



Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу

Борис Чухович

Независимый исследователь, Монреаль

Этот материал опубликован в номере 02 «После кризисов: искусство, музеи и новая социальность», под ред. Влада Струкова.

Цитировать: Чухович Б (2021) Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу. *The Garage Journal: исследования в области искусства, музеев и культуры*, 02: 181-213. DOI: 10.35074/GJ.2021.53.19.010

Ссылка на материал: <https://doi.org/10.35074/GJ.2021.53.19.010>

Дата публикации: 12 апреля 2021 года

Эстетика «прерафаэлитов Самарканда»: от андрогинной темы к гомоэротическому нарративу

Борис Чухович

Статья посвящена анализу тематики произведений художников круга Даниила Степанова, встретившихся в Самарканде в начале 1920-х годов и названных автором «прерафаэлитам Самарканда». Поначалу, в 1921 и 1922 годах, в творчестве некоторых членов кружка — самого Степанова, а также Алексея Исупова и Кузьмы Петрова-Водкина — проявился интерес к андрогинии, в среднеазиатском контексте ассоциировавшейся с подростками-танцорами, нередко выступавшими с перформансами в женском обличье.

Затем эта тематика трансформировалась в «Самаркандском цикле» одного из членов художественного кружка, живописца и графика Александра Николаева (Усто Мумина) в связанный гомоэротический сюжет, «рассказывающий», сцена за сценой, историю знакомства, любви и брачного союза двух юношей из субкультуры бачей. Согласно гипотезе автора статьи, за этой историей стоял не литературный или религиозный сюжет, а конкретный жизненный опыт.

Ключевые слова: андрогиния, бачи, гомоэротика, прерафаэлиты Самарканда, Усто Мумин, Даниил Степанов, Кузьма Петров-Водкин, Средняя Азия, 1920-е годы

Эсхатологические настроения, осознание конца «железного века», напряженное ожидание «нового мира», космизм и синтетизм, свойственные русской культуре начала XX столетия, сказались на социальном поведении художников. Эпоха усилила их тягу к коллективному поиску и сотворчеству, чему можно найти статистические подтверждения. Так, среди 400 статей справочника «Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932)» (1992) большинство было посвящено обществам и ассоциациям художников первой четверти XX века. Однако группировка, которой посвящена данная статья, не упомянута ни в данном энциклопедическом издании, ни в любом другом перечне художественных сообществ. Речь идет о небольшой группе русских художников, встретившихся в Самарканде в начале 1920-х годов и собиравшихся в саду Даниила Степанова, бывшего медальера Императорского монетного двора, который прибыл в Самарканд в целях организации работ по защите архитектурных памятников. В группу, помимо хозяина

сада, входили Алексей Исупов, Александр Николаев (Усто Мумин), в меньшей степени — примкнувший к ним ненадолго летом и осенью 1921 года Кузьма Петров-Водкин. Начало формирования кружка пришлось на весну 1920 года, а распался коллектив в конце 1924 года, после отъезда Даниила Степанова из Самарканда. Искусство этих художников в период общения со Степановым было отмечено родственной стилистикой и множественными интерференциями, однако при этом они не стремились к публичному афишированию своей эстетической платформы. У группы даже не было своего названия, хотя некоторые из постоянцев степановского сада — то ли в шутку, то ли всерьез — именовали себя «коммуной имени Поля Гогена».

Первое описание кружка Степанова как самостоятельной художественной группировки с собственной эстетической программой я представил более 15 лет назад (Чухович 2004). В этом тексте кружок был назван «Самаркандскими прерафаэлитами», а его наследие было соотнесено с искусством Кватроченто и с английским художественным братством второй половины XIX века. Затем журнал «Ab Imperio» опубликовал другой мой текст (Чухович 2016), во введении которого кратко резюмировалась история кружка и исправлялись фактологические ошибки первой статьи. Первый текст был посвящен стилистическим аспектам эстетической программы группы, но завершался он абзацем, пролившим свет на тематические предпочтения ее членов:

«В особый ряд в самаркандских произведениях Петрова-Водкина, Самохвалова, Степанова, Исупова и Усто Мумина выстраиваются одиночные и парные портреты самаркандских подростков и юношей: это продавцы посуды и чайханщики, музыканты и так называемые “мальчики-бачи”. Первое объяснение этому выбору лежит на поверхности. В мусульманской стране, где женщины находились за более или менее надежным укрытием на женской половине или хотя бы на крышах домов, гораздо проще было рисовать мужскую натуру. [...] Тем не менее, как показывает наш анализ “эротического цикла” Усто Мумина, были и другие причины, побуждавшие степановский круг отдавать предпочтение театру, в котором главные роли исполнялись актерами, а не актрисами. Но это — тема другого исследования, с которым мы надеемся познакомить читателя в ближайшем будущем» (Чухович 2004: 146).

Именно на тематике произведений, созданных «Самаркандскими прерафаэлитами», и сконцентрирован данный текст. Его гипотеза заключается в следующем:

1. тематические предпочтения «Самаркандских прерафаэлитов» выросли из предыдущих художественных опытов Кузьмы Петрова-Водкина и Даниила Степанова, характеризовавшихся артикулированным интересом к изображению андрогинных подростков;
2. они получили дополнительный импульс в 1921 году в ходе общения Степанова, Петрова-Водкина и Алексея Исупова, когда в творчестве последнего появились схожие образы женственных юношей;
3. в 1922–1923 годах тематические предпочтения названных художников вошли в резонанс с творчеством ключевого художника этого круга —

- Усто Мумина, в произведениях которого они трансформировались в гомоэротический любовный сюжет;
4. хотя образы андрогинных юношей характеризовали произведения всех художников группы, нарратив, представленный Усто Мумином, был почерпнут им из конкретного жизненного опыта.

Перед рассмотрением трансформации общей тематики в нарративный сюжет мне кажется важным очертить особенности контекста, в котором оказалось в Самарканде описываемое сообщество.

Средняя Азия, земля изгнания

Исследователи (Espagne et al. 2016; Khalid 2015; Martin 2001; Tolz 2011) неоднократно описывали роль Средней Азии как места осуществления имперских цивилизаторских проектов, колониального администрирования, революционного культуртрегерства, политической ссылки и разнообразных культурных трансфертов. Протагонисты российской и советской художественной сцены также высказывались на этот счет — однако их речь предавалась огласке лишь в тех случаях, когда эстетическая программа согласовывалась с социальной миссией, приведшей художников в регион. Например, Василий Верещагин и Николай Каразин, встав в ряды продвигавшейся вглубь Средней Азии российской армии, отразили в своих литературных и изобразительных опытах имперский колониальный проект в качестве его соучастников и порой даже глашатаев. Представители левых советских художественных группировок также ясно озвучивали свои программные установки — поэтому сегодня можно судить об эстетической и идейной платформе «Ударной школы искусств Востока», ташкентского отделения Ассоциации художников революции (АХР), Ассоциации работников изобразительного искусства (АРИЗО), «Мастеров Нового Востока», самаркандской «Изофабрики».

Группа Степанова представляла собой противоположный пример несовпадения эстетики с политикой. Члены группы работали в Самаркандской комиссии по охране памятников старины и искусства (Самкомстарис), чьим мандатом была защита культурного наследия и исторических памятников Самарканда. Речь ни в коем случае не шла о кружковой самодеятельности: новая власть стремилась инструментализировать защиту культурного наследия «Русского Туркестана» для завоевания симпатий местного населения. Стратегически и тактически работа комиссии вписывалась в общие дискурсы первых постреволюционных лет, а доклады Степанова о производимых работах заслушивались в Москве на самом высоком партийном и правительственном уровне в присутствии, в частности, Феликса Дзержинского, Михаила Калинина, Алексея Рыкова и других (Горшенина 2013). Однако вряд ли официальные речи художников соответствовали их внутренним ценностям и восприятию ими революционных событий.

Отрешившись от романтических описаний деятельности Самкомстариса, характерных для советского времени, можно увидеть, что протаго-



Ил. 1. Даниил Степанов. Мальчик-бача (1923). Собрание Татьяны и Георгия Хаценковых¹

нистов кружка Степанова трудно назвать пламенными революционерами. В Самарканде они собрались волею причудливых судеб, а их положение скорее напоминало вынужденное или добровольное изгнничество. Сам Степанов, судя по всему, всю жизнь оставался правым монархистом, сокрушавшимся об отмене крепостного права (Starck 2016: 153–154) и отречении Николая II от престола (Socal e Scaglia 2003). После ряда едва не ставших фатальными перипетий художнику удалось сначала выехать из опасных столиц в Пензу, а затем, при посредничестве жены Льва Троцкого (Socal e Scaglia 2003), прибыть с миссией по охране памятников в Самарканд. Здесь, в степановском саду установилась типично изгнанническая атмосфера, и скорый распад группы был предreshен. По воспоминаниям Виктора Уфимцева, «в доме Степановых говорили только об Италии. Я понял, что идут сборы к отъезду» (1973: 54).

Обстоятельствами, сходными с изгнанием, был обусловлен приезд в Самарканд и уроженца Вятки Алексея Исупова. В 1915 году, когда он и его молодая жена Тамара искали способ отправиться в путешествие во Флоренцию и Рим, художника мобилизовали в армию и направили в Туркестан (Nicodemi 1949: 23–24). Климат и культура края пришлись живописцу по душе, однако несмотря на симпатию к среднеазиатской культуре, художник использовал возникавшие возможности для отлучек в Россию. Ненадолго примкнув к группе Степанова в 1920-м году, он покинул Самарканд в конце 1921 года², а в 1926-м, выехав в Италию «для лечения», предпочел жизнь «русского патриота» в муссолиниевской Италии возвращению в сталинский СССР.

Отдельно нужно упомянуть и о мотивах приезда в Среднюю Азию Кузьмы Петрова-Водкина. Вместе с Александром Самохваловым он на протяжении четырех месяцев трудился в экспедиции по охране памятников Самарканда, организованной Академией истории материальной культуры. Формально речь шла о служебной командировке, но подспудно художника подтолкнул к поездке семейный кризис (по позднему свидетельству его супруги, «брак наш был под угрозой, и если бы не предложенная мужу командировка в Среднюю Азию, то не знаю, чем бы все завершилось»³). Отстраненность Петрова-Водкина от идеологических и даже профессиональных задач, поставленных перед академической экспедицией, ярко вырисовывается в его воспоминаниях «Самаркандия», где даже намеком не обрисованы работы по обмерам памятников. Поселился Петров-Водкин вдали от своих коллег (Самохвалов 1977: 74), а его эмоции сосредоточились исключительно на встречах с необычным: экзотическим городом, непонятными ритуалами, загадочными персонажами и контрастным ландшафтом долины Зеравшана (Петров-Водкин 1970b).

