова этих лет, трудно, а может быть, и не обязательно скрупулезно выявлять те или иные воздействия. Его живопись словно подсказывает исследователям, что нужно воспринимать всю слож-

*** Элиот Т. Избранное. Традиция и творческая индивидуальность. М., 2002. С. 211.

ность мастера в целом. Ведь важнее проникнуться образными и экзистенциальными проблемами, которые, по существу, определяют живопись каждого художника, чем анализировать усвоение тех или иных приемов.

Над портретами Рахим Ахмедов трудился подолгу, внимательно работал над новой композицией — теперь чаще в ней главенствует фигура, взятая в полный рост, что усиливает значение жеста, выразительной позы, ракурса. Так написан талантливый художник кино Эммануил Калантаров: метко схвачена его манера говорить, держаться, общительный, энергичный характер выявлен предельно ясно. Калантаров позировал у себя в мастерской, воссоздан рабочий момент — на столике среди красок и кистей эскиз, на мольберте начатый большой холст с архитектурой его родного Самарканда. Ситуация — художник в минуту напряженного поиска и диалога — усилена приемом «картины в картине», в которую влетается контраст величественных руин древнего города, встающих за спиной художника, и коллизий актуального творческого процесса. Живопись этого портрета в непривычной для Ахмедова гамме сдержанных сероватых оттенков и приглушенного малинового цвета свитера Э. Калантарова, несмотря на свой большой размер, легко воспринимается благодаря ясности горизонтальных и вертикальных линий композиции: пропорции холста, мольберта, фигуры стоящего художника согласованы, их ритм лишен однообразия. Сыграло свою роль и неожиданное обращение художника к темперной живописи. Хотя Ахмедов редко работал в этой технике, он владел ею так же свободно, как и масляной живописью.

Но самое важное для Р. Ахмедова в эти годы — он добивался, чтобы человек в его картинах жил в своем пространстве, как в классической живописи, а эмоциональная и психологическая правда этой жизни раскрывалась в возможности зрителя длительно и внимательно вглядываться в героя работы, постигать его, искать ответный взгляд. Художника захватывала идея, чтобы у него на мольберте стояла большая картина в жанре портрета, которая привлекала бы не внешними приемами, а вызывала удивление тем, насколько мастер проникся тайной внутренней жизни сидящего перед ним человека. В портрете художника Александра Винера (1980), напоминающем рембрандтовские работы психологизмом и глубиной темноватого колорита, Ахмедову это в полной мере удалось.

Все перечисленные портреты отмечают новый поворот — у художника появляется интерес к раскрытию образа в композиции, написанной в тишине вечера; по колористическому решению ночное освещение узнается сразу, даже если время суток визуально не обозначено. Как отмечала Л. Шостко, «удивительной может показаться настойчивость, с которой художник, влюбленный в солнечный свет, яркую звонкость цвета, все чаще обращается к угасающему закату, затихающему вечеру, к сумрачным краскам ночи. В пейзаже «Летняя ночь» (1981), картинах «Вечерний натюрморт» (1981), «Ночь» (1982), «Ночь в Бухаре» (1980), портретах — писателя Хамида Алимджана (1983), «Рахима» (1984), «Автопортрет в спортивном костюме» (1978) — он словно вслушивается в голоса умиротворенной природы, когда тишина рождает раздумья, а вечер освобождает от суеты и человек остается сам собой». Мысленно объединяя темные фоны этих портретов, словно пересеченных незримыми связями и переживаниями художника, начинаешь постигать некое огромное пространство, над которым проплывает ночь, и тишину и одиночество, в котором творит и думает мастер.

Портретист по призванию, Ахмедов постоянно рисовал себя в разных техниках, сохранилось много набросков — углем, сангиной, пастелью, а также исполненных темперой и гуашью. «Его автопортреты непредвзяты, а в некоторых случаях беспощадно откровенны — художник не скрывает плохого настроения, душевной тревоги, усталости, неудовлетворенности». Преобладают графические автопортреты, но есть несколько живописных, свидетельствующих о том, что обращение к этому интимному жанру было связано с какими-то важными для художника ситуациями, настроениями, вопросами, которые он себе задавал.

На раннем темноватом по живописи «Автопортрете в очках» (1950) мы видим скромного студента Академии художеств в круглых очках, с короткой стрижкой, в мешковатом сером пиджаке, оживленном красной сорочкой. Он подтянут, слегка напряжен; ему тридцать лет, уже многое пережито, за плечами война. На «Автопортрете» 1959 года мы видим другого человека — настолько открыт, эмоционален образ, свободно и мастерски написанный в сложной изумрудно-зеленоватой гамме колорита, игре светлых и темных частей. За эти годы художник изменился: у него оду-

хотворенный взгляд, передающий волнение, живое, выразительное лицо с тонкими чертами.

«Автопортрет в спортивном костюме» (1978) написан в зрелые годы. Художник, задумавшись, сидит у окна мастерской. Он внимательно, спокойно и прямо смотрит на зрителя, встречается с ним взглядом. Занавес окна откинут, и мы видим, что на улице ночь. Ясно, что здесь, как и всегда в картинах подобного рода, окно — нечто большее, нежели фрагмент композиции. Оно здесь именно для того, чтобы обозначить время суток. Романтический мотив интерьера с окном может вносить особые штрихи в характеристику портретируемых. Здесь замкнутость интерьера противопоставляется пространству снаружи, окно в данном случае не источник освещения: обращенное в ночное пространство, оно придает поэтическое настроение этому в целом строгому автопортрету. Интересно, что у Рахима Ахмедова, избегавшего прямых символов и искусственных аллегорий, в этом портрете элементы романтических ассоциаций и реализм соединились, выражая состояние задумчивости человека собранного, но слегка разочарованного, а также смешанную интонацию тревоги и уюта в аккорде открытых синих, красных и белых цветов. Содержание этого автопортрета, как бы притаившись под видимой повседневностью, становится шире, сложнее. Смысл его в том, что обыденным и повседневным для художника является его творческое напряжение и днем и ночью, неустанные усилия выразить себя и дух своего времени, что, как видно, у Ахмедова прорывалось спонтанно. Это настроение прочитывается и в других «ночных» образах его современников. Может, именно о таком состоянии творческой личности писал Б. Пастернак:

*Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.
Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты вечности заложник
У времени в плену.*

В этих портретах художник отдавал предпочтение темным краскам. Энергия цвета и яркость его палитры постепенно сменялись приглушенными тонами и более темной гармонией коричневых, фиолетовых и синих цветов. «Ночные портреты» Р. Ахмедов писал, стараясь сохранить естественность пребывания модели в обстановке, включая в композиции привычные

предметы мастерской, как, например, в «Портрете художника А. Винера» или «В мастерской. Нигора». В других работах мастер передает ощущение непосредственности контакта в тишине вечера, среди зелени сада, как в картине «Девушка в белом. Эльмира» или в романтической «Рахиме», но без малейших признаков домашней обыденности. В столь разных подходах сохраняется его постоянное желание увидеть в близких и интересных ему людях некую высоту, разглядеть индивидуальность, передать то, что отвечало его высокому представлению о личности.

Несколько портретов искусствоведа и тележурналиста Шахнозы Ганиевой появилось в творчестве Р. Ахмедова в 1980 и 1981 годах не случайно. Ш. Ганиева, прекрасный профессионал, чутко и глубоко понимающий искусство, в те годы создала на телевидении свой индивидуальный жанр — передачи о мастерах культуры Узбекистана. Передачи получили большой резонанс у публики, их ждали, обсуждали. Рахим Ахмедов во время подготовки телепередачи о нем внимательно наблюдал за Ганиевой. Так у него было заведено: перед началом работы над серьезным, волнующим его замыслом художник долго присматривался к своей модели, наблюдая ее в жизни, делая в альбоме наброски, намечающие общую идею портрета. Дар психолога-портретиста помог ему заметить в этой красивой изящной девушке то, что оставалось «за кадром» популярной медийной личности. Он начал искать подход, но не сразу нашел образ.

Сначала художник выполнил живописный портрет Шахнозы в саду на фоне зелени (1980), потом изобразил ее темперой на левкасе («Портрет Шахнозы Ганиевой», 1981) и снова делал рисунки. Все было важно для поиска образа — голова анфас или слегка повернута, напряженно сложены или бессильно опущены руки, как в первом пленэрном портрете; светлый или темный фон также раскрывал особую интонацию портрета, его возвышенное звучание. Художник почувствовал, что эта хрупкая девушка обладает колоссальным зарядом жизненной силы, понял ее максимализм, независимость, постоянное желание совершенствоваться и неизбежные при этом жизненные трудности. Он интуитивно чувствовал, что со временем эта внутренняя сила проявится, начнет просвечивать во внешнем облике. Поэтому и решил писать без комплиментов, «под испанцев». Строгая, подтянутая, слегка позирующая Шахноза Ганиева одета в черное платье, как аристократка на полотнах



Р. Ахмедов за работой. Начало 1981

старых мастеров. В вертикальной композиции фигура девушки значительно укрупнена, даже сильно вытянута. Ее внешняя статичность заметно контрастирует с впечатлением напряженной задумчивости.

Шахноза вспоминала: «Он [портрет] был для меня неожиданно большого размера. На холсте повзрослевшая, натянутая, как струна, погруженная в свои мысли девушка. Вертикальный формат, темный колорит фона, темное платье. Что-то неуловимо тревожное кольнуло меня... Кто-то говорил, что я совсем не похожа, кто-то — что художник не уловил характер. Однако каждый раз, когда я это слышала, невольно вспоминала портреты кисти Ван Гога, где его портретируемые со временем становились похожими на свои портреты».

Безусловно, девушка не была похожа на себя в базальном смысле слова, а также на ту «картинку»,

* Шостко Л. Указ. соч. С. 126.

** Там же. С. 122.



Р. Ахмедов. 1971

которую зрители привыкли видеть на экране. Известно, что популярные личности чаще всего остаются замкнутыми, публичная деятельность учит их скрывать внутреннее состояние. И только благодаря интуиции художника, его дару тонкого психолога мы можем деликатно прикоснуться к угадываемой, но не нарушаемой им тайне человека, его души, можем почувствовать ее бесконечную глубину и сложность.

Что касается установок на сравнение портрета с зеркалом или на услужливое желание художника создать миловидный образ, то естественно, что это было невозможно для Рахима Ахмедова как портретиста. Поэтому нередко обращавшиеся к известному художнику красивые, но недалекие дамы оставались недовольны своим правдивым изображением, считая его «гораздо старше» и «непохожим», на что художник советовал им обращаться к фотографу. А для себя считал важным раскрывать то, что не устаревает, —

обаяние мысли, человеческого достоинства. Поклонник женской красоты, Р. Ахмедов и в ранние годы, и в поздних портретах всегда обращался к образам женщин содержательных, умных, восторгался тем, как в потоке современной жизни сохраняется в женщине женственное — хрупкость и изящество.

Интересно, что после этого несколько драматичного по настроению портрета Р. Ахмедов создал еще один портрет Шахнозы Ганиевой — на оргалите, выполненный углем и пастелью. Та же поза, плотно соединенные руки, спокойный графичный силуэт стройной девушки, выступающий из темного фона. Но неяркое освещенное лицо и открытый взгляд выдают энергию, волнение модели. Минимализм графических средств и монохромность концентрируют внимание на лице девушки. Этот выразительный взгляд, язык интенсивного молчания излучает сильную энергию. Мы оказываемся внутри эмоционального поля, наполненного вереницей волнующих мыслей Шахнозы. То, что после живописного портрета Р. Ахмедов обратился именно к рисунку, симптоматично для его творчества тех лет. Именно с помощью рисунка, камерно и приближенно, художник попробовал передать нюансы переживаний и трепет душевной жизни, нервное очарование этой творческой личности.

Как уже отмечалось, в 1970–1980-е годы, долго работая над психологически сложными портретами творческой интеллигенции, Р. Ахмедов постоянно делал рисунки, изучая модели в кратковременных натуральных сеансах. Так постепенно создавалась серия графических портретов, выполненных преимущественно в технике пастели и угля. Некоторые из них появились как этюды, предваряющие композиционный портрет, как, например, «Фатима». В других — «Девочка с косичками», «Нигора», «Камола», «Мужской портрет. Рамиз», «Обнаженная» — острота и выразительность образа основывались на графической стилистике, некоторой беглости, экспрессивной эскизности манеры, особую графическую эстетику. Эту эскизность, незаконченность он ценил особенно высоко, считая, что именно она вносит в образ живую струю. В то же время это был вызов артистизму самого художника, испытание его возможностей в графических техниках, поиски новой живописности в вариациях колорита цветными мелками или в тоне углем.

В 1983 году Р. Ахмедов написал совершенно неожиданную для него работу — «Портрет поэта Хамида



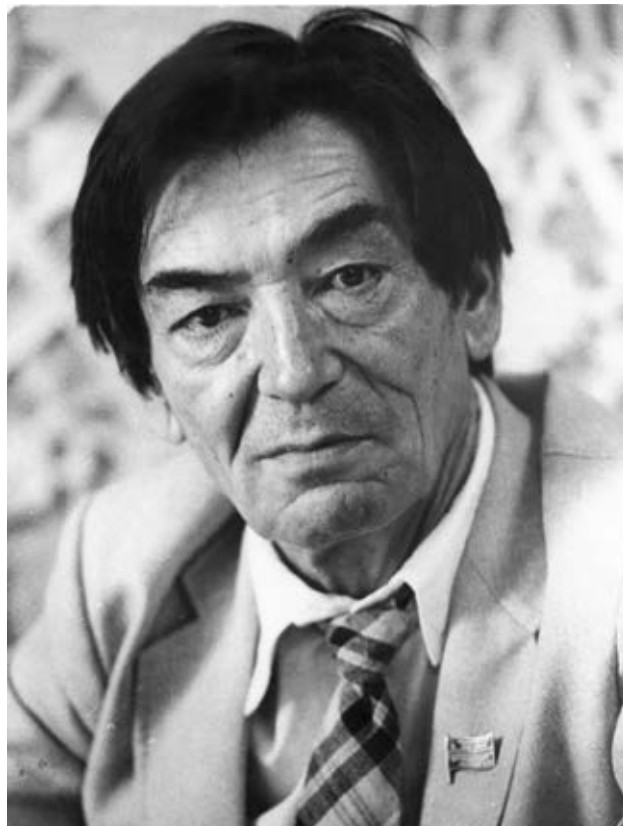
Ч. Ахмаров, Р. Ахмедов, Р. Чариев. 1992

Алимджана». Речь идет о том, что художник придерживался своего принципа — не писать с фотографий, изображать только живущих и с натуры, тем более что у него уже была не совсем удачная попытка приблизиться к образу этого поэта в картине «Когда цветет урюк» (1974). Значит, его все-таки захватила мысль о трагической судьбе поэта, и теперь он искал новые подходы к ее выражению. Портрет мало выставлялся, попав сразу после персональной выставки художника 1981 года в фонды Музея литературы им. А. Навои. Однако, анализируя развитие разнообразных тенденций в эволюции портретного жанра Р. Ахмедова, стоит обратить внимание на необычный характер образа, созданного в этом портрете.

Художник изобразил поэта стоящим в темном саду — он словно застыл, глядя прямо перед собой, углубившись в свои мысли. Темная густая синь ночного неба, буйная зелень, как стена, встающая за спиной поэта, все здесь — соединение внутреннего возбуждения и покоя. О Хамиде Алимджане художник говорил, что, когда смотришь в его глаза, очень черные, кажется, будто чувствуешь, как горячая кровь пульсирует в его голове. Сильный, талантливый, любящий, нежный и, как оказалось, беззащитный перед роком судьбы — таким Ахмедов решил писать Хамида Алимджана через много лет после первой встречи...

Пейзаж в картине освещен загадочным, холодным «печальным светом луны». Он составляет основу эмоционального строя портрета. Очень выразительна эта ночь, словно сохраняющая тайну поэта. Контраст насыщенного синего и желтого в картине не содержит такого открытого мажора, как раньше. Освещенное холодным светом луны бронзовое лицо поэта не просто задумчиво, у него остановившийся, обращенный в неопределенную даль взгляд — он словно прозревает свою трагическую судьбу.

В рассмотренных выше портретах зрелый мастер не только изучает, он вглядывается в тех, кого пишет, раскрывая нечто большее, чем просто яркая индивидуальность. В мучительных раздумьях Урала Тансыкбаева, в напряженном взгляде на автопортрете, в радости творческого союза и вдохновения, в страданном годами разлуки, что показано в двойном портрете писателя Саида Ахмада и поэтессы Саиды Зуннуновой (1978), в беспокойном блеске глаз Хамида Алимджана тема поэта, писателя, художника, их непростой судьбы в перипетиях времени выходит на первый план. В прошлые годы во многих искусствоведческих текстах о советской живописи излагались и неотступно внедрялись мысли о том, что художники простоудушно занимались только пресловутым «отражением жизни», а другого смысла в их



Р. Ахмедов. 1976

работах не было. Безусловно, Рахим Ахмедов был достаточно лоялен к своему времени, но, приближаясь к сложным судьбам современников, мастер почувствовал и раскрыл их напряженный самоанализ, вынесенное ими из всех перипетий жизни высокое представление о подлинных ценностях, о смысле жизни.

Попытки усложнять психологические задачи были главными и необходимыми в тот период для Р. Ахмедова. Поиски художника отличались необычайным разнообразием, пробами и увлечением то одним подходом к портрету, то другим, и это проходило с огромной творческой самоотдачей, подчиняясь не только своему темпераменту и характеру модели. Рахим Ахмедов обладал редкой способностью осмысливать свое развитие, всегда отдавая себе отчет в той или иной неудаче, достаточно сознательно шел на изменения стиля. О его постоянном желании анализировать пройденное, оценивать себя в общем развитии свидетельствуют его многочисленные персональные

выставки, эти отчеты перед собой и зрителем, на которые многие из его современников не решались.

При исполнении портрета известного кинорежиссера Шухрата Аббасова (1986), создателя таких культовых фильмов, как «Ты не сирота», «Об этом говорит вся махалля», «Ташкент — город хлебный», Ахмедов идет в другом направлении. Режиссер, вспоминая о работе художника над этим портретом, рассказывал, что он «не просто позировал, это было время интересных бесед. Я видел, что художник хотел узнать, что я за человек, что скрывается за моим высоким лбом, о чем мечтаю, что волнует меня».

Крупная пластика фигуры кинорежиссера удачно вписана в монументальную композицию, в которой звучит строгий аккорд белого, черного и красного, усиленный зеленым. В портрете царят ясность, открытость, приподнятость настроения. Строгий силуэт фигуры и четкий рисунок головы выразительны на светлом фоне. Ш. Аббасов изображен свободно и элегантно сидящим в кресле, он о чем-то беседует, его состояние, несмотря на строгость и монументальность общего решения, активно, эмоционально. Это и позволило избежать налета официальности, притом, что фигура композиционно представлена достаточно торжественно. «Насколько Рахим Ахмедов уважал меня как человека и как кинорежиссера, — рассказывал Ш. Аббасов, — настолько ответственно он относился к созданию этого портрета. Его профессионализм чувствовался на каждом этапе работы — у него был большой подготовительный материал, сотни эскизов, рисунков, вариантов, фотографий. Может быть, не очень удобно писать об этом, но Рахим Ахмедов хотел меня написать как яркую личность, он вообще считал режиссеров властителями дум. Я наблюдал, как он искал строгий колорит, особую монументальную композицию. В то же время Ахмедов внес в решение строгого образа какую-то элегантность, а в лице — национальную характерность».

По сравнению с «ночными» работами в портрете Ш. Аббасова наряду с созданием яркого характера, передачи впечатления непосредственного контакта есть и нечто новое и не менее интересное — некая торжественность, то, что в свое время обозначалось выражением «высокий стиль». Как писала Л. Шостко, «мы видим у художника жажду постижения самых разных проявлений жизни, неограниченные творческие интересы. В портретах очевидно стремление к передаче емкой внутренней экспрессии образа, его

духовной напряженности, что позволяет ставить вопрос об особенностях интеллектуального портрета в творчестве Рахима Ахмедова».

Портреты творческих личностей, созданные Ахмедовым в 1970–1980-е годы, многомерны и разнообразны. И в 1990-е годы, и в следующее десятилетие мастер будет обращаться к этому жанру. В нем постоянно шло накопление новых образных откровений наряду со сменой живописных подходов. Р. Ахмедов продолжал применять свой любимый прием — помещал фигуры на импрессионистически написанном фоне, как в портрете девочки в желтом платье («Камила», 1989), увлекался плотностью моделировки на левкасе, где с отточенной ясностью прорабатывал живопись светлого девичьего лица («Портрет Эллы», 1989). Порой избирал совершенно противоположный подход, как, например, в интенсивном по контрасту желтого и изум-

рудного портрете «Флора» (1991) и в последнем по времени портрете своей ученицы Сайры Кельтаевой на фоне яркого сюзана (2008).

Многие портреты этих лет выполнены художником в технике пастели и акварели. Заметно, что присущая мастеру тяга к гармонии позволяла ему легко преодолевать рамки и ограничения той или иной стилистики. Однако, увлекаясь индивидуальной характерностью каждого портретируемого, Рахим Ахмедов тем не менее отмечал для себя невидимую, но замечаемую внимательным зрителем дистанцию. Именно эта идущая от классического портрета традиция уважения человека, его достоинства, некоего личного пространства словно ограждала художника от эффектного, навязчивого прямого контакта, придавая его живописи благородство, показывая особое целомудренное отношение к человеку.

* Л. Шостко. Указ. соч. С. 122.



Графика

Рисунок в искусстве прирожденного живописца, мастера колорита Рахима Ахмедова ранее не был предметом специального рассмотрения. А между тем наследие художника дает богатый материал для размышлений о своеобразии его подхода к графическому искусству. Возможность целиком показать эволюцию, большое разнообразие жанров и техник, стилистические поиски в графике Р. Ахмедова впервые появилась в 2011 году на юбилейной выставке художника, посвященной девяностолетию со дня рождения. Как у многих живописцев, рисунки Ахмедова являлись глубоко личной и камерной частью творчества, сопутствуя ему на протяжении всей жизни. Представленные вместе, они позволили глубже понять привязанности и изменения в его творчестве, формирование новых черт, отражающих тончайшие настроения, поиски, часто в живописи не проявлявшиеся. Графическое наследие Рахима Ахмедова — это академические студии и наброски, портретные и пейзажные рисунки, выполненные в разных техниках и с использованием различных приемов. В то же время рисунок в творчестве живописца Ахмедова не был чем-то второстепенным, он также не был только подготовительным этапом в работе над картинами и портретами. Графика мастера, как показала юбилейная ретроспектива, — самостоятельный цельный

и важный раздел его творчества, в нем по-особенному лирично выразилось отношение его к миру, природе и человеку.

Рахим Ахмедов с самых первых шагов рисовал много и увлеченно, сначала в училище, затем в годы учебы в Академии художеств в Ленинграде и, наконец, в зрелом возрасте. Его метод изучения натуры был закреплен в стенах Академии. В традициях русской художественной школы огромное значение придавали рисунку как фундаменту реалистического изобразительного искусства. Опыт таких талантливых художников, как И. Репин и В. Серов, их страсть к рисованию, которые помогли найти собственный неподражаемый стиль рисунка, имели большое значение и для выпускников Академии художеств последующих поколений, и для всех национальных школ в XX столетии. Рахим Ахмедов, как и многие выученики Академии, унаследовал от этих выдающихся предшественников и педагогов репинскую любовь «к альбомам и альбомчикам», с которыми великий мастер никогда не расставался. Свой альбом всегда был и у Рахима Ахмедова. В студенческом общежитии холодными вечерами он делал наброски своих друзей в крошечные блокноты, позже рисовал на многочасовых собраниях в Союзе художников. А в зрелые годы, выезжая на пленэр, брал с собой большие альбомы с хорошей

КАРИМА. 1969

Бумага, уголь. 59 × 40. Частная коллекция, Ташкент

бумагой. Многие интересные страницы творческого пути художника раскрываются при взгляде на эти альбомы, сохранившиеся рисунки с лицами его друзей, детей и близких, а также пейзажные зарисовки, сделанные во время зарубежных поездок.

Начинал молодой Рахим Ахмедов, безусловно, с метода Павла Чистякова, с академического рисунка обнаженной натуры, внимательного и тщательного ее изучения, чему уделялось большое внимание в стенах Академии. Однако заметно, что уже в ранних работах он был далек от идеализации и «школярства», а шел от живого движения, пристального наблюдения реальных людей во всем их многообразии. Поэтому так интересны среди ранних графических работ художника небольшие камерные, очень личного характера, рисунки и наброски начала 1950-х годов. Они достоверны, правдивы, в них внимательное и уважительное отношение художника к окружающему миру, который он стремился познать во всей полноте. Так, в рисунке «Мальчик» (1950) Ахмедов увлечен возможностями графической разработки пластики юноши, в работе «Горный кишлак» (1950-е) старается передать в технике графитного карандаша знойный день в горах, рисунок «У печки» (1950-е) запечатлевает интересную бытовую сценку. В других работах, как, например, «Маннон Саидов за чтением» и «Нигмат Кузубаев», Р.Ахмедов внимательно в долгих сеансах исследует характер своих друзей-сокурсников.

Освоив испытанный многими поколениями художников метод рисования, Р.Ахмедов научился мыслить с карандашом в руке, схватывать достоверность деталей, а также вдумчиво анализировать, проникая в суть вещей. Художник вспоминал, что в 1950-е годы он зарисовывал буквально все: на каникулах в поисках натуры засветло ходил на Саман — базар в Старом городе, куда привозят для продажи скот и где можно было часами делать наброски с осликов, терпеливо стоящих на жаре. Многим наброскам и рисункам той поры присуще внимание к деталям, разработка отдельных предметов. Безусловно, за этим стоит острая потребность молодого художника в освоении реалистического метода. В рисунках на каждом пожелтевшем листочке блокнота видны естественность, присутствующая художнику с молодости, искренняя жажда познания и открытость взгляда на мир, в котором все представляется интересным и достойным внимания. Именно поэтому уже в раннем творчестве, когда происходила шлифовка навыков рисования, Ахмедов всегда избегал

догматизма и ограниченности при натурной работе, хотя иногда получал советы о том, что нужно долго и упорно писать «одно и то же дерево».

В портретных рисунках второй половины 1950-х годов заметно, что художник, стараясь уйти от «сухости» школы, много работает над нюансировкой штрихов, ставит задачи живописной передачи света и воздуха, обжитого пространства, живого трепетного касания карандаша даже в самых обыденных сюжетах. Теперь он варьирует графичность и мягкую тональность, чувствуя, где можно оставить чистое пространство листа для домысливания зрителем. Но за каждым, даже небольшим, наброском видно, что мастер овладевает важнейшим качеством рисунка — передачей острой характерности облика, пластики человека в определенной среде.

В портретных рисунках 1955–1958 годов очевиден талант портретиста: доверяя натуре, он не навязывает своих эмоций, а сознательно и увлеченно анализирует характер человека, как, например, в рисунках «Няня», «Девочка с косичками» и других. Так, в карандашные портреты этих лет художник старается вносить что-то новое, и это ярко проявилось в раскрытии национальных типажей, понимаемых художником глубоко, без налета экзотики в колоритных образах.

Одна из таких работ — «Портрет старика», или, как его называл сам художник, «Портрет дяди» (1954). Внешне лишенный эффектности, рисунок чрезвычайно сложен психологически и выполнен мастерски, напоминая глубиной образа портреты рембрандтовских стариков. Перед нами пожилой узбек, как и положено в почтенном возрасте, с бородой, на голове тубетейка. Он смотрит на зрителя прямо и очень внимательно. И хотя на этом благородном лице жизнь оставила следы прожитых лет, взгляд его открыт и глубок, глаза мудры и пронзительны. Это был дядя Каримы, жены художника. Достойный уважения почтенный человек заинтересовал Ахмедова с первых минут знакомства. Из частых бесед с ним художник узнал о тяжелых годах разорения семьи, репрессиях отца и близких жены, об утратах военных лет. Этот далекий от искусства человек очень внимательно всматривался в произведение молодого художника, проникаясь его темпераментом, волей и всепоглощающей страстью к своему делу. Лицо старика мягко и в то же время внимательно проработано углем. Кое-где высветляя поседевшую бороду, художник прошелся по рисунку мелом. Все в этом человеке проникновенно «прочитано» Ахмедо-



Рахим Ахмедов. 1981

вым, поэтому лицо на портрете, не будучи красивым (хотя высокий лоб и разлет бровей выдают в нем породу), приведено к гармонии и выражает внутреннюю силу. При крайней простоте средств — уголь и графитный карандаш — Р.Ахмедов добился исключительной глубины и правдивости образа.

Рахим Ахмедов, как и его педагоги по Академии художеств, любил рисовать натуру, работая вместе с учениками. Так появились некоторые законченные графические портреты, сделанные художником в вечерних классах по рисунку, организованных молодыми педагогами-репинцами на факультете живописи

Ташкентского театрально-художественного института в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Многие ученики Р.Ахмедова помнят, какое значение он придавал также ежедневным занятиям набросками, чтобы появилась легкость, свобода в работе руки, чтобы они умели сразу взять форму и передать ее без поправок и применения ластика. Считая, что в набросках вырабатывается не ремесленная привычка копировать натуру, а меткость глаза, умение решить пластическую задачу, педагог советовал ученикам, перед тем как сделать рисунок, хорошо представить себе, что они хотят запечатлеть и каким образом. У Ахмедова был свой



Рахим Ахмедов. 2005

метод: чтобы поправить линию или сделать какие-то корректировки, не оставляя разводов и следов, он рядом проводил вторую линию, немного дальше или ближе, но оставлял обе, не стирая их.

Если в раннем творчестве художник, осваивая натуру, рисовал много, то с годами определились его приоритеты и в графике — сначала портрет, а со временем — все больше увлекавший его пейзажный рисунок. На смену «правильности» рисунка начала приходиться смелая, уверенная, выразительная линия или мягкая живописная тональность сангины и угля. Все больше свободного штриха, понимания смысла в дыхании белого чистого листа или артистичной недосказанности.

Эмоционально тонкая, очень личная сторона творчества Рахима Ахмедова — детские образы не только в живописи (вспомним замечательные портреты «Эльмира в шубке», «Нигора со значком», «Хасан», «Хусан в красной футболке»), но, может быть, в еще большей степени — в графике. Многочисленные наброски, рисунки углем, сангиной, яркие и нежные рисунки

пастелью, акварели, на которых дети художника запечатлевались с раннего детства, — зимой в теплых шапках, шубках и шарфах; вот они октябрята со значком; ученики, старательно делающие уроки, что-то читающие; с годами дети предстают повзрослевшими, то задумчивыми, немного грустными, то активными, самостоятельными. Р.Ахмедову, умевшему мастерски делать молниеносные наброски, удавалось «схватить» и зарисовать подвижных, никогда не позирующих детей. В рисунках он делал это легко, уверенно, всегда психологически точно.

1960-е годы — период творческого взлета художника, что ярко проявилось и в формировании портретного образа в графике. Здесь по-своему раскрылось присущее Рахиму Ахмедову как портретисту обостренное восприятие индивидуальности, умение разглядеть особенную черту или показать человека в естественной для него, доверительной обстановке. Для каждого характера у художника безошибочно находилась особая графическая техника: кого-то изображал карандашом и углем, кого-то — в живописном решении акварелью, гуашью или цветными мелками, теплой сангиной. В поисках новых выразительных средств и эффектов художник смело вводил цвет, сочетая разные техники — гуашь, пастель, темпера. Графика художника наполнялась звучностью и силой декоративного цвета, что шло от колористических поисков его живописи 1960-х годов. Гуашь «Портрет каракалпачки» (1963, ДХВ АХ УЗ), портрет пастелью Сары Ахмедовой (1960) и «Комсорт» своим свежим живописным решением подчеркивают особенную красоту каждого женского образа — строгую интеллигентность молодого ученого Сары Ахмедовой, простоту и открытость загорелых лиц колхозницы и каракалпачки, утонченно стилизованный образ диктора в «Девушке в красном» (1968).

Изящны тонкие по рисунку портреты сангиной, в которых беглость выразительной линии передает глубокое и взволнованное чувство. Это большой рисунок «Женщины в платке» (1970) или несколько уголков архитектуры старой Хивы и Самарканда. Теплый тон сангины, легкие линии создают световой эффект в упомянутом рисунке женщины — тонкими контурами передано благородное лицо узбечки, спокойный взгляд ее лучистых глаз. А в рисунках улиц Хивы передача света, солнечного дня и пространства древнего города — все выполнено без растушевки, едва касаясь листа, тонкой линией.

У Рахима Ахмедова, следовавшего традиции старшего поколения мастеров искусства, также было заведено писать автопортреты. Однако в этом жанре он отразил себя больше в графике, чем в живописи. Его автопортреты — своего рода многолетний дневник, полный острых наблюдений, переживаний и открытий. В них заметно особое чувство ракурса, которое художник заострял в передаче характера и черт своего лица, что проявилось в едва заметных поворотах, наклонах, в умении схватить напряжение взгляда в «опасных» по прямоте автопортретах в фас. Так, на большом «Автопортрете с сигаретой» (1966), выполненном пастелью, энергичный, с короткой стрижкой Ахмедов — типичный художник-шестидесятник. В более поздних портретах появляется какое-то напряжение, внутренний драматизм, усталость.

С годами портретное начало настолько захватывает Р.Ахмедова, что он уже не разделяет по значимости — станковый портрет, этюд, набросок темперой или гуашью, рисунок карандашом. Мы видим только образ человека. Вместе с тем в 1970-е годы появляется серия портретов, в которых художник ставит цель чисто графическую — сделать большой портретный рисунок. Так были начаты и завершены более десяти портретов в технике пастели. Обращался художник к этой технике и раньше, но теперь в создании галереи образов современников чувствовалась определенная творческая установка, желание по-своему разработать идею портрета в этой технике. Интенции шли не только от поисков в жанре портрета, но и от новых веяний: возрастающего интереса к искусству европейской классики, знакомства в зарубежных поездках с современным западным искусством, потребности в новом художественном языке и стиле. Привлекала художника и попытка интерпретации известных классических традиций рисования портрета *à trois crayons* («в три карандаша») — углем, сангиной и пастелью, с натуры в один-два сеанса. Эти приемы и, безусловно, опыт такого мастера, как В.Серов, о котором Р.Ахмедов всегда говорил «великий Серов», уже были в творческом багаже узбекского художника.

Естественно, что Ахмедова тянуло к новизне, которую открывала эта техника, соединяющая в себе возможности живописи и рисунка, тем более, что в пастели он мог как живописец разрабатывать множество нежных оттенков каждого цвета. А в таких портретах, как «Шахноза», «Девочка с косичками. Хуршида», «Тахир», где атмосфера и настроение более важны,

чем мелкие детали, Р.Ахмедов по-своему ее развивает. В других портретах заметна разработка художником тонких оттенков колорита, работа штриховкой или живописным пятном. Например, в работе «Нигора» (1983) интенсивность ярко-бирюзового цвета платья, свободные штрихи и контуры пластики придают портрету особое эмоциональное звучание, раскрывая душевное состояние, экспрессию модели. В других пастелях — женских и детских портретах Ахмедова, наполненных нежным чувством, — разнообразие подходов, где мягкость пастельного карандаша, использование растушевки, обыгрывание пятен, деликатное прикосновение мелков к бумаге, спокойная цветовая вибрация отвечают сути образов близких художнику людей (портреты детей, «Эльмира»).

Упомянутая серия портретов, выполненных пастелью на оргалите, заметно выделяется на общем фоне графического наследия Р.Ахмедова не только своими большими размерами. Поиски нового стиля, волновавшие художника, приводят к появлению тенденции своеобразного эlegantного графизма, в котором свободная линия мастера, ее мелодия оттеняют звучный колорит, как, например, в работах «Портрет друга. Рамиз», «Девочка с косичками. Хуршида», «Камола». Теперь Ахмедов относился к пастели как к некоему аристократическому графическому инструменту. Часто он работал пастелью на картоне или оргалите, включая их коричневато-желтоватый тон в общую колористическую гамму портретов, обыгрывая неровную фактуру поверхности, благодаря чему нанесенные на нее пастельные штрихи создавали вибрирующую живописную среду.

Достоинна внимания такая особенность портретных замыслов Р.Ахмедова, как разнообразие поз, неповторимость положений, ракурсов, поворотов, жестов. Он остро чувствовал особенность каждого, поэтому добивался индивидуальности в позе, находя что-то наиболее характерное. В портрете «Шукурия» художник выбирает такую необычную позу, кокетливую посадку, выразительный наклон головы. Округлые линии фигуры и изысканная цветовая гамма фиолетово-малиновых цветов подчеркивают изящество модели. А в «Портрете друга. Рамиз» и «Портрете Гани» художник рисует только голову, чтобы фигура не отвлекала от задуманной тонкой характеристики выражения лиц, задумчивых глаз.

Иногда Р.Ахмедов, начав писать портрет маслом, потом отказывался от тяжеловесной масляной техники

и для ускорения работы, а главное — для сохранения в манере письма большей свободы, легкости переходил на комбинированную технику темперы с пастелью. Такие портреты написаны не на холсте, а на специальном рулонном торшоне, который наклеивался на картон, установленный на мольберте. С годами эта техника у Р.Ахмедова предстала в широком спектре выразительных и технических возможностей — от острого графического наброска, цветовых контрастов до живописной многослойности, изощренной нюансировки цвета и фактуры.

В рисунках 1970–1980-х годов, в которых видно захватившее художника стремление к упрощенности средств выражения, не последнее место занимают автопортреты. Но самым ярким примером стилевых исканий мастера являются «Портрет Шахнозы Ганиевой» (1980) и «Обнаженная» (1972). О портрете известной тележурналистки уже говорилось в контексте анализа портретного творчества художника; отметим его сугубо графические черты. Рисунок показывает, что художник искал простоты выражения, но одновременно с этим старался сохранить изысканность общего решения. Модель представлена на большом картоне, ее фигура дана в мягком контуре, безошибочно выявляющем пластику девушки. В своем желании добиться такой же изящной простоты формального выражения в «Обнаженной», как и в «Шахнозе», Р.Ахмедов несколько изменяет реальные пропорции фигуры модели. Есть не сразу заметные нарушения в линиях слегка вытянутого торса, сглаженного в рисунке мягкого контура шеи и плеч. Эти отступления от анатомической правильности были необходимы для стилистики упрощения, чтобы в работе не было ни одной лишней, ничего не говорящей черты. Однако, как говорил мастер ученикам, «чтобы сознательно нарушать пропорции, надо прежде всего отлично их знать».

Эта портретная серия пастелей стала своеобразной галереей образов современников — художников, любителей искусства, представителей интеллигенции, тех людей, с которыми Р.Ахмедов часто общался, которых приглашал позировать. В портретах мастера чувствуется открытость мира портретируемого, становящегося и его миром, атмосфера открытости и доверия между художником и его современниками. Отсюда и естественность поз, взгляда, выражения каждого лица, смотрящего с портрета. Рахим Ахмедов смог внести в рисунки обретенную им в живописи психологическую сложность. И сделал он это языком



Р.Ахмедов в мастерской. 2000-е

графики — опосредовано, косвенно, исподволь — через артистическое «как», через то, что рождается произвольно и не вполне осознанно, как выразительный прием художественного воплощения.

В конце 1960-х и в 1970-е годы художник увлеченно работал фломастером. Техника быстрая, цветная, требующая особой связи между бумагой и рисунком, она внесла новые черты в пейзажные работы, портреты, натюрморты мастера. Открывая ее возможности, художник смог передать окружающий мир в линиях легких, нервных и почти неуловимых, резких и сильных, плавных и упругих, как, например, рисунки «Акташ», «Сирийский натюрморт», серия автопортретов.

Свои впечатления о творческих зарубежных поездках он оставил в многочисленных зарисовках и сериях рисунков 1970–1980-х годов. Это серии «По Болгарии» (1975), «Польша. Закопане» (1976), «По Италии» (1976). Наиболее известна серия «По Италии», выполненная художником в основном фломастером. В ней

особый стиль — рисунок легкий, непринужденный, с особым ощущением пространства, неповторимостью и красотой архитектуры, где Р.Ахмедову удалось почувствовать и передать общий латинский дух, его гармонии.

В творчестве художника 1990-х — начала 2000-х годов все более заметна роль пейзажного рисунка, в котором он отдавал предпочтение пастели, требующей твердой руки и точности глаза при подборе оттенков. Пейзажные мотивы трактованы живописно, со свободной колористической разработкой. В альбомных зарисовках, сделанных в горах Хумсана и Акташа, он, выбирая уголок пейзажа, зарисовывал его бережно, стараясь сохранять жизнь этой части природы. Диалог мастера с природой в эти годы раскрывался через лирическое переживание, спокойное и вдумчивое. Такую работу он очень ценил, считая необходимой для живописца не только как запас впечатлений, но и как кладовую памяти. Пейзажная графика художника этого периода представляет собой большое разнообразие техник — пастель, уголь, акварель, темпера и гуашь.

Если обобщить путь Рахима Ахмедова в графике, то заметно постоянное освоение им новых подходов, новой техники, желание высказаться графически в своих любимых жанрах — портрете, пейзаже, натюрморте. Но следует признать, что в поздних рисунках Рахим

Ахмедов пришел к своему собственному пониманию задач графики. Оно состоит в создании рисунка, который обладает качествами живописи, сделан чувством живописца. Не случайно художник всегда использовал большое разнообразие цветных техник, которые часто им смешивались, как, например, в темпере «Мой двор» (1966, ДХВ АХ УЗ), рисунке «Подсолнух», портретах и многих работах 2000-х годов, в которых узбекский мастер продолжал европейскую традицию живописной графики в ее широком смысле. В этой традиции можно безошибочно отличить графику живописца от «чистого» графика: ведь живописцы всегда творят не на поверхности, а где-то в пространстве, ощущая и словно прощупывая его своим живописным видением.

На персональных выставках Рахима Ахмедова (1992, 2002, 2012) не раз отмечалось, что мастерство рисунка художник сохранил до глубокой старости. В его поздних рисунках («Портрет соседа», автопортреты 2006–2007) появились новые черты — не теряя точности и выразительности, они стали немногословны, недосказаны...

Каждый день до преклонного возраста мастер рисовал, считая этот метод необходимым, как упражнения для пианиста — быть в форме, тренировать память, глаза и руку.



Поздний период творчества. Пейзаж и натюрморт

В искусстве Рахима Ахмедова, художника импульсивного, мастера яркого живописного темперамента, трудно заметить что-то головное, рациональное. Не была ему свойственна и умозрительная программность поиска, однако на каждом этапе творческого пути он ставил перед собой определенные художественные задачи. Они всегда были обусловлены тем, что он считал для себя наиболее важным в тот момент.

Особенность эволюции творчества Р. Ахмедова видится и в другом: избегая односторонности стиля, художник смело менял характер задач, часто варьировал их, легко и свободно работая в рамках как ранее обретенной, так и новой манеры. В какой-то мере это скрывало от поверхностного взгляда истинную сложность эволюции художника и переломные моменты на смене этапов. А присущее Рахиму Ахмедову поэтическое, гармоничное мироощущение, неизменно проступавшее во всех стилистических спектрах, обуславливало необычайную цельность его творчества, с годами наполнявшегося новыми интонациями, в которых живописная свобода, колористические интерпретации, уход в «просто живопись», в «просто цвет» воплощались в жанрах пейзажа и натюрморта.

Следует отметить, что к 1970-м годам в стране в целом закончилось время суровой индустриальной эстетики в пейзаже, постепенно сходили со сцены идеи и требования пейзажа-картины, отражающей

эпическое преобразование природы трудом человека. Гармонию природы и ее красоту — персональную для каждого, личную, камерную — живописцы теперь искали и находили по-своему, удаляясь в полюбившиеся ландшафтные уголки.

Начиная с 1970-х годов пейзажный жанр все больше выходил на первый план в живописи Р. Ахмедова, художник чаще представлял на выставках не только портреты, но и свои пейзажи, к которым, разумеется, обращался и раньше. В раннем творчестве он постоянно писал этюды на природе, во многих портретах и жанровых полотнах пейзаж являлся важнейшим содержательным компонентом. В пленэрных картинах «Материнское раздумье», «Сестры», портрете А. Умурзакова, «Пастушке» и, наконец, в лирическом полотне «Утро. Материнство» природа в мире, созданном Р. Ахмедовым, была прежде всего совершенным и достойным преклонения аккомпанементом жизни человека. Это окружение, пронизанное светом и теплом, было поэтической аурой образов художника. Начиная уже с первых самостоятельных работ он прилагал много усилий к овладению этой драгоценной средой, прежде чем сумел найти и свой образ природы — ясный, светлый, солнечный. Вполне естественно, что спустя годы многолетний натурный опыт привел художника к пейзажному жанру. Свою роль сыграло и то, что в конце шестидесятых годов Р. Ахмедов открыл для себя особенную красоту долины реки

СОЛНЕЧНАЯ ОСЕНЬ. 1976
Холст, темпера. 110 × 110. ГМИ, Ташкент



На встрече с учениками художественного лицея. 2001

Акташ в предгорьях Ташкента, где каждый год летом и осенью в поисках покоя, душевного равновесия проводил время с семьей на даче, наслаждаясь тишиной и красотой живописного горного селения. Полюбив эти места, художник уже не искал другой романтики, а предпочитал возвращаться в ставшие родными края.

Обращение к пейзажу и натюрморту, заметное в семидесятые и особенно в девяностые годы, не только углубляло обостренное живописное видение художника, оно ставило перед ним новые задачи в колорите, на практике усложняя представления о том, что такое живописность, теперь увиденная глазом пейзажиста, отточившего свои наблюдения сотнями этюдов. Многие годы работая на природе, Р.Ахмедов вырабатывал привычку мыслить цельными мотивами и образами, опуская все второстепенное, продумывая и отбирая детали.

Почти все пейзажи Р.Ахмедова начиная с 1970-х и по 2000-е годы написаны среди гор Акташа, где не-

торопливое течение сельской жизни, незатейливость быта, любимая работа в саду, встречи с местными жителями снимали усталость и восстанавливали силы. Теперь и летнюю практику своих студентов Р.Ахмедов проводил у себя на даче, создавая все условия для плодотворной работы. Многие его ученики помнят и строгий распорядок пленэрной работы от восхода до заката, и наставления учителя быть внимательными на природе. Ведь «на пленэре нет краски, — говорил мастер, — она должна перейти в тон», он также советовал в этюде «быть внимательными к выбору мотива, не то в пейзаж перенесете неправду».

С годами в пейзажах художника появились новые принципы: не забывая о достижениях пленэра, игре солнечных бликов и подвижной светотени, переходить к темпераментной светоносности и мощи насыщенного колорита, а в поисках усиления цвета чаще работать гуашью и темперой. В огромном пейзажном наследии Р.Ахмедова интересно рассмотреть и выделить

своеобразные серии: осенние пейзажи (1970–1980), зимние (1975–1998) и серию гуашей (1976–1979). В них не только разные живописные подходы и техники, главное — узнаваемый, особенный, эмоционально окрашенный контакт с природой, выделявший его произведения среди работ многих пейзажистов.

Как только загоралась и начинала рдеть листва на деревьях, Р.Ахмедов выезжал на природу, стараясь не упустить краткого мига яркой узбекской осени. Так были написаны «Пейзаж. Осень» (1973), «Осень» (1975), «Солнечная осень» (1976), «Акташ» (1970), в которых все залито солнцем, оно главный герой. Здесь, как и в этюдах и картинах художника, проникаешься той естественностью, гармоничностью и неразрывностью жизни человека и природы, которую Р.Ахмедов остро чувствовал и искал средства выразить колористически и эмоционально. Так, в пейзаже «Солнечная осень» (1976) теплый осенний день наполнен октябрьским солнцем: в горящих богатыми оттенками тонах желтого, коричневого, красного написаны глинобитные домики с яркими фигурками женщин на крыше, занятых своими заботами, осенние краски деревьев и пожелтевшие холмы, выжженная за лето земля и рядом — прохлада синих теней. Эта тонкая по поэтическому замыслу гармония теплого колорита настолько захватывает, что лишь позже можно заметить интересную по решению композицию, совмещающую взгляд сверху и «словно рядом», а также легкий и точный, хоть и упрощенный, рисунок деревьев, домов, фигурок людей. В этом простом мотиве мастерски, на одном дыхании решены профессиональные вопросы условности пространства, обобщения теплого колорита, необходимые для гармонизации холста. Однако, как всегда у Р.Ахмедова, в этом осеннем пейзаже профессиональные приемы не обнажены, они отступают, и зритель проникается прежде всего переживанием природы, острым впечатлением от нее.

Поглощенность художника природой, обостренное ее восприятие, восторг или тихий внутренний разговор с ней делают его очень простые на первый взгляд ландшафты богатыми по содержанию независимо от мотивов. В осенних пейзажах Р.Ахмедова все это, по сути, выражено камерно, его лирика по интонациям интимна. Но, что интересно, художник делает это, используя очень красочную палитру. Так, в работах «Пейзаж. Осень» (1973) или «Осень в Акташе» (1970) усилена яркость цветов, но нет напряжения, сохранилось чувство покоя и гармонии. Однако



В мастерской. 2001

это гармония не пасторали, а мощно звучащего симфонического оркестра. В пейзаже «Осень в Акташе» рождается ощущение власти природы, ее спокойной силы. Художник это увидел в поразивших его контрастах осени: рядом с весенней яркостью изумрудного луга встают почти зимние белоснежные горы на фоне спокойной синевы неба. Глядя на этот пейзаж, не сразу понимаешь, что такая яркость красок идет от снежных гор, освещающих все вокруг. Здесь также проявилось тонкое многолетнее колористическое наблюдение художника — в момент, когда небо образует плотный фон, все вокруг, не теряя колористической насыщенности, становится источником свечения.

Рахим Ахмедов не раз говорил, что дождливую осень он полюбил еще со студенческих питерских лет, она настраивает его на элегическую тишину. Однако в осенних пейзажах художника этого нет, настроение и манера их исполнения обычно следуют из состояния природы, благотворной силы солнца, света, атмосферы. Осень художника — пора зрелости, полноты бытия, в ней нет осенней бесприютности.

Увлечение колористическими задачами в пейзаже, поиски возможностей передавать более открытый, иногда чистый цвет, взятый во всей его силе, привели Рахима Ахмедова к работе гуашью. За 1970–1978 годы, увлекшись эффектами письма *a la prima*, он написал гуаши «Осень в Акташе» (1970), «Горный пейзаж» (1974), «Лунная ночь» (1971), «Краски осени» (1970), «Горный пейзаж» (1978). В них несомненная условность, эффект усиленных декоративных контрастов



Р. Ахмедов с сыновьями и внуком. 1984

цвета, таких красочных сочетаний, которые, передавая свет и солнце, держат весь мотив. Художник использует свободное широкое письмо, когда прямо с палитры одной кистью берет краски чистых тонов, смело смешивая их на живописной поверхности. В работе «Краски осени» особенно заметно, как Ахмедов увлечен по-фовистски повышенным звучанием цвета, где главное — рдеющие краски осени, пятна желтых и огненно-красных деревьев на фоне яркой бирюзы неба. Это чисто колористическое выражение эмоций художника в то же время включает в себе разрешение новых для узбекского пейзажа задач. В работе «Лунная ночь» (1971) он словно открывает зрителю не только тайну ночи, но и новую экспрессивную силу своей живописи: на сине-бирюзовом фоне парят свободные энергичные мазки, любясь которыми, художник наслаждается хаосом линий и пятен, их экспрессией. Звучанием этого удивительного колорита, словно вобравшего в себя всю красоту самаркандских изразцов и переливов майолики, художник смог одухотворить непритязательный мотив: ночь, серп луны над одиноким домиком в горах. В этих гуашах появилась экспрессия, о которой раньше, в работах маслом, художник и не помышлял. В гуашах видно, что Р. Ахмедов, работая широко, жесткими кистями,

увлечен приемом «сухая кисть», граничащим с приемами темперной графики. Хотя и раньше, в начале 1960-х годов, он также пробовал создать этот эффект, но работая маслом, что отмечал еще Л. Ремпель, анализируя картину «Песня» (1964).

Эти работы показывают, что на какое-то время Р. Ахмедов отошел от принципов пленэрной живописи, увлекшись цветовыми аккордами, а не световоздушными проблемами в передаче природы. И это было закономерно для художника, имевшего удачный опыт декоративизма в сурхандарьинских работах и портретах шестидесятых годов. Теперь Р. Ахмедов увидел в природе неисчерпаемую колористическую гармонию для своих исканий.

Другое состояние природы, другое настроение в поэтических пейзажах весны: «Ранняя весна. Предгорье» (1973), «Весенний пейзаж. Акташ» (1976), «Ранняя весна. Пробуждающаяся зелень» (1976). Те же акташские мотивы — домики в горах, деревья, сельские дороги, холмы вдалеке, написанные гуашью, но с нежностью весенних полутонов и разнообразием новых приемов. То это ряды тонких молодых тополей с ранней, еще прозрачной листвой, тонкими ветками, то яркая зелень пробудившейся природы. Во всем этом есть что-то тихое, чистое, ясное, остро прочувствован-



И. Клычев, Р. Ахмедов, Н. Кузыбаев, Э. Калантаров. 1980-е

ное художником. Ахмедов применял разнообразные приемы наложения краски, например насаивание ее мелким мазком для образования рельефа земли или деревьев, а в графичных деталях и линиях тонких веток легко работал кистью, изящно их рисуя.

В пейзажной живописи Рахима Ахмедова трудно говорить о каких-то явных влияниях, хотя предшественников назвать можно — это круг художников-колористов, представителей импрессионизма, постимпрессионизма, фовизма. Безусловно, он постоянно воспринимал также новые импульсы, способствовавшие изменениям и поискам. Ведь в эти годы Р. Ахмедов много путешествовал по стране и за рубежом, многое видел, был в гуще современной художественной жизни, поэтому останавливаться, повторять достигнутое не хотел.

В серии зимних пейзажей (1970–1978) Рахима Ахмедова раскрылось очень личное поэтическое отношение к увиденному, которое передавалось через лирические интонации, теплоту восприятия мира. Их скромный лиризм казался неожиданным для взрывного темперамента художника. После яркости всепоглощающего солнца его осенних мотивов теперь, в зимних пейзажах, новыми интонациями проявилось драгоценное качество таланта художника — умение

показать красоту в обычном течении жизни, высказаться о самом простом искренне и эмоционально. Прав был Д. Констебль, понимавший суть творчества пейзажиста, когда говорил, что «он должен создавать нечто из ничего, и это непременно сделает его поэтом». И это «нечто» — самое главное у Р. Ахмедова, проявляющееся в колорите его живописи, поэтическом взгляде, преображающем обычные кишлаки у подножия гор, снежные холмы, тихие серые «зимки» или яркие солнечные дни в Акташе.

При первом взгляде на холст «Зима» (1970) наряду с ощущением красоты, которую дарят звонкость синего неба и белизна снега, рождается и пронзительное чувство радости, необыкновенного подъема, идущих от полноты переживания художником этого светлого мира. Мастер пишет домики, покосившийся редкий частокол забора, покрытые снегом кусты, фигурки людей на снегу, но взгляд вновь и вновь увлекает верх композиции — синее ясное небо. Зритель наслаждается в изображении этого морозного солнечного дня в первую очередь звучностью цветов в контрастах снега и синевы неба. В этих эмоциях — острота взгляда и ощущения городского жителя, введенные в пейзаж импрессионистами с их динамикой ракурсов сверху, кадрированием композиции, полюбившимися



У. Тансыкбаев, Р. Ахмедов, кинорежиссер К. Ярматов. Начало 1970-х

и узбекскому мастеру. Ведь «видеть импрессионистически», как верно подметили исследователи, — значит «видеть мгновенно, симультанно, глазом и чувством одновременно, всем напряжением естества...»^{*}

Ощущение особой тишины, спокойного уюта обычным серым зимним днем уловил Р. Ахмедов в «Зимнем пейзаже» (ГМИ УЗ, 1978). Бесхитростный сельский мотив настраивает на спокойное созерцание, потому так важны здесь вариации цвета голубоватого снега, оттеняющего скупые краски зимы. По сути дела, это чисто тональная разработка цвета в диапазоне от холодного белого до голубовато-серого. Художник проследил тонкие переходы оттенков цвета, передал пространственные изменения белого от переднего плана к синему на горизонте и дальше, к светящему небу. В том, как это написано, особое мастерство Р. Ахмедова в цветотональной, валерной живописи. А если вспомнить увлечение художника вариациями белого и благородного серого в его портретах шестидесятых годов («Портрет художника Б. Бабаева», «Доярка», «Девушка в белом», «Девочка с лошадкой»),

^{*} *Лепяши В.* «Из времени в вечность»: импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. СПб., 2000. С. 58–59.

то становится ясно, что художник, работая над этими зимними пейзажами, не останавливался лишь на внешней правде. Как живописец он настойчиво решал колористические задачи, а не только видовые, искал в природе характерное и даже не задумывался над корректировкой видимого, если этого требовал его замысел, его волевая эмоция.

В этих зимних холстах нет ничего усложненного. Художник и стремился писать так, чтобы в сюжете не было броского, заманчивого, но чтобы все было пережито, рождало ответные токи чувства и трогало душу. Поэтому в почти белом, что естественно, пейзаже «Зима. Акташ» (1978) использован прием перехода белого грунта почти не записанного холста в белизну снега. Чтобы достичь этого эффекта, Ахмедову не понадобилось применять сильные средства, достаточно было лишь почувствовать и передать верный тон и силу белого снега, излучающего свет, освещающая все вокруг, не ослабить его лишними деталями и, как когда-то в портрете Б. Бабаева, оставить кусочек чистого холста «для дыхания»...

По своей классической простоте, непосредственности впечатления, искренности чувств образы природы Рахима Ахмедова стоят в одном ряду с лучшими

пейзажами П. Бенькова, У. Тансыкбаева, Н. Карахана, занимая при этом особое место, выделяясь очень личной интонацией. Важно также, что художник на новом этапе узбекского искусства нашел и развил новые подходы к колористической интерпретации природы Узбекистана, обогатив жанр свежими поэтическими мотивами, как, например, в серии гуашей. В истории национального пейзажа трудно что-то сравнить с его зимней серией не только потому, что ранее пейзажисты мало интересовались этим временем года, но и в силу их обостренного лиризма и живописной тонкости. Пейзаж, которому художник доверял свои сокровенные переживания, стал важной стороной его творчества, выражал самые разные эмоции мастера. Главное в них — глубокое постижение великих законов природы, ее высшей власти, которую художник воспринимал сквозь бренность и суету жизни как бесценный дар, поэтическое окружение, в котором живет человек.

С годами, естественно, многое менялось, появлялись и новые мотивы, и стилистические вариации, и другие, порой не характерные для художника интонации. Так, например, в небольшом пейзаже «Горы Алатау» (1980) трудно с первого взгляда узнать живопись Р. Ахмедова. Написанный широкими линиями пластичный рельеф планов, горных гряд удивляет суровым настроением и сумрачным колоритом, отливающим стальными умбристыми красками. Есть в нем что-то сезанновское, неподвижное, и это не только чувство остановившегося времени, но и самый мотив горы, возвышающейся подобно центру мира — омфалу. В работе «Акташ. Солнечный день» (ГМИ УЗ, 1987), где под ослепительным солнцем Акташа художник пишет полные жизненной энергии яблоневый сад, домик у горы и сиреневые горы, заметны уже иные интонации. Они чувствуются в живописной технике, словно передающей ритмы природных токов, их витальность, которую художник остро чувствовал в природе. Деревья, кустарники, трава, буйство зелени написаны с большим колористическим разнообразием — немного вытянутыми, круглящимися быстрыми ваноговскими мазками. Во всем чувствуется искреннее волнение, движение, а ощущение ветерка среди деревьев наполняет пейзаж особым дыханием. Сверкающая под жарким солнцем природа словно живет в едином ритме с чувствами художника, передавая зрителю ликующую радость творчества и жизни.

Пейзажи Рахима Ахмедова обладают удивительным качеством: при всей достоверности природа в них не робко списана, а поэтически воссоздана, одухотворена светлым живописным видением мастера. В его творчестве, далеком от книжного умствования, есть своя философия, которую он постиг жизнью, своей зрелостью. В пейзажах торжествует глубина осмысления мира: во всем, что окружало художника, он мог отыскать поэтический, сокровенный смысл Бытия, найти что-то нетронутое, не пройденное кем-то, а свое, открытое им самим и дающее новые возможности для собственной живописной интерпретации. Поэтому так называемые простые мотивы Р. Ахмедова не сводятся лишь к внешнему отражению. В них всегда особое поэтическое содержание, передающее влюбленность художника в жизнь, умение передать ее чувственную красоту. Притягивая зрителя своей искренностью, они дают возможность еще раз пережить эти эмоции.

В поисках новых мотивов Рахим Ахмедов часто отправлялся на этюды в разные уголки Узбекистана. Этот поиск нужен был не только для смены впечатлений, он был внутренним побуждением: душа художника освобождалась от пут городской жизни, сохраняя умение видеть и чувствовать шум ветра, трепет воздуха, аромат свежей весенней травы. На природе его сердце раскрывалось, как говорил мастер, «исцеляло душевную усталость горожанина».

В 1990-е годы коренным образом менялась жизнь, появились новые идеалы, многое уже виделось по-другому. Жизнеутверждающие полотна, гармония мира стали менее интересны. Иным становился язык искусства, менялась «оптика глаза». Рахим Ахмедов всегда понимал искусство в движении, не считая, что есть абсолютное искусство или абсолютные истины. Мастер, проживший непростую жизнь, всегда призывал молодых художников, своих учеников, прежде всего понимать себя, осмысливая свои намерения и поиски в искусстве, считая, что именно в этом заключается внутренняя жизнь любого серьезного художника начиная с юности. Р. Ахмедов всегда с особой отеческой заботой помогал ученикам, понимая их и прощая им многое.

Вместе с мастерами своего поколения Н. Кузубаевым, М. Саидовым, Т. Оганесовым, находясь у истоков формирования высшей художественной школы Узбекистана, Рахим Ахмедов воспитал несколько поколений живописцев, совершенно не похожих друг на друга. В годы учебы они были творчески близки



Р. Ахмедов. 2003

к учителю, но со временем нашли свой собственный язык в искусстве. Ученики, похожие на учителя, имитаторы его живописи, не нашедшие себя, огорчали мастера. Он старался развивать в каждом студенте его сильную сторону, и этот принцип, как показали многие годы педагогической деятельности, себя оправдал.

Живопись Р. Ахмедова 1990–2000-х годов — пейзажи, натюрморты, портреты «Флора» (1991), «Камила»

(1989), «Писатель Нуртухта Клыч» (1998), «Художница Сайра Кельгаева» (2008) — развивала его основные художественные принципы: не равнодушно размышлять и обдумывать каждый мазок, а предаваться живописному наслаждению, открывать для себя каждый раз новые колористические вариации. Анализируя особенности творчества Рахима Ахмедова, его особое чувство цветового контраста и колористи-

ческих гармоний, невольно сравнивая его со многими живописцами, нельзя не отметить врожденную, дарованную ему природой острую восприимчивость к богатству цвета, умение выразить его оттенки. Р. Ахмедов признавал, что «колористический талант дарован художнику природой, как голос певцу». Вместе с тем художник даже в преклонном возрасте постоянно уделял внимание обогащению колорита, достигая этого ежедневной работой.

В поздний период творчества он все больше испытывал потребность искать в природе, вдали от суеты города, безмятежность, уединение. Это было естественным желанием мастера, более двадцати лет загруженного заботами председателя Союза художников Узбекистана с бесконечными собраниями, художественными вызовами «на горку», как называли между собой здание ЦК, находившееся на высоком берегу Анхора. Ему приходилось постоянно что-то отстаивать, убеждать руководство республики, например, в том, что большой коллектив художников не может существовать без современного выставочного зала, хороших условий жизни в домах творчества с мастерскими, дачами в горах для уединенной плодотворной работы. Много усилий было положено на возвращение в советскую культуру Узбекистана народного искусства, на поддержание и восстановление уникальных народных ремесел в созданном объединении мастеров традиционного искусства «Усто».

Рахим Ахмедов, избранный в 1975 году членом-корреспондентом Академии художеств СССР, несколько лет добивался открытия творческой мастерской Академии художеств в Ташкенте, что приравнялось к аспирантуре и помогало становлению молодых живописцев республики (1979–1992). Многие талантливые ученики Р. Ахмедова окончили занятия в этой мастерской и в дальнейшем стали ведущими мастерами современного искусства Узбекистана. Может быть, помимо его воли что-то было сделано не так, как хотелось, ведь и для него были серьезные ограничения. Однако главное — многое из задуманного было реализовано, безусловно, благодаря организаторскому таланту, бескорыстию и отеческой заботе Рахима Ахмедова о молодых художниках. Его огромный авторитет как среди высоких чиновников, так и среди собратьев по искусству был завоеван делами и творчеством. Он был человеком своего времени и так же, как многие художники его поколения, всегда остро чувствовал потребность созидать, найти собственное место в жиз-

ни, деятельно участвовать в текущих художественных процессах.

В трудные 1990-е годы сопутствующие возрасту проблемы отягощались обрушившейся на него потерей самых близких людей, душевным одиночеством и сложностями самого времени. Силу мастеру придавала только Живопись, постоянное желание выразить себя ее удивительным языком и прикосновение к ней давало силы жить, преодолевая все тяготы. Основы характера, выделявшие его всегда, — удивительный оптимизм, ответственность за дело вместе с широтой взглядов и открытостью, мальчишеское бесстрашие и задор, сохранившиеся несмотря на занимаемые высокие должности, — оставались неизменными до конца жизни. Замечено, что большие художники похожи в своей искренности на детей, а потому живут долго. Мастер сохранял замечательную детскую способность удивляться и радоваться всему — людям, красоте, природе. Природная мудрость художника, спасавшая его в трудные времена еще в молодости, теперь помогала ему благодарно, философски принимать жизнь со всеми ее перипетиями, «в единстве и борьбе противоположностей».

В 1990-е годы Р. Ахмедов начал с увлечением работать в натюрморте, излюбленном жанре многих поколений узбекских мастеров. Ведь сама природа и местный быт, где традиционно живет любовь к красоте, украшению предметов орнаментами и яркими красками, обилию цветов и даров природы, а также особая ментальность народа, склонного к эстетизации быта, обуславливали приверженность натюрморту истинных живописцев. Такие признанные классики изобразительного искусства Узбекистана, как Н. Кашина, М. Курзин, О. Татевосян, В. Уфимцев, смогли создать в национальной школе традицию этого жанра живописи с присущими ему особенностями. Позже Р. Ахмедов привнес много нового в эту традицию, обогатив ее особым колористическим видением и приметами своего времени.

В 1950 — конце 1960-х годов, обращаясь к натюрморту, художник видел возможность «очистить и осветить» палитру на пленэре, обновить ее, работая импрессионистически. Л. Шостко отмечала: «Кажется, что художник не стремится найти изысканные, импозантные предметы и создает композицию из того, что под рукой»*. Действительно, в картинах «Натюрморт» (1954) или «Натюрморт. Лето» (1958) из собрания

* Шостко Л. Указ. соч. С. 40.



На праздновании 80-летия Р. Ахмедова. 2001

ГМИ Узбекистана художник обычно ставил цветы просто в вазах, в обычных стеклянных банках где-то в саду, у окна и располагал их так естественно, что это придавало композиции особую ненадуманную живописность.

Совершенство мастерство, а также находясь под влиянием ярких впечатлений, Р. Ахмедов нередко менял стиль, манеру и технику письма, осваивая новые возможности этого жанра. Если натюрморты середины шестидесятых — семидесятых годов написаны с усилением звучности колорита, как, например, «Тюльпаны» (1978, ГМИ УЗ), то в работах 1980-х годов есть и классичность композиций, и некая картинность («Хризантемы», 1980) или избыточность фламандского типа в композициях с фруктами. В ставшие характерными для узбекской живописи межжанровые формы соединения пейзажа и натюрморта художник внес свои неповторимые импрессионистические вариации. Свет и воздух пленэрного окружения, живописно разработанная природная среда обогащали традиционную композицию из цветов или фруктов, как, например, в работах «Бессмертники» (1970), «Дары

лета» (1986), «Натюрморт. Лилии» (1996), «Натюрморт на пленэре. Цветы в керамических вазах» (2003), «Натюрморт. Цветы Акташа» (2005) и многих других. Но в каждой из них есть черта, присущая мастеру: придерживаясь классики жанра, его легко считываемых традиционных особенностей, он находил свои пути отхода от них, внося свежесть искреннего переживания через яркие цветовые контрасты, декоративную целостность. Все, что он переживал, вся невидимая жизнь его души и темперамента выплескивались в энергию живописи. Так, например, в упомянутом натюрморте «Тюльпаны» он словно взрывает вполне, казалось бы, привычную композицию из букетов сирени и тюльпанов ярким цветом скатерти, предельной нотой желтого. Каждый раз, обращаясь к этому цвету, он словно вспоминал слова П. Гогена: «Если желтый, то сильнее!» В небольшом натюрморте «Весенний» (2001) энергия легких касаний кисти, живописного темперамента художника заставляет волноваться и сверкать все вокруг, а «Розы на пленэре» (2000) удивляют светлым настроением, ощущением свободы и покоя, исходящим от нежного колорита. Прав был

Поль Валери, когда написал, что живопись позволяет увидеть вещи такими, какими были они однажды, когда на них смотрели с любовью. Натюрморты умудренного опытом мастера, написанные в 1990–2000-е годы, занимают в творчестве Рахима Ахмедова отдельное место. Не задумываясь о чисто бытовой характеристике предметов, о внешней достоверности деталей, он своей кистью воплощал особую живописную энергию, собственное понимание удивительного единства этого мира, которое он остро чувствовал и умел передать в эмоциональном модусе произведений.

Живопись постоянно раскрывала перед художником свой сокровенный смысл в неисчерпаемых возможностях колорита, который и был тем главным, ради чего мастер в последние годы жизни работал без усталости, с упоением. Как для портретирования своих моделей, которых Рахим Ахмедов выбирал по принципу душевного родства, возможности пробудить душевный отклик, так и для натюрмортов он отбирал особые цветы — жизнеутверждающие подсолнухи, белые каллы, звонкой желтизны нарциссы, снежные шары бульденежей, прохладную нежность сирени. Поэтому эмоциональное содержание его натюрмортов возникает прежде всего от колористического решения, выбора и предпочтения ярких, контрастных по цвету предметов, цветов, фона.

