

ЕЛЕНА КОРОВАЙ:
ИНОЙ ВЗГЛЯД



БУХАРСКИЕ ЕВРЕИ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

ISBN 978-5-6040378-7-4

УДК 008(=1.575=222.8'28)
ББК 71.1+63.521(=611.215.52)
К68

ЕЛЕНА КОРОВАЙ: ИНОЙ ВЗГЛЯД. БУХАРСКИЕ ЕВРЕИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ /

Авт.-сост. Р. Некталов. — М.: Фонд Марджани, 2020. — 336 с.: ил.

НАД ИЗДАНИЕМ РАБОТАЛИ:

Автор-составитель
РАФАЭЛЬ НЕКТАЛОВ

Академический куратор
МИХАИЛ ЧЛЕНОВ

Научный редактор
ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ

Координатор проекта
МАРИЯ ФИЛАТОВА

Редактор
ЕЛЕНА БОРИСОВА

Корректор
НАТАЛЬЯ ГРИБЕНЮК

Дизайн и верстка
ИРИНА МАРЦ

Издание подготовлено **ФОНДОМ МАРДЖАНИ** (Москва)
при поддержке **ФОНДА ИЦХАКА МАВАШЕВА** (Нью-Йорк)

© Рафаэль Некталов, составление, текст, 2020

© Фонд им. Ицхака Мавашева, 2020

© Фонд Марджани, макет, 2020

© Авторы фотографий, 2020

© Авторы текстов, 2020

На обложке: ЕЛЕНА КОРОВАЙ. Портной
Из цикла «В бывшем гетто». 1932

Права на изображения принадлежат музеям
и частным владельцам, их предоставившим
Все права защищены

СОДЕРЖАНИЕ

9

Валерий Дымшиц
ДРУГИЕ ЕВРЕИ. ТЕКСТ И КОНТЕКСТ*

ВИЗУАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

14

Екатерина Ермакова, Тигран Мкртычев
ЖЕНЩИНА, БОЯВШАЯСЯ ЗВЕЗД*

39

Галина Ельшевская
«ОБШИРНЫЙ МИР, ОТРАДА ГЛАЗ...»

52

Мариника Бабаназарова
ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЕЛЕНЫ КОРОВАЙ В НУКУССКОМ МУЗЕЕ*

66

Элеонора Шафранская
ДЕТИ ИОВА: БУХАРСКИЕ ЕВРЕИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ
И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ*

88

Баходыр Эргашев
МИР ЮЛИИ РАЗУМОВСКОЙ*

96

Мария Филатова
ПЕТР КОТОВ: ШАГ В СТОРОНУ*

108

Макс Бирштейн
ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ХУДОЖНИКА О САМАРКАНДЕ

116

Алексей Улько
ПРАКТИКИ ПАМЯТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРИГОРИЯ УЛЬКО*

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА МЕСТА И ВРЕМЕНИ

140

Альберт Каганович
БУХАРСКИЕ ЕВРЕИ В ТИСКАХ СОВЕТСКИХ РЕАЛИЙ.
1920-е – ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1930-х*

153

Татьяна Емельяненко
СВАДЕБНЫЕ ОБРЯДЫ БУХАРСКИХ ЕВРЕЕВ
В «ТУРКЕСТАНСКОМ АЛЬБОМЕ». 1871–1872

161

Татьяна Емельяненко
КОСТЮМНЫЙ ОБЛИК БУХАРСКИХ ЕВРЕЕВ
НА ФОТОГРАФИЯХ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

* Статьи, помеченные звездочкой, написаны по заказу и при поддержке Фонда им. Ицхака Мавашева – Института по изучению наследия бухарских евреев в диаспоре.

179

Валерий Дымшиц

САМАРКАНДСКАЯ ЛЕГЕНДА О ЛЕТАЮЩЕМ ЕВРЕЕ*

185

Александр Джумаев

ЛЕВИЧА-ХОФИЗ: ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ
ОТ ЭПОХИ ГРАММОФОНОВ ДО КВАРТАЛА «ВОСТОК»*

210

Давид Мавашев

ИСТОРИЯ ДВУХ СТАТЕЙ ИЦХАКА МАВАШЕВА: ТОЛИС – ШАХИН – ЛЕВИЧА*

218

Рубен Назарьян

ДОМОВЛАДЕНИЯ «ТУЗЕМНЫХ ЕВРЕЕВ»
В КОЛОНИАЛЬНОМ САМАРКАНДЕ

246

Светлана Жукова

ОСОБНЯК А.И. КАЛОНТАРОВА*

252

Владимир Аулов

НЕКОТОРЫЕ СТРАНИЦЫ ЭТНО-СОЦИАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
БУХАРСКИХ ЕВРЕЕВ*

266

Михаил Носоновский

ИСААК ЛУРЬЕ И ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЕЙ В САМАРКАНДЕ

274

Имануэль Рыбаков

МУЗЕЙ НАСЛЕДИЯ БУХАРСКИХ ЕВРЕЕВ В НЬЮ-ЙОРКЕ*

286

Борис Голендер

ИУДАИКА НА ТУРКЕСТАНСКИХ ПОЧТОВЫХ ОТКРЫТКАХ*

292

Элеонора Шафранская

СЕМАНТИКА КОНТЕКСТА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XX ВЕКА О БУХАРСКИХ ЕВРЕЯХ*

298

Рафаэль Некталов

ПОЧЕМУ КОРОВАЙ.
БУХАРСКИЕ ЕВРЕИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ*

311

Список репродукций

315

Именной указатель

326

Об авторах сборника

330

SUMMARY

331

О Фонде им. Ицхака Мавашева



ДРУГИЕ ЕВРЕИ

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

ВАЛЕРИЙ ДЫМШИЦ

Начало разговора определяет его направление. Разговор о репрезентации бухарских евреев в искусстве и литературе естественней всего начать с художницы Елены Коровай, посвятившей им свои лучшие картины. Ее работы и сама личность — камертон, определивший тональность и название этой книги.

Драматическое столкновение традиции и модернизации определило исторический путь бухарских евреев в XX веке. Это нагляднее всего видно на картинах Елены Коровай, которая запечатлела мир традиционного еврейского квартала Самарканда средствами модернистской живописи. Судьбы бухарских евреев и Елены Коровай в чем-то похожи: и о бухарских евреях, и об этой художнице знают гораздо меньше, чем они того заслуживают. Надеемся, что наша книга восполнит этот пробел.