Скорее всего изгнанныческими были и мотивы приезда в Среднюю Азию наиболее известного в Узбекистане художника группы Степанова: Александра Николаева, принявшего в Самарканде имя Усто Мумин (в переводе с узбекского — «правоверный мастер»). В советское время биографы Усто Мумина, опираясь на отдельные фразы из его автобиографии и публичных выступлений, придерживались легенды об увлеченном революционными идеями художнике, явившемся в Узбекистан по мандату ТуркЦИКа «для укрепления и развития культуры и искусства отдаленной окраины» (Круковская 1973: 14–17; Еремян 1982: 16). Однако прямая речь Николаева, на которой конструировалась легенда, относилась к небезопасной эпохе конца 1930–1940 годов, когда художник был вынужден ретушировать многие факты своей биографии. Между тем, в 2010-е годы было опубликовано замечание Николаева о том, что, направляясь в Туркестан, он мечтал повторить опыт Гогена: «Известен мне был... классический случай с крупным французским художником Полем Гогеном, который 7 лет прожил на острове Таити, живя как туземец, исполняя все их ритуалы и обычаи. У меня явилась мысль повторить этот опыт на себе» (Шафранская 2014: 5). Это замечание полностью соответствует тому, что нам известно о жизни художника в первые годы в Самарканде, когда он, отрешившись от какого бы то ни было культуртрегерства, стремился жить жизнью и исполнять ритуалы мусульман Средней Азии. Поскольку гогеновский побег на Таити стал одним из архетипичных образов изгнания в европейской культуре эпохи модерна, повторение этого опыта в Самарканде, скорее всего, было навеяно схожими изгнанныческими обстоятельствами и интенциями.

В совокупности эти факты демонстрируют, что внутренние мотивации художников, собравшихся в Самарканде под предлогом охраны памятников, не совпадали с публичными дискурсами эпохи (и тем более с идеологемами, которых художники будут придерживаться в 1930-е годы). Возможно, именно поэтому художественная группировка, возникшая

в недрах Самкомстариса и академической экспедиции, обошлась без привычных для того времени манифестов, громких названий и совместных акций.

Андрогинная тематика в творчестве членов кружка

Андрогинная проблематика имеет многомерную традицию в мировой философской и религиозной мысли, явлениях культуры и искусства. Она прошла через определенные метаморфозы и к началу XX века уже не совпадала с античным мифом, представляющим единое мужское и женское существо. На протяжении истории образ и лики андрогина расслаивались, давая материал для культурных, литературных и изобразительных традиций. Для эпохи европейского модерна, как об этом писал Фредерик Монейрон (1996), стал характерным андрогин, представленный, с одной стороны, «женственным юношей», а с другой — «роковой женщиной» (с. 10). Вместе с тем темы и сюжеты, связанные с андрогинном, имели огромное значение для русского Серебряного века, протагонисты которого — от Вячеслава Иванова и Николая Бердяева до Николая Гумилева и Марины Цветаевой — остро переживали дисгармоничность бытия как следствие «ограниченности пола». Суть проблемы многим виделась в том, что человек, желающий удовлетворения естественного стремления к счастью в некоем самобытии, сталкивается с невозможностью реализации этого инстинкта без другого человека. Таким образом, индивидуальное бытие воспринималось дисгармоничным, человек — неполноценным, достижение счастья — невозможным. Выход из этого тупика предполагался, в частности, либо в лишении себя половых признаков вообще — этот феномен получил освещение в ряде работ историка русской культуры Александра Эткинда (1996, 1998), — либо в наделении индивидуума женскими и мужскими половыми признаками одновременно, то есть в порождении андрогина.

Став отличительными приметамы эпохи модерна, андрогинная проблематика и эмансипаторское переосмысление взаимоотношений полов отозвались в произведениях многих художников, литераторов, философов. Чувствительными по отношению к этой проблематике оказались и некоторые члены кружка Степанова еще до того момента, как они встретились в Самарканде. Рассмотрим, каким образом развивался их интерес к изображению мужской андрогинии до того момента, как к группе примкнул Александр Николаев.

Петров-Водкин

Внимательный взгляд на произведения «Самаркандских прерафаэлитов» позволяет выделить из общего круга сюжетов и персонажей ряд произведений, в которых предстают одиночные или парные изображения андрогинных подростков или женственных юношей. Судя по корпусу известных

нам работ, Кузьма Петров-Водкин был первым, подступившимся к этой теме, причем сделал это задолго до поездки в Самарканд. По утверждению Натальи Адаскиной, одной из сквозных тем в творчестве художника стала

«тема обнаженных юношей или мальчиков, из которой легко выделяется мотив мальчиков или юношей у воды. К этой пластической и сюжетно-образной теме можно отнести и «Мальчиков» (1911), и «Купание красного коня» (1912), и известные нам по эскизам и этюдам 1913—1916 годов замыслы картин «Юноша», «Купающиеся мальчики», «Гибель (Ураган)», и более поздние композиции купаний («У серебряного ключа»)» (2014: 73).

Исследовательница не упомянула о гомоэротических коннотациях данных работ, указав, что в творчестве художника было несколько лейтмотивов, включая изображение обнаженного женского тела, а также семейной — неизменно идиллической — любви. В известном смысле она была верна материалу, так как сам Петров-Водкин в текстах часто указывал на приоритет пластического решения картины над формальным сюжетом. Например, анализируя гогеновское наследие, он писал:

«Худшее, что есть у Гогена, — это его сюжеты. Ведь благодаря им для культурной толпы Гоген ценен не как живописец, который среди разгула импрессионистской иллюзионности натуры наметил поворот цвета в его одиночество и цельность, не как великолепный мастер замыкания формы, а как «певец Таити», протестующий против уклада цивилизации, то есть как раз прицепились к самому неважному и слабому в Гогене — «историчности» сюжета, иероглифичности, которые в нем дилетантчны и неубедительны, вроде археологии нашего Рериха» (1970а: 442).

Иносказательно Петров-Водкин здесь, конечно же, говорит и о себе: именно пластическую форму, а не темы полотен он считал главным в своем творчестве.

Тем не менее историки культуры вправе подойти к оценке названного изобразительного мотива иначе. Например, Игорь Кон, анализируя представление обнаженного мужского тела в истории человеческой культуры, пришел к парадоксальному выводу, что такие изображения были более кодифицированы, нежели женские, так как мужская обнаженность всегда рисковала быть воспринята как свидетельство «непристойного» гомосексуального влечения художника к модели (тогда как интимные связи художников с натурщицами рутинно воспринимались само собой разумеющимися). Поэтому с определенного времени изображения мужской обнаженности допускались только в регламентированных режимах условности, как, например, при иллюстрации античных или библейских мифов. При этом изображения фронтальной наготы оставались чрезвычайно редки⁴. Несмотря на перемены, привнесенные в этот сюжет эпохой модерна, художники по-прежнему нуждались в легитимации изображений голых мужчин и подростков, а одним из популярных сюжетов, где такая обнаженность выглядела уместной, стали сцены купания (Кон 2003: 238—246). Не избежал такой кодификации и Петров-Водкин. Более того, самая известная его картина — «Купание красного коня» — стала ярчайшим

воплощением эроса новой эпохи. Замечу также, что как бы художник ни упирал на приоритет пластических свойств живописи над изображаемым предметом, красоту мужского тела он внятно осознавал. В его размышлениях можно прочесть, например, следующее: «Из многих сотен, не считая банных и купальных, а наблюденных через живопись и рисунок, встреч я заметил, что мужская выразительность превалирует над женской, условия груди и бедер женщины, взаимоотношения торса и ног чаще, чем у мужчин, отклоняют от стройности женское тело» (1970b: 532). В этом плане живописец особенно выделял подростковую телесность, о которой писал: «В переходном периоде обычно гармоничнее бывают юноши, чем девушки, зато в последующий период девушки затмевают стройностью начинающих быть кудластыми и неуклюжими юношей» (1970b: 532).

Среди досамаркандских работ Петрова-Водкина фигурирует небольшой этюд «Голова мальчика» (1910, Национальная картинная галерея Армении). Юношеская андрогинность, особый наклон головы и взгляд из-под век ощутимым образом смыкаются с портретами подростков, созданных всеми интересующими нас членами кружка Степанова: таковы «Юноша с книгой» и «Музыкант» Алексея Исупова (1921), «Голова», «Продавец дынь» и один из персонажей «Молитвы» Даниила Степанова (1921–1925), а также многие подростки на работах Усто Мумина середины 1920-х. Стилистически этюд Петрова-Водкина ближе всего смыкается с темперной серией Алексея Исупова 1921 года: им обоим присущи иконическое звучание и родственные приемы светотени. Тематически андрогинное изображение Петрова-Водкина трансформировалось в кругу Степанова в портреты самаркандских подростков, с отчетливым акцентом на эротизацию образа, еще не вполне оформившуюся в исуповских персонажах и затем ясно артикулированную в работах Степанова и Усто Мумина, где те же подростки фигурировали в образах бачей, представителей распространенной в Средней Азии субкультуры танцоров, принимавших женское обличье.

В корпусе самаркандских работ Петрова-Водкина мы также в основном встречаем портреты подростков, в том числе бачей, с характерными косичками на висках («Портрет мальчика-узбека», 1921, из коллекции Русского музея; «Первенец», 1923, иллюстрация к очерку «Самаркандия»). Среди произведений этого периода фигурировала и зарисовка купания самаркандских мальчишек, а также живописное изображение встречи двух подростков («Мальчики на фоне города», 1921). И хотя «любовное свидание» в картине «Самарканд», широко разошедшееся в интернете и включенное в мой первый текст о «Самаркандских праерафаэлитах», следует признать современной фальшивкой⁵, упомянутых изображений достаточно, чтобы подтвердить: Петров-Водкин внес определенный подспудный вклад в разработку интересующей нас андрогинной тематики. Она не была ясно артикулирована: на полях ориентализированных мемуаров «Самаркандия» лишь общим планом появляются суфийские пляски, некий «друг Галей», «развалившийся на подушках Мулла-Лисица», философствующий Садык с розой в руке. Соединить эти мозаичные впе-

чатления в нечто связанное не представляется возможным, однако в качестве антуража они могли бы вписаться в нарративный сюжет, целостно представший в творчестве Усто Мумина в 1923 году.