В необычном по драматизму и переживанию полотно «Натюрморт. Фрукты в керамической вазе» 1998 года среди декоративных пятен яркого колорита обычные фрукты в голубой вазе также становятся носителями этой цветовой энергии. Динамичный по цвету фон полотна был вдохновлен абстрактной картиной молодого художника Ф. Шакирова. Стиль этой живописи, отличающийся повышенной экспрессией, выделяет работу Р. Ахмедова среди других — здесь заметен процесс перемещения внимания художника с поверхности предмета на тайную сущность формы и цвета. Он их интерпретировал, выстраивая колорит на контрастах и резком звучании черного, красного, оранжевого и холодного голубого. А в «Натюрморте» 1997 года с цветами красной сальвии художник дал себе волю писать отрывистыми, размашистыми мазками, сочно и темпераментно. Рахим Ахмедов, словно испытывая себя в контрастных по характеру приемах, в этом же году написал «Натюрморт с фруктами», задуманный в пользу основательных объемно-пластических достоинств живописи. Здесь он приблизился к методу П. Сезанна, который обычно писал свои ябло-



Рахим Ахмедов на даче. 1996

ки, «не отрывая глаз от природы»: в этом натюрморте художника такие же внимательные мазки, пластический язык плотной формы, тяжелая объемность яблок и груш на холодной белизне скатерти.

Художник ярко эмоциональный, Рахим Ахмедов писал цветы как-то по-своему, намного ярче и декоративнее, чем другие, его интересовал живописный образ цветка, чтобы, как говорил Исаак Левитан, от него «пахло не краской, а цветами». Вот почему бордовые бархатные цветы на условном золотистом фоне в натюрморте «Петушки» (2000) воплощают идею цветения, полноту и совершенство мира, настолько они у художника самоценны.

Для Р. Ахмедова характерно то, что, даже будучи состоявшимся мастером, он постоянно искал новые ответы на вопросы о колорите и часто обращался к опыту Анри Матисса. Если в 1960-е годы он испытывал потребность «ставить глаз», то теперь заново постигал интенсивные гармонии живописи Матисса, находя в опыте французского мастера подтверждение своему опыту. «Когда художник рассуждает, — говорил А. Матисс, — он должен отдавать себе отчет в том, что его картина условна, но, когда он пишет, он должен верить, что следует натуре».

Условный мир орнаментов узбекских сюзана, легкой графикой расцветивающих интенсивно лимонные, желтые фоны, стал появляться в таких произведениях Р. Ахмедова, как «Натюрморт на красном белбоке» (1990), «Будьденежи» (2000), «Натюрморт на желтом сюзана» (2004), «Натюрморт на фоне желтого сюзана» (ДХВ АХ УЗ, 2004), «Натюрморт. Бульденеж на фоне сюзана» (2003), «Натюрморт. Цветы и фрукты» (2005),

«Хризантемы» (2005), «Портрет Сайры Кулгаевой» (2008). Сюзаны как фон или драпировка в композиции своей энергией дополняют естественную живость цветочных букетов, а художник умело создает оркестровку их колорита на основе повышенного звучания цвета, присущего народной эстетике. В них царит равновесие между чувством и разумом, между интуицией и тонким художественным тактом опытного мастера. Поэтому традиции народа очень естественно, не диссонировав, живут в этом гармоничном мире, облагораживая современность.

Многие натюрморты, написанные в Акташе, открывают бесконечный ряд изображений цветов, продолжавшийся до последнего дня жизни мастера. Прекрасно понимая свойства материальной реальности, ее богатое разнообразие, Р.Ахмедов в большинстве случаев брался за кисть, считая эту упоительную материю лишь неким языком, поводом для выражения идеи Живописи. Поэтому, отмечая все подробности, он чувствовал восторг от соприкосновения с загадочной сутью краски. Среди таких работ, ведущих к очень простым натюрмортам, главный герой которых — цветок солнца, подсолнух, можно назвать «Подсолнухи, гладиолусы» 2004 года. Желтый цветок очень просто поставлен в высокой вазе среди сада, переливов солнца в тени, и этого художнику достаточно для поистине праздничного ощущения жизни, красоты окружающего мира. В этом ставшем символическим после натюрмортов Ван Гога цветке Ахмедов выразил волновавшее его представление о самоценности живописи, ее неувыдающем удивительном языке. Поздние натюрморты художника можно назвать словами Ван Гога — «символы благодарности».

В последние годы жизни Р.Ахмедов подолгу жил и работал в Акташе, постоянно находя для себя новые мотивы — поля подсолнухов, тихие уголки вдоль речки или живописные холмистые дали, дороги в горах. Его не привлекали излюбленные туристами знаменитые города, места, похожие на видовые открытки. Окружающий мир художник видел особым зрением — воодушевленным, наполненным трепетом современной жизни. Поэтому даже в поздний период творчества в натюрмортах и пейзажах мастера завораживают свежесть, острота восприятия и непосредственность воплощения. В них, несмотря на годы, — неистощимая жизненная энергия художника.

Творческий путь Рахима Ахмедова свидетельствует о том, что с годами мастер все больше развивал им-

прессионистическое видение. Его суть — не только в живописной технике, а и в том, что у художника, как у многих мастеров импрессионизма, живопись пронизана острейшим чувством реальности, словно впервые пережитым ее мгновенным ощущением. Справедливо отмечено В.Леняшиным, что «если супрематизм — это изобретение, как определил свое детище его создатель, то импрессионизм — открытие... которое прорывало пелену позитивистской обыденности, давая проступить ликам и образам другой реальности, где вещи раскрываются в своей подлинности; за пейзажем ощущается природа, за природой — мир...»^{*}.

Во многих поздних пейзажах Р.Ахмедова — выражение общего итога размышлений о жизни, о природе, где он показал постоянное и существенное — красоту Бытия. Отзвуки этого настроения слышны в произведениях умудренного жизнью мастера, в них умение классика быть простым. С помощью обыкновенной розы или букета нарциссов в простенькой вазе художник создавал серии натюрмортов, производивших эффект симфонического цветового звучания, ритмической музыкальности линий и композиционной гармонии.

Несмотря на преклонный возраст, Рахим Ахмедов не только активно работал, но и продолжал вести персональную мастерскую в Национальном институте искусств и дизайна им. К. Бехзада. Он постоянно принимал участие в республиканских выставках, а персональные выставки художника прошли в Ташкенте, Самарканде, Фергане, а также за рубежом — в Анкаре (1996), Куала-Лумпуре (1999), Париже (1999), Москве (2006).

* * *

Рахима Ахмедова принято относить к мастерам устойчивым, развивающимся постепенно, умеющим сохранять найденное. Эволюция его творчества видится как вдумчивая, подчиненная своей логике и контексту времени, а творческие поиски развивались ровно, основываясь на последовательном вызревании собственной живописной концепции вместе с углублением личности художника.

В достижениях мастера отразились лучшие стороны и особенности узбекского искусства XX века. Вместе с тем очевидно, что обращение к живописным традициям этого художника необходимо современному национальному искусству главным образом для поиска новых путей в развитии портретного жанра,

* *Леняшин В. А.* Указ. соч. С. 58–59.



Р.Ахмедов. Последнее фото. Июль 2008

а также для опоры на его богатый опыт разработки проблем колорита. В творчестве Рахима Ахмедова мы видим плодотворный синтез европейского портретного психологизма и традиционного этнического начала. Привнесенный этим художником в национальную живопись опыт мастеров импрессионизма, постимпрессионизма и А.Матисса способствовал формированию ее новых самобытных черт. Этот глубоко индивидуальный синтез культур, который видим в лучших произведениях Ахмедова, поднял на новый уровень жанр портрета, придавая этнокультурное своеобразие острому психологизму образов художника.

Разнообразные поиски и тенденции сосуществовали у Р.Ахмедова параллельно, развиваясь в некой оригинальной связи. Но что бы мастер ни писал, маленький этюд или большую сюжетную композицию, натюрморт или портрет, во всем сказывалась общность художественных задач, ощущалась цельность его личности. Она проявляется в творческом, самостоятельном понимании высоких категорий живописи, нравственных и эстетических ценностей жизни, в серьезном отношении к традициям и к современной художнику действительности, а темперамент живописца искал и находил во всем органичность, вносил в каждую работу жизненность и искренность.

Трудно описать тайну таланта Рахима Ахмедова. Она видится в том, что художник мог раскрыть в зрителе способность улавливать в неприметном течении жизни особую гармонию, в психологической содержательности и лиризме образов людей, природы, всего окружающего, освобожденного яркой красочностью и богатством живописи мастера от простой предметности, серой повседневности и однозначности. Поэтому в каждом его мазке сияет фантастическая, почти забытая сегодня в искусстве, полнота переживания жизни. Последние пейзажи мастера — это не выписывание природы, а ее продолжение, где живопись для него перестает быть средством описания мира, она — волшебный инструмент его поэтического воссоздания.

Ахмедову природой была дарована созидательная страсть, и она вела его творчество к поиску гармонии, воплощением которой стал созданный им живописный мир. При всех перипетиях времени и испытаниях судьбы он следовал своему предназначению и всегда оставался верен себе. Поэтому даже в последних акташских пейзажах мастера его голос звучит в полную силу, искренне и глубоко. Звучит в искусстве Узбекистана ясная, чистая речь художника Рахима Ахмедова.



ЖИВОПИСЬ

НАТЮРМОРТ. 2003
Холст, масло. 105 × 76
Частная коллекция, Ташкент



УТРО. Начало 1950-х
Картон, масло. 26,5×37
Частная коллекция, Ташкент



КАМНИ. ЭТЮД. Начало 1950-х
Картон, масло. 12×18
Частная коллекция, Ташкент



ГАЗ-51. ЭТЮД. Начало 1950-х
Картон, масло. 12,5×16,5
Частная коллекция, Ташкент



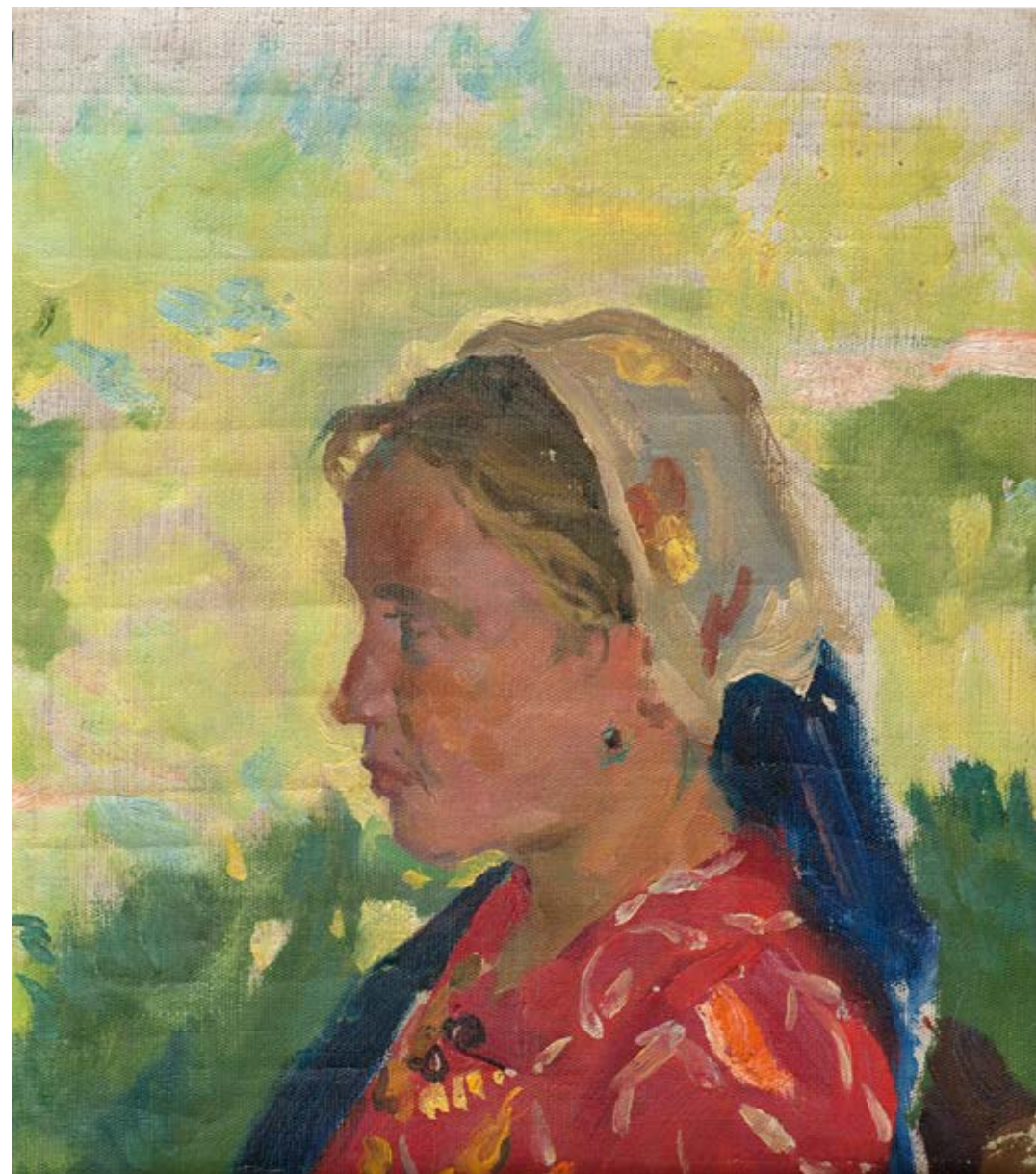
ДЕХКАНЕ НА ПОЛЕ. ЭТЮД. Начало 1950-х
Картон, масло. 10×16
Частная коллекция, Ташкент



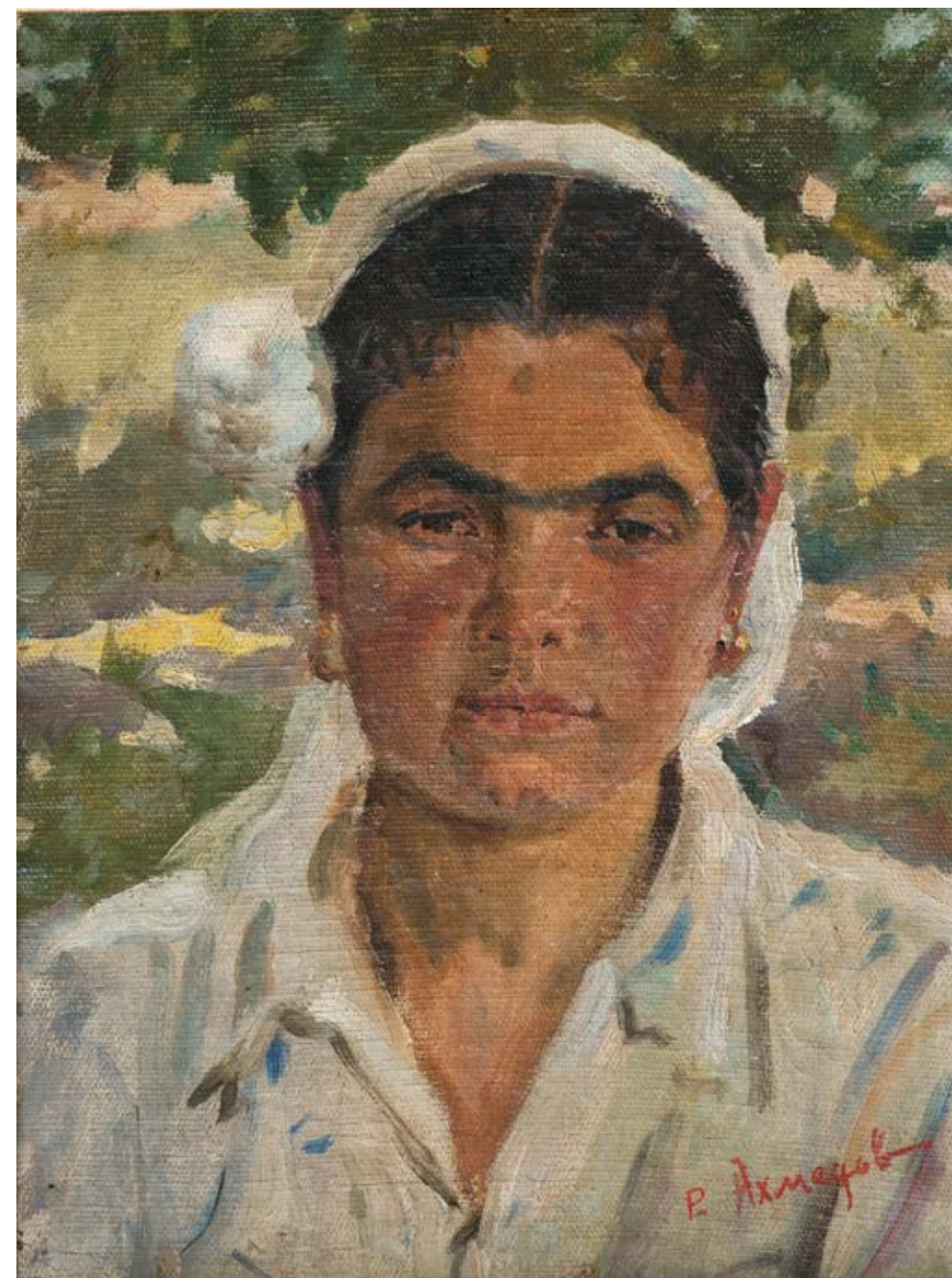
АВТОПОРТРЕТ. 1950
Картон, масло. 70×49
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ЧИНГИЗА АХМЕДОВА. 1950
Холст, масло. 90×76
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВОЧКА. ЭТЮД. 1950
Картон, масло. 39×35
Частная коллекция, Ташкент



КОЛХОЗНИЦА. 1951
Холст, масло. 35×27
Частная коллекция, Ташкент



ПАСТУШОК (ЧАБАН). 1952
Холст, масло. 90×59
ГМИ, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 1954
Холст, масло. 80×59,5
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ СТАРИКА. 1954
Холст, масло. 50×40
ГМИ им. А. Кастеева, Алматы



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ РАЪНО ИСМАТОВОЙ. 1954
Холст, масло. 100×79,5
ГМИ, Ташкент



КОЛХОЗНИЦА. 1955
Холст, масло. 72×62
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ. САЛИМА. 1955
Холст, масло. 50×35
ГМИ, Ташкент



УЛИЦА В ХУМСАНЕ. 1955
Картон, масло. 37×62
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ БРАТА. ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО. 1955
Холст, масло. 45×60
Частная коллекция, Ташкент



В ГОРАХ. МОЛОДЫЕ ДЕРЕВЬЯ АЛЫЧИ. 1955
Картон, масло. 50 × 35
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ЭТЮД. 1955
Картон, масло. 24 × 34
Частная коллекция, Алматы



ПОРТРЕТ. ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «МАТЕРИНСКОЕ РАЗДУМЬЕ». 1956
Холст, масло. 55,5×69
Частная коллекция, Ташкент



МАТЕРИНСКОЕ РАЗДУМЬЕ. 1956
Холст, масло. 93×78
ГМИ, Ташкент



ПАСТУШКА. 1956
Холст, масло. 80×60
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ СТАРОГО КОЛХОЗНИКА. 1956
Холст, масло. 100×83,5
ГМИ, Ташкент



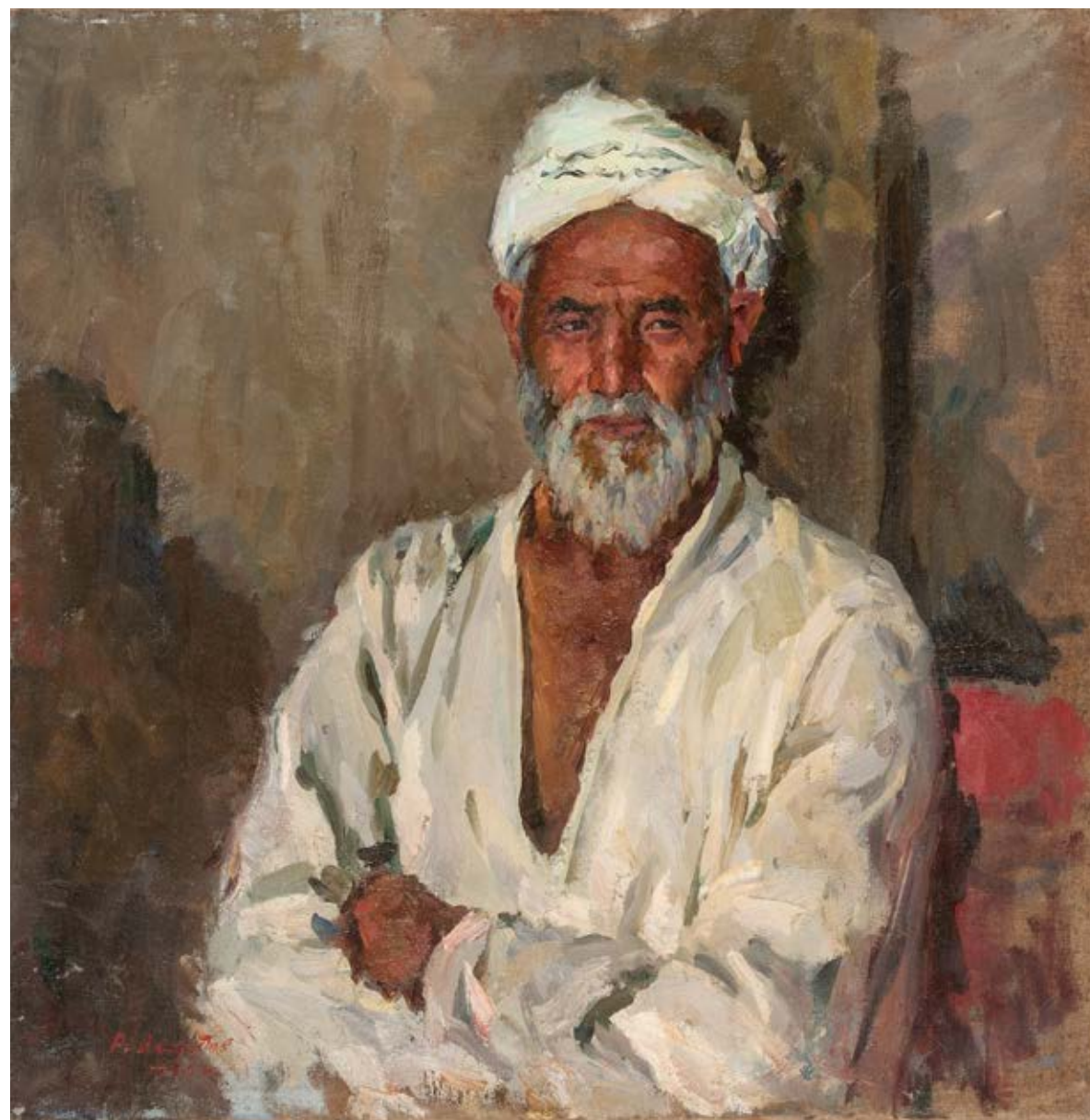
ПОРТРЕТ КОЛХОЗНОГО ЗВЕНЬЕВОГО А. ТАШТЕМИРОВА. 1956

Холст, масло. 90×70
ГМИ, Ташкент

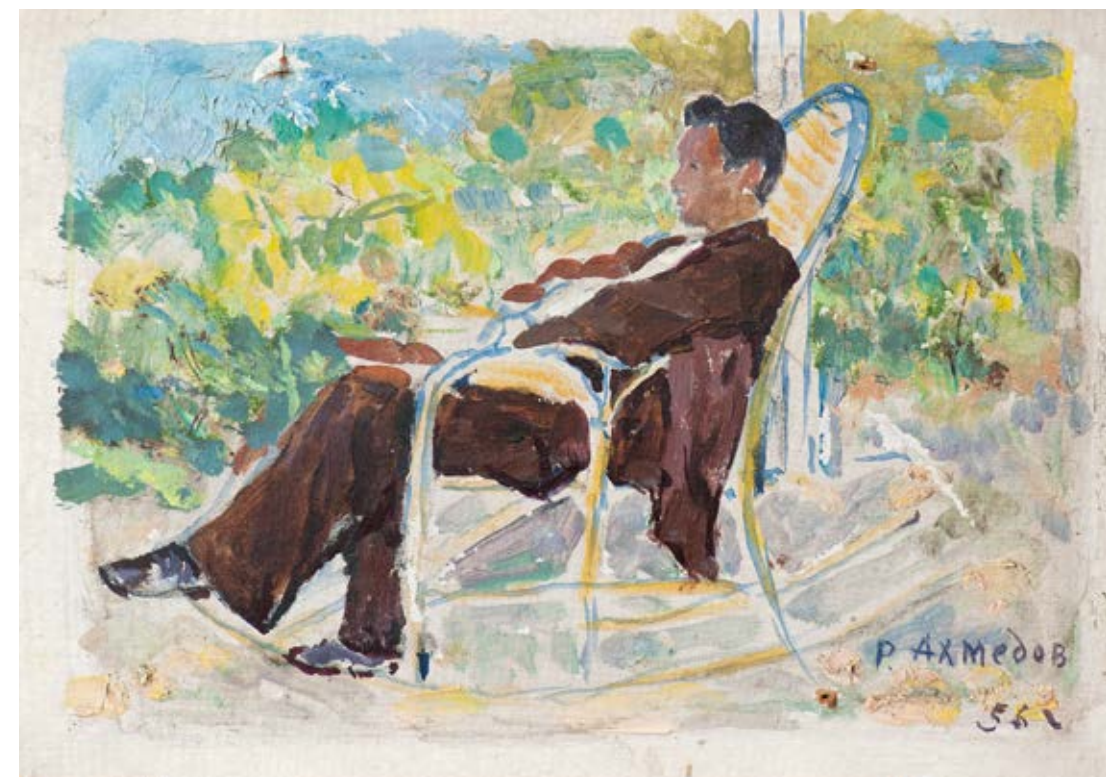


ПОРТРЕТ СТАРОГО КОЛХОЗНИКА (ПОРТРЕТ КАРАКАЛПАКА). 1956

Холст, масло. 107×95
ДХВ АХ УЗ



ПОРТРЕТ АЛИМА БЕКМУРАДОВА. 1956
Холст, масло. 65×66
ГМВ, Москва



БАХТИЁР БАБАЕВ. ЭТЮД. 1956
Картон, масло. 13×18
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ СОРАХОН. 1956
Холст, масло. 50×60
Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент



МАЛЬЧИК В ЗЕЛеной ТЮБТЕЙКЕ. ЭТЮД. 1957
Холст, масло. 58×33
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ НАРОДНОГО МУЗЫКАНТА А. УМУРЗАКОВА. 1957
Холст, масло. 99,5×90
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В СИРЕНЕВОЙ БЛУЗКЕ. 1958
Холст, масло. 100×100
Областной краеведческий музей, Наманган



СЕСТРЫ. 1958
Холст, масло. 90×92
ГМИ, Ташкент

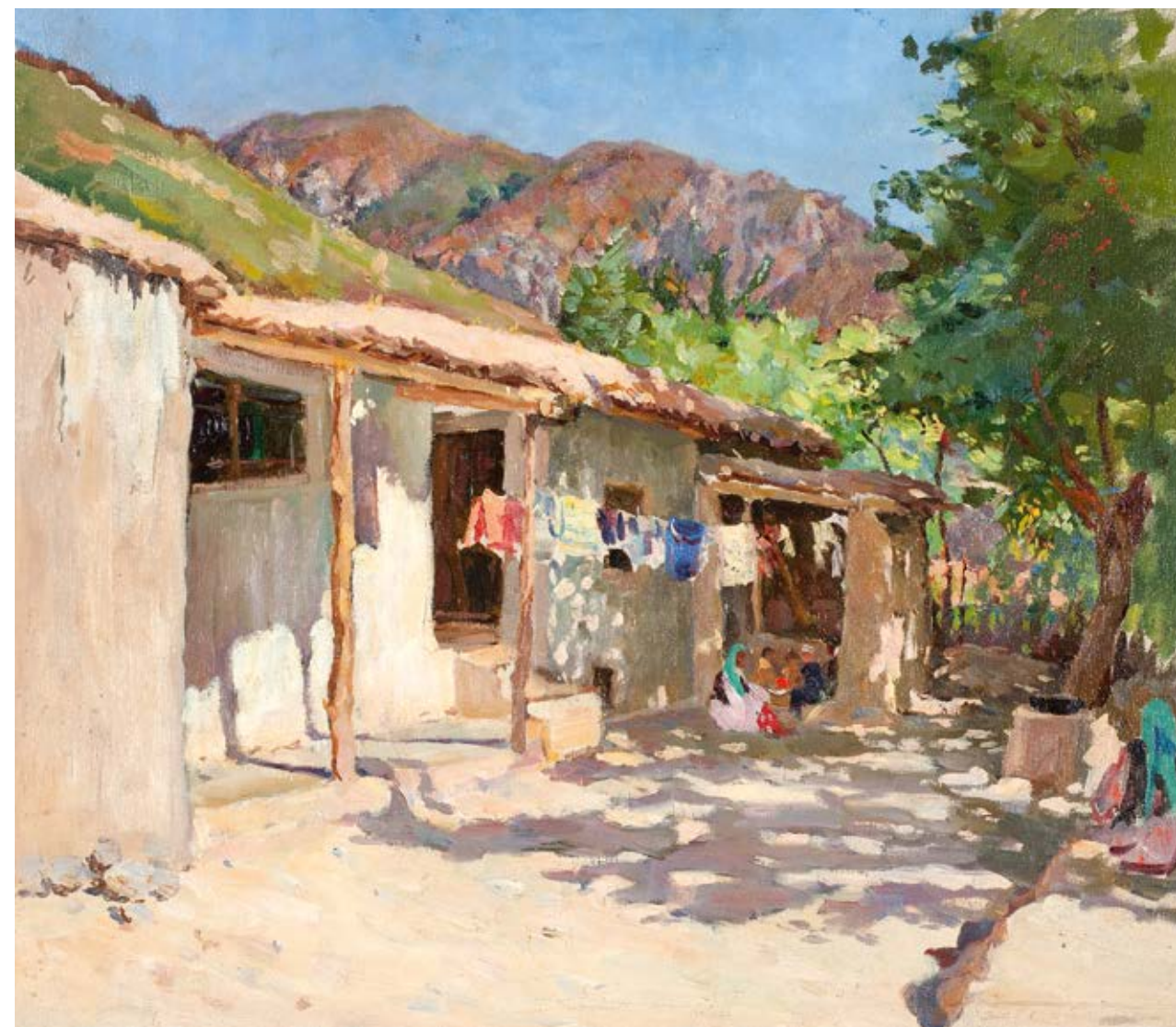


НАТЮРМОРТ. ЛЕТО. 1958
Холст, масло. 97×118
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ МАРИНЫ ПАШКОВСКОЙ. 1958

Холст, масло. 85×75
Частная коллекция, Ташкент



УЗБЕКСКИЙ ДВОРИК. 1958

Холст, масло. 60×80
ГМВ, Москва



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ-УЗБЕЧКИ. 1958
Холст, масло. 50×40
ГМВ, Москва



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1958
Холст, масло. 81×61
МКСХ, Москва



АВТОПОРТРЕТ. 1959

Холст, масло. 46×63
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПОРТРЕТ СТАРИКА В ЧАЛМЕ. 1959

Холст, масло. 63,5×48
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1959
Холст, масло. 50×35
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ДЕВУШКА ИЗ СУРХАНДАРЬИ. 1959
Картон, масло. 57×47
ГМИ, Ташкент



ХЛОПКОРОБКА. ЭТЮД. 1959
Картон, масло. 49×60
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНЩИНА ИЗ КАШКАДАРЬИ. 1959
Холст, масло. 90×80
ГТГ, Москва



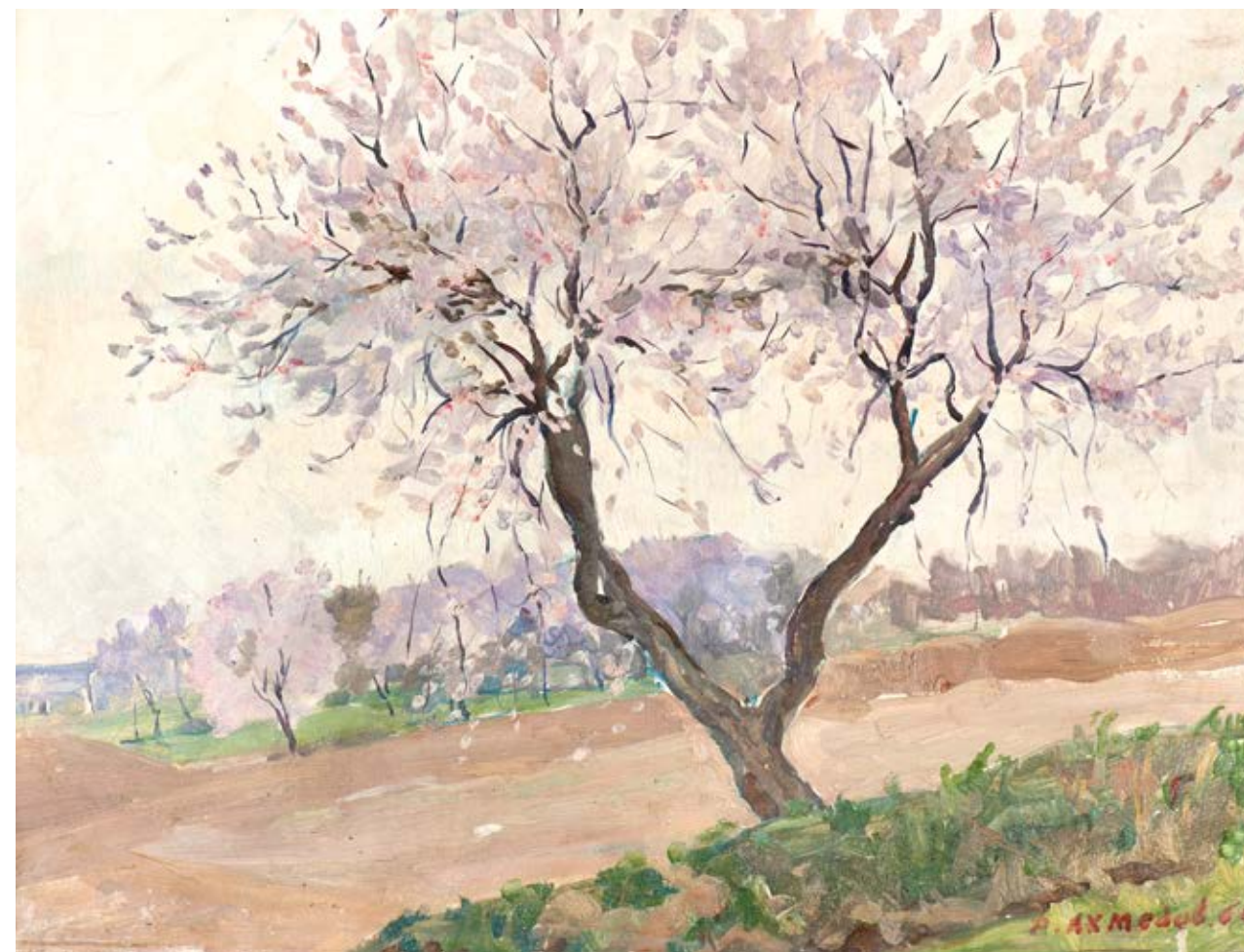
ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА. 1959
Холст, масло. 78×90
ГМИ им. И. В. Савицкого, Нукус



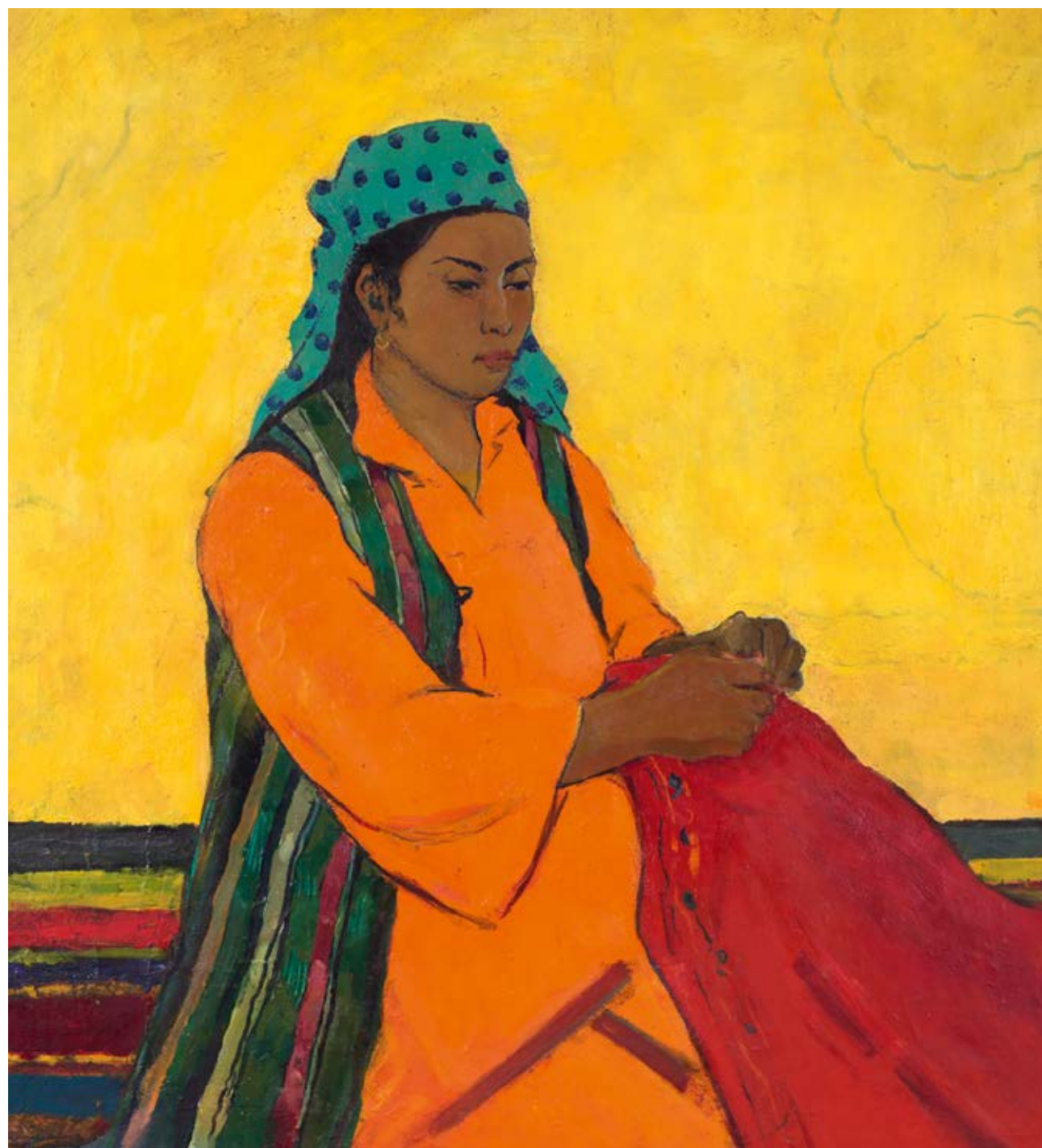
ЗА ШИТЬЕМ. Конец 1950-х
Картон, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент



ДОЯРКА. 1960
Холст, масло. 102×86
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



УРЮК ЦВЕТЕТ. 1960
Картон, масло. 50×65
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНЩИНА ИЗ ФЕРГАНЫ. 1960
Холст, масло. 100×90
МКСХ, Москва



ЖЕНЩИНА ИЗ КАРШИ. 1960
Картон, масло. 49,5×35,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ЗИМА (ПЕЙЗАЖ С ОКНОМ). 1960
Картон, масло. 119×46
Частная коллекция, Ташкент



ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ. 1960
Холст, масло. 110×45
Частная коллекция, Ташкент



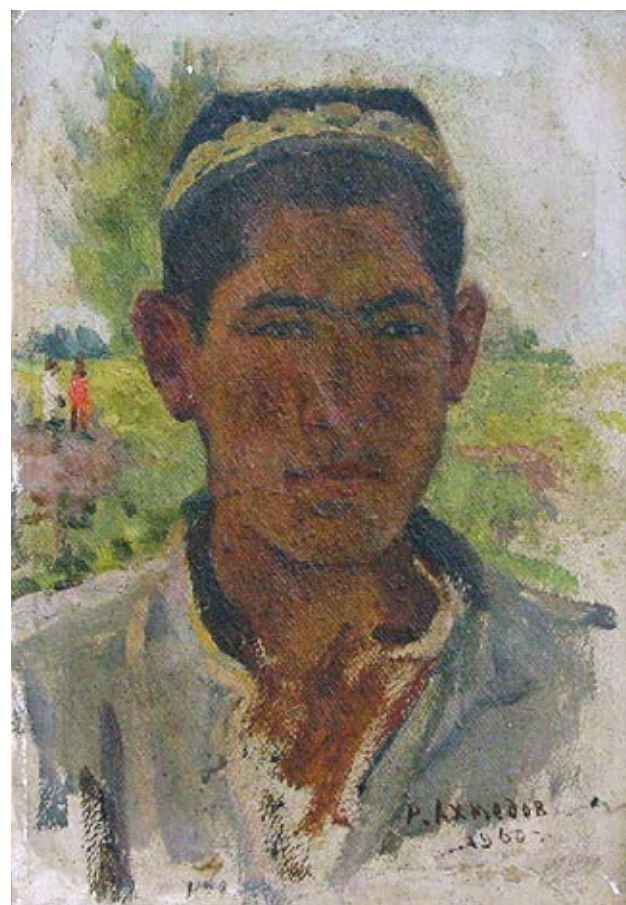
ВЫШИВАЛЬЩИЦА. 1960
Холст, масло. 90×80,5
ГТГ, Москва



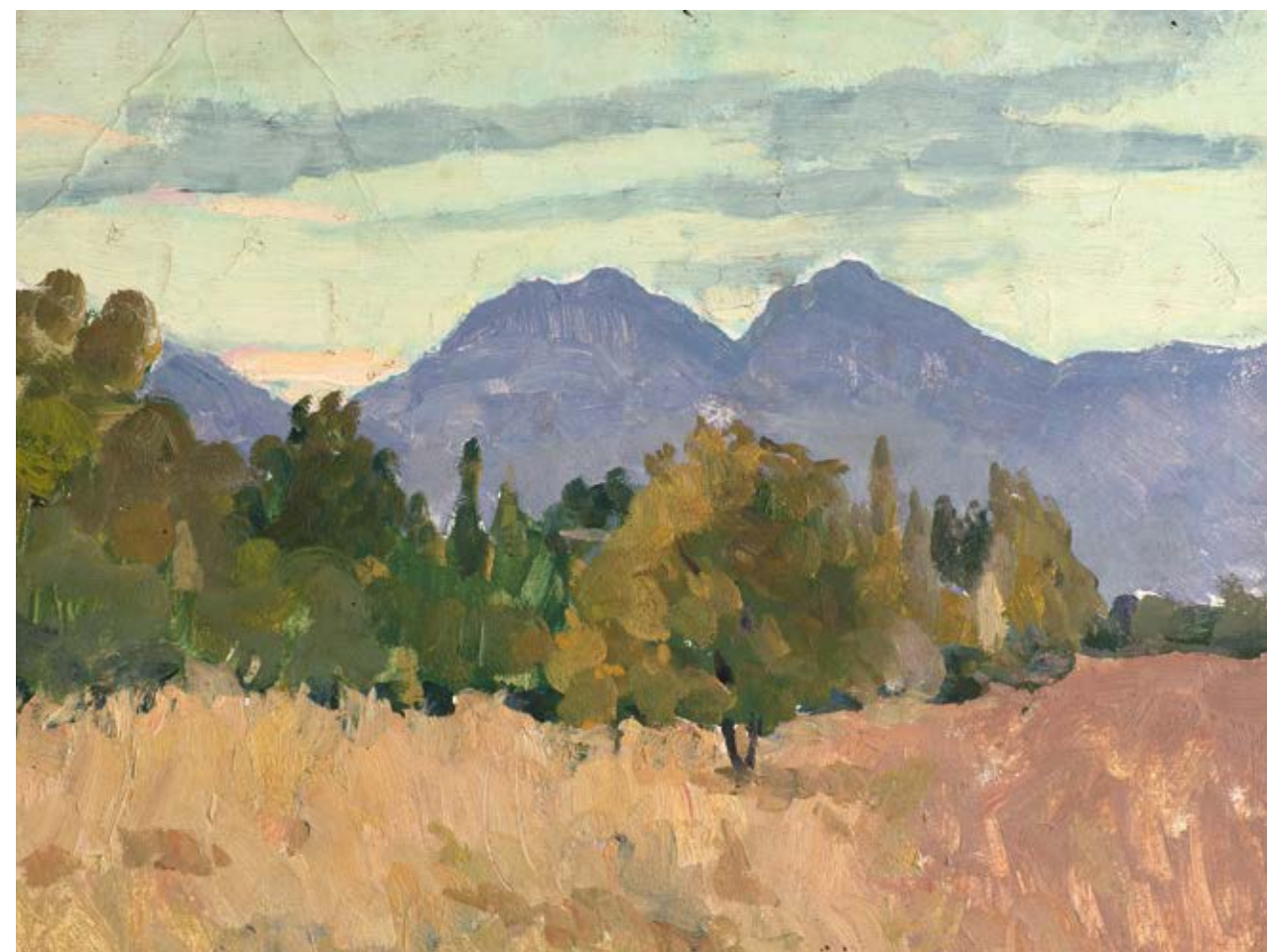
МОЯ ДОЧЬ ЭЛЬМИРА. 1960
Холст, масло. 36×25
Частная коллекция, Ташкент



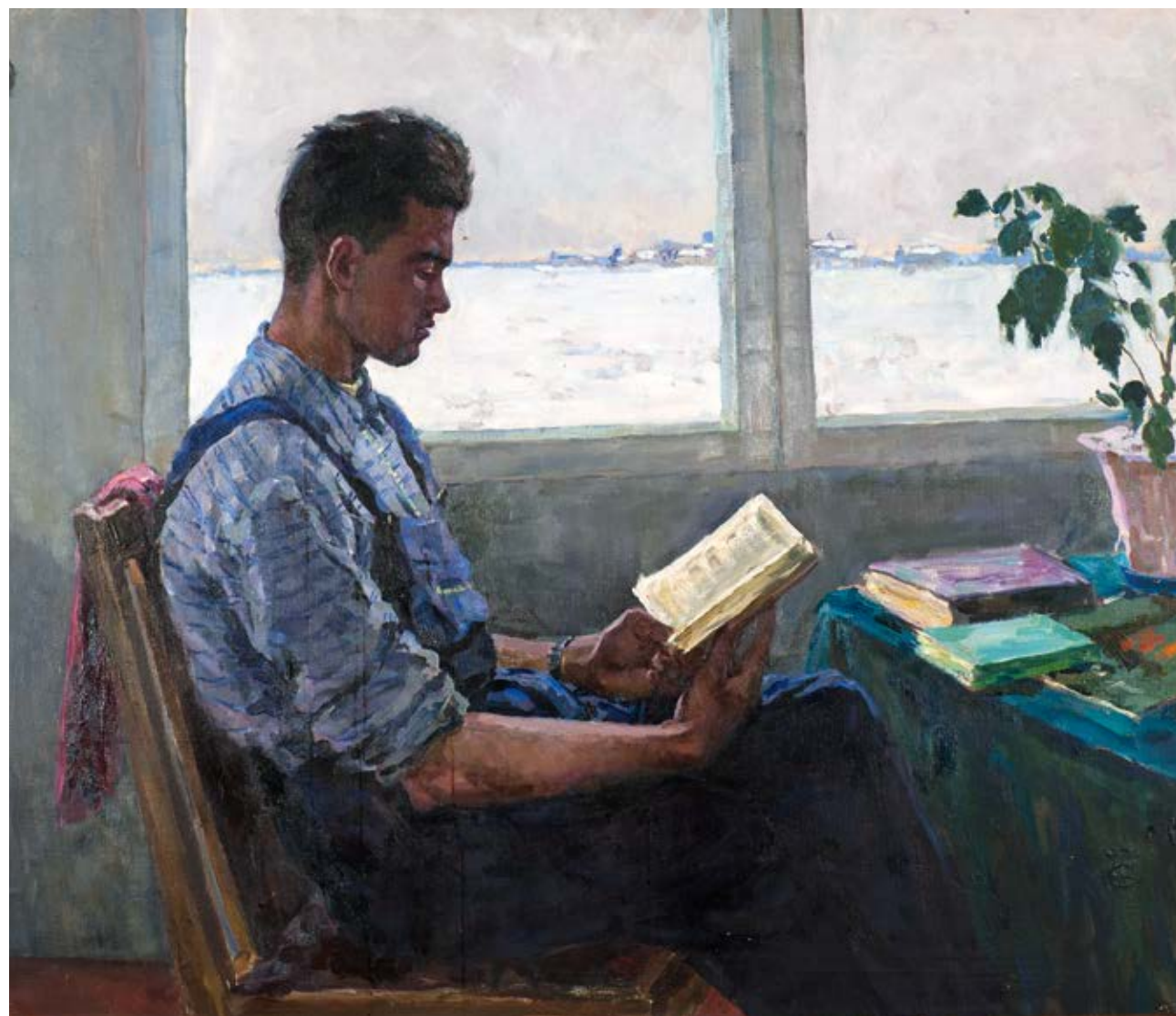
БУХАРА. 1960
Картон, масло. 49×70
Частная коллекция, Ташкент



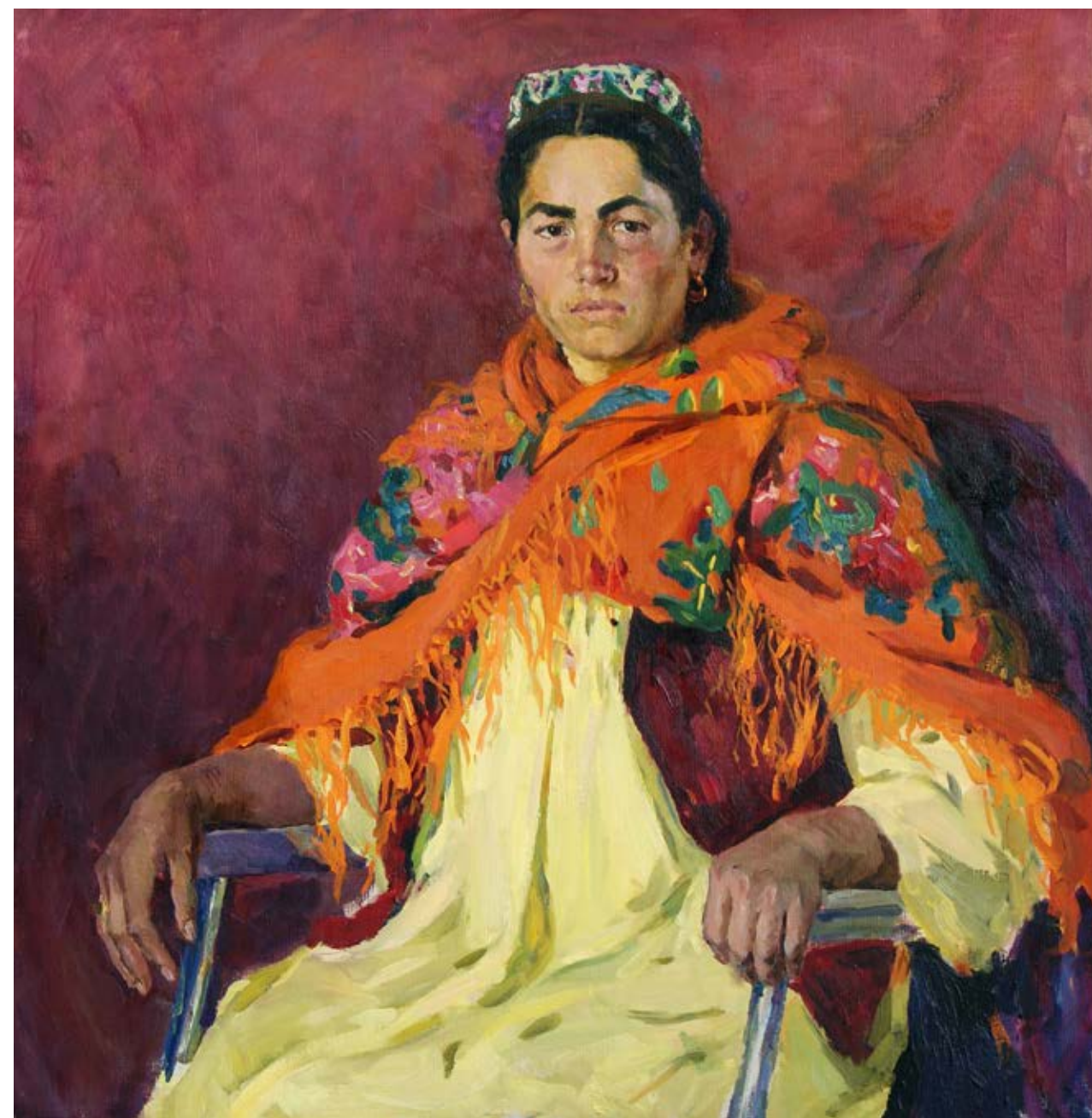
ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА. ЭТЮД. 1960
Картон, масло. 33×24
Частная коллекция, Ташкент



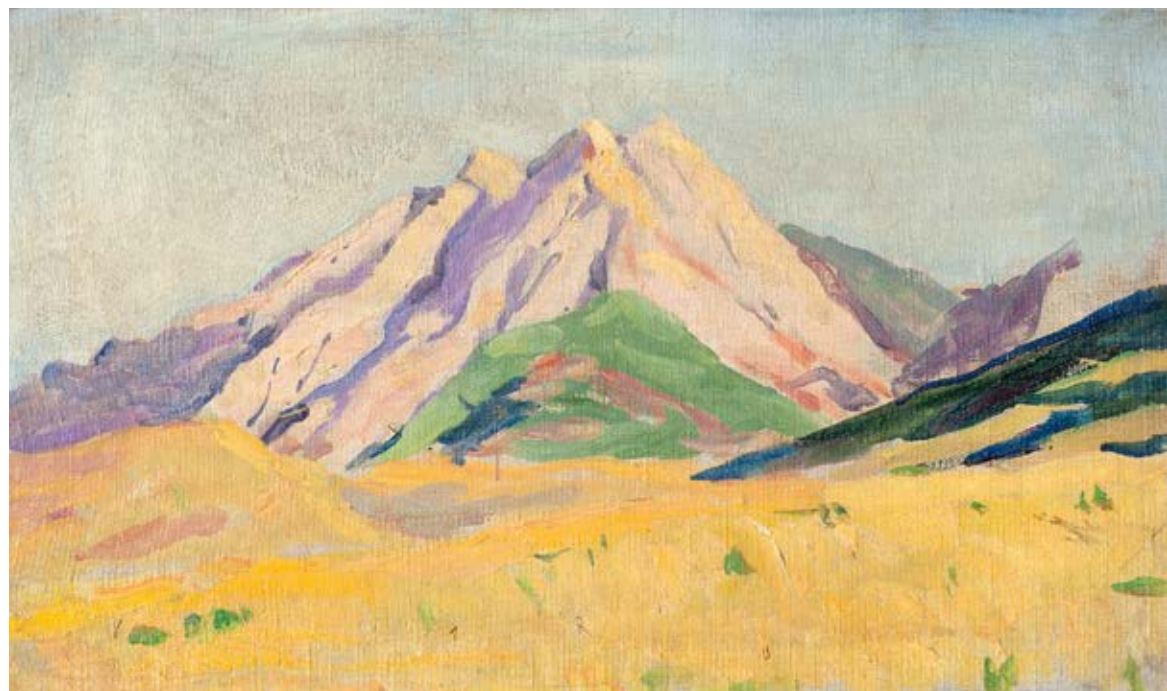
ПЕЙЗАЖ. ГОРЫ. 1960
Картон, масло. 44×60
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ МЕХАНИЗАТОРА. 1960
Холст, масло. 100×118
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ЗВЕНЬЕВОЙ ХИКЛЮТХОН АРИПОВОЙ. 1960
Холст, масло. 92×93
ЧГХМ, Чебоксары



ГОРЫ. ЭТЮД. 1960
Картон, масло. 32×55
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ДОЧЕРИ ЭЛЬМИРЫ. 1960
Холст, масло. 74×72
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



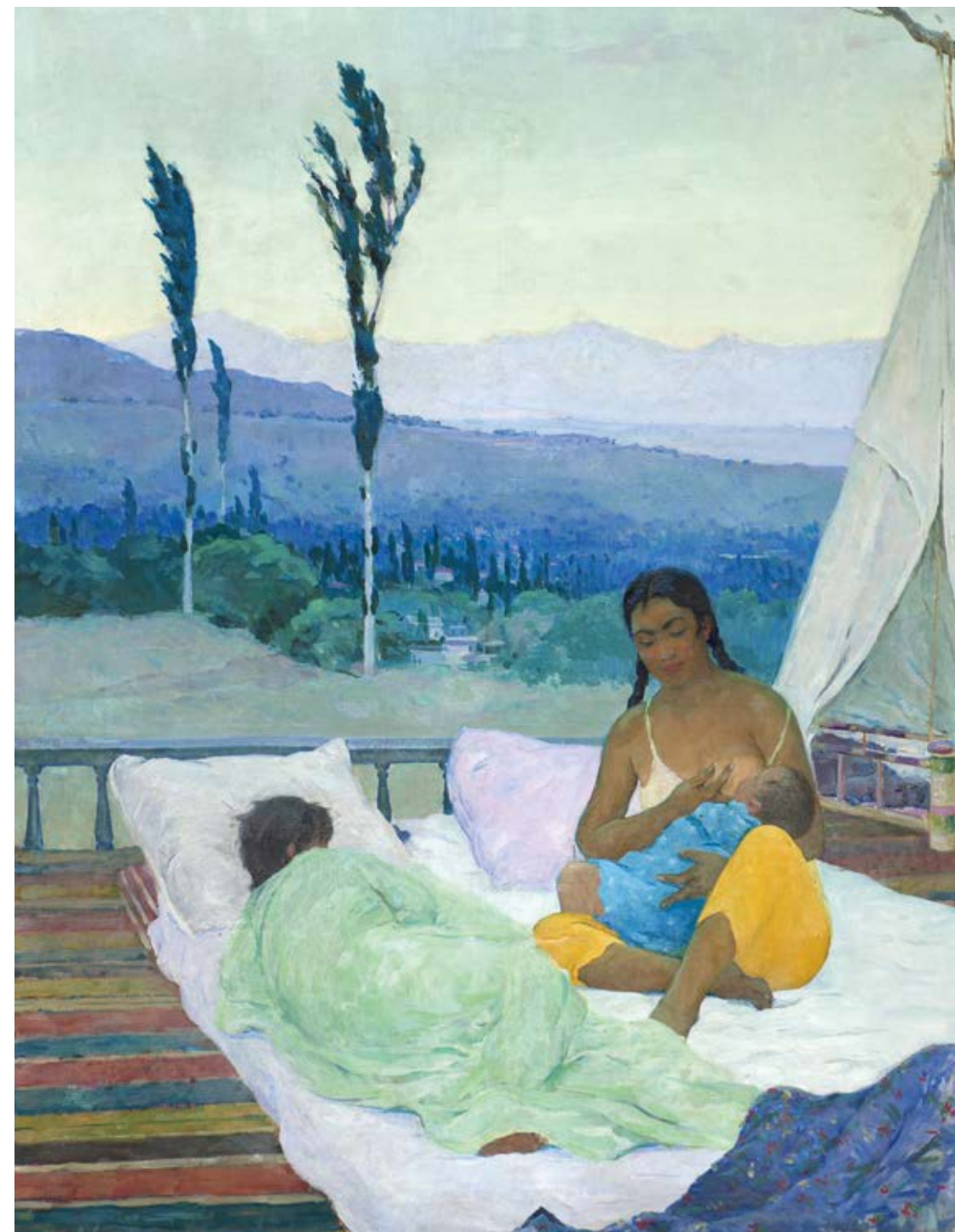
И В ТРУДЕ СОЛДАТ. 1961
Холст, масло. 130,5×120
ГМИ, Ташкент



ДОЛИНА (ПАСТУШКА). 1961
Картон, масло. 36×46
Частная коллекция, Ташкент



В ПОЛЕ. ЭТЮД. 1961
Картон, масло. 50×70
Частная коллекция, Ташкент



УТРО. МАТЕРИНСТВО. 1962
Холст, масло. 190×150
ГМИ, Ташкент



ЭТЮД К КАРТИНЕ «УТРО. МАТЕРИНСТВО». 1961

Картон, масло. 49×69
Частная коллекция, Ташкент



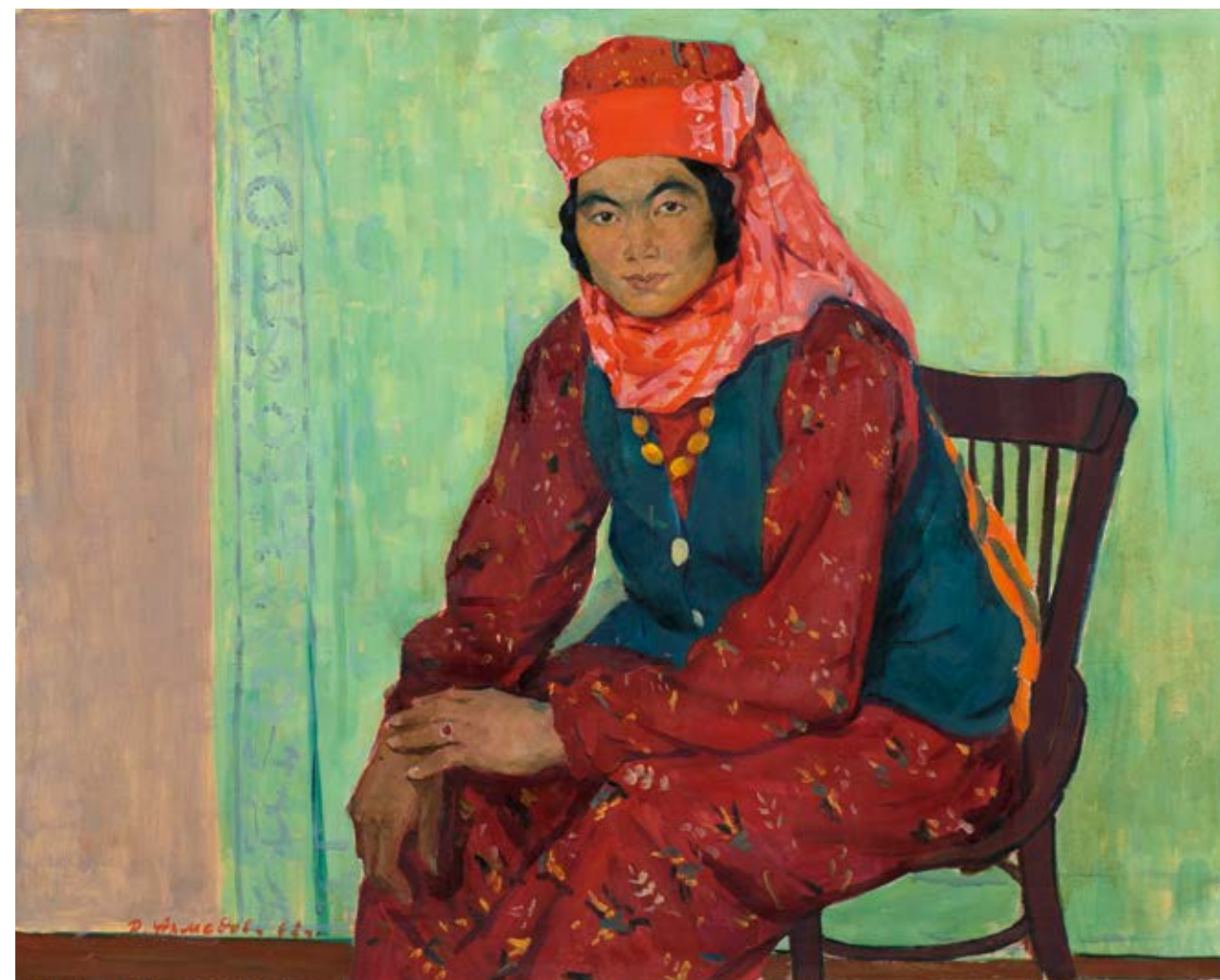
ЭТЮД К КАРТИНЕ «УТРО. МАТЕРИНСТВО». 1961

Картон, масло. 45×35
Частная коллекция, Ташкент



ЭТЮД К КАРТИНЕ «УТРО. МАТЕРИНСТВО». 1961

Картон, масло. 49,5×39
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ ИЗ СУРХАНДАРЬИ. 1962

Холст, масло. 97×124
ГМИ, Ташкент



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1962
Холст, масло. 95×70
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА ХУСАНА. 1962
Картон, масло. 50×40
Частная коллекция. Ташкент



ВЕСНА. ПРОБУЖДЕНИЕ. 1962
Картон, масло. 49,5×69,7
Частная коллекция, Ташкент



ТЮЛЬПАНЫ НА ИЗУМРУДНОЙ СКАТЕРТИ. 1962
Холст, масло. 90×90
ГМИ, Ташкент



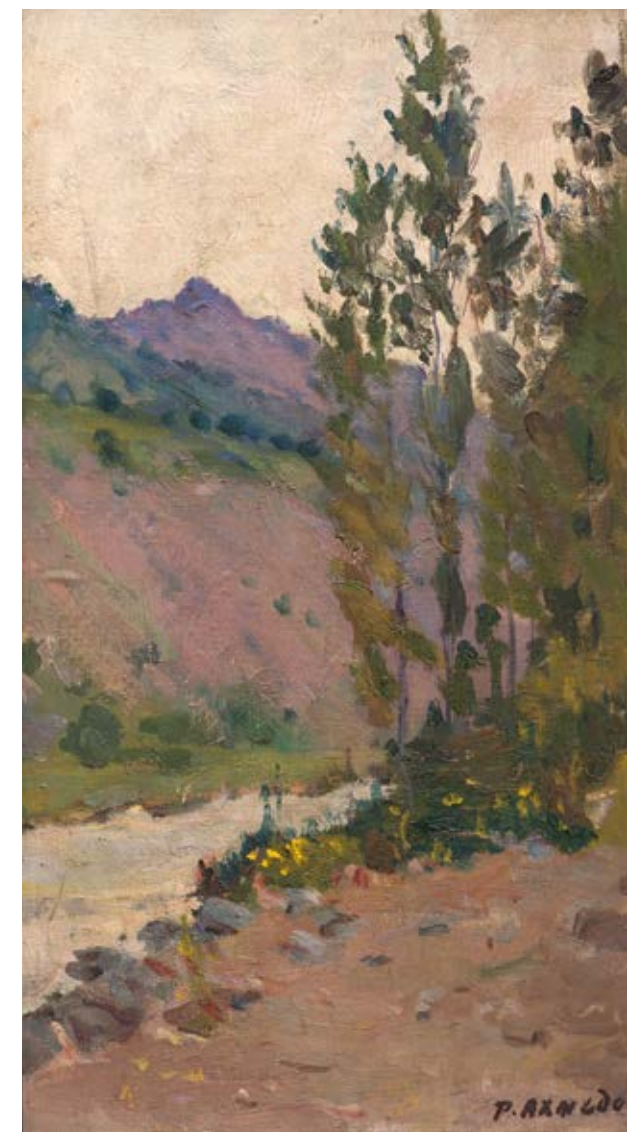
ЭТЮД. 1962
Картон, масло. 19×12,8
ГМИ, Ташкент



ЭТЮД. УЛИЦА СТАРОЙ БУХАРЫ. 1962
Картон, масло. 16×13
ГМИ, Ташкент



ЗВЕНЬЕВАЯ. 1962
Холст, масло. 72×70
ГТГ, Москва



ХУМСАН. ВЕЧЕР. 1962
Картон, масло. 48×28,5
Частная коллекция, Ташкент



ЭТЮД. 1963
Картон, масло. 13×17,5
ГМИ, Ташкент



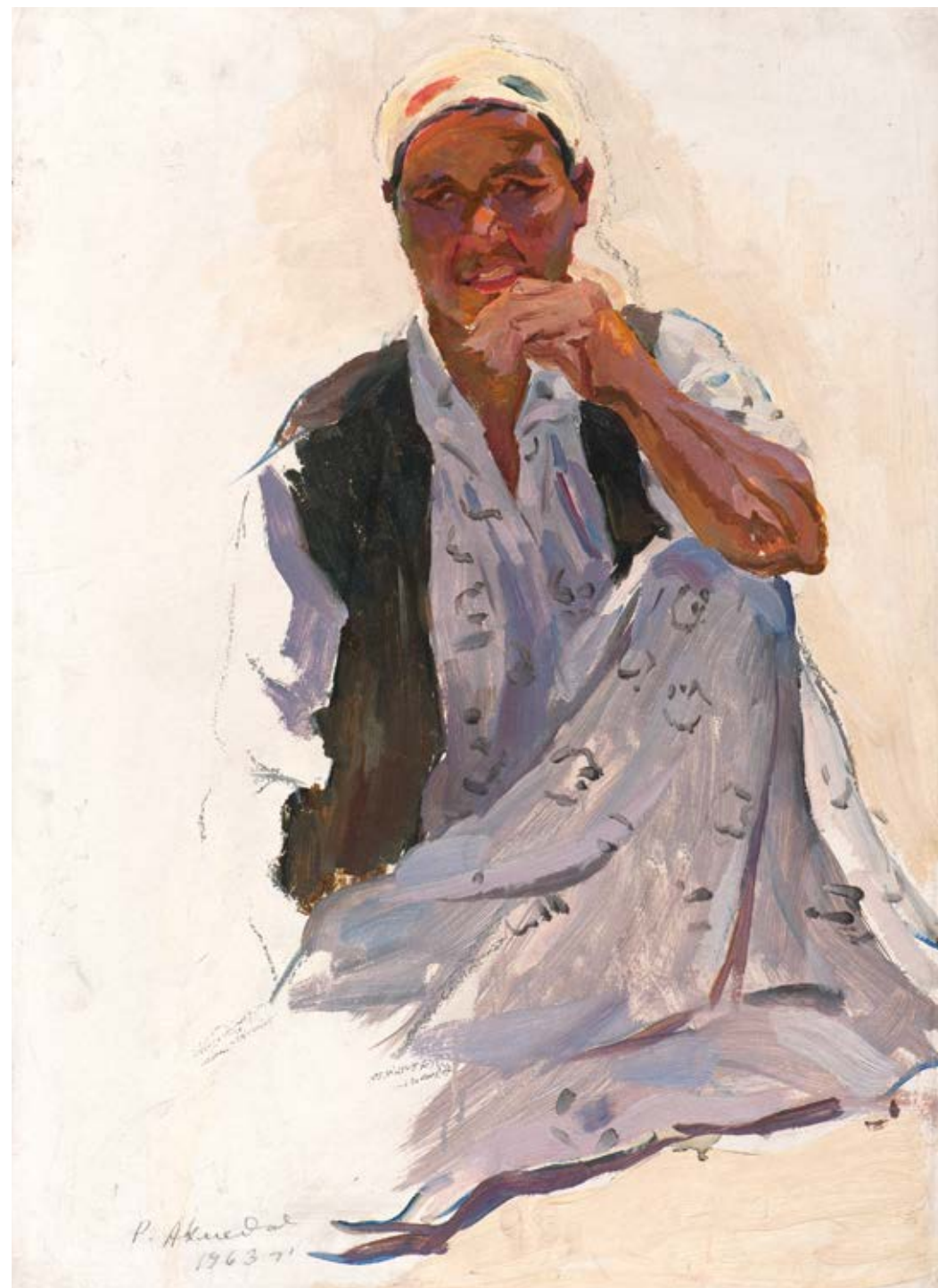
ДЕПУТАТКА. 1963
Холст, масло. 68,5×99,5
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ. 1963
Холст, масло. 98×74
ГМИ, Ташкент