Мир начал знакомиться с бухарскими евреями в конце XIX века, и это познание продолжается до сих пор. Самобытная культура евреев Средней Азии стала предметом пристального интереса историков. На сегодняшний день сделано уже немало, еще больше предстоит узнать, собрать и сохранить, особенно теперь, когда большая часть бухарских евреев покинула свою азиатскую «колыбель» и расселилась по всему миру. Процесс познания не исчерпывается научным анализом, его дополняет художественный синтез. Предвосхищая работу исследователей, еще в первой половине XX века на бухарских евреях обратили свое внимание художники и писатели. Образ этого народа в искусстве и литературе зачастую говорит нам о нем больше, чем самое кропотливое исследование.

Мы смотрим на бухарских евреев глазами запечатлевших их художников, среди которых были первоклассные мастера. Особенно выделяются произведения Елены Коровай. Серия ее работ, посвященных бухарским евреям, стала «визитной карточкой» и этого самобытного живописца, и ее моделей — бухарских евреев. Картины Коровай — это символ присутствия бухарских евреев в кругу узнаваемых художественных образов¹.

Елена Коровай приоткрыла окно в мир традиционной жизни бухарских евреев. Эти картины не просто предмет эстетического любования, они задают

¹ Характерный пример. В 2016 году в Москве, в издательстве НЛО, была опубликована монография Альберта Кагановича «Друзья поневоле. Россия и бухарские евреи, 1800–1917», наиболее фундаментальное современное исследование истории бухарских евреев. Ее обложку украшает репродукция картины Елены Коровай «Красильщики»

любопытному зрителю множество вопросов. Творчество всякого большого художника заслуживает обсуждения в самом широком контексте — историческом, художественном, культурном. Заслуживает этого и творчество Елены Коровай. Естественно, она работала не в одиночестве. Многие ее современники, русские художники, каждый по-своему изображали бухарских евреев. И этот диалог, который ведут между собой картины разных мастеров, различающиеся манерой, но объединенные темой, тоже важны для понимания творчества Елены Коровай. Разговор о презентации культуры бухарских евреев в науке, искусстве, литературе и музейном деле XX века позволяет по-новому взглянуть на историю этого народа.

Слово «еврей», так сказать «еврей просто», без всяких уточняющих эпитетов, в силу исторических обстоятельств оказалось прочно связано с евреями Восточной Европы. Однако постепенно российские путешественники, исследователи, писатели и художники сумели сначала разглядеть на колониальных окраинах империи других евреев — бухарских, грузинских, горских, а потом увлеченно изобразить их в своих произведениях. Заинтересованное отношение к неазиатским евреям стало частью российского ориентального культурного мифа.

Дискриминация евреев черты оседлости в дореволюционной России и антисемитские настроения в обществе не могли не вызывать когнитивного диссонанса в христианской стране: как-никак евреи — коллективный протагонист Библии. Поэтому русскому обществу было приятно увидеть в «восточных» общинах прямых наследников «древнего Израиля», которые не отказались, в отличие от европейских единоверцев, от наследия библейского патриархального Востока. В формировании этой доброжелательной ориентальной мифологии особую роль сыграли бухарские евреи — старожильческое еврейское население Узбекистана, в первую очередь Самарканда.

Первоначальный интерес к бухарским евреям проявляли путешественники и этнографы. От них этим интересом «заразились» писатели и художники. Именно художникам предстояло сделать мир бухарских евреев достоянием всемирной культуры.

Язык живописи интернационален, он существует поверх языковых барьеров. Появление большого мастера, который способен создать художественно убедительный образ, — огромная удача для любого народа, эпохи, страны. Мы представляем себе италийцев XV века лучше, чем, например, их современников-поляков, ровно потому, что в Италии в это время были великие художники. Весь мир видит евреев Белоруссии глазами Марка Шагала. Бухарским евреям очень повезло: их «Шагалом» стала замечательная художница Елена Коровай. По мере того как запоздалая, но заслуженная слава приходила к работам Коровай, перед глазами любителей искусства раскрывался удивительный мир бухарских евреев Самарканда. Понятно, что Елена Коровай стала главным героем этого сборника, а ее творчество — его лейтмотивом.

Первая часть книги посвящена Елене Коровай и другим художникам, чье искусство вдохновляли не только бухарские евреи, но и, шире, красочный мир городов Узбекистана. Таким образом, читателю предъявлен двойной контекст: контекст среднеазиатской культуры, в котором складывалась культура бухарских евреев, и художественный контекст, где формировалось искусство Елены Коровай. Кроме нее самой в материалах первого раздела речь идет о писателе и художнике Николае Каразине, проложившем дорогу русской рецепции Средней Азии и бухарских евреев (статья Э. Шафранской), а также о замечательных живописцах Петре Котове (статья М. Филатовой), Юлии Разумовской (статья Б. Эргашева), Григории Улько (статья А. Улько), Максе Бирштейне (воспоминания художника), чье творчество было связано с этим регионом.

Центральное место в первом разделе сборника занимает цикл материалов, посвященных жизни и искусству Елены Коровай (статьи Е. Ермаковой и Т. Мкртычева, Г. Ельшевской, Э. Шафранской). Их дополняет работа М. Бабаназаровой, посвященная истории формирования коллекции произведений Коровай в прославленном Нукусском художественном музее. Именно в этом музее собрана наиболее значительная подборка ее работ, посвященных бухарским евреям.

Бухарские евреи, их культура, ремесла, музыка, их образ жизни оказались в фокусе интереса самых разных искусств. Обсуждение этих столь различных художественных и исторических проекций бухарско-еврейской темы позволяет многое узнать как о бухарских евреях, так и о путях развития русского искусства. Русские художники двигались вслед своим французским учителям. Для Коровай, Николаева, Петрова-Водкина, Разумовской и многих других Средняя Азия стала тем, чем были Таити для Гогена и Северная Африка — для Матисса. Поразительным образом в этом поиске ориентальной экзотики, сулившей новый образный язык, жизнь бухарско-еврейского квартала оказалась чуть ли не самым востребованным источником художественного вдохновения.

Вторая часть сборника призвана дополнить и расширить первую с помощью самых различных исследований, посвященных истории и культуре бухарских евреев, а также истории изучения этой культуры, собиранию и сохранению ее памятников в музейных коллекциях.