Исупов

Стремительную трансформацию стиля этого художника при вхождении в кружок Степанова⁶ я уже отмечал в статье о «Самаркандских прерафаэлитках». Однако многие исследования российских искусствоведов последних лет игнорируют очевидную связь темпер Исупова 1921 года с пластическими идеями, циркулировавшими в кругу Степанова. Согласно Ирине Любимовой (2008: 52–63; 2009: 25), резкий переход Исупова от импрессионистских зарисовок к плоскостной темперной живописи был сопряжен с замыслом создания некоего альбома, посвященного Улугбеку. Сведений о таком альбоме нет ни в известных нам документах 1920-х годов, ни в рукописи воспоминаний о Туркестане, набросанной Исуповым в Италии⁷, ни в прижизненной монографии об Исупове, изданной Джорджи Никодemi в Милане (1949), ни в текстах современной российской исследовательницы творчества Исупова Ираиды Кувалдиной (2009, 2011). Первоисточником этой информации, по всей видимости, послужила фраза Олега Апухтина в публикации 1972 года, где говорилось о подготовке Иваном Казаковым и Алексеем Исуповым множества «листов в красках для готовящегося альбома к изданию "Улугбек"» (Апухтин 1972: 48). Однако, скорее всего, предположение Апухтина стало следствием недоразумения и изначально речь шла об издании, посвященном не Улугбеку, а медресе Улугбека, спасение которого от разрушения было одной из главных задач Самкомстариса. В любом случае, ни самаркандские темперы Исупова, ни, тем более, импрессионистские натурные зарисовки Ивана Казакова не восходили к эпохе Улугбека и к историко-мифологическим сюжетам средневековья. Семейные сцены и ритуалы, портреты лавочников, торговцев, музыкантов, запечатленные Исуповым в достоверных и конкретных деталях, вполне соотносимы с началом XX века, и лишь стилиевые отсылки к Кватроченто, русской иконе и, частично, персидской миниатюре привносят в эти изображения мнимую внеисторичность.

Другая современная российская исследовательница творчества Исупова, Ираида Кувалдина, также проигнорировала связь темпер 1921 года с эстетикой круга Степанова. Свообразие этой серии она объяснила дружбой Исупова с директором самаркандской гимназии Лавровым: по ее предположению, друзья «задумали издать книгу, в которой интересно и увлекательно собрать историю Самарканда» (Кувалдина 2009: 183). Эту гипотезу приходится отвергнуть по тем же соображениям, что и предыдущую: темперная серия Исупова не имела привязок к древней и средневековой истории⁸, а ее очевидная стилистическая близость работам остальных «Самаркандских прерафаэлитов» скорее всего была неведома российской исследовательнице ввиду того, что работы Даниила Степанова были впервые показаны в России лишь в 2020 году⁹.



Ил. 2. Алексей Исупов. Продавец фарфора (1921). Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

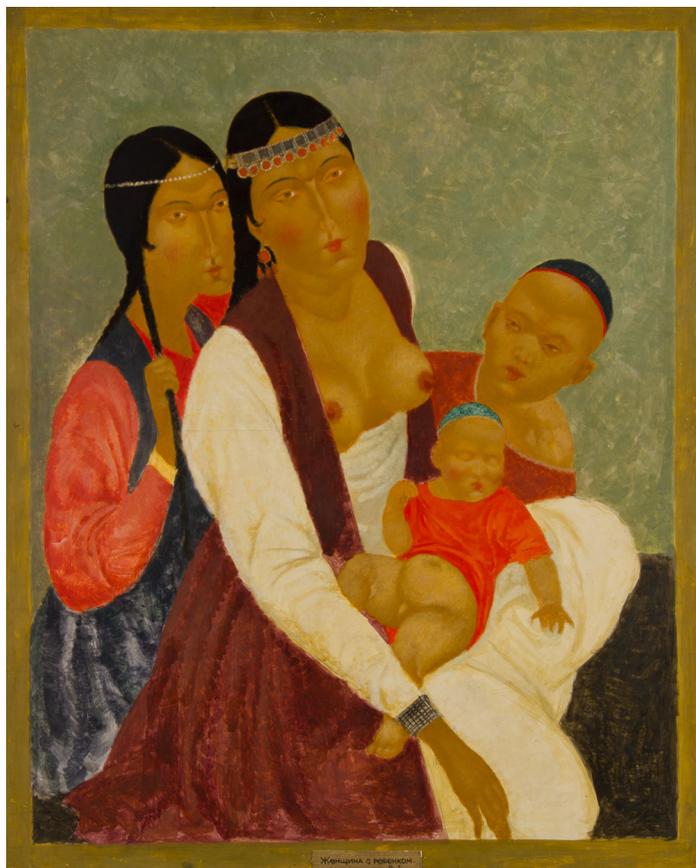
«Прерафаэлитская» серия Исупова в основном посвящена сюжетам текущей жизни, за что творчество художника порой принижали в сопоставлении с символической поэтикой Усто Мумина. Так, узбекистанский критик Римма Еремян писала: «В темперах Исупова явно чувствуется взгляд европейца. Взгляд трезвый, любующийся этнографическими деталями, но не проникший в душу народов Востока» (1982: 21). В противовес этому «у Николаева не просто образы, созданные в Узбекистане, в них полное слияние с новым для него краем» (Еремян 1982: 17). Такие сравнения сегодня кажутся поверхностными не только в свете постколониальной критики понятия «Востока» (ориенталистский дух, характеризующий многие тексты самой Еремян, явственно отразился в этом высказывании, согласно которому у «народов Востока» была схожая или даже общая для всех «душа» — и именно эту презумпцию вменял в вину ориентализму родоначальник постколониальных исследований Эдвард Саид (1978)). Они неправомерны также потому, что исуповский «прерафаэлитский период» предшествовал муминовскому. Саму хронологию событий Еремян (1982: 20) описывала не вполне корректно: «В Самарканде побывали К.С. Петров-Водкин и А.В. Исупов в то время, когда Николаев работал там над теми же образами, которые привлекли их внимание». В действительности Исупов начал работать в Самкомстарисе с мая 1920 года (Любимова 2008: 137), а Николаев — на год позже. Первые работы усто-муминовского «Самаркандского цикла» датированы 1923 годом, тогда

как вся темперная серия Исупова датировалась 1921 годом. Это темперной серии Исупова легко проследить в усто-муминовских работах 1920-х годов, но обратной связи здесь быть не могло, и потому фронтальное сравнение творчества художников вряд ли имело смысл.

В юности Исупов около пяти лет работал в мастерских иконописцев, но затем, желая получить более систематическое художественное образование, четыре года провел в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1908—1912), где приобрел академическую выучку и увлекся импрессионизмом. В дальнейшем его творчество так и эволюционировало между академизмом и импрессионизмом, и лишь однажды в нем случился резкий непредвиденный вираж — «праерафаэлитская» темперная серия 1921 года. Иначе как внешним толчком такую молниеносную метаморфозу не объяснить. Так как именно в это время Исупов приступил к работе в Самкомстарисе, решающим импульсом для него, скорее всего, стало общение со Степановым и Петровым-Водкиным. В одночасье Исупов не только вспомнил принципы построения плоскостного иконического изображения, но и интегрировал в него своеобразную цветовую объемность живописи раннего Ренессанса. Между тем, сюжеты его темперных «икон» в основном оставались бытовыми: на них были изображены лавочники, ремесленники, музыканты, ритуальные сцены и т.д.

В гендерном отношении Алексей Исупов был, возможно, наиболее «ортодоксальным» из «Самаркандских праерафаэлитов»: женщины в его представлении выглядели расслабленными, пассивными и феминными, а мужчины — деятельными, творческими и маскулинными. До и после Самарканда он сочно и с заметным удовольствием писал женские ню, а также жанровые сцены, в которых представала чувственная женская красота. Даже в его темперной серии среди самаркандских аксессуаров появляются уникальные для «Самаркандских праерафаэлитов» изображения полуобнаженных женщин, как, например, «После бани» (1921) и «Мать и дети» (1921). Однако, оказавшись в кружке Степанова, он не избежал интереса к теме женственных юношей. Таков его «Музыкант с дутаром» (1921), чьи едва касающиеся струн изящные руки и изгиб шеи с наклоненной головой заставляют вспомнить «Портрет юноши» Петрова-Водкина (1910) и предвосхищают самые откровенные произведения Усто Мумина 1923—1928 годов. Таков же «Юноша с книгой» (1921), чьи вытянутые эластичные пальцы напоминают раннюю живопись Тосканы, а абрис шеи варьирует устоявшийся эротический мотив в творчестве всех «Самаркандских праерафаэлитов». Не менее женственен и «Продавец льда» с его хрупкой иконической фигурой и округлыми вытянутыми формами (1921). Ничего подобного в творчестве Исупова не было ни до, ни после его сотрудничества со Степановым.

Другой популярный сюжетный мотив «Самаркандских праерафаэлитов» — «сцену встречи» двух юношей — можно увидеть в исуповской «Парикмахерской» (1921). Здесь изображены два подростка с пиалами: один в расшитом бухарском халате, другой в сорочке с повязанным на поясе платком. В компоновке этих персонажей на картинной плоскости явственно сквозит некая связь. Взгляд первого обращен на зрителя, лицо второго



Ил. 3. Алексей Исупов.
Мать и дети (1921). Вятский
художественный музей
им. В. М. и А. М. Васнецо-
вых, Киров

обращено к первому, но при этом его глаза закрыты и выдают концентрацию на внутреннем переживании. При этом характер взаимоотношений неясен, они могли бы быть родственными, приятельскими, профессиональными (мастер — ученик), коммерческими (парикмахер — клиент), любовными или какими-то иными.

Пожалуй, наибольшее сходство с работами Петрова-Водкина 1910-х годов и последующими работами Усто Мумина сквозит в исуповском «Старшем брате». Эта необычная темпера выбивается из «прерафаэлитского цикла» Исупова. Тематически она расположилась между двумя небольшими подгруппами работ 1921 года: «семейными портретами», такими как «Мать с детьми», «Киргизская семья», «Отец с детьми», и изображениями «ритуалов перехода», такими как «Киргизская невеста»¹⁰ и «Молодожены». Округлые линии лиц братьев, форма их губ и глаз, безусловно, андрогинны: с лицом матери их рознит лишь прическа. Роза за ухом главного персонажа напоминает протагонистов «Самаркандского цикла» Мумина. Ламентационная поза женщины указывает на то, что это не просто портрет матери с двумя сыновьями, но скорее сюжетная сцена. Об этом говорит и грустная поза склоненного подростка, младшего брата, изображенного на втором плане.

Внутренним наполнением сцены является конфликт между меланхолическим медитативным взглядом главного персонажа и драматическими жестами его близких. Додумывать смысл сцены не представляется возможным — можно лишь констатировать, что речь идет о какой-то эмоциональной драме, приключившейся с подростком и переживаемой его семьей. Таким вполне мог предстать Иисус на фоне Марии и Иакова, но также и Калвак Махзум из неоконченной повести Абдуллы Кадыри, по мотивам которой ташкентский театр Ильхом поставил спектакль «Белый белый черный аист»: там, напомню, семья заставила вступить в «традиционный брак» юношу, влюбленного в сверстника. Никаких пояснений Исупова по поводу этого изображения не сохранилось, и вписывать эту драму в тот гомозеротический сюжет, который явственно обнаружит себя в «Самаркандском цикле» Усто Мумина, казалось бы, нет иных оснований, кроме интонационного. Вместе с тем эта роднящая темперы Исупова и Усто Мумина интонация ясно различима. Она соединяет напряжение любовной драмы с медитативной сосредоточенностью персонажей, взгляд на зрителя с отстраненным внутренним диалогом.