ЛЕТНИЙ ДЕНЬ. 1963
Картон, масло. 56,6×43,3
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПЕСНЯ». 1963
Картон, масло. 69 × 49
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. СОЧНЫЕ ТРАВЫ. 1964
Холст, масло. 56,8 × 77
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ВЕЧНА. 1964
Холст, масло.
120 × 220
ГМВ, Москва



ЗИМНИЙ ДЕНЬ. 1964
Картон, масло. 69×49
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



НИГОРА. 1964
Холст, масло. 65×48,5
Частная коллекция, Ташкент



ПЕСНЯ. 1964
Холст, масло. 115×239
ГМИ, Ташкент



ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ. 1965
Холст, масло. 51×68
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВУШКА В БЕЛОМ. 1965
Холст, темпера. 107,5×77,5
ГМИ, Ташкент



КАРИМА ЧИТАЕТ. ЭТЮД. 1965
Картон, масло. 69×49
Частная коллекция, Ташкент



КИШЛАК. ЭТЮД. 1965
Холст на картоне, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ПОЛЕВОДА. 1965
Холст, масло. 136×103
ГМИ, Ташкент



РОЗЫ. НАТЮРМОРТ. 1965
Холст, масло. 69×89,5
ГМИ, Ташкент



ХУМСАН. ЭТЮД. 1965
Картон, масло. 49×70,5
ГМИ, Ташкент



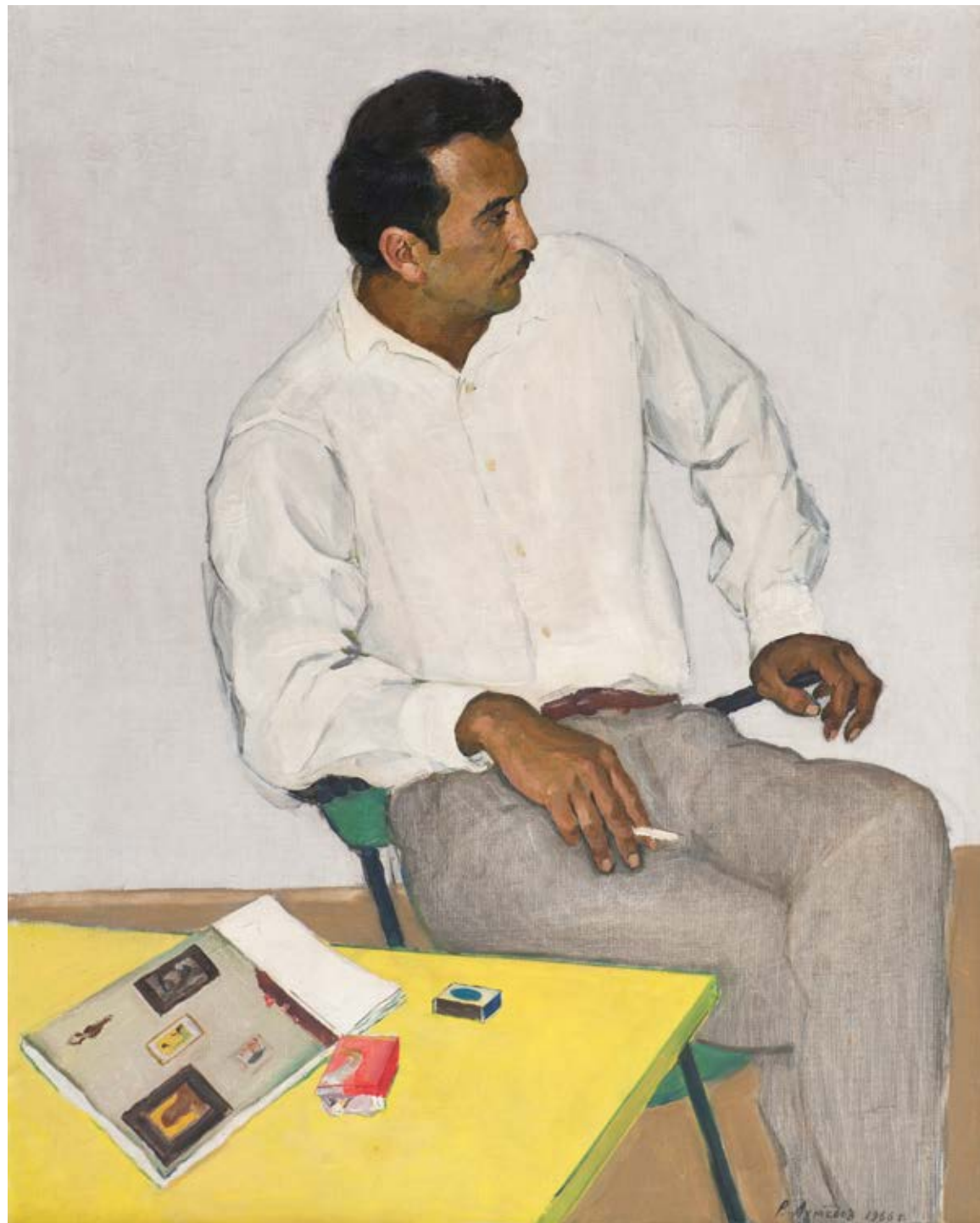
НИГОРА. 1965
Картон, масло. 66×47
Частная коллекция, Ташкент



МОЙ ДВОР. 1966
Картон, темпера. 71 × 76
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



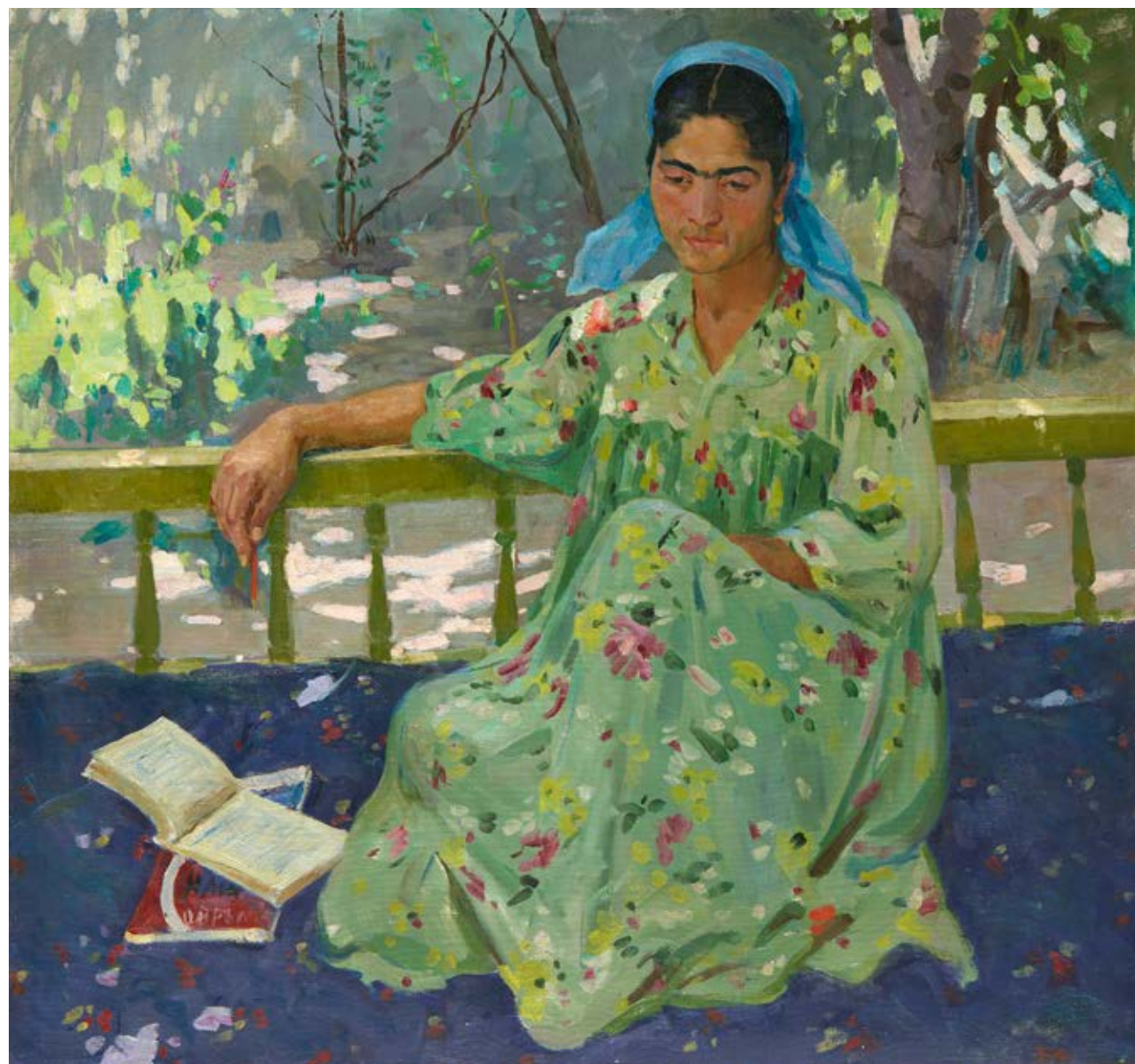
ПОРТРЕТ КАРИМЫ. 1966
Холст, масло. 100 × 80
ГМИ, Ташкент



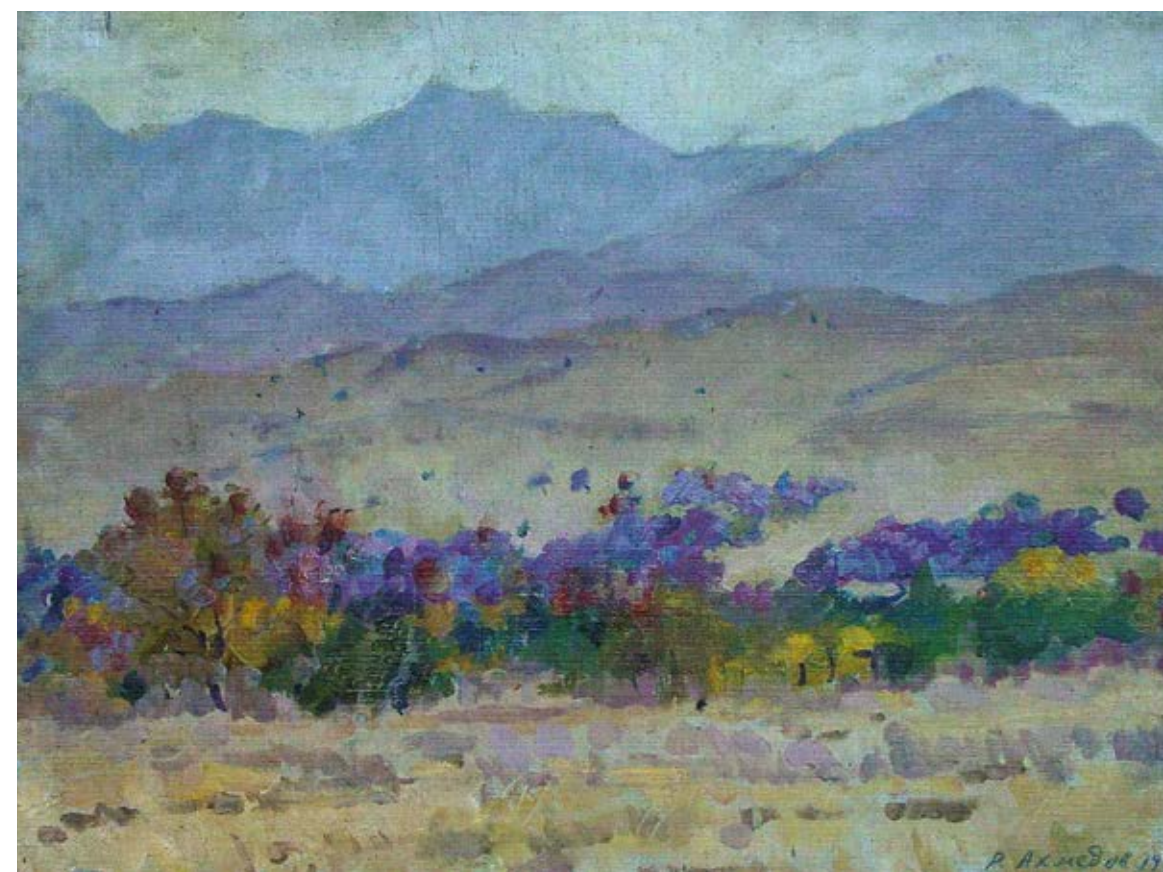
ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА БАХТИЁРА БАБАЕВА. 1966
Холст, масло. 120×95
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ ЛАЙЛО САЛИМДЖАНОВОЙ. 1966
Холст, масло. 110×100
ГМИ, Ташкент



СТИХИ. 1966
Холст, масло. 106×113
ГТГ, Москва



ПЕЙЗАЖ. 1967
Картон, масло. 43×57
Частная коллекция, Ташкент



ВЕЧЕР. 1967
Холст, масло
124×225
ГМИ, Ташкент



АКТАШ. 1967
Картон, темпера. 100×70
Частная коллекция, Ташкент



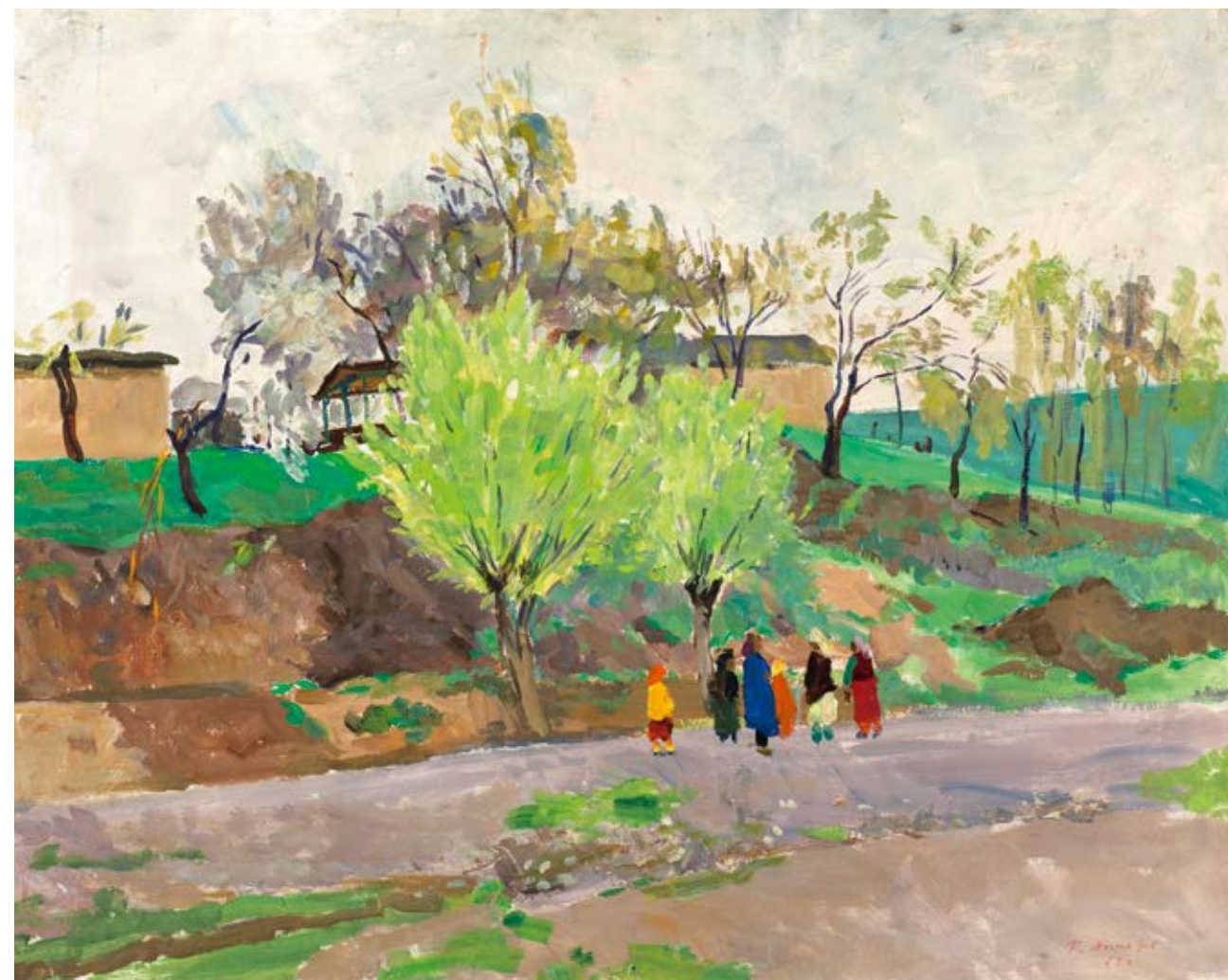
ДЕВОЧКА С ЛОШАДКОЙ. 1967
Картон, темпера. 79,5×56
Частная коллекция, Ташкент



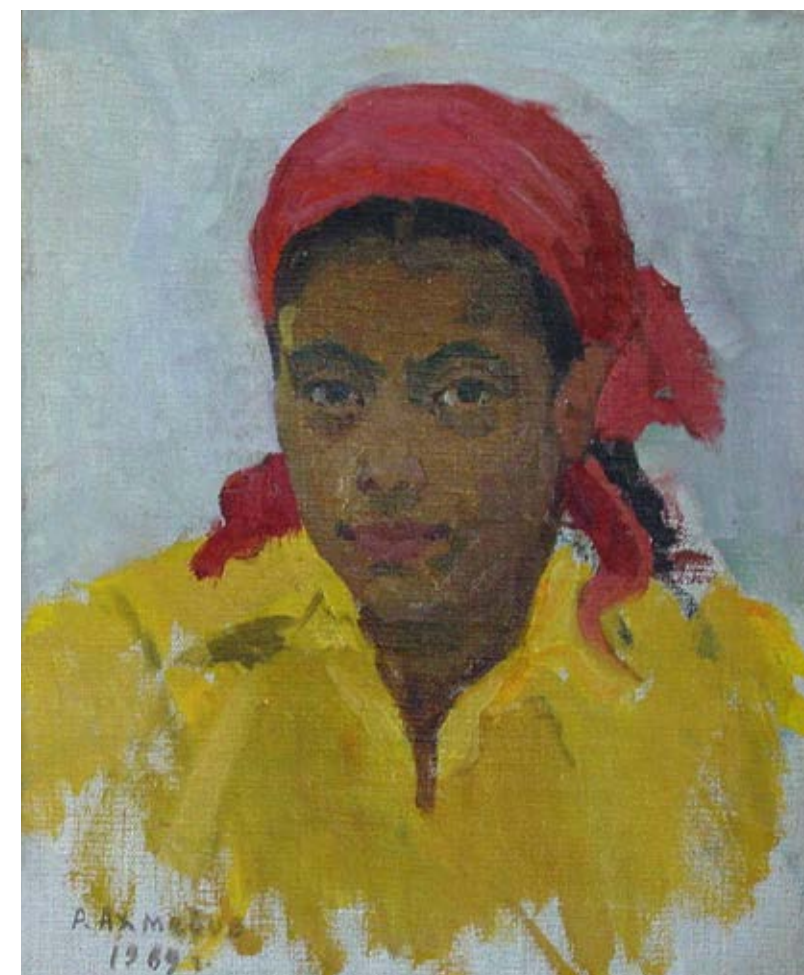
ПОРТРЕТ ХУСАНА В КРАСНОЙ ФУТБОЛКЕ. 1968
Холст, масло. 95 × 89
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ АРТИСТА НАБИ РАХИМОВА. 1968
Холст, масло. 130 × 120
Частная коллекция, Ташкент



ВЕСНА. АКТАШ. 1969
Картон, масло. 78×99
ГМИ, Ташкент



ДЕВОЧКА. ЭТЮД. 1969
Картон, масло. 41,5×34
Частная коллекция, Ташкент



ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ. 1969
Картон, масло. 49,5×70
Частная коллекция, Ташкент



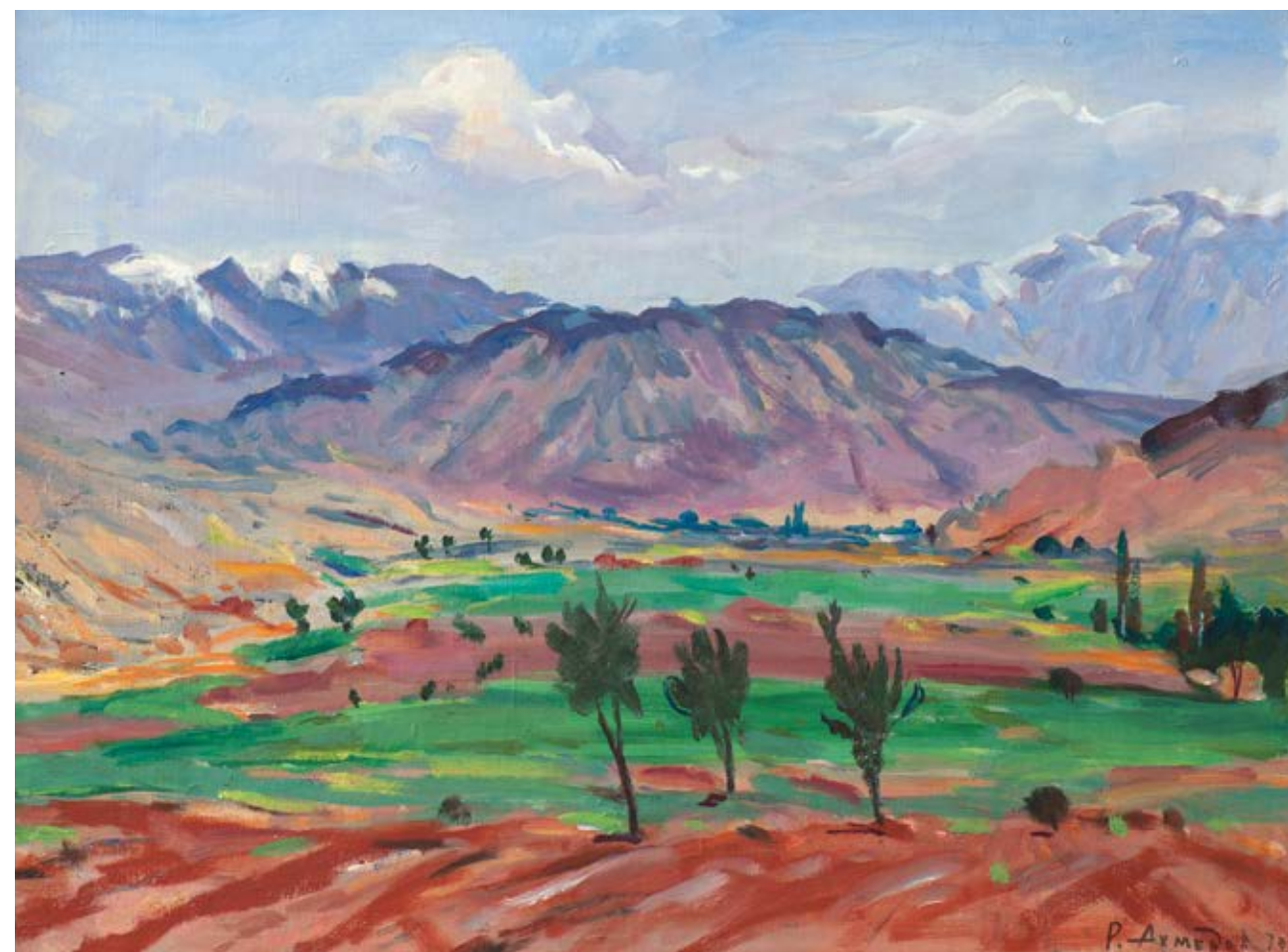
ДЕВУШКА С ПЕРСИКАМИ. 1970
Оргалит, масло. 104×80
Частная коллекция, Ташкент



ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 1970
Холст, масло. 79,5×79
ГМИ, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ. 1970
Холст, масло. 47×60
Частная коллекция, Ташкент



ТРИ ДЕРЕВА. ГОРНАЯ ДОЛИНА. 1970

Холст, масло. 64×84
Частная коллекция, Ташкент



БЕССМЕРТНИКИ. НАТЮРМОРТ. 1970

Холст, масло. 90×90
Частная коллекция, Ташкент



В САДУ. НИГОРА. 1971
Холст, масло. 127×123
ГМИ, Ташкент



ДЕВУШКА С ФИАЛКАМИ. 1971
Холст, масло. 100×84,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



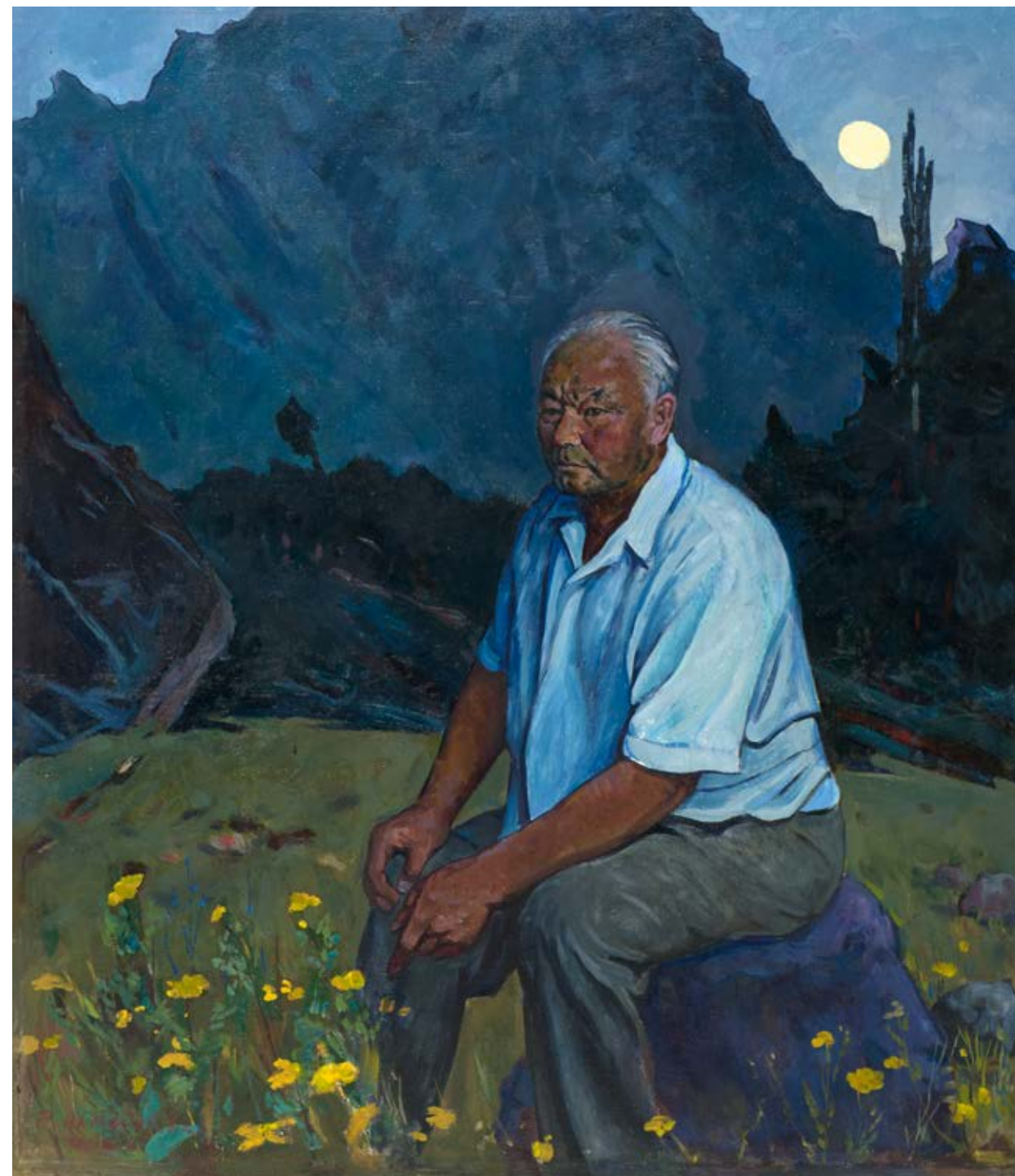
ОБНАЖЕННАЯ. 1972
Холст, масло. 105×162
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



РОЗЫ. НАТЮРМОРТ. 1972
Холст, масло. 99×68
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ХУДОЖНИК В АКТАШЕ. ЭТЮД. 1972
Холст, масло. 40×55
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА УЗБЕКИСТАНА УРАЛА ТАНСЫКБАЕВА. 1972
Холст, масло. 170×150
ГМИ, Ташкент



УТРО. ВЕСНА В АКТАШЕ. 1972
Холст, масло. 200×130
ГМИ, Ташкент



ЗИМА. 1973
Холст, масло. 67×47,5
Частная коллекция, Ташкент



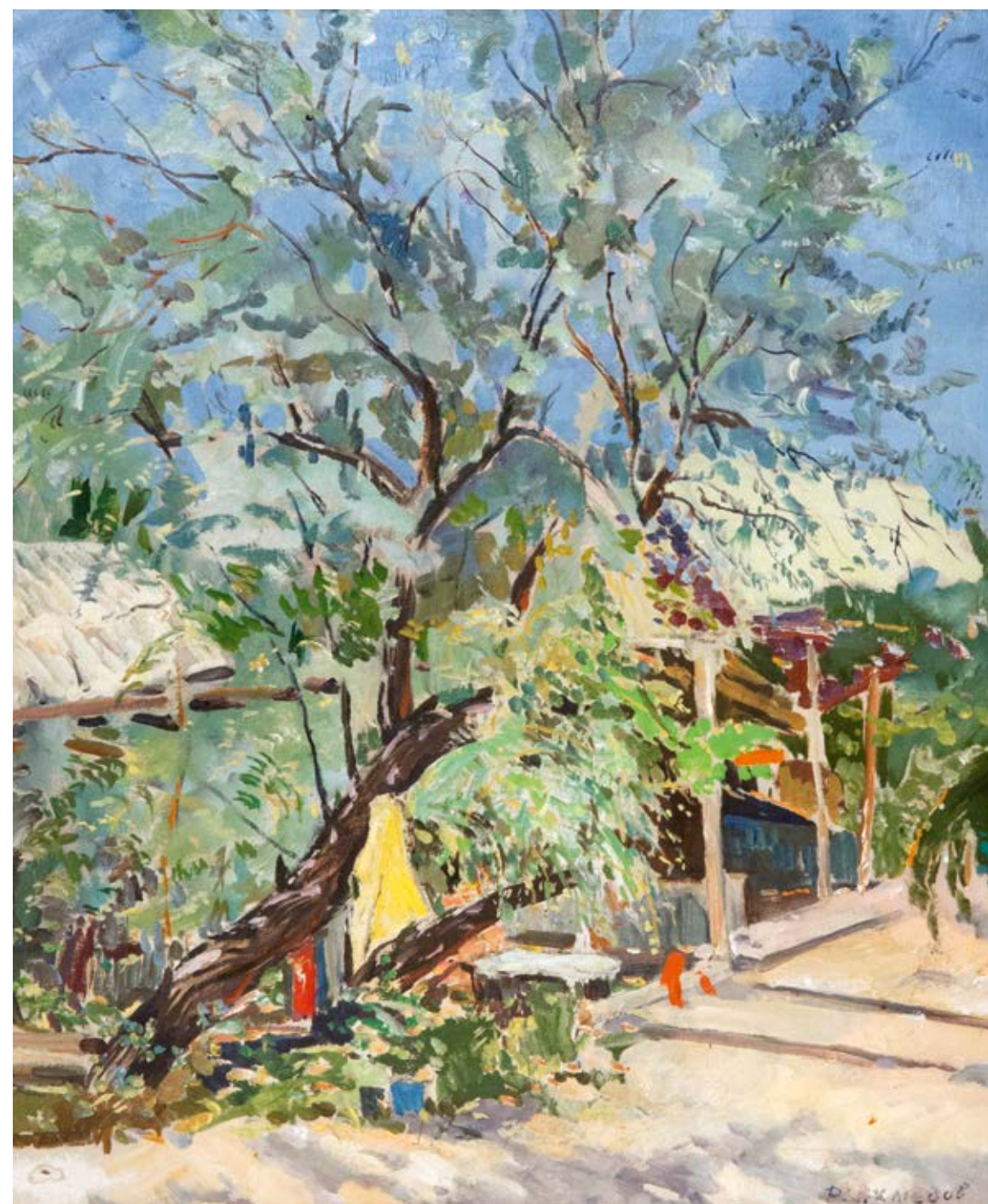
ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ. 1975
Холст, масло. 68×50
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



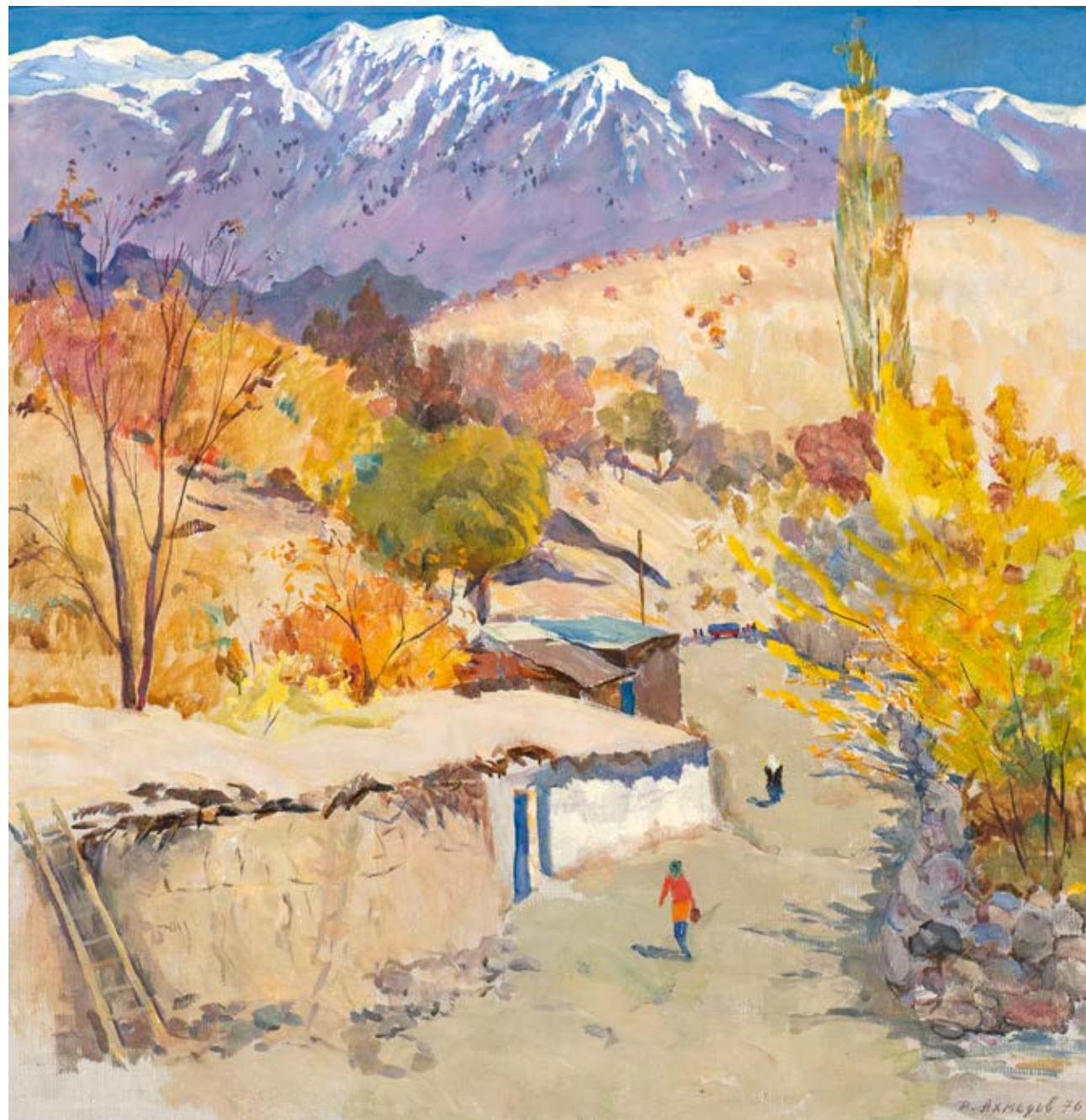
ЗИМА. АКТАШ. 1978
Холст, масло. 52×80
Частная коллекция, США



ЗИМА В АКТАШЕ. 1975
Холст, масло. 72 × 102
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



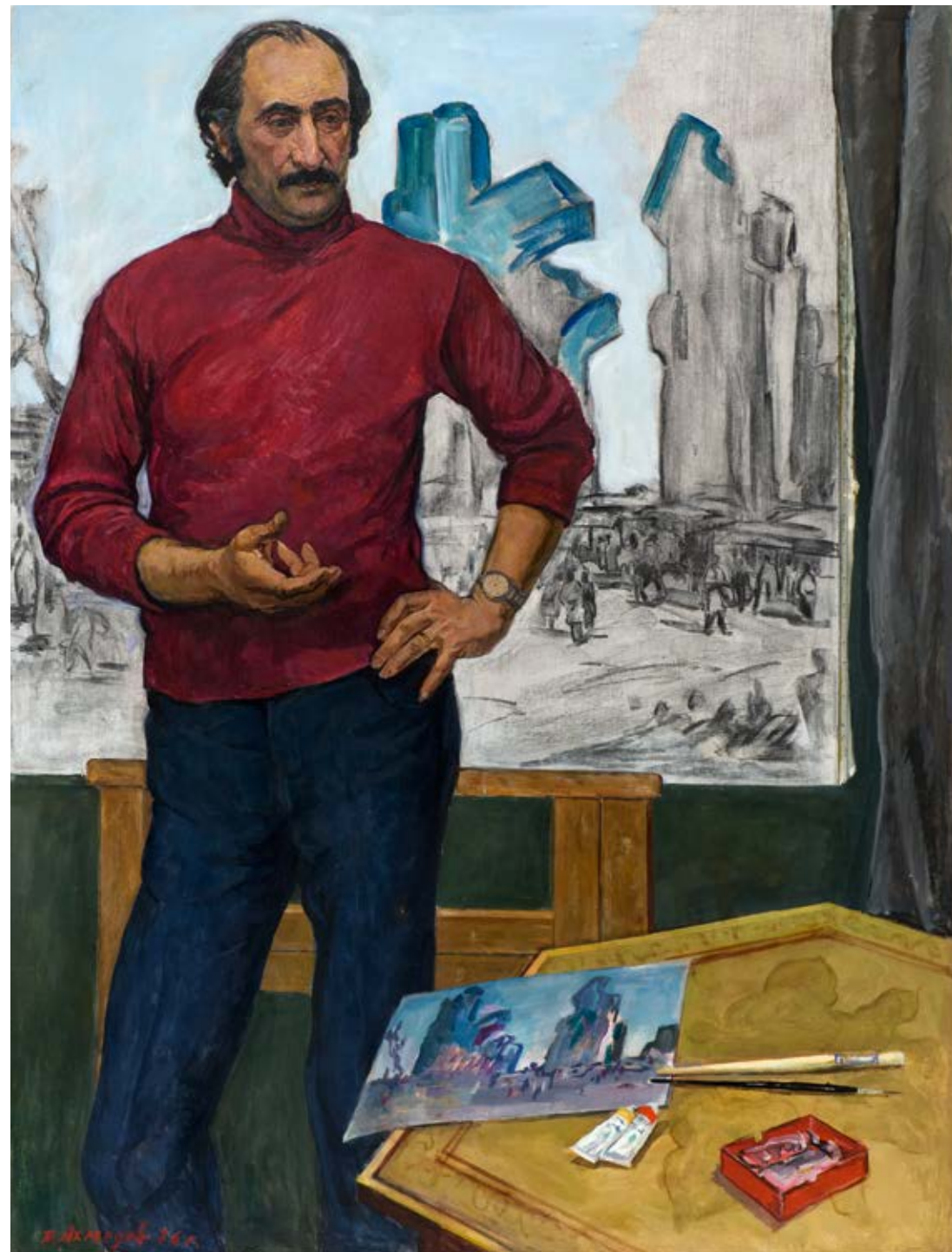
ВЕСНА В АКТАШЕ. 1976
Холст, масло. 82 × 81
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



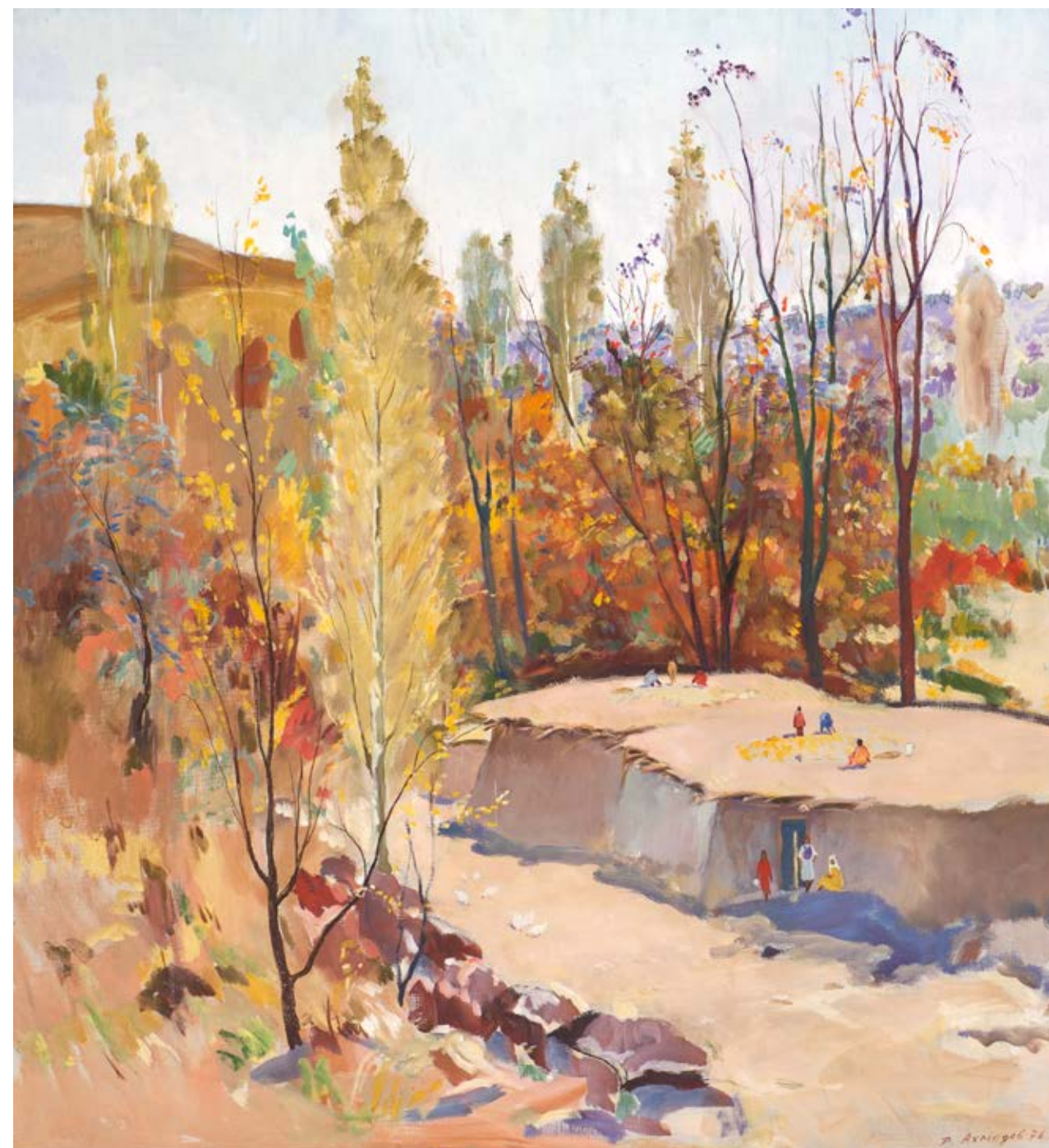
ОСЕНЬ. АКТАШ. 1976
Холст, темпера. 71×97,5
ГМИ, Ташкент



ВЕНЕЦИЯ. 1976
Картон, масло. 42×50
Частная коллекция, Ташкент



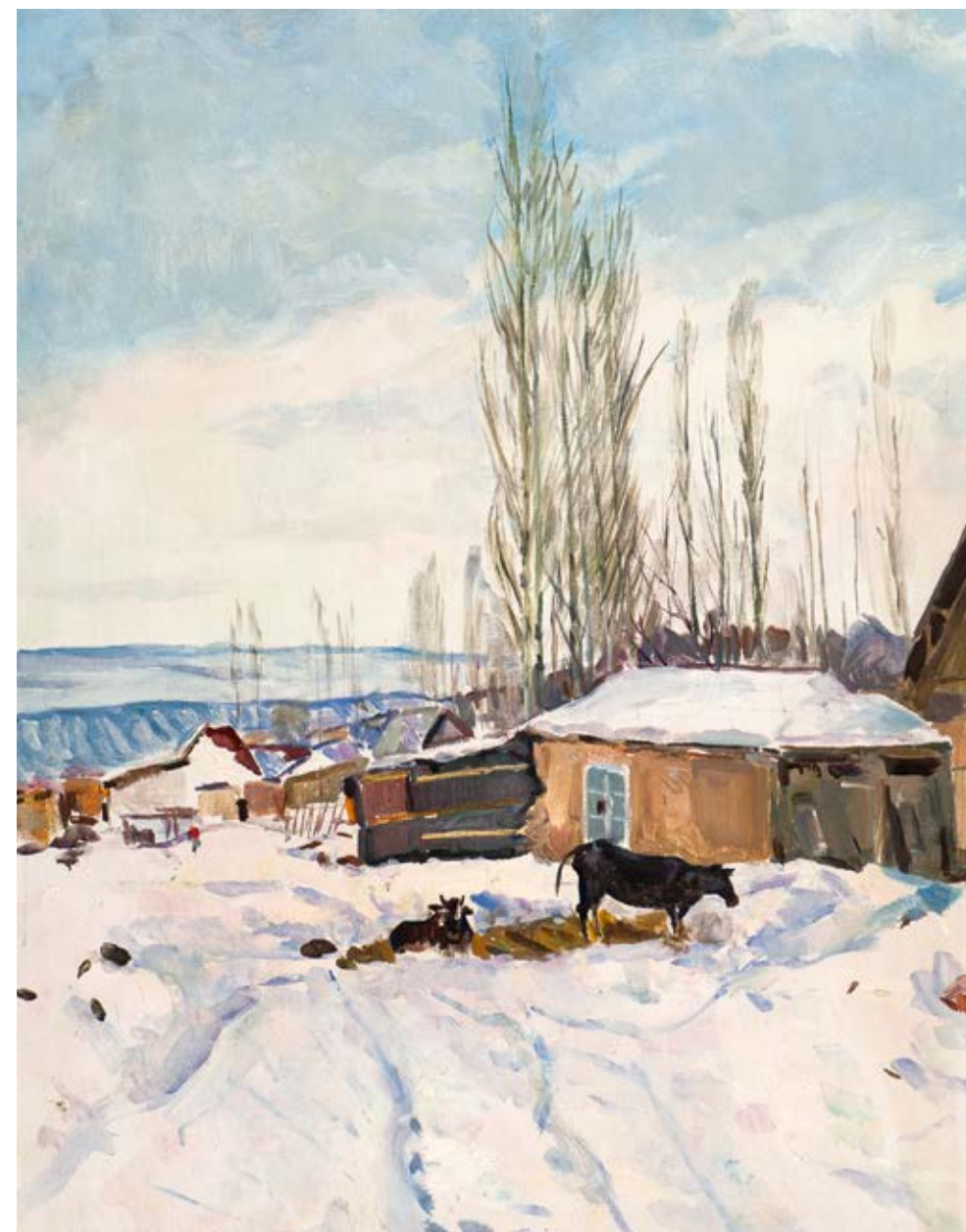
ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Э. КАЛАНТАРОВА. 1976
Холст, темпера. 160×120
ГМИ, Ташкент



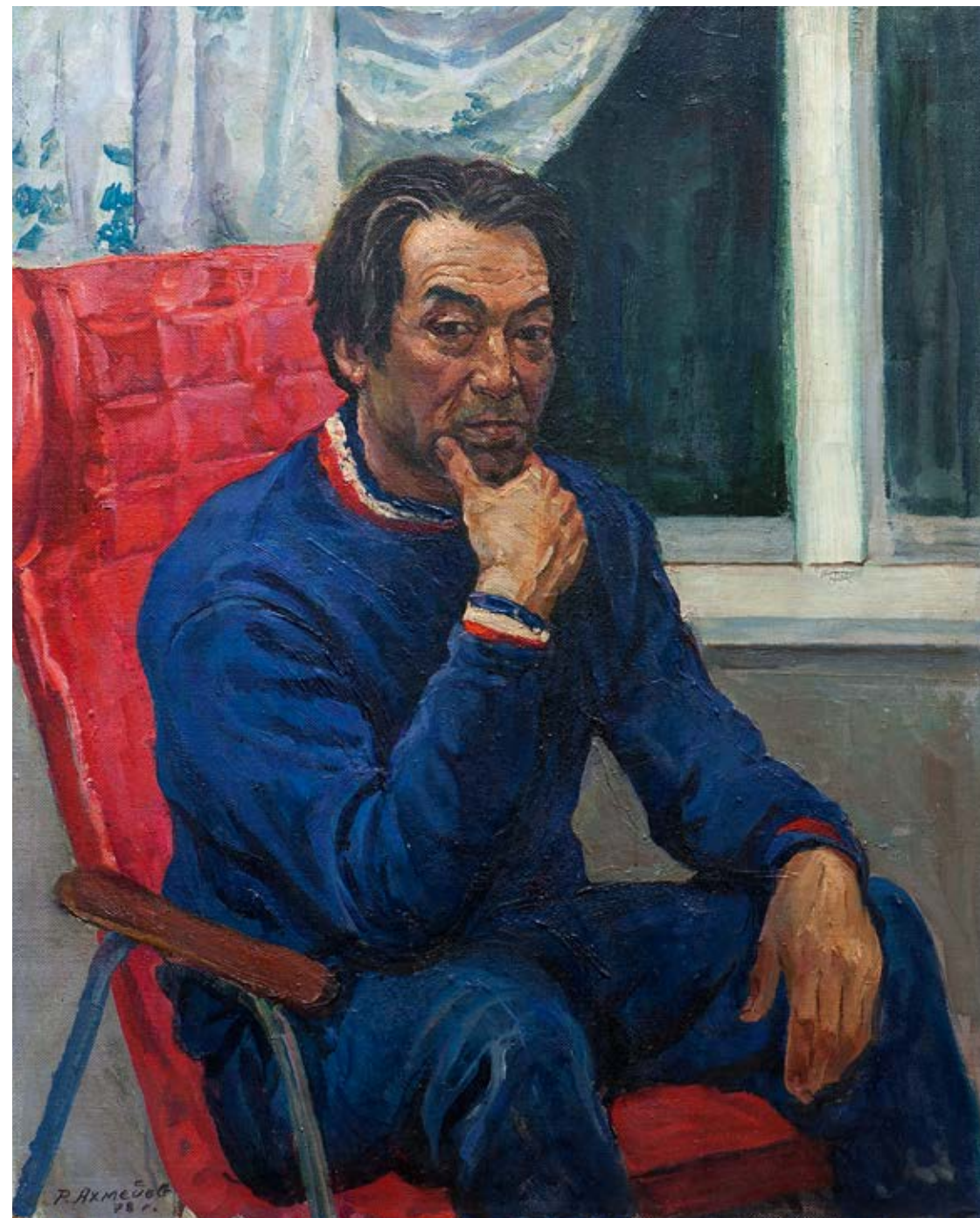
СОЛНЕЧНАЯ ОСЕНЬ. 1976
Холст, темпера. 110×110
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА А. БАБАЕВА. 1976
Холст, масло. 102×96
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ЗИМА В АКТАШЕ. 1978
Холст, масло. 80×62
ГМИ, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ В СПОРТИВНОМ КОСТЮМЕ. 1978

Картон, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ТЮЛЬПАНЫ. 1978

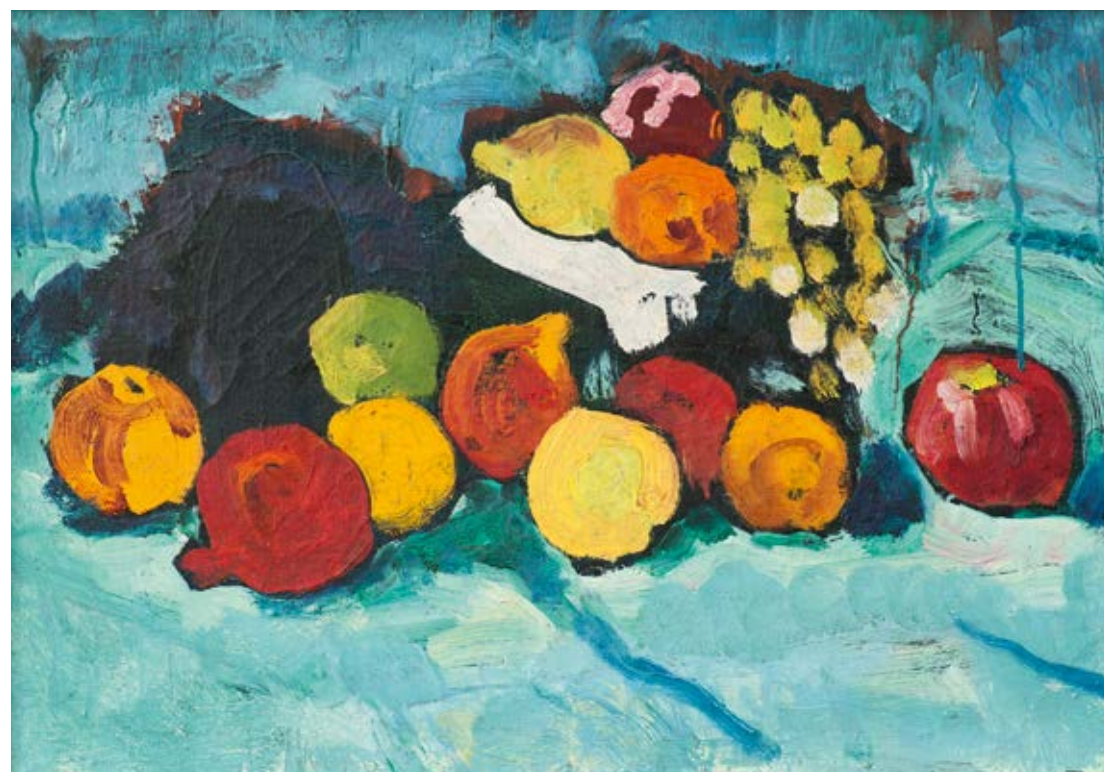
Картон, масло. 102×97
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В БЕЛОМ (ЛЮТФИНОЗ). 1979
Холст, масло. 120×80
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ САИДА АХМЕДА. 1979
Холст, масло. 100×110
Частная коллекция



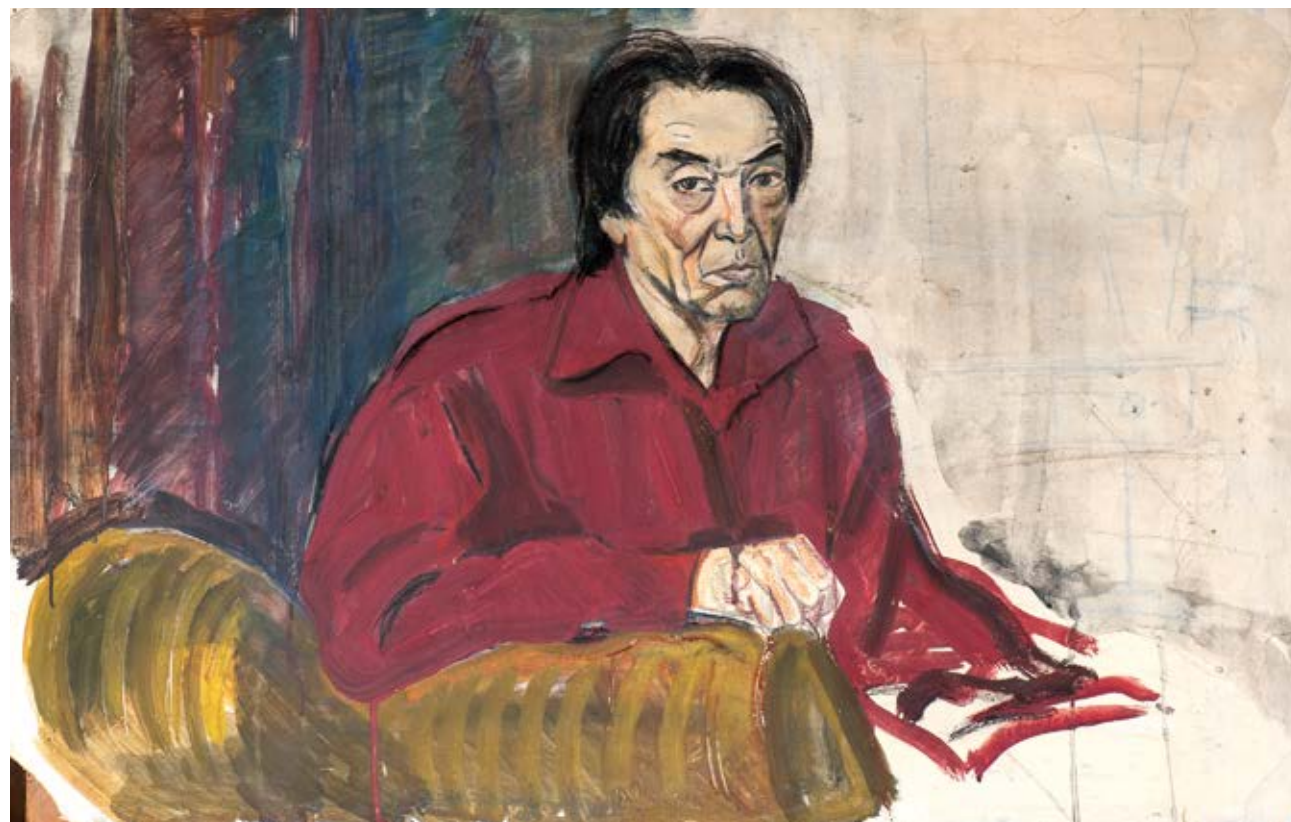
НАТЮРМОРТ НА ИЗУМРУДНОМ ФОНЕ. 1979

Холст, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ГУЛИ. 1979

Холст, масло. 100×120
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1980
Картон, темпера. 81 × 100
Частная коллекция, Ташкент



В МАСТЕРСКОЙ. 1980
Холст, масло. 166 × 120
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



СЕРЫЙ ДЕНЬ. ГОРЫ. 1980
Холст, масло. 45×50
Частная коллекция, Ташкент



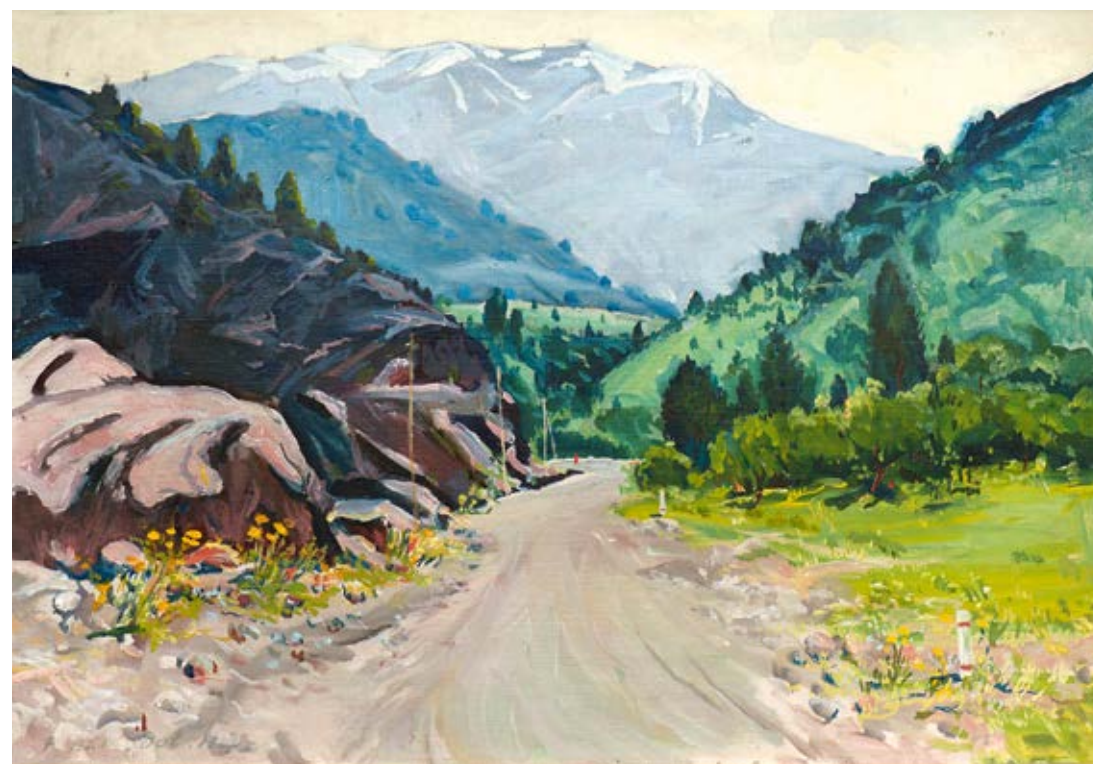
ПОРТРЕТ КАРИМЫ. 1980
Холст, масло. 120×100
Частная коллекция, Ташкент



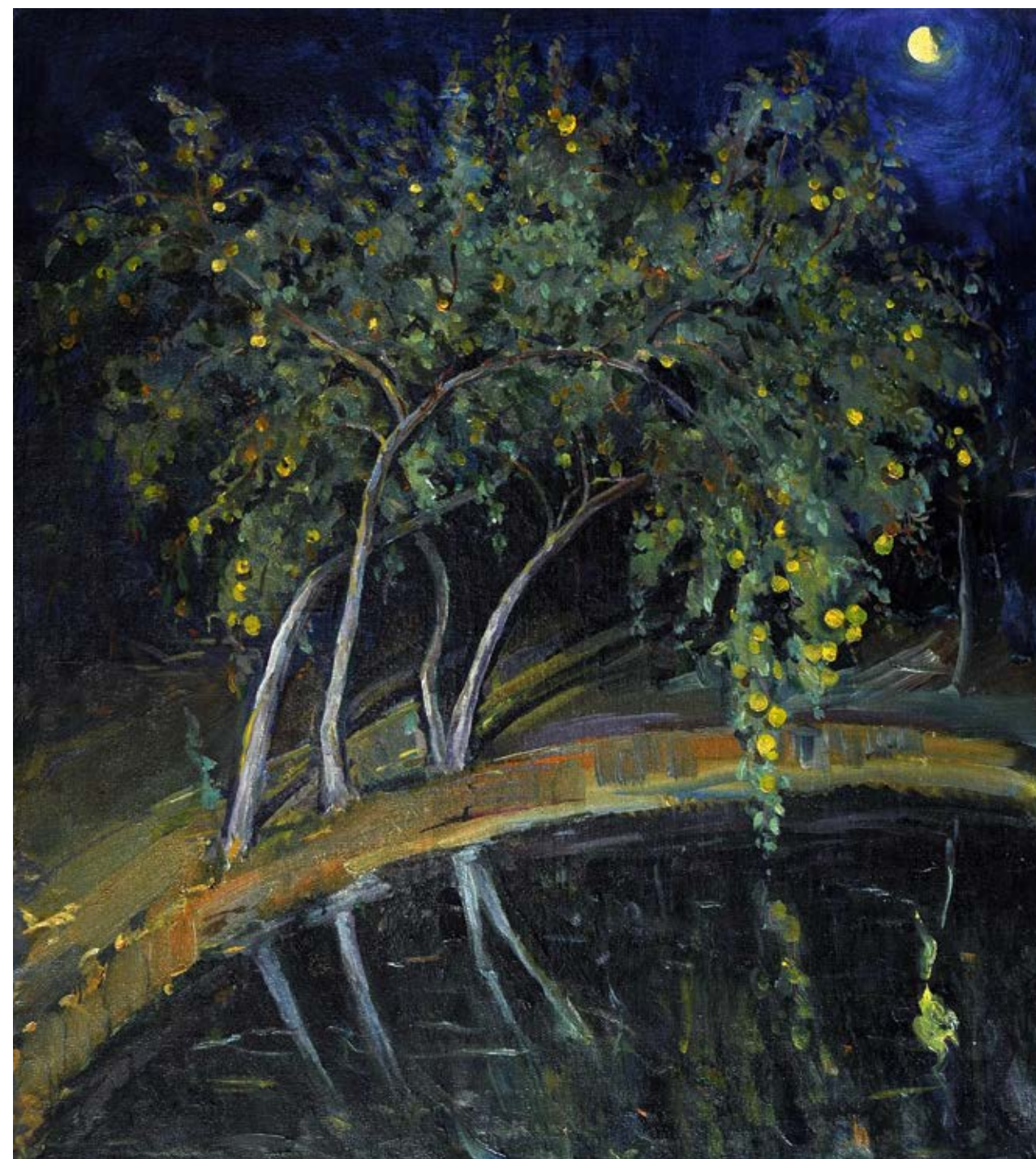
ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА А. ВИНЕРА. 1980
Холст, масло. 120×132
Местонахождение неизвестно



РАННЯЯ ВЕСНА. 1980
Холст, масло. 81×65
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. 1980
Холст, масло. 60×80
Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент



ЛУННАЯ НОЧЬ. 1980
Холст, масло. 150×120
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. НАЧАЛО ЛЕТА. 1981
Холст, масло. 75×95
Частная коллекция, Ташкент



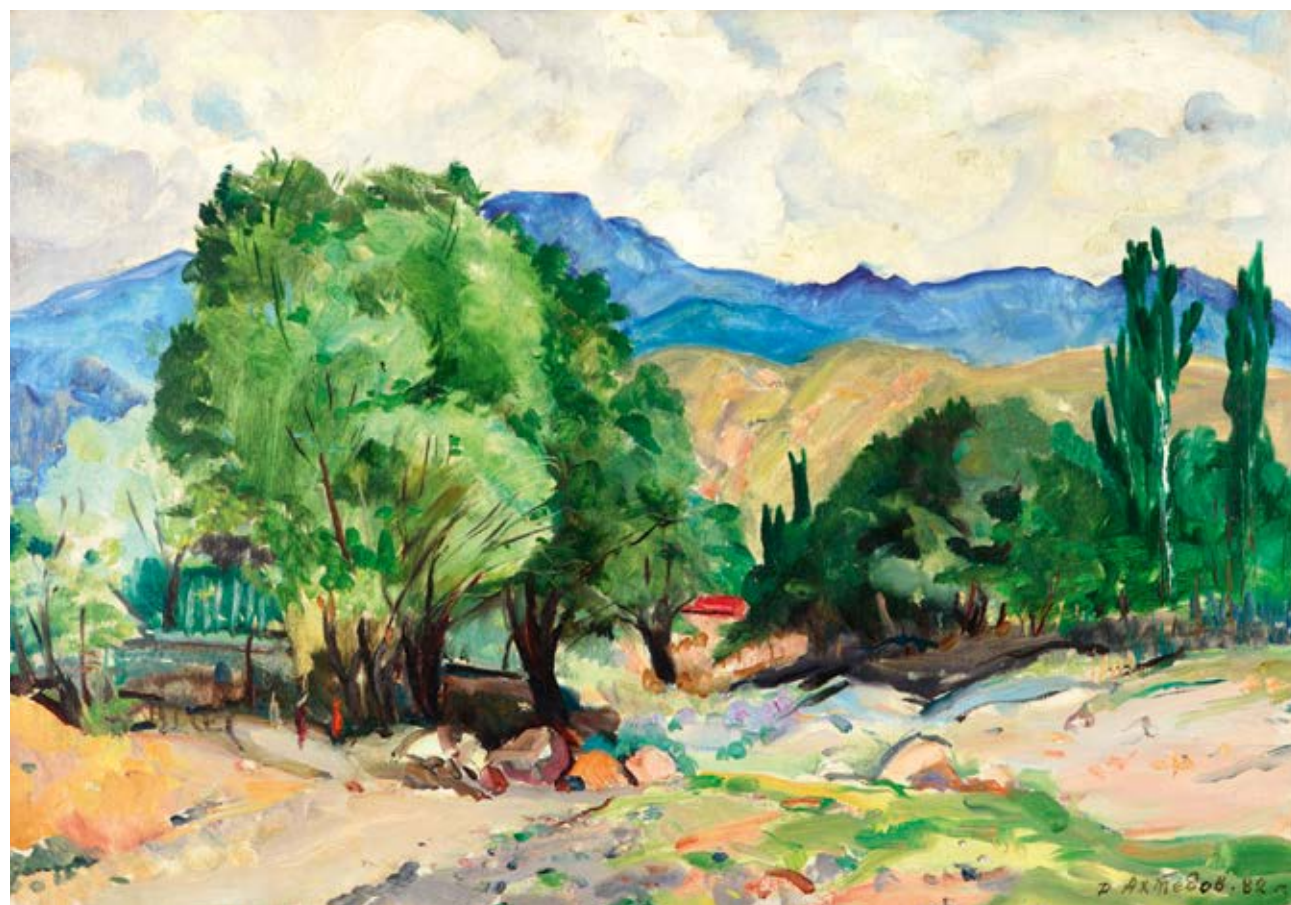
ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ ГАНИЕВОЙ. 1981
Фанера, левкас, масло. 149,7×74,5
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ РАХИМЫ. 1981
Левкас, масло. 150 × 100
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ИСКУССТВОВЕДА. ЭЛЬМИРА. 1982
Холст, масло. 115 × 115
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ЛЕТО. 1982
Холст, масло. 70 × 100
МКСХ, Москва



