

DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-295-308

С. А. Керимова¹*Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства*

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ИКОНОГРАФИИ СТАМБУЛА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЖИВОПИСИ

В изобразительном искусстве Азербайджана формирование иконографии Стамбула представляет собой многоуровневый и этапный процесс. Ее актуальность обусловлена как рядом факторов социо- и этнокультурного аспекта, историзмом взаимоотношений, так и творческими исканиями личностного характера. Целью исследования данной статьи является выявление контекста и основных приоритетов становления изобразительной сигнатуры Стамбула в отечественной живописи на отдельных этапах ее развития. Выбор иконографического метода как основополагающего позволил наиболее четко проследить конкретную семантику города, а также обусловил обращение к иконологии сюжетов и жанров, связанных с образом Стамбула. Становление канонических схем происходило на сложном фоне комплекса исторических взаимовлияний родственных государств, что сделало необходимым использование диахронического метода в качестве одного из основных инструментов. В результате была проанализирована достаточно емкая эмпирическая база, включившая произведения азербайджанской живописи последовательных исторических эпох. Наряду с ними рассмотрена источниковая основа, проведены ряд интервью с авторами работ. Обобщением исследования стали выводы о том, что образ Стамбула формировался в азербайджанском художественном творческом сознании поступательно, начиная со Средних веков, в рамках канонического искусства и на фоне постоянного, тесного исторического контакта, что обусловило и периоды спада (Советская эпоха) в развитии тематики. Устойчивыми позициями в течение Нового времени обладали традиции европейского романтизма, и в частности, ориентализма, отразившиеся в монументальной живописи Азербайджана. Стилистическое и жанровое разнообразие интенсивно набирает темпы с периода независимости в рамках как классических направлений, так и постмодернизма.

Ключевые слова: Азербайджанская живопись; иконография Стамбула; образ города; ориентализм; постмодернизм; Турция.

S. A. Kerimova*Azerbaijan State University of Culture and Arts*

ON THE HISTORY OF THE FORMATION OF ISTANBUL ICONOGRAPHY IN THE PAINTING OF AZERBAIJAN

In the visual arts of Azerbaijan, the formation of the iconography of Istanbul is a multi-level and stage process. Its relevance is due to a number of factors of both the socio-ethnocultural aspect, historicism of relations, and creative searches of a personal nature. The purpose of the study of this article is to identify the context and the main priorities of the formation of the pictorial signature of Istanbul in Russian painting at certain stages of its development. The choice of the iconographic

¹ Севиль Алифаттах Керимова, доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры «Теория и история изобразительного искусства», декан Художественного факультета Азербайджанского Государственного Университета Культуры и Искусства, член Союза Художников Азербайджана, действительный член Академии Художеств Мира «Новая эра» (Москва).

method as the main one made it possible to most clearly trace the specific semantics of the city, and also led to an appeal to the iconology of plots and genres associated with the image of Istanbul. The formation of canonical schemes took place against a complex background of a complex of historical mutual influences of related states, which necessitated the use of the diachronic method as one of the main tools. As a result, a rather capacious empirical base was analyzed, which included works of Azerbaijani painting from successive historical eras. Along with them, the initial base was considered, a series of interviews with the authors of the work was conducted. A generalization of the study was the conclusion that the image of Azerbaijani artistic creative consciousness was gradually formed, starting from the Middle Ages, within the framework of canonical art and against the background of constant close historical contact, which also led to periods of recession (Soviet period) in the development of themes. Stable positions during the new time are traditions of European romanticism, and in particular, Orientalism, reflected in the monumental painting of Azerbaijan. The stylistic and genre diversity is rapidly gaining momentum with a period of independence within the framework of both classical and postmodernism.

Keywords: Azerbaijan painting; iconography of Istanbul; orientalism; postmodernism, Turkey.

