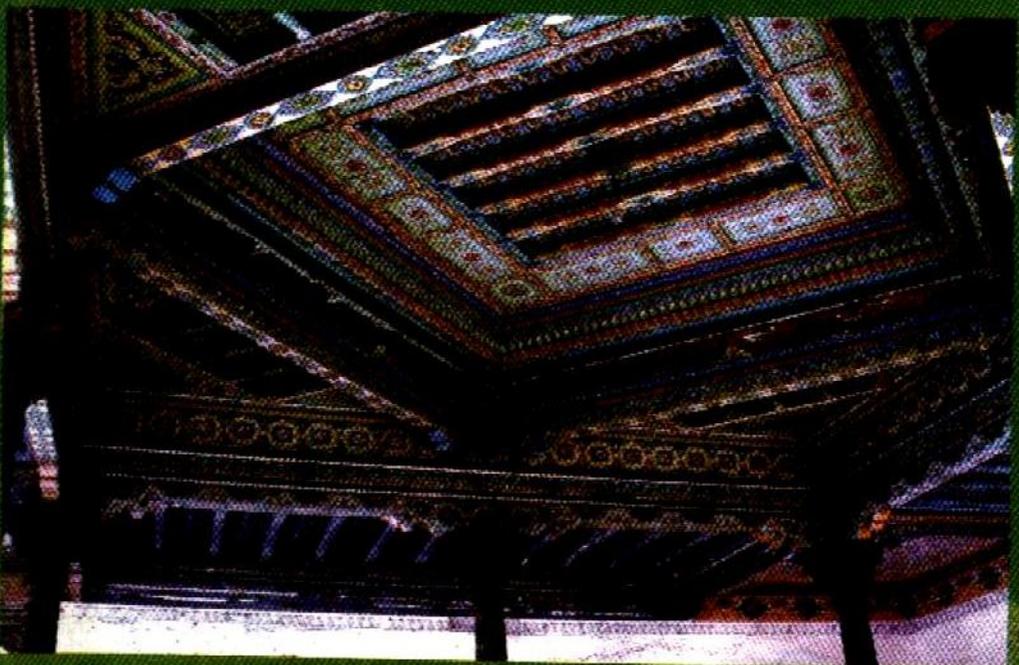




Халима РАФИКОВА

ФЕРГАНСКАЯ ШКОЛА РОСПИСИ



Халима РАФИКОВА

**ФЕРГАНСКАЯ
ШКОЛА РОСПИСИ**

Ташкент
Издательство «Фан ва технология»
2007

В брошюре рассматриваются традиции, этапы развития, эволюция стиля, проблемы и перспективы Ферганской школы росписи, а также актуальные вопросы ученичества и реставрации Кокашдской школы росписи на современном этапе.

Книга рассчитана на искусствоведов преподавателей и студентов художественных учебных заведений.

- Научный редактор** – **Э.Ф. ГЮЛЬ**, доктор искусствоведения, НИИ искусствоведения Академии Художеств Республики Узбекистан.
- Ответственный редактор** – **М. А. КАХХАРОВ**, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философии Кокандского госпединститута, лауреат премии Академии наук РУз.
- Рецензент** – **М. ХАСАНОВ**, директор Кокандского колледжа изобразительного и прикладного искусства им. К. Хайдарова, член Академии Художеств Республики Узбекистан.

ФЕРГАНСКАЯ ШКОЛА РОСПИСИ В XX ВЕКЕ

Основные этапы развития, проблемы и перспективы

Ферганская школа росписи – одно из уникальных достижений узбекского традиционного искусства; ее формирование происходит в эпоху средневековья. Сегодня трудно судить о ранних этапах развития этого вида искусства в долине, поскольку один из старейших сохранившихся памятников архитектуры, где представлены росписи, – кокандская мечеть Джамии, – относится уже к началу XIX в. Однако великолепный декор мечети, разнообразие композиционных построений и элементов подтверждают сложившуюся традицию и высокий уровень работы местных художников-орнаменталистов на рубеже XVIII – XIX вв.

Рассматривая вопросы формирования ферганской школы росписи, С. Круковская выдвигает следующее предположение: «У Коканда не было собственного архитектурного наследия, какое сложилось в Бухаре и Самарканде с их долгим историческим прошлым. Поэтому ведущим кокандским архитекторам XIX в., строителям, ганчкорам и наккошам – усто Мухаммеду Мусе, его сыновьям Исахану и Юсуфу Али Мусаевым и другим пришлось в своих работах отталкиваться от общих принципов среднеазиатского зодчества, получивших наиболее яркое выражение в культовых сооружениях¹. Тем не менее, отталкиваясь от общераспространенного в столичных городах Среднего Востока орнаментально-декорационного наследия, художники-сирчи (так в Ферганской долине называют орнаменталистов-наккошей) смогли создать оригинальный стиль росписи по дереву, сложившийся в самобытную школу. Активное развитие этого вида искусства в долине связано с исключительно важной ролью дерева, деревянных перекрытий в местной строительной практике.

Коканд, как столичный город, стал ведущим центром развития этого вида искусства, и потому название «ферганская школа росписи», возникшее по географическому принципу, мы с полным правом можем трактовать как «кокандская». Укрепление Кокандского ханства, повлекшее подъем экономики и стабилизацию общественной жизни, привело к превращению города в важный культурный центр долины. Активизация строительства привела к появлению ряда замечательных архитектурных сооружений, деко-

¹ Круковская С.М. Встречи с Кокандом. – Ташкент: 1977. – с. 29.

ративное оформление которых свидетельствует о формировании здесь оригинальной школы художественной росписи. С одной стороны, общность приемов, орнаментальных композиций и отдельных мотивов говорит о том, что ферганская школа росписи сложилась в русле общемусульманского наследия городов средневековья. С другой стороны, она имеет своеобразный характер, проявившийся в специфике цветовой гаммы, насыщенной и многоцветной, чрезвычайно разнообразной, а также в трактовке отдельных мотивов.

Коканд расположен в одном из прекрасных мест Ферганской долины, широко известной своей природной красотой. В крас, в котором величественные горы, увенчанные белоснежными вершинами, соседствуют с изумрудными полями, где прозрачные родники орошают альпийские луга с пышной растительностью, сам воздух проникнут чувством прекрасного. История города насчитывает около 2 тыс. лет; в 1740 г. появляется собственно название Коканд, как обозначение города, возникшего на месте крепости Эскикурган. В это время Коканд входил в состав Бухарского эмирата, однако при правителе Мухаммеде Алимхане (1800 – 1809 гг.) добивается независимости.

Искусство росписи представлено как в культовой, общественной архитектуре, так и гражданской. К числу уникальных творений мастеров Ферганской школы XIX – нач. XX вв. относятся: резиденция последнего кокандского правителя Худоярхана в Коканде, потолки многочисленных залов которого представляют собой подлинные произведения высокого искусства, мечети (Коканд: Джами, Норбута бия; Андижан: Джами; Чуст: Мавлоно Лутфилло; Маргилан: Саид Ахмад ходжа; Риштан: Ходжа Илгор; Наманган: Ота Валихон Тура, Мулло Кыргыз; Пахтабад: Ота Кузи и т.п.), медресе, жилые дома и многие другие памятники.

В истории сохранились также имена работавших в это время в долине художников-орнаменталистов. Это уста Абдулло, уста Марасул, Мадаминджан Хусаинов и др. В ряде исследований упомянуты такие имена, как Юсуфали Мусаев, Домулла Азамат, Хакимжон Холматов, Хожиали Солиев, Норкузи Норматов, Али Солиев¹, андижанский мастер Хусайн Боборахим суфи, маргиланский

¹ Султанов М.А. Искусство орнаментальной росписи в жилой архитектуре Коканда XVIII – XX вв.: Автореф. канд. иск. – Ташкент, НИИ искусствознания, 1994. – с. 3.

мастер Махсум Ходжи, уратспинский мастер Якуб Рауфов¹, мастера начала XX в.: Мухаммад Солиев, уста Уринбай, уста Шукурхан. Эти сохранившиеся для истории имена доказывают, что искусство росписи не было анонимным, как народное ремесло; роспись была профессиональным видом деятельности, со своими яркими представителями. Орнаменталисты-сирчи, как их называли в долине, были творческой элитой, и отношение к ним было как к подлинным художникам. Об этом свидетельствует, в частности, надпись на южном крыле фасада дворца Худоярхана, где крупным шрифтом в нескольких картушах изображены следующие строки:

*Художник, искусство которого подобно искусству Бехзада,
Умением своим создал этот орнамент.*

Таким образом, труд орнаменталистов, создававших узоры для изразцов и деревянных перекрытий, приравнялся к труду миниатюристов, творческой элиты средневекового мира.

XX в. стал новым этапом в развитии традиционного искусства Узбекистана, в том числе искусства росписи. Качественно новый характер этого периода был обусловлен изменившейся политической и социокультурной ситуацией, связанной с вхождением территории Узбекистана в состав России, а затем СССР. Новый, европейский тип культуры, внедряемый «сверху», политическими методами, изменил направление развития местных художественных процессов. Как отмечали исследователи, утверждение европейских форм культуры и искусства приводило к «структурному изменению всей традиционной системы искусства, отказ от старой модели в процессе утверждения новой европейской»².

Пути развития искусства росписи, его непростую судьбу в XX в. мы и решили рассмотреть в настоящем издании.

1920-е гг. стали наиболее сложным и неоднозначным временем для бытования традиционных форм искусства. Это было время, когда художественно оформленные предметы старого быта вос-

¹ Султанов М.А. Искусство орнаментальной росписи в жилой архитектуре Коканда XVIII – XX вв.: Автореф. канд. иск. – Ташкент, НИИ искусствознания, 1994. – с. 18.

² Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX в.: традиции, самобытность, диалог. – Ташкент: 2004. – с. 40.

принимались как атрибут «феодално-байского» прошлого, и потому сознательно уничтожались, как искоренялись из жизни вековые народные обычаи и обряды. Особенно пострадали росписи средневековых мечетей, мавзолеев, медресе – т.е. тех общественных зданий, которые приспособлялись новой властью под собственные нужды (казармы, школы, детские сады, склады и проч.) – такие росписи связывали с причастностью к религии, и потому закрашивали масляной краской или заколачивали фанерными щитами.

С конца 1920-х гг. ситуация постепенно меняется: государство стало уделять внимание образованию музейных коллекций, сохранению объектов традиционного искусства. Однако интерес музейных сотрудников к тому или иному виду традиционного декоративно-прикладного искусства был избирателен: в первую очередь собирались коллекции тканей, набойки и керамики¹. Это и понятно – такие вещи легче коллекционировать, их можно купить у населения, в то время как роспись имеет стационарный характер и связана с объектом архитектуры. Лишь с 1935 г. музеи, особенно Государственный музей искусства в Ташкенте, стали направлять экспедиции по всем районам Узбекистана с целью сбора фотоматериалов по памятникам архитектуры, росписи и резьбе. В 1937 г. такая экспедиция была направлена в Ферганскую долину, в результате чего были собраны уникальные фотоматериалы, а также фрагменты росписей памятников архитектуры долины². Эти поездки привели к началу восстановительных работ во дворце Худоярхана, пострадавшего в ходе революционных действий. В 1935 г. архитектор Б. Засыпкин начал проводить первые исследования, а археолог Я. Гулямов составил паспорт дворца, включавший его план и обмеры.

В Ташкенте еще в довоенный период был открыт Художественный учебно-производственный комбинат, просуществовавший до 1950 г., где мастера-представители различных видов традиционного искусства, в том числе росписи, делали опыты реконструкции живописи, применения ее в условиях современности, обучали молодежь³. К работе комбината привлекались лучшие художники-орнаменталисты того времени, в частности, в 1934 г. в качестве инструктора-консультанта был приглашен из-

¹ Круковская С.М. В мире сокровищ. – Ташкент: 1982. – с. 13.

² Круковская С.М. В мире сокровищ. – Ташкент: 1982. – с. 15.

³ Денике Б.П. Архитектурный орнамент Средней Азии. – М., Л.: 1939. – с. 220.

вестный ташкентский усто А. Касымджанов¹. В это же время в городах Узбекистана, прежде всего в новой столице, стали создаваться кружки при Дворцах пионеров, где подростки могли обучиться приемам традиционной росписи и резьбы². Традиционная роспись используется и как своего рода «экспортная» продукция – труд художников-орнаменталистов становится востребованным при организации павильонов международных выставок за пределами Узбекистана. Так, мастера из Ферганской долины участвовали в подготовке павильонов республики на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве в 1939 г. В этом случае привлечение традиционного искусства также имело свою идеологическую подоплеку, связанную с лозунгом «искусство, национальное по форме, социалистическое по содержанию», пропагандой идеи дружбы народов, вместе строящих «счастливое будущее».

Однако, хотя традиционная роспись становится объектом внимания властей, музейных работников, входит в систему внеклассного художественного воспитания школьников, она не получает активного развития в повседневной жизни общества. Причины вытеснения искусства росписи из окружающей среды, ее перенос в музейные или выставочные залы, учебные классы были связаны с новым ленинским планом «монументальной пропаганды», реализация которого началась с 1918 г.; исполнению этого плана правительство уделяло первостепенное внимание, монументальные виды искусства как средство пропаганды вышли в это время на первый план.

Общезвестно, что монументальное искусство в любые исторические эпохи выполняло пропагандистские функции; его роль особенно важна в периоды революционных преобразований. На смену традиционному архитектурному декору, связанному с выражением идей исламского общества, его культуры и эстетики, игравшему, как любое монументальное искусство, своеобразную роль пропаганды идеологических приоритетов общества, в этот период приходят новые формы, отражающие социалистическую идеологию. Новые идеалы общества, новые праздники, памятные даты,

¹ Ташкентская роспись. Из альбома народного мастера Алимджана Касымджанова. Автор вступительной статьи Прица И.М. Ташкент. Гослитиздат УзССР. 1958. – с. 19.

² Косимов К. Наккошлик. Халк наккошлиги тугараги. – Тошкент: Укитувчи, 1990. – с. 29.

нуждались в художественном оформлении, способном ясно и четко, наглядно и доступно донести народу суть политики новой власти. Ленинский план монументальной пропаганды поставил перед художниками четкую задачу – они должны были создать образ новой жизни, нового человека, одновременно подвергнув уничтожению старые идеалы. Революционная борьба народа, человекотруженик, строительство жизни на основе социальной справедливости, новые нравственные представления — вот что стало содержанием советского монументального искусства с первых дней его развития.