Русская экспансия в Средней Азии послужила мотором модернизации этого региона. Бухарские евреи были во многом и участниками этого модернизационного процесса, и его жертвами. обстоятельное исследование А. Кагановича о положении бухарских евреев в 1920–1930-е годы, в период установления советской власти в Узбекистане, дополняет и расширяет его же монографию «Друзья поневоле: Россия и бухарские евреи, 1800–1917». Работы Т. Емельяненко рассказывают об истории фотографирования бухарских евреев, а значит, об истории того, как на

них смотрели и что в них хотели увидеть русские фотографы и путешественники конца XIX — начала XX века. История модернизации проявляет себя и в отдельных исследованиях, посвященных искусству и культуре. В статье А. Джумаева имя выдающегося традиционного исполнителя бухарского еврея Леви-хофиза оказывается неразрывно связано с историей не только музыки, но и звукозаписи, проникновения новейших технических достижений в Узбекистан. Советский режим препятствовал включению творческого наследия бухарских евреев в художественной сокровищницу Средней Азии, но совместные усилия еврейской и таджикской интеллигенции преодолевали эти препятствия. Именно об этом идет речь в статье Д. Мавашева. Эта статья, посвященная дружбе и творческому взаимодействию исследователя культуры Ицхака Мавашева и писателя Пулода Толиса, описывает драматические страницы их сотрудничества. Работа Р. Назарьяна, посвященная возникновению «европейских» кварталов Самарканда, освещает средствами истории архитектуры историю как русской колонизации Средней Азии, так и бухарско-еврейской общины Самарканда. Важным дополнением к истории архитектуры той эпохи служит описание дома Калонтарова, выполненное С. Жуковой. Изучение бухарских евреев за последние сто лет проделало немалый путь: развитие историографии этого народа становится самостоятельной областью истории науки, что нашло отражение в статье В. Аулова.

Три статьи посвящены музейному делу и коллекционированию. Специфика бухарско-еврейской темы в почтовых открытках раскрыта в материале Б. Голендера. Статья М. Носоновского повествует о первой попытке музеефикации культуры бухарских евреев, предпринятой Исааком Лурье в 1920-х годах. Судьба первого бухарско-еврейского музея, так же как судьба его создателя, завершились трагически. Музей бухарских евреев был возобновлен уже в наше время в Нью-Йорке. Об этой странице новейшей истории бухарских евреев пишет в своей статье И. Рыбаков.

Завершает сборник эссе его составителя Рафаэля Некталова «Почему Коровай. Бухарские евреи в русской культуре». Музыковед, журналист и издатель Рафаэль Некталов давно занимается изучением и популяризацией культуры своего народа. Свыше тридцати лет назад его вдохновил на эти исследования выдающийся этнограф М.А. Членов. Диалог продолжается: Михаил Анатольевич Членов выступил академическим куратором этого нового проекта.

Рафаэль Некталов много лет шел к созданию настоящего сборника. Именно ему принадлежит идея книги, рассказывающей о рецепции бухарских евреев русскими художниками. Эссе Некталова, одновременно аналитическое и очень личное, суммирует материалы, собранные под обложкой этой книги, служит ее логическим завершением.



**ВИЗУАЛЬНЫЕ
ОБРАЗЫ**

ЖЕНЩИНА, БОЯВШАЯСЯ ЗВЕЗД

✕

ЕКАТЕРИНА ЕРМАКОВА
ТИГРАН МКРТЫЧЕВ

ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО

В 1988 году в московский Государственный музей искусства народов Востока из Каракалпакского государственного музея искусств (Нукус) привезли выставку с говорящим названием «Забывтые полотна». Появление коллекции, собранной Игорем Витальевичем Савицким из работ художников 1920–1960-х годов, стало событием. До этого коллекцию из Нукуса показывали в Москве в 1968 году. В Музее Востока над выставкой работала искусствовед Наталья Вячеславовна Апчинская. В ряд выдающихся мастеров она без колебаний определила малоизвестную художницу Елену Коровай. Ее работы оказались среди шедевров, привезенных Савицким на выставку в Москву.

Пожалуй, наибольшее впечатление производило полотно Коровай «Красильщики-кустари», написанное художницей в 1933 году в Самарканде (Ил. 2). Кроме сильного художественного воздействия картина



Ил. 1
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Автопортрет. 1933. Холст, масло. 62 × 45
Государственный музей искусств
Узбекистана. Ташкент

Коровай вызывала множество этнографических аллюзий. В начале XX века в городах Туркестана кубовое крашение с применением индиго было прерогативой бухарских евреев¹. Глядя на руки красильщиков, покрытые несмываемой краской, невольно вспоминаешь некоторые особенности этого ремесла. Натуральный краситель индиго пахнет прелой листвой — не слишком неприятно, но очень отчетливо. Художнику, наблюдающему со стороны, процесс крашения может показаться завораживающим зрелищем: краска сначала становится бледно-салатовой, затем на воздухе превращается в бездонно синюю или небесно-голубую. Для людей, знакомых с историей и культурой ре-

гиона, сюжет картины приобретает особое значение — мы видим скрытую от посторонних глаз жизнь бухарских евреев. Вот и Елена Коровай не смогла пройти мимо такого сюжета. Но это не единственная работа, которую она посвятила бухарским евреям. Серия



Ил. 2
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Красильщики-кустари. Из цикла «В бывшем гетто». 1932. Холст, масло
76,9 × 76,9. Государственный музей искусств Республики
Каракалпакстан им. И.В. Савицкого. Нукус, Узбекистан

картин под названием «В бывшем гетто» стала лучшей частью ее творчества.

Образованная, красивая, талантливая женщина, которая ничего и никого не боялась. И как неожиданно было прочитать в ее дневнике запись от 1926 года:

Звезд я боюсь с детства. Совсем маленькой, лет 5–6, ночью я распахнутыми глазами смотрела в темноту. Досматривалась до спазм, до отчаяния, вынести которое ни у кого нет сил. Спасение от этого было в обыденном, в уюте, в людях, в мелочах, в прочных мелочах жизни².

А НАЧИНАЛОСЬ ВСЕ ТАК БЛАГОПОЛУЧНО...