Введение. Изучение иманологической структуры в художественной интерпретации города с последовательным выявлением его узнаваемой сигнатуры – характерная черта постмодернистских исследований. В данном аспекте поступательно активизируются как артефакты материальной культуры, так и духовно-эстетические составляющие конкретного города, из которых комплектуется его многослойная изобразительная семантика. Очень часто она в корне расходится с самовыражением данного города, его среды и культурно-географического ареала, что, собственно, и позволяет рассматривать исследуемый вопрос в контексте хрестоматийных сравнительных культурологических дилемм «свой-чужой», «Восток-Запад», «традиция-современность», «культура-цивилизация».

Иманологический аспект как один из основополагающих подходов сравнительного анализа объясняет становление социально-культурологического образа города и связанных с ним художественных текстов фактором их двоякой природы. С одной стороны, конкретный город, как устойчивая историко-культурная единица, связанная с конкретным культурным, этническим и природным ареалом, синергетически организует «собственно-видение», ярким и наглядным форматом которого выступает, например, его герб, официальный и узнаваемый символ. В контексте эмоционального же восприятия сложение образа города представляет собой процесс многоэтапный, постоянно усложняемый личностными факторами.

Материалы и методы. В контексте сложения изобразительного образа Стамбула в азербайджанской живописи отслеживаются несколько параллельных исходных, что позволяет рассматривать данный вопрос в русле междисциплинарного подхода. Выбор иконографического метода как основополагающего при сравнительном анализе позволил наиболее четко проследить конкретную семантику города, а также обусловил обращение к иконологии сюжетов и жанров, связанных с образом Стамбула. Становление канонических схем происходило на сложном фоне комплекса исторических, экономических взаимовлияний родственных государств, что сделало в рамках исследования необходимым использование диахронического метода в качестве одного из основных инструментов.

Образ Стамбула в азербайджанской живописи в контексте исторической периодизации. В мировой практике вопросы иманологии начали рассматриваться с конца XIX века с последующей стратификацией к середине XX века в работах Р. Барта, К. Леви-Стросса, Г. Зиммеля, Д. Кларка, К. Линча. В русле искусствоведения формирование художественного текста города связано в первую очередь с «...физическим образом архитектурного пространства, на последующих этапах к нему присоединяются символика топоса, семантические наложения, требующие от исследователя глубинного подхода» [Керимова, 2014, с. 130]. XX век с его сложившейся урбанистической доминантой определяет художественный текст города как «...культурный феномен в его специфической авторской модели, интерпретируемой в комплексе образов, мотивов и сюжетов» [Керимова, 2014, с. 131]. В принципе, данные геоурбанистики в контексте иманологического подхода поступательно (в комплексе с этническими, конфессиональными составляющими) также трансформируются в художественный текст города, интерпретируясь на ранних этапах в фольклоре, затем в профессиональном искусстве. При всем видимом художественном обобщении образов города его жанровая, стилистическая характеристика приобретает особую, личностную творческую знаковость. Исходящей для иманологического подхода к семантике городов в изобразительном искусстве Азербайджана наряду с устной народной традицией становится отечественная гуманитарная наука, и в первую очередь, исторические дисциплины. При этом, в азербайджанской науке на фоне масштабных хрестоматийных историко-культурологических исследований азербайджанских городов, выявление сигнатурных определяющих зарубежных городов – тема достаточно экзальтированная. Популярными остаются издания эпистолярного характера, публицистические очерки, передающие поверхностную и сугубо личностную оценку семантики городской среды. Сложился и традиционный геокультурный ареал исследуемых городов, который позволяет говорить об идеологической составляющей.

Однако, семантика и семиотика феномена города, тем более, иногородней среды, не являлась в отечественной науке отдельной темой исследования. Адекватно в отмеченном направлении читаются образы городов, этнически и регионально связанных с Азербайджаном, репрезентантами которых становятся архитектурные объекты, топос, коммуникации, а также сильный эмоциональный фон. Так, в отечественной литературе, музыке и изобразительном искусстве устойчиво сохраняются стереотипы, связанные с образом Тебриза: тоска; ассоциативные разорванные нити; мост как надежда; река (Араз) как разлучница. Однако, при этом, наряду с перечисленными факторами эстетики ностальгии, болезненно сформировавшейся после раздела Азербайджана в начале XIX века, актуальными остаются реминисценции, восходящие к более раннему, величественному образу Тебриза – яркой, нарядной «жемчужине» азербайджанской истории, хронологически последовательной столице нескольких азербайджанских государств, значимому центру межцивилизационных коммуникаций. Архитектурная сигнатура Тебриза в отечественном искусстве начала формироваться относительно рано, в рамках миниатюры, ковроткачества, затем монументальной росписи.