В результате в довоенные годы использование традиционной орнаментальной росписи, как связанной со старой идеологией, резко сокращается. Прослеживаются также тенденции изменить «содержательную» сторону росписи, придать ей современный вид и актуальность звучания. Художники-орнаменталисты, представители традиционного искусства, пошли по пути включения в свои орнаментальные композиции мотивов, связанных с реалиями новой, социалистической действительности – серп и молот, пятиконечная звезда, коробочки хлопка и т.д., пытаясь реабилитировать «старое» искусство в глазах новой власти. В этом плане показательны росписи орнаменталистов Ферганской долины С. Азимова и Н. Шарипова, носившие характер творческого эксперимента.

В первые послевоенные годы, в связи с активным строительством новых и реконструкцией старых городов, монументальное искусство европейского типа выходит на новый виток развития – появляются молодые талантливые национальные кадры, растет уровень их профессионализма, ширится взаимообмен опытом с республиками Союза. Появляются все новые виды монументального искусства – наряду с росписями востребованы витражи, мозаичные панно, декоративные скульптурные рельефы, чеканка и прочее. На фоне активного развития советского монументально-декоративного искусства и его составляющей – узбекского монументально-декоративного искусства, традиционные виды, тем не менее, не исчезают, сохраняя свое значение, особенно в провинции, благодаря энтузиастам своего дела – потомственным художникам и мастерам.

Первым настоящим прорывом в этой области стало оформление интерьеров Театра оперы и балета им. Алишера Навои, строительство которого началось в Ташкенте еще в годы Отечественной

войны. Впервые в советской строительной практике для оформления интерьеров театра европейского типа были приглашены мастера и художники-орнаменталисты, ганчоры и наккоши, работавшие в сфере традиционного узбекского искусства. Отдельные залы помещения театра, по замыслу архитекторов, должны были продемонстрировать богатство различных центров традиционного орнамента, выполненного в ганче. Ферганские узоры, выполненные лучшими художниками долины, занимают в оформлении театра достойное место.

Однако Театр оперы и балета стал, пожалуй, единственным ярким примером использования традиционного декора в те годы. 1950 – 60-е годы остаются по-прежнему достаточно проблематичными для развития традиционной росписи, которая практически не применяется; в этот период роспись постепенно исчезает из современного градостроительства.

На развитие искусства традиционной росписи в XX в. влияли многие факторы: идеологические приоритеты, состояние экономики, поскольку, как вид монументального искусства, роспись была непосредственно связана с финансово затратной архитектурой, наконец, внутривидовая динамика развития искусства.

Если в первые годы установления советской власти вытеснение традиционной росписи происходило по политико-идеологическим мотивам – «борьба с пережитками старины», то во вторую половину 1950-х – 1960-е гг., известные как период «оттепели», роспись вновь оттесняется на второй план в силу специфики происходивших художественных процессов. Для их понимания необходимо обратиться к событиям политической истории и идеологическому фону, на котором развивалась художественная культура всего Союза, руководимая из единого центра.

«Оттепель» стала возможной благодаря политике либерализации, которая привела к расширению международных связей, появившейся возможности знакомства с зарубежным художественным творчеством. В искусстве появляется целое направление неомодернистов, с их заметным тяготением к ценностям постмодернизма¹. Как результат, традиционное наследие вновь выходит из поля зрения общества. И хотя в эти годы строят много и активно, но в оформлении зданий основное внимание уделяется новым,

¹ Культурология / Дорогова Л.Н., Пыханов Ю.В., Мареева Е.В., Мареев С.Н., Рыбчун Н.П.; под ред. Дороговой Л.Н. – М.: 2005.

европейским, нетрадиционным для Узбекистана видам декора – вместо резьбы и росписи по ганчу и дереву чаще и активнее используют витражи, цветное стекло, панно из художественного металла, наборная мозаика с сюжетами на темы современной жизни. Становится популярной так же строгая мраморная облицовка, как воплощение стиля минимализма.

Художники-орнаменталисты, отлученные от строительно-оформительской практики, вынуждены в эти годы работать на бумаге, создавать эскизы, для того, чтобы оставить потомкам лучшие образцы своего творчества. Вместе с тем, следует отметить, что с целью поддержки традиций этого вида искусства в республике предпринимаются шаги для того, чтобы направить внимание общественности на творчество лучших представителей этого вида искусства: издаются книги, появляются исследования монографического плана, своего рода портретные зарисовки о творчестве орнаменталистов¹, снимаются кинофильмы. Активная пропаганда традиционного наследия идет и на телевидении, где с конца 1960-х гг. снимаются передачи из цикла «Народные мастера Узбекистана». В 1952 г. в республиканском художественном училище им. П. Бенькова было открыто отделение народного искусства, где, в числе прочего, можно было обучаться навыкам традиционной росписи.

Ситуация заметно меняется в 1970 – сер. 80-х годов, в период так наз. «застоя». Культурологи отмечают, что «существенной особенностью социокультурной модели «застоя» было начало возрождения национальных традиций «снизу», а не «сверху». В обществе вновь заметен интерес к традиционным обрядам и ценностям, ...корням национальной культуры, в то время как авангардные направления в искусстве запрещались или замалчивались»².

¹ С середины 1950-х гг. архитектурный декор становится объектом специальных искусствоведческих исследований, предпринятых НИИ искусствознания. Акцент в данной серии сделан на изучение творчества мастеров, представлявших ту или иную школу росписи. Первым изданием серии стал альбом «Хивинский узор», вышедший в свет в 1957 г. (автор вступительной статьи А. Морозова); здесь рассматривалось творчество художника-орнаменталиста Абдуллы Балтаева. В 1958 г. выходит в свет альбом «Ташкентская роспись. Из альбома народного мастера Алимджана Касымджанова» (автор вступительной статьи И.М.Прица). Наконец, 1960 г. озаглавлен изданием третьего альбома серии, «Ферганский орнамент» (автор вступительной статьи П. Захидов), где основное место уделено анализу творчества всдушего мастера ферганской росписи Саидмахмуда Наркузиева.

² Культурология / Дорогова Л.Н., Пыханов Ю.В., Мареева Е.В., Мареев С.Н., Рябчин Н.П.; под ред. Дороговой Л.Н. – М.: 2005.

Свою роль сыграла и стабилизация экономики, приведшая к активному строительству, появлению заказов на оформительские работы.

В результате 1970 – 80-е гг. стали периодом подлинного расцвета искусства росписи по дереву. Росписью оформлялись в первую очередь общественные здания. В числе ярких работ этого периода – оформление многочисленных кафе и ресторанов, чайхан и клубов, загов и библиотек в Коканде, Намангане, Фергане, Андижане и Маргилане, многие другие объекты. Из искусства, культового по своему содержанию, предназначенного в прошлом в первую очередь для украшения мечетей и дворцов, роспись окончательно становится искусством светским, играющим в основном декоративную роль. Следует также отметить, что самым активным заказчиком росписи становится провинция – именно здесь в этот период строят множество сельских клубов и чайхан, оформленных в традиционном стиле. Так, к числу лучших таких работ можно отнести роспись клуба в кишлаке им. Карла Маркса.

На фоне активизации развития этого вида искусства отмечаются и недостатки. Так, в частности, в отношении резьбы по ганчу А. Хакимов пишет: «В Узбекистане стали повсеместно организовываться бригады резчиков, не владеющих профессиональными навыками, не способных органично включить резной ганч в архитектурное пространство интерьера и в целях заработка пытавшихся заполнить любую стенную плоскость. В результате, с одной стороны, порочного стремления в «застойный период» руководителей самого разного ранга к роскоши, которую нередко символизировало пышное узорочье резного ганча, а с другой – появление многочисленных бригад халтурщиков, откликнувшихся на тотальное увлечение резным ганчем, репутация этого вида искусства была незаслуженно дискредитирована»¹. В чем то аналогичные процессы происходили и с росписью по дереву, поскольку в бригадах, как правило, работали как резчики, так и художники-орнаменталисты.

Время вносило свои коррективы в технологию, материалы и колорит росписи. Все чаще художникам приходится расписывать не деревянные поверхности, а оштукатуренные бетонные или кирпичные стены, фанерные перекрытия. В частности, для росписи

¹ Хакимов А.А. Современное декоративное искусство республик Средней Азии (К проблеме традиций и новаторства). – Ташкент: Фан, 1988. – с. 32.

библиотечного зала в Андижанской области (1970-е гг.)¹ художникам было предложено подкупольное пространство, образованное железобетонным перекрытием. Для оформления потолка был логично выбрана медальонная композиция – она была подсказана самим бетонным навершием-плафоном, от которого радиально расходились бетонные ребра купола. Последние сыграли роль балок, но остались белыми, неорнаментированными. Узоры расположены как в центральном плафоне, так и в сегментах между ребрами бетонной конструкции, где также размещены медальоны, акцентирующие расположение люстр. Для фона росписи выбраны светлые, пастельные тона – нежно-сиреневый, нежно-салатовый; цветочно-растительные узоры выполнены с преобладанием охристых тонов, в дополнениях – белая линия контура, розовый, темно-зеленый. Сочетание современных конструкций с национальными росписями показывает широкие возможности традиционного искусства, которое может адаптироваться к изменяющимся возможностям.

Более традиционно оформление одной из чайхан зоны отдыха железнодорожников Намангана (нач. 1980-х гг.), выполненное усто Мадамиджаном Хусайновым с сыновьями². Квадратное потолочное пространство имеет стилизованный восьмиугольный хаузак, в центре которого подвешена люстра. Фон хаузак орнаментирован звездчатым медальоном светло-зеленого цвета в желтой обводке. Охристо-желтый и светло-сиреневый колорит преобладает в остальной части росписи, заполненной закругляющимися побегими широких ветвей, являющихся стилизованно-упрощенным вариантом рисунка ислими. Бордюрные полосы разрисованы более мелкими геометрическими и растительными мотивами. Колорит росписи айвана, находящейся на открытом воздухе, более насыщен, выполнен в сине-голубой гамме с добавлением желтого, охры, сиреневого, и это вполне закономерно – на фоне яркого солнечного дня бледные росписи не имели бы должного эффекта. Здесь использована классическая конструкция, с балочками васса, оформлению которых уделено основное внимание. Роспись

¹ Азимов И.М. Росписи Узбекистана. – Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1987. – илл. на с. 130.

² Азимов И.М. Росписи Узбекистана. – Ташкент: Изд. лит. и искусства, 1987. – илл. на с. 130.

каждой васса однотипная, но очень насыщенная, в результате чего образуется эффект сложного рисунка.

Расцвет традиционной росписи по дереву в эти годы подтверждает и тот факт, что этот вид искусства становится популярен среди подрастающего поколения. Это увлечение приобретает характер моды – молодежь записывается в кружки традиционной росписи, открывающиеся при школах, клубах, Домах пионеров и проч. Так, К. Косимов отмечает, что с 1970-го года в ряде школ Узбекистана (в частности, в школах Намангана и намаганской области) стали открываться кружки по различным видам декоративно-прикладного искусства, в том числе по росписи¹.

Однако некоторый перерыв не мог не сказаться на состоянии традиционной росписи – она заметно меняет свой колорит и манеру рисунка, состав основных мотивов орнамента под влиянием новых материалов, а также тенденций европейской живописи и архитектуры. Так, переход на масляные краски привнес в традиционную роспись несвойственные ей тона и сочетания цветов (фиолетовый, сиреневый, розовый, салатовый и т.п.; желтый с розовым, желтый с сиреневым и т.п.). Влияние европейской живописи изменило само чувство цвета, отношение художников к цветовым сочетаниям, а академический рисунок, которому в те годы обучали студентов «народных» отделений, привел к появлению в росписи элементов раскраски и штриховки, что стало придавать ей пестроту, пришедшую на смену локальным сочетаниям цветов, несвойственным эффектам светотени и объема. Общий колорит меняется на более светлый под влиянием новых приемов отделки интерьеров – побеленные стены требовали более светлого декора. Инициаторами таких изменений были ташкентские мастера, из Ташкента мода на светлые сочетания пришла и в Ферганскую долину. Изменился и характер некоторых элементов – лист ислими, например, превращается в некое подобие плюмажа, контурные линии утолщаются, лишая роспись изысканности стиля.

Отдельно следует отметить появление в традиционных композициях новых элементов, связанных с изменившимся социальным фоном – серп и молот, коробочки хлопчатника, элементы пейзажа и натюрморта, портрет и т.п. Такие нововведения, отмеченные еще в довоенный период, по-прежнему сохраняют свою популяр-

¹ Косимов К. Наккошлик. Халк наққошлиги тугараги. – Тошкент: Укитувчи, 1990. – с. 31

ность. Неизменными оставались лишь принципы размещения росписи в интерьере, а также композиционные построения, основные схемы, где по-прежнему внимание уделялось взаимосвязанности всех элементов.

Говоря об основных тенденциях развития традиционной росписи в XX в., в первую очередь необходимо осветить творчество династии Наркузиевых-Махмудовых.

ТВОРЧЕСТВО ДИНАСТИИ НАРКУЗИЕВЫХ-МАХМУДОВЫХ КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСНОВНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ФЕРГАНСКОЙ ШКОЛЫ РОСПИСИ

Эволюция ферганской школы монументальной росписи по дереву наглядно прослеживается на примере творчества известной кокандской династии талантливых художников-сирчи Наркузиевых-Махмудовых. Династия насчитывает более трехсот лет, все в этой семье были потомственными орнаменталистами: прадед уста Нурмат, дед уста Нармухаммад Кузибай, отец Саидмахмуд Наркузиев, его сыновья – Саидахмад и Саидумар Махмудовы. Предположительно, уста Нурмат участвовал в росписи знаменитой мечети Джамии в Коканде, созданной в XVIII веке, а Наркузи Нурматов вместе с такими известными в прошлом мастерами и художниками-орнаменталистами, как уста Шерали Ходжа Хасанов (Ташкент), уста Т. Арсланкулов (Ташкент), уста А. Касымджанов (Ташкент), уста Ширин Мурадов (Бухара), уста А. Палванов (Хива), керамист уста Абдулла (Риштан), оформлял особняк русского дипломата А. Половцева и особняк князя Н. Романова в Ташкенте. В частности, среди узоров интерьера особняка Н. Романова встречаются типично кокандские панно-намоены, пирамидальные композиции которых образованы цепочкой мадохилей, связанных друг с другом спиралевидными ветвями-банд, в сочетании с множеством крупных и мелких пальметт, завитков и листьев (вариации таких композиций мы не раз встретим и в творческом багаже Саидахмада Махмудова); а также оформление бордюров мотивом герат, прототип которого известен по росписи дворца Худоярхана.

