

К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ЖИВОПИСИ АЗЕРБАЙДЖАНА И УЗБЕКИСТАНА XX ВЕКА

В изобразительном искусстве Узбекистана и Азербайджана есть много общего. И Узбекистан, и Азербайджан имеют уникальное и многообразное историко-культурное наследие, отражающее самые различные исторические периоды, начиная с древности до современности.

Географическое расположение Узбекистана и Азербайджана на трансконтинентальных маршрутах Великого шелкового пути обусловило тот факт, что эти территории с древности были ареалом пересечения различных народов, религиозных воззрений, культур, синтезирующих в себе достижения Запада и Востока. Это явилось благодатной почвой для создания бесценных памятников археологии, шедевров зодчества, искусства рукописной книги, декоративно-прикладного искусства. Они сегодня хранятся не только в музеях Узбекистана и Азербайджана, но и в крупных музейных собраниях России, Германии, Великобритании, Франции, США и других стран.

Особую часть историко-культурного наследия наших стран составляет искусство XX века, когда стали формироваться европейские формы художественной культуры, которые накладывались на традиционные ценности восточной духовности, и в результате породили удивительный симбиоз, воплотившийся в памятниках культуры, которые сегодня являются гордостью музеев наших стран.

Важным фактором формирования национальных школ живописи в Узбекистане и Азербайджане в конце XIX-начале XX вв. стало знакомство с русской художественной традицией, контакты с русскими художниками. Так, в начале XX века в Туркестанский край приезжает много русских художников из Москвы, Санкт-Петербурга, работающих в основном в реалистической манере. Туркестанский край обогащает их палитру и стиль, представляет их воображению новые темы и образы. Точно также, в конце XIX-начале XX веков в Азербайджане побывали многие рус-

ские художники-реалисты. В 1920-х годах, и в Узбекистане, и в Азербайджане открываются художественные школы, воспитавшие немало талантливых мастеров.

Аналогичны и основные этапы периодизации национальной живописи наших стран в XX веке. Если в общих чертах, то это: начало века – формирование европейских станковых форм в изобразительном искусстве; 1930-50-е годы – период официозного искусства, «воинствующего» идеологического контроля соцреализма; 1960-е годы – «хрущевская оттепель»; 1970-80-е годы – раскрепощение творческого сознания; и 1990-е годы – по сегодняшний день – период независимости стран. В каждый из этих периодов творческий гений национальных художников был способен творить уникальные произведения искусства, многие из которых вошли в золотой фонд искусства наших стран.

В этом контексте в формировании национальных школ живописи и Узбекистана, и Азербайджана важное место занимала национальная традиция, заложенная в эстетике миниатюрной живописи, традиционного декоративно-прикладного искусства, искусства орнамента. Возможно, в этом сложном процессе формирования национальных школ были и различия. Если в Азербайджане доминирующим компонентом к национальной художественной традиции выступало реалистическое направление, то в Узбекистане, в силу сложившейся ситуации, связанной с приездом русских художников авангардного направления, формирование национальной школы в 1920-х годах изначально представляло симбиоз национальной традиции и авангарда.

Но и в том, и в другом случае, великими узбекскими и азербайджанскими художниками, которые закладывали основы национальных школ живописи в конце XIX-начале XX века, обращение к национальной традиции понималось как продолжение неразрывной цепи в эволюции искусства XX века. В основе этого обращения лежала цельная образно-пластическая концепция, которую составляло глубокое осмысление традиционной поэтики и синтезирование ее с творческими устремлениями XX века.

Отсюда и вполне закономерный интерес к специфическому художественному языку ремесел, искусства миниатюры, законам художественной картины, заложенной в них. Так, к примеру, художественные эксперименты узбекского художника А.Волкова 1920-х годов, выявляют его тонкое понимание образной структуры произведений народного искус-

ства, в частности, ковроткачества, включавшего в себя: «... раскрытие содержания образов; расшифровку орнамента, приемов, техники; разгадывание тайн композиции, колорита; выявление сложных процессов и закономерностей искусства Востока и создание единой системы, объединяющей прошлое с настоящим, в которой традиции были бы не просто «использованы», а обрели бы действительно новую жизнь, и искусство стало бы шагом вперед, а не оглядкой назад»(1).

В становлении другой яркой художественной индивидуальности, как Усто Мумин (русский художник А.Николаев, после приезда в Среднюю Азию, принявший ислам и взявший псевдоним Усто Мумин), искусство резьбы и росписи по ганчу, как и искусство восточной миниатюры, также оказали заметное воздействие. На протяжении всего творчества художник не переставал восхищаться традиционным искусством и изучать особенности его образного выражения, тонко воспринимая не только формально-пластические особенности – колористическую сдержанность, композиционную завершенность, музыкальность ритмов, но и воплощенную в них специфическую духовность, художественную картину о жизни и ее ценностях.