Формирование изобразительного образа Стамбула в азербайджанском искусстве представляет собой процесс многослойный. В литературной традиции, исторических нарративах ранние упоминания о городе фиксируются в контексте разноуровневых и относительно гибких политических контактов с Византией. Начиная с периода раннего Среднековья, Византия выступает в азербайджанских источниках символом западной власти, носителем греческой культуры, оплотом христианства. Фактор обобщения западной культуры, и римской в частности, греческой культурной идентичностью в Античном Азербайджане достаточно долго оставался доминирующим. В «Истории Албании» Моисея Каланкатуйского подчеркиваются роскошь и величие императорского двора, что неизменно порождало представления о столице, вечном, златом граде – Константинополе [Kalankatuklu, 2006, с. 133–134]. В политическом аспекте образы Византии фигурируют также в контексте масштабного антиарабского движения хуррамитов и образа Бабека, что также способствовало формированию представлений о богатом столичном городе с инородной культурной средой [Бунятов, 1986, с. 86].

Средневековье с выраженными возрожденческими традициями, связанными с доминантой городской культуры, развило в азербайджанском искусстве специфику изобразительной модели, в которой репрезентация города поступательно выстраивает свои позиции. Характерные городские пейзажи появляются в произведениях известных школ азербайджанской миниатюры, где фигурируют Багдад, Дамаск. Для того же периода характерно поступательное нарастание меркантильных и военно-политических связей Азербайджанских государств (Аккюнюлу и Сефевидов) с Западом, в частности, с итальянскими городами-государствами. Отношения с Османами в данный период носят противоречивый характер, в основном, из-за шелковой монополии, что также способствовало замедленному темпу формирования ималогических типологий относительно визуализации Стамбула [Махмудов, 1991, с. 34].

Ситуация меняется с середины XVIII века, когда национальная живопись значительно обогащается новыми, реалистическими тенденциями европейской и русской школы живописи и графики. Ко второй половине XIX века интенсивно набирает темпы нефтяной бум, стимулировавший национальное Просвещение, приток в страну иностранного капитала, формирование местной буржуазии и, соответствующий расцвет меценатства. Именно в этот период в крупных городах Азербайджана, и в первую очередь, в Баку, популяризируются большие европейские архитектурные стили, обобщаемые в специальной литературе в русле Бакинской эклектики и национально-романтического стиля [Фатуллаев, 1986, с. 146]. В декоре особняков разрабатываются монументальные композиции, как с традиционными, так и новыми, антикизированными и ориенталистскими мотивами. Последние свидетельствуют о тесных художественных контактах с Турцией, где ориентализм к XIX веку обрел достаточно устойчивые позиции [Kıran, 2009, с. 22]. В работах Ван Мура, школе «Художников Богазчи» (Мемлинг, Хилэйр, Аллом, Бартлет, Фаврей) Стамбул начинает приобретать характерную, романтизированную иконографию с весьма естественным европоцентристским привкусом. При этом достаточно частое и длительное пребывание в Порте развивают в произведениях Амадео Презиози, Леонардо Манго, Зонаро трепетное влияние классической османской миниатюры.

Стамбульская тема великолепно и своеобразно развивается в экстремальной культурной среде, на фоне русско-турецких войн в русле русского ориентализма в циклах Айвазовского, Павликевича. Отметим, что европейский ориентализм стал одним из аспектов развития тюркской реалистической школы живописи, которая сначала выдвинула прекрасных академистов, а впоследствии оказала сильное влияние на тематику импрессионистов (Осман Хамди, Шекер Ахмет Паша, Сулеймана Сейида, Халил Пашу, Ходжа Али Рза, Ибрагим Чаллы и др.) [Vural, 1999, с. 27]. Важный фактор – набирающее силу и весьма опекаемое в тот период Султанским двором искусство фотографии, наложившее очень сильный (и не всегда благоприятный) отпечаток на последующее развитие турецкой живописи.