Переходя к освещению творчества представителей кокандской династии Наркузиевых-Махмудовых, вначале следует объяснить происхождение этой двойной фамилии: она появилась в результате того, что в начале XX века фамилию детям давали по имени отца.

Творчество С. Наркузиева

Саидмахмуд Наркузиев (1883 – 1966 гг.) является одним из крупнейших художников-орнаменталистов XX в. Его отец в поисках работы всегда забирал с собой сына, стремясь к тому, чтобы он перенимал опыт работы у разных мастеров. За период учебы

Саидмахмуд научился приготавливать краски, подготавливать основу для росписи; спустя три года уже стал заменять отца в создании сложных орнаментов. Прежде чем Саидмахмуд получил разрешение на самостоятельную работу, прошло семь лет. Усто Мухаммад Соли, один из его наставников, сказал молодому художнику в тот день, когда он разработал композицию для камина в доме андижанского бая: «Сынок, сегодня ты положил свой кирпич в здание, называемое орнаментальной росписью, это искусство осталось нам в наследие от наших дедов и прадедов. Пусть твой жизненный путь будет великим и радостным»¹. Слова учителя оказались пророческими – С. Наркузиев стал одним из известных орнаменталистов Узбекистана XX в., обладающих ярким талантом настоящего художника. Композиционные решения орнаментов Саида было настолько сложно и завораживающе прекрасно, что никто не мог пройти равнодушно мимо. Единодушно признавалось, что красота композиции молодого усто была образцом для многих зрелых мастеров того времени. Его орнаменты отличались богатством и разнообразием форм, вариативностью, чувством пропорций, и оставляли глубокое эстетическое впечатление.

Один из ярких примеров мастерства художника – созданные им в 1946 г. эскизы для ганчевого оформления стены и потолков Ферганского зала в Тсатре оперы и балета имени А. Навои (Ташкент). По замыслу архитекторов, каждый из залов должен был представлять художественные традиции различных районов Узбекистана; интерьеры театра стали одним из первых и ярких примеров, когда для оформления общественного сооружения были приглашены мастера, работавшие в сфере традиционного искусства. В Ташкент С. Наркузиева, наряду с другими выдающимися мастерами республики, пригласили как ведущего специалиста по архитектурной росписи Ферганской школы. Развивая приемы традиционного орнамента, воплощая его в ганче, мастер вместе с тем стремился к его обновленной интерпретации, с целью придать новое звучание древнему искусству. Им был также выполнен эскиз вышивки бархатного занавеса, который был вышит бухарскими золотошвеями. К сожалению, по состоянию здоровья мастер не довел работу в театре до конца. В 1954 г. он принимал участие на

¹ Бурунов Б. Куконлик уста наккош. «Узбекистон маданияти». 1957. 30.01

Первой Всесоюзной художественной выставке, затем – на многочисленных республиканских и областных выставках прикладного искусства.

Сегодня росписи Саида Наркузиева находятся в Андижане и Намангане, Оше (мечеть муллы Кудрат) и Джалалабаде (мечеть Баратходжи). Он работал над оформлением мечети Мамажон мин-гоши (Ходжобод), мечети Маткосим олим (Бутагора), расписал мехмонхону и айван дома № 98 по Самаркандской улице, построенного в 1908 г. торговцем Сахидбаем, дома № 77, построенного в 1909 г. по ул. Актепе и принадлежавшего Дехканбаю Караматову¹. С 1930-х годов усто Саидмахмуду стали помогать его сыновья Саидумар и Саидахмад, позже – внук Саидолим. Вместе они оформили более 20 клубов культуры Ферганской области.

В 1960-е годы, когда наблюдался спад интереса к оформлению общественной и жилой архитектуры традиционными росписями, С. Наркузиев, обеспокоенный таким положением дел, решил создать своего рода антологию орнаментальных композиций на листах бумаги. В личном архиве усто Саидмахмуда можно найти десятки оригинальных композиций, успешно разработанных мастером. В этих эскизах прослеживается следование канонам в сочетании с авторской интерпретацией элементов и композиционных построений, т.е. подход, присущий творчеству лучших средневековых художников, никогда не замыкавшихся в рамках канона. Ни один из эскизов мастера не повторяет другой. Вот что писал об этих эскизах Ю. Халаминский: «Перебирая громадную пачку листов, поражаешься щедрости художественной фантазии народа. Каждый узор имеет свое название. Кокандские росписи не дробны, не измельчены. В них крупные плоскости цветовой заливки сочетаются с растительными мотивами. Много зеленого и красного, обильно вводится в рисунок золото. Однако воспроизведенные на отдельном листе, узоры производят меньшее впечатление, чем в интерьере, на плоскости стены или на потолке»².

Многочисленные эскизы С. Наркузиева составляют гордость краеведческих музеев Коканда, Ферганы, Андижана, Государственного музея искусств в Ташкенте (ГМИ РУ). Общее количество его

¹ Круковская С.М. Встречи с Кокандом. – Ташкент: 1977. – с. 97.

² Халаминский Ю. Дорогами легенд. – М.: Советский художник, 1967. – с. 134 – 135.

эскизов составляют более тысячи единиц хранения, причем каждый эскиз – это оригинальная композиция в цвете. В краеведческом музее Коканда творчеству С. Наркузиева, его сыновей Саидмахмада и Саидмурада Махмудовых посвящен один из залов. Эта экспозиция построена на материалах выставки «Кокандская школа орнаментальной росписи», посвященной становлению и развитию творческой династии Наркузиевых-Махмудовых. Следует подчеркнуть, что музей целенаправленно изучает творчество кокандских орнаменталистов, собирает эскизы, фотографирует объекты, записывает беседы с мастерами, организует встречи со зрителями. За последние пятнадцать лет в Кокандском музее ежегодно устраиваются выставки произведений народным мастерам, с которых, по возможности, делаются закупки. Особый интерес для музейных фондов представляют станковые панно, сделанные на холсте, на которых мастера создают произведения в стиле традиционной росписи.

С. Наркузиев принимал участие в первой Всесоюзной художественной выставке 1954 года, в республиканских и областных выставках прикладного искусства. В 1959 году в Москве открылась выставка, посвященная декаде Узбекской литературы и искусства, на которой демонстрировались три панно Наркузиева.

Техника приготовления эскизов орнаментов и способы их нанесения на поверхность у усто Саидмахмуда полностью отличались от техники, применяемой в других районах Узбекистана. Задуманный орнамент или мотив мастер наносил на стену или потолок без трафарета-ахта, от руки. Именно такая манера работы отличает подлинного художника-орнаменталиста высокого класса.

С. Наркузиев в работе отдавал предпочтение минеральным красителям. Приготавливал он их следующим образом: урючный клей растворял в воде и туда добавлял сухой краситель; когда смесь достигала определенной консистенции, в нее добавлялся яичный желток. После этого смесь становилась густой и липкой, и в нее добавлялась вода, чтобы при использовании краска ложилась равномерным слоем. В черную, золотистую и белую краску яичный желток не добавлялся, а белок примешивали лишь в черный цвет. Для шпаклевки поверхности дерева приготавливалась замазка, в состав которой входил один килограмм мела и сто грамм отвара травы сирач. Благодаря отвару этих цветов цвет становился стой-

ким и насыщенным. Затем шпаклевка выравнивалась лошеной бумагой и протиралась мягкой тряпочкой, смоченной в воде с примесью урючного клея. Такая подготовка поверхности для нанесения орнамента надолго сохраняла сочность и яркость красок, с годами они практически не тускнели. Но обработанная таким способом поверхность дерева очень чувствительна к влаге и поэтому сам способ использовался не везде.

С появлением в Узбекистане масляных красок, гуаши и темперы природные красители постепенно стали выходить из употребления. С новыми красителями усто Наркузиев также работал по-своему. Необходимую поверхность покрывал олифой, зашпаклевывал. Когда поверхность просыхала, мастер наносил грунтовку. Готовил он ее из 1 килограмма белил, 100 гр. лазури и 0,5 кг алифы. Основу из грунта усто наносил по два-три раза. Этим он добивался необходимого тона. Когда основа просыхала, мастер определял границы будущей росписи, по объему будущей работы готовил трафарет (угли) и с его помощью наносил основу будущего орнамента. И только теперь начинался процесс нанесения росписи. Первоначально открашивался фон, затем прорисовывались цветы, в последнюю очередь контуры цветов очерчивались черной, красной и белой краской. При необходимости темного фона его покрывали краской два раза, для создания светлого фона достаточно было одного раза. С. Наркузиев предпочитал синий, зеленый и красный фон.

В творчестве С. Наркузиева прослеживаются четкие художественные принципы, которые можно назвать концептуальными:

- зависимость композиции от конкретного интерьера. Сохраняя единый масштаб и характер орнамента, он старался определить соразмерность декора каждому интерьеру, в зависимости от его параметров, освещенности, функционального предназначения и т.д.

- четкий выбор композиционного центра. Все мастера, работающие в традиционном зодчестве, начинают свою работу с поиска оси симметрии, без определения которой невозможно решение сложной и гармоничной композиционной структуры. Центром внимания всегда является потолок, второстепенные элементы располагаются в нижних панелях.

- как подлинный художник, он придерживался определенных знаний в области цветоведения, синтеза искусств. Интерьер жилых комнат, освещенных недостаточно, требовал использования

светлых и открытых цветов. Нижняя часть стены «требовала» использования холодных тонов, верхняя часть окрашивалась теплыми тонами. Стена, которая освещается прямыми солнечными лучами, окрашивается по сравнению с другими в более светлые тона.

- равновесие композиционных частей. При создании общей композиционной схемы размещения учитывается определенная дистанция.

Основным достоинством творчества С. Наркузиева является то, что он не тяготел к трафарету, считая его сухим и бездушным. По шаблону-ахта он наносил только основу будущей композиции, а детализацию и прорисовку всех частей производил от руки в процессе дальнейшей работы. Отдельные неповторяющиеся узоры усто рисовал прямо на стене без шаблона.

Орнаментальные мотивы по рисунку и цвету должны быть подчинены архитектонике здания. Многолетняя практика позволила мастеру глубже понять эту специфику архитектурной росписи. Сложившийся стиль С. Наркузиева-орнаменталиста отличается органичностью рисунка, отсутствием измельченности в деталях, грамотным подбором сочетаний цветов. Одним из первых С. Наркузиев стал вводить некоторые нововведения, в частности, подчеркивать светотеневые эффекты, прием рельефного рисунка, нанося краски в несколько слоев, таким образом, что на гладкой поверхности создается осязаемый рельеф.

Творчество С. Наркузиева отличается органичностью включения эпиграфического орнамента, который выполнял как информативные, так и декоративные функции. Этот факт следует подчеркнуть особо, поскольку, несмотря на неодобрительное отношение к арабской эпиграфике со стороны советской власти, С. Наркузиев не отказался от этой традиции вводить в произведения эпиграфический орнамент. Последний был представлен приветствиями, добрыми пожеланиями гостям, назиданиями молодежи, двустихиями (байтами) восточных поэтов. Так, эпиграфический орнамент активно использован в доме самого Наркузиева в Коканде. В 1960 году Наркузиев расписал дворец культуры в Ленинабаде.

Свои впечатления от произведений С. Наркузиева известный искусствовед, специалист по искусству Средней Азии Ю. Халаминский описывает так: «... перед нами блистало всеми красками переливами сказочно прекрасное крыло Жар-птицы. Росписи простира-

лись над коридорами, они покрывали потолки залов и кабинетов, они наполняли серебристым, розово-синим, фиштакково-зеленым, золотистым сиянием даже по-будничному плохо освещенные комнаты. Первоначально цветистая вязь узора захватывает тебя целиком, и только позже ты начинаешь различать в ней стройную закономерность, логическую обусловленность, взаимосвязь всех звеньев. Все это делало роспись, похожей на стройную и абсолютно точную во всех частях музыкальную пьесу»¹.

Говоря о творческой деятельности семьи Наркузиевых, следует подчеркнуть их деятельность по реставрации средневековых памятников архитектуры Ферганской долины. Восстановление росписей, созданных в XIX веке – это одна из сложных и ответственных проблем современной реставрации. И сыновья, и ученики С. Наркузиева в этом деле проявили себя как люди высокой культуры. С. Наркузиев принимал активное участие в восстановлении большого тронного зала и росписей айвана во дворце Худоярхана в Коканде. Эта работа принесла ему славу подлинного реставратора. Искусствовед С. Круковская видела роспись дворца до и после реставрации. Ее насторожили отклонения С. Наркузиева от приемов классического национального наследия: «Возникло ощущение, что нынешние потолки дворцовых помещений яркостью цвета, пестротой сочетаний, общей грубостью колорита отличаются от тех потолков, которые я видела в свои первые посещения Коканда. И, тем не менее, в реставрированном виде дворцовые потолки производят неотразимое впечатление. Останавливают внимание потолки парадных залов их глубокими хаузаками, сталактитовыми и расписными переходами от прикрытия к стенам, богатыми фризами»².

С. Круковская выделяет следующие выразительные приемы и средства, используемые С. Наркузиевым:

- чередование плоских частей с рельефными, заглубленными частями разных форматов и размеров;
- ритмический повтор западающих и выступающих частей, подчеркнутый цветом;
- соответствие орнамента архитектурным формам, и развитие их темы в розетках, звездах, медальонах. Среди них преобладание кош мадохиях, заполненный внутри цветочным узором;

¹ Халаминский Ю. Дорогами легенд. – М.: Советский художник, 1967. – с. 27 – 28.

² Круковская С.М. Встречи с Кокандом. – Ташкент: 1977. с. 141.

- колористическое решение, основанное на сочетании основных цветов палитры - желтого, красного, синего.