Елена Коровай родилась в обеспеченной семье. Ее художественные дарования проявились рано. Чтобы дать дочери хорошее образование, в 1914 году мать везет Елену в Петербург. Здесь она учится в гимназии и вскоре начинает посещать Императорскую школу Общества поощрения художеств, причем ее зачислят сразу на третий курс. В это время Школой руководит известный художник Николай Рерих, проявивший себя еще и как талантливый организатор. С его приходом на пост директора в 1906 году Школа постепенно превратилась в одно из передовых учебных заведений в области искусства. Для преобразования деятельности Школы Рерих использовал европейский опыт; помогло ему и знакомство с работой школы княгини Марии Тенишевой. Рерих пригласил педагогов из числа известных художников, организовал новые мастерские. Образование было ориентировано на изучение разных видов художественной деятельности. Много внимания уделялось прикладному искусству. Были введены лекции по истории русского искусства и даже уроки музыки и хорового пения. Ежегодно в выставочном зале Общества поощрения художеств устраивались выставки работ учащихся. В Школе установилась подлинно творческая атмосфера. Для понимания

истоков раннего творчества Е. Коровай стоит упомянуть, что ее наставником был художник-символист Павел Наумов, чьи работы проникнуты мистикой. Сам Рерих вел класс композиции.

В 1917 году Елена с родителями оказалась в Барнауле. Накануне революции это был зажиточный купеческий город, административный и культурный центр Алтайской губернии с населением свыше 60 тыс. человек и богатой культурной жизнью. В Барнауле действовало несколько театральных трупп, имелся симфонический оркестр. В городе плодотворно работал Народный дом, где размещалась бесплатная библиотека, устраивались художественные выставки, проводились лекции, собрания, благотворительные концерты, выступали приезжие знаменитости. Были в Барнауле и свои молодые художники — В.Н. Гуляев, В.В. Карев, М.И. Курзин, И.Д. Чашников, получившие образование в художественных училищах Казани и Москвы.

Революция и последовавший за ней политический хаос — Гражданская война, смена правительства, голод, эпидемия тифа — не помешали творческой активности сибирских художников. Не только в Барнауле, но и в других центрах Алтайского края проводились выставки. 17 февраля 1918 года было создано Алтайское художественное общество (АХО), сыгравшее важную роль в культурной жизни Барнаула.

Елене Коровай всего 16 лет. Но у нее за спиной петербургское художественное образование, и ее обуревают творческие мечты. Поэтому она с головой окунается в культурную жизнь Барнаула — вступает в АХО и уже в 1918 году принимает участие в выставке. Тогда же начинает преподавать в изостудии при Алтайских губернских мастерских³. В это время круг ее друзей составляют барнаульские футуристы Михаил Курзин, Вадим Гуляев, Николай Мамонтов, Валентина Маркова.

От барнаульского периода Елены Коровай осталось немного работ, но они прекрасно демонстрируют

истоки ее творчества. В графических пейзажах 1918–1920-х годов ощущается стилистика «Мира искусства», которая повлияла на художницу в Петербурге в годы обучения в школе Общества поощрения художеств. В живописных натюрмортах этих лет виден более радикальный стиль, близкий художникам «Бубнового валета».

Ранние работы Елены Коровой перекликаются, пожалуй, больше всего с творчеством Николая Мамонтова⁴. Он был на три года старше, однако создается впечатление, что Елена оказывала на него заметное влияние. На портрете Мамонтова, написанном ею в те годы, запечатлен юноша с закрытыми глазами, погруженный в мир грез. Эта работа представляет разительный контраст с автопортретом Мамонтова, написанным им в 1920 году⁵. На нем изображен усталый человек в солдатской гимнастерке, с коротко остриженными волосами, в странном красном берете, напоминающем колпак. Цвет его осунувшегося лица сливается с цветом гимнастерки. Невидящий взгляд обращен внутрь, плечи опущены. Похоже, что это человек после тяжелой болезни или в состоянии глубокой душевной подавленности. В конце 1918 года художник вернулся с фронта, куда был мобилизован Временным сибирским правительством.

В апреле 1920 года Мамонтов посещает студию Елены Коровой. Под ее влиянием пишет ряд натюрмортов, где появляются общие для обоих мотивы — куклы, зеркала. Художников объединяет тяга к повышенной декоративности цвета, размашистой стилистике «Бубнового валета». Эти формальные черты оставили след в раннем творчестве того и другой, когда оба еще не сформировавшихся художника искали свой язык в изобразительном искусстве. Позднее, после пребывания в Италии, когда Мамонтов придет к своему магическому реализму, светящиеся персонажи на темном фоне его картин будут напоминать манеру Елены Коровой, сложившуюся

в 1930-е годы, — в цикле, посвященном бухарским евреям, где зыбкие фигуры так же проступают из темноты.

Среди учеников, посещавших художественную студию в Барнауле, где преподавала Елена Коровой, появляется Валентина Маркова⁶. Е. Коровой обращает внимание на оригинальное творческое мышление своей ученицы. На портрете, написанном Н. Мамонтовым в 1921 году («Неизвестная с желтыми волосами»), изображена юная художница, во взгляде которой сквозят независимость и упрямство характера. К сожалению, ранние работы Марковой не сохранились. По словам очевидцев, стены ее комнаты в Барнауле были расписаны фантастическими узорами, растениями, фигурами животных, напоминая японские ширмы. В более поздних работах — тех лет, когда судьбы художниц вновь пересекаются, — Маркова выступает, скорее, антагонистом Е. Коровой.

Ключевыми фигурами местной художественной жизни, которые могли оказать влияние на Елену Коровой, были Вадим Гуляев⁷ и Михаил Курзин⁸. Оба уроженцы Барнаула, оба учились в Казани, оба в Первую мировую были в армии.

Михаил Курзин в конце 1917 года возвратился в Барнаул, где принял самое деятельное участие в жизни Алтайского художественного общества. После поездки в Китай в 1919 году он создал выполненную в технике автотрафарета серию «Китайский театр», где проявились главные особенности его почерка — гротескность, яркая выразительность лубка. Отголоски его стиля чувствуются и в некоторых работах Е. Коровой. В 1920-е годы она создает эскизы игрушки-дергунчика в манере, близкой графическим листам Курзина. Позднее, в 1930-е годы, подобный художественный язык появится в ее книжных иллюстрациях.

В эти годы Михаил Курзин становится не только учителем, но и мужем Елены Коровой. По воспоминаниям Виктора Уфимцева, их дом

в Барнауле по адресу ул. Сузунская, 157, был своеобразным центром художественной жизни города.

НАЧАЛО СТРАНСТВИЙ. МОСКВА — СРЕДНЯЯ АЗИЯ

В начале 1920-х годов Курзина приглашают в Москву — преподавать во Вхутемасе⁹ технологию материалов. Кроме того, он сотрудничает с Маяковским в «Окнах РОСТА». Коровой переезжает вместе с ним, а следом за ними потянулись в Москву и остальные земляки-художники.