АВТОПОРТРЕТ. 1982
Холст, масло. 45 × 36
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ХАМИДА АЛИМДЖАНА. 1983
Холст, масло. 139×106
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПОРТРЕТ НЕВЕСТЫ. 1983
Оргалит, масло. 139×133
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА МИРГАНОВА. 1984

Холст, масло. 120×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент

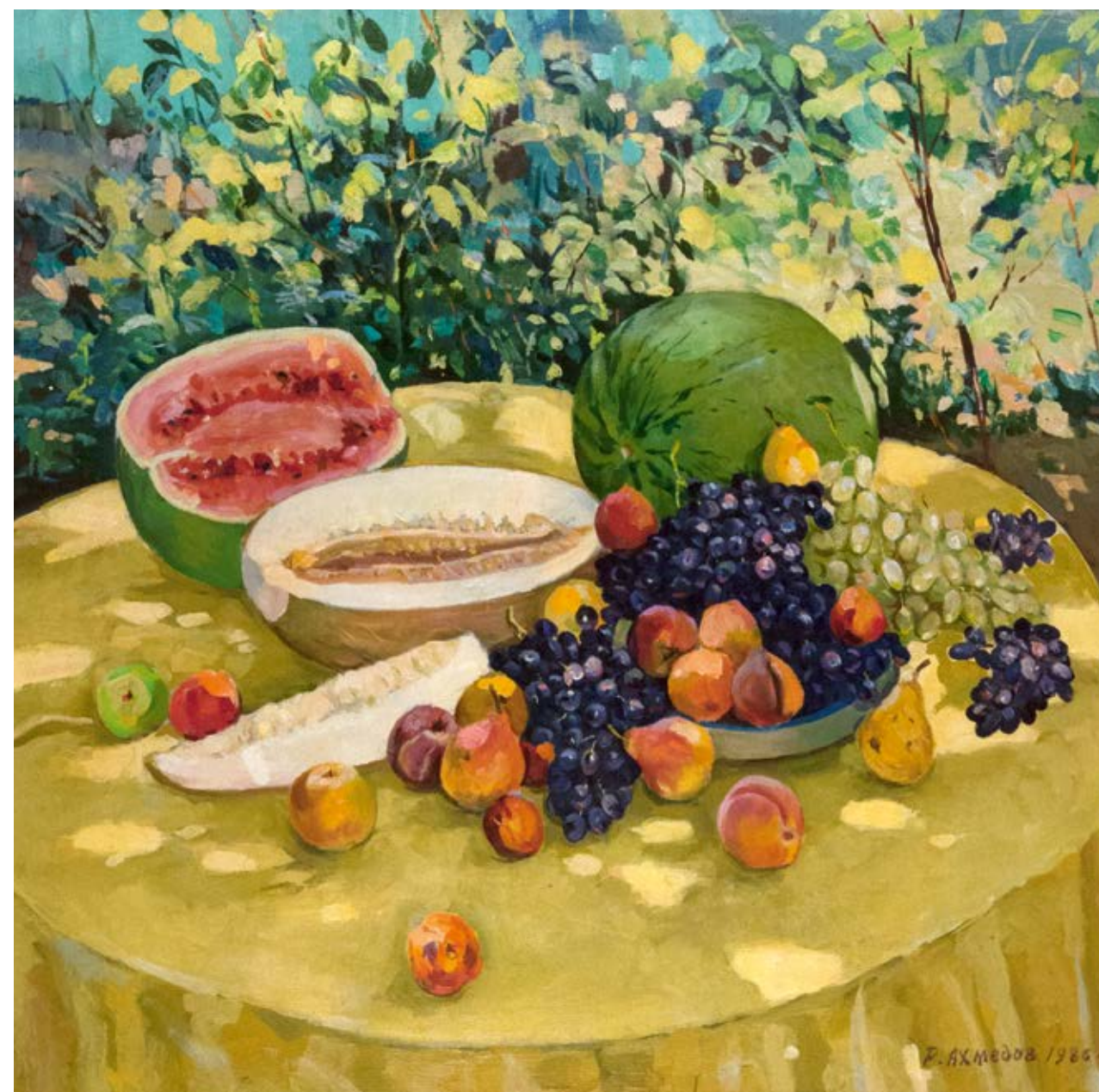


ПОРТРЕТ УЧАСТНИКА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ КОЛХОЗНИКА М. МИРГАНОВА. 1984

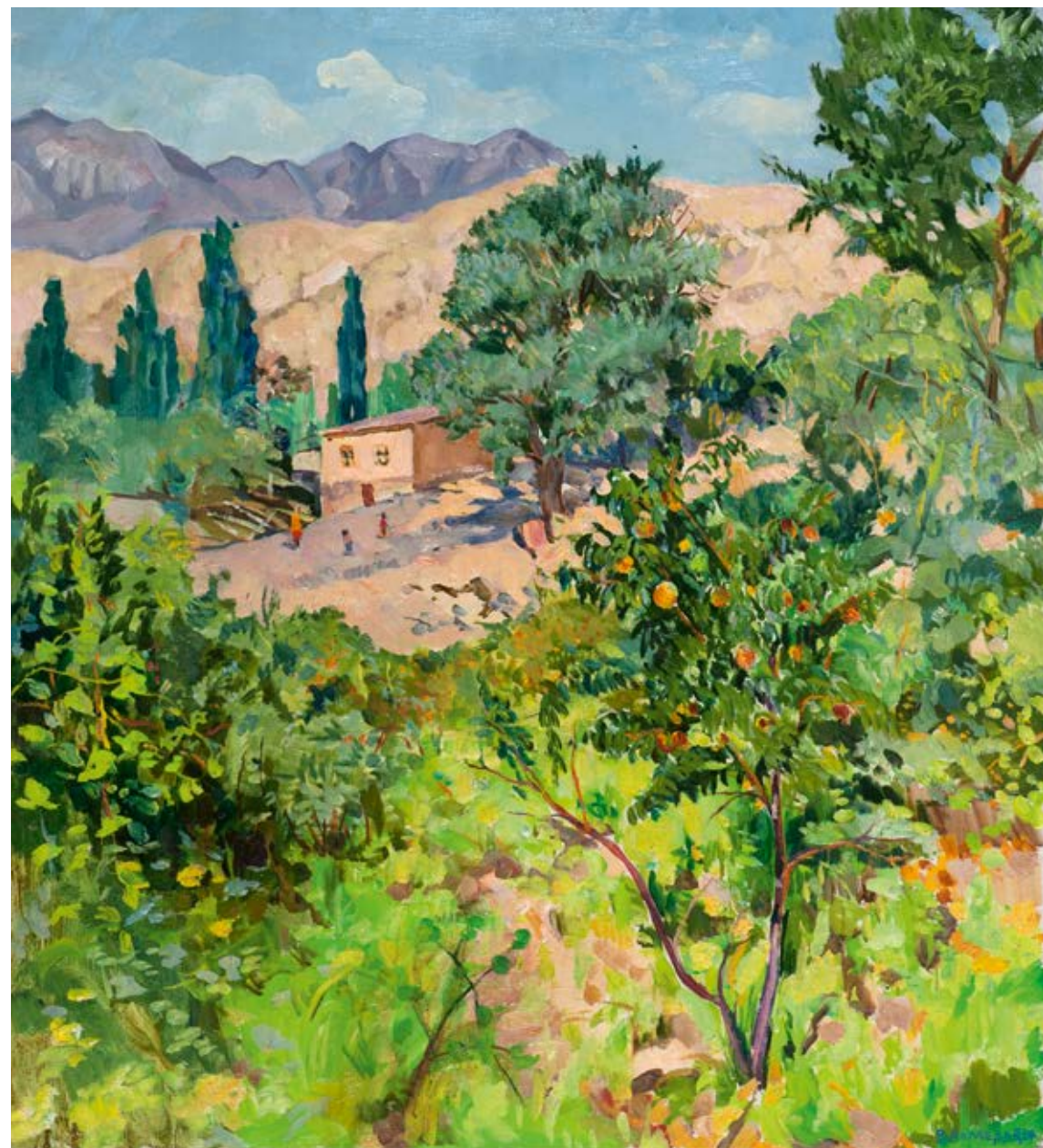
Холст, масло. 120×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



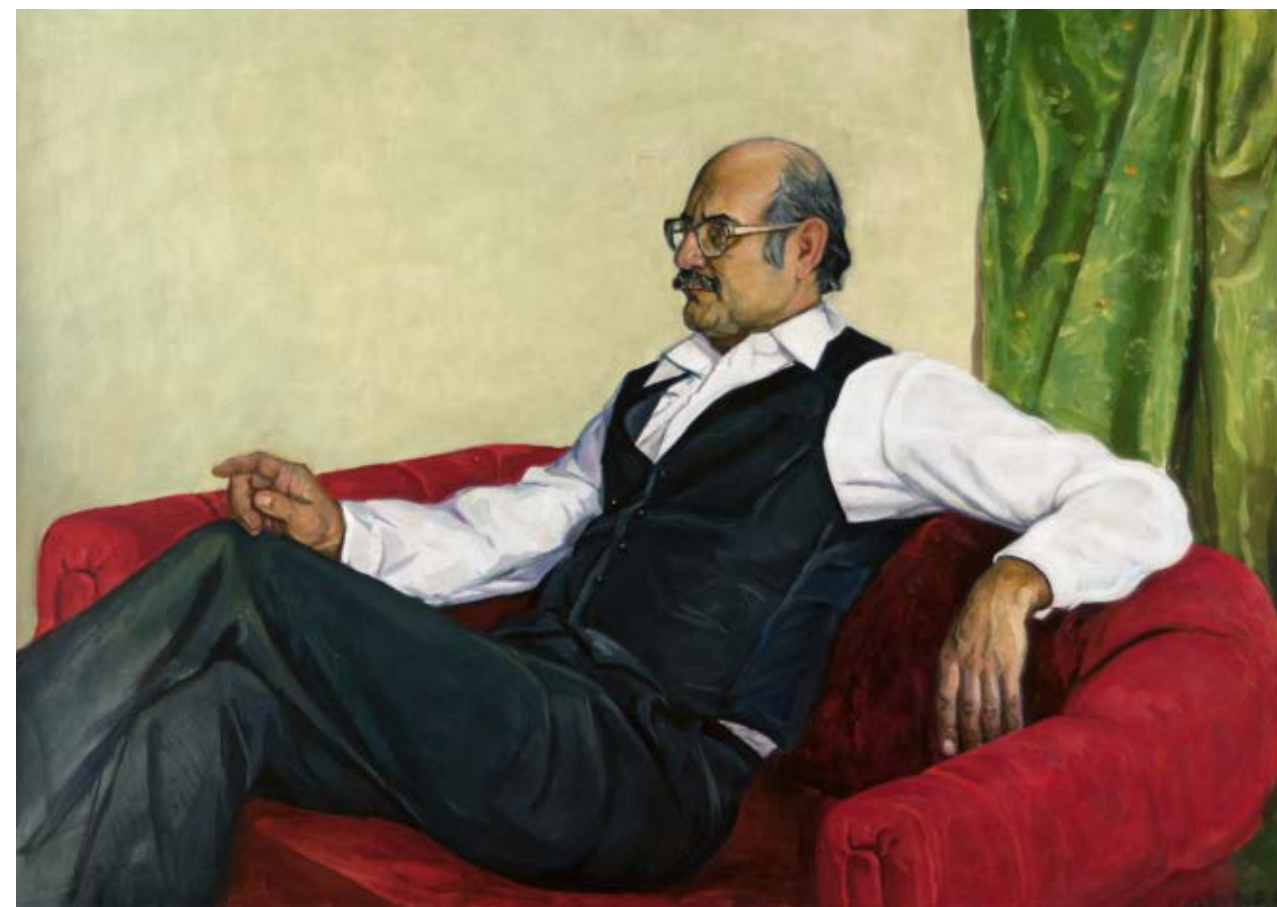
ПОРТРЕТ ЛОЛЫ МАРДИЕВОЙ. 1985
Холст, масло. 84×65
Частная коллекция, Ташкент



ДАРЫ ЛЕТА. НАТЮРМОРТ. 1986
Холст, масло. 142×112
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



АКТАШ. СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ. 1987
Холст, масло. 100×90
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ КИНОРЕЖИССЕРА Ш. АББАСОВА. 1986
Холст, масло. 130×170
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ЛЕТО. 1987
Холст, масло. 102×96,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



АКТАШ. МОСТИК. 1988
Холст, масло. 90×100
ГМИ, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ЛЕТО. 1989
Холст, масло. 98×78
ДХВ АХ УЗ



ПОРТРЕТ ЭЛЛЫ. 1989
Левкас, масло. 150×120
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ КАМИЛЫ НУРБАЕВОЙ. 1989
Холст, масло. 97×55
Частная коллекция, Ташкент



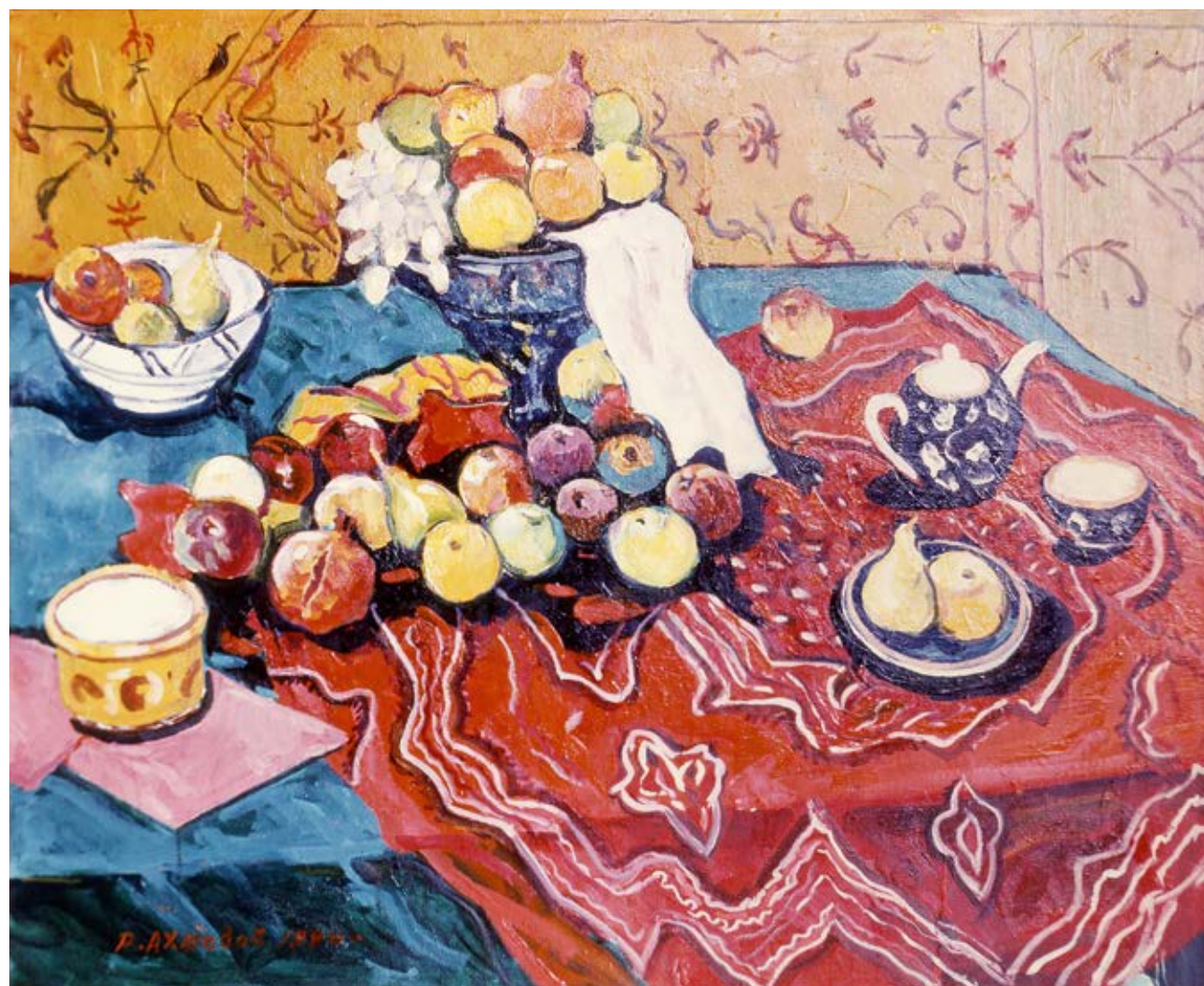
НАТЮРМОРТ В МАСТЕРСКОЙ. 1989
Холст, масло. 100×110
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ С ЦВЕТУЩИМ УРЮКОМ. 1990
Холст, масло. 130×70
Частная коллекция, Ташкент



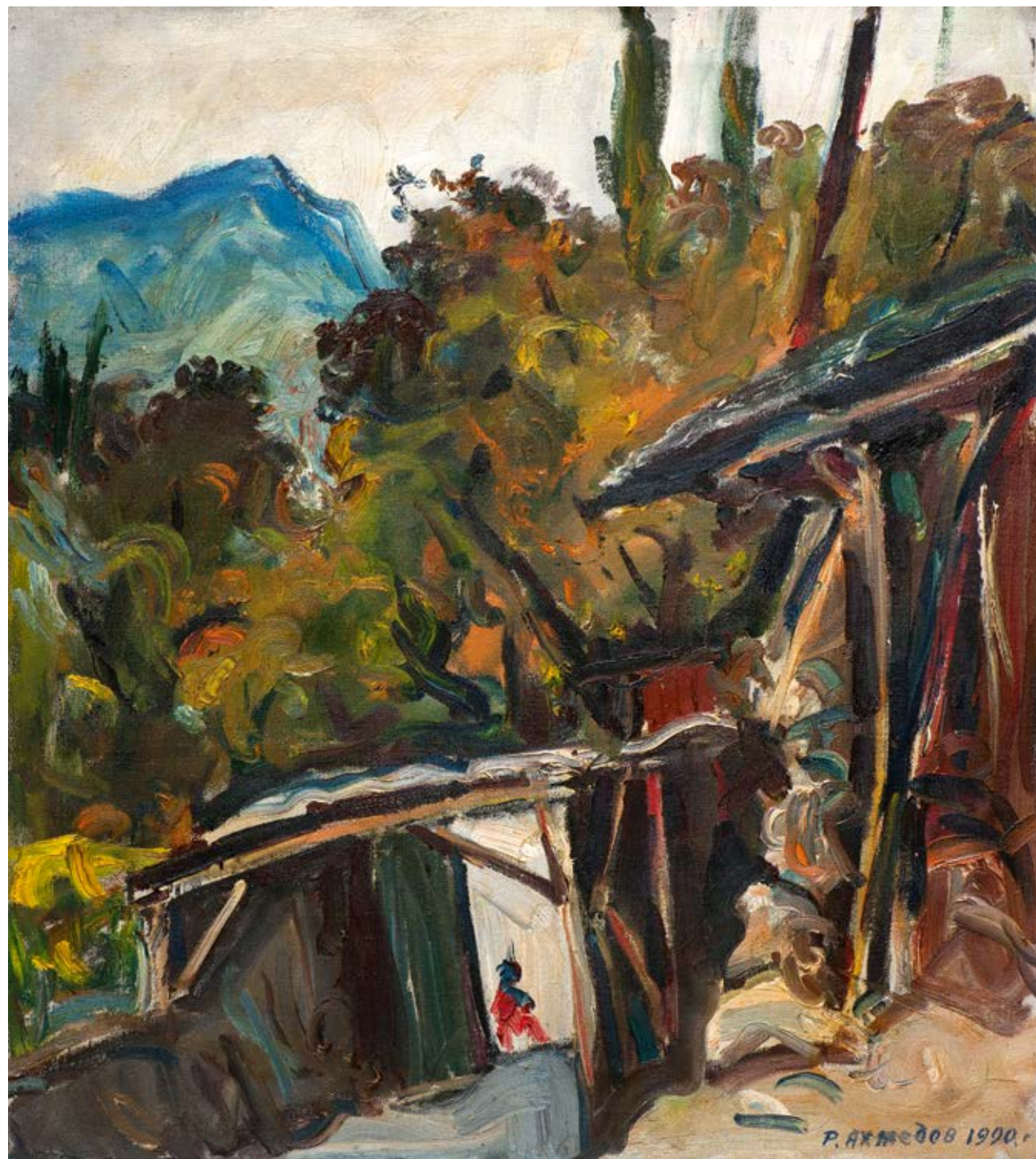
НАТЮРМОРТ С КЕРАМИЧЕСКОЙ ВАЗОЙ. 1990
Холст, масло. 100×100
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ НА КРАСНОМ БЕЛБОКЕ. 1990
Холст, масло. 100×100
Российская академия художеств, Москва



ПЕРСИК ЦВЕТЕТ. 1990
Холст, масло. 80×70
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ШАХИМАРДАН. 1990
Холст, масло. 100×90
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. ОСЕНЬ. 1991
Холст, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент



РОМАШКИ. НАТЮРМОРТ. 1991
Холст, масло. 79×60
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ФЛОРЫ. 1991
Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



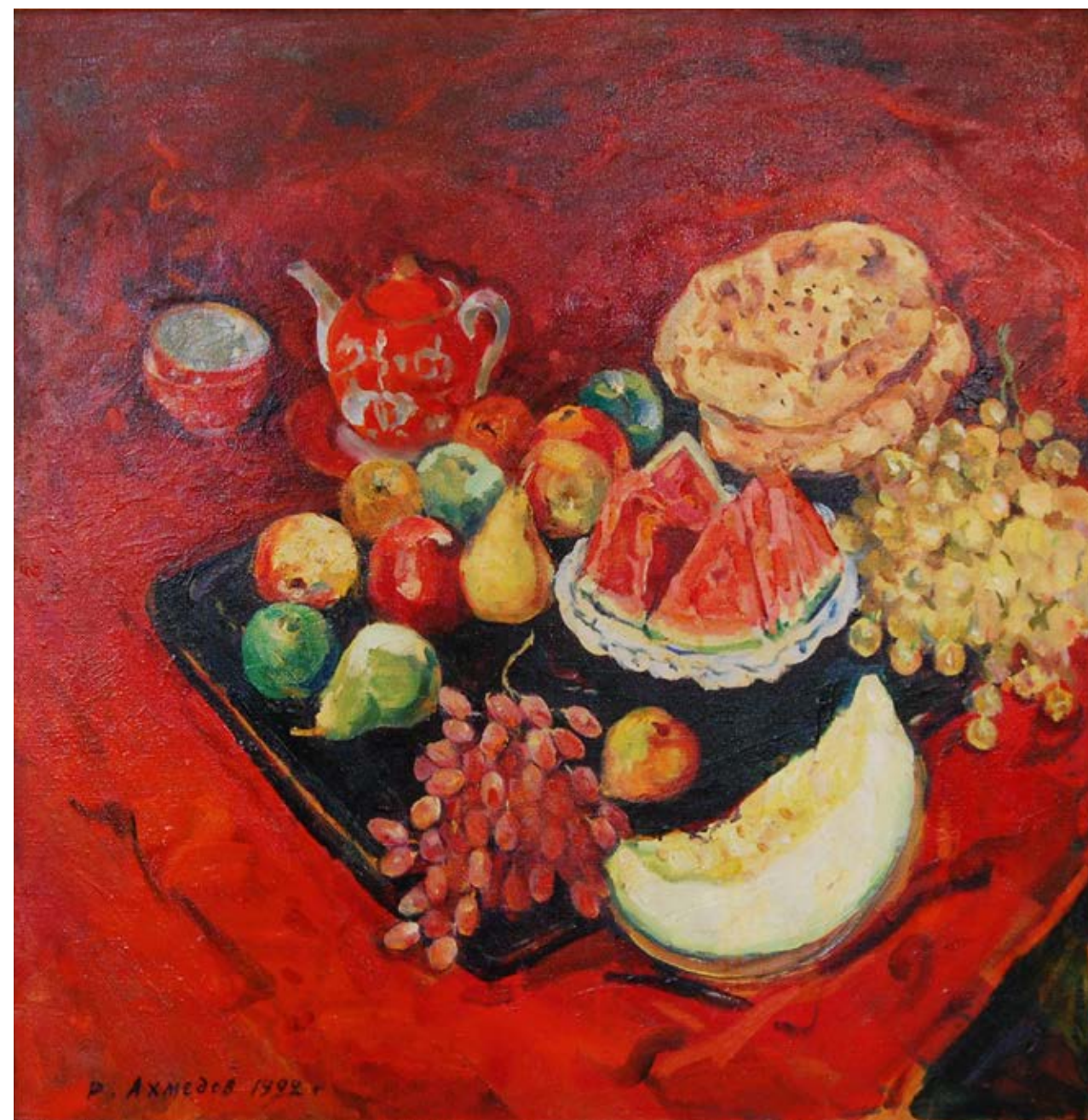
ФРЕЗИИ С ФРУКТАМИ. НАТЮРМОРТ. 1991
Холст, масло. 62×48
Частная коллекция, Ташкент



КАРИМАХОН ВО ДВОРЕ. 1991
Холст, масло. 134×70
Частная коллекция, Ташкент



ЮДУЗ. 1992
Холст, масло. 65×50
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 1992
Холст, масло. 90×90
Частная коллекция, Москва



СИРЕНЬ И ЖАСМИН. НАТЮРМОРТ. 1992

Холст, масло. 63×63
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 1993

Холст, масло. 55,5×66
Частная коллекция, Ташкент



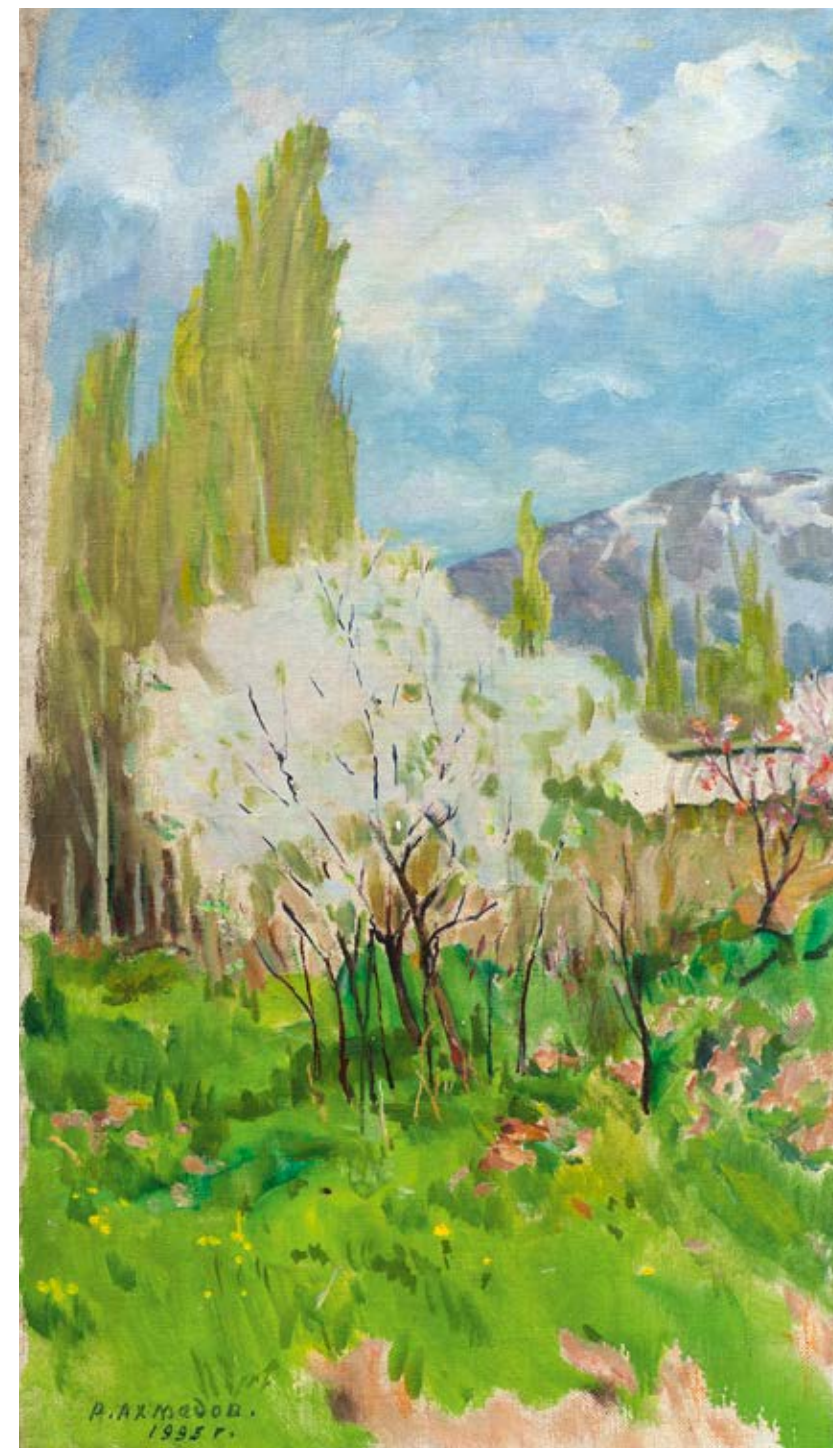
ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ. 1995
Холст, масло. 64×50
ГИИ УЗ, Ташкент



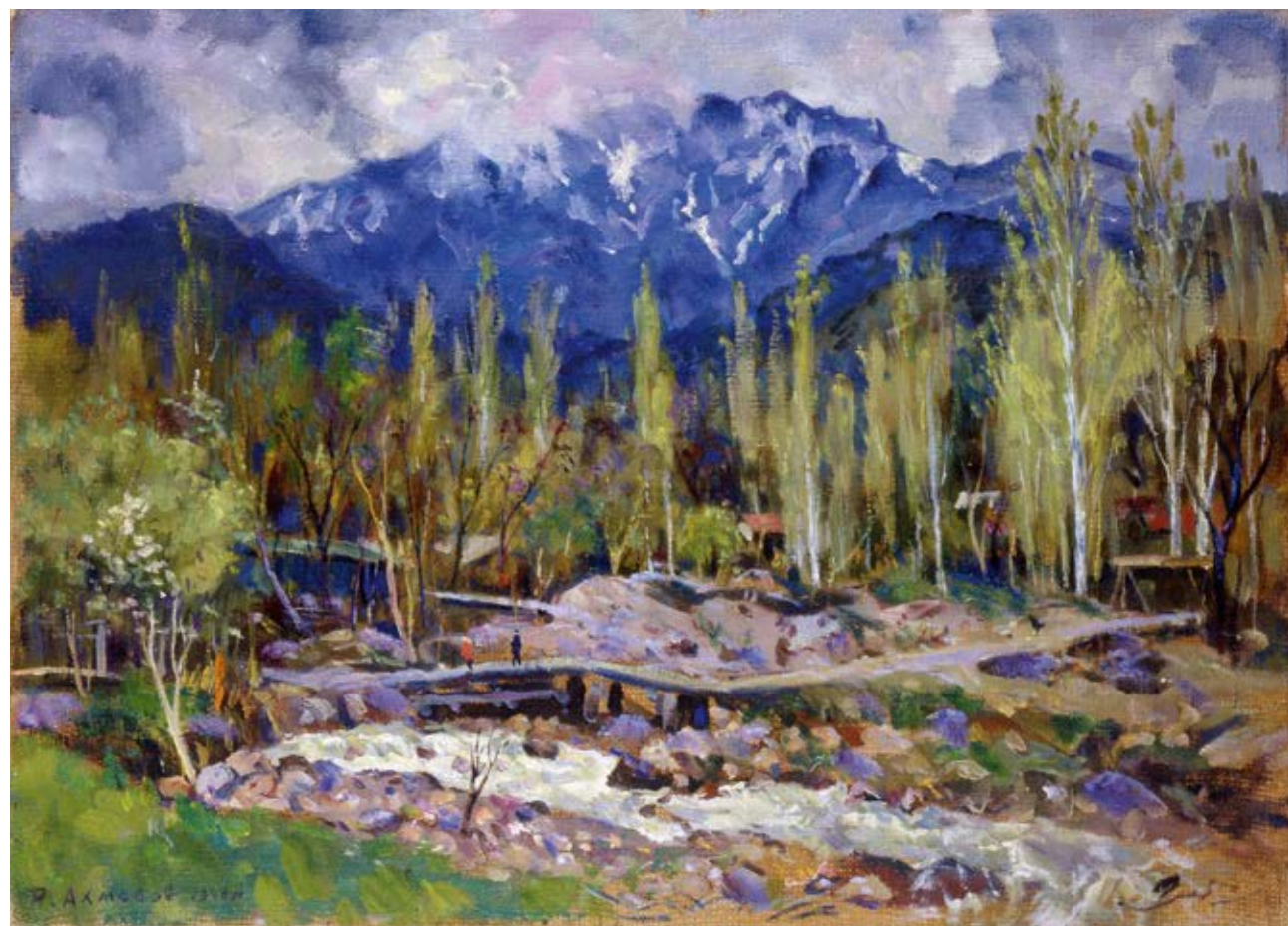
СИРЕНЬ. 1995
Холст, масло. 65×60
ГИИ УЗ, Ташкент



ЦВЕТУЩИЕ ВЕТКИ ПЕРСИКА. 1995
Холст, масло. 86×70,5
ГИИ УЗ, Ташкент

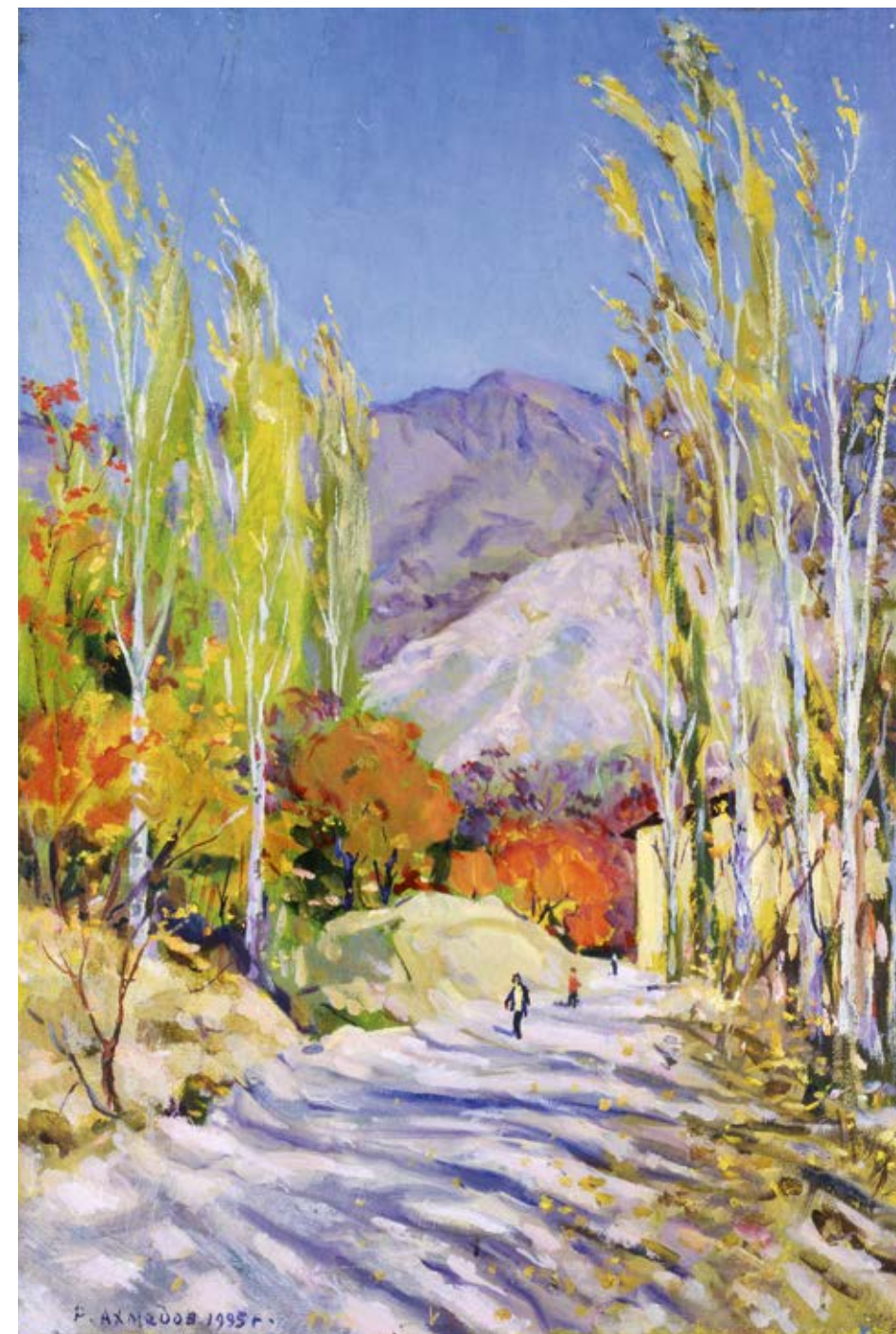


ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. 1995
Холст, масло. 90×56
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ С РЕЧКОЙ. ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ. 1996

Оргалит, масло. 60×85
ГИИ УЗ, Ташкент

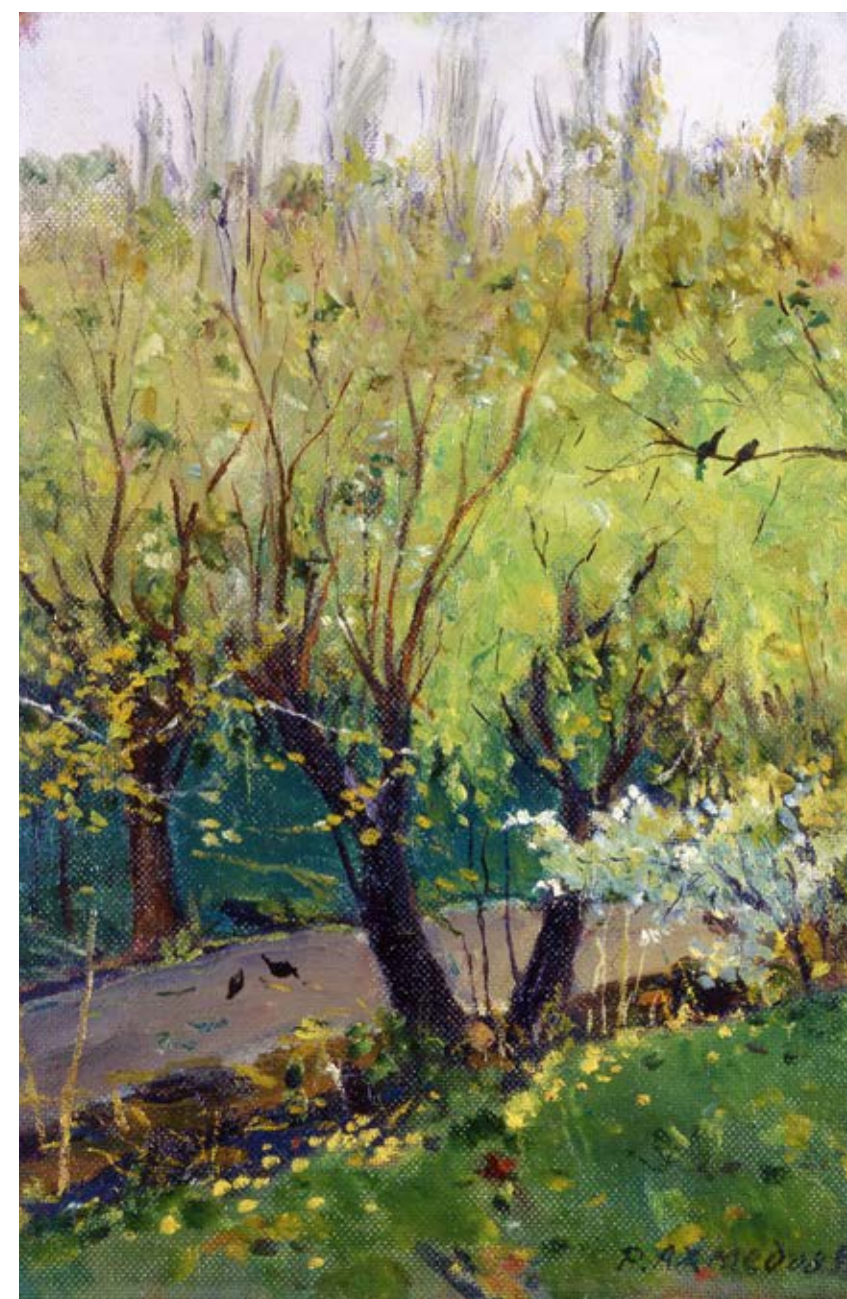


ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 1995

Холст, масло. 78×54
ГИИ УЗ, Ташкент



ФРУКТЫ НА СЮЗАНЕ. НАТЮРМОРТ. 1996
Холст, масло. 110×73
Частная коллекция, Ташкент



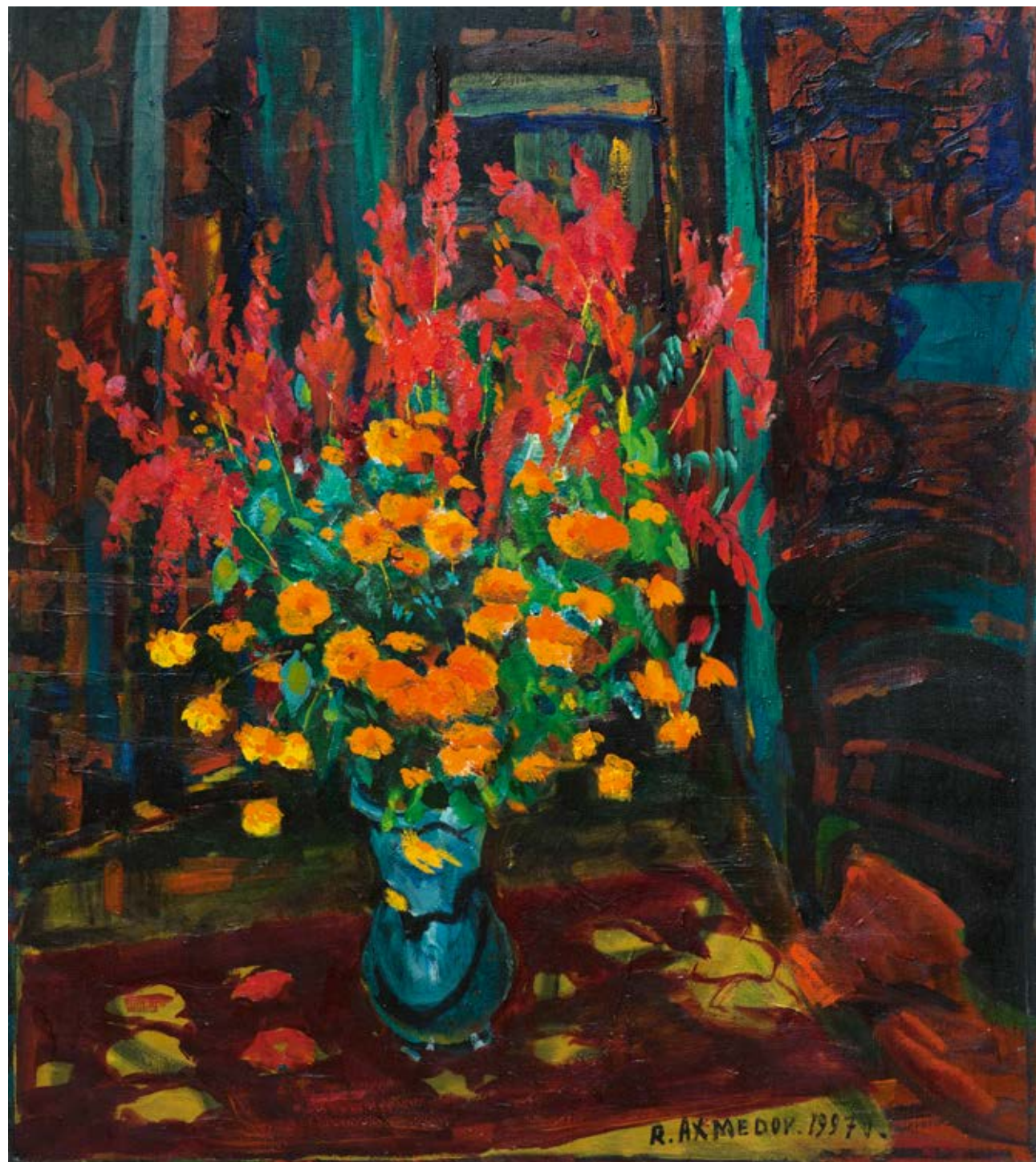
ПЕЙЗАЖ. 1996
Оргалит, масло. 50×33,5
ГИИ УЗ, Ташкент



ПЕЙЗАЖ С ЛОШАДЬМИ. 1996
Холст, масло. 70×82
Частная коллекция, Ташкент



ЛИЛИИ. НАТЮРМОРТ. 1996
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент



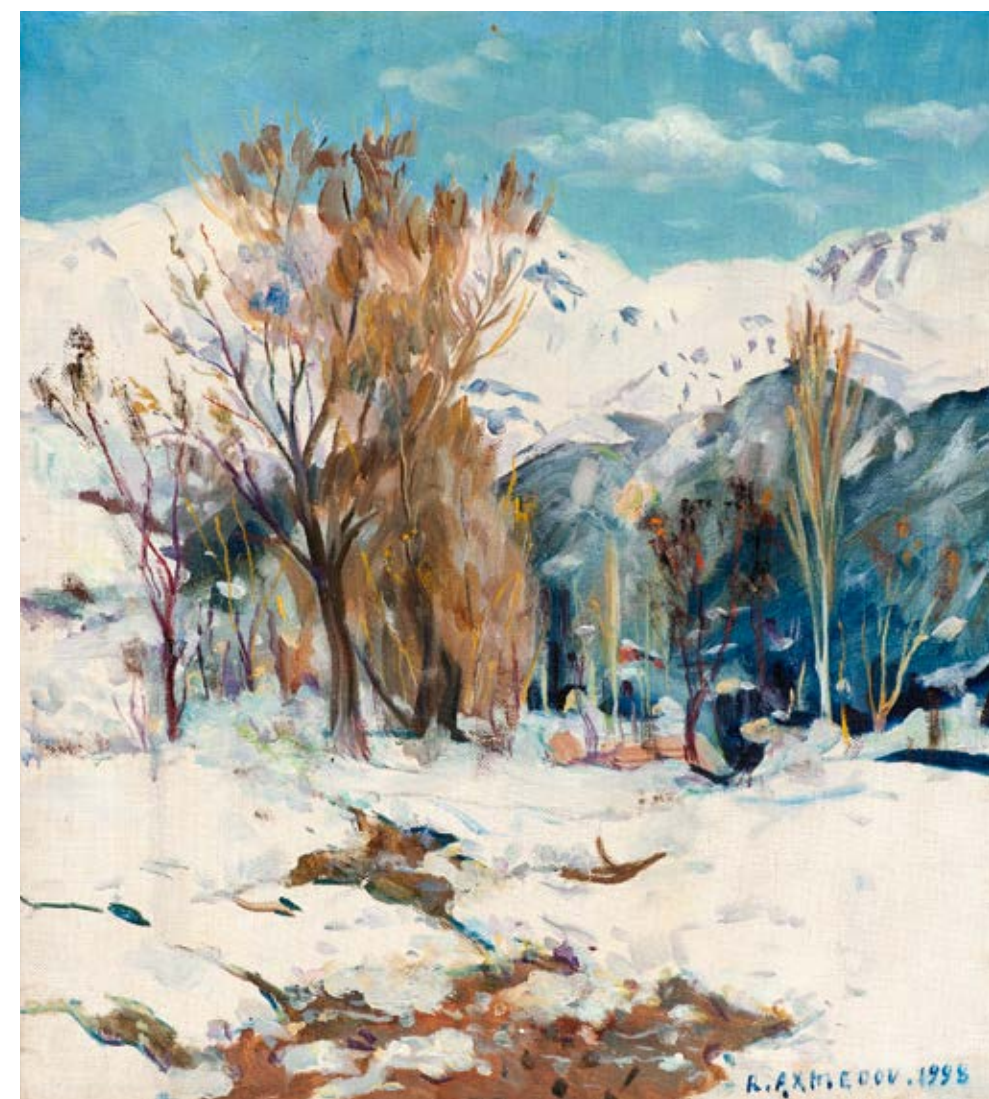
КРАСНЫЕ И ЖЕЛТЫЕ ЦВЕТЫ. 1997
Холст, масло. 115×100
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ С КРАСНЫМИ ЛИЛИЯМИ. 1997
Холст, масло. 55×48
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ С ФРУКТАМИ. 1997
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент



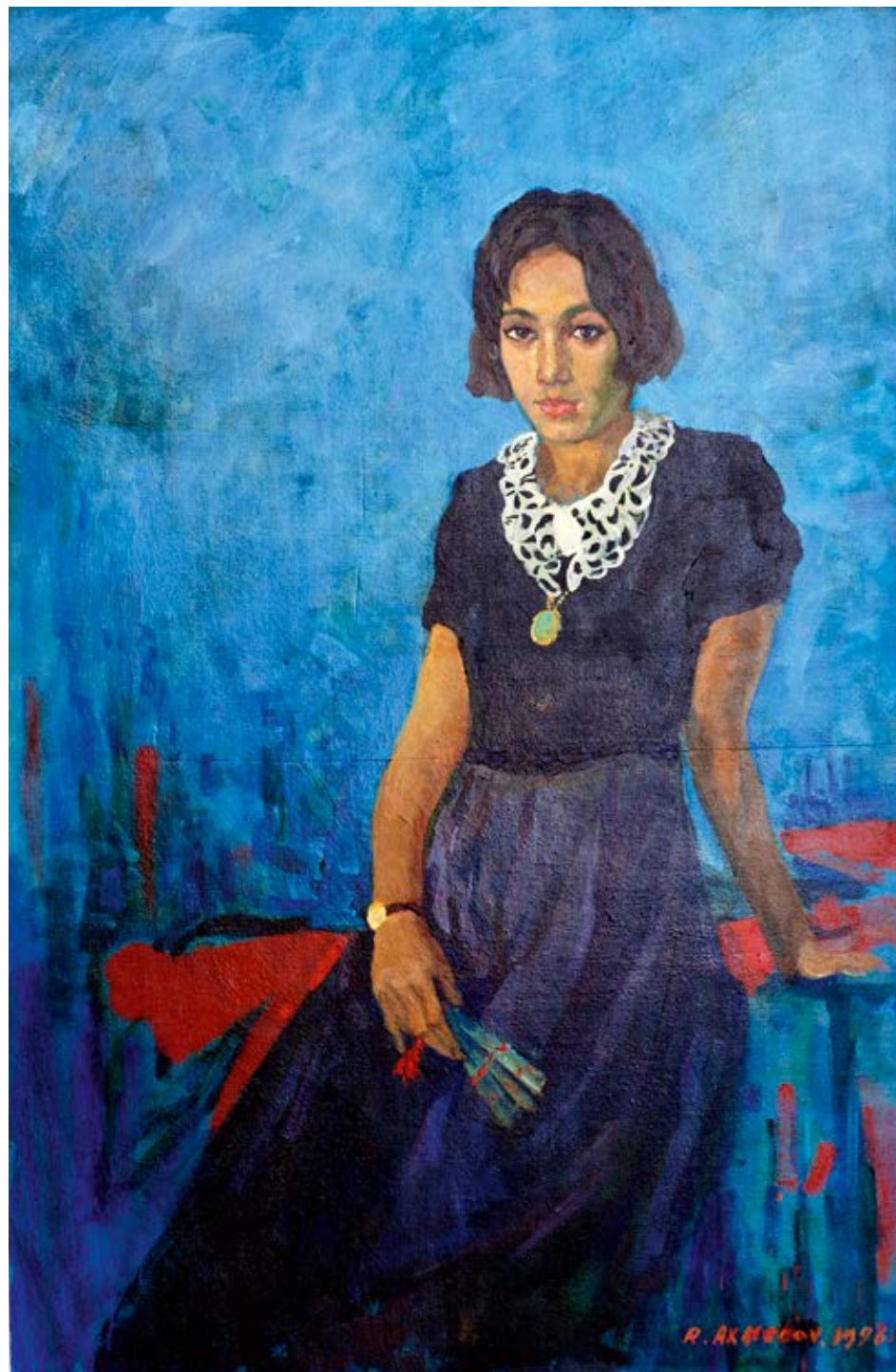
ЗИМА В ГОРАХ. 1998
Холст, масло. 66×60
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ НУРТУХТЫ КЛЫЧА. 1998
Холст, масло. 120×100
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ФРУКТЫ В КЕРАМИЧЕСКОЙ ВАЗЕ. 1998
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ НИГИНЫ С ВЕЕРОМ. 1998
Картон, масло. 120×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ НА ТЕМНОМ ФОНЕ. 1999
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. 1999
Холст, масло. 38×50
Частная коллекция, Ташкент



БУЛЬДЕНЕЖ. 2000
Холст, масло. 110×90
Частная коллекция, Москва



РОЗЫ НА ПЛЕНЭРЕ. НАТЮРМОРТ. 2000
Холст, масло. 80×70
Частная коллекция, Ташкент



СИРЕНЬ И ТЮЛЬПАНЫ. НАТЮРМОРТ. 2000
Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



В САДУ. 2000
Холст, масло. 82×65
Частная коллекция, Ташкент



БУДЬДЕНЕЖ НА ФОНЕ СЮЗАНЕ. 2000
Холст, масло. 120×100
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. 2001
Холст, масло. 60×70
Частная коллекция, Ташкент



ГЛАДИОЛУСЫ НА ГОЛУБОМ ФОНЕ. 2001
Холст, масло. 100×70
Частная коллекция, Ташкент



ВЕСЕННИЙ НАТЮРМОРТ. 2001
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент



ЦВЕТЫ В СИНЕЙ ВАЗЕ. НАТЮРМОРТ. 2001
Холст, масло. 90×78
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ. 2001
Холст, масло. 54×59
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



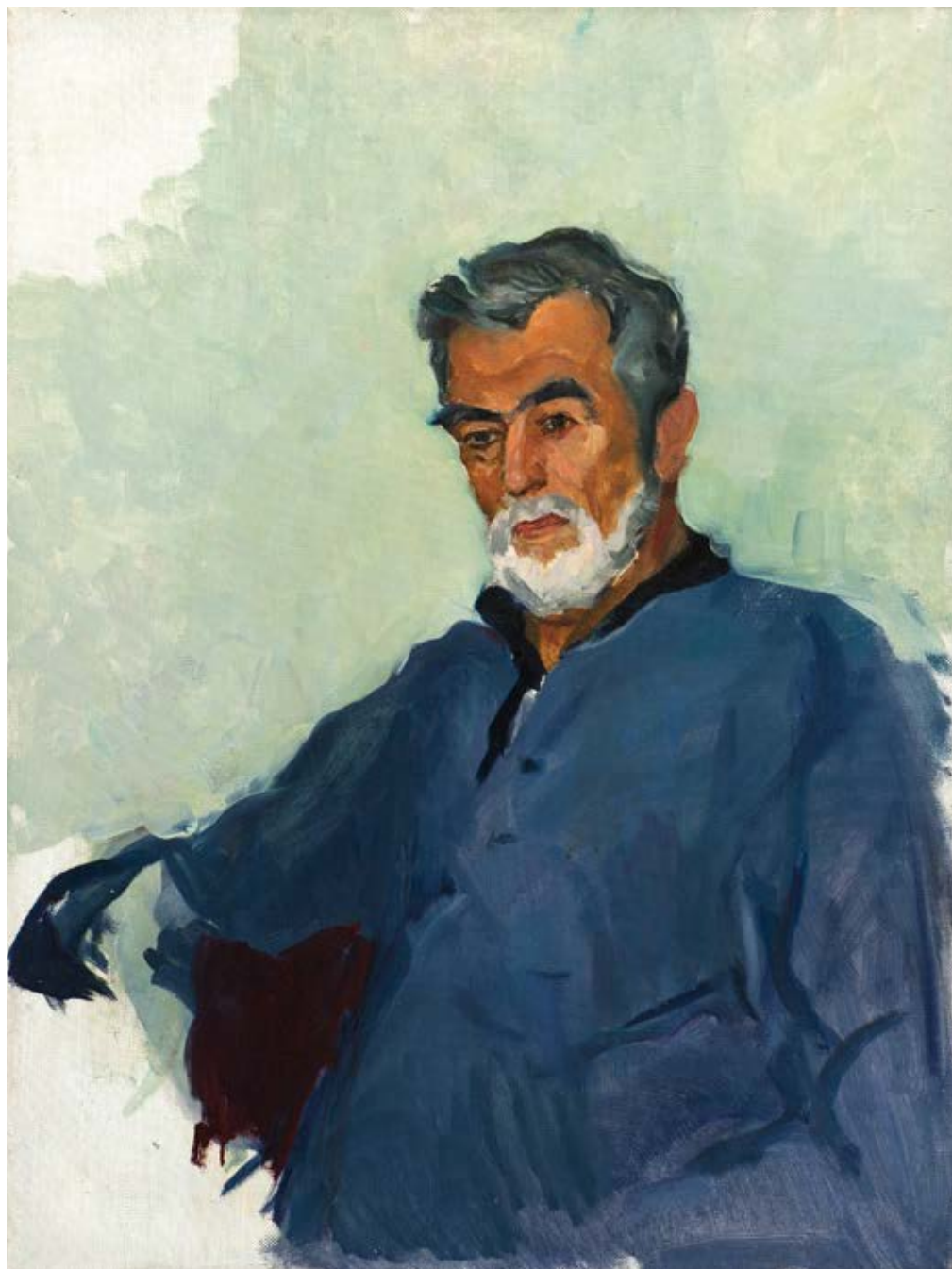
ПОДСОЛНУХИ. 2001
Холст, масло. 80×60
Частная коллекция, Ташкент



У ОЗЕРА. ОЛЕНИ. 2001
Холст, масло. 130×110
Частная коллекция, Ташкент



ПЕТУШКИ. НАТЮРМОРТ. 2002
Холст, масло. 80×85
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ДИЛЬБЕРА ИМАМОВА. 2002

Холст, масло. 80×60
Частная коллекция, Ташкент



ЦВЕТЫ И ГРАНАТЫ НА КРАСНОЙ СКАТЕРТИ. НАТЮРМОРТ. 2002

Холст, масло. 95×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 2003
Холст, масло. 105×76
Частная коллекция, Ташкент



ЦВЕТЫ И ФРУКТЫ. НАТЮРМОРТ. 2003
Холст, масло. 100×90
Частная коллекция, Ташкент



ЦВЕТЫ АКТАША. НАТЮРМОРТ. 2003

Холст, масло. 70×90
Частная коллекция, Ташкент



БУЛЬДЕНЕЖ НА ФОНЕ СЮЗАНЕ. НАТЮРМОРТ. 2003

Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



ЦВЕТЫ В КЕРАМИЧЕСКИХ ВАЗАХ. НАТЮРМОРТ. 2003

Холст, масло. 100×95
Частная коллекция, Ташкент

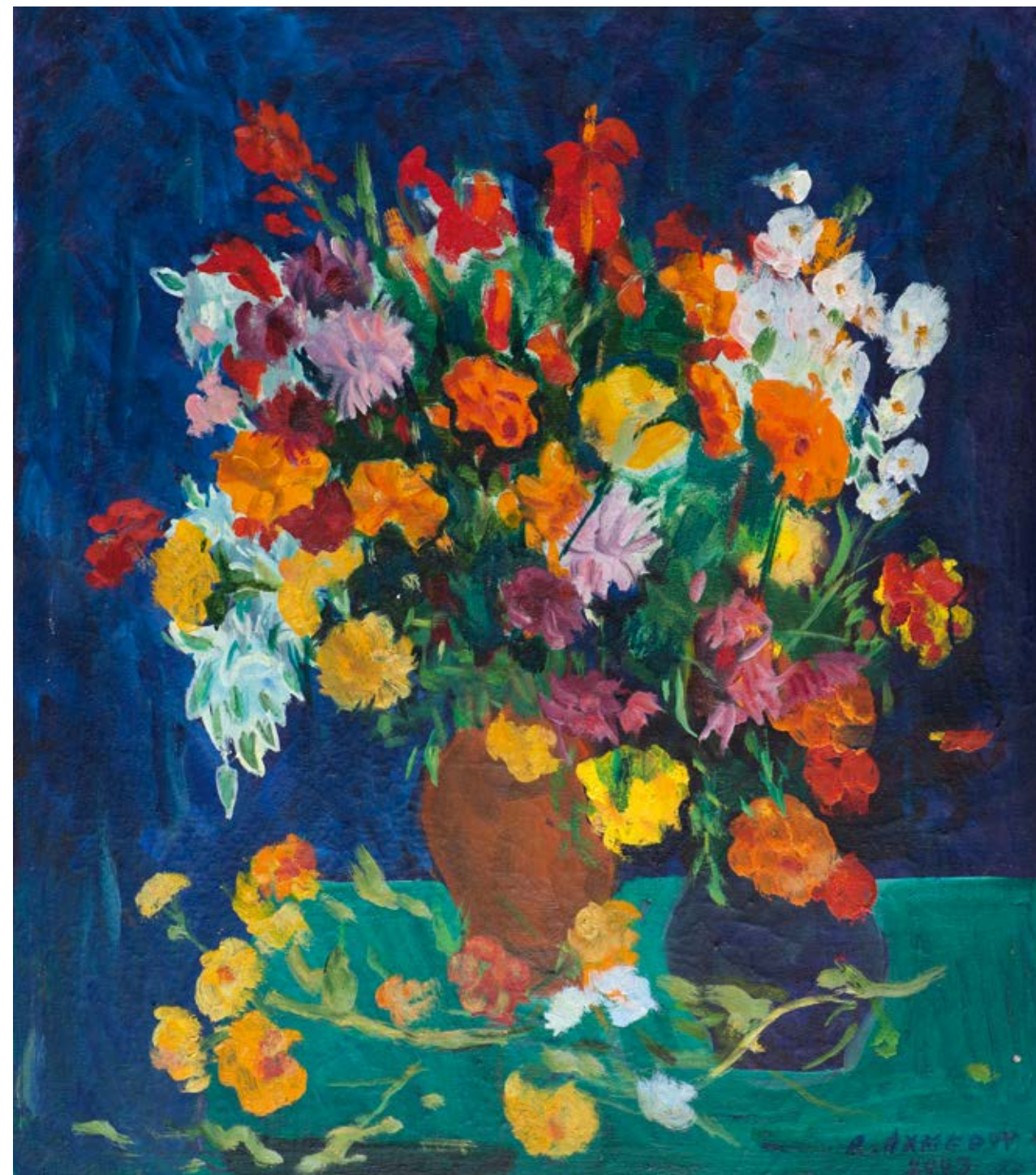


РОЗЫ НА ЖЕЛТОМ ФОНЕ. НАТЮРМОРТ. 2003

Холст, масло. 70×70
Частная коллекция, Ташкент



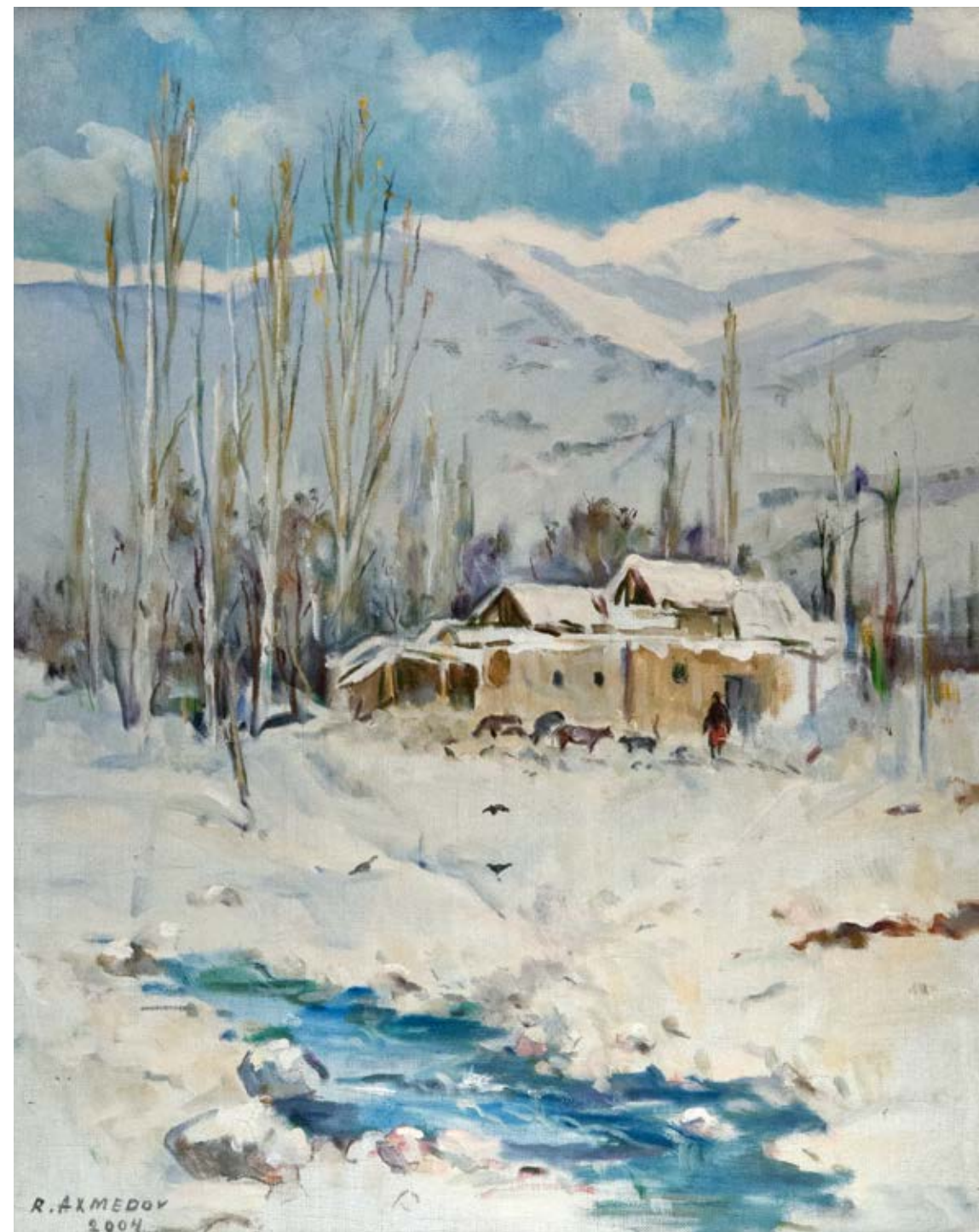
ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 2003
Холст, масло. 80×49
Частная коллекция, Ташкент



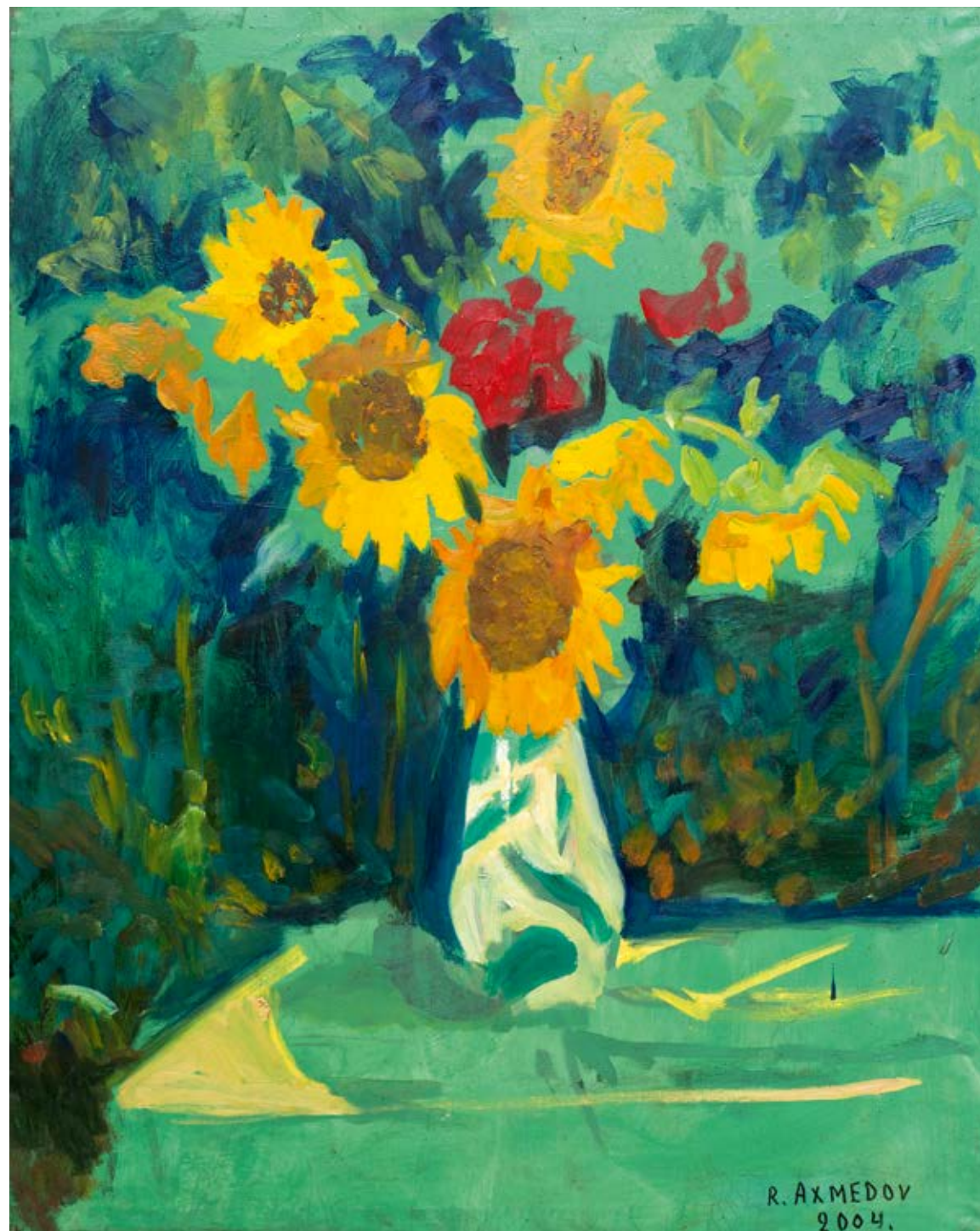
НАТЮРМОРТ НА ТЕМНОМ ФОНЕ. 2003
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент



ВЕСЕННИЙ НАТЮРМОРТ. 2004
Холст, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент



ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ. 2004
Холст, масло. 100×80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ НА ЗЕЛЕННОЙ СКАТЕРТИ. 2004

Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ С ДВУМЯ ВАЗАМИ. 2004

Холст, масло. 70×63
Частная коллекция, Ташкент



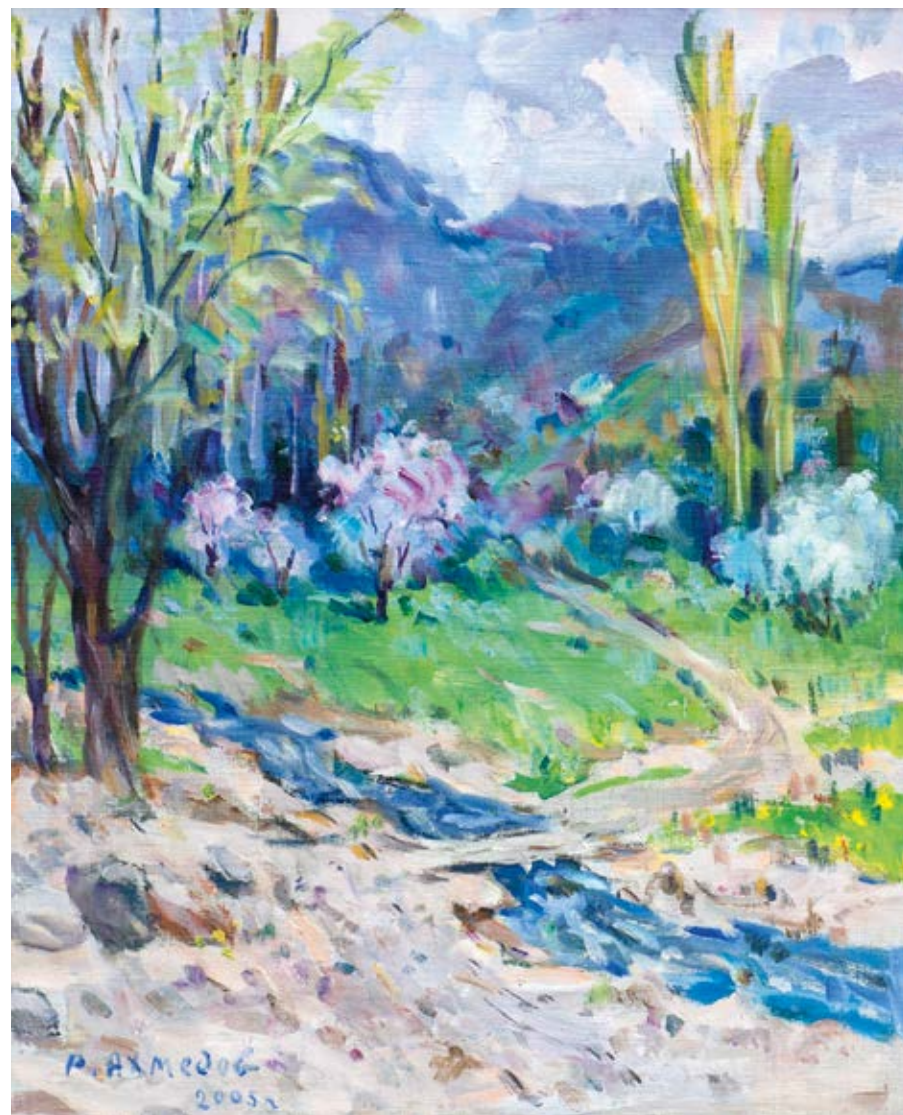
НАТЮРМОРТ НА ФОНЕ ЖЕЛТОГО СЮЗАНЕ. 2004

Холст, масло. 80×90
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ С КРАСНЫМИ ГЛАДИОЛУСАМИ. 2004

Холст, масло. 90×54
Частная коллекция, Ташкент



ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. РЕЧКА. 2005
Холст, масло. 60×40
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 2005
Холст, масло. 100×82
ГМИ, Ташкент



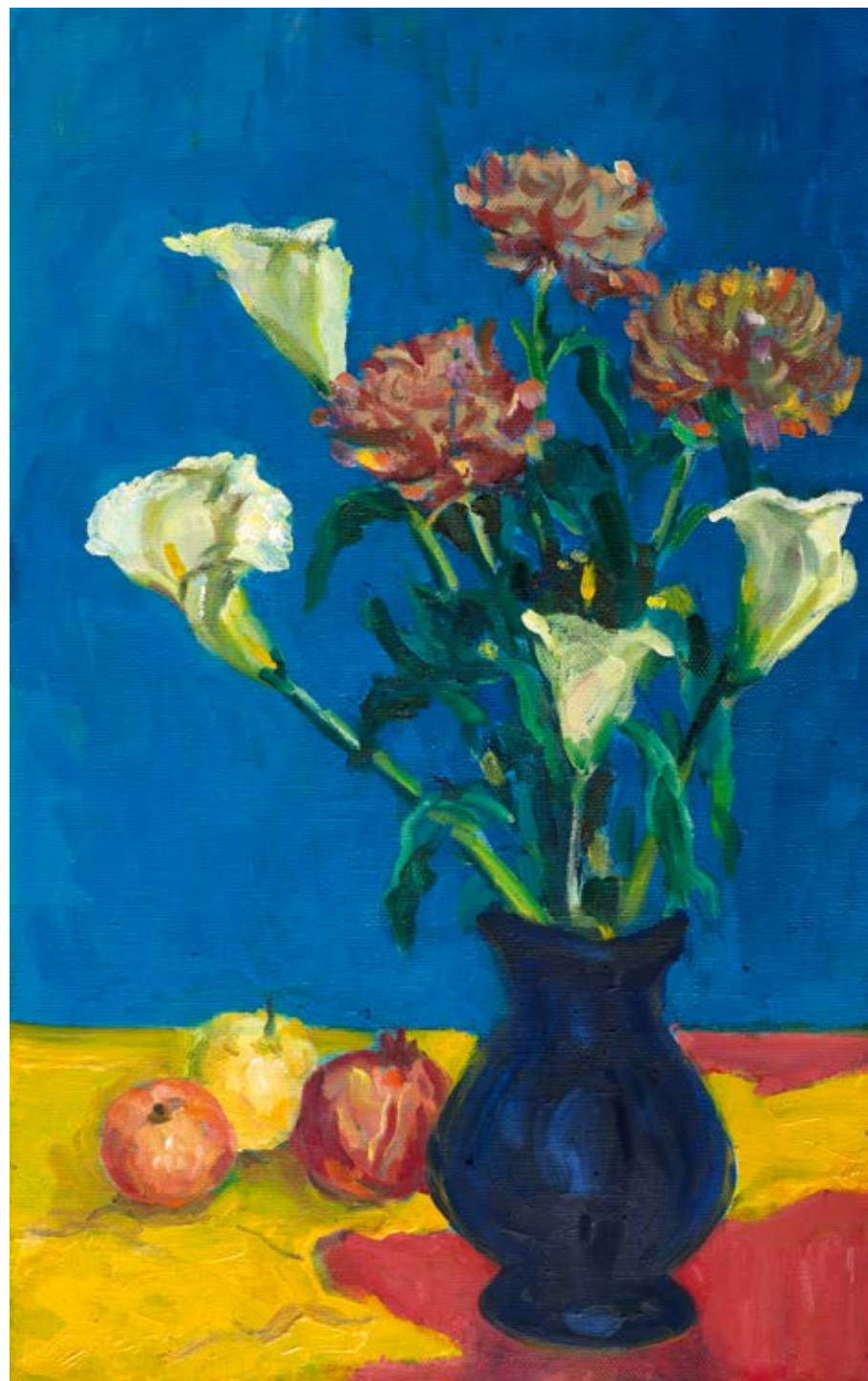
ЖЕНЩИНА ИЗ ДЖИЗАКА. 2006
Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ НА ЖЕЛТОЙ СКАТЕРТИ. 2006
Холст, масло. 67×85
Частная коллекция, Ташкент



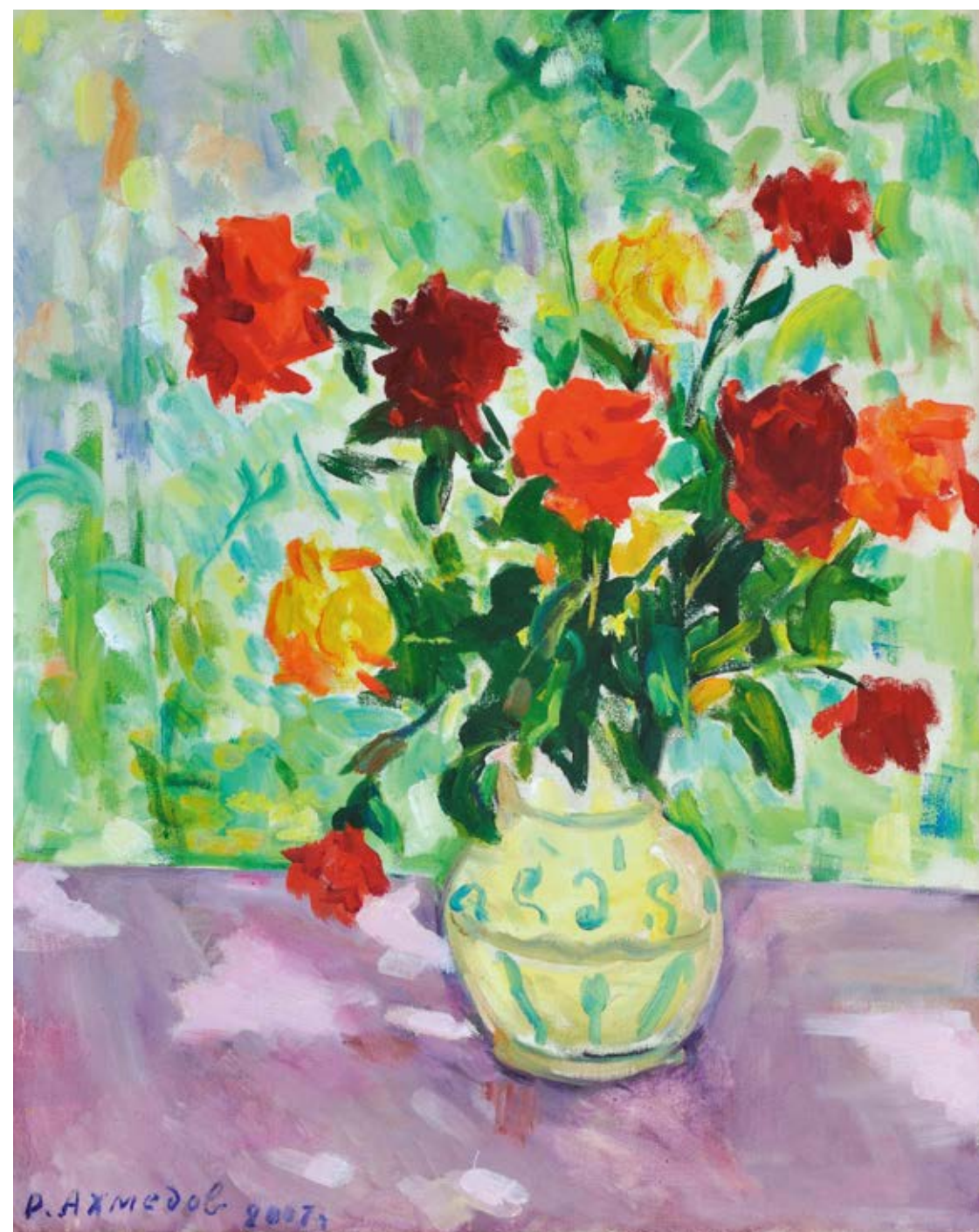
ПОДСОЛНУХИ. 2006
Холст, масло. 70×100
Частная коллекция, Ташкент



ХРИЗАНТЕМЫ. КАННЫ. 2005
Холст, масло. 80 × 50
Частная коллекция, Ташкент



ОСЕНЬ. РЕЧКА. 2006
Холст, масло. 50 × 70
Частная коллекция, Нью-Йорк



НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ. 2007
Холст, масло. 80×60
Частная коллекция, Ташкент



ЛЕТНИЕ ЦВЕТЫ. НАТЮРМОРТ. 2007
Холст, масло. 88×75
Частная коллекция, Ташкент



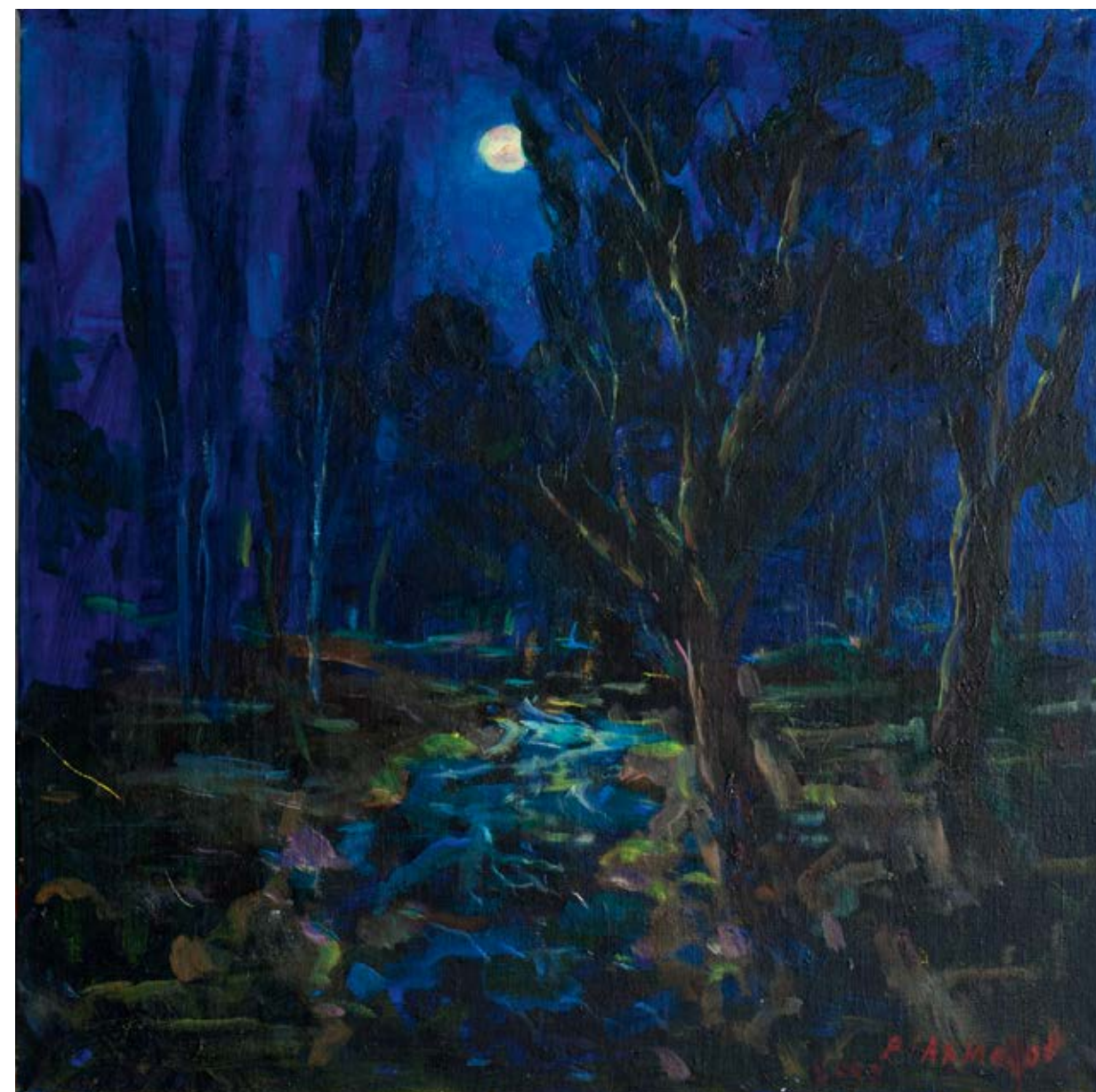
ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 2006
Холст, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. НАРЦИССЫ. 2007
Холст, масло. 86×76
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ. 2007
Холст, масло. 80×55
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ЛУННАЯ НОЧЬ. 2007
Холст, масло. 75×75
Частная коллекция, Ташкент



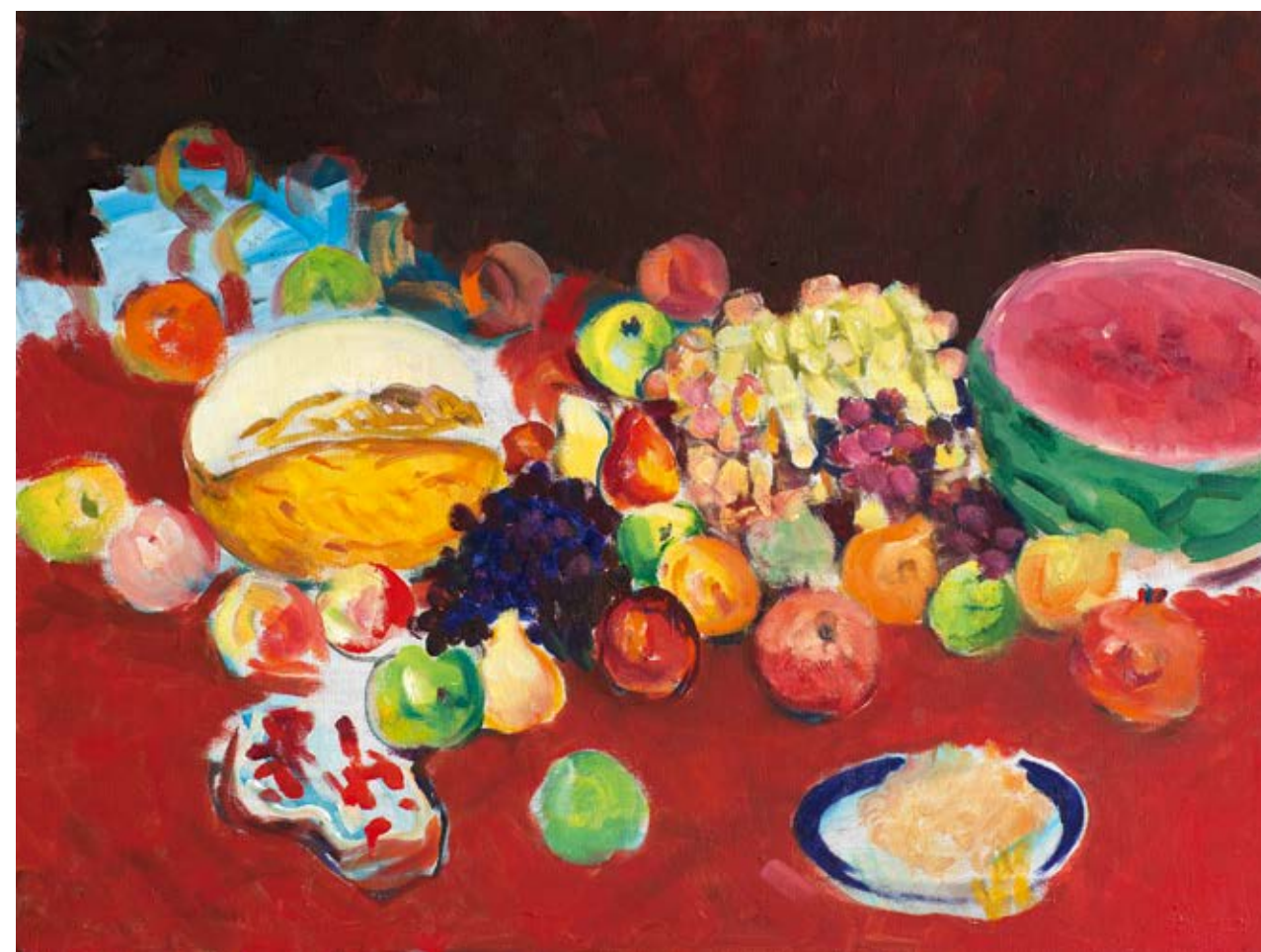
НАТЮРМОРТ. ТЮЛЬПАНЫ. 2008
Холст, масло. 85×64
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ОЧКАХ. 2007
Холст, масло. 70×60
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. РЕЧКА. 2007
Холст, масло. 70×80
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. ДЫНИ И ФРУКТЫ. 2008
Холст, масло. 64×85
Частная коллекция, Ташкент



НАТЮРМОРТ. 2008
Холст, масло. 60×90
Частная коллекция, Ташкент



ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. 2008
Холст, масло. 60×70
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 2007
Холст, масло. 70×70
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ САЙРЫ. 2008
Холст, масло. 90×80
Частная коллекция, Ташкент



ГРАФИКА

ДЕРЕВО ДЖИДА. 1969
Бумага, пастель, уголь. 47,6 × 31,5
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВОЧКА СО СПИНЫ. 1941
Бумага, карандаш. 20×14
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВОЧКА В ПАЛЬТО. 1941
Бумага, карандаш. 20×13
Частная коллекция, Ташкент



НАБРОСОК. 1949
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент



НАБРОСОК. 1949
Бумага, уголь. 24×19
Частная коллекция, Ташкент



МУЖЧИНА С ПОЛОТЕНЦЕМ. 1950-е
Бумага, карандаш. 35×22
Частная коллекция, Ташкент



МУЖЧИНА В ЧАЛМЕ. 1950-е
Бумага, карандаш. 28,7×20,4
Частная коллекция, Ташкент



В ГОРНОМ КИШЛАКЕ. ЛЕТО. 1950-е
Бумага, карандаш. 31 × 35
Частная коллекция, Ташкент



МАЛЬЧИК В ФУРАЖКЕ. 1950-е
Бумага, угольный карандаш. 51 × 39
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНЩИНА В ПАРАНДЖЕ. 1950
Бумага, картон, уголь. 35×22
Частная коллекция, Ташкент



ШКОЛЬНИЦА. 1950-е
Бумага, угольный карандаш. 51×39
Частная коллекция, Ташкент



КАРИМА. 1950
Бумага, карандаш. 26×16
Частная коллекция, Ташкент



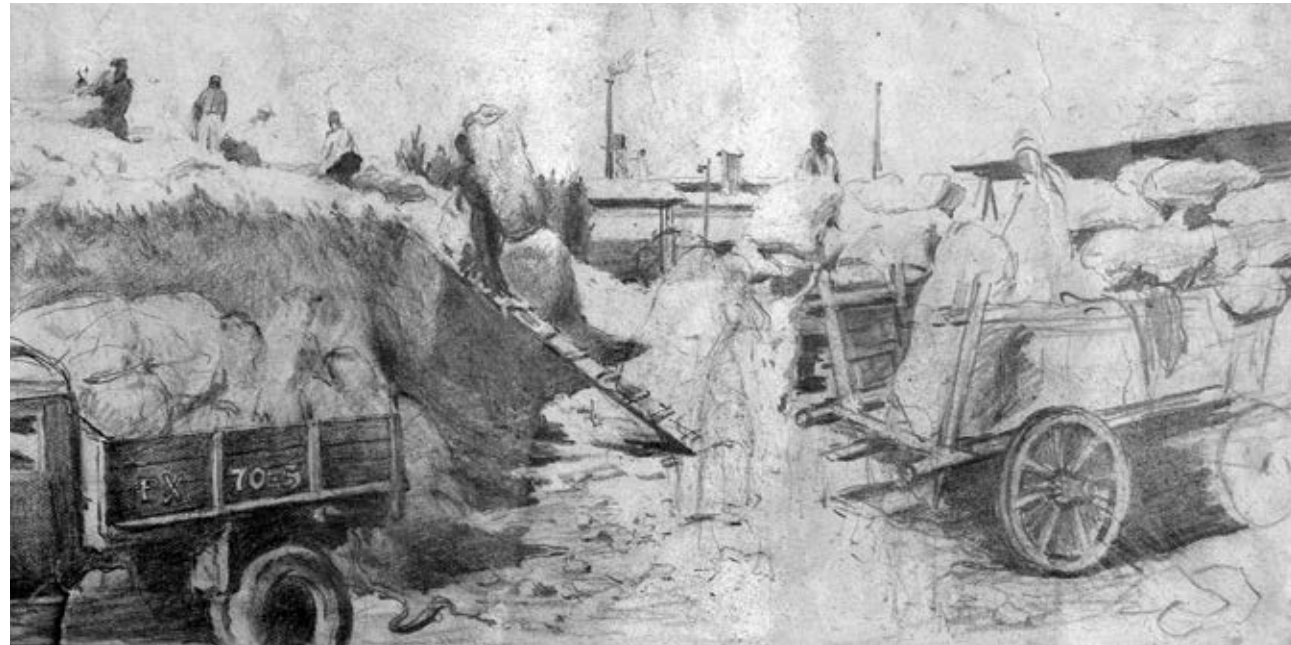
МАЛЬЧИК. 1950
Бумага, карандаш. 39×33
ГМИ, Ташкент



Н. КУЗЫБАЕВ. 1950
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВУШКА С КНИГОЙ. 1950
Бумага, карандаш. 29×19
Частная коллекция, Ташкент



НА ХЛОПКЕ. 1950
Бумага, карандаш. 34×54
Частная коллекция, Ташкент



ХУДОЖНИК М. САИДОВ ЧИТАЕТ. 1952
Бумага, карандаш. 36×31
Частная коллекция, Ташкент



СПЯЩАЯ ДЕВОЧКА. 1954
Бумага, карандаш. 26×28
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ СТАРИКА. 1954
Бумага, уголь, карандаш. 69×51
Частная коллекция, Ташкент



Р. Ахмедов
1955

ХИВА (С МИНАРЕТАМИ ВДАЛЕКЕ). 1955
Бумага, сангина. 51 × 35
Частная коллекция, Ташкент



ХИВА. КАЛТА МИНОР. 1955
Бумага, сангина. 36,5 × 52
Частная коллекция, Ташкент



КАЙДАЛОВ ВЫСТУПАЕТ. 1955
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент



МАЛЬЧИК. 1955
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент



НА СОБРАНИИ В СОЮЗЕ ХУДОЖНИКОВ. 1955
Бумага, карандаш. 26 × 19
Частная коллекция, Ташкент



ХИВА. СТАРЫЙ ГОРОД. 1955
(Ошибочная датировка «1970» была поставлена автором позднее)
Бумага, сангина. 43 × 62
Частная коллекция, Ташкент



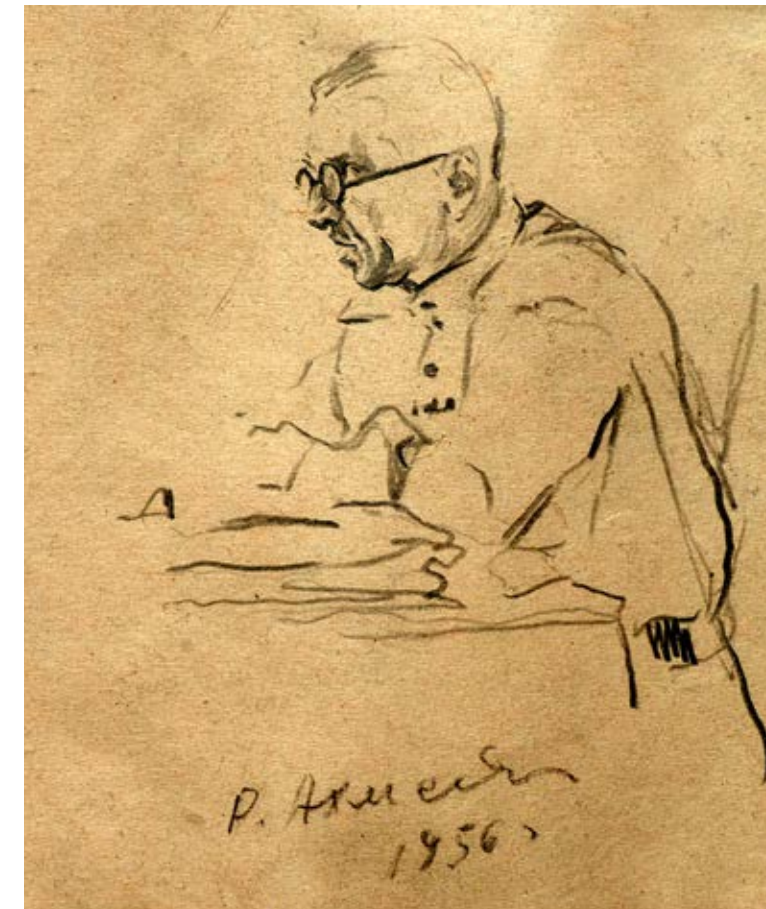
У ПЕЧКИ. 1956
Бумага, карандаш. 27×19
Частная коллекция, Ташкент



ХИВА. 1955
Бумага, карандаш. 47×35
Частная коллекция, Ташкент



НАБРОСОК. 1956
Бумага, карандаш. 13×15,5
Частная коллекция, Ташкент



НАБРОСОК. 1956
Бумага, карандаш. 15,5×10
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ. 1956
Бумага, карандаш, уголь. 73×54
Частная коллекция, Ташкент



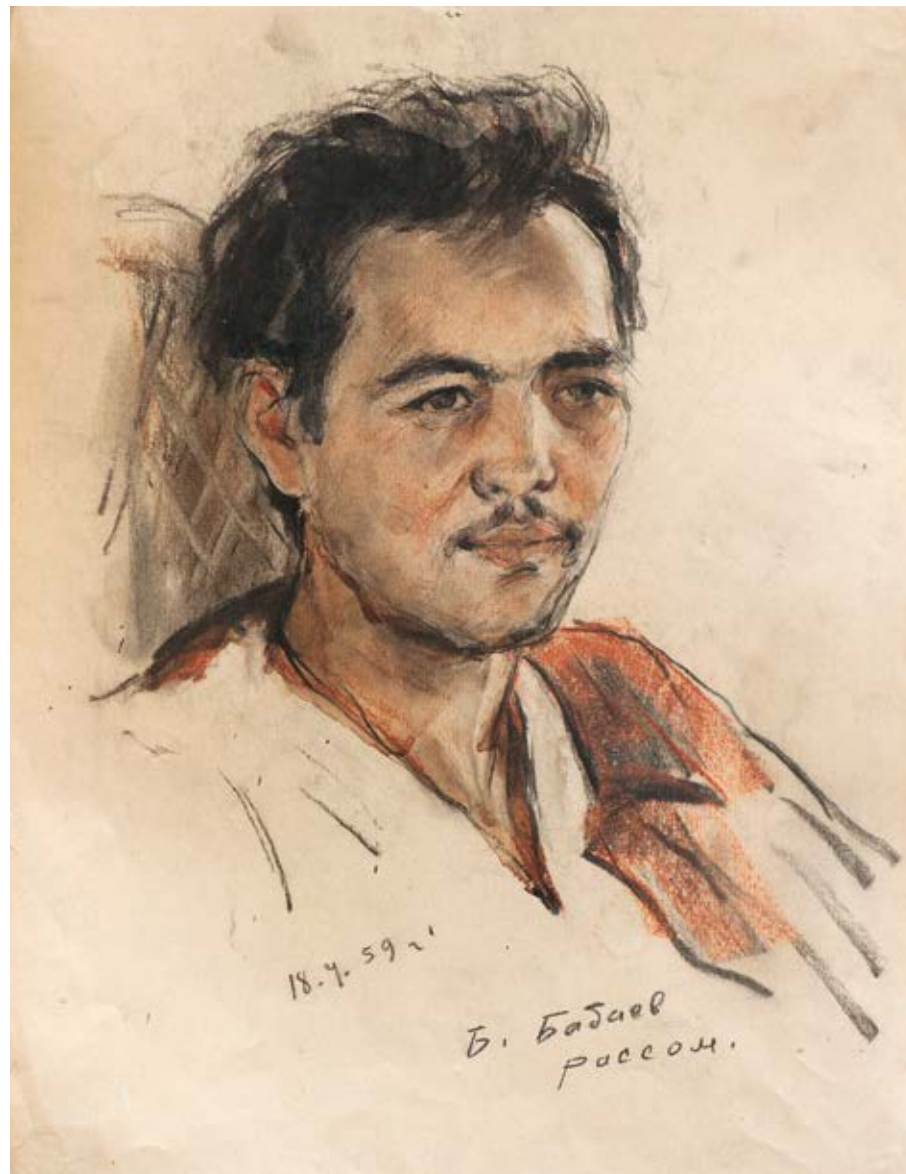
ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА, ПОХОЖЕГО НА «ХРОМОНОЖКУ» СУРБАРАНА. 1956
Бумага, уголь, карандаш. 60×44
Частная коллекция, Ташкент



ХУДОЖНИК Б. БАБАЕВ (В КРЕСЛЕ). 1956
Бумага, карандаш. 15×10
Частная коллекция, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1957
Бумага, карандаш. 41×30
Частная коллекция, Ташкент



ХУДОЖНИК Б. БАБАЕВ. 1959
Бумага, сангина, уголь. 37,2×28,5
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ. 1959
Бумага, уголь, сангина. 40×28,5
Частная коллекция, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1959
Картон, сангина. 36×27
Частная коллекция, Ташкент



СИДЯЩИЙ МУЖЧИНА. 1959
Бумага, карандаш. 29×40
Частная коллекция, Ташкент



ДЕВОЧКА. 1959
Бумага, угольный карандаш. 37×32
Частная коллекция, Ташкент



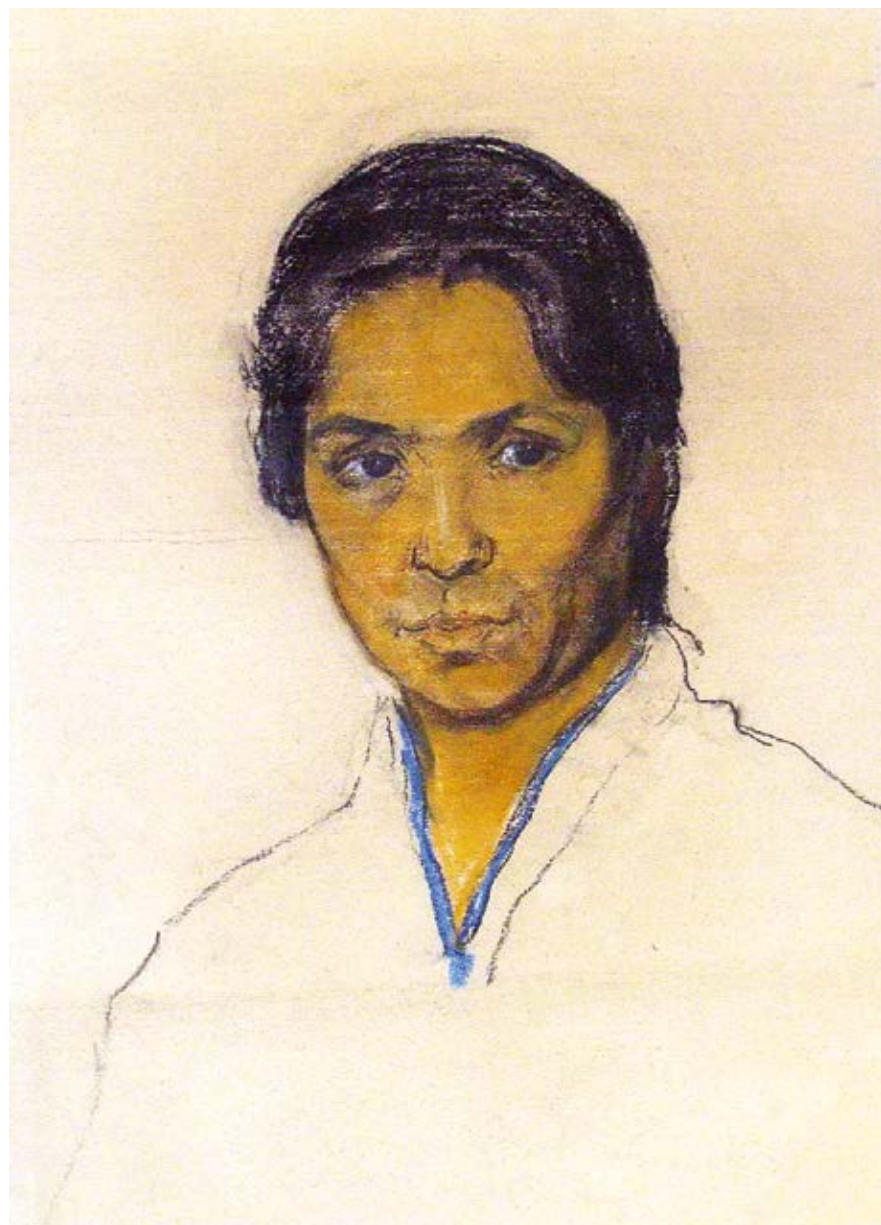
ДЕВОЧКА. 1959
Бумага, карандаш, уголь. 30×42
Частная коллекция, Ташкент



ЧИТАЮЩАЯ ЖЕНЩИНА. 1960
Бумага, карандаш. 15×10
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА. Начало 1960-х
Бумага, уголь. 37,3×29,2
Частная коллекция, Ташкент



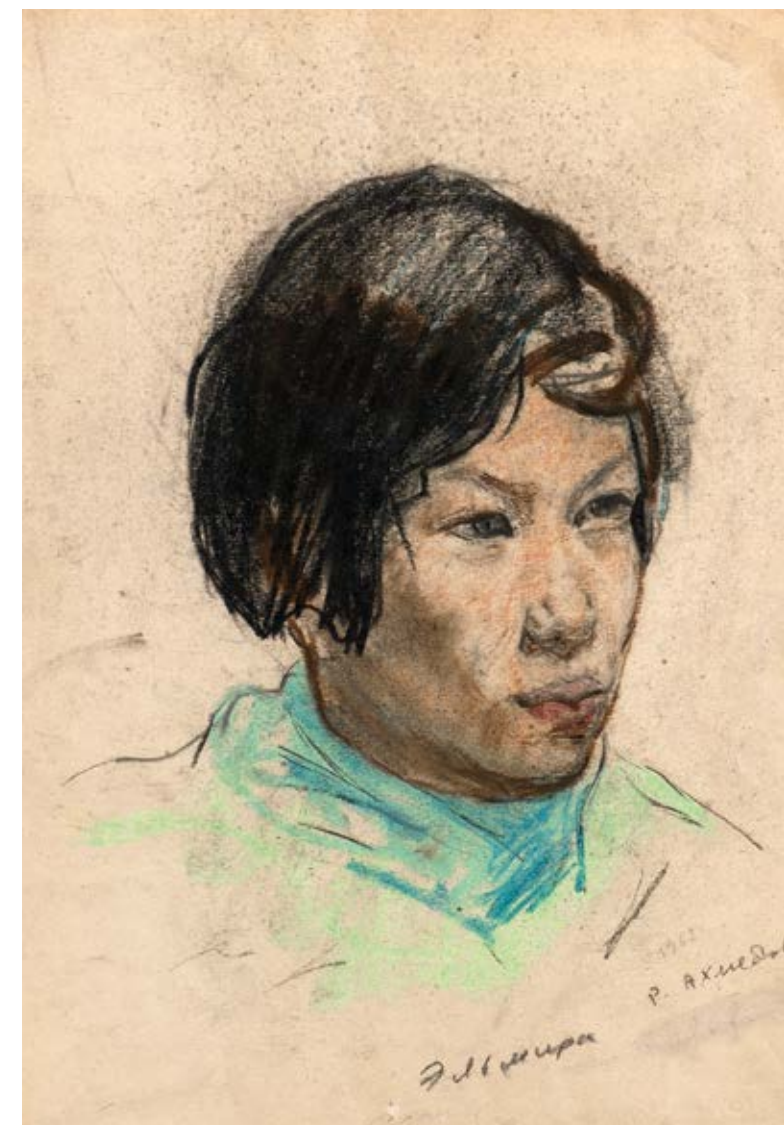
СОРАХОН. 1960
Бумага, уголь, пастель. 60 × 40
Частная коллекция, Ташкент



ЭСКИЗ К КАРТИНЕ «УТРО. МАТЕРИНСТВО». 1961
Бумага, пастель. 95 × 101
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. 1961
Бумага, гуашь. 55×67
Частная коллекция, Ташкент



ЭЛЬМИРА. 1962
Картон, пастель. 38,5×28
Частная коллекция, Ташкент



ЭЛЬМИРА. 1962
Бумага, уголь. 43×31
Частная коллекция, Ташкент



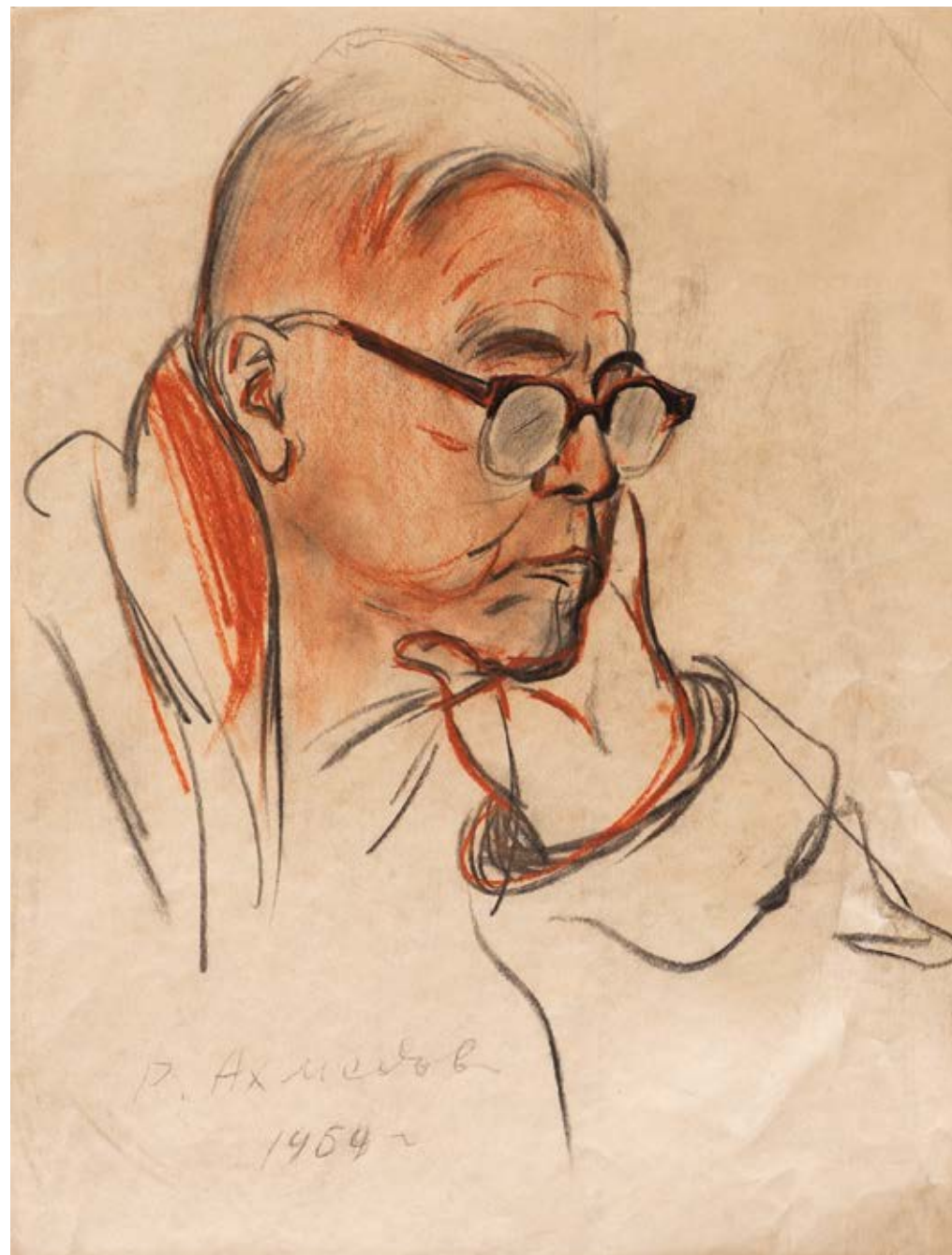
АВТОПОРТРЕТ С СИГАРЕТОЙ. 1963
Бумага, уголь, карандаш. 37×29
Частная коллекция, Ташкент



НИГОРА. 1964
Бумага, карандаш. 43 × 31
Частная коллекция, Ташкент



НИГОРА. 1964
Бумага, уголь, пастель. 42 × 34
Частная коллекция, Ташкент



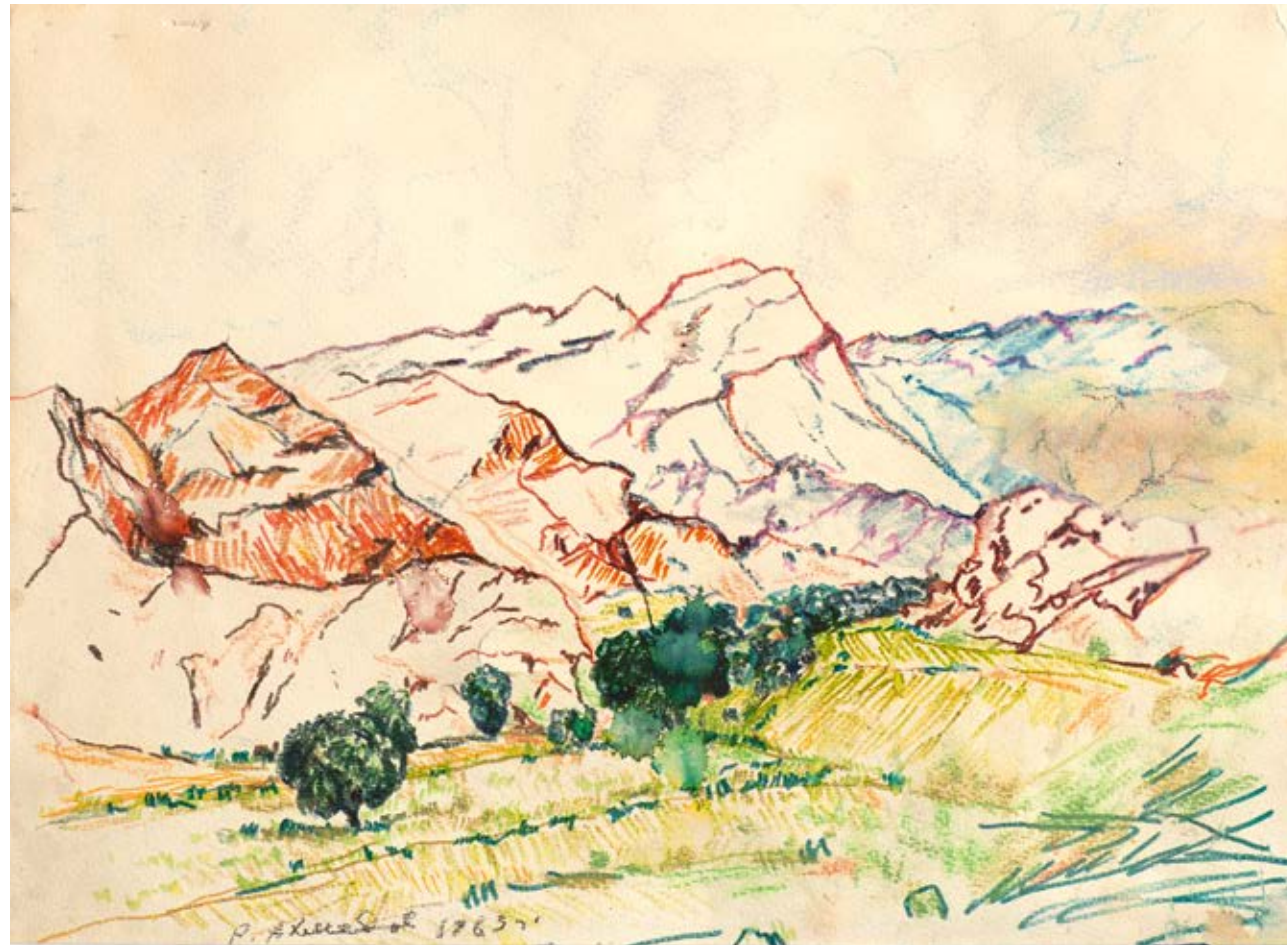
ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ОЧКАХ. 1964

Бумага, уголь, сангина. 69 × 54
Частная коллекция, Ташкент



НИГОРА. 1965

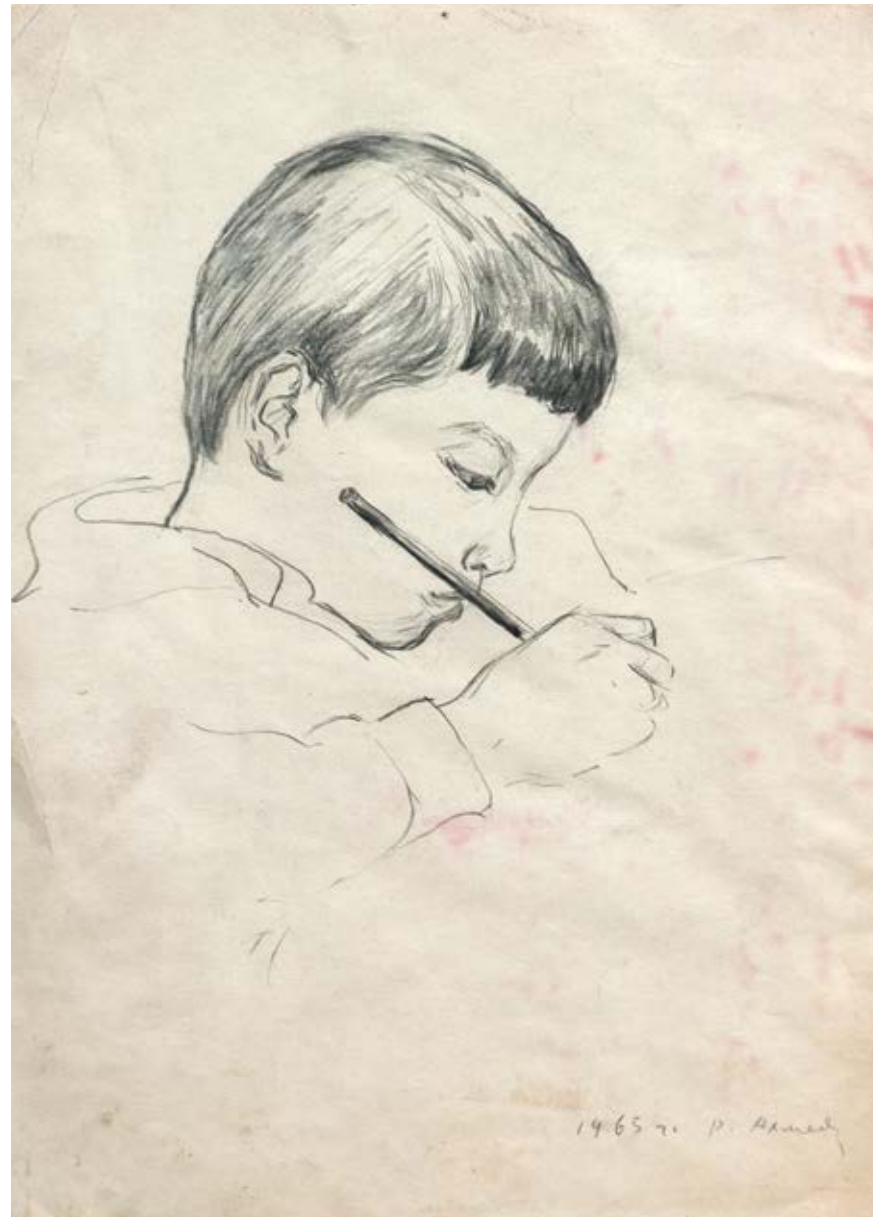
Бумага, акварель. 35,3 × 29
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. 1965
Бумага, пастель, фломастер. 36×46
Частная коллекция, Ташкент



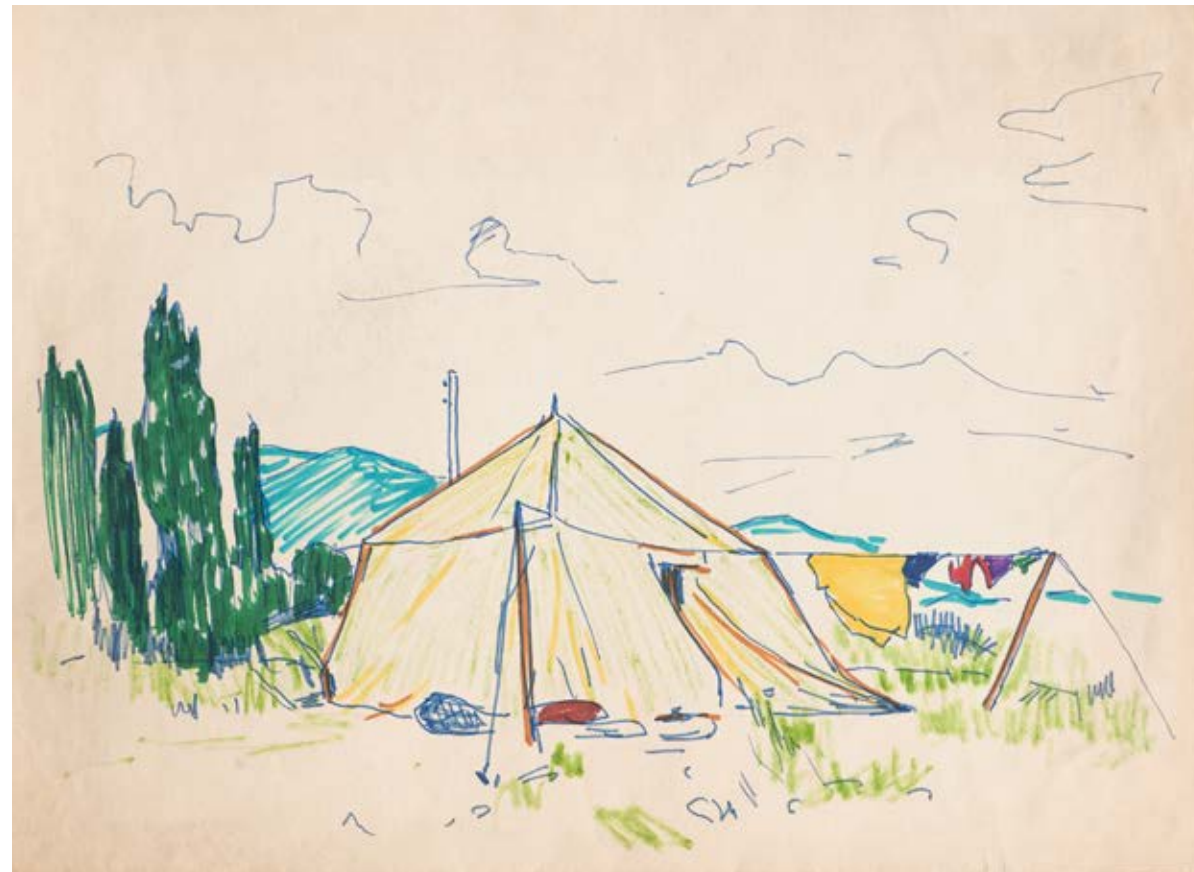
ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ. 1965
Бумага, уголь. 42×31,5
Частная коллекция, Ташкент



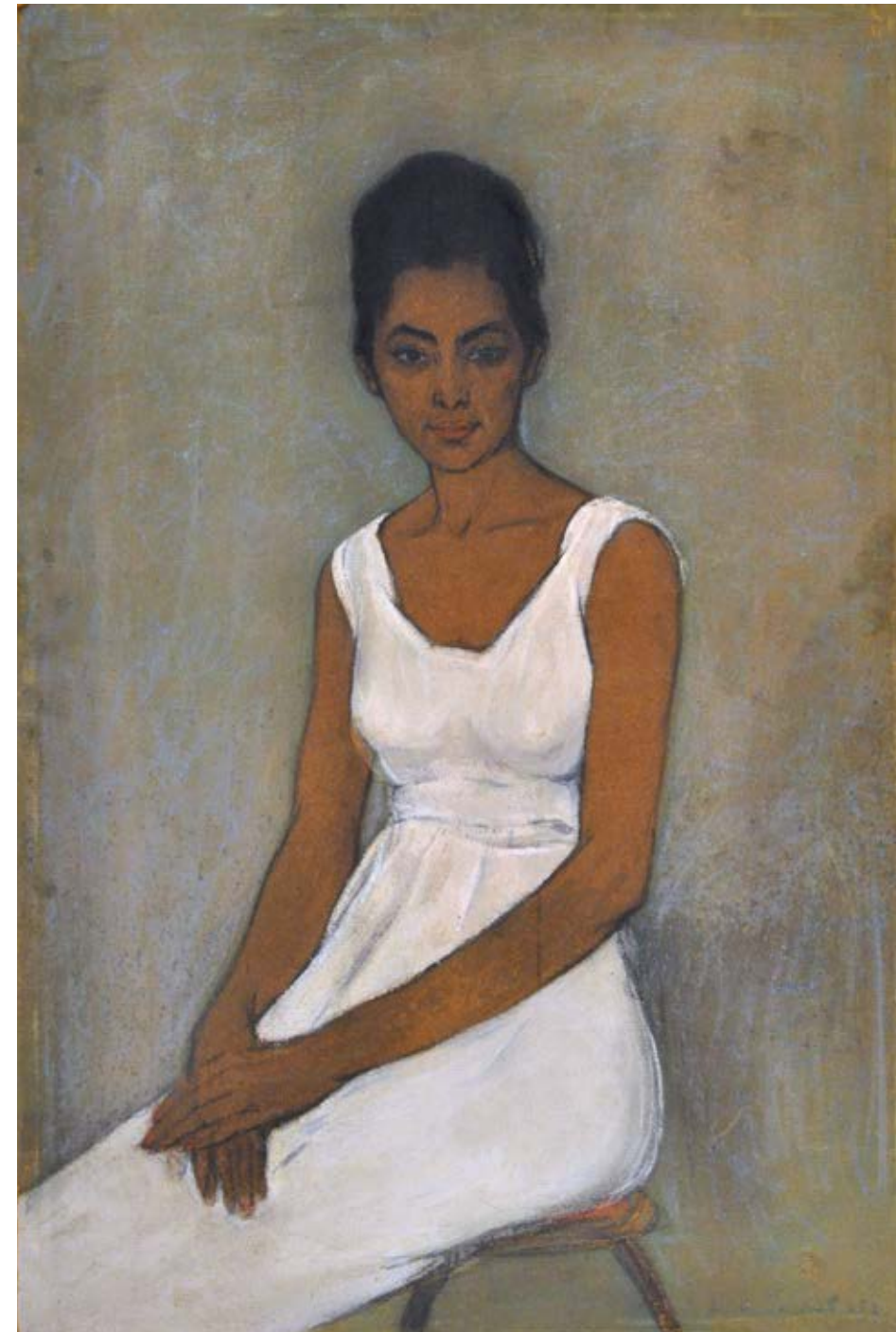
ХАСАН ЗА УРОКАМИ. 1965
Бумага, карандаш. 43×31
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ХАСАНА. 1965
Бумага, акварель. 41,5×29
Частная коллекция, Ташкент



ИССЫК-КУЛЬ. ПАЛАТКА. 1965
Бумага, фломастер. 40,6×54,6
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В БЕЛОМ. 1965
Картон, пастель, темпера, уголь. 120×80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



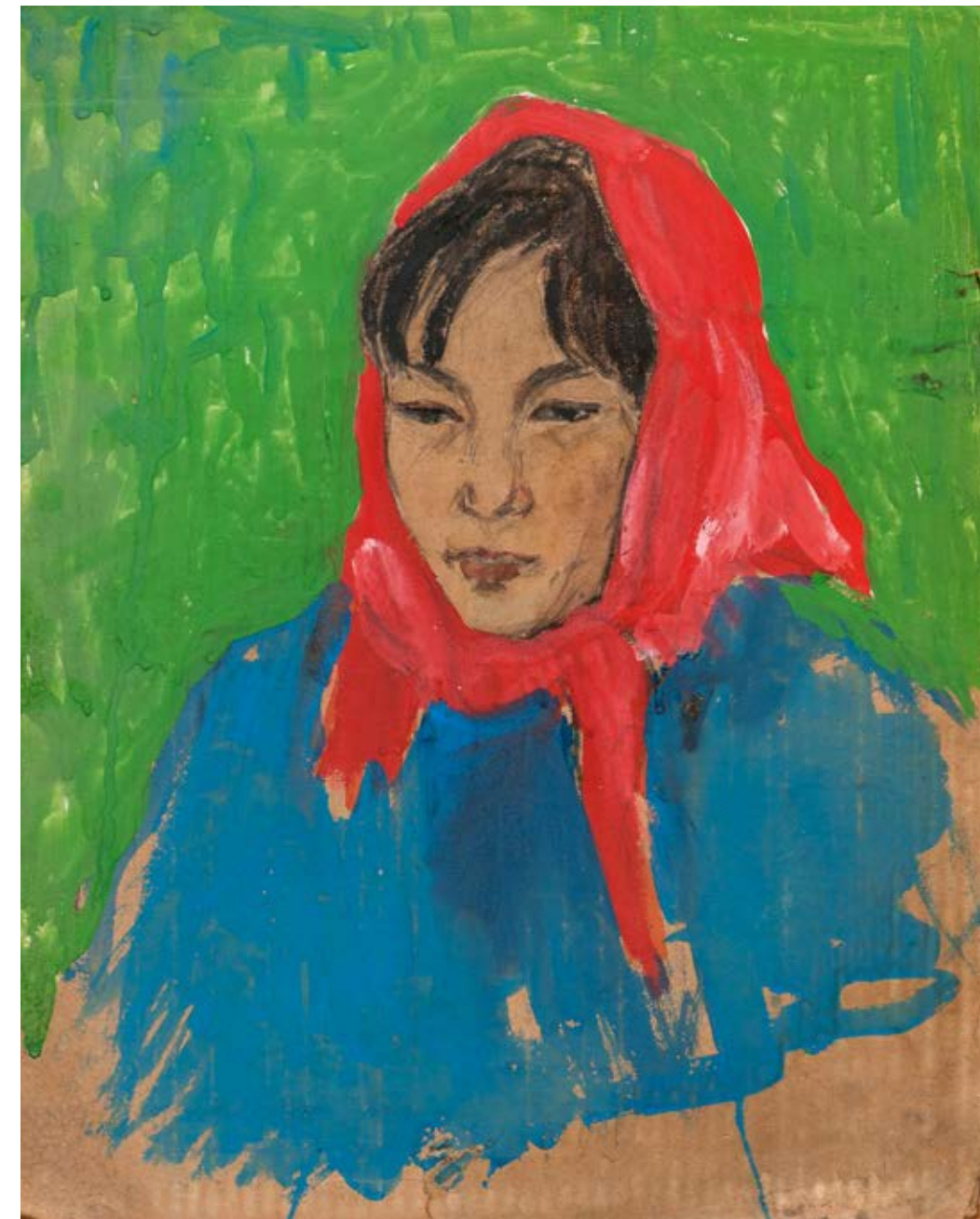
ХАЛИДА. 1965
Бумага, карандаш, уголь. 42,3×36
Частная коллекция, Ташкент



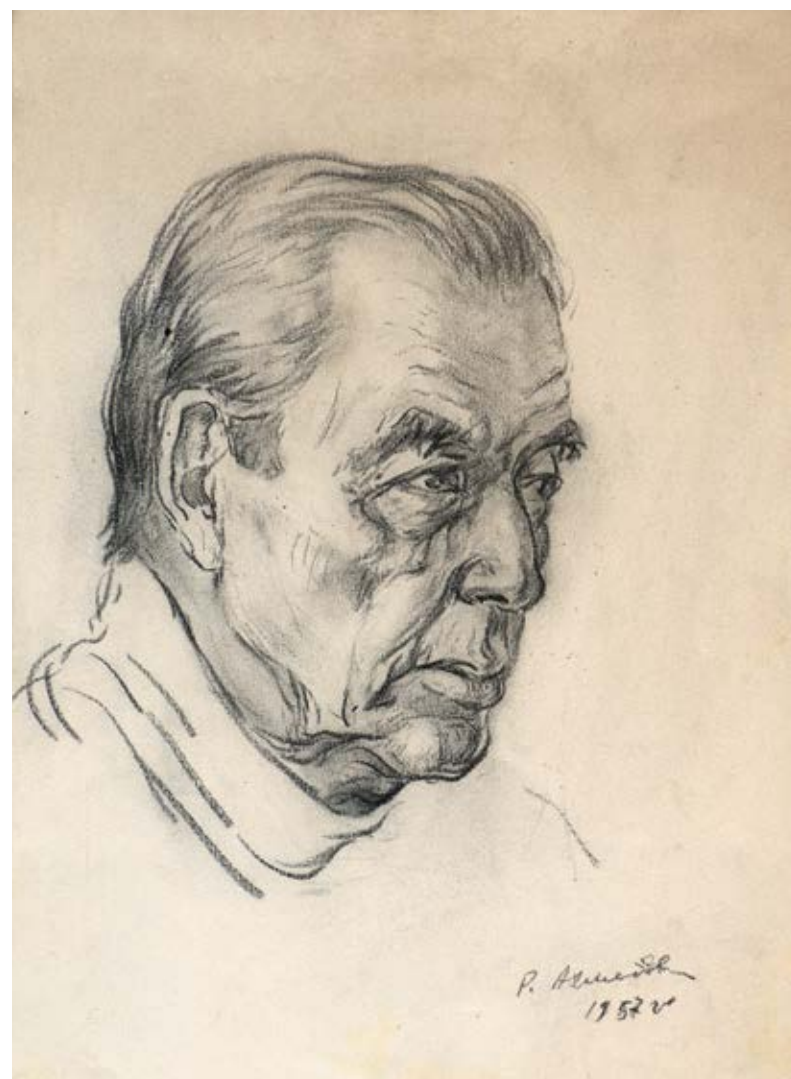
ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ С КОСИЧКАМИ. 1965
Бумага, сангина. 51×36,6
Частная коллекция, Ташкент



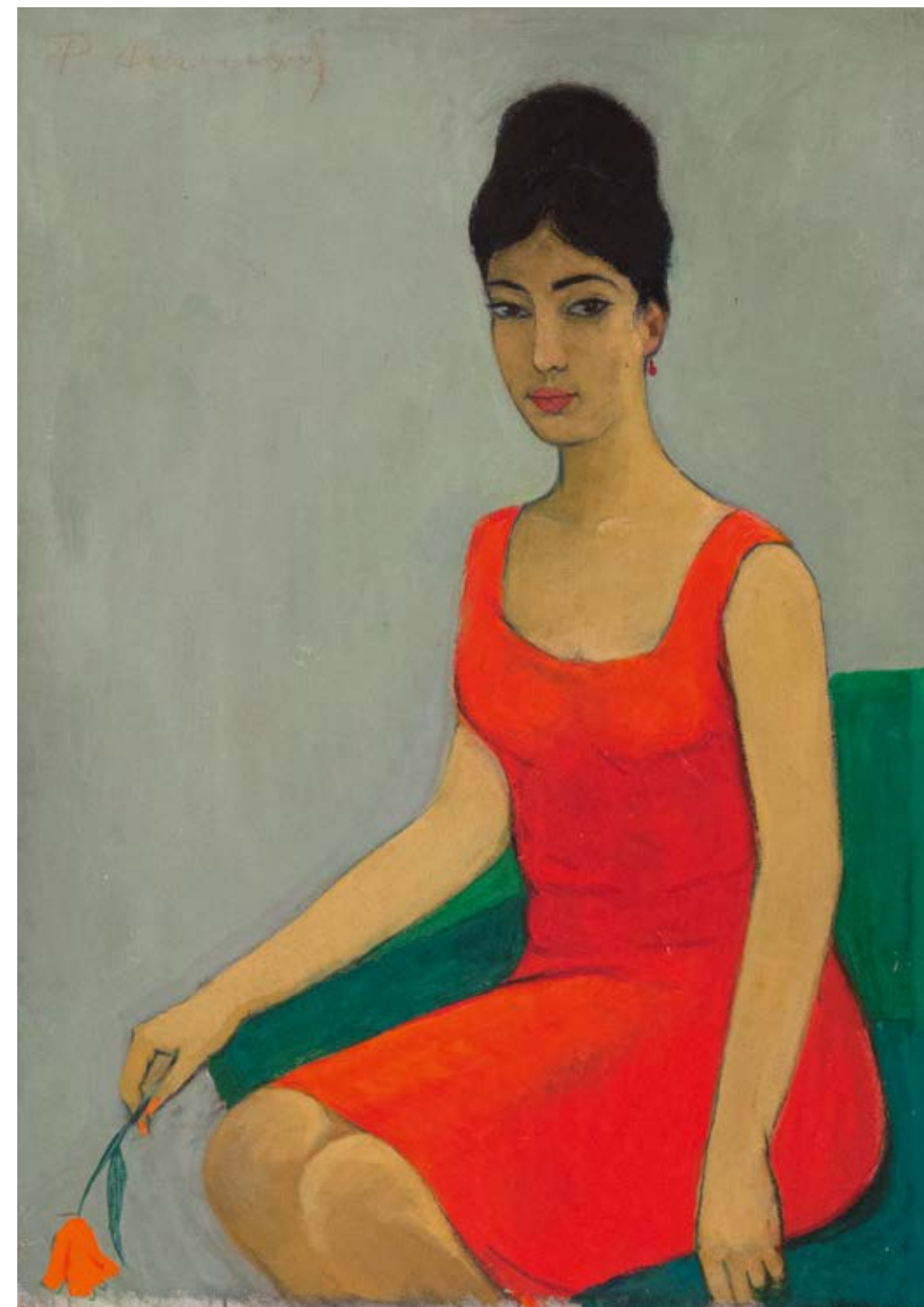
ЭЛЬМИРА. 1965
Бумага, сангина. 30 × 25
Частная коллекция, Ташкент