«Однако, – продолжает С. Круковская, – эта проверка алгеброй, этот холодный анализ не передает заключенный в росписи гармонии. Благодаря разнообразию потребляемых мастерами композиционных орнаментальных и колористических форм и приемов потолки представляют собой как бы вариации на одну и ту же музыкальную тему. Но звучание у них всех общее – яркое, сильное, жизнеутверждающее»¹.

Таким образом, С. Круковская и Ю. Халаминский единодушно сравнивают орнаментальную роспись с прекрасной музыкой, и это, на наш взгляд, очень точное сравнение. Цветовую гамму красок можно сравнить лишь с благозвучием музыкальных аккордов.

За годы творческой деятельности С. Наркузиев обращался и к европейскому реалистическому рисунку, создав ряд урбанистических пейзажей, однако это увлечение не отразилось на его орнаментальных работах, сохранявших условность формы, изысканность стиля и плоскостность построения.

Творчество Саидахмада Махмудова

Старший сын Наркузиева – Саидахмад Махмудов (1909 – 1998 гг.) сыграл важную роль в сохранении, обогащении и развитии узбекской национальной росписи по дереву. С. Махмудов – Народный художник Узбекистана, Заслуженный деятель искусств УзССР, Народный художник СССР, член Союза архитекторов СССР, Союза художников СССР, Союза художников УзССР, почетный гражданин Коканда. Он был также участником Великой Отечественной войны, награжден Почетной грамотой Верховного Совета СССР, имел звание Ударника Коммунистического Труда.

Творческий путь, как и у многих потомственных орнаменталистов, он начинает учеником у отца, работая вместе с ним на выездах, в Андижанской и Наманганской области. С началом войны был призван на фронт, откуда вернулся в конце 1942 г. по ранению, с орденом «За отвагу». Тяжелые военные годы приостановили работу мастеров, однако уже в 1945 г. отца и сыновей приглашают оформить павильоны парка культуры им. Мукуми в Коканде. Вскоре последовало и приглашение в Ташкент.

¹ Круковская С.М. Встречи с Кокандом. – Ташкент: 1977. с. 142.

Архитекторы Театра оперы и балета им. А. Навои, пригласив Саидмахмада Наркузиева, тем самым дали возможность для работы и его сыновьям, для которых ташкентская «практика» 1946 г. явилась большой профессиональной школой. Работая в Ташкенте, Саидахмад и Саидумар знакомятся с архитектором Шусевым, знаменитыми орнаменталистами Ташкента, Хивы, Бухары, впитывая их уроки и постигая секреты мастерства разных школ.

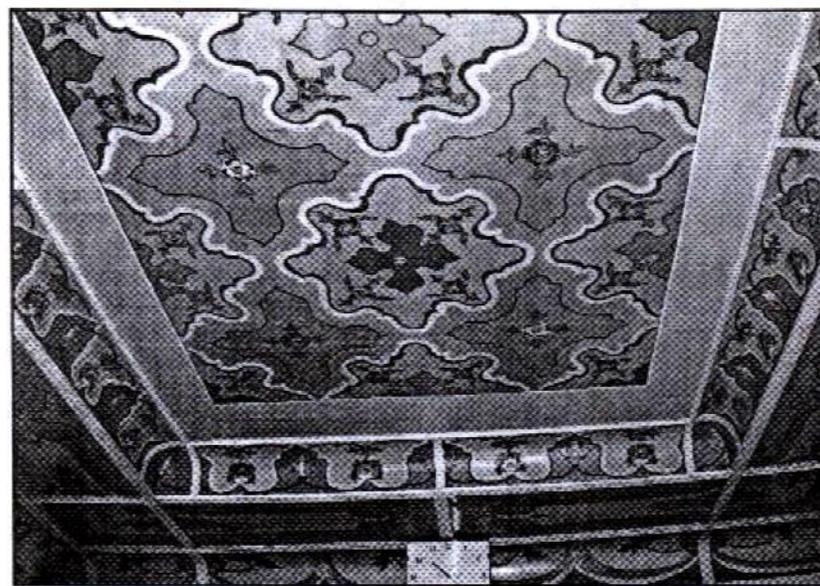
Саидахмад Махмудов вошел в историю как замечательный художник-орнаменталист, высококвалифицированный реставратор, осуществивший немало в этой сфере деятельности, и, прежде всего, сохранивший для потомков росписи мечети Джами (XVIII век), реставрация которой была начата в 1974 г. Следует подчеркнуть, что сам процесс реставрации памятников архитектуры прошлых веков стал большой школой для мастеров и одним из важнейших факторов, способствующих сохранению традиций искусства росписи в XX в. С. Махмудов сделал эту реставрацию на должном уровне, с глубоким знанием традиционной техники росписи по дереву. В ходе реставрации было решено оформить еще один айван и зимний зал, обустроенный под чайхану, расположенные прямо напротив входа в Джами. В результате мы имеем великолепную возможность сравнить стиль росписей XIX и XX вв. Колорит росписи малого зала выдержан в зелено-желтой гамме, с дополнением голубых и салатных тонов, однако в целом цветовая гамма аналогична гамме, представленной на айване. В первую очередь это объясняется тем, что росписи айвана уже утратили первоначальный цвет в ходе реставрации. Гораздо больше в плане сравнительного анализа дают сами орнаментальные композиции. Нельзя не заметить, что во втором случае композиции в целом стали крупнее, монументальнее, что говорит о некотором снижении их качества. Вместе с тем, авторские узоры С. Махмудова выдержаны в классическом стиле, он использует в данном случае композицию ляка-турундж с крупным медальоном в центре и четырьмя угловыми тимпанами. В бордюрах применен мотив сложной геометрической плетенки. Знание орнамента безупречно, композиция логична и ясна, хорошо проработаны как крупные, так и мелкие мотивы. В отличие от айвана, здесь тщательно прописаны все васса. Несмотря на то, что эти росписи более поздние по происхождению, они также находятся в плохом состоянии и нуждаются в реставрации.

С. Махмудовым была проведена также реставрация залов Кокандского дворца Худоярхана, которая длилась с 1960-х до середины 1970-х гг. – большой тронный зал, малый тронный зал, приемный зал Атабека-наиба, канцелярия. В 1980-х гг. когда были восстановлены разрушенные части административной половины дворца, мастер с учениками украшал их росписью. Наконец, в 1994 году им были реставрированы дарвазахона дворца, причем эта работа была сделана Махмудовым безвозмездно, в дар родному городу. Дарвазахона отреставрирована не минеральными красками, а фабричной темперой и масляными красками, в результате чего первоначальная глубина красок исчезла.

Еще один объект реставрации С. Махмудова – особняк великого князя Романова в Ташкенте. Еще дед Махмудова усто Наркузи в XIX веке украшал росписью его восточные залы, а Саидахмад реставрировал их в 1940-х и 1960-х годах: в этом совпадении наглядно отражены принципы преемственности в развитии традиционном искусстве.

За многие годы творческой деятельности С. Махмудов оформил авторскими росписями множество чайхан, причем ни в одной работе он не использовал схожие либо повторяющиеся приемы. Так, в 1978 г. вместе с учениками он оформил чайхану «Гулдаста» в Коканде, интерьеры которой и поныне являются подлинной достопримечательностью города. Трудно судить о первоначальном колорите росписи, поскольку в 2005 г. она была отреставрирована одним из учеников мастера, Одилжоном Махмудовым, принимавшим участие в ее создании, на средства самого заведения. В настоящее время в колорите преобладают светлые зеленые, салатовые, бежевые, розовые, красные, голубые и синие тона, что типично для высветлившегося колорита Ферганской долины этого времени. Расписаны большой и малый залы чайханы, айван, а также отдельные кабинеты.

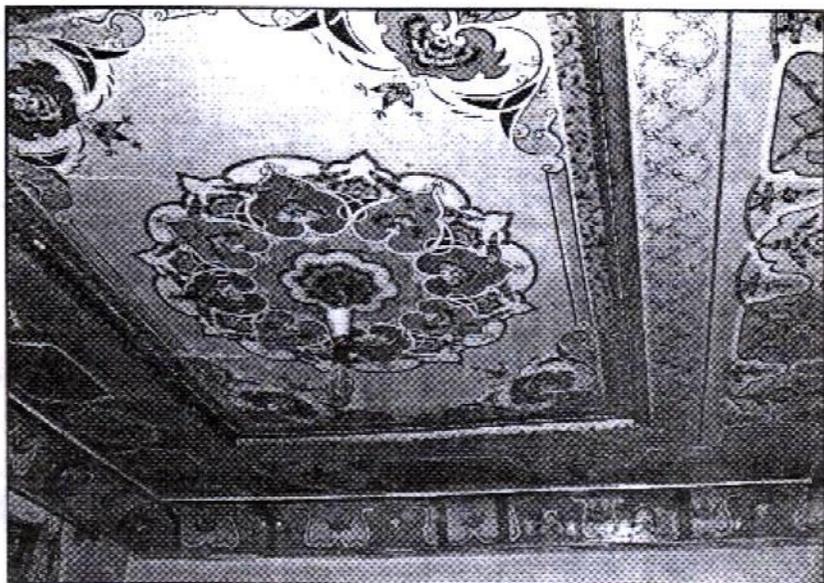
Айван, как наиболее заметная часть росписи, доступная с улицы для всеобщего обозрения, проработан с особой тщательностью. Узоры здесь более мелкие, изящные, композиции классические. Роспись потолка большого зала состоит из центральной прямоугольной части, оформленной с помощью жердочек васса, широкой каймы, орнаментированной гирихом и еще одной, также широкой, каймы с крупным волнообразным негативно-позитивным узором, в каждую из частей которого вписаны цветочные пальметты с зубчатыми листьями. Помимо более светлых цветовых



Роспись в доме Шукурхона Махмудова, выполненная самим усто. 1972 год, Коканд.



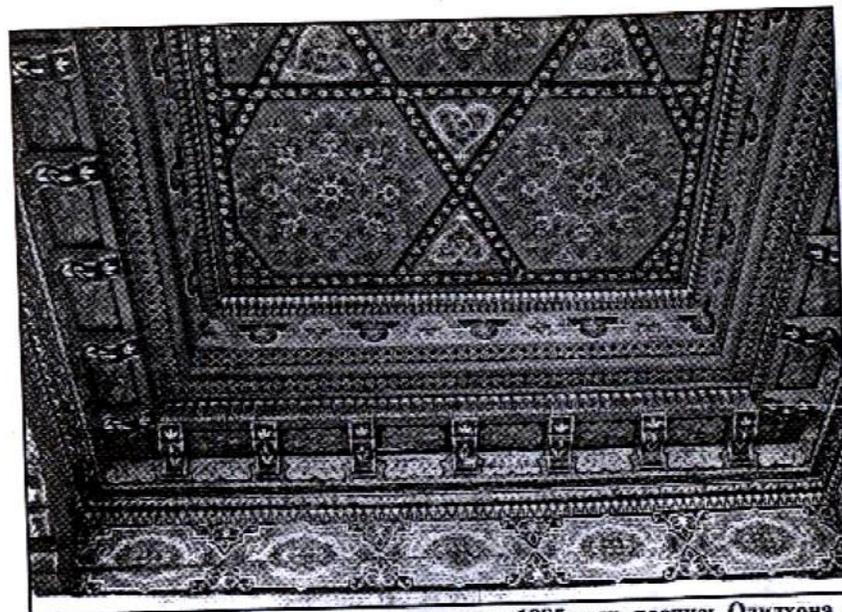
Роспись в доме Шукурхона Махмудова, выполненная самим усто. 1972 год, Коканд.



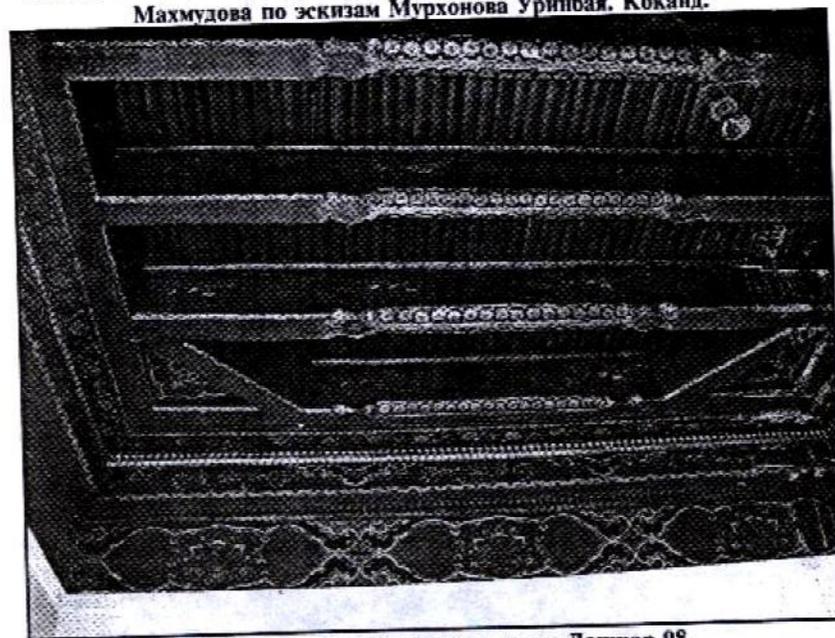
Роспись в доме Шукурхона Махмудова, выполненная самим усто.
1972 год, Коканд.



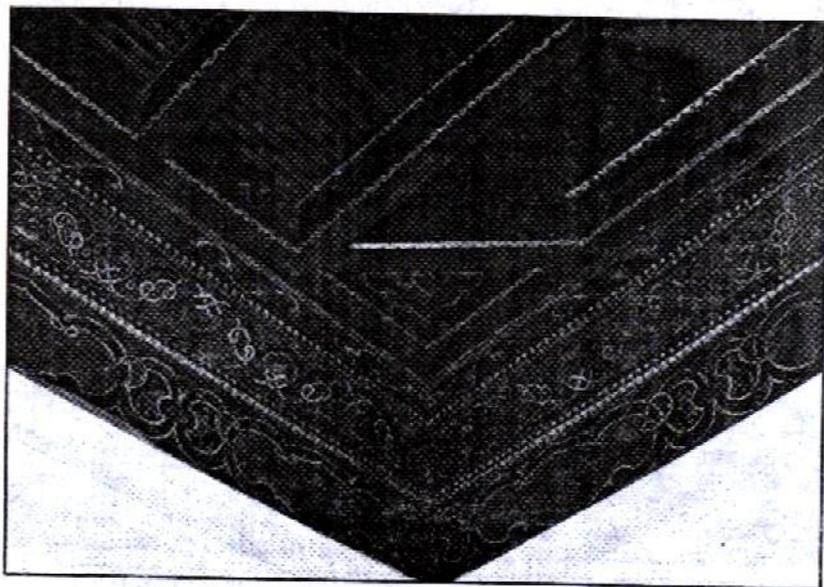
Роспись в доме Шукурхона Махмудова, выполненная самим усто.
1972 год, Коканд.