Степанов

Роль Даниила Степанова в возникновении кружка «Самаркандских префаэлитов» значительна, парадоксальна и чрезвычайно трудна для изучения. В сравнении с гигантским сводом произведений Петрова-Водкина,



Ил. 4. Алексей Исупов. Старший брат (Три лица. Узбеки)¹¹ (1921). Вятский художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых, Киров

внушительным корпусом работ Исупова и даже относительно скромным объемом живописи Усто Мумина наследие Степанова кажется мизерным. Достоверно известны лишь шесть его живописных работ. Между тем именно Степанов был не только хозяином сада, в котором встречались художники, но и посредником, связавшим первый этап существования кружка, когда в Самарканде очутился Петров-Водкин и заканчивал свое пребывание Исупов, со вторым, когда в новой манере заработал Усто Мумин. В подтверждение моей изначальной гипотезы о главенствующей роли этого почти неизвестного живописца в сплотившейся вокруг него группировке сегодня можно сослаться на не публиковавшееся ранее свидетельство Усто Мумина. Его привела в своих мемуарах близко знавшая Николаева Галина Козловская:

«Степанов стал арбитром, много и жестко критиковал, и оценки его чаще всего были негативными. Его "Все не так" наконец вывели молодежь из терпения, они взбунтовались и однажды сказали ему — "Легко критиковать, а вот что Вы имеете, мы не знаем". Мэтр тогда заперся на несколько недель в балахоне своего дома, никого не принимал и не допускал. Через некоторое время он торжественно позвал своих молодых собратьев художников и молча показал им несколько картин, написанных темперой. — "Ну и что же Вы увидели?" — спросили мы у Николаева. Его лицо приняло необыкновенное, несвойственное ему выражение растроганности и волнения. — "Это было прекрасно! Это было самое прекрасное, самое удивительное воплощение Востока, которое я когда-либо видел!"».¹¹

Фундаментальная роль Степанова не ограничивалась, однако, его находками в сложении общей стилистики художественного кружка. Тематика его работ также служила связующим звеном между Петровым-Водкинским и Исуповым, с одной стороны, и Усто Мумином, с другой. Так, степановские «Продавец сюзане» и «Продавец дынь» легко встроить в галерею самаркандских портретов Исупова. Впрочем, в «Продавце дынь» угадывается нечто большее, нежели просто бытовой стилизованный портрет. Взгляд мальчика-продавца, спущенная с плеча сорочка, выразительно написанные тонкие кисти рук ближе персонажам «Самаркандского цикла» Усто Мумина, нежели темперной серии Исупова: здесь ясно ощутимы лирика и эрос. Мотив дыни на данном изображении также выходит за рамки простого декоративного фона, которым в «Торговце сюзане» служил узорчатый текстиль. Он ближе символической поэтике: дыни здесь предстают созревшим плодом и играют образную роль, которая в «Самаркандском цикле» Мумина была уготована плодам граната.

Что касается остальных трех работ Степанова — «Молитва», «Мальчик-бача» и «Голова», — они близки «Самаркандскому циклу» Мумина по стилю, а в тематике фактически сливаются с ним. Так, в «Молитве» двое юношей изображены рядом с почтенным старцем, что воспроизводит несколько изображений Мумина, варьирующих данный мотив: это и две сцены из «Радения с гранатом» (1923), и «Бача-дударист» (1924), и более поздняя муминовская работа «Бай» из коллекции Музея Востока (1932). «Голова» Степанова кажется живописной версией рисунка Усто Мумина из коллекции Нукусского музея. Здесь также варьируется мотив пронзительного взгляда

искоса, характерного для многих персонажей муминового «Самаркандского цикла»: достаточно вспомнить центральную фигуру в «Радении с гранатом», «Ученик медресе» из коллекции Нукусского музея, рисунок «Когда я увидел Самарканд». Роза за ухом, наклон головы и изгиб шеи совпадают с излюбленными пластическими темами Усто Мумина 1920-х годов. Что до «встречи двух юношей», холст «Мальчик-бача» Степанова является детальной вариацией сцен «Радения с гранатом», а подчеркнуто эротический характер фигуры на переднем плане не оставляет сомнений в характере отношений двух персонажей.

Пролить свет на предысторию эроса работ Степанова помогают некоторые страницы его биографии. Описаний жизни Степанова существует немного, и они крайне фрагментарны. Некоторые детали биографии художника мне стали известными благодаря Сисси Паравичини, внучке Степанова¹³, лично его не знавшей, но помнившей семейные рассказы в переложении своей матери, Натальи Данииловны Степановой. В этих воспоминаниях Степанов предстал примерным семьянином и отцом, безоглядно любившим своих детей и жену, Ромею Травальини, на которой он женился во время пребывания в Италии. Детей в семье было четверо: Маруся, Наталья, Павел и Елизавета. Тот же безупречный образ отца сохранила в памяти Елизавета Степанова, единственная живая свидетельница встреч шумного кружка Степанова, с которой мне удалось побеседовать¹⁴. Заботливым отцом и семьянином выглядел Степанов и в едких описаниях Михаила Массона, по неизвестной причине невзлюбившего художника: «Он вывез из Рима жену, невысокую толстую итальянку и был почти целиком поглощен заботами о содержании рожденных ею четырех детей» (Массон 1968: 15).

Именно любящим отцом Степанов предстает в одном из наиболее выразительных эпизодов, вынесенных Сисси Паравичини из семейных рассказов о Николаеве. Вообще говоря, образ Николаева в памяти семьи Степанова сохранился смутно. Ее члены гораздо детальнее и охотнее вспоминали «замечательного Петрова-Водкина», Самохвалова и, конечно, Исупова, продолжавшего дружить со степановским семейством в Италии. Николаев запомнился поведением, которое Степановы воспринимали как девиантное («имел склонность к гомосексуальным связям и наркотикам»¹⁵, но также мог навязчиво ухаживать и за девушками — так, по воспоминаниям Павла Степанова, Николаев не вполне корректно вел себя в отношении его старшей сестры Маруси). Согласно рассказу Натальи Степановой, припомненному Сисси Паравичини, Степанов, зная о влечении Николаева к юношам и подросткам, запретил домашним оставлять наедине с ним сына Павла после того, как застиг Николаева с Павлом на коленях. Даже уроки математики, которые до того Николаев давал подростку, семья передоверила старому учителю литературы Сосновскому.

Однако воззрения самого Степанова на гомосексуальность, возможно, не были столь осуждающими, какими они остались в семейных воспоминаниях. Об этом свидетельствует осколок его биографии, внезапно всплывший на полях истории Саши Шрайдера, немецкого художника,

скульптора и книжного иллюстратора. Этот эпизод пришелся на 1909 год — время, о котором ничего не говорится в имеющихся на сегодняшний день биографиях Степанова. Саша Шнайдер (официальное имя — Рудольф Карл Александр Шнайдер) был на 11 лет старше Степанова — он родился в России в 1870 году, и детство провел в Петербурге. В 1881 году семья переехала в Цюрих, а затем — в Дрезден. По окончании школы он поступил в Дрезденскую академию изобразительных искусств, с начала 1900-х годов публично представлял свои произведения, а с 1903 года стал постоянным иллюстратором популярных романов Карла Мая. В 1904 году Шнайдер получил пост профессора в Велико-Саксонской герцогской художественной школе в Веймаре. В этом городе и завязался первый узел криминально-драматического сюжета, который его впоследствии свяжет со Степановым. Все началось с романтической связи Шнайдера с художником Хельмутом Яном, молодым и, судя по всему, меркантильным в любовных делах человеком. Сюжет развивался в соответствии с особенностями эпохи, еще не забывшей недавний скандальный суд над Оскаром Уайльдом. Поскольку гомосексуальность в Германии была уголовно наказуема, Ян стал шантажировать Шнайдера раскрытием их связи, вымогая у партнера деньги. Шнайдер бежал в Италию, чье законодательство не преследовало гомосексуалов. После нескольких новых романтических историй он познакомился во Флоренции с Даниилом Степановым.

Существующие описания отношений Шнайдера и Степанова в основном сводятся к показу заинтересованного участия Степанова в делах нового друга. Когда Хельмут Ян, пытаясь вновь добиться расположения бывшего партнера, явился в июне 1909 году во Флоренцию, Степанов приложил все усилия, включая свои дипломатические связи, чтобы выдворить Яна из Италии. При этом, по описанию биографа Шнайдера Кристианы Штарк, он «эмоционально поддерживал Шнайдера, удержав друга-художника от необдуманных действий» (Starck 2016: 153). Приятели переехали на виллу Демидовфф (Сан Донато), дворец на северо-западе Флоренции, построенный русским послом и промышленником Николаем Демидовым. Там они совместно снимали небольшую мастерскую, где у каждого была площадь в 20 квадратных метров. Дружба, связавшая их, была «интенсивной и открытой» (Starck 2016: 153). Как видно из переписки Шнайдера с графом фон Харденбергом¹⁶, взгляды Степанова на жизнь определялись его положением обедневшего аристократа, чья семья после отмены крепостного права потеряла «четыре тысячи душ», а с ними — и значительную долю состояния. При этом Степанов, судя по всему, не был зашоренным в гендерных вопросах: он не только взял под свою защиту беглеца со «скандальной репутацией», но и без оглядки на досужие толки поселился с ним в одной мастерской. Доверительной дружбой их отношения, по всей видимости, и ограничивались, хотя впоследствии об этой паре порой писали и в более фривольном тоне: Например, Ларс Валднер выразился так: «Саша Шнайдер, опасаясь разоблачения, бежал в Италию, где нашел нового друга в русском художнике Данииле Степанове, с которым провел счастливые годы» (2011: 5). Как бы то ни было, в рамках данного текста важнее отметить творческую

восприимчивость Степанова, в чьем творчестве остались несомненные следы общения со Шнайдером.

Во Флоренции Шнайдер создал гомозротическую серию, в которой ницшеанское алкание сверхчеловека будущего увязывалось с образами древней Эллады (Corwegh 2012). Красота взрослеющих мальчиков и мужаящих юношей здесь представляла с откровенностью, редкой даже для века модерна. По сути, это был один из наиболее эпатажных манифестов гомозротизма начала XX века, дезавуировавший конвенции показа обнаженного мужского тела. В этом Шнайдер был бескомпромиссен — персонажи его картин и скульптур флорентийского периода носили лишь головную повязку или шлем. В его портретах андрогинных подростков обращает на себя внимание застывший прямой взгляд на зрителя, во многом сходный с тем, что полтора десятка лет спустя будет характеризовать персонажей «Самаркандских прерафаэлитов». Что касается мужской наготы, пожалуй, лишь Петров-Водкин в ряду интересующих нас художников осмеливался приблизиться к откровенности работ Шнайдера, но его мужские ню создавались до приезда в Самарканд. В Самарканде же наиболее эротичными оказались работы Усто Мумина и самого Степанова, причем в изнеженном «Мальчике-баче» с его недвусмысленным — подобно спящей Венере Джоржоне — жестом руки Степанов, по обоюдному свидетельству Елизаветы Степановой и Сисси Паравичини, изобразил собственного сына Павла. Сходство образов и некоторых сюжетов Степанова и Мумина несомненны, однако вопрос о том, какие из них были первичны, остается открытым. В воспоминаниях семьи Степанова Усто Мумин остался на заднем плане, как ученик, подражающий мэтру. О том, что именно от Степанова он перенял некоторые секреты темперной живописи, мы узнаем из воспоминаний Виктора Уфимцева (1973: 50). Артикулированная ориентация на Кватроченто и итальянских мастеров также пришла к «прерафаэлитам Самарканда» именно от Степанова. В этом отношении личная переписка Шнайдера сообщает еще одну поразительную и важную биографическую подробность: нуждаясь в деньгах, оба художника во Флоренции жили... изготовлением и последующей продажей фальшивых версий произведений старых итальянских мастеров.