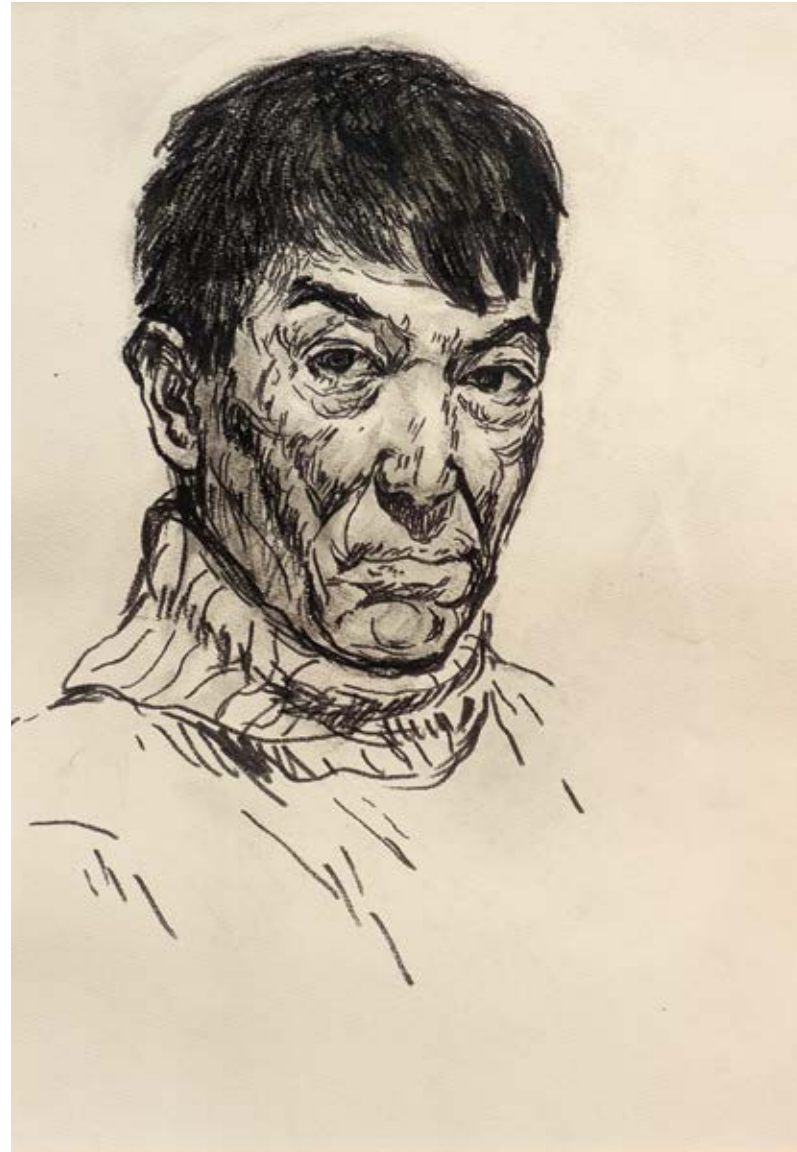
ДЕВОЧКА В КРАСНОМ ПЛАТКЕ. 1967
Картон, гуашь, уголь. 59 × 47
Частная коллекция, Ташкент



АКТЕР НАБИ РАХИМОВ. 1967
Бумага, уголь. 44,5 × 32
Частная коллекция, Ташкент

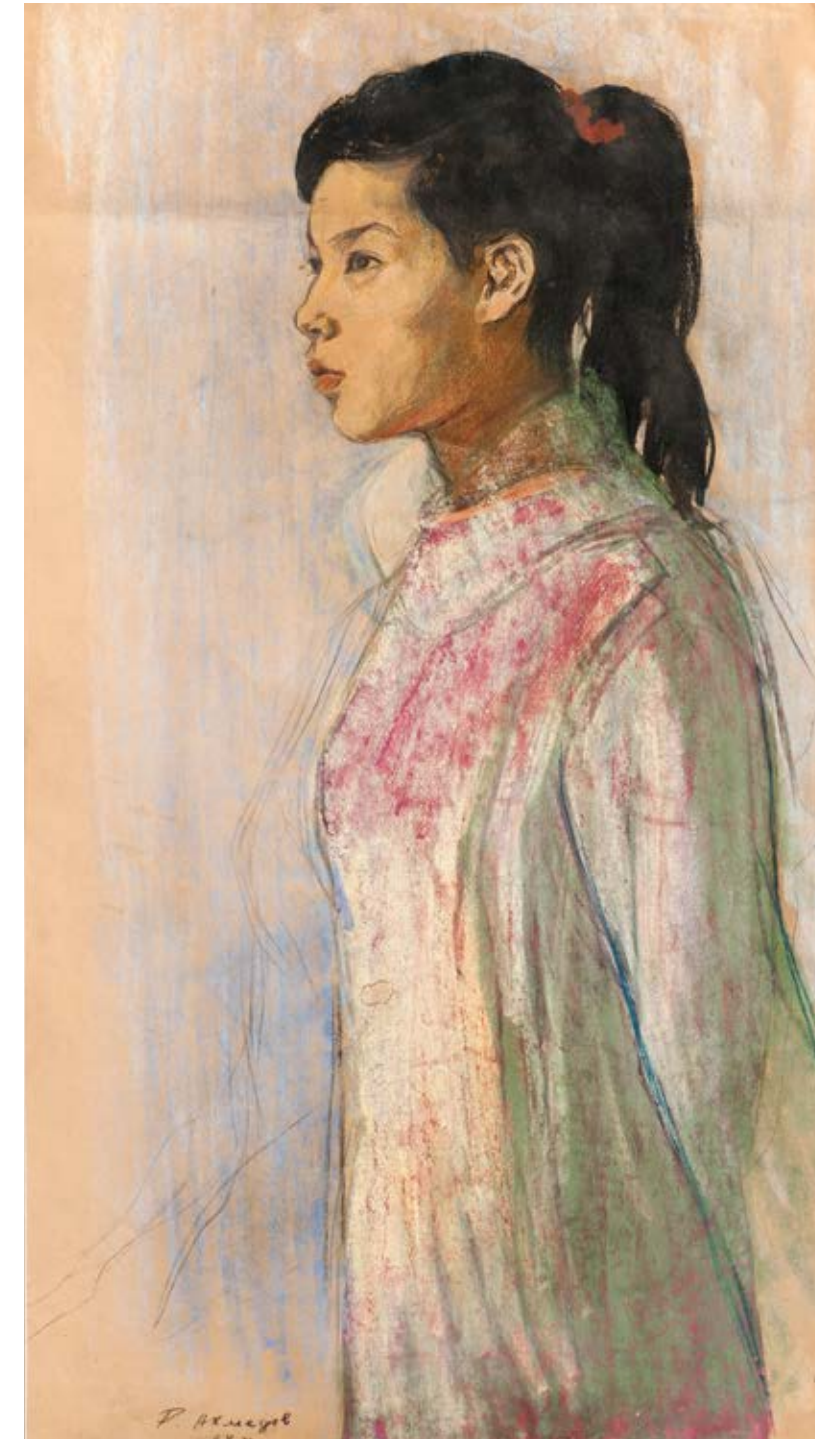


ДЕВУШКА В КРАСНОМ. 1968
Оргалит, пастель. 110 × 80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



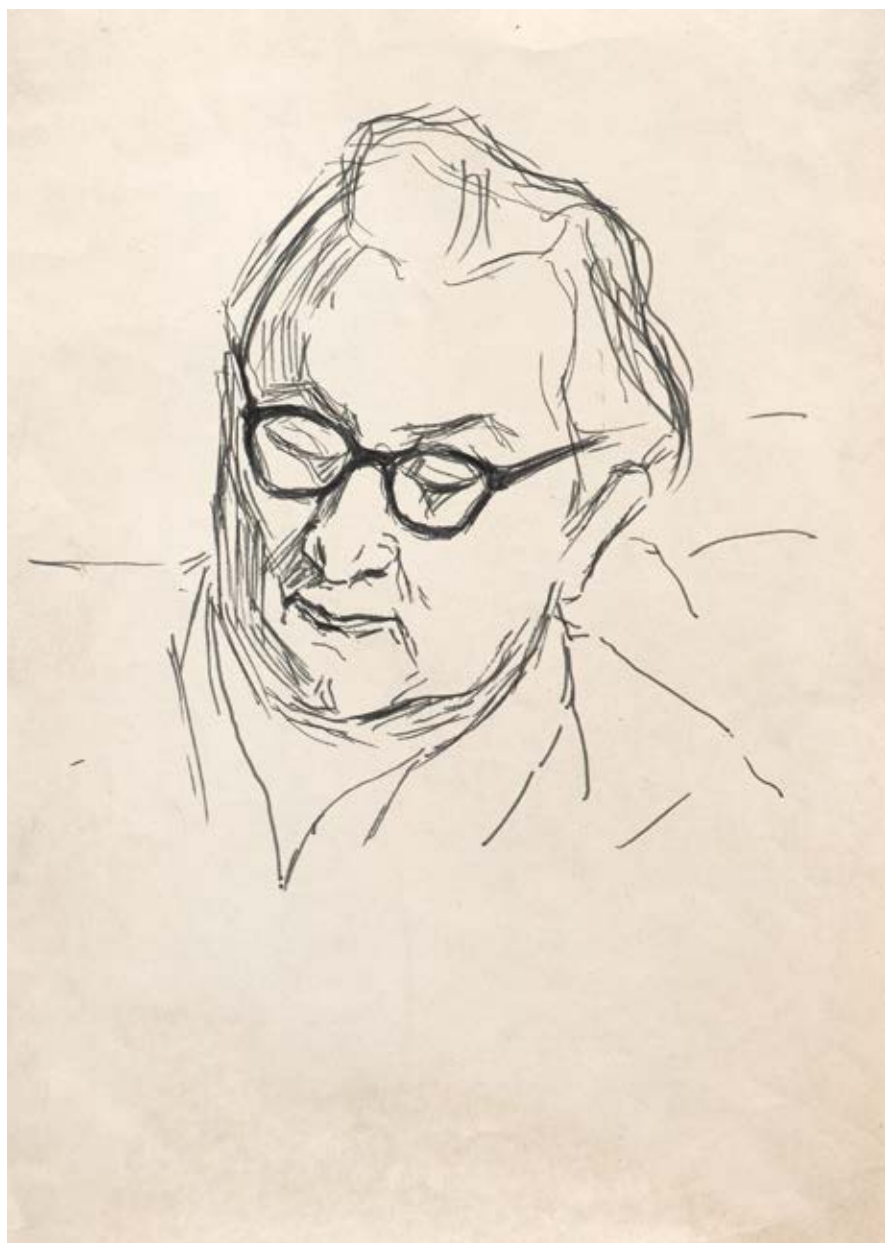
АВТОПОРТРЕТ В СВИТЕРЕ. 1969

Бумага, фломастер. 59×42
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ. 1968

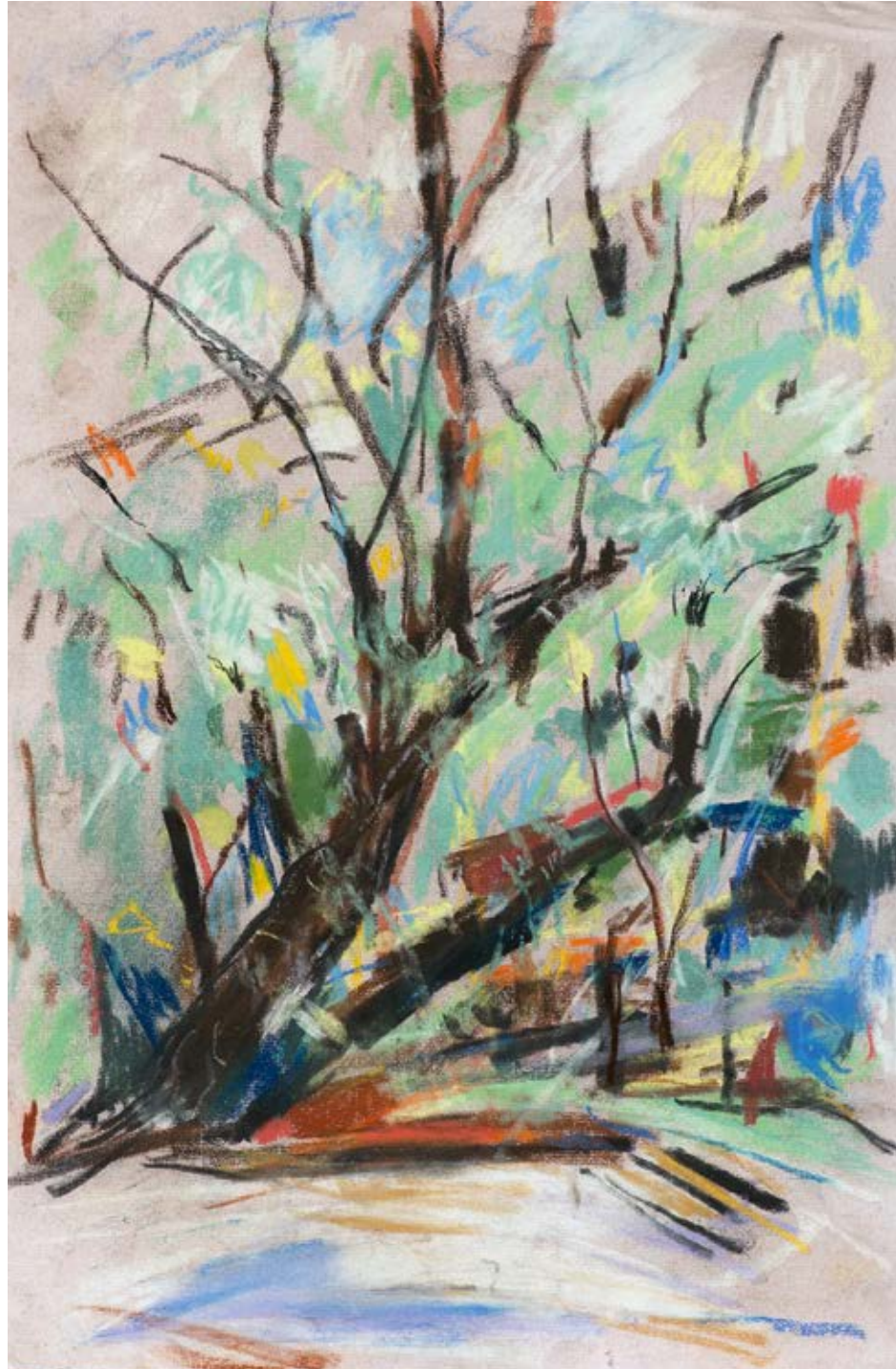
Картон, пастель, уголь. 86×49
Частная коллекция, Ташкент



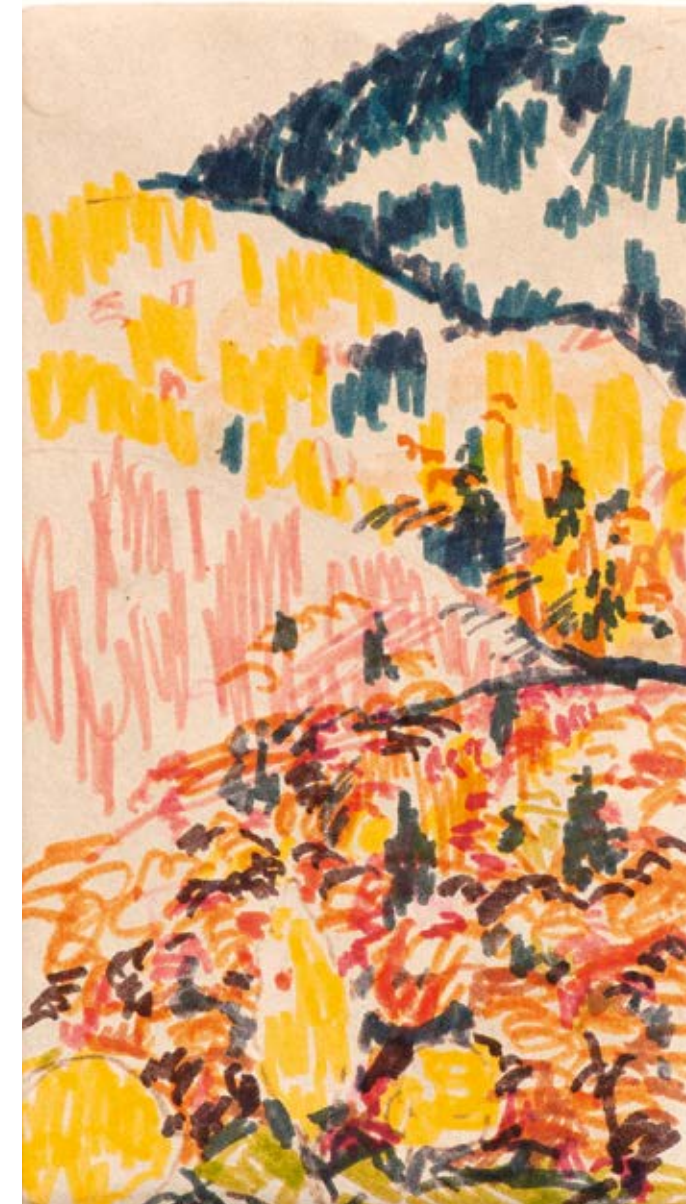
МУХТАР АШРАФИ. Конец 1960-х
Бумага, фломастер. 43,3×30
Частная коллекция, Ташкент



КАРИМА. 1969
Бумага, уголь. 59×40
Частная коллекция, Ташкент



ДЕРЕВО ДЖИДА. 1969
Бумага, пастель, уголь. 47,6×31,5
Частная коллекция, Ташкент



ГОРЫ. ОСЕНЬ. 1970-е
Бумага, фломастер. 19×11
Частная коллекция, Ташкент



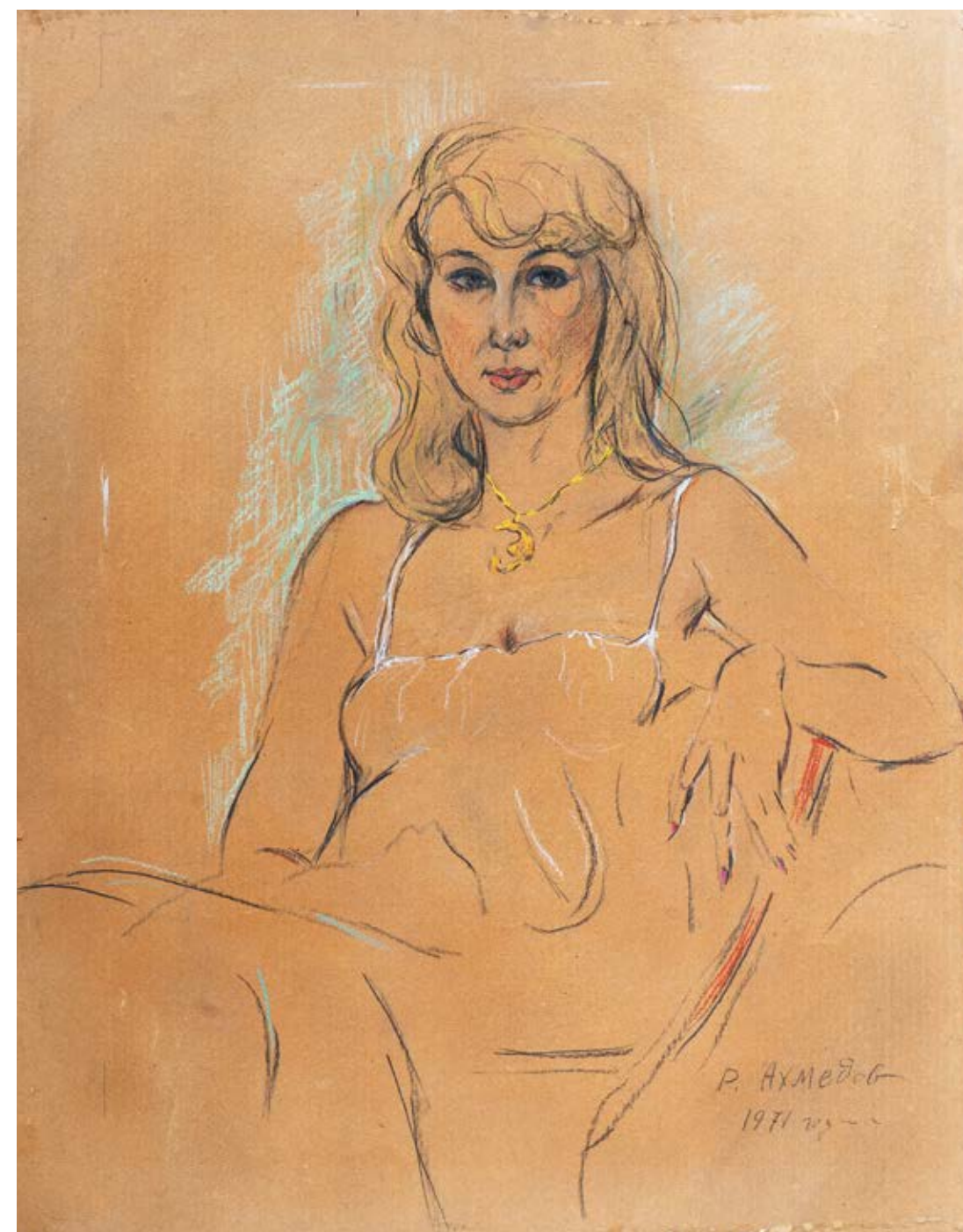
ОСЕНЬ В АКТАШЕ. 1970
Бумага, гуашь. 110×125
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. 1970
Картон, темпера. 100×70
Частная коллекция, Ташкент



КРАСКИ ОСЕНИ. 1970
Бумага, гуашь. 76×61
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ С МЕДАЛЬОНОМ. 1971
Картон, пастель, карандаш. 95×75
Частная коллекция, Ташкент



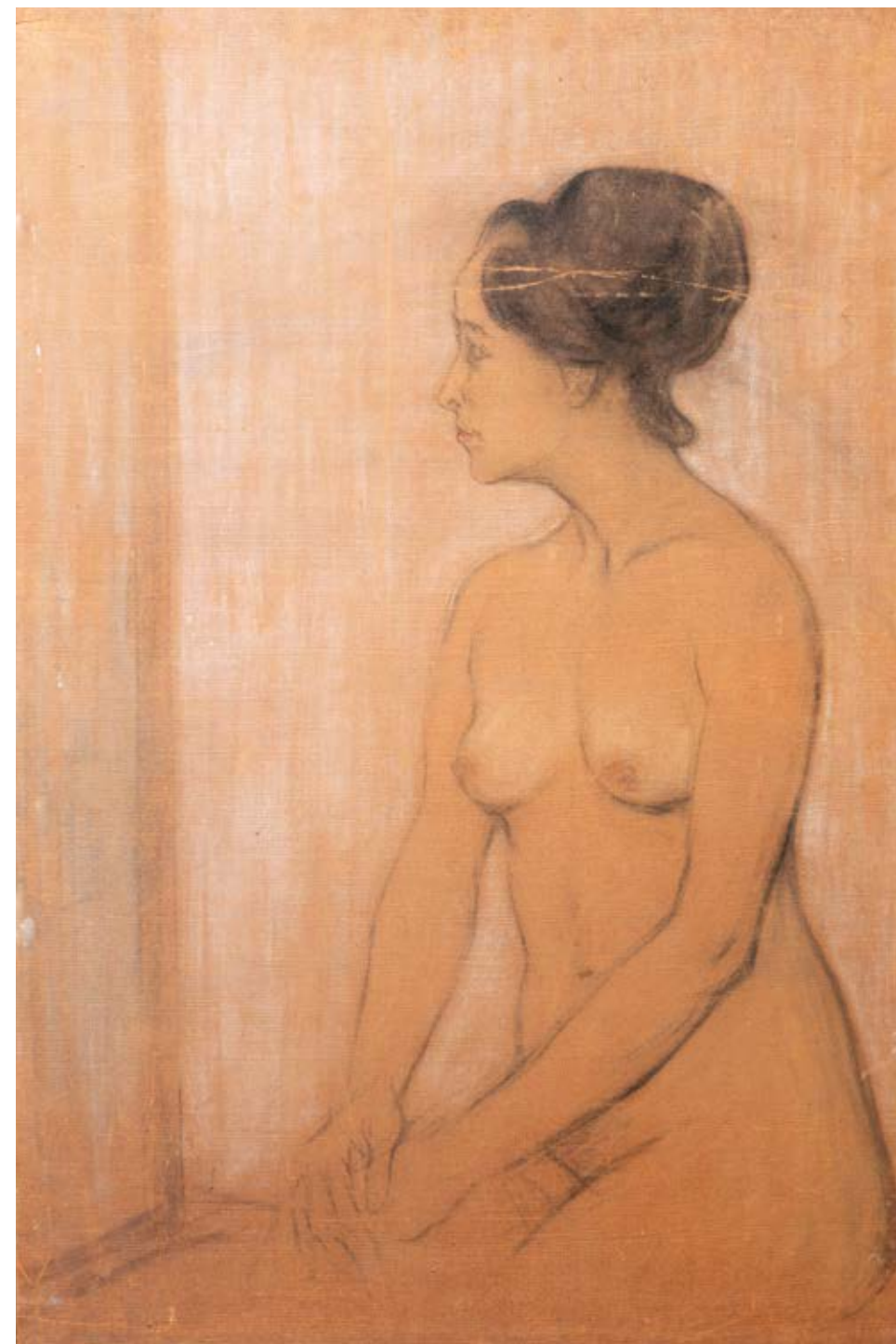
СИРИЙСКИЙ НАТЮРМОРТ. 1971
Бумага, фломастер. 55×36
Частная коллекция, Ташкент



ХУДОЖНИК. 1972
Бумага, фломастер. 61,8×47,5
Частная коллекция, Ташкент



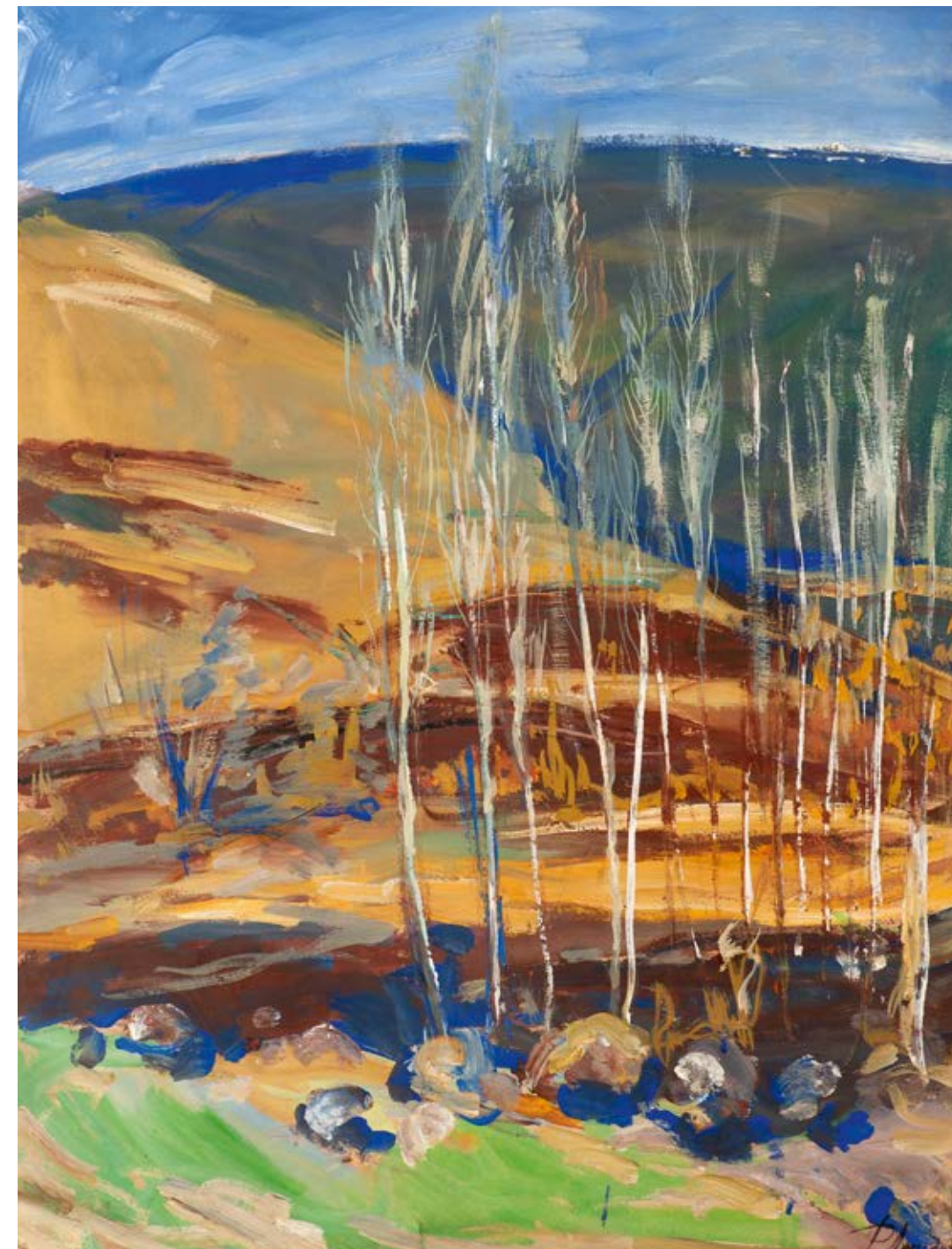
ПЕЙЗАЖ. ГОРНАЯ РЕЧКА. ОСЕНЬ. 1972
Бумага, акварель. 70×100
Частная коллекция, Ташкент



ОБНАЖЕННАЯ. 1972
Оргалит, уголь, пастель. 120×80
Частная коллекция, Ташкент



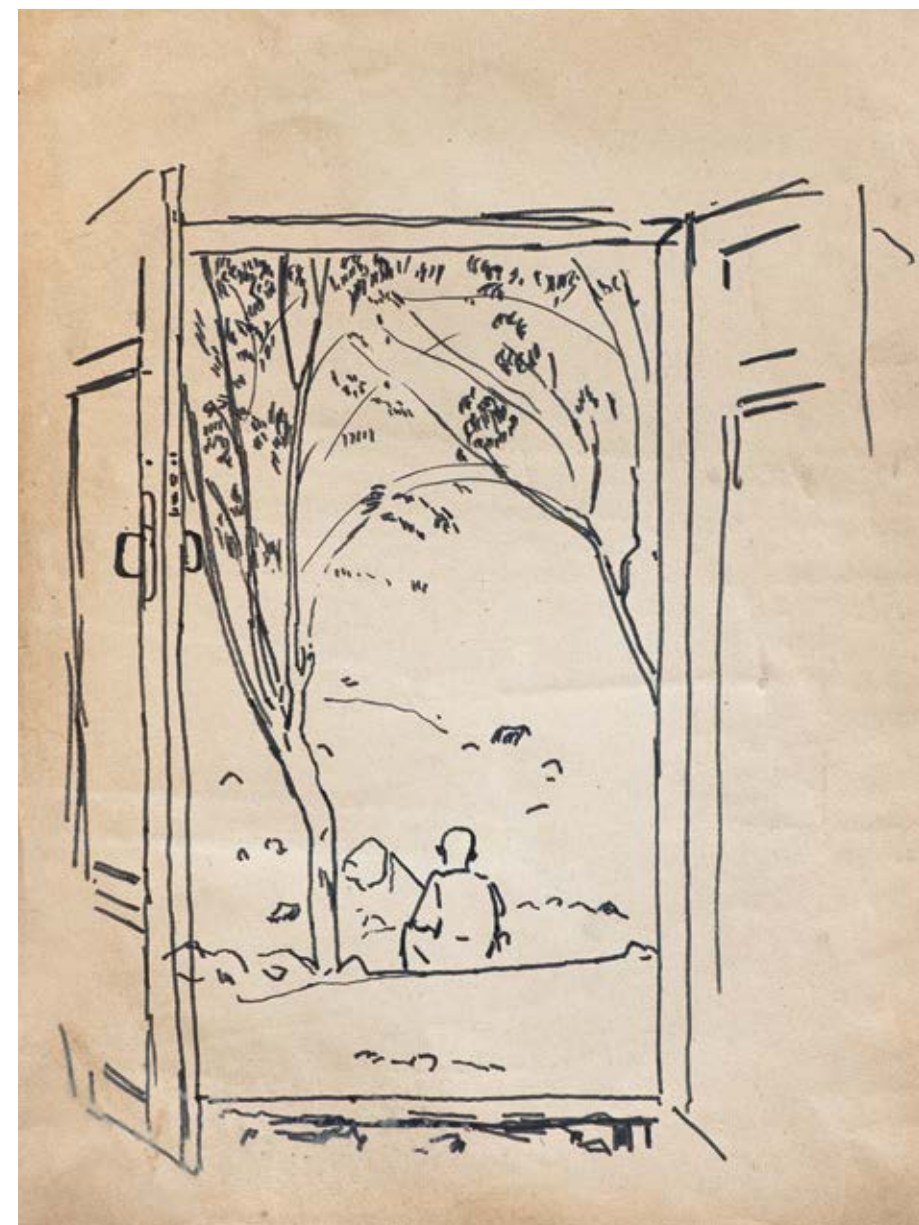
ПЕЙЗАЖ. ГОРЫ. АКТАШ. 1972
Бумага, фломастер. 34×46
Частная коллекция, Ташкент



РАННЯЯ ВЕСНА. ПРЕДГОРЬЕ. 1973
Бумага, гуашь, темпера. 99×75,5
Частная коллекция, Ташкент



СУКОК. КРЫШИ. 1970-е
Бумага, фломастер, акварель. 70×50
Частная коллекция, Ташкент



АКТАШ. У ПОРОГА ДОМА. 1973
Бумага, фломастер. 64×46
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. 1973
Бумага, фломастер. 34×46
Частная коллекция, Ташкент



ПЛЯЖ. БОЛГАРИЯ. 1973
Бумага, фломастер. 37×51
Частная коллекция, Ташкент



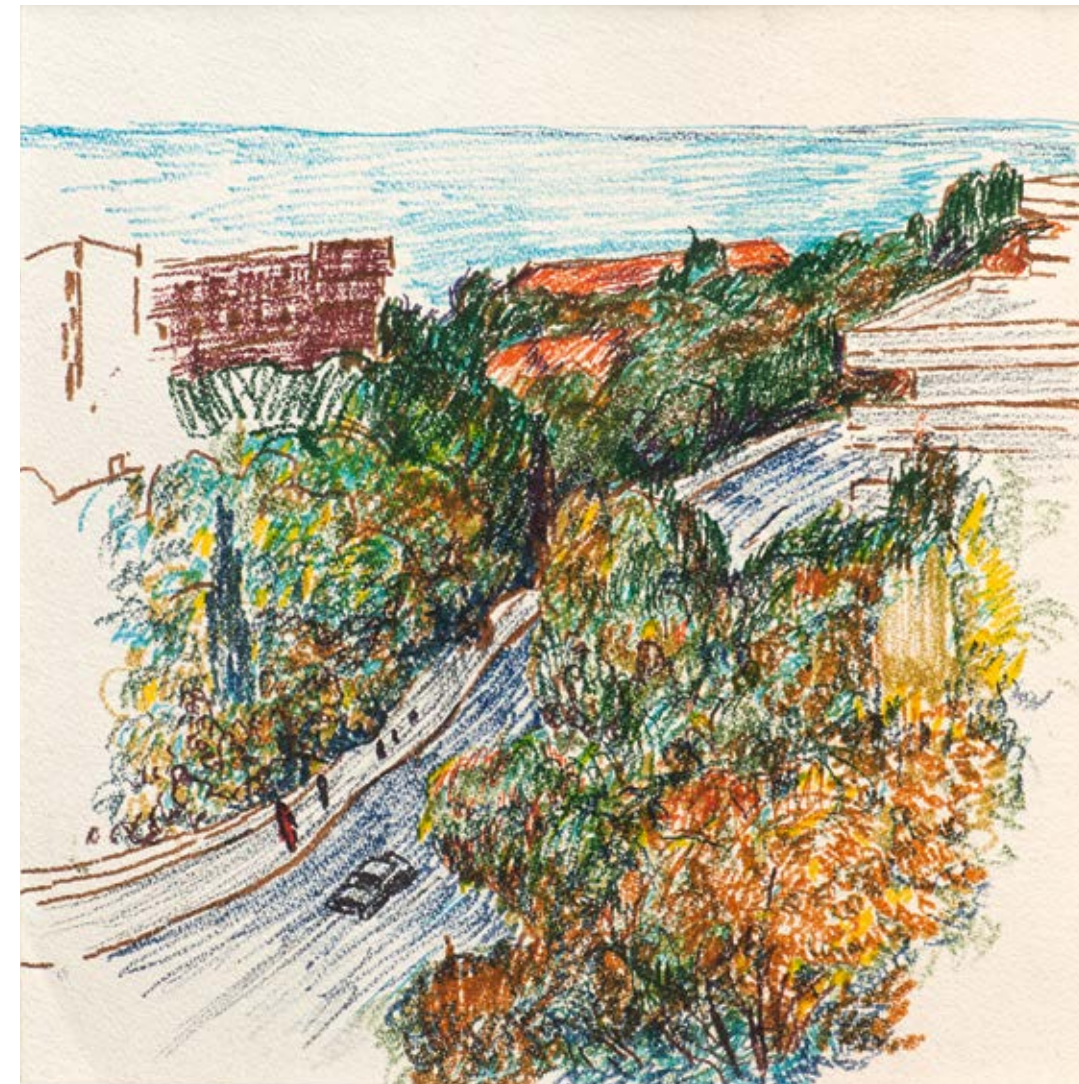
ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». 1973
Бумага, пастель, фломастер. 43×66
Частная коллекция, Ташкент



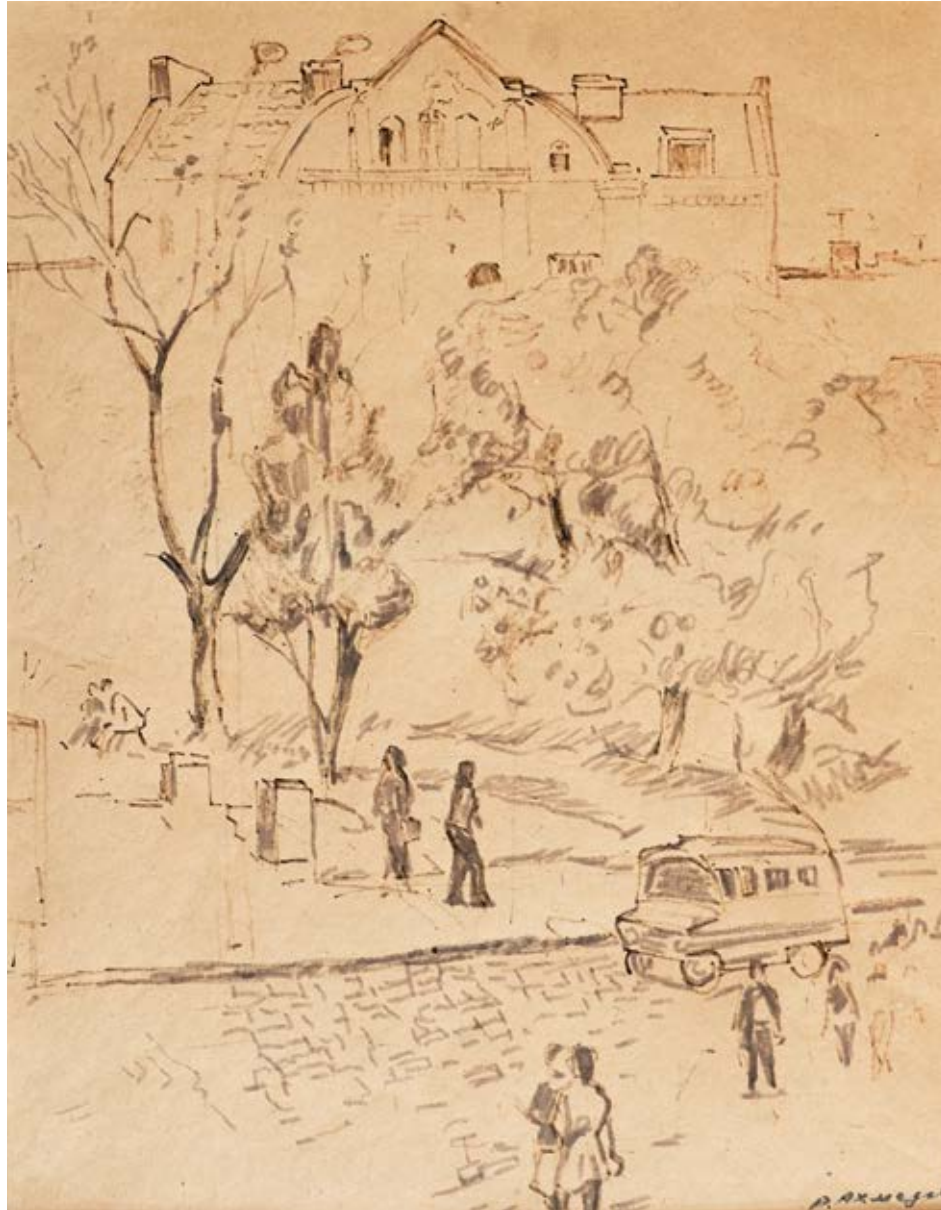
ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». 1973
Бумага, карандаш, фломастер. 75×55
Частная коллекция, Ташкент



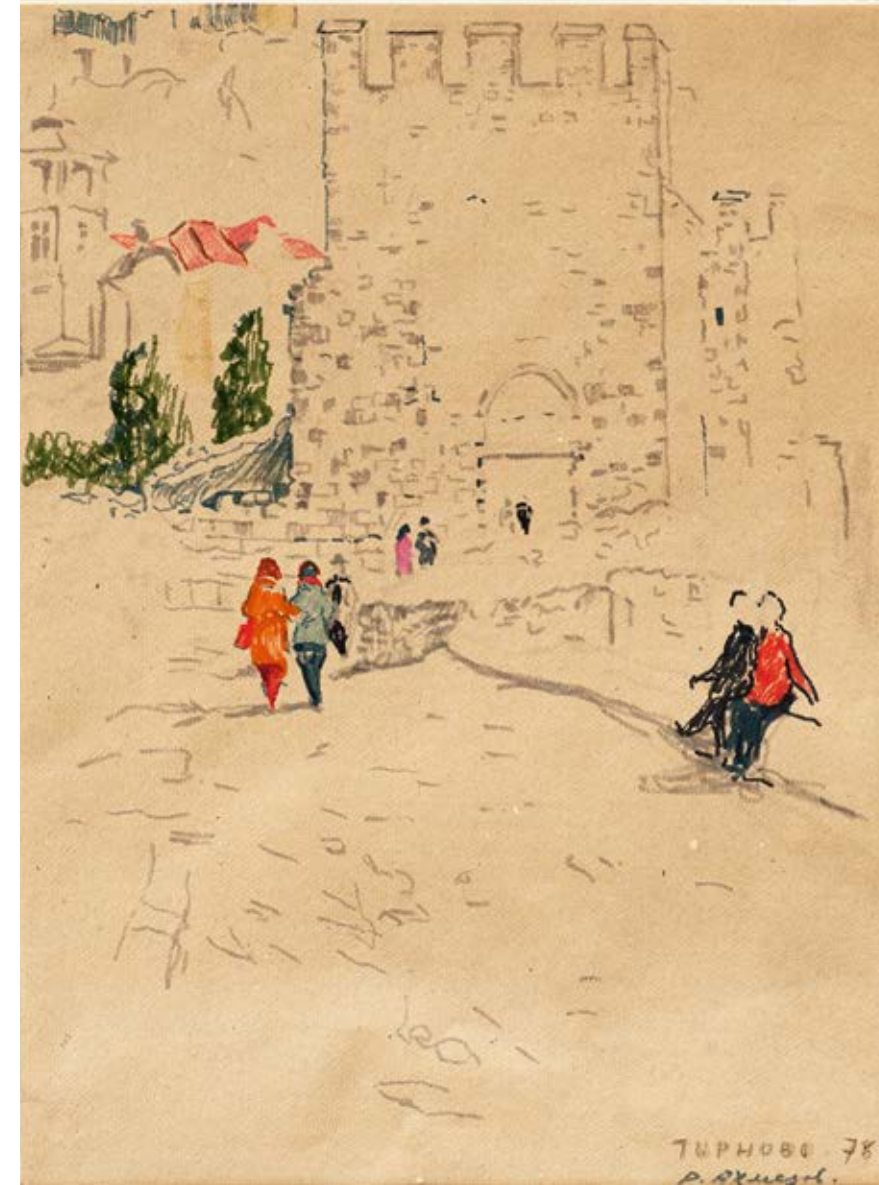
БОЛГАРИЯ. 1973
Бумага, акварель. 73×50
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». 1973
Бумага, фломастер. 40,7×40,2
Частная коллекция, Ташкент



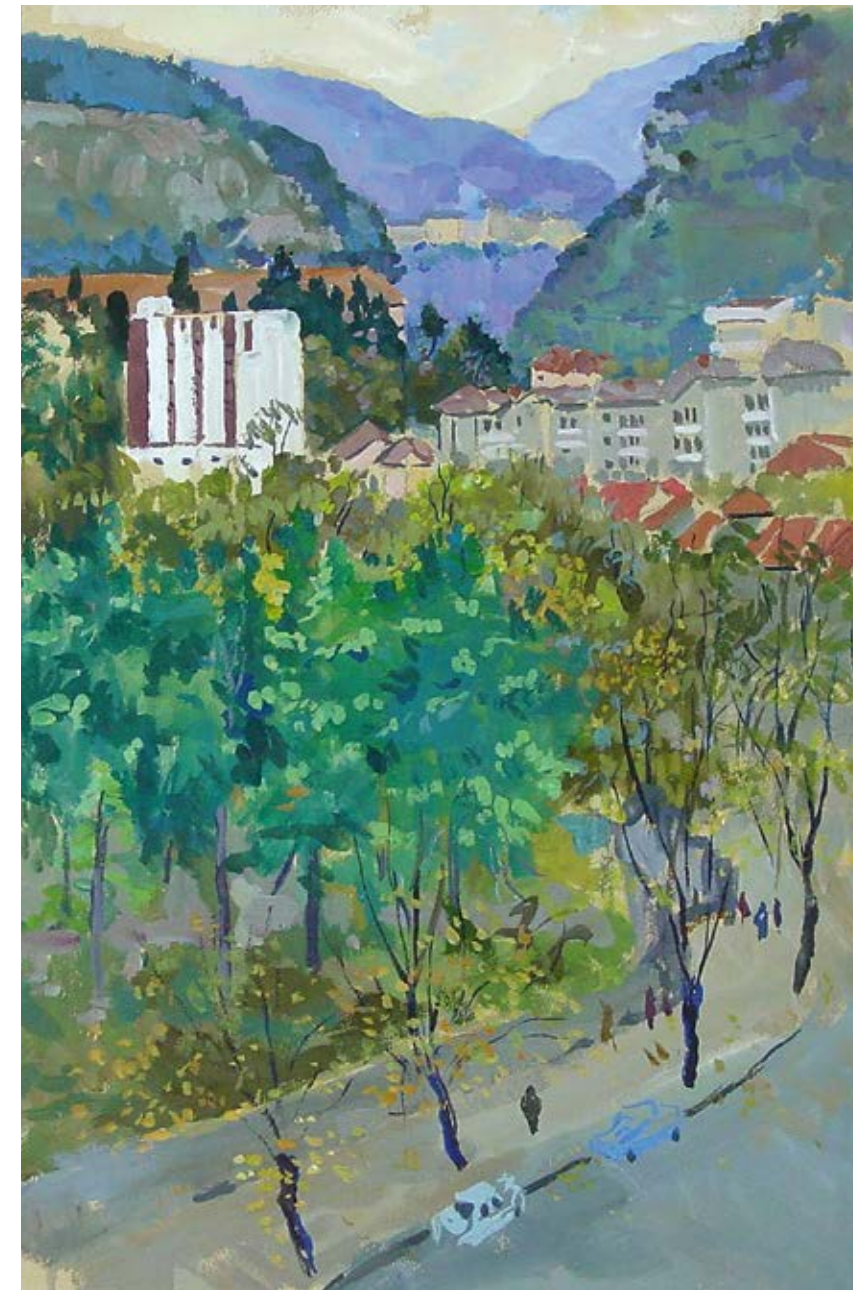
ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». СОФИЯ. 1973
Бумага, фломастер. 53 × 40
Частная коллекция, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». ТЫНОВО. 1973
Бумага, фломастер. 52 × 39
Частная коллекция, Ташкент



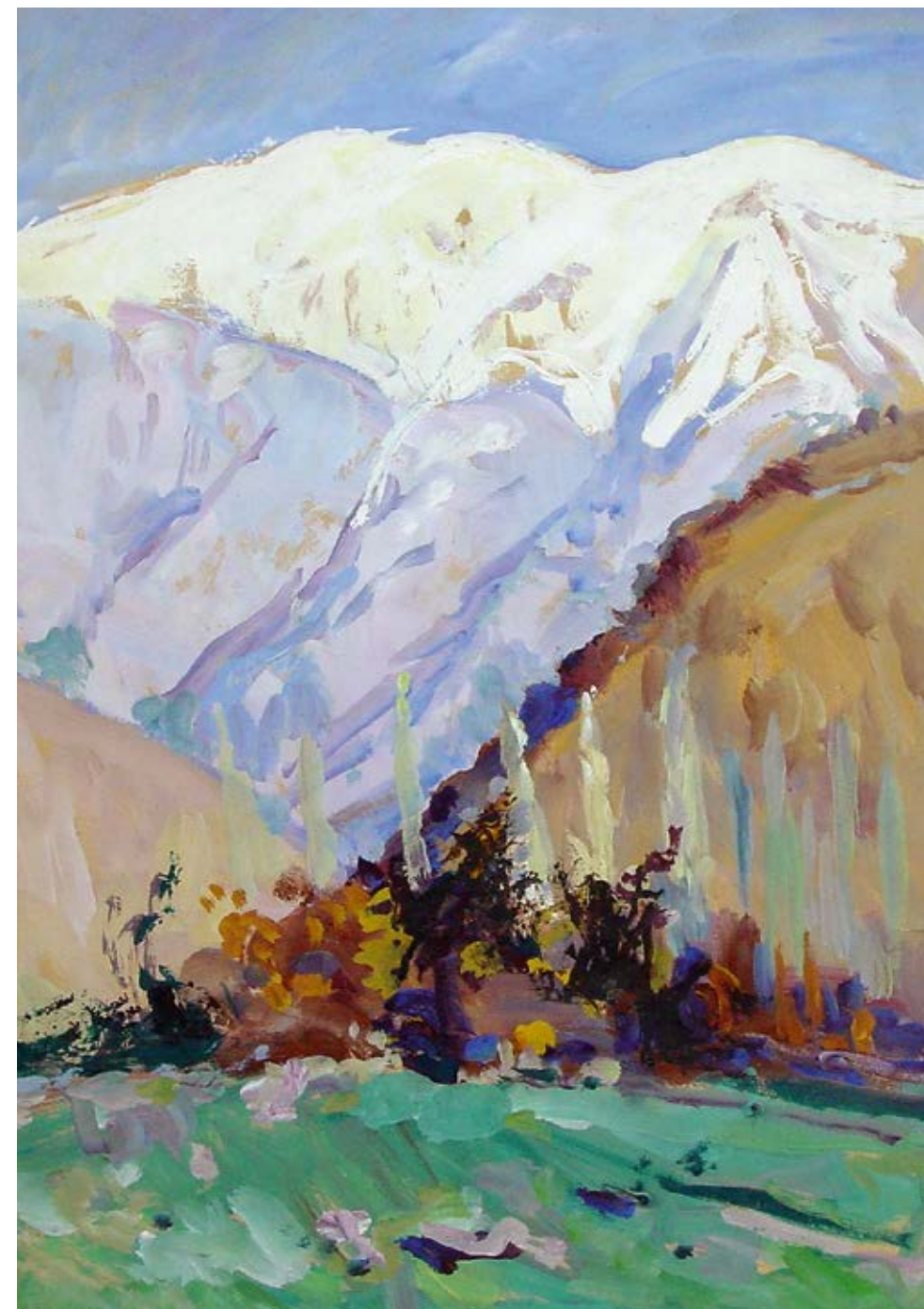
НЕСЕБР. 1973
Бумага, фломастер. 39×55
Частная коллекция, Ташкент



ГОРНЫЙ ГОРОД. 1973
Картон, акварель, темпера. 57×38
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ КАРАКАЛПАЧКИ. КОМСОРГ. 1974
Бумага, пастель. 90×70
Частная коллекция, Ташкент



ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ. 1974
Бумага, темпера. 84×63
Частная коллекция, Ташкент



ЛУННАЯ НОЧЬ. 1975
Бумага, гуашь. 100×65
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



НИГОРА. 1975
Картон, уголь, карандаш. 90×64,5
Частная коллекция, Ташкент



РАННЯЯ ВЕСНА. ПРОБУЖДАЮЩАЯСЯ ЗЕЛЕНЬ. 1976

Бумага, гуашь. 63×74
Частная коллекция, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1975

Бумага, фломастер. 40,2× 28,6
Частная коллекция, Ташкент



ПЕЙЗАЖ. ЛУННАЯ НОЧЬ. 1975
Бумага, гуашь. 100×65
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ГАНИ МУХАМЕДОВА. 1975
Картон, пастель. 57×43
Частная коллекция, Ташкент



ВЕНЕЦИЯ. 1976
Бумага, фломастер. 59 × 42
Частная коллекция, Ташкент



ВИД НА СОБОР СВ. ПЕТРА. 1976
Бумага, темпера. 71 × 89
Частная коллекция, Ташкент



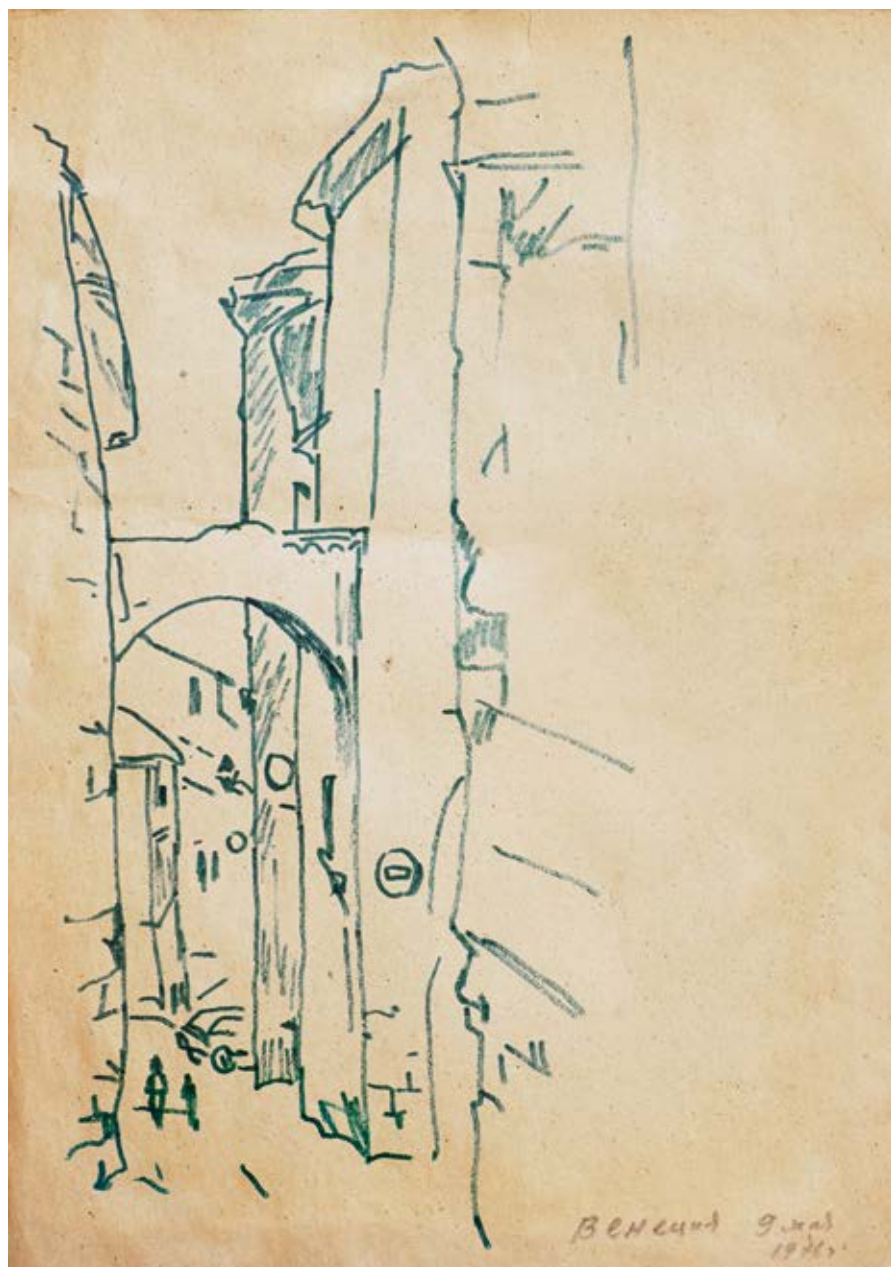
ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ВИЛЛА. 1976

Бумага, фломастер. 58×70
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ИТАЛИЯ. СОБОР. 1976

Бумага, уголь, пастель. 59×42
Частная коллекция, Ташкент



ИТАЛИЯ. ВЕНЕЦИЯ. 1976
Бумага, фломастер. 49 × 42
Частная коллекция, Ташкент



ИТАЛИЯ. РИМ. 1976
Бумага, фломастер. 42 × 59
Частная коллекция, Ташкент



РИМ. СОБОР. 1976
Бумага, фломастер. 60×42
Частная коллекция, Ташкент



ИТАЛИЯ. РИМ (С ПАЛЬМОЙ). 1976
Бумага, фломастер. 42×59
Частная коллекция, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ПИЗА. 1976
Бумага, фломастер, акварель. 55 × 33
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ПИЗА. 1976
Бумага, фломастер. 55 × 53
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». РИМСКИЙ ПЕЙЗАЖ. 1976
Бумага, карандаш. 58,3×74
ГМИ, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ВИД НА СОБОР СВ. ПЕТРА. 1976
Бумага, фломастер. 57×72
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». РИМ. 1976
Бумага, фломастер. 57×66,2
ГМИ, Ташкент



ПОРТРЕТ ШУКРИИ. 1976
Бумага, темпера. 100×97
ДХВ АХ УЗ, Ташкент



А.Е. ВИНЕР В МАСТЕРСКОЙ. 1976
Бумага, фломастер. 46×33,5
Частная коллекция, Ташкент



РИСУНОК ЯБЛОНИ. 1976
Бумага, фломастер. 40×30
Частная коллекция, Ташкент



САМАРКАНД. 1976
Бумага, фломастер. 48×36
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПЛАТКЕ. 1977
Бумага, сангина. 60×42
Частная коллекция, Ташкент



ЗИМА. 1978
Бумага, темпера. 45×63
ГМИ им. А. Кастеева, Алматы



НАБРОСОК. 1978
Бумага, фломастер. 30,3×43,7
Фонд Марджани, Москва



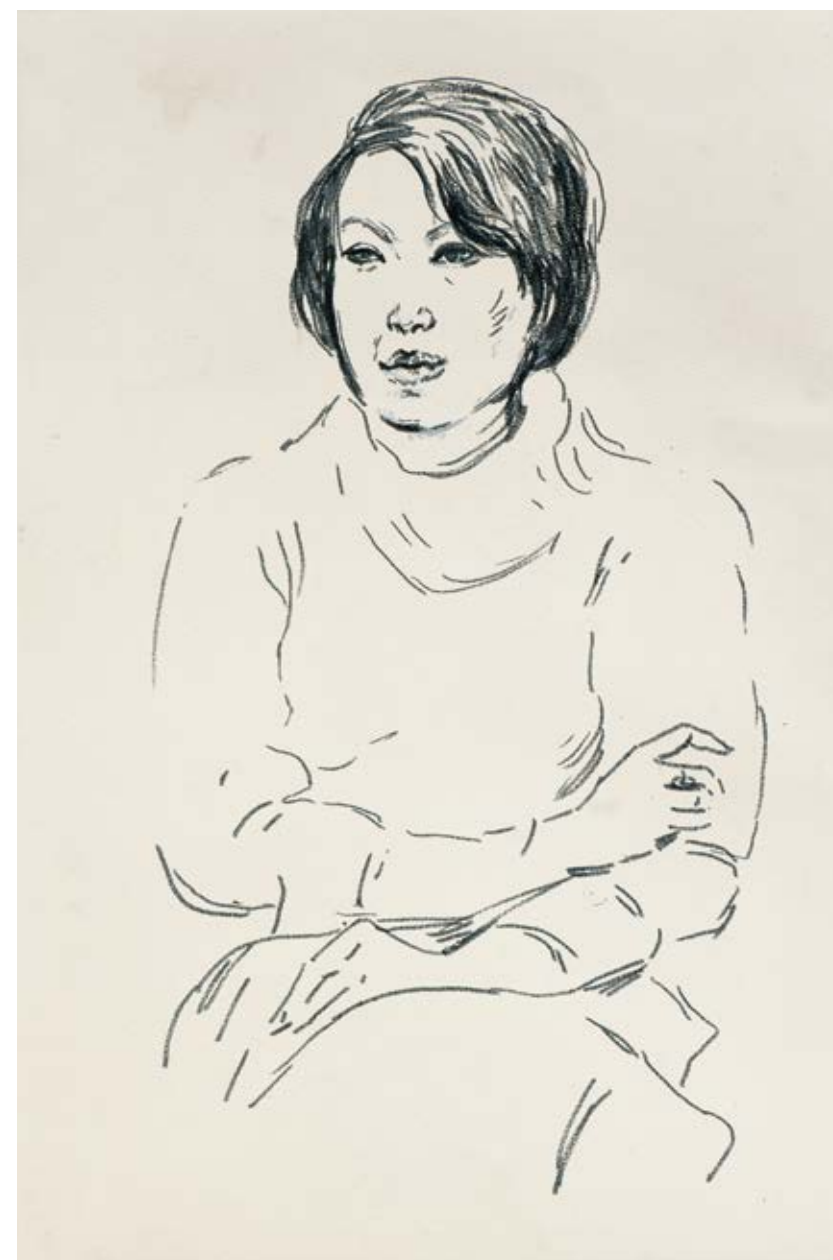
НАБРОСОК. 1978
Бумага, фломастер. 30,8×43
Фонд Марджани, Москва



НАБРОСОК. 1978
Бумага, фломастер. 34,4×55,6
Фонд Марджани, Москва



КИШЛАК В ГОРАХ. 1978
Бумага, фломастер. 38×52
Частная коллекция, Ташкент



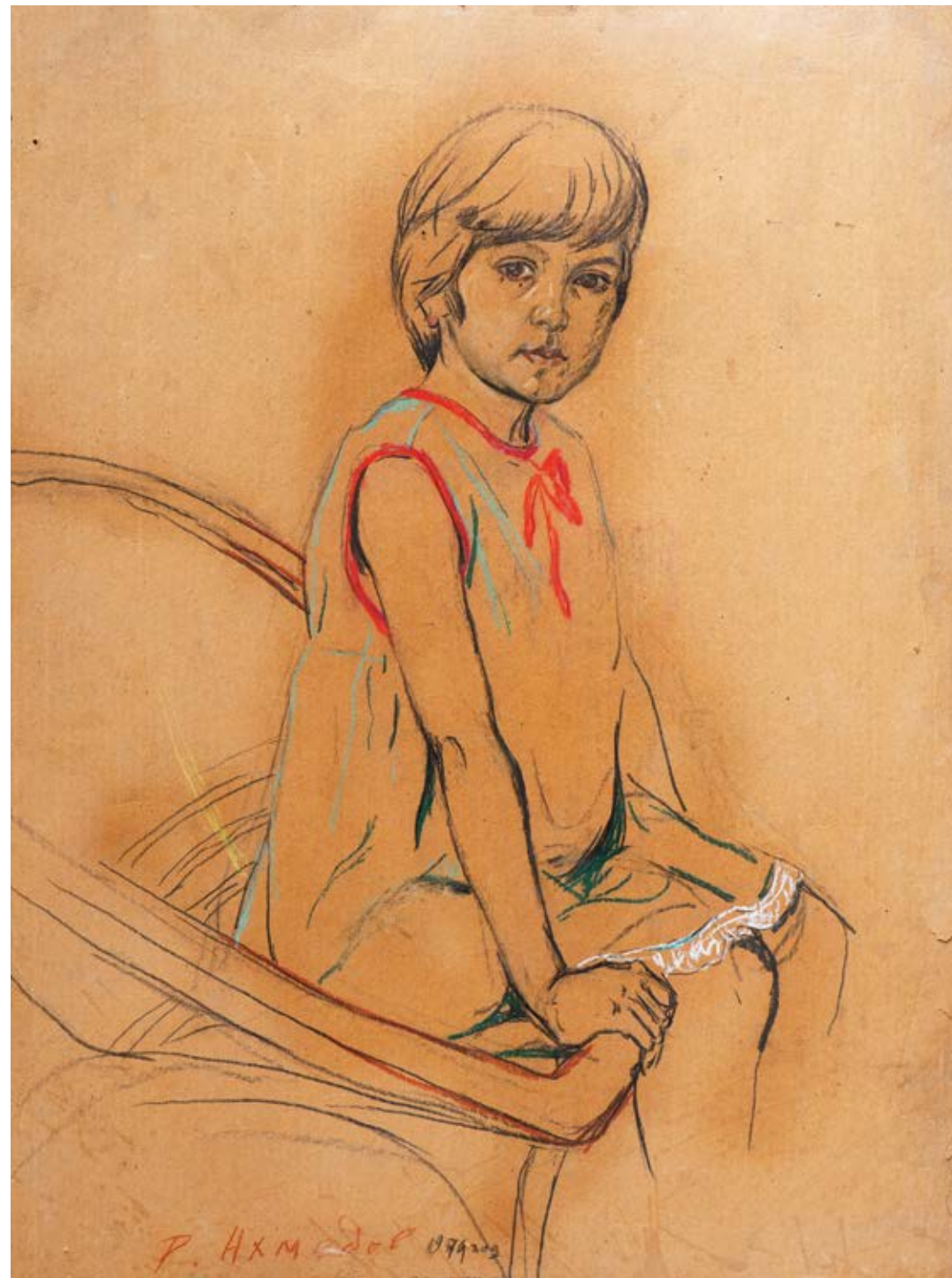
ЭЛЬМИРА. 1978
Бумага, фломастер. 66×43
Частная коллекция, Ташкент



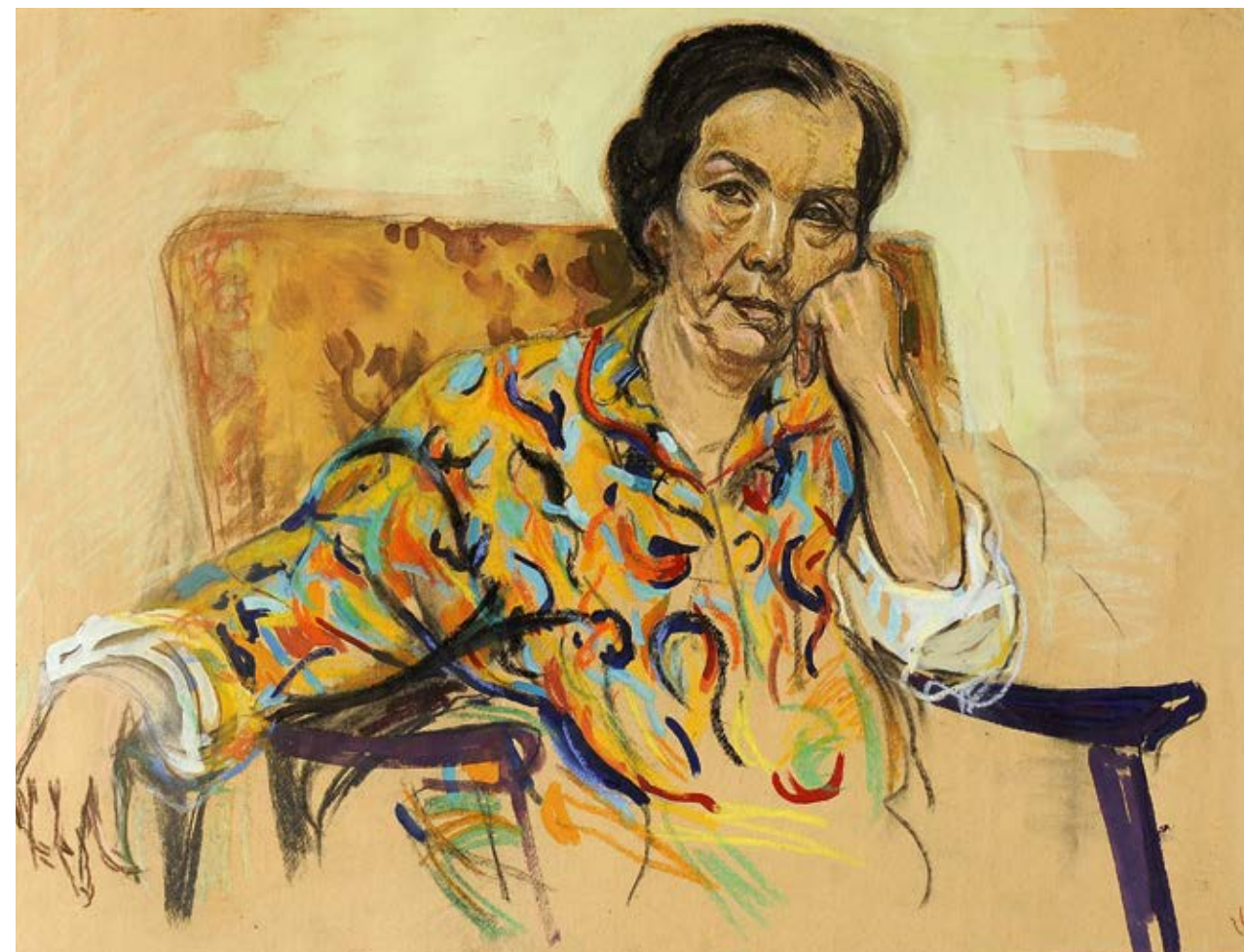
ПОРТРЕТ НИГОРЫ. 1979
Картон, пастель. 115×85
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Р. ЧАРЫЕВА. 1979
Бумага, уголь. 50×65
Частная коллекция, Ташкент