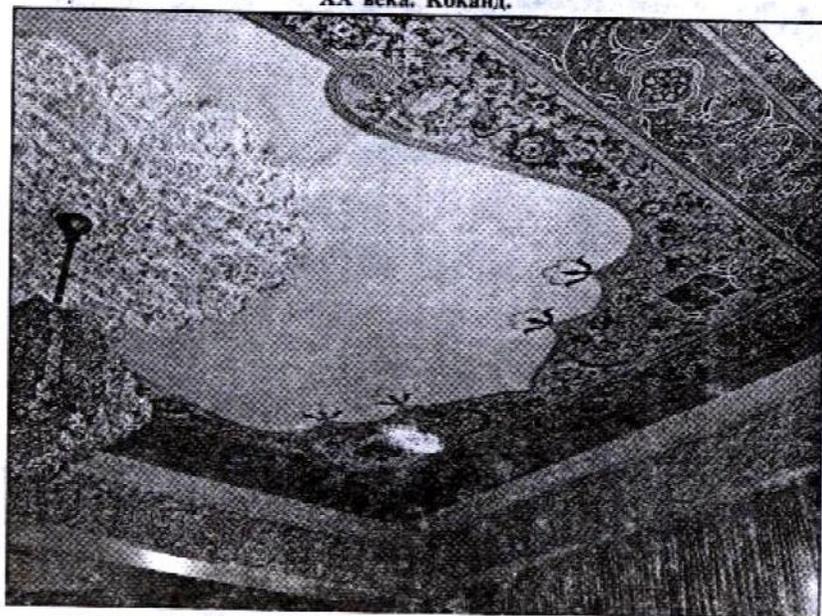
Айван чайханы «Усто», реставрирован в 1985 году, роспись Одилхона
Махмудова по эскизам Мурхонова Урибая. Коканд.



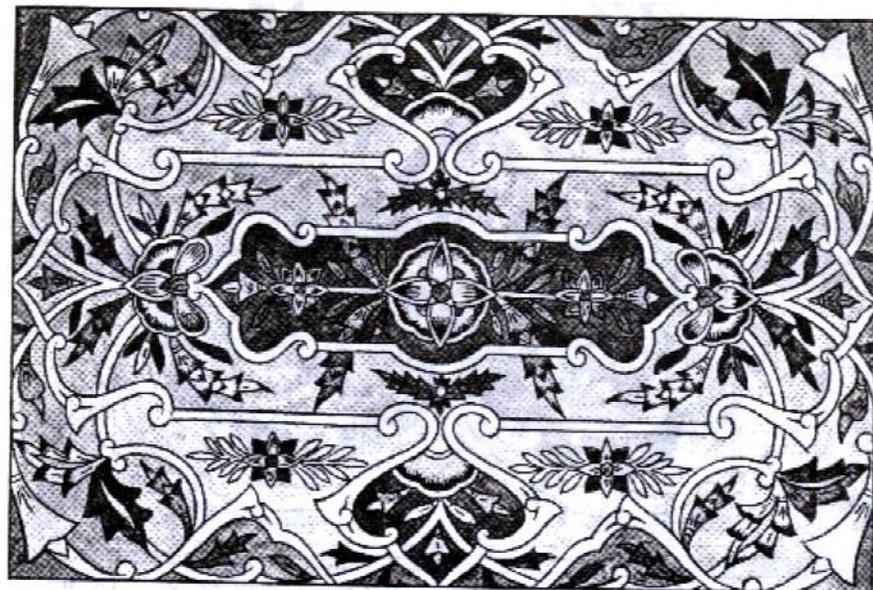
Роспись в частном доме по улице Лашкар 98,
начало XX века. Коканд.



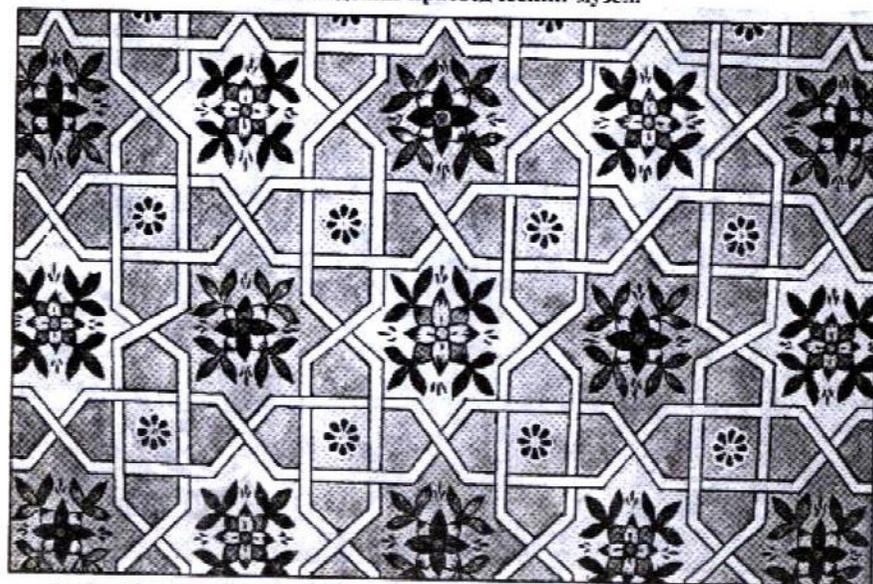
Роспись в частном доме по улице Лашкар 98, конец XIX - начало XX века. Коканд.



Потолок чайханы «Ок олтин», роспись Саидахмада Махмудова. 1985 год, Коканд.



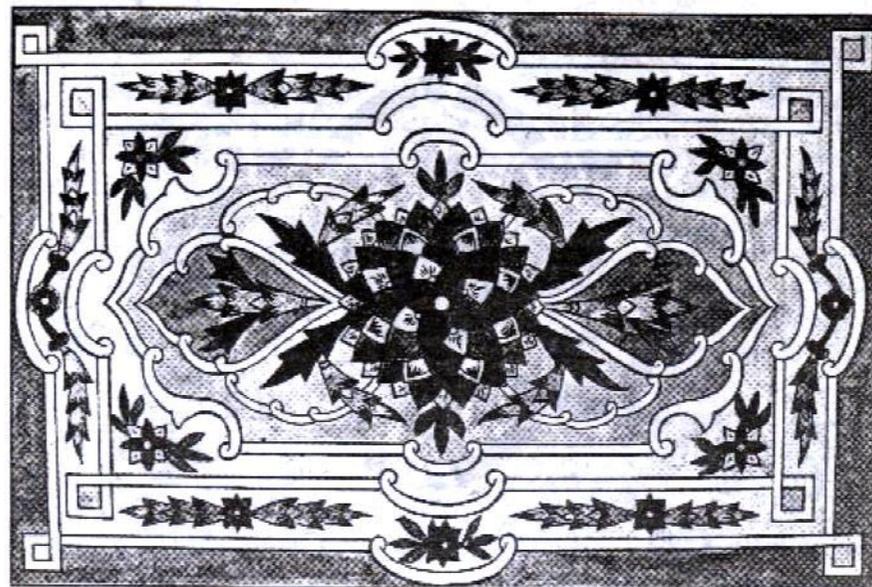
Эскиз Саидахмада Махмудова «Бахор мураккаб» из коллекции 230-16, Кокандский краеведческий музей.



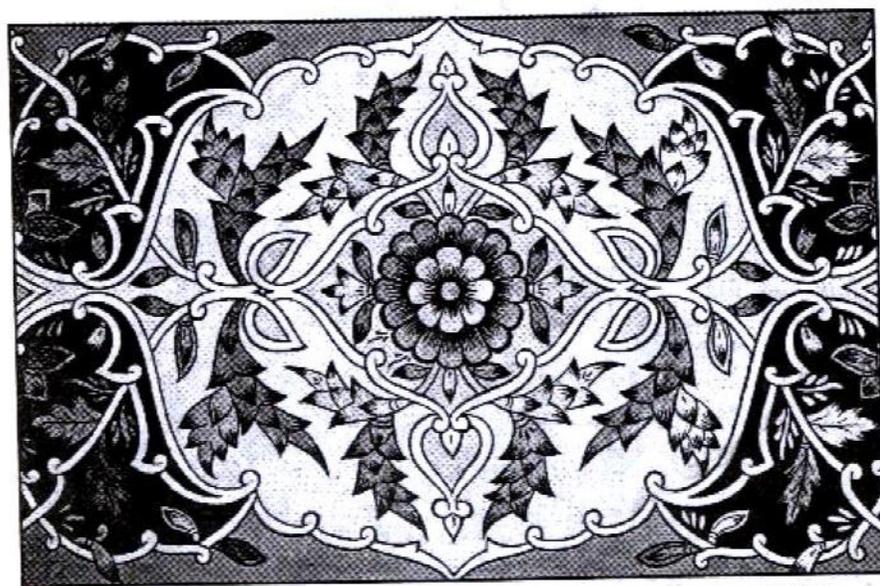
Эскиз Саидахмада Наркузиёва «Накши муттасил» из коллекции 127-25, Кокандский краеведческий музей.



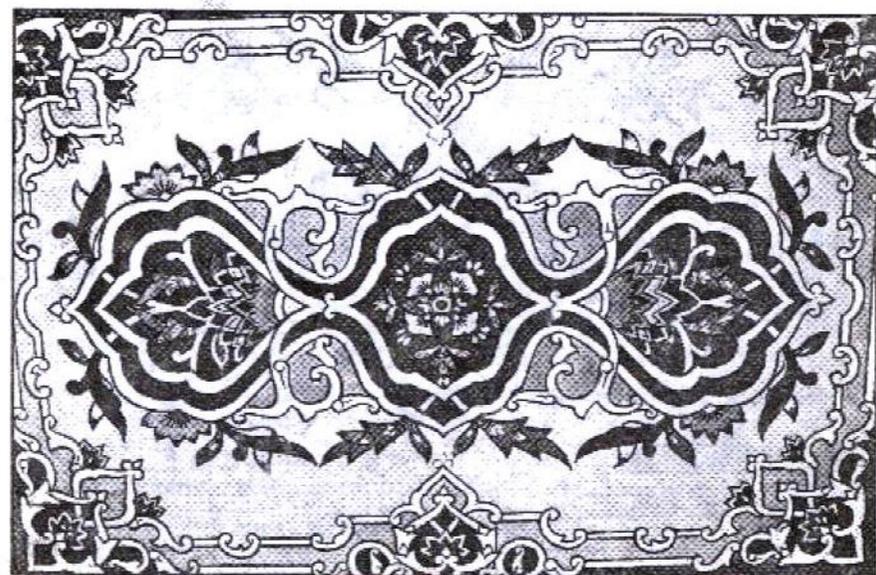
Эскиз Саидахмада Наркузиёва «накши араки сараб» (серсув) из коллекции 127-14, Кокандский краеведческий музей.



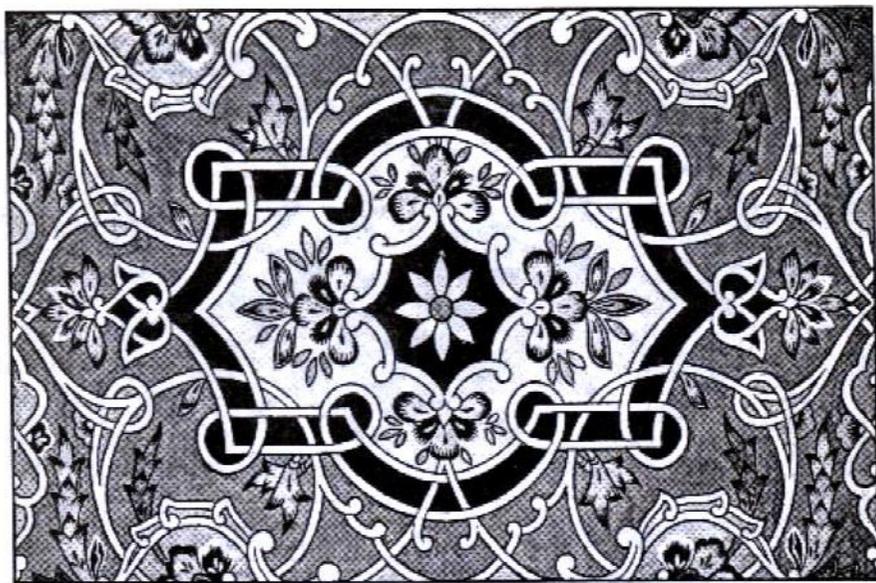
Эскиз Саидмахмуда Наркузиёва «накши патнуса» из коллекции 127-12, Кокандский краеведческий музей.



Эскиз Саидахмада Махмудова «Патнус накши» из коллекции 230-18, Кокандский краеведческий музей.



Эскиз Саидмахмуда Наркузиёва «Сандука» из коллекции 127-3, Кокандский краеведческий музей.



Эскиз Саидахмада Махмудова «патнуси кушбанд» из коллекции 230-1, Кокандский краеведческий музей.



Эскиз Саидахмада Наркузиева «кесма турунж» из коллекции 127-20, Кокандский краеведческий музей.

сочетаний здесь использован еще один прием, отличающий современные подходы к рисунку – цветочные лепестки и крупные листья разрисованы контрастной по цвету штриховкой, призванной передать более реалистическую трактовку мотива. В результате на смену традиционным локальным цветовым сочетаниям приходит некоторая пестрота, мешающая цельному восприятию композиции. В оформлении малого зала также использованы жердочки васса, причем один пролет с помощью цвета поделен на три части – зеленую, красную и голубую – прием, нехарактерный для традиционной росписи. Балки-устуны украшены переплетением тонких ветвей по зеленому фону, по широкой кайме бордюра расположена чередой картушей и восьмиугольных звезд. Рисунок в целом более простой, чем в большом зале. Таким образом, мы видим, что при сохранении традиционных приемов, мотивов и композиций, в 1970-е года художники стремились обновить стиль рисунка, использовать более светлые сочетания цветов, штриховку ряда мотивов.