В Москве Коровой посещала Вхутемас на правах вольнослушательницы, занимаясь только тем, что ей было интересно. Ее привлекала, скорее, бурлящая атмосфера художественной жизни столичного города — вечера поэзии, новаторские театры, диспуты авангардистов, что оказало большое влияние на формирование ее личности.

В начале 1923 года Е. Коровой впервые отправилась в Среднюю Азию. Самарканд, Ташкент, Бухара, Ашхабад — сказочная атмосфера Востока не оставила художницу равнодушной. К сожалению, нет сведений, что во время своей первой поездки в Самарканд она познакомилась с кем-то из осевших здесь художников.

ПРОДОЛЖЕНИЕ СТРАНСТВИЙ: КРЫМ — БАТУМ — САМАРКАНД — ТАШКЕНТ

С весны по осень 1923 года Елена Коровой вместе с Михаилом Курзиным и Михаилом Гайдукевичем¹⁰ совершала пешее путешествие по Крыму. В пути художники рисовали, делали выставки, выступали в клубах, санаториях, парках.

Михаил Гайдукевич в этой компании оказался закономерно. Он учился во Вхутемасе, в мастерской Павла Кузнецова, среди его учителей также были Михаил Курзин, Александра Экстер. Гайдукевич был самобытным художником, отличавшимся оригинальным почерком.

В начале 1920-х годов все барнаульское окружение Елены Коровой постепенно перебирается в Туркестан. Мамонтов и Уфимцев доберутся до Самарканда только летом 1923 года, добыв для себя поручение от Западно-Сибирского краевого музея заняться изучением Туркестанского края. Они найдут работу в Самкомстарисе¹¹ и вольются в собиравшуюся у Даниила Степанова компанию художников¹², куда входили Алексей Исупов и Усто Мумин, создавшие образы Туркестана в особой стилистике, объединившей традиции искусства раннего итальянского Возрождения, русской иконы и восточной миниатюры.

Для обоих эта поездка станет переломным моментом, определившим всю дальнейшую жизнь. Мамонтов увлечется дочерью Степанова, проникнется рассказами об итальянском искусстве и в конце 1924 года вместе с семейством Степановых уедет в Италию. Уфимцев в 1925 году вернется в Омск, в 1926 году представит свои работы на выставке

Ил. 3
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Батум. Семейная идиллия. 1924
Холст, масло. 60 × 70. Частное собрание. Москва



«Туркестан» в залах краевого музея и затем много раз будет возвращаться и подолгу жить в Узбекистане.

Зиму 1924 года Е. Коровой проводит в Ташкенте, где расстается с М. Курзиным. Она возвращается в Москву, а он остается в Средней Азии. Летом 1924 года она одна отправляется на Кавказ, в Батум, где пишет сцены местной жизни, в которых уже есть предвестие будущего стиля. Одна из ее батумских работ сохранилась в собрании семьи И. Голицына (Ил. 3).

ТУРКЕСТАН И ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА

Ташкент середины 1920-х годов отличался яркой художественной жизнью. Здесь жил и работал один из ведущих новаторов в изобразительном искусстве региона А.Н. Волков.

Одной из популярных форм художественной культуры того времени были разнообразные объединения, выступавшие с манифестами и демонстрировавшие методы коллективного формирования нового искусства. Оказавшись в благоприятной атмосфере, Курзин уговорил своего друга художника В. Гуляева переехать из Барнаула в Ташкент. У сложившегося в Ташкенте небольшого землячества сибиряков был ценный опыт создания творческих объединений («Новая Сибирь» и другие). Судя по всему, именно они и предложили устроить нечто подобное в Ташкенте. А. Волков, чутко реагирующий на последние веяния в искусстве, сразу поддержал эту идею, в результате чего появилось объединение «Мастера нового Востока». В него вошли А. Волков, М. Курзин, В. Гуляев, И. Икрамов, А. Николаев (Усто Мумин), который в это время уже переехал из Самарканда в Ташкент, В. Рождественский, Н. Туркестанский и В. Маркова, приехавшая в Ташкент к Курзину. Членом объединения был и М. Гайдукевич, живший до этого в Казахстане.



Ил. 4
АЛЕКСЕЙ ИСУПОВ
Ночной восточный базар. 1920
Холст, масло. 39 × 40
Собрание Фонда Марджани. Москва

Главной задачей изобразительного искусства «Мастера нового Востока» провозгласили отражение нового советского Востока понятным народу пластическим языком, отличным от старого академического реализма. Каким должно быть новое искусство, адекватное переломной эпохе, никому еще не было понятно. Каждый пытался проложить свой путь, опираясь на собственный опыт общения с авангардом, школу и, наконец, личные впечатления от местной культуры. Последнее имеет важное значение для создания образно-пластического языка.

А. Волков¹³ начнет новый период своего творчества, назвав его «возвратом к народу». Во второй половине 1920-х годов он создал серии «кишлаков», «базаров» и «чайхан», населенных многочисленным людом, олицетворяющим народную массу, общинность местного быта, выполненных

в новой для него стилистике — еще не реализм, но уже и не кубофутуризм.

Несмотря на такой разворот «лицом к народу», А. Волкова и других продолжают упрекать в формализме. Вера Жосан, жена художника В. Еремяна¹⁴, записала в своих воспоминаниях о Волкове: «На очередной проработке он дружелюбно сказал: "Вы меня все ругаете, говорите — пишу не так, а как писать, никто не сказал"»¹⁵.

Главным идейным антагонистом «Мастеров» явилась ташкентская Ассоциация художников революции (АХР), обличавшая «формализм» как буржуазное наследие. Между представителями той и другой группировок шли яростные споры о том, каким должно быть пролетарское искусство. По мнению АХР, живопись — это способ агитации, который необходимо использовать в своих целях. Новый, классово ориентированный, реализм должен преодолеть формализм буржуазного искусства, основанного на мировоззрении идеализма, и натурализм, под кото-



Ил. 5
УРАЛ ТАНСЫКБАЕВ
В родном ауле. 1933. Холст, масло. 112 × 132
Государственный музей Востока. Москва

рым понималась пассивная фиксация окружающей действительности («протокольность»)¹⁶.

Вокруг принципов, на основе которых должно формироваться новое пролетарское искусство, велись жаркие дебаты, противостоящие стороны яростно обвиняли друг друга в формализме или натурализме. Но как в идеале должно выглядеть это новое искусство, созвучное времени революционных преобразований, каждый понимал по-своему.