В азербайджанском изобразительном искусстве, наверное, этот процесс синтеза Востока и Запада начался еще раньше, в самобытном художественном феномене XIX века - кадjarской живописи. Как отмечали специалисты, «удаляясь от традиции миниатюры и испытывая европейское влияние, азербайджанская живопись породила самобытный, глубоко национальный феномен, получивший в западном искусствознании название кадjarского стиля» (2). Сохранившиеся образцы живописи Аллахверди Авшар, Абдулгасым Тебризи, Мирза Кадым Эривани, Мир Мохсун Навваб, Исмаил Джелаир, Мехрали представляли собой продолжение эстетических канонов, заложенных в историко-культурном наследии.

Аналогичная попытка синтеза традиций миниатюры и станковой живописи в узбекском искусстве наблюдается в творчестве бухарского художника Садриддина Поччаева в 1920-х годах. Однако это носит единственный характер, и больше проявляется в русле восточного примитива как направления.

Говоря о живописи наших стран, особо хотелось бы сказать о декоративности как важном не только формообразующем, но и мировоззренческо-содержательном конструкте наших художественных культур. В ис-

куствознании Узбекистана понятие декоративности было акцентировано еще в тридцатые годы, когда в процессах перехода к единому методу социалистического реализма, исследователи своеобразно интерпретировали понятие декоративности. Здесь уместно вспомнить книгу В.Чепелева, в которой он использует такие обороты как «декоративизм старого феодального искусства», «декоративно-орнаментальный образ», «декоративно-плоскостная, абстрактно-декоративная форма», «национально-своеобразный декоративизм» (3).

В общем потоке высказываний автора, тенденциозных и характерных для своего исторического периода, невозможно не отметить, уже с позиций сегодняшнего дня, что он правильно отмечает связь декоративности с «мистической теорией ислама» (как тогда называли суфизм), или «отчуждение художественного сознания от действительности», что в 1930-е годы было трактовано как сугубо неприемлемое для советского искусства явление. Как писал В. Чепелев: «... во всем большом росте республики, обнажилось противоречие между новым содержанием, требующим ясно-го, широко доступного художественного языка, и декоративно-плоскостной, абстрактно-декоративной формы» (4).

Понятие декоративности, ставшее «ругательной» категорией в искусствоведении 1940-50-х годов, в особенности к западноевропейскому искусству новейшего времени, в художественной критике Узбекистана носит характер самого негативного отношения к творчеству.

Важные замечания о декоративности, в плане творческого освоения национального художественного наследия, в частности, миниатюры, были сделаны в статье Л.И.Ремпеля (5). Автор отмечал, что декоративную традицию Востока, при внешнем соприкосновении в блеске и яркости красок, объяснять только лишь особенностями климатических условий нельзя. Ценным является замечание автора, что декоративность выражается не в плане стилизаторства, изучении приемов с точки зрения чистой формы, а в проникновении в глубинные основы искусства Востока.

Изысканную декоративность художественного мышления национальных мастеров отмечают и современные азербайджанские искусствоведы. В своих исследованиях они пошли дальше, отмечая, что «эта декоративность, парадность, формально-стилистическая изысканность кадjarского стиля все более отодвигала на задний план «внутреннее, по суфийски скрывая его» (6).

1960-е годы и в узбекской, и в азербайджанской живописи стали своего рода поворотным пунктом, с которого начался отсчет раскрепощения творческого сознания, появления «сурового стиля» в искусстве как инварианта возможной творческой свободы. В Узбекистане новый дух и виток развития живописи ощущались в работах В.Бурмакина, Ю.Стрельникова, Р.Чарыева, Е.Мельникова и других. В Азербайджане яркими «шестидесятниками» стали Т.Салахов, Т.Нариманбеков, Р.Бабаев, А.Джафаров, Н.Абдурахманов.

В 1970-80-е годы активнее начинает проявляться ассоциативно-метафорическое мышление, в каждом конкретном случае преломленное через индивидуальное видение мира, характер живописно-пластических поисков каждого автора. Исследователи тех лет еще отмечали такие характерные особенности этого направления как интеллектуализм, усложнение структуры образа, отказ от прямого выражения авторской идеи, вытеснение пластических ценностей символическими, «знаковыми», ситуацию игры со зрителем (7). В творческих поисках тех лет в творчестве художников-новаторов своего времени, акцент с пластики переносится на смысловое содержание сюжетов и образов, появление метафоры и аллегории. Художники начинают размышлять, философствовать о разнообразных аспектах бытия через ассоциативную и семантическую многослойность своих произведений.