В росписи потолка в ресторане в Охчи (1978 г.) используется уже иной подход – потолок оформлен с помощью сложного, многоуровневого плафона, представляющего собой квадрат со вписанным в него ромбом и вписанным уже в ромб более меньшим квадратом. Сложная игра линий этой конструкции, членищих потолок, уравновешена тончайшим, равномерно заполняющим всю поверхность, растительным орнаментом.

В 1980 г. бригадой мастеров под руководством С. Махмудова была расписана кокандская чайхана «Устоз» близ мечети Джами. Название чайханы – «устоз» буквально означает «маэстро» – глубоко символично. В ее оформлении участвовали ведущие художники и мастера города. Так, знаменитый резчик Кадыржон Хайдаров выполнил все работы по дереву (резные колонны, двери), ганчевые панно, карнизы и люстры также создавали лучшие ганчкоры, а авторство эскизов росписей принадлежит С. Махмудову. На потолках зала основной акцент сделан на звездчатые медальоны, оформляющие места подвески люстр, и сложные, многоярусные, со сталактитовыми переходами, карнизы.

Тяготение к крупномасштабному по композиции рисунку отчетливо проявляется в последних работах С. Махмудова. При оформлении банкетного зала чайханы в Яйпане (1985 г.) художник вновь использует прием сочетания единичного крупного медальона с угловыми орнаментальными вставками, оставляя при этом

незаполненным оставшийся фон поля. Однако при этом он, как опытный мастер, компенсирует монументальность рисунка сложностью проработки всех его элементов, состоящих из бесчисленного множества деталей – пальметт, листьев, плетенок, ветвей, завитков.

Не менее интересно и разнообразно оформление Дома бракосочетаний в Коканде (1974 г.), чайхоны в Янгикургане («Гузаль», 1973 г.), клуба в Чадаке, чайханы и клуба в колхозе им. К. Маркса (село Урганча), клуба в Гурумсарае, Бшарыке (хлопковод, чайхана), Гурумсарае (клуб), кишлаке Урганча и др.; художнику довелось поработать также за пределами Узбекистана, в Таджикистане и Кыргызстане, известна его роспись в ресторане Ялты (Украина), выполненная в 1984 г. и многие другие замечательные работы.

Одна из ярких работ С. Махмудова в Ташкенте – это чайхана «Фергана» на Кара-Камыше. Вместе со своими учениками он украсил ее росписью в 1982 г., внося в бездушные панельного квартала живость и яркую певучесть традиционного искусства; облицовка порталов также была выполнена мастерами кокандской реставрационной мастерской. Это кафе – подарок Ташкенту от Ферганской области в связи с 2000-летием столицы. К сожалению, в 2006 г. владельцы кафе решили провести там капитальный ремонт, в результате которого были уничтожены почти все росписи. Традиционный декор был заменен на подвесные потолки в духе евростиля; из уникального орнаментального оформления сохранилась лишь роспись айвана внутреннего двора.

В последние годы жизни мастер не только продолжает заниматься практической работой, но и руководит бригадами художников, расписывавшими интерьеры. Так, под его руководством в 1983 г. было выполнено оформление кафе «Ок олтин» по ул. Фароби, Коканд (главный художник – Жалалитдин Эркабоев, о чем свидетельствует потолочная надпись: «Ж. Эркабоев бригадаси катнашди ганч ва накш ишлариди»). Росписи в кафе поражают своим размахом – оформлены потолки большого зала, фойе, а также просторного айвана позади здания, выходящего в уютный двор. Здесь также наглядно прослеживается влияние ташкентского стиля, проявившееся в общем высветлении палитры – вся гамма строится на светло-зеленом фоне, в сочетании с нежно-фисташковым цветом. Меняется и трактовка узоров – они становятся

значительно крупнее, композиции – монументальнее, при этом большое внимание уделено незаполненному, однотонному фону поля, что вообще нетипично для традиционной росписи, покрывавшей все пространство сплошным ковром узорочья. Потолок просторного фойе кафе квадратной формы разбит на две неравные части – более узкую и широкую, разделенные балкой. Узкая часть оформлена параллельно расположенными шестиугольными картушами, широкая часть представляет сложно разработанный пирих, в основании которого лежит восьмиугольная звезда. В центре звезды – медальон, образованный сплетением мотивов ислими, растительных побегов, цветочных пальметт. Композиция в целом крупномасштабная, монументальная, колорит росписи выдержан в светло-зеленых тонах. Как и в оформлении зала, композиция в целом непродуманна и несколько разностильна, хотя рисунок каждой из частей выполнен на высоком профессиональном уровне. В оформлении зала и фойе изменены и материалы – роспись выполнена не по дереву, а по штукатурке, балки-устуны сымитированы с помощью ганчевой лепки. Малый зал декорирован исключительно ганчем, выполненном на высоком профессиональном уровне, в том числе на зеркале, с незначительными вкраплениями росписи.

Оформление айвана носит более законченный, продуманный, традиционный характер. Кроме того, здесь использована классическая конструкция деревянного перекрытия с хаузаком, балками-устунами и балочками-васса. Анализ росписей дает возможность отметить, что сочетание традиционных узоров с нетрадиционной цветовой гаммой становится одной из определяющих черт росписей по дереву 1970 – 80-х гг.

Одна из последних работ замечательного мастера, и, пожалуй, одна из последних в городе росписей, созданных в традиционном стиле, – оформление клуба масложиркомбината в Коканде (клуб МЖК), выполненное в 1987 г. В те годы клуб пользовался большой популярностью в городе, здесь проводились дискотеки для молодежи, отмечались календарные праздники и т.п. Специфика оформления клуба заключалась в том, что это здание было построено задолго до приглашения мастеров росписи, и им пришлось подстраиваться под имеющийся интерьер, а не прорабатывать его совместно с архитектором еще на стадии проектирования, как это необходимо. Так, можно лишь условно назвать айваном клуба ту

узкую, длинную полосу козырька перед входом, поддерживаемого металлическими крашеными трубами-колоннами, однако ее оформление росписью также было выполнено на высоком профессиональном уровне. Изменились и материалы – роспись выполнена по листам фанеры, с помощью которых сделана также имитация устунов, разделяющих потолок трех залов на кессоны. Таким образом, С. Махмудов чрезвычайно ответственно подошел к выполнению задания и постарался максимально полно воплотить свои представления о традиционном экстерьере и интерьере в обычном заводском здании. Именно он настоял на формировании на потолках имитации устунов, которые были выполнены бригадой плотников, придав благородство невыразительному по форме фасаду здания, превратив обычный бетонный козырек с помощью росписи в почти полноценный айван, а саму фасадную стену украсив тонкой, глубокой резьбой по ганчу (гирих в сочетании с растительно-цветочным заполнением).

Созданию росписи предшествовала интересная история. В те годы директором МЖК был Ю. Якубов, человек просвещенный, любивший узбекское искусство, и большое внимание уделявший досугу работников. В 1972 г. было принято решение построить при МЖК клуб. Это было скромное, но просторное здание, выходящее своим фасадом на проезжую часть, состоящее из фойе, переходящего в несколько анфиладных залов, заканчивавшихся большим актовым залом со сценой. Внутри помещений были обычные побеленные потолки и стены. Напротив клуба, прямо на автобусной остановке, находилась небольшая мастерская, где работали мастера по росписи и ганчу. К ним и решил обратиться директор клуба, работающий на этой должности и поныне, с просьбой украсить невыразительные помещения. Ю. Якубов сразу поддержал идею, выделив для оплаты достаточно крупную в те годы сумму в четыре тысячи рублей. С. Махмудов, возглавивший работу, сразу поставил условие, что для отделки потолков должна быть использована самая хорошая по качеству фанера. Листы с повреждениями, отметинами сразу отбраковывали. Сначала к работе приступила заводская бригада, обившая потолок фанерой и сформировавшая ложные балки и кессоны. Затем началась работа по созданию росписи и ганчевых панно. На выполнение заводского заказа бригада потратила три месяца работы.

Первый, и самый большой по площади, зал клуба или фойе,

имеет разбитый на три квадратных плафона потолок. Здесь же, среди мотивов орнамента, на одной из полос карниза, напротив входа, включена надпись: «Саидахмад Махмудов Кукондий. 1987 год». В этой нисбе, традиционно использовавшейся художниками средневекового Востока в качестве приставки к собственному имени, и указывающей место их происхождения, также заключено глубокое уважение к традициям, их преемственности.

Особое внимание уделено росписи ложного айвана. Его узкое и длинное потолочное пространство разделено на три равные части – плафоны – и убрано более тонкими, классическими узорами. Здесь более пестрая, чем в залах, колористическая гамма, с преобладанием голубых, зеленых, розовых цветов (в деталях – синий, красный, желтый). Такая расцветка дает возможность еще раз оценить принцип современных колористических решений – те цвета, которые еще в начале XX в. использовались как основные (красный, синий, зеленый), теперь переходят в разряд дополнительных, а на первый план выходят их более светлые оттенки. В каждом из плафонов размещена медальонная композиция лячак турундж, при этом свободный фон поля практически отсутствует, все пространство заполнено крупными и мелкими узорами.

Как и его отец, С. Махмудов создал множество эскизов орнаментальных композиций в цвете, на бумаге, каждая из них носит глубоко индивидуальный, авторский характер. Основываясь на одной схеме, мастер может создать множество вариантов узора. Так, в экспозиции кокандского музея при мечети Джами представлены четыре эскиза С. Махмудова, характеризующие его как замечательного художника-орнаменталиста (все – 1969 г.), множество листов хранится в фонде. Это авторские работы, выдержанные в традиционном стиле, на основе использования тончайших цветочно-растительных орнаментов ислими, выполненные на листах ватмана. Здесь представлены композиции, которые можно использовать как для оформления ниш (куполовидные в основе), бордюрных полос, так и медальонные, для любых прямоугольных поверхностей (основным структурообразующим элементом является восьмиугольная звезда). Так, основа композиции панно «Кокандское» («Намоён куконди», инв. № КП-3957 И-296, колл. 127/9) напоминает по контуру силуэт михраба. В нижней части изображен трилистник мадохия, который воспринимается как ваза,

из которой «пронизрастают» и развиваются остальные бесконечные узоры арабесков. Фон всей композиции покрыт вьющимся орнаментом пышных резных листьев, перемежаемых изображением цветов. Плавные и прямые линии образуют четкий ритм, выявляющий главные акценты композиций. Основной акцент сделан на плетенки, как свособразные узлы, держащие композицию, достаточно сложные в исполнении. Колорит эскизов типичен для кокандской росписи, он выдержан в сине-зелено-красной гамме. По этим эскизам можно также проследить, как со временем меняется трактовка тех или иных канонических элементов. Так, тонкий лист ислими, классический элемент восточной орнаментики, в рисунках Махмудова трактуется более упрощенно, схематично; зубчатый лист герат приобретает характер колоса с уступами-зубчиками с двух сторон. Впрочем, такая трансформация, происходящая со временем, неизбежна, вместе с тем, она характеризует локальный почерк той или иной школы, авторскую интерпретацию отдельных художников. Изяществом рисунка, четкой ритмикой отличаются и бордюрные композиции из волнообразных побегов листа или чередующихся мотивов кош-бута (инв. № КП-3957 И-297, колл. №127/33).

За годы жизни С. Махмудова не раз состоялись его персональные выставки, на которых были представлены орнаментальные эскизы, восхищающие тонкостью рисунка, гармоничностью и продуманной логикой композиции и цветовых сочетаний. Почерк мастера узнаваем благодаря цветовым сочетаниям, в большей степени ярким, контрастным, не испытавшим влияния новых тенденций к осветлению колорита (сине-зелено-красная гамма), трактовке ряда элементов, сохранением условности рисунка, тщательным исполнением и продуманностью каждого сантиметра поверхности. Сегодня эскизы С. Махмудова хранятся в музеях Коканда, Ташкента, Андижана, Ферганы. Один из залов кокандского музея полностью посвящен творчеству династии художников Наркузиевых-Махмудовых.

В 1990-м году в Коканде широко отмечался 80-летний юбилей выдающегося мастера. У С. Махмудова было несколько сыновей, один из которых, Саидолим, также получил профессию орнаменталиста, однако впоследствии стал работать в системе торговли. К сожалению, творческая династия прекратила свое развитие, но С. Махмудов, 25 лет отдавший педагогической работе в Доме пионеров и кокандском интернате № 3, оставил после себя множество

учеников. Среди них особенно активно работали 12 человек. Это такие мастера, как Мадаминжон Шокиров, Мухамаджон Бобоев (архитектор, Коканд), Мухторжон Сулеймонов (в те годы – аспирант, архитектор, Ташкент), Мирвали Юлчиев, Уммобали Парпиев (Багдад), Шовкат Тухтасинов (Багдад), Сохиб Назаров (Багдад), Хамид Бабаев (Багдад), Мансуржон Максудов (Коканд), Косимжон Рамзаханов (Коканд, впоследствии также преподавал в Доме пионеров), Абдулла Каримов (Коканд), Одилжон Махмудов.

Личность С. Махмудова уникальна – в сложные для традиционного искусства годы он ни на минуту не отходил от избранного пути, способствовал продолжению традиций, их обогащению. Творческое наследие С. Махмудова, одного из крупнейших потомственных художников-орнаменталистов Коканда, Узбекистана в целом, представленное музейной коллекцией эскизов, множеством замечательных памятников, оформленных им в Коканде, Ташкенте, других городах Средней Азии (Таджикистан, Кыргызстан), должно быть бережно сохранено и приумножено.

Творчество Саидумара Махмудова (1914 – 1990 гг.).

Младший из братьев Махмудовых также оставил заметный след в искусстве орнаментальной росписи и ганча Коканда. Старожилы вспоминают, что это был немногословный человек, любивший работать неторопливо и основательно, часто сдавал объекты под ключ, выполняя все работы, начиная с возведения фундамента здания.