Однако уже в начале 1930-х годов в Москве было принято решение о необходимости унифицировать процессы, происходившие в искусстве СССР. В то же время постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) не могло в одночасье прервать разнонаправленные тенденции национальных школ изобразительного искусства, заключив их в единое русло социалистического реализма. Поэтому и в 1930-е годы в Узбекистане, вдали от командного центра, еще какое-то время продолжались интенсивные художественные поиски. Между тем отголоски непримиримых споров, разгоравшихся вокруг искусства Узбекистана, можно увидеть в книге московского искусствоведа В. Чепелева, который неоднократно бывал в Средней Азии. Вот что он писал в своей монографии «Искусство советского Узбекистана»:

*...Во всем большом художественном росте республики обнажилось противоречие между новым содержанием, требующим ясного, широко доступного художественного языка, и декоративно-плоскостной, абстрактно-декоративной формой. В области разрешения этого противоречия и лежит центр тяжести национального своеобразия искусства Узбекистана первого этапа его развития...*¹⁷

Чепелев пытается найти адекватное название для возникшего художественного явления: «идейно-насыщенный декоративный стиль», или «декоративный реализм», или «колоритный реализм», который отличается особым способом изобрази-



Ил. 6
АЛЕКСАНДР ВОЛКОВ
Беседа под веткой граната. Из серии «Восточный примитив». 1918–1919
Картон, темпера, масло. 23 × 49. Государственный музей Востока (Москва)

тельности на грани реального и условного цвета, «на грани декоративно-плоскостного и объемно-глубинного построения». И вызвано это не синтезом Востока и Запада, а конфликтом между двумя картинками мира: идеалистической, феодально-исламской, и материалистической, где ислам выступает как идеологический противник, а не как пресловутый экзотический колониальный Восток.

САМАРКАНД ЕЛЕНЫ КОРОВАЙ

В 1929 году Коровай приезжает в Самарканд. Судя по дневниковым записям художницы, это решение было принято спонтанно. Ехала, что называется, очертя голову, ни с кем не списавшись, в полном смятении чувств. К этому времени в Самарканде у нее практически никого не осталось из друзей юности — Мамонтов уехал в Италию, а Курзин жил с Марковой в Ташкенте. Может быть, поэтому Елена и решила остаться

в Самарканде, а не в Ташкенте, чтобы не встречаться с бывшим мужем?

Из воспоминаний Е. Коровай:

Из вагон — ехали мимо Ташкента. Когда увидела все эти хоженные места, стало смутно и горько. Думала, когда увижу все это опять, захлестнет желание писать, взволнованность и возвышенность всех чувств. Увидела дорогу, балханы, кипы деревьев, вспомнила набросок тушью. Радостно подумала — верно. Но когда подъехали к самому Ташкенту, объезжали его сады и глины — скука и холод. Что будет в Самарканде?¹⁹

Но все сложилось благополучно. В Самарканде встретил давний знакомый — театральный суфлер Иннокентий Родионов, который сразу же подкинул работу к 1 Мая. Так начался новый, самаркандский, период жизни художницы. Он продлится целых 17 лет — с 1929 по 1946 год — и будет заполнен работой, поисками временных заработков, новой любовью (это был художник Георгий Никитин²⁰), рождением дочери²¹ и самое главное — творчеством.

В Самарканде к моменту возвращения Коровай появилось новое радикальное и влиятельное объединение

АРИЗО — Ассоциация работников изобразительного искусства²². По инициативе АРИЗО в декабре 1930 года в Самарканде и Ташкенте были организованы так называемые изофабрики — экспериментально-производственные мастерские пространственных искусств. Самаркандская изофабрика имела восемь цехов: живописный, скульптурный, декоративно-конструктивный, графический, деревообделочный, текстильно-набивной, фототехнический и керамический. Здесь планировались не только разработка и производство массовой продукции, оформление общественных интерьеров и улиц, но и научно-исследовательская работа, для чего была создана специальная лаборатория. При фабрике действовали курсы для молодых мастеров.

Елена смогла найти работу на изофабрике. Свидетельством тому — декоративные панно из папье-маше, сделанные в начале 1930-х годов и сохранившиеся в Музее Востока. На одном пионеры в кружке моделирования сооружают детскую железную дорогу. На другом — работницы оформляют к празднику 8 Марта помещение, похожее на худжру²³ бывшего медресе: пытаются пристроить восьмерку в арку ниши, характерной для такого помещения.



Ил. 8
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Панно «8 Марта». 1932. Папье-маше. 24,5 × 19,5
Государственный музей Востока. Москва

← Ил. 7
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Панно «Дети». 1932. Папье-маше. 41 × 34
Государственный музей Востока. Москва

Деятельность фабрики была довольно разнообразна. Сохранились эскизы тубетеек, возможно, выполненные З. Ковалевской, с агитационными рисунками, изображающими сбор хлопка, парад физкультурников. Занимались здесь также оформлением общественных интерьеров. Художник Рубен Акбальян вспоминает: «До сих пор не забылись картоны и росписи Елены Людвиговны в магазине охотничьих принадлежностей. В сценах охоты — ее высочайшая культура, вкус, свежесть выдумки»²⁴.

Тем же подрабатывали и другие художники. Варшам Еремян расписал стены чайного магазина —



Ил. 9
 ВИКТОР УФИМЦЕВ
 Художники Узбекистана
 1920-е. Бумага, графитный
 карандаш, акварель, тушь
 14 x 18. Собрание Фонда
 Марджани. Москва

цветущие сады, красивые смуглые женщины в духе работ Гогена²⁵.

Коровой нравилось делать театральные эскизы, когда удавалось получить работу в театре. Нравилось сочинять и рисовать детские книжки. Ее «Катя Макина», рассказ в стихах про девочку Катю и верблюда, наверняка полюбилась бы детям, будь она издана. В ташкентском издательстве «УзГиз» в 1935 году вышла книжка «Два брата» с текстом и рисунками Елены Коровой.

Удивляется Ахмат:

– Китайчонок? Этот – брат?

– В чем же разница у вас?

Столько ж рук и ног и глаз,

Подбородков и носов.

У обоих нет усов.

Даже пальцев ровно пять,

Хоть до вечера считать.

По словам художника А. Шакарьяна, делать детские книжки у нее получалось отлично: «...Текста немного. Все сказано изображением. Все мы, и Жора Никитин, и Варшам Еремян, и я, делали книжки для детей, но Коровой лучше нас всех. Мастерски вырезала трафарет и заливала одним цветом – ярким, звучным. Получалось чисто, солнечно и весело, как у Матисса»²⁶. Видимо, школа Михаила Курзина, использовавшего технику трафарета, не пропала даром.