И еще одна шнайдеровская реминисценция узнаваема в творчестве Степанова — впрочем, досамаркандского периода. Бывший медальер императорского двора, Степанов стал автором первой советской медали, посвященной второй годовщине Октябрьской революции. Изображенный на ней обнаженный рабочий своей позой и рельефной мускулатурой чем-то напоминал греческих атлетов из флорентийской серии Саша Шнайдера. Таким образом, обе флорентийские шнайдеровские темы — маскулинные атлеты и андрогинные подростки — получили развитие в последующем творчестве Степанова, трансформируясь в новую советскую эстетику, а затем — в программу русских художников, собиравшихся в загородном саду в Самарканде в начале 1920-х годов.

Однако наиболее необычный сюжет «Самаркандских прерафаэлитов» появился в творчестве Усто Мумина. И нельзя исключить, что какие-то из известных сегодня работ Степанова — например, «Маль-

чик-бача» и «Молитва» — были написаны уже после появления первых работ «Самаркандского цикла» Мумина¹⁸.

Сюжет «Самаркандского цикла» Усто Мумина

Работы Усто Мумина 1920-х годов придали темам и сюжетам «Самаркандских прерафаэлитов» связность единого повествования. После учебы в Свободных мастерских в Москве и участия в выставках филиала УНОВИСа в Оренбурге летом и осенью 1920 года художник прибыл в Среднюю Азию. Художник оказался в Самарканде весной 1921 года, принял ислам в 1922 году и приступил в 1923-м к созданию цикла, который впоследствии будет бурно обсуждаться историками искусства: сначала критически, затем одобрительно и, в конце концов, восторженно. Общим знаменателем этой искусствоведческой эволюции было стыдливое замалчивание сюжета данной серии.

В 2003 году в тексте, посвященном картине «Дружба, любовь, вечность», я высказал предположение, что работы Усто Мумина 1920-х годов были не просто различными «вариациями на тему», но связаны сюжетной линией в виде нарративно разворачивающегося рассказа или театральной пьесы. Кодом, в котором представляли отдельные сцены этой пьесы, являлась, на мой взгляд, темпера «Радение с гранатом», композиционно напоминающая иконическое изображение жития святых. Фрагмент моего текста был опубликован на сайте театра «Ильхом», но вскоре сетевая публикация исчезла, и потому представляется корректным поместить здесь ее фрагмент, декодирующий содержание темперы:

«Вот сюжет драмы в десяти действиях, который можно реконструировать:

Сцена 1: Городская площадь. На ней встречаются два юноши. Один, в алой рубашке и темно-терракотовом халате, несет на голове поднос с гранатами, другой, в синем чапане, атласной рубашке и янтарного цвета головной повязке, приостановился на дороге. Продавец гранатов подает гранат юноше в янтарной повязке. За этим жестом осуждающе следит старец в желто-белом полосатом чапане.

Сцена 2: Загородный сад. На зеленой траве расстелены коврики, на которых сидят шесть юношей. Один из них играет на бубне, другие отбивают ритм ладонями. Перед ними исполняет танец танцор.

Сцена 3: Безлюдная зеленая поляна в загородном саду. На коврике сидят двое юношей, в белых халатах. Один, в золотой головной повязке, играет на бубне. Второй, в янтарной повязке его заворожено слушает.

Сцена 4: Сад перед купальным павильоном. Сзади павильона высится зеленый холм с вырастающим над ним куполком. На траве расстелен коврик, на котором спит юноша. Судя по всему, ему снится сон.

Сцена 5. (Сон юноши) В бассейне купального павильона кто-то плещется. Свою золотую повязку он оставил у воды, от которой поднимаются языки пара. На крыше павильона спрятался юноша в янтарной повязке, наблюдающий за купальщиком.

Сцена 6. Безлюдный загородный сад. На траве постелен коврик, на котором сидят два юноши. По синему халату, атласной рубашке и янтарной повязке одного и золотой повязке

другого мы узнаем все тех же героев. Под белым халатом второго виднеются темно-терракотовая накидка и алая рубашка, которая была надета на юноше, несшем поднос с гранатами. Судя по следующей сцене, действие представляет собой своеобразное признание в любви. У каждого юноши есть клетка с птицей. Один из них держит свою клетку в руках, другой опустил ее на землю перед собой. Клетка, находящаяся в руках у юноши пуста, а его собеседник, держа в ладонях ее обитательницу, кажется, хочет показать своему другу, как можно поить птицу при помощи рта. Второй юноша выглядит смущенным.

Сцена 7. Там же, действующие лица те же. Клетки с птицами поставлены на землю. Объятие двух влюбленных.

Сцена 8. Ступени перед мечетью. В центре сидит старый мулла, перед ним раскрытая массивная книга. По бокам два юноши: один в синем халате с янтарной повязкой, другой — с золотой повязкой. Один наклонил голову, не решаясь смотреть на муллу. Второй смотрит прямо и слушает речь старца. Судя по следующей сцене, речь идет о религиозной и социальной легитимации их взаимоотношений.

Сцена 9. Двор частного дома, где разбит праздничный дастархан. В центре дастархана сидят двое юношей, за ними находится символически объединяющая их ниша. Вокруг дастархана — их шестеро товарищей, принимавших участие в “радениях”. За пределами двора стоят с одной стороны старики в длинных чапанах, с другой — женщина в парандже. В их позах читается осуждение и удивление.

Сцена 10. Зеленое кладбище. В центре — двойная могила с фонариком. На заднем плане полукруглый зеленый холм, на нем отчетливо просматривается «лестница грешников» и голубые купола Шах-и Зинды. [...]

Наконец, центральным элементом “Радения” является портрет сидящего юноши в белом халате. Золотая повязка на голове выдает в нем одного из двух героев и побуждает увидеть в действии его фантазию, его грезу о своей жизни, любви и смерти. Однако в руках его — надрезанный гранат. Здесь мы вовлекаемся в любопытную игру реального и воображаемого, и игра эта довольно прихотлива, если вспомнить эпизод “сна во сне” [...]. Смерть и двойная могила является очевидной фантазией, т.к. только в воображении живущий человек может представить себя умершим. Первоначальный же эпизод “дарения граната” может быть как вымыслом, так и реальным воспоминанием, т.к. реален гранат, который только что надрезал юноша. Не исключено также, что, надрезая гранат, юноша восстановил в памяти несколько реальных сцен и домыслил остальное» (Чухович 2006).

Большинство работ Мумина 1920-х годов либо прямо повторяли те или иные сцены «Радения с гранатом», либо встраивались в нарратив как дополнительный эпизод той же истории. Например, рисунок танца бачей «Отдых» (1923, Нукусский музей) являлся вариацией сцены 2 из «Радения», «Весна» (1923, ГМИ Узбекистана) повторял сцену 3, мечтательный «Сон пастуха» (1923) — сцену 4, «Юноша в купальне под сводами» (1923, Нукусский музей) — сцену 5 и т.д. Среди работ, которые могли бы легко встроиться в сюжетный ряд «Радения с гранатом» в качестве дополнительных сцен можно упомянуть рисунок «Когда я увидел Самарканд» (1923), многочисленные изображения бачей рядом с их «хозяевами» («Бача-дударист», 1924; «Бай», 1932; «Учитель», первая половина 1920-х годов). «Дорога жизни» (1923, Нукусский музей) также представляла крупным планом подростка, а в углу — сцену свиданья двух юношей. Труднее найти место в усто-муминовском сюжете,

занимаемое наиболее известной картиной Усто Мумина — темперой «Дружба, любовь, вечность». Ее торжественный и ритуальный характер, а также многочисленные иконографические детали свидетельствуют, что ее смыслом может быть вообразимый религиозный обряд бракосочетания двух протагонистов, и, стало быть, изображение можно было бы встроить между 8-й и 9-й сценами «Радения с гранатом», т.е. между «сценой испрашивания совета/позволения» в мечети и «сценой свадебного тоя».

В качестве контрапунктов основного муминовского сюжета в цикле разрабатывались еще несколько тем. Можно выделить, например, реакцию стариков и женщин на любовную драму подростков, роль архитектуры и природного антуража, мотив птицы в клетке, выпускания птицы на волю, «поцелуя с птицей» и т.д. На все места не хватит — разберу лишь реакцию старцев. В основном это реакция осуждения: ее можно увидеть в жестах стариков в первой и девятой сценах «Радения с гранатом», графических листах «Отдых», «История юноши» (1924, Музей народов Востока) и т.д. Однако в каких-то особенных случаях старцы играли совершенно иную роль. Так роль муллы в сцене 8 «Радения с гранатом» — выслушать двух подростков и вынести справедливый вердикт. Потому поза седовласого служителя культа ритуально нейтральна. Более сложная сюжетная роль, безусловно, отводится старцам на картине «Дружба, любовь, вечность». Здесь они, конечно, не обличители происходящего и не вершители вердикта, но скорее свидетели ритуала. Вернемся к ним чуть позже — пока же сказанного представляется достаточным, чтобы подтвердить наличие в цикле Усто Мумина 1920-х годов устойчивого сюжета, связанного с историей любви и брачного союза двух юношей.

Об эстетическом, литературном и историческом

После идентификации нарративного сюжета следует определить, был ли его источником художественный вымысел, литературный сюжет (скажем, из персидской поэзии, в которой нередко фигурировала гомозротическая тематика) или же реальный жизненный опыт. Если речь идет о жизненном опыте, необходимо понять, был ли он этнографическим или автобиографическим.

До настоящего момента искусствоведение почти не решалось говорить на эту тему. Софья Круковская эвфемистично утверждала, что творчество Усто Мумина 1920-х годов было посвящено «культу прекрасного юноши» (1973: 27). Стремясь реабилитировать полузапретного художника, она фактически встала на путь благоречивого выхолащивания смыслов и сюжетов его работ. В частности, избегая посценной расшифровки сюжета «Радения с гранатом», исследовательница назвала эту ключевую картину отражением наблюдений Усто Мумина «за повседневной жизнью узбекских мальчуганов» (Круковская 1973: 25), а житийные клейма темперы интерпретировала как «отдельные моменты жизни, повседневных занятий и незатейливых радостей» главного персонажа (Круковская 1973: 25–26). Между тем ее текст остался единственной советской публикацией, интерпретировавшей сюжет «Радения с гранатом». Среди последующих попыток

вписать Усто Мумина в «национальное искусство Узбекистана» или в «искусство суфизма» выделялось исследование Элеоноры Шафранской, которая провела параллели с гомоэротическими тенденциями в суфийской поэзии. Подытоживая, можно констатировать, что все эти интерпретации не коснулись основной нарративной канвы «Самаркандского цикла». Между тем история, настойчиво варьируемая Усто Мумином во вполне конкретных повторяющихся деталях, явно выходила за рамки религиозной или иной метафизической абстракции.