Саидумар начинает работать с 14 лет как подмастерье. Обретя первый опыт, стал создавать орнаменты, используя трафареты отца. Затем перешел к самостоятельному творчеству, постепенно вырабатывая свой почерк. Его манера рисунка и подходы были немного иные, чем у брата. Саидумар не зарисовывает сплошь пространство, расставляя декоративные акценты на свободном фоне поля; ему лучше удаются отдельные цветочные композиции и натюрморты. Его творчество отличалось также тяготением к синтезу орнаментальных и изобразительных мотивов. Он создавал композиции, в которых пейзажи, натюрморты и бытовые сценки были заключены в традиционные орнаментальные бордюры. Примерами

таких работ служат росписи его собственного дома, где использованы как традиционные орнаментальные панно, картуши с пожеланиями гостям и двусторонними известными поэтов, вазоны с цветами, так и пейзажные мотивы; роспись веранды частного дома сотрудника редакции «Кукон садоси» Муйдина Юлдашева, где основной акцент сделан на отдельные цветы и букеты в сочетании с редким, нежным по рисунку орнаментом. Особо следует остановиться на оформлении интерьера бывшего клуба в Учкуприке «Тошкент гузар» (ныне актовый зал школы № 18), созданный в 1937 году и сохранившийся до наших дней. Здесь полностью расписан потолок, причем, отдавая дань моде того времени, художник синтезирует узбекскую орнаментальную роспись, пейзажи и натюрморты, что выглядит совершенно неожиданно. Однако трудно назвать удачной эту попытку. Тем не менее, в настоящее время это произведение кокандского сирчи является уникальным памятником традиционного декоративно-прикладного искусства Узбекистана, представляя собой яркий пример художественной культуры первой половины XX века.

Пейзажи, написанные младшим Махмудовым в 1930-х годах, выполнены в реалистической манере. Орнаментальные композиции этого мастера также испытали влияние европейского рисунка, что проявилось во введении в традиционные композиции новых элементов. Это были в основном изобразительные мотивы, так или иначе, связанные с государственной символикой и актуальными реалиями тех лет – серп и молот, коробочки хлопка, коконы, гусеницы шелкопряда и проч. Следует отметить, что эта тенденция вводит в традиционный орнамент новых изобразительных мотивов, с которыми были связаны какие-либо важные темы тех лет – явление, типичное для искусства почти всех республик Средней Азии, объединенных в прошлом единым наследием исламского орнаментального искусства. Профессиональные художники, работавшие в сфере дизайна, стремились обновить классический орнамент и вводили в него современные мотивы. Яркий пример подобного рода – включение в орнаментальные композиции изображений советской символики (пятиконечные звезды, серп и молот); мотивы летящих самолетов в узорах туркменских ковров и т.п. Тенденция, призванная в те годы обновить старинные узоры и придать им современное, новое звучание, впоследствии выявила свою эклектичность, нежизнеспособность, обусловленную механическим приемом сочетания различных по своему культурному контексту явлений. Попытки

С. Махмудова ввести в орнаментальные композиции сюжетные мотивы, в настоящее время воспринимаются как интересный, но довольно эклектичный по художественному уровню эксперимент. Так, в эскизе работы 1975 г. мастер оформил бордюрную полосу хошия в виде переплетающихся мотивов стеблей и листьев, в которые вплетены изображения коконов и червей шелкопряда. Художник стремится подчеркнуть реалистическую природу этого мотива, с помощью легкой штриховки выявляя объемность его формы, а также располагая рядом столь же реалистические изображения словно выползающих из сплетений листьев шелкопряда червей. В сочетании с традиционным орнаментом в стиле ислими композиция выглядит неорганично. Столь же своеобразен пример введения в орнаментальную композицию коробочек хлопчатника, кукурузных початков, эмблем серпа и молота, снопов колосьев (эскиз панно 1975 г.).

Его руке принадлежат также орнаментальные панно с включением портретных изображений Ленина. Так, именно такое панно было выполнено к 60-летию юбилею Великой Октябрьской революции (1977 г.). Его композиционное решение основано на традиционном подходе – это арочная структура в обрамлении нескольких полос хошия, в самом центре арочного проема – круглый медальон с погрудным изображением вождя революции. Подобные работы – своеобразный культурологический нонсенс, где сочетается несочетаемое. Мусульманский орнамент сам по себе возник как следствие идеи невозможности отображения предметов реального мира, тем более человека, здесь же, на панно, орнаментальная композиция дополнена портретом Ленина, символа новой идеологии и новых реалий. Следует обратить внимание и на трактовку самого орнамента, в том числе появление новых мотивов. Композиция в целом, как и сам рисунок ислими и цветочных пальметт, схематизируется, теряет изящество, более мелкие дополнительные детали пропадают, делая композицию сухой. В рисунке широкой полосы бордюра появляются новые мотивы – крупные коробочки хлопчатника с листьями, изображенные довольно реалистично, без попыток придать им черты условной орнаментальности, хотя в целом рисунок каймы ритмически организован. В нижней части панно – надпись «К 60-летию Великого Октября»; в самом низу – подпись «Махмудов С. Умар». Само введение надписи также симптоматично – на смену арабской вязи приходят лозунги нового времени.

Орнаментальные эскизы 1960 – 70-х годов представляют собой

примеры решения различных частей композиций – бордюров, угловых заставок, арочных ниш, медальонов и проч. В целом следует отметить, что эти эскизы демонстрируют некоторую деградацию стиля росписи – рисунок укрупняется, теряет свою утонченность и изящество, исчезают мелкие дополнительные элементы, сам мотив листа ислими становится крупным, плотным, упрощается и схематизируется трактовка цветочных розеток. На смену тонким линиям обводки приходят толстые полосы, формирующие орнаментальный мотив и придающие ему несвойственную монументальность, тяжеловесность формы. Художник, вероятно, осознавая недостатки упрощенного рисунка, и иногда пытается дополнить его мелкими крапинами, рассыпанными по свободному от основных мотивов орнамента фону, мелкими штрихами, пересекающими банды. Однако такие приемы, совершенно нехарактерные для традиционной росписи, воспринимаются скорее как неудачная и беспомощная попытка обогатить узор (эскизы бордюрного узора в виде картуша, 1975 г., в виде цепочки пальметт, 1976 г.). Введение изобразительных фрагментов придает орнаментальным композициям черты эклектики.

С 1967 г., после смерти отца, Саидумар стал работать вместе с братом, в возглавляемой им бригаде художников и мастеров. Совместно ими были расписаны интерьеры чайханы «Гулдаста», чайханы «Устоз» (Коканд, 1980 г.), чайханы «Гульбахор» в Шахмардане. В целом он принимал участие в оформлении более чем 30 объектов в Ферганской долине, большей частью частных домов, отреставрировал кокандскую мечеть Шайхон Джами по ул. Завки-абад. Махмудов-младший – член Союза архитекторов, он воспитал учеников Курбонжона Махкамова, Фархода Аминова; один из его воспитанников, Каримжон-ака, обучал навыкам росписи детей в кокандской средней школе № 3.

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФЕРГАНСКОЙ ШКОЛЫ РОСПИСИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Со второй половины 1980-х гг. в развитии искусства росписи по дереву нарастает кризисная ситуация. В первую очередь она была связана с состоянием экономики в стране, переживающей перестройку, затем – с ситуацией переходного периода, когда происходило становление нового независимого государства Узбекистан. И хотя в целом возрождение национальной культуры, зримо отмечаемое с начала 1990-х гг., с обретением Узбекистаном независимости, способствовало бурному развитию художественных ремесел и промыслов, традиционных видов искусства, тем не менее, положение с росписью выглядело не столь оптимистично. В первую очередь, это связано с тем, что роспись, как синтетический вид искусства, связанный с архитектурой, не смогла «вписаться» в рыночные отношения, стать «товаром» (в других районах Узбекистана художники-орнаменталисты, работавшие по дереву, расписывали предметы мебели – традиционные граненые столики, шкатулки и проч., однако в Ферганской долине мебель никогда не была объектом внимания мастеров-сирчи). Сокращение объемов строительства привело и к сокращению заказов на роспись. С другой стороны, меняющаяся мода, развитие современного дизайна, иных, европейских по своему генезису видов монументального искусства, также способствовали «вытеснению» традиционной росписи, в лучшем случае – ее синтезу с новыми приемами оформления.

Вместе с тем, в обществе, с возрождением традиционной духовности, нарастает осознание необходимости поддержки и пропаганды национального искусства росписи. Достаточно показательный пример – издание в 1990 г. книги К. Косимова «Роспись. Кружок народной росписи по дереву», рекомендованной Министерством народного образования УзССР. В книге отмечается уникальность и высокие художественные достоинства этого вида искусства, даются методические рекомендации по обучению росписи молодежи, объясняются принципы композиционного построения орнамента, соотношения цветов, приводятся примеры работ учащихся и т.п. Однако в ней имеются и недочеты: нет критического анализа работ, не сделан отбор иллюстративного материала. В результате наряду с эскизами ведущих орнаменталистов, выполненными в лучших традициях, представлены слабые в художе-

стью. Нет лидера, который мог бы, как С. Махмудов, объединить вокруг себя молодых художников и мастеров. Новых заказов на создание росписей практически нет. Что касается реставрационных работ, бывших настоящей школой мастерства для орнаменталистов, то проблемы наблюдаются и здесь: так, в штате Кокандской реставрационной мастерской нет ни одного орнаменталиста; восстановительные работы на объектах, не включенных в реестр охраняемых государством, отличаются низким качеством.

В ходе исследования нами были собраны материалы о творческой деятельности ряда орнаменталистов Коканда, в частности, Рамзаханова Косима, Махмудова Одилжона и Мирзаева Рустама. Рамзаханов Косим навыки искусства росписи начал обретать с 12-летнего возраста, обучаясь в Доме пионеров. Затем перенимал опыт усто, работая вместе с С. Махмудовым на реставрируемых объектах (мечеть Джами, дворец Худоярхана и др.). Впоследствии ряд объектов за пределами долины расписал самостоятельно. Считает, что в настоящее время роспись, которую надо бережно хранить, переживает нелегкие времена. Такое положение складывается из-за разобщенности мастеров и отсутствия лидера. О состоянии традиционной росписи можно судить и по деятельности учеников Р. Рамзаханова: ряд из них стал заниматься сврремонтгом или перешел на более востребованный у населения ганч. Другие, учившиеся в учебных заведениях в Ташкенте и освоившие там теоретический курс работы, уже не могут работать в духе школы С. Махмудова.

Махмудов Одилжон (1956 год рождения) имеет среднее образование, профессиональными навыками овладел, обучаясь у отца, Шукурхона Махмудова, который, в свою очередь, проходил практику у С. Махмудова. Наиболее активный период его работы пришелся на 1970 – 80-е годы; когда, по его словам, искусство росписи переживало наиболее яркий период своего развития, связанный с большим количеством государственных заказов (в основном бригады художников-орнаменталистов приглашались в те годы в сельскую местность, расписывать клубы и чайханы), широким размахом реставрационных работ. В 16 лет он стал работать подмастерьем у С. Махмудова, который в тот период вместе с учениками расписывал чайхану «Гулдаста», Коканд (1972 г.); в 1973 г. вместе с усто реставрировал мечеть Гиштлик. Спустя много лет, уже в 2005 г., ему довелось выполнить реставрацию росписи чайханы «Гулдаста», на средства самого заведения. Затем

последовал опыт участия реставрационных работ на памятниках Шахрисябза (1978 г.). С 1980 г. работает самостоятельно, имеет своих учеников – молодых ребят из Маргилана, Андижана, Алтыарыка.

Одна из первых сделанных им самостоятельных реставрационных работ – росписи в Доме дехканина в Маргилане (раньше это было здание мечети Торон Базар, XIX в.). Роспись уже подвергалась реставрации в 1936 г., когда по решению первого президента Узбекистана Юлдаша Ахунбабаева она и была переоборудована в Дом дехканина, теперь же, в начале 1980-х гг., реставрация понадобилась вновь. Весь объем наружных росписей был отреставрирован за 11 месяцев бригадой из трех человек (кроме самого Одилжона Махмудова, работали также коканские мастера Мухаммадамин Валиев и Бахромжон Бабаджанов); интерьерные росписи были восстановлены уже в 1986 г. Этим же составом бригада работала на реставрации хивинских объектов. В 1981 г. вместе с М. Валиевым была выполнена реставрация риштанской мечети Ходжа Илгор (нач. XX в.); в 1982 г. – мечети Каъла в Алтыарыке (в настоящее время сам М. Валиев росписью и реставрационным делом не занимается). В 1986 – 87 гг. О. Махмудову довелось принять участие в работах по восстановлению дворца Худоярхана и мечети Джами (Коканд). Помимо объектов в Ферганской долине, пришлось немало поехать по республике, работая на различных памятниках. Среди них – две мечети в Шахрисябзе, дворцовый гарем во дворце Таш-хаули (Хива, 1987 г.), Дом-музей Гафура Гуляма в Ташкенте, мавзолей в Зангиате (близ Ташкента). За свою работу мастер не раз был награжден премиями и грамотами. Одна из последних сохранившихся его росписей (в частном доме) была выполнена в 1995 г.; в 1999 г. был оформлен потолок зала ресторана «Ипак йули», работа над которым шла почти полтора года, однако в 2001 г. весь ресторан сгорел из-за неисправной электропроводки. Примечательной особенностью этой росписи было включение в центральный медальон сюжетной композиции «Времена года» (пейзажные виды весенний, летний, осенний, зимний), выполненной учеником О. Махмудова.

На вопрос, как изменилась традиционная роспись за период XX в., опрашиваемые отвечают следующее: в первую очередь, поменялась технология – в работе стали использовать масляную краску,

при этом роспись наносится как на фанерную основу, так и на бетонные перекрытия. Изменился и колорит – стал значительно светлее, под влиянием ташкентского стиля. Что касается орнамента, то и здесь заметны изменения – художники много экспериментируют, вводят новые элементы, используют навыки академического рисунка, придавая элементам орнамента объемность и эффекты светотени, но всегда сохраняют традиционную основу.