КАМОЛА. 1979
Картон, уголь, пастель. 85×64
Частная коллекция, Ташкент



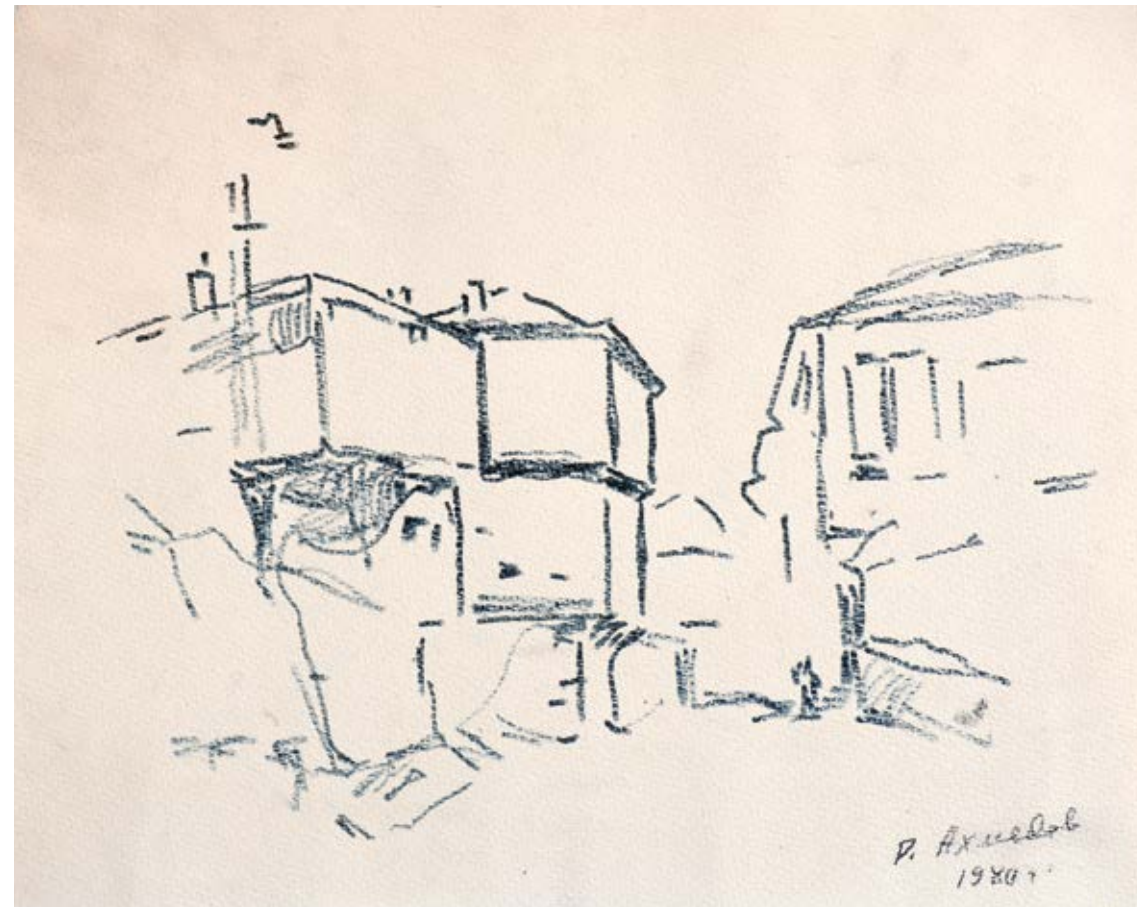
КАРИМА. 1980-е
Картон, темпера. 60×90
Частная коллекция, Ташкент



ЭЛЬМИРА. 1980
Картон, уголь. 48×34
Частная коллекция, Ташкент



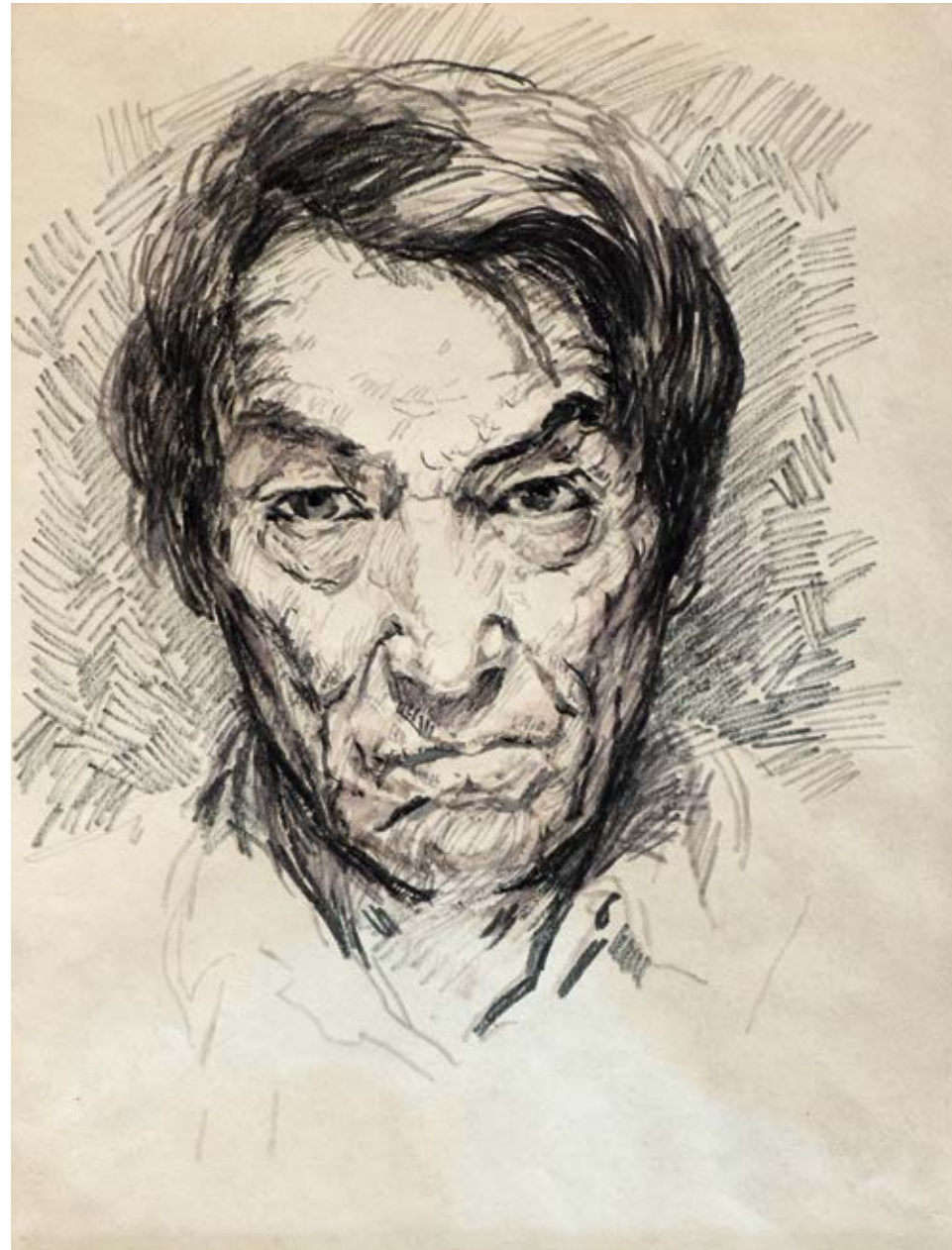
АВТОПОРТРЕТ. 1980-е
Бумага, фломастер. 36,7×24,4
Частная коллекция, Ташкент



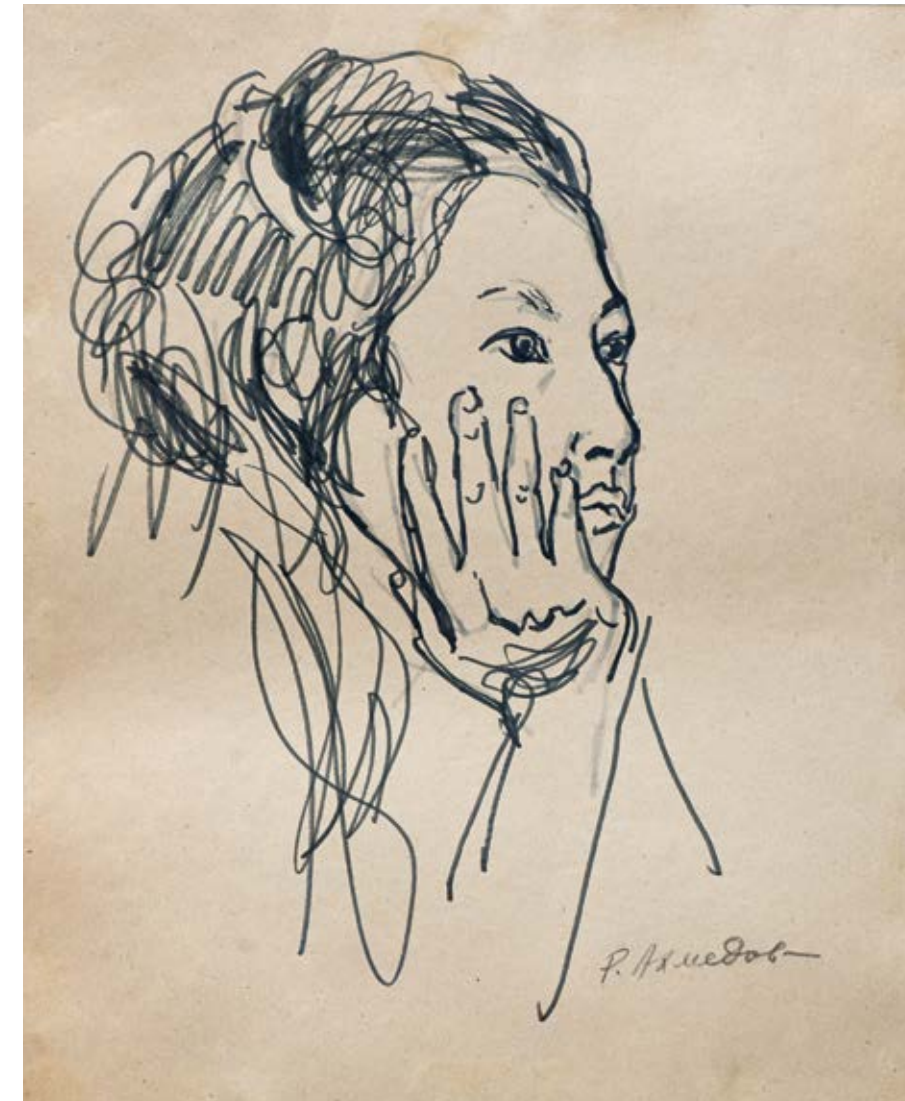
СТАРЫЙ ГОРОД. 1980
Бумага, фломастер. 30×36,5
Частная коллекция, Ташкент



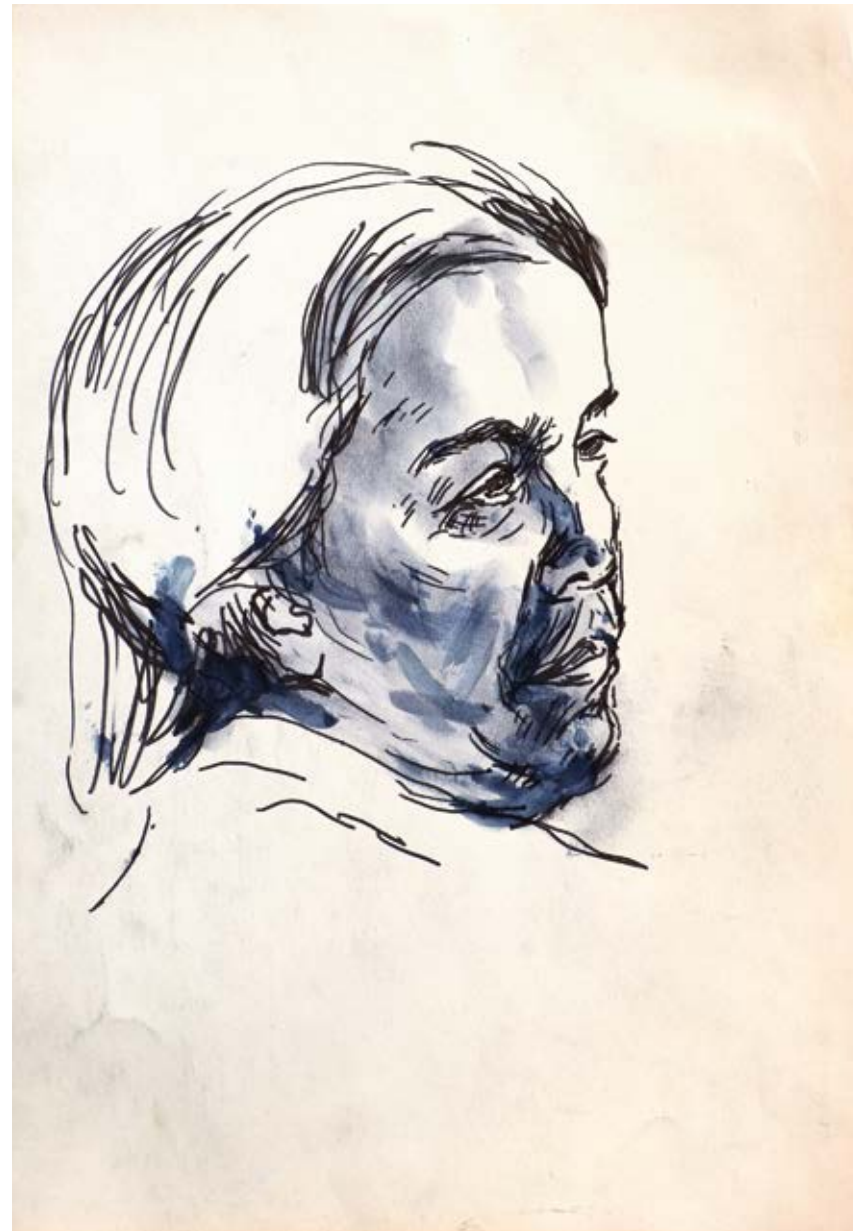
АВТОПОРТРЕТ. 1981
Бумага, уголь. 50×34
Частная коллекция, Ташкент



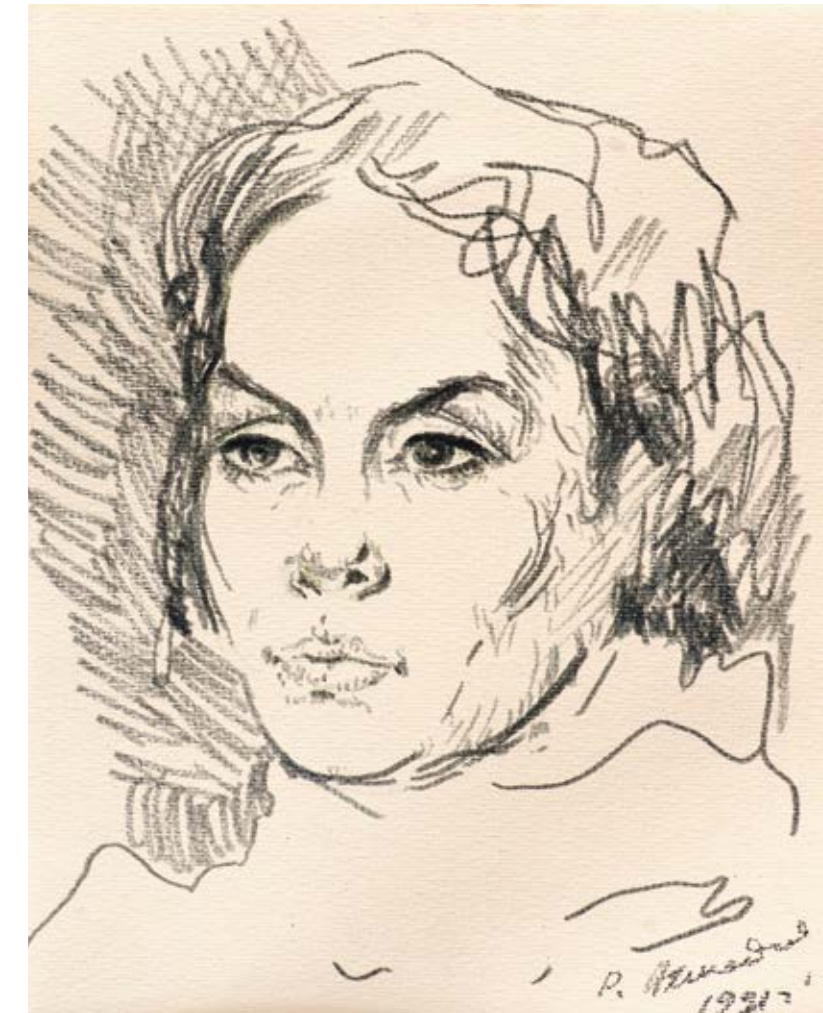
АВТОПОРТРЕТ. 1981
Бумага, фломастер. 40,2×28,6
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ХУДОЖНИЦЫ. ШУРА. 1981
Бумага, фломастер. 29×23
Частная коллекция, Ташкент



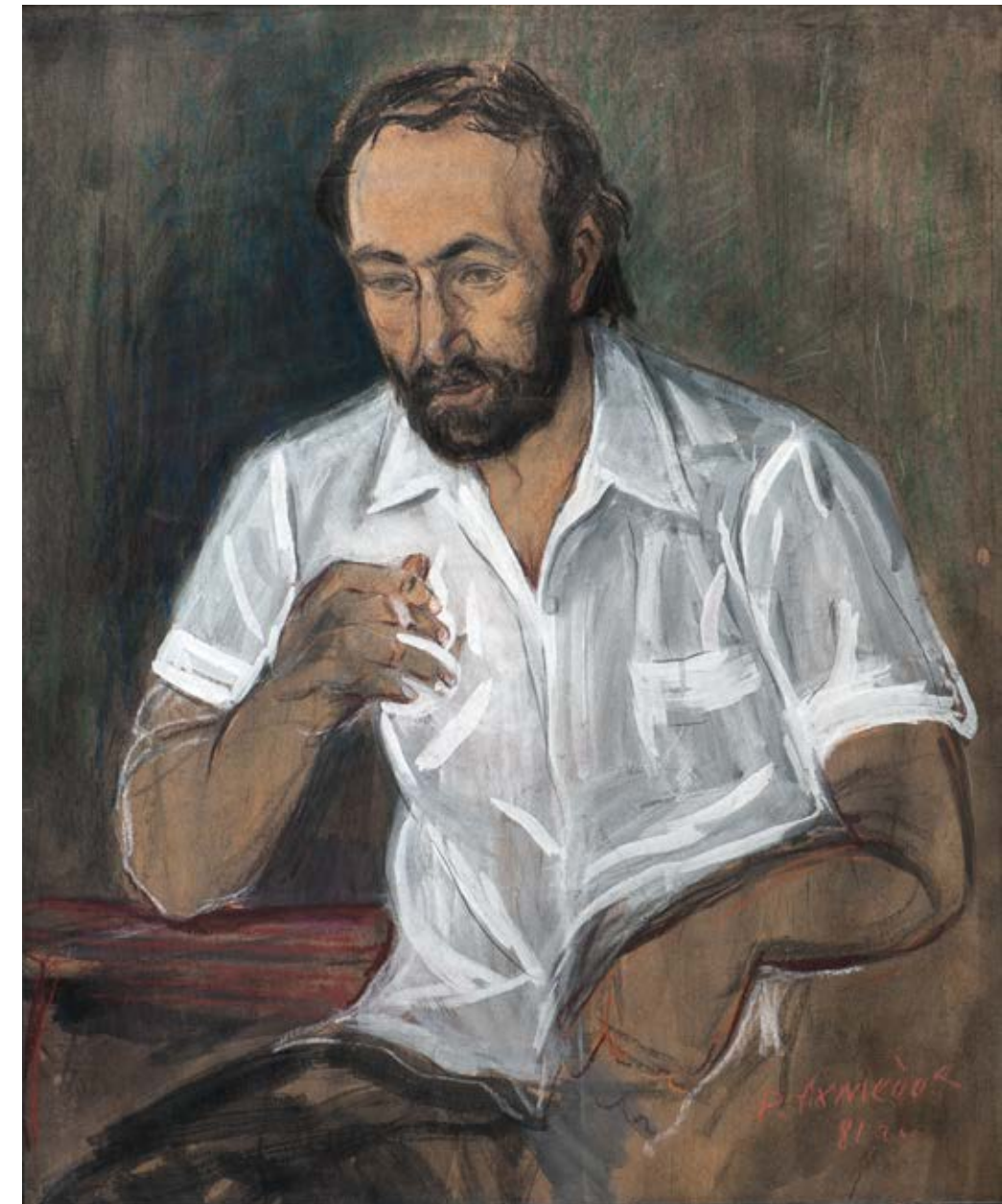
ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1981
Бумага, фломастер. 43 × 29
Частная коллекция, Ташкент



ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. 1981
Бумага, фломастер. 29 × 23
Частная коллекция, Ташкент



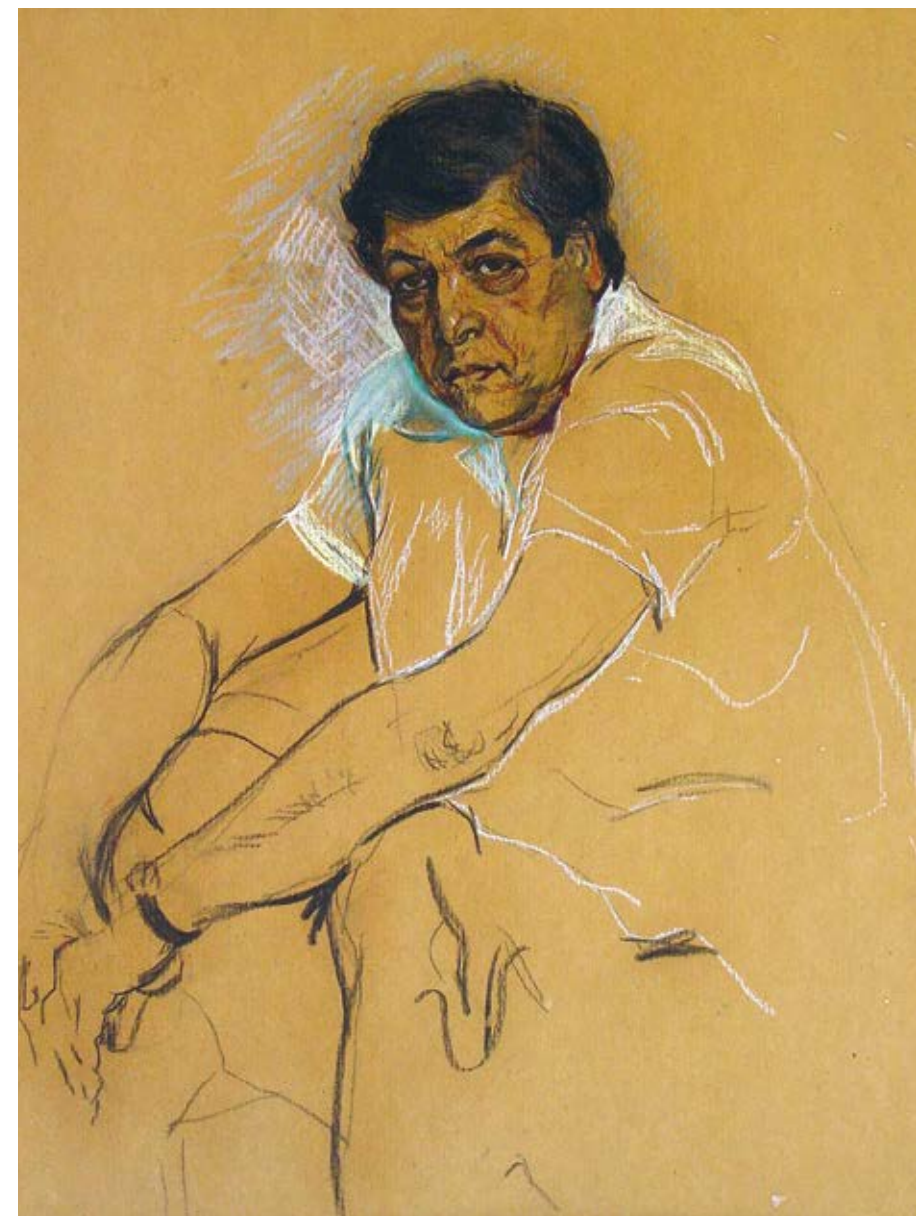
ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ ГАНИЕВОЙ. 1981
Оргалит, уголь. 115×85
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Т.МИРДЖАЛИЛОВА. 1981
Бумага, уголь, пастель. 83×68
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ ФАТИМЫ. 1981
Картон, пастель. 95×77
Частная коллекция, Ташкент



ПОРТРЕТ РАМИЗА САБИРОВА. 1982
Картон, пастель. 57×53
Частная коллекция, Ташкент



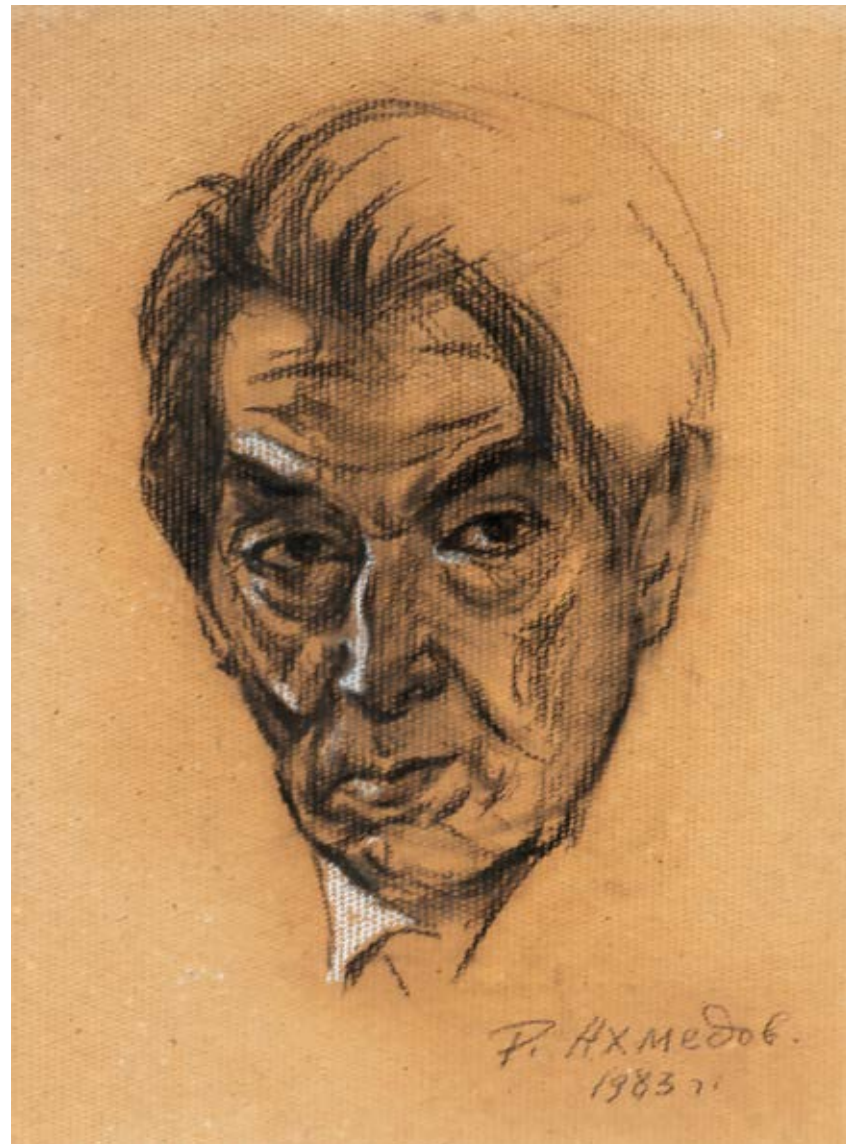
ДЕВОЧКА С КОСИЧКАМИ. ХУРШИДА. 1982

Картон, пастель. 88×69
Частная коллекция, Нью-Йорк



ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В ЖЕЛТОМ ПЛАТЬЕ. 1982

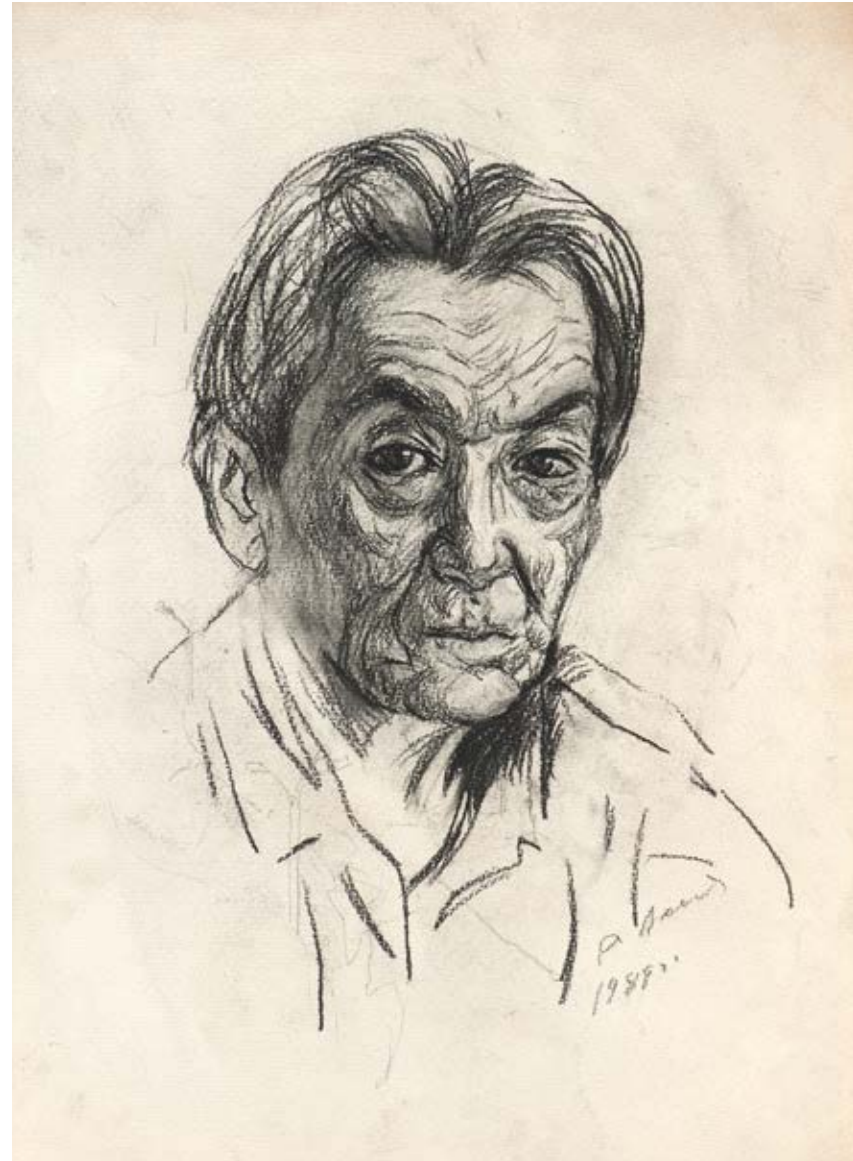
Картон, уголь, пастель. 100,2×80,1
Частная коллекция, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1983
Картон, белила, уголь. 52,2×36,2
Частная коллекция, Ташкент



ОБНАЖЕННАЯ. 1985
Бумага тонированная, уголь, мел. 48,5×63
Частная коллекция, Ташкент



АВТОПОРТРЕТ. 1988
Бумага, уголь. 48×34,9
Частная коллекция, Ташкент



ОБНАЖЕННАЯ НА ДИВАНЕ. 1990
Картон, гуашь, пастель. 77×81,5
Частная коллекция, Ташкент



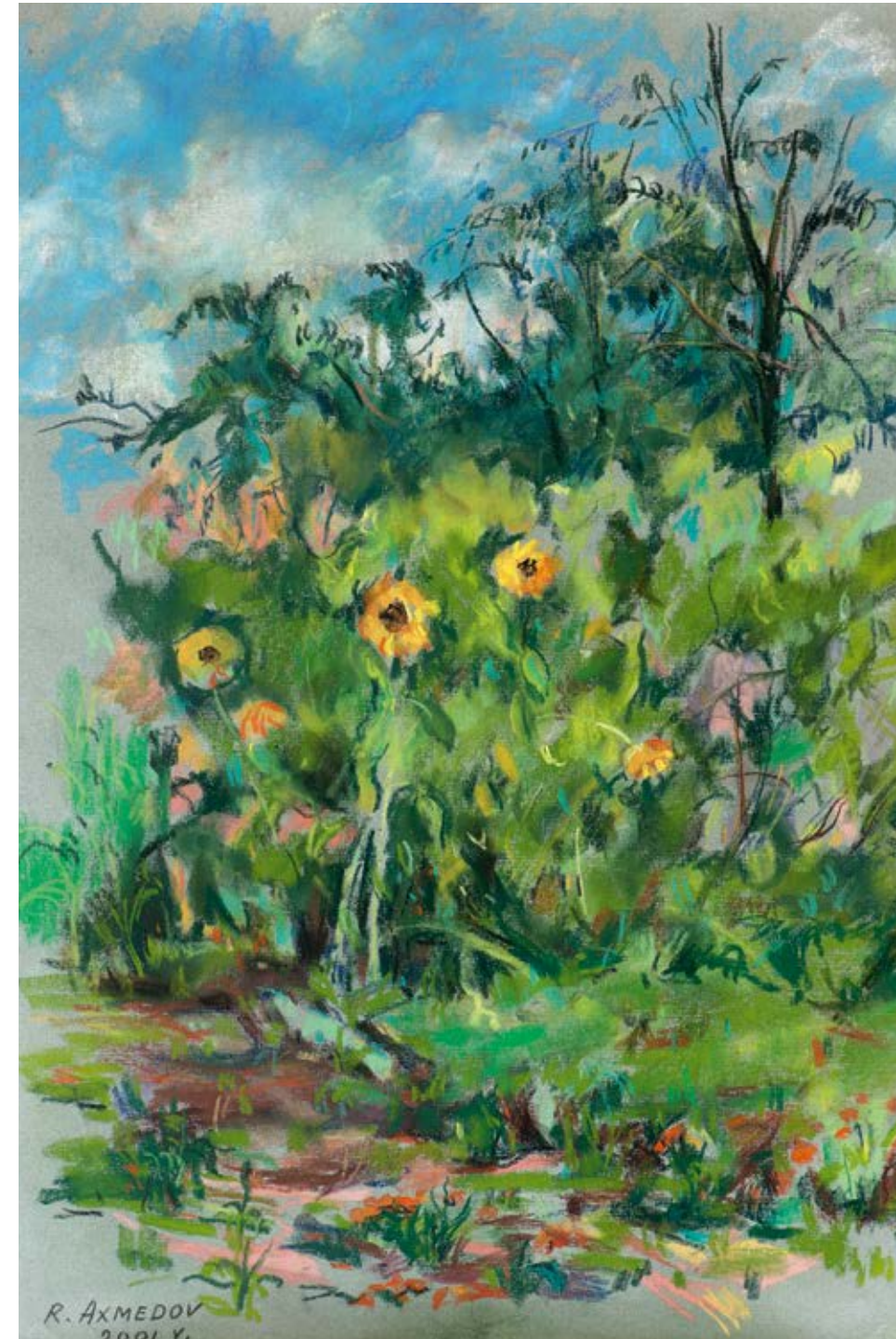
В СТАЦИОНАРЕ. 1991
Бумага, уголь. 36×48
Частная коллекция, Ташкент



СТАРИК В ШЛЯПЕ. 2005
Картон, уголь. 69×55
Частная коллекция, Ташкент



ЗИМА. АКТАШ. 2001
Бумага, пастель, мел. 64×49
Частная коллекция, Ташкент



ПОДСОЛНУХИ. 2001
Бумага, пастель. 64×44
Частная коллекция, Ташкент

Перечень произведений

В скобках приводятся номера страниц с репродукциями работ в настоящем издании

Живопись

- | | | | | | |
|---|---|---|--|---|---|
| 1. ПИТЕР. ОКРАИНА
1947
<i>Картон, масло. 26×37</i>
Частная коллекция, Ташкент | 8. ХУМСАНСКАЯ ДОЛИНА.
ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 8,5×21</i>
Частная коллекция, Ташкент | 14. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1951
<i>Холст, масло. 62×52</i>
Частная коллекция, Ташкент | 19. ПОРТРЕТ ТАБЕЛЬЩИКА
1952
<i>Холст, масло. 80×60</i>
Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник, Бухара | 26. КОЛХОЗНИЦА
1955
<i>Холст, масло. 72×62</i>
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976. С.41
Памяти мастера 2012. С.3 (96) | 32. ПОРТРЕТ ГЕРОЯ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
ТРУДА ДЖУМБАБЕВНОЙ
1956
<i>Холст, масло. 87×71,5</i>
Частная коллекция, Ташкент |
| 2. УТРО
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 26,5×37</i>
Частная коллекция, Ташкент (84) | 9. АВТОПОРТРЕТ
1950
<i>Картон, масло. 70×49</i>
Частная коллекция, Ташкент (88) | 15. НАДЕЖДА МИРА
1952
<i>Холст, масло. 130×100</i>
ГМИ, Ташкент | 20. НАТЮРМОРТ
1954
<i>Холст, масло. 80×59,5</i>
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976 С.46 (93) | 27. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ.
САЛИМА
1955
<i>Холст, масло. 50×35</i>
ГМИ, Ташкент
Публикации: Шостко 1988 С.14
Каталог АХ 2006. С.9 (97) | 33. ПОРТРЕТ. ЭСКИЗ
К КАРТИНЕ
«МАТЕРИНСКОЕ
РАЗДУМЬЕ»
1956
<i>Холст, масло. 55,5×69</i>
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Халаминская 1967. Цветная илл. между С.96 и 97 (102) |
| 3. КАМНИ. ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 12×18</i>
Частная коллекция, Ташкент (85) | 10. ПОРТРЕТ ЧИНГИЗА
АХМАРОВА
1950
<i>Холст, масло. 90×76</i>
Частная коллекция, Ташкент (89) | 16. КОЛХОЗНИЦА
1951
<i>Холст, масло. 35×27</i>
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988 С.10 (91) | 21. ПОРТРЕТ СТАРИКА
1954
<i>Холст, масло. 50×40</i>
ГМИ им. А. Кастеева, Алматы (94) | 28. УЛИЦА В ХУМСАНЕ
1955
<i>Картон, масло. 37×62</i>
Частная коллекция, Ташкент (98) | 34. МАТЕРИНСКОЕ
РАЗДУМЬЕ
1956
<i>Холст, масло. 93×78</i>
ГМИ, Ташкент
Публикации: Жадова 1962 С.67
Каталог 1968. С.9
Искусство 1917–1972. С.410
Мюнц 1976. С.45
История искусства 1977. С.56
Шостко 1988. С.16
Каталог 2001. С.10
Мастер 2001. С.23
ГМИ УЗ 2004. С.122
Каталог АХ 2006. С.8
Тасвирий 2007. С.150
Ўзбекистон тасвирий 2009 С.84
Памяти мастера 2012. С.15 (103) |
| 4. ГАЗ-51. ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 12,5×16,5</i>
Частная коллекция, Ташкент (86) | 11. ДЕВОЧКА. ЭТЮД
1950
<i>Картон, масло. 39×35</i>
Частная коллекция, Ташкент (90) | 17. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1952
<i>Холст, масло. 39×52</i>
Частная коллекция, Ташкент | 22. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ
РАЪНО ИСМАТОВОЙ
1954
<i>Холст, масло. 100×79,5</i>
ГМИ, Ташкент (95) | 29. ПОРТРЕТ БРАТА.
ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО
1955
<i>Холст, масло. 45×60</i>
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988 С.28 (99) | |
| 5. ВАЛУНЫ. ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 11×16</i>
Частная коллекция, Ташкент | 12. НАТУРЩИК
1950
<i>Картон, масло. 47×67</i>
Частная коллекция, Ташкент | 18. ПАСТУШОК (ЧАБАН)
1952
<i>Холст, масло. 90×59</i>
ГМИ, Ташкент
Публикации: Искусство 1957 Мюнц 1976. С.37
Шостко 1988. С.11 | 23. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
АРТЫКОВА
1954
<i>Холст, масло. 17×14,5</i>
Частная коллекция, Ташкент | 30. В ГОРАХ. МОЛОДЫЕ
ДЕРЕВЬЯ АЛЫЧИ
1955
<i>Картон, масло. 50×35</i>
Частная коллекция, Ташкент (100) | |
| 6. СТАРОЕ ДЕРЕВО. ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i>
<i>Картон, масло. 16×11</i>
Частная коллекция, Ташкент | 13. ПОРТРЕТ РАБОЧЕГО
1950 | | 24. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА
1954
<i>Холст, масло. 70×56</i>
Государственный музей-заповедник, Самарканд | 31. ПЕЙЗАЖ. ЭТЮД
1955
<i>Картон, масло. 24×34</i>
Частная коллекция, Алматы (101) | |
| 7. ДЕХКАНЕ НА ПОЛЕ.
ЭТЮД
<i>Начало 1950-х</i> | | | 25. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
1955 | | |

- Ахмедова 2004. С.215
Каталог АХ 2006. С.4 (20, 104)
36. ПОРТРЕТ СТАРОГО КОЛХОЗНИКА
1956
Холст, масло. 100×83,5
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976 С.42
Шостко 1988. С.14
Искусство 1976. С.78
Каталог 2001. С.11
Каталог АХ 2006. С.6
Памяти мастера 2012. С.16 (105)
37. ПОРТРЕТ КОЛХОЗНОГО ЗВЕНЬЕВОГО А. ТАШТЕМИРОВА
1956
Холст, масло. 90×70
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976 С.39
Выставка 1978. С.4
Шостко 1988. С.12–13
Каталог 1992. С.5
Р.Ахмедов. Каталог. Т.: Ёзувчи, 2001. С.10 (106)
38. ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ Б. БАБАЕВА
1956
Холст, масло. 107×117
Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент
39. ПОРТРЕТ СТАРОГО КОЛХОЗНИКА (ПОРТРЕТ КАРАКАЛПАКА)
1956
Холст, масло. 107×95
ДХВ АХ УЗ
Публикации: Шостко 1988
- С.44
Каталог 2006. С.15 (107)
40. ПОРТРЕТ АЛИМА БЕКМУРАДОВА
1956
Холст, масло. 65×66
ГМВ
Публикация: Шостко 1988 С.14 (108)
41. ПОРТРЕТ. ЭТЮД
1956
Холст, масло. 55,5×69
Частная коллекция, Ташкент
42. БАХТИЁР БАБАЕВ. ЭТЮД
1956
Картон, масло. 13×18
Частная коллекция, Ташкент (109)
43. ПОРТРЕТ СОРАХОН
1956
Холст, масло. 50×60
Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент (110)
44. МАЛЬЧИК В ЗЕЛеной ТЮБЕТЕЙКЕ. ЭТЮД
1957
Холст, масло. 58×33
Частная коллекция, Ташкент (111)
45. ПОРТРЕТ НАРОДНОГО МУЗЫКАНТА А. УМУРЗАКОВА
1957
Холст, масло. 99,5×90
ГМИ, Ташкент
Публикации: Каримов 1972 С.17
Мюнц 1976. С.43
- Шостко 1988. С.18
Каталог 2001. С.12
Каталог 2006. С.7
Портрет санъати 2011. С.59 (112)
46. ПОРТРЕТ ХАЛИМЫ
1957
Картон, масло. 70×49
Частная коллекция, Ташкент
47. ПОРТРЕТ ПИОНЕРА
1958
Холст, масло. 50×35
Частная коллекция, Ташкент
48. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В СИРЕНЕВОЙ БЛУЗКЕ
1958
Холст, масло. 100×100
Областной краеведческий музей, Наманган
Публикация: Шостко 1988 С.22 (113)
49. ПОЛДЕНЬ. (ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ)
1958
Холст, масло. 150×212
Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник, Бухара
Публикации: Мюнц 1976 С.44.
Шостко 1988. С.21
50. ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ
1958
Холст, масло. 50×40
ГМИ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988 С.24
51. СЕСТРЫ
1958
Холст, масло. 90×92
- ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976 С.49
Шостко 1988. С.19
Каталог 1992. С.6
Мастер 2001. С.24
Каталог 2001. С.12
Каталог 2006. С.5 (114)
52. НАТЮРМОРТ. ЛЕТО
1958
Холст, масло. 97×118
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976 С.47
Выставка 1978. На обложке
Шостко 1988. С.24–25 (115)
53. ПОРТРЕТ СТУДЕНТКИ
1958
Холст, масло. 78×58,5
Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник, Бухара
Публикация: Шостко 1988 С.23
54. ГОРНЫЕ ЦВЕТЫ
1958
Холст, масло. 80×70
Государственный музей-заповедник, Самарканд
55. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИЦЫ МАРИНЫ ПАШКОВСКОЙ
1958
Холст, масло. 85×75
Частная коллекция, Ташкент
Публикации: Шостко 1988 С.23
Каталог 2001. С.13 (116)
56. УЗБЕКСКИЙ ДВОРИК
1958
- Рахим Ахмедов
Холст, масло. 60×80
ГМВ
Публикация: Шостко 1988 С.17 (117)
57. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ-УЗБЕЧКИ
1958
Холст, масло. 50×40
ГМВ
Публикация: Шостко 1988 С.23 (118)
58. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ. ДЕВУШКА
1958
Холст, масло. 81×61
МКСХ, Москва (119)
59. АВТОПОРТРЕТ
1959
Холст, масло. 46×63
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Каталог 2006 С.29 (120)
60. ПОРТРЕТ СТАРИКА В ЧАЛМЕ
1959
Холст, масло. 63,5×48
Частная коллекция, Ташкент (121)
61. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1959
Холст, масло. 50×35
ДХВ АХ УЗ, Ташкент (122)
62. ДЕВУШКА ИЗ СУРХАНДАРЬИ
1959
Картон, масло. 57×47
ГМИ, Ташкент
- Публикации: Рахим Ахмедов
Каталог выставки. М., 1968 С.10
Каримов 1972. С.20
Мюнц 1976. С.51
Шостко 1988. С.29
Мастер 2001. С.24
Каталог 2006. С.11
Абдуллаев 2007. С.177
Портрет санъати 2011. С.58 (30, 123)
63. ХУМСАН ВЕСЕННИЙ
1959
Картон, масло. 56×47
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988 С.40
64. ПЕЙЗАЖ
1959
Картон, масло. 62×80
Частная коллекция, Ташкент
65. ПОРТРЕТ ЧАБАНА
1959
Холст, масло. 113×83
Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник, Бухара
Публикация: Шостко 1988 С.27
66. ХЛОПКОРОБКА. ЭТЮД
1959
60×49
Картон, масло
Частная коллекция, Ташкент (124)
67. ЖЕНЩИНА ИЗ КАШКАДАРЬИ
1959
Холст, масло. 90×80
ГТГ, Москва
Публикации: Мюнц 1976 С.53

- Шостко 1988. С.31
ГТГ 2013. С.71
Лихачева 1986. С.53
(125)
68. ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА
1959
Холст, масло. 78×90
ГМИ им. И.В. Савицкого,
Нукус
(126)
69. ЗА ШИТЬЕМ
Конец 1950-х
Картон, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент
(127)
70. ДОЯРКА
1960
Холст, масло. 102×86
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(128)
71. ДЕВОЧКА В ТУЖУРКЕ
Начало 1960-х
Картон, масло. 50×35
Частная коллекция, Ташкент
72. УРЮК ЦВЕТЕТ
1960. *Картон, масло*
65×50
Частная коллекция, Ташкент
(129)
73. ВЕСНА. ЭТЮД
1960
Картон, масло. 55×32
Частная коллекция, Ташкент
74. ЖЕНЩИНА ИЗ ФЕРГАНЫ
1960
Холст, масло. 100×90
МКСХ, Москва
Публикации: Мюнц 1976
С.50
Шостко 1988. С.34
(2, 130)
75. ЖЕНЩИНА
ИЗ КАРШИ
1960
Картон, масло. 49,5×35,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(131)
76. ЗИМА (ПЕЙЗАЖ
С ОКНОМ)
1960
Картон, масло. 119×46
Частная коллекция, Ташкент
(132)
77. ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ
1960
Холст, масло. 110×45
Частная коллекция, Ташкент
(133)
78. ВЫШИВАЛЬЩИЦА
1960
Холст, масло. 90×80,5
ГТГ, Москва
Публикация: Шостко 1988
С.35
(134)
79. МОЯ ДОЧЬ ЭЛЬМИРА
1960
Холст, масло. 36×25
Частная коллекция, Ташкент
(135)
80. БУХАРА
1960
Картон, масло. 49×70
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.17
(136–137)
81. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА.
ЭТЮД
1960
Картон, масло. 33×24
Частная коллекция, Ташкент
(138)
82. ПЕЙЗАЖ. ГОРЫ
1960
Картон, масло. 44×60
Частная коллекция, Ташкент
(139)
83. ПОРТРЕТ
МЕХАНИЗАТОРА
1960
Холст, масло. 100×118
ГМИ, Ташкент
Публикации: Жадова 1962
С.69
Халаминская 1967. С.98
Мюнц 1976. С.48
Шостко 1988. С.32–33
(140)
84. ПОРТРЕТ ЗВЕНЬЕВОЙ
ХИКЛЮТХОН АРИПОВОЙ
1960
Холст, масло. 92×93
ЧГХМ, Чебоксары
Публикация: Чувашский
музей 2014. С.177
(141)
85. ГОРЫ. ЭТЮД
1960
Картон, масло. 55×32
Частная коллекция, Ташкент
(142)
86. ПОРТРЕТ ДОЧЕРИ
ЭЛЬМИРЫ
1960
Холст, масло. 74×72
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Р.Ахмедов
Каталог. Т., 2006. С.14
(143)
87. И В ТРУДЕ СОЛДАТ
1961
Холст, масло. 130,5×120
ГМИ, Ташкент
Публикации: Жадова 1662
С.70
88. ДОЛИНА (ПАСТУШКА)
1961
Картон, масло. 36×46
Частная коллекция, Ташкент
(145)
89. В ПОЛЕ. ЭТЮД
1961
Картон, масло. 50×70
Частная коллекция, Ташкент
(146)
90. ПЕЙЗАЖ. ЧАРВАК
1961
Холст, масло. 28×60
Частная коллекция, Ташкент
91. ХУМСАН
1961
Картон, масло. 67×55
Частная коллекция, Ташкент
92. В САДУ. ЭТЮД
1961
Холст, масло. 22×22
Частная коллекция, Ташкент
93. УТРО. МАТЕРИНСТВО
1961
Холст, масло. 190×150
ГМИ, Ташкент
Публикации: Путеводитель
1965
ГМИ УЗ 1968. С.85
Каталог 1968. С.18
Искусство 1972. С.28
ГМИ УЗ 1975. С.107
Искусство 1917–1972. С.440
Искусство 1976. С.80
Мюнц 1976. С.54–55
Выставка 1978. С.33
94. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«УТРО. МАТЕРИНСТВО»
1961
Картон, масло. 49×69
Частная коллекция, Ташкент
(148)
95. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«УТРО. МАТЕРИНСТВО»
1961
Картон, масло. 45×35
Частная коллекция, Ташкент
(149)
96. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«УТРО. МАТЕРИНСТВО»
1961
Картон, масло. 47×32
Частная коллекция, Ташкент
97. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«УТРО. МАТЕРИНСТВО»
1961
Картон, масло. 49,5×39
Частная коллекция, Ташкент
(150)
98. ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ
ИЗ СУРХАНДАРЬИ
1962
Холст, масло. 97×124
ГМИ, Ташкент
Публикации: Искусство 1972
С.61
ГМИ УЗ 1975. С.106
Мюнц 1976. С.58
Шостко 1988. С.38
Каталог 2001. С.14
(151)
99. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1962
Холст, масло. 95×70
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикации: Каталог 2006
С.7
Памяти мастера 2012. С.1
(на обложке)
(152)
100. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА
ХУСАНА
1962
Картон, масло. 50×40
Частная коллекция, Ташкент
(153)
101. ВЕСНА. ПРОБУЖДЕНИЕ
1962
Картон, масло. 49,5×69,7
Частная коллекция, Ташкент
(154)
102. ТЮЛЬПАНЫ НА
ИЗУМРУДНОЙ СКАТЕРТИ
1962
Холст, масло. 90×90
ГМИ, Ташкент
Публикация: Каталог 2001
С.18
(155)
103. ЭТЮД
1962
Картон, масло. 19×12,8
ГМИ, Ташкент
(156)
104. ЭТЮД. УЛИЦА СТАРОЙ
БУХАРЫ
1962
Картон, масло. 16×13
ГМИ, Ташкент
(157)
105. ЗВЕНЬЕВАЯ
1962
Холст, масло. 72×70

- ГТГ, Москва
Публикации: Шостко 1988
С.34.
ГТГ 2013. С.72
(158)
106. ХУМСАН. ВЕЧЕР
1962
Картон, масло. 48×28,5
Частная коллекция, Ташкент
(159)
107. ЭТЮД
1963
Картон, масло. 13×17,5
ГМИ, Ташкент
(160)
108. ДЕВУШКА-ТУРКМЕНКА
1963
Холст, масло. 81×80,5
ГМИ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.42
109. ДЕПУТАТКА
1963
Холст, масло. 68,5×99,5
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976
С.61
Живопись 1977. С.178
Выставка 1978. С.9
Шостко 1988. С.39
Каталог 1992. С.7
Каталог 2001. С.15
Каталог 2006. С.13
(161)
110. ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ
1963
Холст, масло. 98×74
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976
С.70
Шостко 1988. С.43
Каталог 2006. С.14
(162)
111. ЛЕТНИЙ ДЕНЬ
1963
Картон, масло. 56,6×43,3
Частная коллекция, Ташкент
(163)
112. САМАРКАНДСКАЯ УЛИЦА
1963
Холст, масло. 49×70
Государственный музей-заповедник, Самарканд
113. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ.
ЭТЮД К КАРТИНЕ
«ПЕСНЯ»
1963
Картон, масло. 69×49
Частная коллекция, Ташкент
(164)
114. ЭТЮД К КАРТИНЕ
«ВЕСНА»
1964
Левкас, масло. 37×17,5
Частная коллекция, Ташкент
115. ПЕЙЗАЖ. СОЧНЫЕ ТРАВЫ
1964
Холст, масло
56,8×77
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(165)
116. ВЕСНА
1964
Холст, масло. 120×220
Государственный музей
искусства народов Востока,
Москва
Публикации: Мюнц 1976. С.73
Выставка 1978. С.20
(166–167)
117. ЗИМНИЙ ДЕНЬ
1964
Картон, масло. 69×49
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(168)
118. НИГОРА
1964
Холст, масло. 65×48,5
Частная коллекция, Ташкент
(169)
119. ПЕСНЯ
1964
Холст, масло. 115×239
ГМИ, Ташкент
Публикации: Халаминская
1967. С.99
Мюнц 1976. С.57
Выставка 1978. С.15
Шостко 1988. С.47–49
Энциклопедия 2000. С.562
Каталог 2001. С.17
Каталог 2006. С.12
Памяти мастера 2012. С.14
(170–171)
120. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
1965
Холст, масло. 51×68
Частная коллекция, Ташкент
(172)
121. ДЕВУШКА В БЕЛОМ
1965
Холст, темпера. 107,5×77,5
ГМИ, Ташкент
(173)
122. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ.
ЭТЮД
1965
Картон, масло. 69×49
Частная коллекция, Ташкент
123. КАРИМА ЧИТАЕТ. ЭТЮД
1965
Картон, масло. 69×49
(174)
124. ЗНОЙ. ЭТЮД
1965
Картон, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент
125. КИШЛАК. ЭТЮД
1965
Холст на картоне, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент
(175)
126. ПОРТРЕТ ПОЛЕВОДА
1965
Холст, масло. 136×103
ГМИ, Ташкент
Публикации: Шостко 1988
С.44–45
Каталог 2001. С.14
Мастер 2001. С.26
(176)
127. РОЗЫ. НАТЮРМОРТ
1965
Холст, масло. 69×89,5
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976
С.64
Шостко 1988. С.53
(177)
128. ХУМСАН. ЭТЮД
1965
Картон, масло. 49×70,5
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976
С.63
(178)
129. ЧИМГАН
1965
Картон, масло. 50×70
Частная коллекция, Ташкент
130. НИГОРА
1965
Картон, масло. 66×47
Частная коллекция, Ташкент
(179)
131. МОЙ ДВОР
1966
Картон, темпера. 71×76
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
132. НАТЮРМОРТ
С АПЕЛЬСИНАМИ
1966
Картон, темпера, настель.
117×82,5
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976
С.69
Шостко 1988. С.58
133. ПОРТРЕТ КАРИМЫ
1966
Холст, масло. 100×80
ГМИ, Ташкент
Публикации: Мюнц 1976
С.59
Шостко 1988. С.52
Каталог 2001. С.18
Ахмедова 2004. С.215
Каталог 2006. С.19
Портрет санъати 2011
С.61
(181)
134. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
БАХТИЁРА БАБАЕВА
1966
Холст, масло. 120×95
ГМИ, Ташкент
Публикации: Каталог 1968
С.15
Мюнц 1976. С.65
Искусство 1976. С.452
Шостко 1988. С.54
Каталог 2001. С.19
Каталог 2006. С.18
(46, 182)
135. ПОРТРЕТ
ХУДОЖНИЦЫ ЛАЙЛО
САЛИМДЖАНОВОЙ
1966
Холст, масло. 110×100
- ГМИ, Ташкент
Публикации: Каталог 1968
С.14
Мюнц 1976. С.67
Шостко 1988. С.55
Каталог 2006. С.18
Памяти мастера 2012. С.16
(183)
136. НИГОРА
1966
Холст, масло. 65×48,5
Частная коллекция, Ташкент
137. СТИХИ
1966
Холст, масло. 106×113
ГТЗ, Москва
Публикации: Выставка 1978
С.13
Каталог 2001. С.17
ГТГ 2013. С.72
(184)
138. СЕНЕЖ. ПЕЙЗАЖ
1966
Картон, масло. 47×68
Частная коллекция, Ташкент
139. АКТАШ. МОСТИК
1967
Холст, масло. 90×77
Частная коллекция, Ташкент
140. ПЕЙЗАЖ
1967
Картон, масло. 57×43
Частная коллекция, Ташкент
(185)
141. ВЕЧЕР
1967
Холст, масло. 124×225
ГМИ, Ташкент
Публикации: Каталог 1968
С.5
Шостко 1988. С.57
(186–187)

142. ГОРЫ. ЭТЮД
1967
Картон, масло. 68×51
Частная коллекция, Ташкент
143. ЗИМА. ЧАРВАК
1967
Картон, масло. 63×43
Частная коллекция, Ташкент
144. ПЕЙЗАЖ
1967
Холст, масло. 80×100
Частная коллекция, Ташкент
145. ЧАБАН
1967
Холст, масло. 134×176
Государственный музей-заповедник, Самарканд
146. АКТАШ
1967
Картон, темпера. 100×70
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.59
(188)
147. ДЕВОЧКА С ЛОШАДКОЙ
1967
Картон, темпера. 79,5×56
Частная коллекция, Ташкент
(189)
148. ПОРТРЕТ НАРОДНОГО
АРТИСТА УЗБЕКИСТАНА
НАБИ РАХИМОВА
1968
Холст, масло. 90×68
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.60
149. ЖЕНЩИНА-БРИГАДИР
1968
Холст, масло. 105×75
Областной краеведческий музей, Наманган
Публикация: Мюнц 1976. С.71
150. СИДЖАК. ПЕЙЗАЖ
1968
Холст, масло. 50×70
Государственный музей-заповедник, Самарканд
151. УТРО В ХУМСАНЕ
1968
Холст, масло. 124,5×65
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
152. ПОРТРЕТ ХУСАНА
В КРАСНОЙ ФУТБОЛКЕ
1968
Холст, масло. 95×89
Частная коллекция, Ташкент
(190)
153. ПОРТРЕТ АРТИСТА НАБИ
РАХИМОВА
1968
Холст, масло. 130×120
Частная коллекция, Ташкент
(191)
154. АКТАШ
1969
Картон, масло. 62,7×80
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976. С.74
155. ВЕСНА. АКТАШ
1969
Картон, масло. 78×99
ГМИ, Ташкент
(192)
156. ВЕСНА В АКТАШЕ
1969
Картон, масло. 99×78
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
157. ДЕВОЧКА. ЭТЮД
1969
Картон, масло. 41,5×34
158. ОСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
1969
Картон, масло. 49×67
Частная коллекция, Ташкент
159. ПЕЙЗАЖ
1969
Картон, масло. 64×43
Частная коллекция, Ташкент
160. ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ
1969
Картон, масло. 49,5×70
Частная коллекция, Ташкент
(194)
161. ЯНВАРЬ 1924 ГОДА
1969
Холст, темпера. 326×212
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976. С.77
162. ПОРТРЕТ САИДЖАНА
Конец 1960-х
Холст, масло. 160×69
Частная коллекция, Ташкент
163. В БРИЧ-МУЛЛЕ
1970
Картон, масло. 68×48
Государственный музей-заповедник, Самарканд
164. В МУЗЕЕ
1970
Холст, масло. 162×125
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.61
165. ДЕВУШКА С ПЕРСИКАМИ
1970
Оргалит, масло. 104×80
Частная коллекция, Ташкент
(195)
166. ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ
1970
Холст, масло. 45×56
Частная коллекция, Ташкент
167. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1970
Холст, масло. 56×50
Частная коллекция, Ташкент
168. ПОРТРЕТ
ХУДОЖНИЦЫ ЛАЙЛО
САЛИМДЖАНОВОЙ
(АВТОРСКОЕ
ПОВТОРЕНИЕ)
1970
Холст, масло. 90×41
Государственный музей-заповедник, Самарканд
169. ПОРТРЕТ НИГОРЫ
НА ФОНЕ КОШМЫ
1970
Картон, масло. 75×50
Частная коллекция, Ташкент
170. ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ
ИЗ КАШКАДАРЬИ
1970
Холст, масло. 97×98
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
171. ОСЕНЬ В АКТАШЕ
1970
Холст, масло. 79,5×79
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976. С.74
(196)
172. ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ
1970
Холст, масло. 47×60 см
Частная коллекция, Ташкент
(197)
173. ТРИ ДЕРЕВА. ГОРНАЯ
ДОЛИНА
1970
174. БЕССМЕРТНИКИ.
НАТЮРМОРТ
1970
Холст, масло. 90×90
Частная коллекция, Ташкент
(199)
175. В САДУ. НИГОРА
1971
Холст, масло. 127×123
ГМИ, Ташкент
Публикация: Искусство 1972
С.1 (на обложке)
Мюнц 1976. С.79
Шостко 1988. С.66–67
(200)
176. ДЕВУШКА С ФИАЛКАМИ
1971
Холст, масло. 100×84,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(201)
177. ОБЛАЧНЫЙ ВЕСЕННИЙ
ДЕНЬ
1971
Холст, масло. 40×48
Частная коллекция, Ташкент
178. БОЛГАРИЯ. ВАРНА.
ПЕЙЗАЖ
1972
Картон, масло. 97×70
Частная коллекция, Ташкент
179. ФРУКТЫ. НАТЮРМОРТ
1972
Холст, масло. 100×110
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Выставка 1978
С.11
180. ОБНАЖЕННАЯ
1972
Холст, масло. 105×162
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.71
Каталог 2001. С.20
(202)
181. РОЗЫ. НАТЮРМОРТ
1972
Холст, масло. 99×68
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.72
(203)
182. ОСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ.
ЭТЮД
1972
Холст, масло. 40×70
Частная коллекция, Ташкент
183. ХУДОЖНИК В АКТАШЕ.
ЭТЮД
1972
Холст, масло. 40×55
Частная коллекция, Ташкент
(204)
184. ПОРТРЕТ НАРОДНОГО
ХУДОЖНИКА
УЗБЕКИСТАНА УРАЛА
ТАНСЫКБАЕВА
1972
Холст, масло. 170×150
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976. С.78
Выставка 1978. С.33
Шостко 1988. С.73
Каталог 2001. С.21
(205)
185. УТРО. ВЕСНА В АКТАШЕ
1972
Холст, масло. 200×130
ГМИ, Ташкент
Публикация: Мюнц 1976

С.76 Шостко 1988. С.74–75 (206)	Выставка 1978. С.12 Шостко 1988. С.84 (208)	ГМИ, Ташкент Публикации: Выставка 1978 С.6 Шостко 1988. С.90–91 Каталог 2001. С.22 (214)	<i>Холст, масло. 123×104</i> Государственный музей-заповедник, Самарканд	1978 <i>Холст, масло. 180×227</i> Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент	ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикация: Каталог 2006. С.22 (223)
186. ЗИМА 1973 <i>Холст, масло. 67×47,5</i> Частная коллекция, Ташкент (207)	193. ПЕЙЗАЖ 1975 <i>Холст, масло. 70×80</i> Частная коллекция, Москва	200. СОЛНЕЧНАЯ ОСЕНЬ 1976 <i>Холст, темпера. 110×110</i> ГМИ, Ташкент Публикации: Шостко 1988 С.87 Каталог АХ 2006. С.21 Каталог 2006. С.21 (68, 215)	206. ПОРТРЕТ ФУРКАТА 1977 <i>Холст, масло. 130×190</i> Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент	212. ЗИМА. АКТАШ 1978 <i>Холст, масло. 52×80</i> Частная коллекция, США (209)	219. ШАХИ-ЗИНДА 1979 <i>Холст, масло. 64×93</i> Частная коллекция, Ташкент Публикации: Шостко 1988 С.113 Каталог 2001. С.22
187. НАТЮРМОРТ С ХРИЗАНТЕМАМИ 1973 <i>Холст, масло. 99×90</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикация: Мюнц 1976 С.96	194. ЗИМА В АКТАШЕ 1975 <i>Холст, масло. 72×102</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.68–69 (210)	201. ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА А. БАБАЕВА 1976 <i>Холст, масло. 102×96</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (216)	207. ПОРТРЕТ МАРИНЫ 1978–1979 <i>Холст, масло. 100×72</i> Частная коллекция, Ташкент	213. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ В БЕЛОМ (ЛЮТФИНОЗ) 1979 <i>Холст, масло. 120×80</i> Частная коллекция, Ташкент (220)	220. ОСЕНЬ 1980 <i>Оргалит, масло. 61×65</i> Частная коллекция, Алматы
188. ЗИМА В АКТАШЕ 1974 <i>Оргалит, масло. 50×36</i> Частная коллекция, Ташкент	195. ВЕСНА В АКТАШЕ 1976 <i>Холст, масло. 82×81</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (211)	202. ПОРТРЕТ ФУРКАТА 1976 <i>Холст, масло. 141×110</i> Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент	208. ЗИМА В АКТАШЕ 1978 <i>Холст, масло. 80×62</i> ГМИ, Ташкент Публикация: Каталог 2006 С. 21 (217)	214. ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ САИДА АХМАДА 1979 <i>Холст, масло. 100×110</i> Частная коллекция, Ташкент (221)	221. АВТОПОРТРЕТ 1980 <i>Картон, темпера. 81×100</i> Частная коллекция, Ташкент (224)
189. ОЗЕРО В ГОРАХ 1974 <i>Картон, масло. 41×31,5</i> Частная коллекция, Ташкент	196. ОСЕНЬ. АКТАШ 1976 <i>Холст, темпера. 71×97,5</i> ГМИ, Ташкент Публикация: Выставка 1978 С.5 (212)	203. ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ. ЗИМА 1977 <i>Холст, масло. 120×100</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.98	209. АВТОПОРТРЕТ В СПОРТИВНОМ КОСТЮМЕ 1978 <i>Картон, масло. 100×80</i> Частная коллекция, Ташкент Публикации: Шостко 1988 С.106–107 Каталог 2001. С.23 (218)	215. ВЕСНА 1979 <i>Холст, масло. 80×100</i> Частная коллекция, Москва	222. АКТАШ. ПЕЙЗАЖ (МОСТ) 1980 <i>Холст, масло. 65×41</i> Частная коллекция, Ташкент
190. ПОРТРЕТ МИЛИЦИОНЕРА 1974 <i>Холст, масло. 140×130</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	197. ВЕНЕЦИЯ 1976 <i>Картон, масло. 42×50</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.94–95 (213)	204. СОЛНЕЧНАЯ ВЕСНА 1977 <i>Холст, масло. 174×93</i> Государственный музей-заповедник, Самарканд	210. НАТЮРМОРТ. ТЮЛЬПАНЫ 1978 <i>Картон, масло. 102×97</i> ГМИ, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.30 (219)	216. НАТЮРМОРТ НА ИЗУМРУДНОМ ФОНЕ 1979 <i>Холст, масло. 35×50</i> Частная коллекция, Ташкент (222)	223. В МАСТЕРСКОЙ 1980 <i>Холст, масло. 166×120</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикации: Шостко 1988 С.117 Мастер 2001. С.23 (225)
191. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Й. ТУРСУННАЗАРОВА 1974 <i>Холст, масло. 136×103</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикации: Выставка 1978 С.8 Мюнц 1976. С.95 Шостко 1988. С.80–81	198. ДВОР 1976 <i>Холст, масло. 55×32</i> Частная коллекция, Ташкент	205. СТУДЕНТКА ИЗ БАЙСУНА 1977	211. ПОРТРЕТ ПОЭТЕССЫ С. ЗУНУНОВОЙ И ПИСАТЕЛЯ С. АХМАДА	217. НАТЮРМОРТ 1979 <i>Холст, масло. 100×130</i> Музей литературы им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент	224. СЕРЫЙ ДЕНЬ. ГОРЫ 1980 <i>Холст, масло. 50×45</i> Частная коллекция, Ташкент (226)
192. ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ 1975 <i>Холст, масло. 68×50</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикации: Мюнц 1976. С.94	199. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Э. КАЛАНТАРОВА 1976 <i>Холст, темпера. 160×120</i>		218. ПОРТРЕТ ГУЛИ 1979 <i>Холст, масло. 100×120</i>	225. ПОРТРЕТ КАРИМЫ 1980 <i>Холст, масло. 120×100</i> Частная коллекция, Ташкент (227)	