Постепенно Елена Коровой становится полноправным и активным членом местного художественного сообщества²⁷, участвует в организации Самаркандского отделения Союза художников, экспонирует работы на республиканских и всесоюзных выставках.

В 1930-е годы художественная жизнь Самарканда группировалась вокруг двух организаций – Изофабрики и Самаркандского художественного училища.

Лидером училища был П.П. Беньков с его петербургским академическим образованием. В 1929 году он переехал в Самарканд из Казани, окружив себя последователями и учениками. Они исповедовали традиции русского реализма с уклоном в импрессионизм, в чем Бенькова впоследствии часто упрекали. Изофабрикой руководил Оганес Татевосян²⁸, страстно увлеченный идеей создания нового искусства. Неформальным лидером был Варшам Еремян. Вокруг них объединились художники — Г. Никитин, Е. Коровай, Н. Кашина, А. Ермоленко, Р. Акбальян, П. Фальбов и многие другие, в большей степени ориентированные на западные течения модернизма. Естественно, обе группировки постоянно пикировались между собой.

Судя по всему, среди художников Изофабрики царил вполне дружеская атмосфера. С кем-то вместе ходили на этюды; установив этюдник, живописец тут же обрстал зеваками из местных жителей. Некоторые художники заняли под мастерские художры знаменитых медресе Улутбека, Шердор, Тилля-Кари. Такая мастерская была у Еремяна. Там же и жили, довольствуясь малым: каменный пол, покрытый циновками, старый распатанный стол, керосиновая лампа, железная солдатская койка, никаких удобств и вода из хауза. Приезжих также селили в медресе.

Коровай жила в Старом городе²⁹, ее маленький домик, как когда-то в Барнауле, служил центром притяжения художников. Хозяйка — маленькая, худенькая, неизменно в глинном черном глухом платье, с папироской в руке, она была очень подвижной, обаятельной, женственной... В этом доме радовались каждому входящему, и каждый входящий оставлял позади, за порогом, мучительные обиды, все показное, обретая равновесие духа, очищаясь от мелочности и дрязг, становясь самим собой, без кокетства, позерства. Дух этого жилища выметал все наносное³⁰.

Другим любимым местом сбора были чайханы, где художники просиживали часами, куда и работы

приносили для показа, здесь обсуждали, как писать и что писать. Обсуждения работ были нелицеприятными. Если автора уличали в подражании известным мастерам, это резко порицалось. Некоторые бурно выражали свое несогласие с критикой: так, Н. Кашина яростно пыталась отстоять оригинальность замысла, когда ее заподозрили в заимствовании. Один раз негативную оценку вызвала работа Г. Никитина «Женский портрет в шляпе», в нем углядели несоответствие образу современной женщины. Доставалось и Е. Коровай. Написанный ею «Автопортрет» посчитали излишне «красивеньким». Рубену Акбальяну устроили разнос за колхозные пейзажи, в которых собравшиеся не почувствовали духа труда дехканина.

ДУХ СРЕДНЕЙ АЗИИ

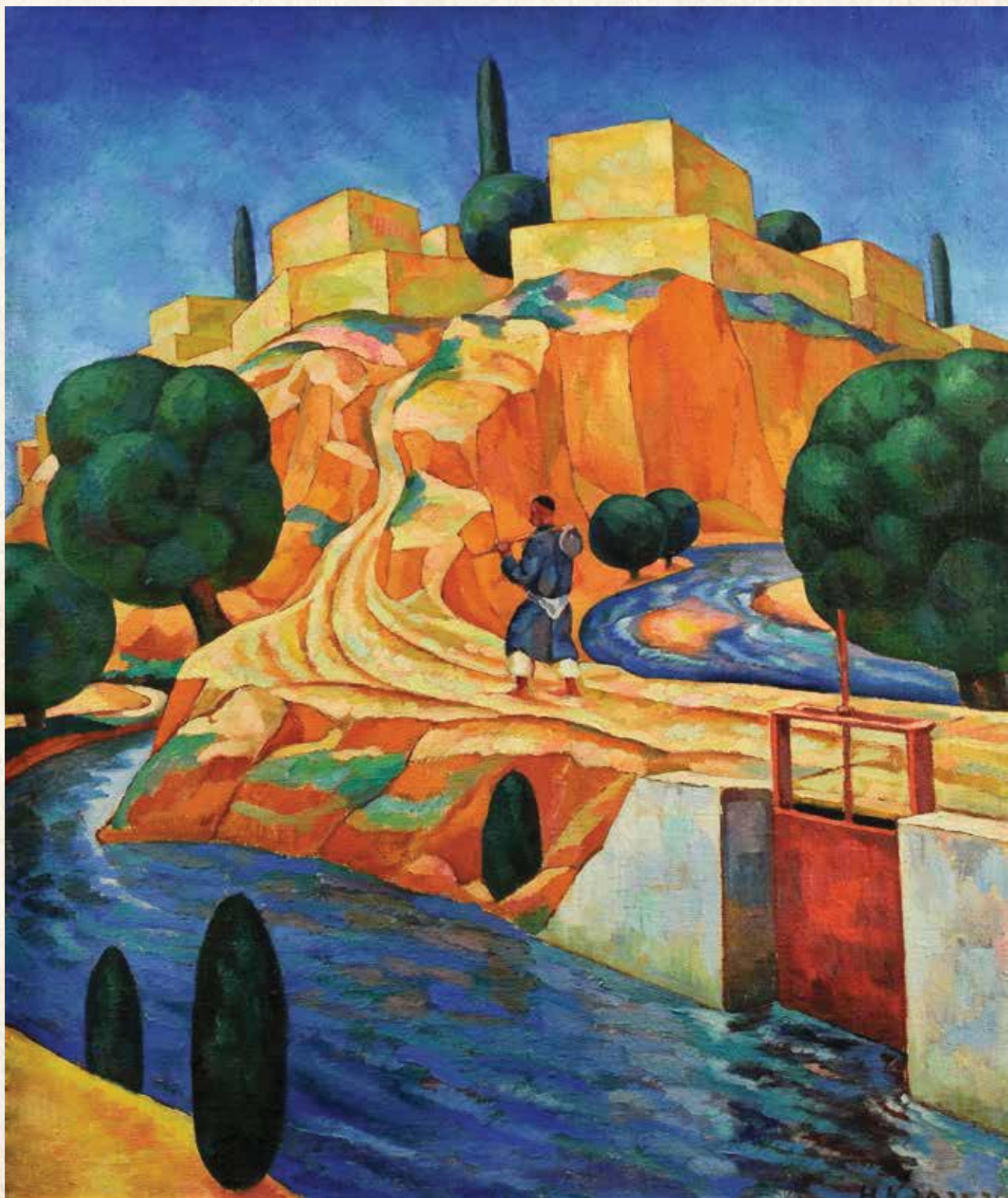
Так вышло, что Средняя Азия стала источником вдохновения для множества художников. Еще в начале 1920-х годов здесь складывались удивительные сообщества людей, приехавших издали и полюбивших этот край. Они все были разными, и по-разному сложились их судьбы — приезжали и уезжали, но некоторые оставались до конца жизни. Неизменной была любовь к неповторимой атмосфере Средней Азии.