Среди широкого спектра художественных традиций в живописи тех десятилетий, ощущается опора на национальные традиции своей культуры, которая к 1990-ым годам и, в особенности, в период независимости, начинает нести динамичный характер.

На современном этапе и узбекская, и азербайджанская живопись представляют собой интертекст, в пространство которого вплетается множество художественных стилей и направлений, которые сосуществуют одновременно. Это и реализм, и декоративность, и ассоциативно-метафорическое направление, и концептуальное искусство, и актуальное искусство. За каждым из них, если говорить о ярких творческих дарованиях, стоит не просто формально-пластический стиль, а определенная художественная картина мира, которая имеет свою, прежде всего, содержательную, мировоззренческую доминанту.

В этой мозаичности современной живописи, определенное место занимает национальная художественная традиция. Но ее сущность сос-

тавляет уже не интерпретация художниками стиля, приемов народного декоративно-прикладного искусства, искусства миниатюры, как это было в предшествующие десятилетия, а попытка глубокого проникновения в философские, поэтические стержневые конструкты национальной художественной картины мира. Здесь возникают свои сложности. К примеру, этногенез и история узбекского народа отличается многослойностью и разновекторностью. Естественно, это находит отражение в его, как сказал бы Г.Гачев, Космо-Психо-Логосе. В результате оказывается, что национальная художественная картина вбирает в себя множество различных художественных традиций разных исторических этапов, за каждой из которых стоит определенная философия, мировоззрение и поэтика, не говоря уже о стиле. Аналогичная ситуация в этногенезе и истории азербайджанского народа, объясняющая специфику национальной художественной картины в искусстве.

Так, например, необходимость опоры на философские основы традиционных культур и в Узбекистане, и в Азербайджане актуализировала изучение суфизма, целого направления, создавшего базис для развития средневековой миниатюры, орнаментального искусства, искусства макома (или мугама), архитектуры, поэзии. Сущность мугама, а по сути суфизма, была раскрыта азербайджанскими исследователями, которые отметили, что мугам – это попытка постичь всеединства бытия, осознать себя частью этого единства. Это «...путь в земной жизни от несовершенства к совершенству, путь к единению с Единым. Цикл, в котором мольба, молитва, ритуал совершаются в надежде на возвращение утраченного рая, где человек был с Богом. Философия мугама, известная как философия всеединства», «вахдат ал-вуджут», «пантеизм» исходит из гармонии и единства бытия; в ней нет радикализма противостояния материи и идеи, материального и идеального, единого и множества, Творца и творения, рационального и иррационального; цель ее (философии) – в совершенствовании человека, на принципах человечности – гуманизма и толерантности» (8). Возможно интерпретация суфизма в творчестве современных узбекских и азербайджанских художников – это один из вариантов осмысления национальной традиции в искусстве.

Еще один вариант, который ощущается в искусстве и искусствоведении Азербайджана в поисках собственной национальной идентичности – изучение базовых основ тюркского искусства. Как было отмечено Э.Са-

ламзаде: «Вот уже около десятка лет на периферии «нормальной» искусствоведческой науки формируется новая парадигма, ядро которой составили исследования тюркской художественной культуры. Сегодня эту сферу исследований пора назвать по имени – тюркологическое искусствознание. Именно ей предстоит сыграть роль локомотива всей отечественной искусствоведческой науки» (9).

К примеру, проблематика существования древних символов, образов, мотивов и сюжетов в современном искусстве в трудах известных философов, культурологов, искусствоведов XX века затрагивалась неоднократно. Как было отмечено специалистами, «символы – это сердце каждой культуры, они охватывают все аспекты жизни»(10). Причем роль символов была признана еще в древности. Подтверждением этому может стать изречение древнекитайского философа Конфуция: «миром правят не слова и законы, а знаки и символы»(11).

Различные образы и символы тюркской культуры, образы ее великих носителей всегда привлекали внимание узбекских художников XX века. Говоря о символах тюркского искусства, хотелось бы вспомнить творческие поиски одного из ярких творческих индивидуальностей в узбекском изобразительном искусстве XX века – живописца Чингиза Ахмарова. Основу его образно-пластических исканий составила средневековая книжная миниатюра, в которых великий художник черпал свои образы, темы, сюжеты. Именно уникальное духовное пространство средневековой миниатюры пытался воспроизвести в своих картинах художник. В этом смысле особое место в картинах художника занимают тюркские типажи женских образов с раскосыми миндалевидными глазами, мягкими очертаниями овала лица, своей умиротворенностью внутреннего мира.