226. НАТЮРМОРТ. ХРИЗАНТЕМЫ
1980
Холст, масло. 100×120
Картинная галерея, Ургенч
Публикация: Шостко 1988
С.114
227. ОСЕНЬ
1980
Холст, масло. 66×82
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
228. ОСЕНЬ В ГОРАХ
1980
Холст, масло. 82×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
229. ПОРТРЕТ КАРИМЫ
1980
Холст, масло. 120×100
Частная коллекция, Ташкент
230. ПОРТРЕТ НИГОРЫ
1980
Картон, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент
231. ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ
ГАНИЕВОЙ
1980
Холст, масло. 80×100
Частная коллекция, Ташкент
232. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
А. ВИНЕРА
1980
Холст, масло. 120×132
Местонахождение неизвестно
Публикации: Шостко 1988
С.114–115
Каталог 2001. С.25
(228)
233. РАННЯЯ ВЕСНА
1980
Холст, масло. 81×65
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(229)
234. ПЕЙЗАЖ
1980
Холст, масло. 60×80
Музей литературы
им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент
(230)
235. ЛУННАЯ НОЧЬ
1980
Холст, масло. 15×120
Частная коллекция, Ташкент
(231)
236. АКТАШ. НАЧАЛО ЛЕТА
1981
Холст, масло. 75×95
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.120–121
(232)
237. ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ
ГАНИЕВОЙ
1981
Фанера, левкас, масло
149,7×74,5
ГМИ, Ташкент
Публикация: Каталог 2001
С.26
(233)
238. ПОРТРЕТ РАХИМЫ
1981
Фанера, левкас, масло. 150×100
Частная коллекция, Ташкент
(234)
239. НАТЮРМОРТ. ДЫНЯ
И АРБУЗ
1981
Холст, масло. 70×75,5
Частная коллекция, Алматы
240. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ
АКТРИСЫ
1981
Холст, масло. 180×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
241. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
Т. ПИРМАТОВА
1981
Холст, масло. 130×115
Частная коллекция, Ташкент
242. ПЕЙЗАЖ
1981
Холст, масло. 130×180
Музей литературы
им. А. Навои АН РУЗ, Ташкент
243. НАТЮРМОРТ
1981
Холст, масло. 120×185
Музей литературы
им. А. Навои АН РУЗ,
Ташкент
244. ОСЕНЬ
1981
Холст, масло. 55,5×55,5
ГТЗ, Москва
Публикация: Шостко 1988
С.119
245. ОБНАЖЕННАЯ
1982
Холст, масло. 105×162
Частная коллекция, Ташкент
246. ПОРТРЕТ
ИСКУССТВОВЕДА.
ЭЛЬМИРА
1982
Холст, масло. 115×115
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Каталог 2001
С.27
(235)
247. ПОРТРЕТ
МУЗЫКОВЕДА
К. АЛИМБАЕВОЙ
Холст, масло. 120×100
- Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.125
248. ПОРТРЕТ
ХУДОЖНИКА
Р. РИЗАМУХАМЕДОВА
1982
Холст, масло. 188×110
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.123
249. ЛЕТО. ПРЕДГОРЬЕ
1982
Холст, масло. 80×100
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: 100 картин 1995
С.12
250. ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ
ГАНИЕВОЙ
1982
Картон, масло. 111×94
Частная коллекция, Ташкент
251. ЭТЮД ФИГУРЫ
1982
Холст, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент
252. ОТКРЫТОЕ ОКНО.
НАТЮРМОРТ
1982
Холст, масло. 100×90
Государственный музей-
заповедник, Самарканд
Публикация: Шостко 1988
С.130
253. ЛЕТНИЙ НАТЮРМОРТ
1982
Холст, масло. 39×48
ГТЗ, Москва
254. ПЕЙЗАЖ. ЛЕТО
1982
Холст, масло. 70×100
- Частная коллекция, Ташкент
МКСХ РФ, Москва
(236)
255. АВТОПОРТРЕТ
1982
Холст, масло. 45×36
ГМИ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.2
(237)
256. АВТОПОРТРЕТ
1983
Холст, масло. 70×51
Частная коллекция, Ташкент
257. АНГРЕНСКОЕ
ВОДОХРАНИЛИЩЕ
1983
Холст, масло. 80×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
258. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
1983
Холст, масло. 100×80
Картинная галерея, Ургенч
259. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ.
ГЕРОЙ СОЦТРУДА
1983
Холст, масло. 110×100
Частная коллекция, Ташкент
260. НИГОРА ПОЗИРУЕТ ПАПЕ
1983
Холст, масло. 90×130
Частная коллекция, Ташкент
261. ПОРТРЕТ ХАМИДА
АЛИМДЖАНА
1983
Холст, масло. 139×106
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(238)
262. ПОРТРЕТ НЕВЕСТЫ
1983
Оргалит, масло. 139×133
- ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.136
(239)
263. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
ЧОРИ БЕКМИРОВА
1983
Холст, масло. 108×106
Картинная галерея, Ургенч
264. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1984
Холст, масло. 82×99
Частная коллекция, Ташкент
265. ОБ УЗБЕКИСТАНЕ
1984
Холст, масло. 82×110
Картинная галерея, Ургенч
266. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ
В КРАСНОМ ПЛАТЬЕ
1984
Холст, масло. 45×30
Частная коллекция, Ташкент
267. ПОРТРЕТ МУХАББАТ
1984
Холст, масло. 41×33
Частная коллекция, Ташкент
268. ПОРТРЕТ КОЛХОЗНИКА
МИРГАНОВА
1984
Холст, масло. 120×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(240)
269. ПОРТРЕТ УЧАСТНИКА
ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ КОЛХОЗНИКА
М. МИРГАНОВА
1984
Холст, масло. 120×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(241)

270. В САДУ
1985
Холст, масло. 200×150
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
271. ПЕЙЗАЖ
1985
Холст, масло. 99×84
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
272. ПОРТРЕТ ЛЮЛЫ
МАРДИЕВОЙ
1985
Холст, масло. 84×65
Частная коллекция, Ташкент
(242)
273. ПОРТРЕТ
ТАМАРЫ ХАНУМ
1985
Холст, масло. 169×139
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
274. ОБНАЖЕННАЯ
1985
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент
275. ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ
1985
Холст, масло. 80×60
Частная коллекция, Москва
276. ВЕСНА ПОБЕДЫ
1986–1987
Холст, масло. 130×200
Частная коллекция, Ташкент
277. МАТЕРИНСКОЕ
РАЗДУМЬЕ (АВТОРСКОЕ
ПОВТОРЕНИЕ)
1986
Холст, масло. 100×82
Картинная галерея, Ургенч
278. ДАРЫ ЛЕТА.
НАТЮРМОРТ
1986
279. ПОРТРЕТ
КИНОРЕЖИССЕРА
Ш. АББАСОВА
1986
Холст, масло. 130×170
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Полет мысли
2013. С.22
(245)
280. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
ХИКМАТА РАХМАНОВА
1986
Холст, масло. 140×120
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Полет мысли
2013. С.23
281. ПОЛЕВЫЕ ЦВЕТЫ
1986
Холст, масло. 105×80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
282. АКТАШ. СОЛНЕЧНЫЙ
ДЕНЬ
1987
Холст, масло. 100×90
ГМИ, Ташкент
(244)
283. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
1987
Холст, масло. 170×105
ГМИ, Ташкент
284. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
1987
Холст, масло. 120×100
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
285. ЧАРВАК
1987
Холст, масло. 78×100
Частная коллекция, Ташкент
286. НАТЮРМОРТ. ЛЕТО
1987
Холст, масло. 102×96,5
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Каталог 2006
С.23
(246)
287. ЭТЮД. ЧАРВАК. БЕРЕГ
1987
Картон, масло. 46×30
Частная коллекция, Ташкент
288. АКТАШ. МОСТИК
1988
Холст, масло. 90×100
ГМИ, Ташкент
Публикация: Памяти мастера
2012. С.18
(247)
289. У ОЗЕРА
1988
Холст, масло. 67×61
Частная коллекция, Ташкент
290. НАТЮРМОРТ. ВЕСНА
1989
Холст, масло. 100×100
Частная коллекция, Ташкент
291. НАТЮРМОРТ.
ЛЕТО
1989
Холст, масло. 98×78
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
(248)
292. ПОРТРЕТ ЭЛЛЫ
1989
Дерево, левкас, масло. 150×120
Частная коллекция, Ташкент
(249)
293. ПОРТРЕТ КАМИЛЫ
НУРБАЕВОЙ
1989
Холст, масло. 97×55
294. НАТЮРМОРТ
В МАСТЕРСКОЙ
1989
Холст, масло. 100×110
Частная коллекция, Ташкент
(251)
295. НАТЮРМОРТ
С ЦВЕТУЩИМ
УРЮКОМ
1990
Холст, масло. 130×70
Частная коллекция, Ташкент
(252)
296. АКТАШ. РОДНИК
1990
Холст, масло. 90×120
Частная коллекция, Ташкент
297. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
1990
Холст, масло. 68×50
Частная коллекция, Ташкент
298. НАТЮРМОРТ
С КЕРАМИЧЕСКОЙ ВАЗОЙ
1990
Холст, масло. 100×100
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Каталог 2006
С.25
(253)
299. КУВШИНЫ. НАТЮРМОРТ
1990
Картон, масло. 58×44
Частная коллекция, Ташкент
300. НАТЮРМОРТ. РОЗЫ
1990
Картон, масло. 50×70
Частная коллекция, Ташкент
301. ПОРТРЕТ НИГИНЫ
В ОРАНЖЕВОМ ПЛАТЬЕ
1990
Холст, масло. 80×60
Частная коллекция, Ташкент
302. ЭТЮД. КИШЛАК
1990
Холст, масло. 100×90
Частная коллекция, Ташкент
303. НАТЮРМОРТ
НА КРАСНОМ БЕЛБОКЕ
1990
Холст, масло. 100×100
РАХ, Москва
(254)
304. ПЕРСИК ЦВЕТЕТ
1990
Холст, масло. 80×70
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Каталог 2001. С.25
(255)
305. ПЕЙЗАЖ. ШАХИМАРДАН
1990
Холст, масло. 100×90
Частная коллекция, Ташкент
(256)
306. АКТАШ. ОСЕНЬ
1991
Холст, масло. 70×50
Частная коллекция, Ташкент
(257)
307. РОМАШКИ. НАТЮРМОРТ
1991
Холст, масло. 79×60
Частная коллекция, Ташкент
(258)
308. ПОРТРЕТ ФЛОРЫ
1991
Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент
(259)
309. ФРЕЗИИ С ФРУКТАМИ.
НАТЮРМОРТ
1991
Холст, масло. 62×48
Частная коллекция, Ташкент
(260)
310. КАРИМАХОН
ВО ДВОРЕ
1991
Холст, масло. 134×70
Частная коллекция, Ташкент
(261)
311. РУЧЕЙ
1991
Картон, масло. 70×55
Частная коллекция, Ташкент
312. ГОРНАЯ РЕЧКА
1992
Холст, масло. 85×65
Частная коллекция, Москва
313. ЮЛДУЗ
1992
Холст, масло. 65×50
Частная коллекция, Ташкент
(262)
314. НАТЮРМОРТ
1992
Холст, масло. 90×90
Частная коллекция, Москва
(263)
315. РОЗЫ
1992
Холст, масло. 50×70
Частная коллекция, Ташкент
316. СИРЕНЬ И ЖАСМИН.
НАТЮРМОРТ
1992
Холст, масло. 63×63
Частная коллекция, Ташкент
(264)

317. НАТЮРМОРТ
1993
Холст, масло. 55,5×66
Частная коллекция, Ташкент (265)
318. ВОДОПАД
1993
Холст, масло. 100×120
Частная коллекция, Ташкент
319. ГОРЫ, ТОПОЛЯ. ПЕЙЗАЖ
1993
Холст, масло. 50×52
Частная коллекция, Ташкент
320. ОСЕНЬ. ГОРНЫЙ КИШЛАК
1993
Холст, масло. 50×87
Частная коллекция, Ташкент
321. АЛЛЕЯ
1994
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Москва
322. ПОРТРЕТ ГУЛЬМИРЫ
1994
Холст, масло. 90×120
Частная коллекция, Ташкент
323. АКТАШ
1995
Картон, масло. 47×32
Частная коллекция, Ташкент
324. ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ
1995
Холст, масло. 64×50
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикация: 100 картин 1998 С.11 (266)
325. СИРЕНЬ
1995
Холст, масло. 65×60
ГИИ УЗ, Ташкент
326. ЦВЕТУЩИЕ ВЕТКИ ПЕРСИКА
1995
Холст, масло. 86×70,5
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикации: 100 картин 1998 С.10
Каталог 2001. С.27 (268)
327. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
1995
Холст, масло. 90×56
Частная коллекция, Ташкент (269)
328. НАТЮРМОРТ
1995
Холст, масло. 86×49
Частная коллекция, Ташкент
329. БЕССМЕРТНИКИ В КЕРАМИЧЕСКОМ ВАЗЕ. НАТЮРМОРТ
1995
Холст, масло. 100×80
Частная коллекция, Ташкент
330. ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ В АКТАШЕ
1995
Холст, масло. 78×54
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикации: 100 картин 1998 С.10
Каталог 2001. С.26 (271)
331. ЦВЕТУЩИЙ САД
1996
Холст, масло. 50×40
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикация: 100 картин 1998 С.9
332. ПЕЙЗАЖ С РЕЧКОЙ. ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ
1996
Оргалит, масло. 60×85
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикация: 100 картин 1998 С.8 (270)
333. ФРУКТЫ НА СЮЗАНЕ. НАТЮРМОРТ
1996
Холст, масло. 110×73
Частная коллекция, Ташкент (272)
334. ПЕЙЗАЖ. АКТАШ
1996
Холст, масло. 70×80
Частная коллекция, Ташкент
335. ПЕЙЗАЖ
1996
Оргалит, масло. 50×33,5
ГИИ УЗ, Ташкент
Публикация: 100 картин 1998 С.8 (273)
336. ПЕЙЗАЖ С ЛОШАДЬМИ
1996
Холст, масло. 70×82
Частная коллекция, Ташкент (274)
337. ХРИЗАНТЕМЫ
1996
Холст, масло. 57×66
Частная коллекция, Ташкент
338. ЛИЛИИ. НАТЮРМОРТ
1996
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент (275)
339. КРАСНЫЕ И ЖЕЛТЫЕ ЦВЕТЫ
1997
Холст, масло. 115×100
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Каталог 2006. С.24 (276)
340. НАТЮРМОРТ С ДЫНЕЙ
1997
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент
341. ОСЕННИЙ НАТЮРМОРТ
1997
Холст, масло. 70×84
Частная коллекция, Ташкент
342. ПИОНЫ
1997
Холст, масло. 69×69
Частная коллекция, Ташкент
343. НАТЮРМОРТ С КРАСНЫМИ ЛИЛИЯМИ
1997
Холст, масло. 55×48
Частная коллекция (277)
344. НАТЮРМОРТ С ФРУКТАМИ
1997
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция
Публикация: Памяти мастера 2012. С.17 (278)
345. НАТЮРМОРТ С СИНЕЙ ВАЗОЙ
1998
Холст, масло. 120×70
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Каталог 2006. С.26
346. ЗИМА В ГОРАХ
1998
Холст, масло. 66×60
Частная коллекция, Ташкент (279)
347. ПЕЙЗАЖ
1998
Холст, масло. 56×70
Частная коллекция, Ташкент
348. ПЕЙЗАЖ С ОЗЕРОМ
1998
Холст, масло. 40×50
Частная коллекция, Ташкент
349. ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ НУРТУХТЫ КЛЫЧА
1998
Холст, масло. 120×100
Частная коллекция, Ташкент (280)
350. ПЕЙЗАЖ. ЦВЕТУЩИЙ ПЕРСИК
1998
Холст, масло. 50×40
Частная коллекция, Москва
351. НАТЮРМОРТ. ФРУКТЫ В КЕРАМИЧЕСКОЙ ВАЗЕ
1998
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент (281)
352. ПОРТРЕТ НИГИНЫ С ВЕЕРОМ
1998
Картон, масло. 120×80
Частная коллекция, Ташкент (282)
353. ДУБАЙ
1999
Картон, масло. 47×55
Частная коллекция, Ташкент
354. МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ. ДУБАЙ
1999
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент
355. НАТЮРМОРТ
1999
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент
356. НАТЮРМОРТ НА ТЕМНОМ ФОНЕ
1999
Холст, масло. 90×70
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Каталог 2001. С.28 (283)
357. НА БЕРЕГУ
1999
Холст, масло. 49×33
Частная коллекция, Ташкент
358. МОРСКОЙ ПЕЙЗАЖ. ДУБАЙ
1999
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Ташкент
359. ПЕЙЗАЖ АКТАША
1999
Холст, масло. 46×74
Частная коллекция, Ташкент
360. ПЕЙЗАЖ
1999
Холст, масло. 38×50
Частная коллекция, Ташкент (284)
361. ВЕСНА
1999
Холст, масло. 60×80
Частная коллекция, Алматы
362. ЛИЛИИ. НАТЮРМОРТ
1999
Холст, масло. 55×48
Частная коллекция, Ташкент
363. БУЛЬДЕНЕЖ
2000
Холст, масло. 110×90

Частная коллекция, Москва (285)	372. БУДЬДЕНЕЖ НА ФОНЕ СЮЗАНЕ 2000 <i>Холст, масло. 120×100</i> Частная коллекция, Ташкент	<i>Холст, масло. 54×59</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (294)
364. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ 2000 <i>Картон, масло. 40×40</i> Частная коллекция, Ташкент	Частная коллекция, Ташкент 380. ОБНАЖЕННАЯ У РОДНИКА 2001 <i>Холст, масло. 120×130</i> Частная коллекция, Ташкент	Публикация: Каталог 2001. С.28 (289)
365. РОЗЫ НА ПЛЕНЭРЕ. НАТЮРМОРТ 2000 <i>Холст, масло. 80×70</i> Частная коллекция, Ташкент (286)	373. АКТАШ 2001 <i>Холст, масло. 60×70</i> Частная коллекция, Ташкент (290)	381. ПЕЙЗАЖ 2001 <i>Холст, масло. 55×55</i> Частная коллекция, Ташкент
366. СИРЕНЬ И ТЮЛЬПАНЫ. НАТЮРМОРТ 2000 <i>Холст, масло. 80×100</i> Частная коллекция, Ташкент (287)	374. ГЛАДИОЛУСЫ НА ГОЛУБОМ ФОНЕ 2001 <i>Холст, масло. 100×70</i> Частная коллекция, Ташкент (291)	382. ПОДСОЛНУХИ 2001 <i>Холст, масло. 80×60</i> Частная коллекция, Ташкент (295)
367. ПОДСОЛНУХ 2000 <i>Холст, масло. 55×75</i> Частная коллекция, Ташкент	375. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ 2001 <i>Холст, масло. 50×70</i> Частная коллекция, Ташкент	383. ПОРТРЕТ САДОВНИКА 2001 <i>Холст, масло. 100×140</i> Частная коллекция, Ташкент
368. ПОРТРЕТ 2000 <i>Холст, масло. 82×108,5</i> Частная коллекция, Ташкент	376. ВЕСЕННИЙ НАТЮРМОРТ 2001 <i>Холст, масло. 60×80</i> Частная коллекция, Ташкент (292)	384. ПОРТРЕТ ЗУМРАД 2001 <i>Холст, масло. 123×150</i> Частная коллекция, Ташкент
369. РОЗЫ 2000 <i>Холст, масло. 70×70</i> Частная коллекция, Ташкент	377. ЦВЕТЫ НА КРАСНОМ ФОНЕ. НАТЮРМОРТ 2001 <i>Холст, масло. 90×70</i> Частная коллекция, Ташкент	385. У ОЗЕРА. ОЛЕНИ 2001 <i>Холст, масло. 130×110</i> Частная коллекция, Ташкент (296)
370. РОЗЫ И ЛИЛИИ 2000 <i>Холст, масло. 70×80</i> Частная коллекция, Ташкент	378. ЦВЕТЫ В СИНЕЙ ВАЗЕ. НАТЮРМОРТ 2001 <i>Холст, масло. 90×78</i> Частная коллекция, Ташкент (293)	386. ЦВЕТЫ В СТАКАНЕ. ЭТЮД 2001 <i>Картон, масло. 48×33</i> Частная коллекция, Ташкент
371. В САДУ 2000 <i>Холст, масло. 82×65</i> Частная коллекция, Ташкент (288)	379. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ 2001	387. ЭТЮД 2001 <i>Холст, масло. 43×56</i> Частная коллекция, Ташкент

388. ЛЕТО В АКТАШЕ 2002 <i>Холст, масло. 80×49</i> Частная коллекция, Ташкент	396. ПЕЙЗАЖ 2002 <i>Холст, масло. 90×70</i> Частная коллекция, Москва	404. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ 2003 <i>Холст, масло. 82×100</i> ГМИ, Ташкент
389. НАТЮРМОРТ 2002 <i>Холст, масло. 80×85</i> Частная коллекция, Ташкент	397. ВЕСНА 2003 <i>Холст, масло. 72×100</i> ГМИ, Ташкент	405. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ 2003 <i>Холст, масло. 75×100</i> Частная коллекция, Ташкент
390. НАТЮРМОРТ С ЛИЛИЯМИ 2002 <i>Холст, масло. 140×100</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	398. ЛЕТНИЕ ЦВЕТЫ 2003 <i>Холст, масло. 95×100</i> Частная коллекция, Ташкент	406. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ НА ТЕМНОМ ФОНЕ 2003 <i>Холст, масло. 75×86</i> Частная коллекция, Ташкент
391. ПЕТУШКИ. НАТЮРМОРТ 2002 <i>Холст, масло. 80×85</i> Частная коллекция, Ташкент (297)	399. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 105×76</i> Частная коллекция, Ташкент (82, 300)	407. РОЗЫ НА ЖЕЛТОМ ФОНЕ. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 70×70</i> Частная коллекция, Ташкент (305)
392. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ДИЛЬЁРА ИМАМОВА 2002 <i>Холст, масло. 80×60</i> Частная коллекция, Ташкент (298)	400. ЦВЕТЫ И ФРУКТЫ. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 100×90</i> Частная коллекция, Ташкент (301)	408. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 2003 <i>Холст, масло. 80×49</i> Частная коллекция, Ташкент (306)
393. ЦВЕТЫ И ГРАНАТЫ НА КРАСНОЙ СКАТЕРТИ. НАТЮРМОРТ 2002 <i>Холст, масло. 95×80</i> Частная коллекция, Ташкент (299)	401. ЦВЕТЫ АКТАША. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 70×90</i> Частная коллекция, Ташкент (302)	409. ПЕЙЗАЖ. ТОПОЛЯ 2003 <i>Холст, масло. 60×60</i> Частная коллекция, Ташкент
394. ПОРТРЕТ ЮЛДУЗ 2002 <i>Холст, масло. 50×65</i> Частная коллекция, Ташкент	402. БУЛЬДЕНЕЖ НА ФОНЕ СЮЗАНЕ. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 100×80</i> Частная коллекция, Ташкент (303)	410. ПОРТРЕТ ЮЛДУЗ НА ДАЧЕ 2003 <i>Холст, масло. 70×100</i> Частная коллекция, Ташкент
395. ЦВЕТЫ 2002 <i>Холст, масло. 80×85</i> Частная коллекция, Ташкент	403. ЦВЕТЫ В КЕРАМИЧЕКИХ ВАЗАХ. НАТЮРМОРТ 2003 <i>Холст, масло. 100×95</i> Частная коллекция, Ташкент (304)	411. ЦВЕТЫ 2003 <i>Холст, масло. 86×75</i> Частная коллекция, Ташкент
		412. НАТЮРМОРТ НА ТЕМНОМ ФОНЕ 2003

<i>Холст, масло. 90×70</i> Частная коллекция, Ташкент (307)	2004 <i>Холст, масло. 80×90</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикация: Искусство 2013 С.24 (312)	2005 <i>Холст, масло. 92×92</i> Частная коллекция, Ташкент
413. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 2004 <i>Холст, масло. 70×50</i> Частная коллекция, Ташкент	421. НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ С КРАСНЫМИ ГЛАДИОЛУСАМИ 2004 <i>Холст, масло. 90×54</i> Частная коллекция, Ташкент (313)	428. ПЕЙЗАЖ С МОСТИКОМ 2005 <i>Холст, масло. 48×50</i> Частная коллекция, Ташкент
414. АКТАШ. ГОРНАЯ РЕЧКА 2004 <i>Холст, масло. 60×80</i> Частная коллекция, Ташкент	422. НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ И ФРУКТЫ 2004 <i>Холст, масло. 82×72</i> Частная коллекция, Ташкент	429. НАТЮРМОРТ. ЦВЕТЫ АКТАША 2005 <i>Холст, масло. 70×90</i> Частная коллекция, Ташкент
415. ВЕСЕННИЙ НАТЮРМОРТ 2004 <i>Холст, масло. 70×50</i> Частная коллекция, Ташкент (308)	423. ПОДСОЛНУХ 2004 <i>Холст, масло. 100×80</i> Частная коллекция, Ташкент	430. ПОРТРЕТ СОСЕДА 2005 <i>Холст, масло. 70×55</i> Частная коллекция, Ташкент
416. ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ 2004 <i>Холст, масло. 100×80</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (309)	424. ТЮЛЬПАНЫ. НАРЦИСС 2004 <i>Холст, масло. 64×86</i> Частная коллекция, Ташкент	431. ХРИЗАНТЕМЫ 2005 <i>Холст, масло. 50×60</i> Частная коллекция, Ташкент
417. НАТЮРМОРТ НА ЖЕЛТОМ СЮЗАНЕ 2004 <i>Холст, масло. 80×80</i> Частная коллекция, Ташкент	425. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. РЕЧКА 2005 <i>Холст, масло. 60×40</i> Частная коллекция, Ташкент (314)	432. ХРИЗАНТЕМЫ. КАННЫ 2005 <i>Холст, масло. 80×50</i> Частная коллекция, Ташкент (320)
418. НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ НА ЗЕЛЕННОЙ СКАТЕРТИ 2004 <i>Холст, масло. 100×80</i> Частная коллекция, Ташкент (310)	426. НАТЮРМОРТ 2005 <i>Холст, масло. 100×82</i> ГМИ, Ташкент Публикация: Каталог 2006. С.28 (315)	433. ЖЕНЩИНА ИЗ ДЖИЗАКА 2006 <i>Холст, масло. 100×80</i> Частная коллекция, Ташкент (316)
419. НАТЮРМОРТ С ДВУМЯ ВАЗАМИ 2004 <i>Холст, масло. 63×70</i> Частная коллекция, Ташкент (311)	427. НАТЮРМОРТ. БУЛЬДЕНЕЖ И РОЗЫ	434. НАТЮРМОРТ НА ЖЕЛТОЙ СКАТЕРТИ 2006 <i>Холст, масло. 67×85</i> Частная коллекция, Ташкент (317)
420. НАТЮРМОРТ НА ФОНЕ ЖЕЛТОГО СЮЗАНЕ		435. НАТЮРМОРТ «ЛЕТНИЙ» 2006 <i>Холст, масло. 90×80</i> Частная коллекция, Ташкент

436. НАТЮРМОРТ С ЖЕЛТЫМИ ЦВЕТАМИ 2006 <i>Холст, масло. 70×80</i> Частная коллекция, Ташкент	445. ОБНАЖЕННАЯ 2006 <i>Холст, масло. 120×150</i> Частная коллекция, Ташкент (326)	2007 <i>Холст, масло. 80×55</i> Частная коллекция, Ташкент (326)
437. НОКТЮРН 2006 <i>Холст, масло. 100×70</i> Частная коллекция, Ташкент	446. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 2006 <i>Холст, масло. 70×50</i> Частная коллекция, Ташкент (324)	454. ПЕЙЗАЖ 2007 <i>Холст, масло. 60×80</i> Частная коллекция, Ташкент
438. ПЕЙЗАЖ 2006 <i>Холст, масло. 80×90</i> Частная коллекция, Ташкент	447. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ 2007 <i>Холст, масло. 40×60</i> Частная коллекция, Ташкент	455. ПЕЙЗАЖ 2007 <i>Картон, масло. 23×18</i> Частная коллекция, Ташкент
439. ПОДСОЛНУХ 2006 <i>Холст, масло. 60×66</i> Частная коллекция, Ташкент	448. МАЛИКА 2007 <i>Холст, масло. 80×100</i> Частная коллекция, Ташкент	456. ПЕЙЗАЖ АКТАША 2007 <i>Холст, масло. 72×82</i> Частная коллекция, Ташкент
440. ОБНАЖЕННАЯ 2006 <i>Холст, масло. 120×150</i> Частная коллекция, Ташкент	449. НАТЮРМОРТ С ЦВЕТАМИ 2007 <i>Холст, масло. 80×60</i> Частная коллекция, Ташкент (322)	457. ПЕЙЗАЖ. ЛУННАЯ НОЧЬ 2007 <i>Холст, масло. 75×75</i> Частная коллекция, Ташкент (327)
441. ПОДСОЛНУХИ 2006 <i>Холст, масло. 70×100</i> Частная коллекция, Ташкент (318–319)	450. ЛЕТНИЕ ЦВЕТЫ. НАТЮРМОРТ 2007 <i>Холст, масло. 88×75</i> Частная коллекция, Ташкент (323)	458. ПЕЙЗАЖ. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 2007 <i>Холст, масло. 70×70</i> Частная коллекция, Ташкент (334)
442. ПОРТРЕТ НИГИНЫ В ЖЕЛТОМ 2006 <i>Холст, масло. 100×84</i> Частная коллекция, Ташкент	451. НАТЮРМОРТ НА ЖЕЛТОМ ФОНЕ 2007 <i>Холст, масло. 60×70</i> Частная коллекция, Ташкент	459. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ОЧКАХ 2007 <i>Холст, масло. 60×70</i> Частная коллекция, Ташкент (329)
443. ЦВЕТЫ 2006 <i>Холст, масло. 80×90</i> Частная коллекция, Ташкент	452. НАТЮРМОРТ. НАРЦИССЫ 2007 <i>Холст, масло. 86×76</i> Частная коллекция, Ташкент (325)	460. АКТАШ. РЕЧКА 2007 <i>Холст, масло. 70×80</i> Частная коллекция, Ташкент (330)
444. ОСЕНЬ. РЕЧКА 2006 <i>Холст, масло. 50×70</i> Частная коллекция, Нью-Йорк (321)	453. НАТЮРМОРТ. ПОДСОЛНУХИ	461. НАТЮРМОРТ. ТЮЛЬПАНЫ 2008

462. НАТЮРМОРТ. ДЫНИ И ФРУКТЫ
2008
Холст, масло. 64×85
Частная коллекция, Ташкент (331)
463. НАТЮРМОРТ
2008
Холст, масло. 60×90
Частная коллекция, Ташкент (332)
464. АВТОПОРТРЕТ
2008
Холст, масло. 66×80
Частная коллекция, Ташкент
465. ВАЗА С ЖЕЛТЫМИ ЦВЕТАМИ
2008
Холст, масло. 54×43
Частная коллекция, Ташкент
466. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
2008
Холст, масло. 60×70
Частная коллекция, Ташкент (333)
467. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
2008
Холст, масло. 75×88
Частная коллекция, Ташкент
468. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ
2008
Холст, масло. 35×50
Частная коллекция, Ташкент
469. НАТЮРМОРТ
2008
Холст, масло. 60×90
Частная коллекция, Ташкент
470. РОЗЫ НА ПЛЕНЭРЕ
2008
Холст, масло. 45×37
Частная коллекция, Ташкент
471. ПЕЙЗАЖ. ПОСЛЕДНЯЯ ВЕСНА
2008
Холст, масло. 75×88
Частная коллекция, Ташкент
472. ПОРТРЕТ САЙРЫ
2008
Холст, масло. 90×80
Частная коллекция, Ташкент (335)
473. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА ЭРКАБАЯ МАШАРИПОВА
2008
Холст, масло. 80×90
Частная коллекция, Ташкент
474. ФРЕЗИИ, КАННЫ
2008
Холст, масло. 45×70
Частная коллекция, Ташкент
475. ПОСЛЕДНИЙ НАТЮРМОРТ. ФРУКТЫ И ДЫНЯ
2008
Холст, масло. 70×80
Частная коллекция, Ташкент

Графика

1. РИСУНОК ГОЛОВЫ (СТУДЕНЧЕСКИЙ)
1940-е
Бумага, карандаш. 45×58
Частная коллекция, Ташкент
2. НАБРОСОК
1940
Бумага, уголь. 15×13,5
Частная коллекция, Ташкент
3. БЫК
1940
Бумага, уголь. 15×13,5
Частная коллекция, Ташкент
4. ДЕВОЧКА СО СПИНЫ
1941
Бумага, карандаш. 20×14
Частная коллекция, Ташкент (338)
5. ДЕВОЧКА В ПАЛЬТО
1941
Бумага, карандаш. 20×13
Частная коллекция, Ташкент (339)
6. НАБРОСОК
1942
Бумага, карандаш. 20×13
Частная коллекция, Ташкент
7. НАБРОСОК
1944
Бумага, уголь. 15×24
Частная коллекция, Ташкент
8. НАБРОСОК
1946
Бумага, карандаш. 19×26
Частная коллекция, Ташкент
9. НАБРОСОК
1949
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент (340)
10. НАБРОСОК
1949
Бумага, уголь. 24×19
Частное собрание, Ташкент (341)
11. СТАРИК В ПОЛУШУБКЕ
1949
Бумага, карандаш. 53×41
ГМИ им. И. В. Савицкого, Нукус
12. РИСУНОК ГОЛОВЫ (СТУДЕНЧЕСКИЙ)
Конец 40-х
Бумага, карандаш. 45×58
Частная коллекция, Ташкент
13. МУЖЧИНА С ПОЛОТЕНЦЕМ
1950-е
Бумага, карандаш. 35×22
Частная коллекция, Ташкент (342)
14. МУЖЧИНА В ЧАЛМЕ
1950-е
Бумага, карандаш. 28,7×20,4
Частная коллекция, Ташкент (343)
15. М. САИДОВ ЗА ЧТЕНИЕМ
1950-е
Бумага, карандаш. 25×20,5
Частная коллекция, Ташкент
16. В ГОРНОМ КИШЛАКЕ. ЛЕТО
1950-е
Бумага, карандаш. 31×35
Частная коллекция, Ташкент (344)
17. МАЛЬЧИК В ФУРАЖКЕ
1950-е
Бумага, угольный карандаш. 51×39
Частная коллекция, Ташкент (345)

18. ГОРНЫЙ КИШЛАК
1950-е
Бумага, карандаш. 31×35
Частная коллекция, Ташкент
19. МУЖЧИНА С КНИГОЙ
1950-е
Бумага, карандаш. 34×30
Частная коллекция, Ташкент
20. ЖЕНЩИНА В ПАРАНДЖЕ
1950
Бумага, карандаш, уголь. 35×22
Частное собрание, Ташкент (346)
21. ШКОЛЬНИЦА
1950-е
Бумага, угольный карандаш
51×39
Частная коллекция, Ташкент (347)
22. ЖЕНЩИНА
1950
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент
23. МУЖЧИНА С КНИГОЙ
1950-е
Бумага, карандаш, мел. 34×30
24. МАЛЬЧИК
1950
Бумага, карандаш. 30×21
Частная коллекция, Ташкент
25. КАРИМА
1950
Бумага, карандаш. 26×16
Частная коллекция, Ташкент (348)
26. МАЛЬЧИК
1950
Бумага, карандаш. 39×33
ГМИ, Ташкент (349)
27. МАЛЬЧИК
1950
Бумага, уголь. 37,3×29,2
Частная коллекция, Ташкент
28. НАТУРШИК
1950
Бумага, карандаш. 47×67
Частная коллекция, Ташкент
29. ОБНАЖЕННЫЙ НАТУРЩИК.
УЧЕБНЫЙ РИСУНОК
1950
Бумага, карандаш. 34×54
Частная коллекция, Ташкент
30. Н. КУЗЫБАЕВ
1950
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент (350)
31. ДЕВУШКА С КНИГОЙ
1950
Бумага, карандаш. 29×19
Частное собрание. Ташкент (351)
32. ОБНАЖЕННЫЙ
НАТУРЩИК. УЧЕБНЫЙ
РИСУНОК
1950
Бумага, карандаш. 34×50
Частная коллекция, Ташкент
33. НА ХЛОПКЕ
1950
Бумага, карандаш. 34×54
Частная коллекция, Ташкент (352)
34. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1951
Бумага, карандаш. 62×52
Частная коллекция, Ташкент
35. УЧЕБНЫЙ РИСУНОК
1951
36. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1952
Бумага, карандаш. 39×52
Частная коллекция, Ташкент
37. НАБРОСОК
1952
Бумага, уголь. 24×36
Частная коллекция, Ташкент
38. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ
1952
Бумага, карандаш. 31×39,3
Частная коллекция, Ташкент
39. ЮНОША
1952
Бумага, уголь. 23×34
Частная коллекция, Ташкент
40. ХУДОЖНИК М. САИДОВ
ЧИТАЕТ
1952
Бумага, карандаш. 36×31
Частная коллекция, Ташкент (353)
41. ОБНАЖЕННЫЙ
НАТУРЩИК. УЧЕБНЫЙ
РИСУНОК
1950–1953
Бумага, карандаш. 49×34
Частная коллекция, Ташкент
42. ПОРТРЕТ СТАРИКА.
УЧЕБНЫЙ РИСУНОК
1950–1953
Бумага, уголь, карандаш. 61×49
Частная коллекция, Ташкент
43. МУЖЧИНА
С ПОЛОТЕНЦЕМ
1950–1953
Бумага, карандаш. 22×35
Частная коллекция, Ташкент

44. МУЖЧИНА
В ТЮБЕТЕЙКЕ
1950–1953
Бумага, карандаш. 34×30
Частная коллекция, Ташкент
45. СПЯЩАЯ ДЕВОЧКА
1954
Бумага, карандаш. 26×28
Частная коллекция, Ташкент (354)
46. ДЕВОЧКА С КОСИЧКАМИ
1954
Бумага, карандаш. 51×39
Частная коллекция, Ташкент
47. ПОРТРЕТ СТАРИКА
1954
Бумага, уголь, карандаш. 69×51
Частная коллекция, Ташкент
Публикации: Выставка 1978
С.26
Шостко 1988. С.12
(355)
48. АВТОПОРТРЕТ В ОЧКАХ
1954
Картон, уголь, карандаш. 54×45
Частная коллекция, Ташкент
49. ХИВА (С МИНАРЕТАМИ
ВДАЛЕКЕ)
1955
Бумага, сангина. 51×35
Частная коллекция, Ташкент (356)
50. ХИВА. КАЛТА МИНОР
1955
Бумага, сангина. 36,5×52
Частная коллекция, Ташкент (357)
51. НАБРОСОК
1955
Бумага, уголь. 15×9,5
Частная коллекция, Ташкент
52. КАЙДАЛОВ
ВЫСТУПАЕТ
1955
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент (358)
53. МАЛЬЧИК
1955
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент (359)
54. ХИВА
1955
Бумага, карандаш. 47×35
Частная коллекция, Ташкент
55. НА СОБРАНИИ
1955
Бумага, карандаш. 19×26
Частная коллекция, Ташкент
56. НА СОБРАНИИ
В СОЮЗЕ ХУДОЖНИКОВ
1955
Бумага, карандаш. 26×19
Частная коллекция, Ташкент (360)
57. ХИВА.
СТАРЫЙ ГОРОД
1955
Бумага, сангина. 43×62
Частная коллекция, Ташкент (361)
58. ХИВА
1955
Бумага, карандаш. 47×35
Частная коллекция, Ташкент (363)
59. У ПЕЧКИ
1956
Бумага, карандаш. 27×19
Частная коллекция, Ташкент (362)
60. НАБРОСОК
1956
Бумага, карандаш. 15,5×13
Частная коллекция, Ташкент (364)
61. НАБРОСОК
1956
Бумага, карандаш. 15,5×10
Частная коллекция, Ташкент (365)
62. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
1956
Бумага, карандаш, уголь. 73×54
Частная коллекция, Ташкент (366)
63. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА,
ПОХОЖЕГО НА
«ХРОМОНОЖКУ»
СУРБАРАНА
1956
Бумага, уголь, карандаш. 60×44
Частная коллекция, Ташкент (367)
64. НЯНЯ
1956
Бумага, карандаш. 59,2×41,8
Частная коллекция, Ташкент
65. ХУДОЖНИК Б. БАБАЕВ
(В КРЕСЛЕ)
1956
Бумага, карандаш. 15×10
Частная коллекция, Ташкент (368)
66. АВТОПОРТРЕТ
1957
Бумага, карандаш. 41×30
Частная коллекция, Ташкент (369)
67. ПОРТРЕТ ПОЖИЛОГО
МУЖЧИНЫ
1957

76. НИГОРА
1959
Бумага, карандаш, уголь. 35×25
Частная коллекция, Ташкент
77. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ.
ЭЛЛАДА
1959
Картон, пастель, сангина. 37×44
Частная коллекция, Ташкент
78. СИДЯЩИЙ МУЖЧИНА
1959
Бумага, карандаш. 29×40
Частное собрание, Ташкент (373)
79. ДЕВОЧКА
1959
Бумага, угольный карандаш. 37×32
Частная коллекция, Ташкент (374)
80. ДЕВОЧКА
1959
Бумага, карандаш, уголь. 30×42
Частная коллекция, Ташкент (375)
81. ЧИТАЮЩАЯ ЖЕНЩИНА
1960
Бумага, карандаш. 15×10
Частная коллекция, Ташкент (376)
82. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА
Начало 1960-х
Бумага, уголь. 37,3×29,2
Частная коллекция, Ташкент (377)
83. ПОРТРЕТ МАЛЬЧИКА
В ФУРАЖКЕ
Начало 1960-х
Бумага, уголь. 51×39
Частная коллекция, Ташкент
84. НАБРОСОК
1960
Бумага, карандаш. 15×10
Частная коллекция, Ташкент
85. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ
В ТЮБЕТЕЙКЕ
1960
Бумага, карандаш. 35×50
Частная коллекция, Ташкент
86. СОРАХОН
1960
Бумага, уголь, пастель. 60×40
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988. С.36 (378)
87. ЭСКИЗ К КАРТИНЕ
«УТРО. МАТЕРИНСТВО»
1961
Бумга, пастель. 95×101
ДХВ АХ УЗ
(379)
88. ПЕЙЗАЖ
1961
Бумага, гуашь. 67×55
Частная коллекция, Ташкент (380)
89. ЭЛЬМИРА
1962
Картон, пастель. 38,5×28
Частная коллекция, Ташкент (381)
90. ЭЛЬМИРА
1962
Бумага, уголь. 43×31
Частная коллекция, Ташкент (382)
91. АВТОПОРТРЕТ С СИГАРЕТОЙ
1963
Бумага, уголь, карандаш. 37×29
Частная коллекция, Ташкент (383)

92. КАРАКАЛПАЧКА
1963
Картон, гуашь. 79×73
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикация: Шостко 1988 С.43
93. НИГОРА
1964
Бумага, карандаш. 43×31
Частная коллекция, Ташкент (384)
94. НИГОРА
1964
Бумага, уголь, пастель. 42×34
Частная коллекция, Ташкент (385)
95. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ
В ОЧКАХ
1964
Бумага, уголь, сангина. 54×69
Частная коллекция, Ташкент (386)
96. НИГОРА
1965
Бумага, акварель. 35,3×29
Частная коллекция, Ташкент (387)
97. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
1965
Бумага, гуашь. 36×49
Частная коллекция, Ташкент
98. НАБРОСОК
1965
Бумага, карандаш. 16×11
Частная коллекция, Ташкент
99. ПЕЙЗАЖ
1965
Бумага, пастель, фломастер. 36×46
Частная коллекция, Ташкент (388)
100. ЭЛЬМИРА
1965
Бумага, акварель. 29×35,3
Частная коллекция, Ташкент
101. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
1965
Бумага, уголь. 42×31,5
Частная коллекция, Ташкент (389)
102. ХАСАН ЗА УРОКАМИ
1965
Бумага, карандаш. 43×31
Частная коллекция, Ташкент (390)
103. ПОРТРЕТ ХАСАНА
1965
Бумага, акварель. 41,5×29
Частная коллекция, Ташкент (391)
104. ИССЫК-КУЛЬ.
ПАЛАТКА
1965
Бумага, фломастер. 40,6×54,6
Частная коллекция, Ташкент (392)
105. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
В БЕЛОМ
1965
Картон, пастель, темпера, уголь. 120×80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
Публикации: Каталог 1968 С.13
Мюнц 1976. С.66
Шостко 1988. С.51 (393)
106. ХАЛИДА
1965
Бумага, карандаш, уголь. 42,3×36
Частная коллекция, Ташкент (394)
107. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ
С КОСИЧКАМИ
1965
Бумага, сангина. 51×36,6
Частная коллекция, Ташкент (395)
108. ЭЛЬМИРА
1965
Бумага, сангина. 30×25
Частная коллекция, Ташкент (396)
109. ДЕВОЧКА В КРАСНОМ
ПЛАТКЕ
1967
Картон, гуашь, уголь. 59×47
Частная коллекция, Ташкент (397)
110. АКТЕР НАБИ РАХИМОВ
1967
Бумага, уголь. 44,5×32
Частная коллекция, Ташкент (398)
111. ДЕВУШКА В КРАСНОМ
1968
Оргалит, пастель. 110×80
ДХВ АХ УЗ, Ташкент (399)
112. ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ
1968
Картон, пастель, уголь. 86×49
Частная коллекция, Ташкент (401)
113. АВТОПОРТРЕТ
В СВИТЕРЕ
1969
Бумага, фломастер. 59×42
Частная коллекция, Ташкент (400)
114. СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ
1968
Бумага, акварель, фломастер

45×32 Частная коллекция, Ташкент	60×80 Частная коллекция, Ташкент	<i>Бумага, фломастер. 68×54</i> Государственный музей-заповедник, Самарканд	<i>Бумага, фломастер, акварель</i> 70×50 Частная коллекция, Ташкент (416)	Частная коллекция, Ташкент (421)	<i>Бумага, фломастер. 56×70</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент
115. МУХТАР АШРАФИ <i>Конец 1960-х</i> <i>Бумага, фломастер. 43,3×30</i> Частная коллекция, Ташкент (402)	123. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 1970 <i>Бумага, гуашь. 110×125</i> Частная коллекция, Ташкент (406)	130. ХУДОЖНИК 1972 <i>Бумага, фломастер. 61,8×47,5</i> Частная коллекция, Ташкент (411)	137. АКТАШ. У ПОРОГА ДОМА 1973 <i>Бумага, фломастер. 64×46</i> Частная коллекция, Ташкент (417)	144. БОЛГАРИЯ 1973 <i>Бумага, акварель. 73×50</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (422)	151. НЕСЕБР 1973 <i>Бумага, фломастер. 39×55</i> Частная коллекция, Ташкент (426)
116. КАРИМА 1969 <i>Бумага, уголь. 59×40</i> Частная коллекция, Ташкент (60, 403)	124. АКТАШ 1970 <i>Картон темпера. 100×70</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.59 (407)	131. ЭЛЬМИРА 1972 <i>Бумага, фломастер. 70×50</i> Частная коллекция, Ташкент	138. ПЕЙЗАЖ 1973 <i>Бумага, фломастер. 34×46</i> Частная коллекция, Ташкент (418)	145. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ» 1973 <i>Бумага, фломастер. 40,7×40,2</i> Частная коллекция, Ташкент (423)	152. ГОРНЫЙ ГОРОД 1973 <i>Картон, акварель, темпера</i> 57×38 Частная коллекция, Ташкент (427)
117. ДЕРЕВО ДЖИДА 1969 <i>Бумага, пастель, уголь</i> 47,6×31,5 Частная коллекция, Ташкент (336, 404)	125. КРАСКИ ОСЕНИ 1970 <i>Бумага, гуашь. 76×61</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.65 (408)	132. ПЕЙЗАЖ. ГОРНАЯ РЕЧКА. ОСЕНЬ 1972 <i>Бумага, акварель. 70×100</i> Частная коллекция, Ташкент (412)	139. ПЛЯЖ. БОЛГАРИЯ 1973 <i>Бумага, фломастер. 37×51</i> Частная коллекция, Ташкент (419)	146. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». ШИПКА 1973 <i>Бумага, фломастер. 58×38</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	153. ПОРТРЕТ КАРАКАЛПАЧКИ. КОМСОРГ 1974 <i>Бумага, пастель. 90×70</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Мюнц 1976 С.91 (428)
118. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ 1970-е <i>Бумага, фломастер. 50×56</i> Частная коллекция, Ташкент	126. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ С МЕДАЛЬОНОМ 1971 <i>Картон, пастель, карандаш</i> 95×75 Частная коллекция, Ташкент (409)	133. ОБНАЖЕННАЯ 1972 <i>Оргалит, уголь, пастель. 120×80</i> Частная коллекция, Ташкент (413)	140. БОЛГАРИЯ. УЛОЧКА 1973 <i>Бумага, фломастер. 56,8×40,3</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	147. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». СОФИЯ 1973 <i>Бумага, фломастер, акварель</i> 53×40 Частная коллекция, Ташкент Публикации: Мюнц 1976. С.80 Выставка 1978. С.35 (424)	154. ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ 1974 <i>Бумага, темпера. 84×63</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.65 (429)
119. ПОРТРЕТ ЭЛЬМИРЫ 1970-е <i>Бумага, фломастер. 45×35</i> Частная коллекция, Ташкент	127. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ 1971 <i>Картон, уголь, пастель. 75×95</i> Частная коллекция, Ташкент	134. ПЕЙЗАЖ. ГОРЫ. АКТАШ 1972 <i>Бумага, фломастер. 46×34</i> Частная коллекция, Ташкент (414)	141. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ» ТЫРНОВО. КРЕПОСТЬ 1973 <i>Бумага, фломастер. 69,5×52,4</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	148. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». ТЫРНОВО 1973 <i>Бумага, фломастер. 52×39</i> Частная коллекция, Ташкент (425)	155. АВТОПОРТРЕТ 1975 <i>Картон, карандаш. 53×37,5</i> Частная коллекция, Ташкент
120. ГОРЫ. ОСЕНЬ 1970-е <i>Бумага, фломастер. 19×11</i> Частная коллекция, Ташкент (405)	128. СИРИЙСКИЙ НАТЮРМОРТ 1971 <i>Бумага, фломастер. 55×36</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988. С.72 (410)	135. РАННЯЯ ВЕСНА. ПРЕДГОРЬЕ 1973 <i>Бумага, гуашь, темпера</i> 99×75,5 Частная коллекция, Ташкент Публикации: Мюнц 1976 С.86 Шостко 1988. С.79 Выставка 1978. С.32 (415)	142. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ» 1973 <i>Бумага, пастель, фломастер</i> 43×66 Частная коллекция, Ташкент (420)	149. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ». ТЫРНОВО 1973 <i>Бумага, фломастер. 56,5×40</i> Частная коллекция, Ташкент	156. ЛУННАЯ НОЧЬ 1975 <i>Бумага, гуашь. 100×65</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (430)
121. ОСЕНЬ В АКТАШЕ 1970-е <i>Бумага, гуашь. 62×78</i> Частная коллекция, Ташкент	129. СОЗОПОЛ 1972	136. СУКОК. КРЫШИ 1970-е	143. ИЗ СЕРИИ «ПО БОЛГАРИИ» 1973 <i>Бумага, карандаш, фломастер</i> 75×55	150. ТЫРНОВО 1973	157. НИГОРА 1975 <i>Картон, уголь, карандаш</i> 90×64,5

Частная коллекция, Ташкент Публикации: Мюнц 1976 С.93 Выставка 1978. С.28 (431)	164. ПОЛЬША. ЗАКОПАНЕ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 57,8×40,5</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	Частная коллекция, Ташкент (439)	179. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». РИМСКИЙ ПЕЙЗАЖ <i>1976</i> <i>Бумага, карандаш. 58,3×74</i> ГМИ, Ташкент (446)	186. РИСУНОК ЯБЛОНИ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 40×30</i> Частная коллекция, Ташкент (451)	194. НАБРОСОК <i>1978</i> <i>Бумага, фломастер. 34,4×55,6</i> Фонд Марджани, Москва (457)
158. АВТОПОРТРЕТ <i>1975</i> <i>Бумага, фломастер</i> <i>40,2×28,6</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988. С.81 (433)	165. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. АКТАШ <i>1976</i> <i>Бумага, гуашь. 60×47</i> Частная коллекция, Ташкент	172. ИТАЛИЯ. ВЕНЕЦИЯ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 49×42</i> Частная коллекция, Ташкент (440)	180. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ВИД НА СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 57×72</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (447)	187. ВЕСЕННИЙ ПЕЙЗАЖ. АКТАШ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 60×47</i> Частная коллекция, Ташкент	195. КИШЛАК В ГОРАХ <i>1978</i> <i>Бумага, фломастер. 52 ×38</i> Частная коллекция, Ташкент (458)
159. ПЕЙЗАЖ. ЛУННАЯ НОЧЬ <i>1975</i> <i>Бумага, гуашь. 100×65</i> ГМИ, Ташкент (434)	166. ВЕНЕЦИЯ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 59×42</i> Частная коллекция, Ташкент (436)	173. ИТАЛИЯ. РИМ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 42×59</i> Частная коллекция, Ташкент (441)	181. ПОЛЬША. ЗАКОПАНЕ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 57,8×40,5</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	188. САМАРКАНД <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 48×36</i> Частная коллекция, Ташкент (452)	196. ЭЛЬМИРА <i>1978</i> <i>Бумага, фломастер. 43×66</i> Частная коллекция, Ташкент (459)
160. ПОРТРЕТ ГАНИ МУХАМЕДОВА <i>1975</i> <i>Картон, пастель. 57×43</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.86 (435)	167. ВИД НА СОБОР СВ. ПЕТРА <i>1976</i> <i>Бумага, темпера. 71×89</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988. С.96 (437)	174. ИТАЛИЯ. РИМ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 42×59</i> Частная коллекция, Ташкент	182. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». РИМ. 16 АПРЕЛЯ 76 г. <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 57×66,2</i> ГМИ, Ташкент (448)	189. ПОРТРЕТ НИГОРЫ <i>1977</i> <i>Бумага, темпера. 80×60</i> Частная коллекция, Ташкент	197. АВТОПОРТРЕТ <i>1979</i> <i>Бумага, уголь. 53×37,5</i> Частная коллекция, Ташкент
161. ПЕЙЗАЖ <i>1975</i> <i>Бумага, карандаш. 75×55</i> Частная коллекция, Ташкент	168. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ВИЛЛА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 58 × 70</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент (438)	175. РИМ. СОБОР <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 60×42</i> Частная коллекция, Ташкент (442)	183. ПОРТРЕТ ШУКРИИ <i>1976</i> <i>Бумага, темпера. 100×97</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.92–93 (449)	190. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ В ПЛАТКЕ <i>1977</i> <i>Бумага, сангина. 60×42</i> Частная коллекция, Ташкент (453)	198. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ <i>1979</i> <i>Бумага, карандаш. 65×85</i> Частная коллекция, Ташкент
162. РАННЯЯ ВЕСНА. ПРОБУЖДАЮЩАЯСЯ ЗЕЛЕНЬ <i>1976</i> <i>Бумага, гуашь. 63×74</i> Частная коллекция, Ташкент (432)	169. ИЗ СЕРИИ «ПО ПОЛЬШЕ». ЗАКОПАНЕ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 72×53</i> Частная коллекция, Ташкент	176. ИТАЛИЯ. РИМ (С ПАЛЬМОЙ) <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 42×59</i> Частная коллекция, Ташкент (443)	177. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ПИЗА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер, акварель.</i> 55×53 ДХВ АХ УЗ, Ташкент (444)	191. ЗИМА <i>1978</i> <i>Бумага, темпера. 45×63</i> ГМИ им. А.Кастеева, Алматы (454)	199. ПОРТРЕТ НИГОРЫ <i>1979</i> <i>Картон, пастель. 115×85</i> Частная коллекция, Ташкент (460)
163. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ВИД НА СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 72×57</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	170. ИТАЛИЯ. ВИЛЛА. 25 АПРЕЛЯ 1976 г. <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 42×59</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.96	178. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ПИЗА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер, пастель</i> 55×53 ДХВ АХ УЗ, Ташкент (445)	184. ИЗ СЕРИИ «ПО ИТАЛИИ». ПИЗА <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 55×74</i> ДХВ АХ УЗ, Ташкент	192. НАБРОСОК <i>1978</i> <i>Бумага, фломастер. 30,3×43,7</i> Фонд Марджани, Москва (455)	200. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА Р. ЧАРЫЕВА <i>1979</i> <i>Бумага, уголь. 50×65</i> Частная коллекция, Ташкент (461)
	171. ИТАЛИЯ. СОБОР <i>1976</i> <i>Бумага, уголь, пастель. 59×42</i>		185. А. Е. ВИНЕР В МАСТЕРСКОЙ <i>1976</i> <i>Бумага, фломастер. 46×33,5</i> Частная коллекция, Ташкент (450)	193. НАБРОСОК <i>1978</i> <i>Бумага, фломастер. 30,8×43</i> Фонд Марджани, Москва (456)	201. КАМОЛА <i>1979</i> <i>Картон, уголь, пастель. 85×64</i> Частная коллекция, Ташкент Публикация: Шостко 1988 С.124 (462)

202. КАРИМА
1980-е
Картон, темпера. 60×90
Частная коллекция, Ташкент
(463)
203. ЭЛЬМИРА
1980
Картон, уголь. 48×34
Частная коллекция, Ташкент
(464)
204. АВТОПОРТРЕТ
1980-е
Бумага, фломастер. 36,7×24,4
Частная коллекция, Ташкент
(465)
205. СТАРЫЙ ГОРОД
1980
Бумага, фломастер. 30×36,5
Частная коллекция, Ташкент
(466)
206. АВТОПОРТРЕТ
1981
Бумага, уголь. 50×34
Частная коллекция, Ташкент
(467)
207. АВТОПОРТРЕТ
1981
Бумага, фломастер. 40,2×28,6
Частная коллекция, Ташкент
(468)
208. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1981
Бумага, карандаш, пастель
76×92
ДХВ АХ УЗ, Ташкент
209. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ
ХУДОЖНИЦЫ. ШУРА
1981
Бумага, фломастер. 29×23
Частная коллекция, Ташкент
(469)
210. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1981
Бумага, фломастер. 43×29
Частная коллекция, Ташкент
(470)
211. ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1981
Бумага, фломастер. 29×23
Частная коллекция, Ташкент
(471)
212. ПОРТРЕТ ШАХНОЗЫ
ГАНИЕВОЙ
1981
Оргалит, уголь. 115×85
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С. 124
(472)
213. ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА
Т. МИРДЖАЛИЛОВА
1981
Бумага, уголь, пастель. 83×68
Частная коллекция, Ташкент
(473)
214. ПОРТРЕТ ФАТИМЫ
1981
Картон, пастель. 95×77
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.124
(474)
215. ПОРТРЕТ РАМИЗА
САБИРОВА
1982
Картон, пастель. 57×53
Частная коллекция, Ташкент
Публикация: Шостко 1988
С.134
(475)
216. ДЕВОЧКА С КОСИЧКАМИ.
ХУРШИДА
1982
- Картон, пастель. 88×69
Частная коллекция, Нью-Йорк
Публикация: Шостко 1988
С.124
(476)
217. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
В ЖЕЛТОМ ПЛАТЬЕ
1982
Картон, уголь, пастель
100,2×80,1
Частная коллекция, Ташкент
(477)
218. АВТОПОРТРЕТ
1983
Картон, белила, уголь
52,2×36,2
Частная коллекция, Ташкент
(478)
219. АВТОПОРТРЕТ
1983
Бумага, фломастер. 36×23,5
Частная коллекция, Ташкент
220. ХУДОЖНИК КАДЫР
ЮСУПОВ
1984
Бумага тонированная, уголь
36×48
Частная коллекция, Ташкент
221. ОБНАЖЕННАЯ
1985
Бумага тонированная, уголь,
мел. 48,5×63
Частная коллекция, Ташкент
(479)
222. ОБНАЖЕННАЯ
1985
Бумага тонированная, уголь, мел
63×48,5
Частная коллекция, Ташкент
223. ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ
1986

232. ПЛЯЖ. ДУБАЙ
2000
Бумага, фломастер. 36,5×51
Частная коллекция, Ташкент
233. ЗИМА. АКТАШ
2001
Бумага, пастель, мел. 64×49
Частная коллекция, Ташкент
(484)
234. ПОДСОЛНУХИ
2001
Бумага, пастель. 64×44
Частная коллекция, Ташкент
(485)
235. РОЗЫ
2001
Бумага, гуашь. 60×47
Частная коллекция, Ташкент
236. СТАРИК В ШЛЯПЕ
2005
Картон, уголь. 69×55
Частная коллекция, Ташкент
(483)
237. АВТОПОРТРЕТ
2006
Картон, карандаш. 49,5×40
Частная коллекция, Ташкент
238. АВТОПОРТРЕТ.
НАБРОСОК
2008
Картон, карандаш. 49×41
Частная коллекция, Ташкент
224. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
НА СИНЕМ ФОНЕ
1986
Картон, темпера, пастель
50×45
Частная коллекция, Ташкент
225. АВТОПОРТРЕТ
1988
Бумага, уголь. 48×34,9
Частная коллекция, Ташкент
(480)
226. ПОРТРЕТ ДЕВОЧКИ
1988
Бумага, карандаш. 57×39
Частная коллекция, Ташкент
227. ОБНАЖЕННАЯ НА ДИВАНЕ
1990
Картон, гуашь, пастель. 77×81,5
Частная коллекция, Ташкент
(481)
228. ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ
1990
Бумага, пастель. 44×46
Частная коллекция, Ташкент
229. В СТАЦИОНАРЕ
1991
Бумага, уголь. 36×48
Частная коллекция, Ташкент
(482)
230. НА БЕРЕГУ
ПЕРСИДСКОГО ЗАЛИВА
1997
Бумага, акварель. 33×45,5
Частная коллекция, Ташкент
231. ДУБАЙ
1998
Бумага, пастель. 62×42
Частная коллекция, Ташкент

Библиография

- 100 КАРТИН 1998
100 картин из коллекции Галереи
изобразительного искусства Узбекистана
Национального банка Узбекистана. Вып. 5
Ташкент, 1998
- 100 КАРТИН 1995
100 картин из коллекции Галереи
изобразительного искусства Узбекистана
Национального банка Узбекистана. Вып. 1
Ташкент, 1995
- АБДУЛЛАЕВ 2007
Абдуллаев Н. Ўзбекистон санъати тарихи. Ташкент,
2007
- АХМЕДОВА 2004
Ахмедова Н. Традиции. Самобытность. Диалог
Ташкент, 2004
- ВЫСТАВКА 1978
Выставка произведений народного художника
Узбекской ССР Р. Ахмедова/Каталог. М., 1978
- ГТГ 2013
Государственная Третьяковская галерея. Каталог
собраний. Живопись второй половины XX века
Т. 7. М., 2013
- ГМИ УЗ 2004
Государственный музей искусств Узбекистана
Ташкент, 2004
- ГМИ УЗ 1975
Государственный музей искусств Узбекской ССР
Л., 1975
- ГМИ УЗ 1968
Государственный музей искусств Узбекской ССР
М., 1968
- ЖАДОВА 1962
Жадова Л. Современная живопись Узбекистана
Ташкент, 1962
- ЖИВОПИСЬ 1977
Живопись народов СССР. М.: Советский
художник, 1977
- ИСКУССТВО 2013
Изобразительное искусство Узбекистана
М., 2013
- ИСКУССТВО 1976
Изобразительное искусство Узбекистана
Ташкент, 1976

- ИСКУССТВО 1957
Изобразительное искусство Узбекской ССР
М.: Советский художник, 1957
- ИСКУССТВО 1917–1972
Искусство Советского Узбекистана. 1917–1972
М., 1976
- ИСКУССТВО 1972
Искусство Узбекской ССР. Л., 1972
- ИСТОРИЯ ИСКУССТВА 1977
История искусства народов СССР. Т. 8. М., 1977
- ИСТОРИЯ ИСКУССТВА 1984
История искусства народов СССР. Т. 9. Кн. 2. М., 1984
- КАРИМОВ 1972
Каримов Х. Влюбленный в жизнь. Ташкент, 1972
- Каталог АХ 2006
Р. Ахмедов // Каталог дирекции художественных
выставок Академии художеств Узбекистана
Ташкент, 2006
- КАТАЛОГ 2006
Р. Ахмедов // Каталог. Ташкент, 2006
- КАТАЛОГ 2001
Р. Ахмедов // Каталог. Ташкент, 2001
- КАТАЛОГ 1968
Рахим Ахмедов // Каталог выставки. М., 1968
- БУКЛЕТ 2011
Рахим Ахмедов. 1921–2008: Буклет. Ташкент, 2011
- КАТАЛОГ 1992
Рахим Ахмедов. Выставка к 70-летию художника //
Каталог. Ташкент, 1992
- КЛЫЧЕВ 1972
Клычев И. Мои университеты // Советская
культура. 1972. 9 сент.
- ЛЕНЯШИН 2000
Леняшин В. «Из времени в вечность»:
импрессионизм без свойств и свойства русского
импрессионизма // Русский импрессионизм. СПб.,
2000
- ЛИХАЧЕВА 1986
Лихачева В. Рахим Ахмедов. Советская
живопись – 8. М., 1986
- МАСТЕР 2001
Мастер. Учитель. Живописец // *San'at*. 2001. №3
- МЮНЦ 1976
Мюнц М. Рахим Ахмедов. М., 1976
- ПАМЯТИ МАСТЕРА 2012
Памяти мастера // *San'at*. 2012. № 1
- ПОЛЕТ МЫСЛИ 2013
Полет мысли. Выставка художников-академиков,
посвященная 15-летию Академии художеств
Узбекистана и 21-й годовщине независимости
Узбекистана // Каталог. Ташкент, 2013
- ПОРТРЕТ САНЪАТИ 2011
Ўзбекистон миллий портрет санъати. Ғ.Ғулом
номидаги адабиёт ва санъат нашриёти. Ташкент,
2011
- ПУТЕВОДИТЕЛЬ 1965
Музей искусств Узбекистана: Путеводитель
Ташкент, 1965
- РЕМПЕЛЬ 1956
Ремпель Л. О национальном своеобразии
изобразительного искусства Узбекистана:
Доклад // Стенографический отчет V съезда СХ
Узбекистана. 4–7 мая 1956 года. Госархив РУз
Ф.2320. Оп. 1. Ед. хр. 482. С.81–116
- РЕМПЕЛЬ 1965
Ремпель Л. Из выступления на обсуждении
юбилейной выставки, посвященной 40-летию
УЗССР. 26 января 1965 года // Стенограмма
обсуждения. Госархив РУз. Ф.2320. Оп. 1.
Ед. хр. 735. С.9
- ТАСВИРИЙ 2007
Тасвирий ва меъморчилик санъати тарихи.
Ташкент, 2007

- ТАСВИРИЙ 2009
Тасвирий санъат антологияси. Ташкент, 2009
- ТУРЧИН 2011
Турчин В. Русская живопись: образ уходящий // Наше наследие. 2001. №56
- ЎЗБЕКИСТОН ТАСВИРИЙ 2009
Ўзбекистон тасвирий санъат антологияси
Ташкент, 2009
- ХАЛАМИНСКАЯ 1967
Халаминская М. Искусство молодых. Очерки
о художниках республик Средней Азии
и Казахстана. М., 1967
- ЧУВАШСКИЙ МУЗЕЙ 2014
Чувашский Государственный художественный
музей // Альбом-каталог. Чебоксары, 2014
- ШОСТКО 1988
Шостко Л. Р. Ахмедов. М., 1988
- ЭЛИОТ Т. ТРАДИЦИЯ
Элиот Т. Традиция и творческая
индивидуальность // *Элиот Т.* Избранное. М., 2002
- ЭНЦИКЛОПЕДИЯ 2000
Национальная энциклопедия Узбекистана
Ташкент, 2000

Список сокращений

АН (Р)УЗ	Академия наук Республики Узбекистан
ГМИ УЗ	Государственный музей искусств Узбекистана
ГИИ УЗ	Галерея изобразительного искусства Узбекистана
ГМИ им. А. Кастеева	Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева
ГМИ им. И. В. Савицкого	Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И. В. Савицкого
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГМВ	Государственный музей Востока
ДХВ АХ УЗ	Дирекция выставок Академии художеств Узбекистана
МКСХ	Международная конфедерация союзов художников
ЧГХМ	Чувашский государственный художественный музей

Нигора Ахмедова
Рахим Ахмедов: монография

Ответственный редактор: *Мария Филатова*

Редактор: *Елена Борисова*

Корректор: *Наталья Гривенюк*

Фотографы: *Г.Анфилов, Э.Ахмедова, Е.Горожанин, А.Раевский, Р.Шагаев*

Дизайн, верстка: YUSTUDIO
www.yustudio.ru

Подписано в печать 18.05.2018 г.
Формат 00x00/0. Бумага мелованная
Печать офсетная. Гарнитура Caslon
Тираж 300 экз.

Фонд Марджани
117997, г. Москва, ул. Вавилова, д. 69.

Отпечатано в типографии...