В 1920-е годы искусство играло в жизни общества совершенно иную роль в сравнении с началом русского завоевания Средней Азии, когда художники не в меньшей степени, чем фотографы, участвовали в документальном воссоздании наблюдаемых событий. В этой связи можно вспомнить, конечно, творчество Николая Каразина и Василия Верещагина, чьи полотна часто с документальной точностью, не упраздняющей ориенталистской тенденциозности, воспроизводили историю захвата городов, бытовые ситуации, материальную среду колонизованного края. В распространении сведений о Туркестане в мире они сыграли не меньшую, а может быть и существенно большую роль, нежели «Туркестанский альбом», созданный по указанию туркестанского генерал-губернатора Константина фон Кауфмана или фотографа Сергея Прокудина-Горского.

Между тем, изображения бачей, оставленные Петровым-Водкиным, Степановым и Усто Мумином, в чем-то схожи с фотографиями эпохи. Фокусируясь на необычной красоте мальчиков-танцоров, фотографы в них подчеркивали экзотику, а художники — эстетику, но в обоих случаях речь шла именно о реальных, а не фиктивных персонажах. Вспоминая роль, которую в творчестве Степанова играла фотография, можно еще раз убедиться в том, что грань между изысканной стилизацией на темы Кватроченто и прозаической жизнью самаркандского пригорода была чрезвычайно зыбка.

На сегодняшний момент мой поиск литературного источника муминовского нарратива успехом не увенчался. Впрочем, его продуктивность изначально была сомнительной: развитость гомоэротических мотивов в средневековой персидской поэзии и суфийских текстах общеизвестна, но Усто Мумин ко времени создания «Радения с гранатом» (1923) выучился лишь разговорному узбекскому языку и наверняка не мог читать сложные литературные и религиозные тексты на фарси. Поэтому оставалось искать корни представленного им сюжета в реальной жизни, и этот поиск привел к двум еще не публиковавшимся документам.

Первые важные сведения содержались в уже упоминавшихся воспоминаниях Галины Козловской. Вот что она писала:

«Толчком к созданию картины "Дружба, любовь, вечность" послужило одно жизненное впечатление, глубоко поразившее воображение художника, нечто, очень тронувшее эмоциональные и поэтические глубины Николаева как человека.

Около входа в Шахи-Зинда в Самарканде лепилась тогда маленькая чайхана, куда Усто Мумин часто заходил. Приходя туда, он неизменно видел сидящим в углу на циновке седого старика. Старик был совершенно слепой, тихий и безответный. Другой старик — чайханщик

бережно и нежно заботился о нем — поил, кормил, мыл ему руки и лицо. Вместе они совершали намаз и всегда, когда чайханщик подходил к своему другу, они тихо говорили о чем-то своем. Потом Александр Васильевич узнал повесть их жизни. Оба они родились в Бухаре, вместе играли мальчиками, вместе вступили в цветущую пору прекрасной юности. Но дружба внезапно постигла беда. Один из юношей был продан в рабство.

Во времена эмирата не требовалось даже особых ухищрений беззакония — продажа в рабство не была редкостью. Как и многие другие, юноша был уведен в Иран. Друг, не в силах вынести разлуки, пошел следом за караваном. В Персии он нанялся батраком к хозяину, купившему его друга, и несколько лет тяжело работал, пока не выкупил его. Они тронулись наконец вдвоем в обратный путь домой. Это был долгий путь на родину, трудный и полный лишений. И вот, переходя через горные перевалы, среди спящего солнца и высокогорных снегов один из них внезапно ослеп. Второй привел его домой незрячим и беспомощным. Так, до глубокой старости они были всегда вдвоем и картина этой доброты и преданности обрела для Усто Мумина высокое значение и смысл. Их то и воплотил он в своей картине — «Дружба, любовь, вечность».¹⁸

Как можно убедиться, свидетельство, идущее из ближайшего круга художника¹⁹, ясно очерчивало жизненный, а не литературный характер сюжета важнейшей работы Усто Мумина 1920-х годов. И все же какое-то место сомнениям рассказ оставлял, так как, во-первых, он чем-то напоминал историю Руми, направившегося на поиски пропавшего Шамса, и, во-вторых, Козловская, при всей своей феноменальной памяти, пересказывала очень давнюю историю, услышанную в начале 1940-х годов.

Второй первоисточник зафиксировал прямую речь Мумина. Его канва почти в точности совпадает с рассказом Козловской. В 1948 году в Союзе художников Узбекистана состоялся вечер, посвященный юбилею творческой деятельности Николаева. Сохранилась стенограмма этого вечера, главным пунктом повестки которого стала речь самого художника. Судя по структуре этого тщательно подготовленного выступления, Николаев постарался сформулировать в нем наиболее важные для своего творческого пути моменты, содержащие и размышления о своем творческом методе, и реминисценции по поводу полученного образования, и поразительно продуманные отзывы о своих коллегах. Помимо прочего, это речь содержала и рассказ об одном из первых самаркандских впечатлений:

«Однажды мы бродили вдвоем с Варшамом²⁰ близ Шахи-Зинда и усталые забрели в маленькую чайхану, напротив опиокурильни. Мы зашли в эту чайхану выпить чаю. Там находились два старика, мы разговорились с ними, и один из них рассказал нам, что он никогда не бывает в городе, дальше, чем недалеко расположенный базарчик, он не ходит. Мы удивились этому старику, а потому узнали следующее. Эти два старика были очень большими друзьями смолоду. Однажды один из них был захвачен в плен и уведен в Афганистан, где и продан в рабство. Другой — его приятель — решил во что бы то ни стало вырвать своего приятеля из плена. Для осуществления своего плана он три года странствовал, пока не нашел своего друга. Он помог ему устроить побег, и они возвратились в Самарканд. Но во время пути его товарищ заболел и ослеп. С тех пор он не различается с ним, не уходя от него далеко»²⁰.

На упомянутом заседании ни сам Мумин, ни другие выступавшие не увязали данный эпизод с картиной «Дружба, любовь, вечность». Профессор Всеволод Зуммер, заговорив в прениях об этой темпере, высказался совершенно в ином ключе: «Вот картина, которая когда-то называлась “Любовь, дружба, вечность”²², а теперь называется ближе “В старой Бухаре”. Конечно, эти кладбища, которые находятся внутри города (источник заразы, нечистоты), эти кладбищенские гробницы, где покойник лежит на почве и где боковая стенка откидывается, чтобы можно было наблюдать различные стадии человеческого разложения, — конечно, это мерзость, а не символ вечности. Мы говорим — ну что тут особенного, старики любят, какие у них хорошие, красивые сыновья...»²³. Между тем мемуары Козловской не оставляют сомнений: в главном произведении «Самаркандского цикла» отражена история двух живших с молодости вместе старцев, которых Николаев повстречал в чайхане у Шахи-Зинды.

Разумеется, оба рассказа — в устах самого Усто Мумина и в переложении Козловской — содержали определенные умолчания, касавшиеся прежде всего характера отношений стариков: и тут, и там речь шла о преданной и трогательной дружбе. В этом плане произведения художника красноречивее его комментариев: из картины «Дружба, любовь, вечность» невозможно изъять центральную составляющую — любовь, как невозможно замолчать любовные отношения персонажей в любой беспристрастной интерпретации клейм «Радения с гранатом». Мотивы словесных умолчаний становятся более понятными при взгляде на контекст, в котором Усто Мумин и Козловская давали свои комментарии.

В ситуации репрессий 1948 года любая публичная речь известного человека, над которым продолжал висеть дамоклов меч репрессий, была — помимо всего прочего — способом оправдаться или отвести от себя возможные обвинения. В частности, всем участникам юбилейного заседания еще были памяты нападки по поводу «феодалной растленности» и «аморальности», звучавшие по ходу 1930-х годов в обсуждениях творчества Мумина. Рассказ Николаева необходимо рассматривать через эту призму. Конечно, все эротические и гомосексуальные коннотации своего сюжета он должен был выхолостить: именно поэтому, включив рассказ о стариках в юбилейную речь, он не упомянул его связи со своим «Самаркандским циклом». В его подаче это было одним из первых впечатлений от Самарканда, а заинтересовавшие его старцы — «просто дружили».

Умалчивания в рукописи Козловской были схожего, но все же иного рода. Ее недавно опубликованная автобиография, включившая как тщательно подоглаженные мемуарные рукописи, так и частную переписку, емко характеризует автора как вдумчивого и глубокого литератора, в чьей личности ясно отпечаталось раскрепощенное отношение Серебряного века к проблемам пола и трезвое понимание человеческой психологии (Козловская 2015). Однако воспоминания об Усто Мумине, написанные весной 1977 года, предназначались для публикации в готовившемся в то время сборнике мемуаров о художнике. Это обуславливало красные линии, за которые Козловская не могла заходить, чтобы не подвергнуть опасности коллективную

работу. Впрочем, предосторожность оказалась напрасной: до публикации дело не дошло, и, к сожалению, рукопись по сей день хранит следы изначальной недосказанности.

Приведенные документы позволяют уточнить некоторые детали интерпретации темперы «Дружба, любовь, вечность». В отличие от «Радения с гранатом», где история развивается хронологически и по этапам, действие темперы «Дружба, любовь, вечность» синхронично: юноши на первом плане картины и двое старцев на втором — одна и та же пара. В написанных в 1923 году «Радении с гранатом» и «Дороге жизни» сюжетные сцены предстают в воображении главного персонажа, грезящего о будущем (обратное невозможно, так как молодой герой мог воображать двойную гробницу в последней сцене «Радения» в будущем, но никак не вспоминать о ней). «Дружба, любовь, вечность» была написана пятью годами позже, и здесь уже перед внутренним взором стариков проходят воспоминания о молодости.

На этом описание необычного усто-муминовского сюжета можно было бы закончить, но мне представляется важным внести ясность еще в один его элемент, а именно — в само название, которое Мумин дал темпере «Радение с гранатом». Оно содержало, казалось бы, очевидные религиозные коннотации: в буквальном смысле, радение представляет собой коллективное богослужение в форме танца или песнопения с целью вхождения в состояние религиозного экстаза. Практиковались радения как христианскими, так и мусульманскими сектами. В частности, они вошли в жизнь суфийских братств, именуясь зикрами. Неудивительно, что название темперы служило для искусствоведов постсоветского времени основанием полагать, что смыслом «Самаркандского цикла» Мумина было выражение неких суфийских мотивов. Особенно популярной такая интерпретация стала во время «консервативного поворота» 2000–2010 годов, когда и в Узбекистане, и в России многие комментаторы вновь стали испытывать моральные неудобства в проговаривании гомоэротического характера муминовской поэтики.