Одним из актуальных вопросов, связанных с развитием искусства росписи, является вопрос реставрации памятников старины. Роспись по дереву – вид искусства, подверженный агрессивному влиянию внешней среды, поскольку большей частью роспись наносилась на открытых поверхностях айванов. Смена температур, времен года, влажность или, наоборот, сухость воздуха – все эти факторы, так или иначе, приводили и приводят к порче росписей. Не менее уязвимы и росписи интерьеров, подвергающиеся воздействию копоти и испарений. В результате наблюдается потемнение красочного слоя, а также его частичное или полное осыпание. Реставрационные работы на памятниках архитектуры, украшенных росписями, позволяют не только сохранить уникальные произведения орнаментального искусства, но и сохранить традицию, воспитать каждый раз новое поколение художников-орнаменталистов на лучших примерах этого вида художественного творчества.

Технология реставрации росписей имеет множество тонкостей, которые необходимо соблюдать для качественного проведения работ. Первоначально реставрируемый красочный слой необходимо очистить от пыли, копоти и других загрязнений. Затем производится непосредственно подновление красочного слоя, желательно с помощью тех же красок и материалов, с помощью которых был создан оригинал. Имеет значение даже время года, когда проводятся реставрационные работы – в зимний период их качество будет значительно ниже, чем в летний, с оптимальным температурно-влажностным режимом, когда деревянная основа находится в хорошо просушенном состоянии, а краски также имеют возможность хорошо просохнуть. Завершая реставрационные работы, художники обязательно оставляют небольшой фрагмент первоначального состояния росписей, для сравнительного анализа старого и нового образцов. Однако, даже при соблюдении технологий и высоком качестве проведенных работ сравнение оригина-

лов и обновленных росписей зачастую не в пользу последних. Изменившийся колорит, несовпадающие оттенки, яркие, кричащие краски сразу выдают в памятнике новодел.

Необходимость реставрации росписей, сохранение этого уникального, самобытного вида искусства, придающего неповторимость архитектуре Узбекистана, была осознана еще в довоенный период. Уже в 1930-е гг. начинается реставрация уникального орнаментального декора дворца Худоярхана. Во второй половине XX в. в республике было начато планомерное составление свода памятников, представляющих культурную и художественную ценность, проведение на них реставрационных работ. Важным событием стал прошедший в Коканде в июне 1973 года IV пленум Узбекистанского общества охраны памятников, истории и культуры, на котором город был награжден Почетной грамотой за лучшую среди городов долины реставрацию местных памятников. Масштабные работы, к которым было приковано внимание общественности, всегда помогали пропагандировать древнее и уникальное искусство росписи, его неоспоримую художественную ценность, придающую своеобразие нашим городам.

Одна из крупнейших в этом направлении акций – проведение реставрационных работ в кокандской мечети Джамии. Реставрация росписей Джамии была начата в 1974 г., продолжалась с перерывами до 1980-х годов, и была закончена в 1983 г.; 8 марта того же года состоялось торжественное открытие мечети после столь долгих реставрационных работ. В течение нескольких лет бригадой художников и мастеров под руководством С. Махмудова была проведена уникальная работа – роспись была восстановлена точно по старым орнаментам, осторожно и бережно. Сложность работы заключалась в том, что каждый кессон обширного потолка был расписан неповторяющимися, каждый раз все более сложными узорами. В ходе реставрационных работ было принято решение о росписи еще одного зала, прямо напротив выхода из мечети, который стал выполнять функции чайханы (1979 г.). Эскизы для росписей и ганчевого декора чайханы были выполнены С. Махмудовым. После основных восстановительных работ, в 1985 г., был расписан айван перед чайханой. Эскизы для росписей айвана были созданы Уринбоем Мурхановым, роспись выполнили Одилжон Махмудов и другие кокандские орнаменталисты.

С обретением Узбекистаном независимости процесс охраны памятников культурного наследия обретает новую законодательную базу. 30 августа 2001 г. был принят Закон Республики Узбекистан «Об охране и использовании объектов культурного наследия», целью которого является регулирование отношений в области охраны и использования объектов культурного наследия, являющихся общенациональным достоянием народа Узбекистана. Согласно Закону, органами управления в области охраны и эксплуатации объектов культурного наследия являются Кабинет Министров Республики Узбекистан, Министерство по делам культуры и спорта Республики Узбекистан, Главное управление архивов при Кабинете Министров Республики Узбекистан и местные органы государственного управления. Министерство по делам культуры и спорта Республики Узбекистан осуществляют свою деятельность в области охраны и эксплуатации через Главное научно-производственное управление по охране и использованию объектов культурного наследия, созданное в 2004 г. и ставшее правопреемником Главного научно-производственного управления памятников культуры, созданного Постановлением Кабинета Министров Республики Узбекистан от 27 апреля 1992 года. Одна из важнейших задач Управления – осуществление государственных программ по изучению, консервации, реставрации объектов культурного наследия, а также их приспособления к эксплуатации в современных условиях.

В течение 2003 – 06 гг. на территории Республики Узбекистан была проведена полная перерегистрация объектов культурного наследия. По итогам этой перерегистрации в Ферганской долине, в частности, осталось то же количество охраняемых государством объектов, за исключением ряда памятников, связанных с именами деятелей революционных событий 1920-х гг.

Вместе с тем, наряду с созданием новой законодательной базы было принято решение о разгосударствлении структур, занимающихся реставрационными работами. В результате областные реставрационные мастерские вышли из непосредственного подчинения Главному управлению. Были созданы новые структуры на правах обществ с различными формами ответственности, которые также занимаются проведением реставрационных работ; при этом Управление сохраняет за собой функции главного разрешительного и контролирующего органа. Такой подход позволяет про-

водить реставрационные работы на тендерной основе, повысить конкуренцию, что так или иначе должно привести к повышению качества реставрации.

В настоящее время важнейшим стимулом для проведения реставрационных работ на объектах культурного значения является проведение юбилейных торжеств. Так, с 2006 г. широкомасштабные восстановительные работы ведутся на объектах Маргилана, в связи с подготовкой празднования 2000-летия этого города. В планах городских властей – реконструкция и благоустройство около 35 объектов города. Это комплекс Пир Сиддик, кладбище Улутмозор, музей Увайси, медресе Саид Ахмад Хожа Эшона и др. На объектах имеется большой объем росписей, нуждающихся в реставрации. Эту часть реставрационных работ возглавляет кокандский художник-сирчи Нуриддин Усманов, в подчинении которого находится бригада из 20 человек. Н. Усманов – выпускник Национального института художеств и дизайна им. К. Бехзада, имеет большой опыт реставрационных работ, был бригадиром по реставрации Большого тронного зала дворца Худояр-хана, в настоящее время работает в Инспекции по охране памятников архитектуры.

Кокандских и ферганских мастеров часто приглашают работать в ближнее зарубежье, а также другие районы Узбекистана, особенно в связи с проведением реставрационных работ, приуроченных к юбилеям городов. Так, орнаменталисты долины участвовали в восстановлении памятников архитектуры на юбилейных объектах в Хиве, Термезе и Шахрисябзе.

Перспективы дальнейшего развития уникального искусства росписи можно связать с выпускниками Кокандского художественного колледжа Академии художеств Узбекистана, получающими образование на отделениях традиционной росписи. Открытие этих отделений в художественных учебных заведениях, подготовка кадров среди молодежи – такова важнейшая проводимая в наши дни работа, направленная на сохранение и развитие традиций этого вида искусства. Педагоги колледжа – Кобилджон Мамуров, Рустам Мирзаев, Касым Эркабаев, потомственные орнаменталисты. За годы существования колледжа его ученики, в том числе и орнаменталисты, неоднократно занимали призовые места на различных республиканских конкурсах и выставках. Окончившие колледж имеют возможность продолжить приобретать знания по выбранной специальности в головном вузе Ташкента (Национальный

институт художеств и дизайна им. К. Бехзада, Республиканский художественный колледж).

Педагог колледжа Р. Мирзасев, получивший художественное образование в Республиканском художественном колледже и Национальном институте художеств и дизайна им. К. Бехзада, считает, что необходимо сохранить историческую ценность росписи, ее традиции, в то же время, стремиться к ее обновлению, поиску новых тенденций. Свою задачу педагог видит в том, чтобы научить молодых синтезировать роспись с различными направлениями живописи – супрематизмом, абстракционизмом и проч., поскольку для создания единой, завершенной композиции возможно применение любых средств художественной выразительности. Такая позиция молодого педагога неслучайна – он обучался на кафедре «восточной миниатюры» проф. А. Мирзаева и Н. Холматова, которые считают, что необходимо отходить от внешней подражательности традиционным видам искусства, стремиться к большей фантазии, экспериментаторству, учиться обновлять традицию¹. Однако такой подход спорен, так как эксперимент способен разрушить природу традиционного искусства.

В системе обучения подрастающего поколения используются также наработки, характерные для других школ. Поскольку экстерьерная и интерьерная роспись – синтетический вид искусства, не существующий в отрыве от архитектуры, а в процессе обучения трудно создать условия для овладения навыками архитектурной росписи, то ученики обучаются и практикуются в основном на создании узоров на небольших предметах. В этой связи следует подчеркнуть, что роспись предметов быта была характерна почти для всех школ, кроме ферганской, где художники работали преимущественно в содружестве с архитекторами, расписывая гладь стены или потолка. Однако система обучения внесла свои коррективы, и теперь ученики расписывают в основном небольшие предметы быта. К их числу относятся как традиционные восьмигранные столики, так и новые формы: оригинальные телефонные столики с трехъярусными круглыми столешницами, круглые журнальные столики, тумбочки под телевизор, шкапулки, карнизы и проч. Безусловно, это выход из положения, однако у такого подхода есть и свои минусы, поскольку, овладевая искусством со-

¹ Искусство Узбекистана на современном этапе социо-культурного развития. / Материалы семинаров, докладов и коллоквиума экспертов. – Ташкент: ШАРС, 2006. – с. 58.

ставления орнаментальных композиций, ученики не получают навыков работы с архитектурным пространством. Одна из важнейших задач педагогов – объяснить ученикам статус этого вида искусства в системе художественного наследия. Архитектурная роспись – это вид традиционного профессионального искусства, где требуются глубокие знания основ архитектуры, синтеза искусств, математики и геометрии, композиции и логики, цветоведения и психологии восприятия. Как отмечает Э. Гюль, «общественное мнение с трудом отходит от вчерашних позиций, считая художников-орнаменталистов народными мастерами. Такое отношение не позволяет подняться искусству орнамента и каллиграфии на должные высоты профессионального мастерства»¹. Ученикам необходимо объяснять, что в искусстве росписи, несмотря на его каноничность, высока роль творческого начала, авторского подхода, и тогда выпускники будут ощущать себя подлинными художниками, творцами, а не ремесленниками, которые работают по чужим трафаретам.

Анализ системы подготовки на отделении росписи кокандского колледжа показывает, что она сочетает в себе традиционные приемы обучения, приемы современных методических разработок, а также экспериментальные подходы. Подготовка специалистов по искусству росписи в кокандском колледже искусств – важный процесс, направленный на сохранение традиций этого уникального искусства, принесшего славу Ферганской долине. Однако в системе обучения существуют и отдельные недостатки, связанные с невозможностью работы с архитектурными поверхностями, отходом от традиционной колористической гаммы, влиянием академического рисунка, а также экспериментальными опытами, не отвечающими интересам традиционного искусства.

Проблемы развития ферганской школы росписи на современном этапе побуждают задать вопрос – есть ли будущее у этого искусства? Снизившееся количество заказов на новые работы, изменившиеся вкусы населения побуждают смотреть на перспективы с определенной долей пессимизма. Однако, как отмечают философы, «как бы сегодня мы не оценивали то или иное явление культурного наследия, надо беречь его как зеницу ока. Не исключено, что то, что сегодня не отвечает требованиям исторического

¹ Гюль Э. К проблеме профессиональных форм деятельности в традиционном искусстве Узбекистана // Самгъатшунослик масалалари. II. Тошкент, 2005.

прогресса, может понадобиться нам завтра хотя бы для извлечения уроков из истории. Поэтому стоит помнить предостережение выдающегося ученого Ю. Лотмана: «Необходимо бережное отношение к историческому наследию и постоянная мысль – не все, что мы сейчас понимаем, есть конечная истина, и что великое классическое наследие еще будет раскрываться»¹.

Л.И. Ремпель небезосновательно считал, что «декоративно-прикладное искусство является важнейшим признаком художественной культуры масс»². В наши дни, когда общество вновь обратилось к проверенным веками ценностям, традиционным духовным началам, потенциал таких исторически присущих городам Узбекистана монументальных видов искусства, каким является архитектурная роспись, должен обрести свою достойную роль в оформлении жилой среды современного города.

¹ Эркаев А. Духовность – энергия независимости. – Ташкент: Манавият, 1998. – с. 159.

² Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока и задачи его изучения на современном этапе // Сб. Культура Среднего Востока. Изобразительное и декоративно-прикладное ис-во - Ташкент, 1990. с.258.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----------|
| Ферганская школа росписи в XX веке | 3 |
| Основные этапы развития, проблемы и перспективы | 3 |
| Творчество династии Наркузиновых-Махмудовых как отражение основных тенденций развития Ферганской школы росписи | 15 |
| Творчество Саидмахмуд Наркузинова | 15 |
| Творчество Саидахмада Махмудова | 22 |
| Творчество Саидумара Махмудова | 39 |
| Особенности развития Ферганской школы росписи на современном этапе | 43 |

Книга обсуждена и рекомендована к печати на заседании учебно—методического совета Кокандского государственного педагогического института от 27 марта 2007 года.

Х. РАФИКОВА

ФЕРГАНСКАЯ ШКОЛА РОСПИСИ

| | |
|-----------------------|-----------------|
| Редактор: | Ш. Абдуллаева |
| Технический редактор: | К. Акмалиддинов |
| Корректор: | А. Кадыров |

Сдано в набор 12.04.2007 г. Подписано в печать 25.04.2007 г.
Формат бумаги 60x84 $\frac{1}{16}$. Объем изд. в п. л. 3,5. Тираж 500. Заказ № 103.
Цена договорная.

Издательство «Фан ва технология». 100047, Ташкент, ул. акад. Я. Гулямова, 70.

Набрано на компьютере и отпечатано офсетным способом в Типографии ООО «Дангара—Полиспектр».

713251. Ферганской обль. Городок Дангара, ул. Ташкентская, 3.
тел: (8373) 57-21-775.