В изобразительном искусстве Узбекистана XX века есть художники, в творчестве которых словно «генетическая память» воскресают «вековые образы» традиционного искусства, и тюркского в том числе. Это образы коня, древа жизни, всадников, волчицы. К примеру, образ волчицы в работах узбекских художников, один из стержневых образов тюркской культуры. Именно волчица в древнетюркском генеалогическом предании играет роль кормилицы и Праматери. Интересно, что воскресает в работах современных живописцев и скульпторов. К примеру, в работе Н.Имамова «Мать волчица» (1995г.), в которых художник в очень лаконичных, монументальных формах, изображает волчицу с лежащим

рядом ребенком, изобразительно напоминающего тюркских степных бал-балов. Колорит картины, несмотря на контрастность цвета, отличается удивительной умиротворенностью. К образу волчицы художник неоднократно возвращается и в своих скульптурных композициях («Мать волчица», 1998г.). Своеобразную интерпретацию образ волчицы получает и в одноименной работе Ш.Хакимова «Мать волчица» (1997г.). Решенная условным декоративным языком, она вбирает в себя несколько изобразительных мотивов: синюю волчицу, гору, солнце и луну. Эти работы невольно навевают на мысль, что они демонстрируют и проявление «генетической памяти», и осознанный поиск мифических, легендарных образов, открытие для художников пантеона образов тюркской культуры, которую они только начинают осознавать и постигать.

Интересную интерпретацию философских, поэтических основ тюркской культуры дают азербайджанские исследователи, особо отмечая, что древнетюркское художественное мышление ближе всего к современному, гораздо ближе, чем античное или европейское классическое (12).

Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить, что современный этап развития национальной живописи как составной части национальной культуры вообще, как никогда актуализирует вопрос: в чем заключается сущность национальной художественной традиции в нашем искусстве? Что составляет сердцевину национальной культуры, национального искусства? Это нечто статичное или все-таки динамично развивающееся? Без ответа на этот вопрос мы не сможем ответить на вопрос: что именно мы должны сохранять, чтобы национальное искусство, в том числе и живопись, сохранило бы свою идентичность, непохожесть на искусство других народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Земская М. И. Волков – мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975, с. 21
2. Гюльрена Мирза. Трансформации и варианты азербайджанской художественной картины мира: от каджарского стиля до постмодерна. В журнале «Проблемы искусства и культуры», Баку, 2011г. №1 (35), с. 103.
3. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. Л., 1935г.
4. Чепелев В. Указ. Соч., с. 31
5. Ремпель Л.И. О национальном своеобразии в искусстве Советского Узбекистана. Т., 1956
6. Гюльрена Мирза. Указ. соч., с. 104

7. Кантор А.М. 1970-е годы как этап истории искусства. Сов. Искусствознание-79, вып. 2. М., 1980, с. 41-57
8. Кули-заде З. Мугам как проявление и постижение философии всеединства. Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, 18-20 марта 2009г., с. 265
9. Саламзаде Э. Тюркологическое искусствознание и философия традиционализма. Тенгри и тамга: наследники тюркского мира. Баку, 2010г., с. 7
10. Знаки и символы. Интерпретация знаков и символов в мифологии, религии, искусстве на протяжении тысячелетий. М., 2008, с. 8.
11. Знаки и символы. Указ. соч., с.8
12. Гюльрена Мирза. Указ. соч., с. 109

Kamola Akilova (Uzbekistan)

On the problem of the national tradition in painting of Azerbaijan and Uzbekistan of the XX century

At present uzbek and Azerbaijan painting represent a cultural text where numerous artistic styles and tendencies which co-exist at the same time are included. The national artistic tradition occupies a certain place in this diversity of modern painting. Not an interpretation of the style, ways of traditional handicraft, the art of miniature as it was in previous decades but an attempt of profound penetration into philosophical, poetic pivotal constructs of the national artistic picture of the world make up its essence.

Kamola Akilova (Özbəkistan)

XX əsrdə Azərbaycan və Özbəkistan rəssamlığında milli ənənə probleminə dair

Müasir mərhələdə həm özbək, həm də Azərbaycan rəssamlığı eyni zamanda mövcud olan çoxlu bədii üslub və istiqamətləri özündə ehtiva edən rəssamlığın bu müxtəlifliyində milli bədii ənənə müəyyən yer tutur. Ancaq onun mahiyyəti əvvəlki onilliklərdə olduğu kimi ənənəvi sənətin, miniatür sənətinin üslub və üsullarının rəssamlar tərəfindən təfsirində deyil, dünyanın milli bədii mənzərəsinin fəlsəfi, poetik mühüm konstruksiyalarına dərinlən nüfuz etməyə cəhdən ibarətdir.

Ключевые слова: традиция, национальная школа, интертекст, декоративность, тюркская культура