Так случилось и с Еленой Коровай: именно здесь, в Самарканде, она раскрыла свой талант и в полной мере обрела особый авторский почерк. Она обладала редким свойством подмечать мелочи окружающей жизни, и ее живописное мастерство извлекало из них самую суть.

Из дневника Е. Коровай 1930 года:

Написала из дверей дерева и кусок мечети. Туты — незнакомый материал, пришлось повозиться, но все-таки, хоть и неполно, передала сладость, густую сладость земли и листьев. Надо как-то так писать, чтоб

Ил. 10
НИКОЛАЙ КАРАХАН
Дорога в кишлак. 1931. Холст, масло. 82 × 72
Государственный музей Востока. Москва



выходило, как очень сладкий, немного кислый, до предела спелый плод – по краям прозрачный, пахнувший горячо и пряно³¹.

Из воспоминаний Веры Жосан:

Запомнились тихие вечера во дворе Тимья-Кари, задушевные беседы за нехитрой трапезой, красота древней архитектуры, свежая прохлада после дневного зноя и крупные сверкающие над головой звезды³².

В Средней Азии, в Самарканде, звезды, которых боялась Елена Коровай в детстве, оказались совсем близко. От них невозможно было укрыться. Здесь особенно остро ощущается необъятность мироздания, что прекрасно передано в работах других современников – У. Тансыкбаева, Н. Карахана, В. Уфимцева, О. Соколовой. Противопоставление величию Вселенной малости человеческого существа, его уютная устроенность во чреве мира – таким щемящим чувством наполнена небольшая гуашь Михаила Гайдукевича «Ташкентский вечер» 1924 года, где фигурки сидящих в чайхане людей словно укрыты ночным небом. Если взять для сравнения чайхану, написанную Е. Коровай (Ил. 11), видишь разницу взаимоотношений художников с пространством. Коровай словно продолжает бояться звезда, избегая поднять глаза к небу и проникнуться безмерностью окружающего мира. Она выстраивает свои обособленные мирки, будто берет изображаемое в собственные ладони, чтобы даже не просто разглядеть детали, а проникнуть в самую суть природы. В редких для нее пейзажах она избегает простора. В «Весеннем пейзаже» 1930 года видишь дорогу, но она не убегает вдаль, а манит близостью домашнего тепла, ведет к белому домику, уютно притулившемуся у подножия гор среди деревьев и полей.

Художница сама дает подсказку, как воспринимать ее картины. Это не зыбкое изменчивое впечатление, как у импрессионистов – игра света и тени, а «прочные мелочи жизни» в их незыблемой сути. Это мироощущение она передала во многих работах самаркандского периода. Как и другие художники, Коровай часто рисует сценки местной жизни:

женщины в паранджах, чайхана, улица Старого города. Сюжеты – знакомые по графическим листам М. Курзина, В. Уфимцева, М. Гайдукевича, в которых острый взгляд художника выхватывает что-то либо гротескное (Ил. 14) либо выразительное по цветовым сочетаниям, сливающееся в яркое декоративное панно.

Ирония, присущая ранним работам Коровай (Батум. Семейная идиллия. 1924), которая была сродни курзинским трафаретам, постепенно улетучивается. Она больше не выискивает смешное или чудное, ее волнует нечто другое – пластика линий, соотношение форм... В живописных работах, будь то пейзаж, натюрморт или жанровый сюжет, появляется эффект высвечивания – как на театральной сцене, свет направлен на что-то одно, именно сейчас имеющее значение для смысла полотна или его цветового построения. Работы Коровай становятся глубже, драматичнее, они больше не нуждаются ни в иронии,



← Ил. 11
ЕЛЕНА КОРОВАЙ
Самарканд. Улица
в Старом городе. 1928
Бумага, цветные
карандаши. 15,5 × 15
Государственный музей
искусств Республики
Каракалпакстан
им. И.В. Савицкого
Нукус, Узбекистан



Ил. 12
МИХАИЛ ГАЙДУКЕВИЧ
Три узбека. 1925
Бумага, акварель. 12 × 18,5
Государственный музей
Востока. Москва

ни в ярких декоративных эффектах. Кисть художницы начинает доверять материалу, обретая чудесную власть над фактурой и цветом.

В 1930-е годы Е. Коровай много работает и в графике, и в живописи. Пишет «Автопортрет» (1935, Ил. 1), «Автопортрет с дочерью» (1938), ряд живописных портретов народных мастеров Узбекистана.

«В БЫВШЕМ ГЕТТО»

Вершиной творчества художницы стала серия работ «В бывшем гетто», посвященная быту бухарских евреев. Среди самых известных полотен этой серии чаще других публикуется несколько произведений, прежде всего «Красильщики»³³ (Ил. 2). В этой работе в полной мере ощущается самодостаточность мастерства живописца, откры-

вающего новое качество цвета, богатство палитры, которое проявляется в бесконечности тональных переходов всего двух цветов — синего (ультрамарин) и коричневого (охра). Фигуры красильщиков высвечиваются на темном фоне арки, контуры мягко размыты светом, но самый сильный акцент сделан на руках мастера — они выбелены по локоть от постоянного погружения в едкие протравы, а в кожу ладоней навсегда вьелся синий цвет. Пластика поз и жестов, отрешенные лица углубленных в свои мысли людей, выполняющих привычную повседневную работу... Это не сиюминутное впечатление, а образ того, что повторяется изо дня в день, из века в век. В глубине на фоне темной ниши — лицо старца, спокойно принимающего неизбежность круговорота жизни.