Однако между названием «Радения с гранатом» и представленными на ней изображениями оставался определенный зазор. Единственная сцена, в которой проступало нечто схожее с «радением», фигурировало во втором клейме «Радения с гранатом», представлявшем танец бачей. Очевидно, что речь шла именно о танце бачей, а не о суфийском зикре: это подтверждают не только задокументированные на фотографиях конца XIX — начала XX веков перформансы юных танцоров и музыкантов, но и многочисленные описания танцев бачей и зикров суфиев в краеведческой и мемуарной литературе о «Русском Туркестане».

Тексты историков искусства, писавших об Усто Мумине, усиливают неопределенность. Впервые название темперы появилось в каталоге Риммы Еремян 1982 года, которая не уточнила, идет ли речь об оригинальном названии или названии, присвоенном картине при ее поступлении на музейное хранение. Поскольку темпера находится в коллекции Музея Востока в Москве, особую ценность могли бы иметь издания этой институции, однако они лишь усугубляют проблему. Так, в недавнем каталоге «Туркестанский авангард» фигурируют сразу три названия картины: «Радение с гранатом»

(Хомутова и Ермакова 2009: 70), «История юноши Гранатовые уста» (Хомутова и Ермакова 2009: 69) и «Юноша, гранатовые уста» (Хомутова и Ермакова 2009: 69), и никаких разъяснений по этому поводу читателю не представлено.

К счастью, воспоминания Козловской содержат чрезвычайно полезные сведения на этот счет. Мемуаристка писала:

«Много лет тому назад Усто Мумин рассказал нам про один давний обряд, бытовавший в Узбекистане, называемый “Радение с гранатом”. Когда он его рассказывал, вся поэтическая и пластическая красота этого обряда сразу возникла у меня как завершенная картина хореографического балетного действия.

В темные ночи осени, когда в садах созревали гранаты, собирались юноши и молодые мужчины. Здесь, при свете звезд и горящих светильников, выносили и ставили в середину круга большую серебряную чашу. Другие юноши в белых одеждах наливали в чашу воду из кувшинов. Под особую музыку, пение и пляски срывались с кустов плоды и опускались в воду. Завершалось всё радение тем, что каждый вынимал по гранату и делил его. Затем все обменивались дольками друг с другом, съедали их и с этой минуты считалось, что каждый из них приобщился к единому кругу дружбы».²⁴

Данное описание позволяет уточнить содержание второй сцены «Радения с гранатом». Мне хотелось бы обратить внимание на деталь, не замеченную ранее. Вторая сцена темперы представляет перформативную часть радения. В ней предстают семь юношей, один из них зажигательно танцует, другие, устроившись на коленях, хлопают в ладоши, а юноша справа — подыгрывает танцору на дойре²⁵. На всех юношах однотипная одежда: головные повязки или тюрбетейки, халаты или длинные сорочки с поясным платком, шаровары. Однако один из них — подросток слева — изображен полуобнаженным, без сорочки и поясного платка, а рядом с ним находится надрезанный плод граната. Обособленность этого персонажа позволяет распознать в представленном действе ритуальный обряд посвящения, то есть введения неофита в круг общества танцоров: как свидетельствуют исследователи обрядов перехода, многочисленные обряды инициаций в тайных обществах нередко включали церемонии обнажения и омовления, за которыми следовало облачение новообращенного адепта в одежду, свойственную данному сообществу (Van Genner 1909; Eliade 1976).

Две детали сцены 9 — «свадебного тоя» — также напоминают заинтриговавший Усто Мумина ритуал. Юноши, собравшиеся за дастарханом, одеты в белые халаты, а между коленями двух протагонистов можно увидеть разломанный пополам плод граната. На этом сходство заканчивается. Юноши собрались во дворе городского дома, а не посреди загородных садов, а на их дастархане отсутствует серебряная чаша с водой. Раскрытый гранат, объединивший любовников, играет иную символическую роль, нежели собранные членами фратрии дольки гранатов в обряде, описанном Козловской. Можно констатировать, что в темпере Усто Мумин не воспроизвел увиденный им ритуал, но заимствовал отдельные его элементы для собственного нарратива. Автобиографические коннотации, привнесенные художником в этот сюжет, а также постколониальные и гендерные

аспекты его «Самаркандского цикла» будут проанализированы в другом тексте, который я намерен вскоре опубликовать.

Заключение

С конца 1980-х годов творчество художников, входивших в круг «Самаркандских прерафаэлитов», нередко рассматривалось в рамках набирающего силу бренда среднеазиатского или «туркестанского» авангарда. С точки зрения стилистики, подобная классификация сегодня кажется анахроничной. Авангард стремился к созданию нового художественного языка, а «прерафаэлиты» обратили взоры к эпохе Ренессанса; авангардисты стремились к аналитическому расчленению творческих актов, а «прерафаэлиты» предпочитали работу с органическими формами; авангард двигался к реформированию художественного производства и к расширению границ искусства, а «прерафаэлиты» предпочли побег в гогеновском духе, чтобы вжиться в роль тех, кого авангард пытался перековать и наставить на путь истинный. Если бы в бинарных противопоставлениях сегодня сохранялся какой-то смысл, творчество «Самаркандских прерафаэлитов» следовало бы определить как радикальный и программный анти-авангард. Однако при взгляде на гендерные аспекты их произведений оценка может серьезно перемениться. Концептуализация и изображение гомосексуального брачного союза в мусульманской среде уникальны не только для начала XX, но и для XXI века. Поэтому в опыте «Самаркандских прерафаэлитов», при всей ретроспективности их художественного поиска, можно увидеть потенциал социального визионерства.



Ил. 5. Проект «Мы храним наши белые сны». Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969» в Музее современного искусства «Гараж» (2020) (фотография Алексея Народицко-го. Музей современного искусства «Гараж», 2020)

Четыре года, совместно проведенные в Самарканде членами кружка, дали пример синергетики, редкой даже для 1920-х годов с характерным для них коллективным сотворчеством. Встретившись, художники — за исключением, возможно, Петрова-Водкина, — почти в одночасье стали продуцировать нечто, никогда не характеризовавшее их творчество ранее. Так, с формированием «прерафаэлитского» самаркандского сообщества коренным образом творческая манера самого Степанова, Исупова и, конечно, Усто Мумина, прибывшего в Самарканд адептом супрематизма и вскоре апроприировавшего у старших коллег стилистику, вызывавшую в памяти дорафаэлевскую живопись Кватроченто. Их общий поиск чувствительным эхом отдался и в творчестве других завсегдаев степановского сада: Виктора Уфимцева, создавшего в Самарканде несколько стилизаций с мотивами персидской миниатюры, Николая Мамонтова, в чьих бумагах сохранились изображения «свидания двух подростков» в загородном саду, и даже ненадолго оказавшегося в Самарканде Александра Самохвалова, создавшего несколько портретов и композиций, сопоставимых с усто-муминовскими. Вместе с тем важно отметить, что в сюжетном плане каждый член сообщества — возможно, за исключением Исупова — уже имел в художественном и личностном багаже нечто консонирующее с коллективной тематикой, возобладавшей в кружке. Она стала питательной средой для формирования беспрецедентного в своем роде сюжетного «Самаркандского цикла» Усто Мумина, в котором была представлена история любви и брачного союза двух юношей из мусульманской среды, а также, возможно, обряда религиозного празднования и чествования этого союза.

Упор данной статьи на изгнание как фактор, подтолкнувший художников к взаимодействию, во многом объясняется сложившейся в советское время традицией раздельного описания творчества художников круга Степанова и недооценкой самого изгнания как чрезвычайно продуктивного в творческом отношении состояния. Между тем, сложившиеся к настоящему моменту теоретические подходы к описанию и анализу творческих выражений в изгнании (Nuselivici 2013; Said 2000) свидетельствуют о сопоставимости эстетики изгнания как таковой с художественным наследием «Прерафаэлитов Самарканда», с пересекающимися в нем многочисленными художественными мирами и хронотопами. Однако данная оптика, конечно же, не является единственно возможной. В книге об Усто Мумине, которую я в настоящее время готовлю к печати, будут апробиррованы и другие теоретические подходы, в том числе свойственные постколониальным исследованиям, эффективным при рассмотрении художественных опытов «русских европейцев» в инокультурном контексте, как и квир-исследованиям, чьи разработки представляют возрастающий интерес желающих осмыслить условия существования и творчества тех советских художников 1920—1950 годов, чьи интересы и жизненный опыт выходили за рамки дозволенной «нормативной» сексуальности.

1. Многие работы «прерафаэлитов Самарканда» находятся в частных собраниях, что создает сложности с получением прав на их воспроизведение. В связи с этим мы вынуждены ограничиться изображениями лишь некоторых из упомянутых в статье работ. — Прим. редакции.
2. В 1923 году, судя по воспоминаниям Виктора Уфимцева, он, впрочем, вновь ненадолго вернулся в Самарканд.
3. Цитируется по фильму «Больше, чем любовь. Кузьма Петров-Водкин, Мария Жозефина Йованович» // Студия Фишка-фильм, © ГТРК «Культура», 2007, 22'19"–22'26".
4. Показательно то, что и тематические выставки, посвященные мужскому, стали реализуемыми в крупных музеях мира лишь в XXI веке, а точнее в начале 2010-х годов, когда два известных европейских музея — Музей Леопольда в Вене и парижский Орсе — представили экспозиции на схожие темы: *Nude Men: from 1800 to the present day* и *Masculin/Masculin: L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*.
5. Мои сомнения по этому поводу были подтверждены крупнейшим современным специалистом по творчеству Петрова-Водкина Натальей Адаскиной, уверенно назвавшей данное изображение фальшивкой в состоявшемся между нами кратком эпистолярном обмене.
6. Самаркандская комиссия по охране и реставрации памятников старины и искусства, учреждена 27 мая 1920 года (Горшенина 2013), и именно с этого времени стали появляться первые темперные работы Исупова.
7. Алексей Исупов, Азия, Туркестан, Самарканд (рукопись, черновик, не датирован, на итальянском языке) — Архив Государственной Третьяковской галереи, Ф.128, ед. хр. 11.
8. Возможно, лишь «Воевода» («Il comandante», 1921), одно из наиболее отвлеченных и ориенталистских изображений темперной серии, запечатленное в миланском каталоге Джоджио Никодеме (1949), может с некоторой натяжкой сойти за попытку изображения среднеазиатского средневековья.
9. Московский музей современного искусства «Гараж» на выставке «Мы храним наши белые сны: Другой Восток и сверхчувственное познание в русском искусстве. 1905–1969», прошедшей в 2020 году, представил две картины Даниила Степанова — «Молитва» (1925) и «Мальчик-бача» — из труднодоступных частных коллекций Катара и Монако.
10. Указанная в альбоме Джоржио Никодеме датировка — 1914 год — очевидно ошибочна, так как в это время Исупов еще не приехал в Туркестан. Скорее всего речь также идет о 1921 году.
11. В прижизненном каталоге Исупова, представляющем данную темперу, эта работа дважды фигурирует под названием «Старший брат» (Nicodemi : VII, XXIV) и датирована 1922 годом. Под тем же названием работа была представлена художником на 11-й Международной выставке колониального искусства (Il Mostra internazionale d'arte coloniale, Napoli: 1934–XII—1935–XIII, Catalogo, Ila Edizione (1934). Roma, Fratelli Palombi, p. 90). Название «Три лица. Узбеки» никогда не фигурировало при жизни художника и скорее всего было вольным образом

- присвоено работе Вятским музеем при поступлении на хранение. С этим предположением в нашей переписке согласилась искусствовед Ирина Любимова, автор монографии об Алексее Исупове (2008). Невозможность присвоения такого названия самим художником также вытекает из речевого контекста: в начале 1920-х годов жителей Самарканда чаще всего называли сартами или мусульманами, а национальная идентификация — «узбеки» — стала более характерной для периода, последовавшего за государственным размежеванием в Средней Азии в конце 1924 года, когда Исупов уже покинул регион.
12. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 12.
 13. С дочерью Натальи Данииловны Степановой Сисси Паравичини мы встречались в Риме в июне 2005 года, а также поддерживали эпистолярную переписку в 2004-2008 гг.
 14. Наша телефонная беседа с Елизаветой Данииловной Степановой состоялась 19 июня 2004 года.
 15. Из письма Сисси Паравичини автору, 17 июня 2004 г.
 16. Ознакомиться с несколькими частными письмами Шнайдера графу фон Харденбергу из частного архива в Германии я смог при любезном содействии исследовательницы Кристианы Штарк.
 17. «Мальчик-бача» является более ранней работой: она подписана по-русски и датирована 1923 годом. «Молитва» подписана латинскими буквами и датирована 1925 годом, что скорее всего означает, что Степанов дописал начатый холст уже после отъезда из СССР.
 18. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. Ташкент, 15 мая 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 12-14.
 19. Мужу Галины Козловской, композитору Алексею Козловскому в 1942 году, во время совместной работы над постановкой оперы «Улугбек» Усто Мумин и подарил темперу «Дружба, любовь, вечность».
 20. Речь наверняка идет о Варшаве Еремяне, художнике и графике, также жившем в Самарканде в начале 1920-х годов.
 21. Стенографический отчет творческого вечера художника Узбекской ССР А.В. Николаева (Усто-Мумин), 24 января 1948 года, РГАЛИ, ф.3189, оп.1, 2662, л. 8.
 22. Речь идет о симптоматичной оговорке, ибо порядок слов в официальном названии был другим: «Дружба, любовь, вечность».
 23. Стенографический отчет творческого вечера художника Узбекской ССР А.В. Николаева (Усто-Мумин), 24 января 1948 года, РГАЛИ, ф.3189, оп.1, 2662, л. 26.
 24. Галина Козловская, «Воспоминания о художнике Усто Мумине — Александре Васильевиче Николаеве». Машинопись. Ташкент, 15 мая 1977. — Архив ГЦММК, Фонд 391, № 241, КП-9831/241, л. 14.
 25. Дойра (бубен) — музыкальный инструмент народов Центральной Азии.

Благодарности

Выражаю искреннюю признательность рецензентам за благожелательное чтение и важные замечания, редактору The Garage Journal Андрею Завадскому за приглашение к участию в данном номере и заинтересованное содействие в доведении текста до публикации, коллективу Музея «Гараж» и в особенности Андрею Мизиано и Ольге Дубицкой за помощь в получении важных документов, Сисси Паравичини и Даниэлю Пини за предоставленные семейные документы, Марине Козаровской, Наталье Сазоновой и Марине Твиритиновой за приобщение к семейным воспоминаниям, Кристиане Штарк, Наталье Адаскиной и Ирине Любимовой за профессиональные консультации. Я также особо благодарен фонду Ицхака Мавашева (Izkhak Mavashev Foundation — Institute of Bukharian Jewish Heritage in Diaspora) и, в частности, Рафаэлю Некталову за помощь при написании первоначальной версии этого текста.

Библиография

1. Адаскина Н (2014) *К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество*. Москва, БуксМАрт.
2. Апухтин О (1972) Материалы к творческой биографии А.В. Исупова. *Искусство*, 3: 47–50.
3. Горшенина С (2013) Туркомстарис — Средазкомстарис — Узкомстарис: формирование институций и этноцентрический раздел культурного наследия Средней Азии. *Этнографическое обозрение*, 1: 52–68.
4. Еремян Р (1982) *Усто Мумин (А. Николаев)*. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма.
5. Северюхин Д; Лейкинд О (ред) (1992) *Золотой век художественных объединений в России и СССР*. Санкт-Петербург, Издательство Чернышева.
6. Козловская Г (2015) *Шахерезада. Тысяча и одно воспоминание*. Москва, АСТ.
7. Кон И (2003) *Мужское тело в истории культуры*. Москва, Слово.
8. Круковская С (1973) *Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев), 1897–1957. Жизнь и творчество*. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма.
9. Кувалдина И (2009) Об автобиографической рукописи А.В. Исупова «Азия, Туркестан, Самарканд». *Вестник МГХПУ*, 1(1): 178–187.
10. Кувалдина И (2011) *Творчество А.В. Исупова в контексте русского и итальянского искусства первой половины XX века*. Автореферат диссертации, Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург.
11. Любимова И (2008) *Алексей Исупов. 1889–1957*. Киров, Дом печати — ВЯТКА.
12. Любимова И (2009) Алексей Исупов: Россия — Италия. К 120-летию со дня рождения художника. *Третьяковская галерея*, 2: 17–29.
13. Массон М (1968) *Падающий минарет (северо-восточный минарет*

- Самаркандского медресе Улугбека). Ташкент, Узбекистан.
14. Петров-Водкин К (1970а) Живопись как ремесло. В: Федоров-Давыдов А и Недошивин Г (ред) *Мастера искусства об искусстве*. Москва, Искусство, т. 7: 438–446.
 15. Петров-Водкин К (1970б) *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия*. Ленинград, Искусство.
 16. Самохвалов А (1977) *Мой творческий путь*. Ленинград, Художник РСФСР.
 17. Уфимцев В (1973) *Говоря о себе: Воспоминания*. Москва, Советский художник.
 18. Хомутова М; Ермакова Е (ред) (2009) *Туркестанский авангард. Каталог выставки*. Москва, Государственный музей Востока.
 19. Чухович Б (2004) Прерафаэлиты Самарканда: «итальянский» кружок Даниила Степанова. *Культурные ценности. Bibliotheca Turkmennica. Международный ежегодник 2002–2003*: 130–146.
 20. Чухович Б (2006, 5 ноября) *Дружба, любовь, вечность Усто Мумина*. Фрагмент рукописи. Сайт театра Ильхом, <https://web.archive.org/web/20061105012031/http://www.ilkhom.com/russian/ischeznov/word> (16.03.2021).
 21. Чухович Б (2016) Sub rosa: от микроистории к «национальному искусству» Узбекистана. *Ab Imperio*, 4: 117–154.
 22. Шафранская Э (2014) *А.В. Николаев — Усто Мумин: судьба в истории и культуре*. СПб, Свое издательство.
 23. Эткинд А (1996) *Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века*. Москва, ИЦ-Гарант.
 24. Эткинд А (1998) *Хлыст. Секты, литература и революция*. Москва, НЛО.
 25. Corweh R (1912) *Sascha Schneider, Florenz*. *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31(13): 224–244.
 26. Eliade M (1976) *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques: essai sur quelques types d'initiation*. Paris, Gallimard.
 27. Espagne M; Gorshenina S; Grenet F, Mustafayev S; Rapin C (eds) (2016) *Asie centrale: transferts culturels le long de la Route de la soie*. Paris, Vendémiaire.
 28. Khalid A (2015) *Making Uzbekistan: Nation, Empire, and Revolution in the Early USSR*. Ithaca, Cornell University Press.
 29. Martin T (2001) *The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca, NY and London, Cornell University Press.
 30. Monneyron F (1996) *L'androgyne décadent: Mythe, figure, fantasmes*. Grenoble, ELLUG.
 31. Nicodemi G (1949) *Alessio Issupoff*. Milano, Edizioni de «L'Arte».
 32. Nuselovici A (2013, September 13) *Exil et post-exil*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861334/document> (16.03.2021).
 33. Said E (1978) *Orientalism*. NY, Pantheon Books.
 34. Said E (2000) *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Harvard University Press.

35. Social A e Scaglia P (2003) *Intervista a mia nonna (Prima Parte)*. L'Avocetta, Giugno (Воспоминания младшей дочери Степанова Елизаветы Данииловны, записанные ее правнуками и опубликованные на итальянском веб-портале L'Avocetta, не сохранились в сети и были переданы автору текста сыном Елизаветы Данииловны Даниэлем Пине).
36. Starck C (2016) *Sascha Schneider: ein Künstler des deutschen Symbolismus*. Marburg, Tectum Verlag.
37. Tolz V (2011) *Russia's Own Orient: The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*. Oxford, Oxford University Press.
38. Van Gennep A (1909) *Les rites de passage: étude systématique des rites*. Paris, Librairie critique. Emile Nourry.
39. Waldner L (2011) *Die Kultur-Anekdote: Der schwule Maler Sascha Schneider malt für die Karl May Bücher*. *Fresh. Das Queer-Mag für NRW*, Januar: 5.

Об авторе

Борис Чухович (род. в Ташкенте в 1962 году) — искусствовед, специализирующийся на истории искусства и архитектуры Средней Азии XX–XXI веков, независимый куратор современного искусства, ассоциированный исследователь Монреальского университета, а также президент международной Обсерватории *Alerte Héritage*, занимающейся изучением и сохранением культурного наследия Центральной Азии. До 1998 года работал в отделе социологии искусства Института искусствознания имени Хамзы в Ташкенте. После иммиграции в Канаду сотрудничал с исследовательскими центрами и группами ряда университетов Монреаля, Квебека и Торонто, был приглашенным исследователем в Доме наук о человеке (Париж), а также курировал множество выставок художников из Центральной Азии и Квебека в Монреале, Оттаве, Венеции, Бишкеке, Душанбе и Алматы. Автор множества текстов о современном искусстве и архитектуре Центральной Азии. Живет и работает в Монреале.

Почтовый адрес: 5185 Victoria Ave, #3, Montreal (Qc) H3W2N7 Canada.

E-mail: boris@colba.net.

ORCID: 0000-0001-6777-2759.

ISSN-2633-4534

thegaragejournal.org