Контингент художественных инфлюэнций в формировании иконографической базы визуального Стамбула, таким образом, представляет собой весьма пеструю, однако достаточно устойчивую картину. Виды Стамбула, особенно графические, быстро разлетались по миру, порождая в умах инородных обывателей экзальтированные стереотипы. Их популярность в этот период сравнима с венецианскими vedute эпохи Каналетто. В перечисленных аспектах сформировалась конкретная типология, в рамках которой реалии (архитектурные пейзажи, традиционные дома, сады, морские виды, бытовые детали с улицы) перекликаются со стереотипным творческим воображением художников (например, галерея «гаремных» сцен, куда европеец попасть никак не мог, или «банных дней»). Узнаваемыми и выдержавшими испытание временем стали изображения Собора Святой Софии, особенно ее величественных видов с моря, площади Султана Ахмета, башни Галата, базара Капалычарши, барочных Османских павильонов, силуэты хамамов (бань), деревянной архитектуры (ашхап-эвлер), уличных продавцов воды, сладостей. Интерьерные художественные пространства детально разрабатываются в излюбленных мотивах женских бань и гаремов с непременно присутствием одалисток, евнухов, экзотических животных и птиц, изразцовой керамики и изящных ковров.

Османская, а затем и республиканская Турция с исследуемого периода идентифицируется с Азербайджаном как в этно-культурном, так и политико-экономическом единстве. Идеи общетюркского величия и государственности, единство корней, темпы национально-освободительной борьбы, наложенные на интенсивно развивающиеся капиталистические отношения, частые контакты в коммерческой сфере комплектовали образ Стамбула в бурлящей литературной, и прежде всего публицистической среде. Образцом же классической (европейской) иконографии города являются фрагменты росписей бакинского дворца «мучного короля» Кавказа, миллионера и мецената Агабалы Кулиева на Персидской улице (ныне улица М. Мухтарова). Здание (ныне – Союз архитекторов Азербайджанской Республики), построенное Я. Я. Скибинским в 1899 году в упомянутом национально-романтическом стиле, особо значимо в истории отечественной архитектуры, поскольку здесь Скибинским интегрирован синтез традиционных мотивов азербайджанской Абшеронской школы, в частности, мотивы Дворца Ширваншахов. Исполнителем росписей Дворца упоминается художник Дуров. Биографы азербайджанского карикатуриста, художника первого на Востоке сатирического журнала «Молла Насреддин», Азима Азимзаде считают, что последний также часто привлекался Дуровым к работе над росписями. Романтизированные виды Стамбула

разработаны Дуровым в двух композициях, где он удачно скомпоновал две сюжетные линии: архитектурный фон (узкую улочку) и бытовую сценку. Исходя из ключевых задач ориентализма, эпического настроя и мерного темпа картины, художник обыгрывает сюжет колористическими ритмами, размытыми нюансами переходя от синевы неба в верхней части к утепленному цветовому решению в нижних зонах. К более ранней ориенталистской традиции восходит работа, исполненная художником на кессонном потолке второго этажа. В квадратных ячейках Стамбул занимает крайний ряд. Художник обращается к узнаваемому виду Султанахметской площади с выделением Египетского обелиска.

Стамбул в азербайджанской живописи XX века. Начало XX века, ознаменованное интенсивной сменой политических систем в обоих регионах, стимулировало тенденции в культурном взаимовлиянии. На фоне нарастающего младотурецкого движения, период «зюлюм» жестко критиковался в карикатурах журнала «Молла Насреддин», в которых образ Стамбула репрезентуется с архитектурных позиций [Молла Насреддин, Т. 1, 1988, с. 200, 229, 244]. Темпы визуализации Стамбула постепенно теряют актуальность к концу 1920-годов. Смена парадигм, установление Советской власти в Азербайджане и практическая герметизация границ свели на нет взаимоотношения художественной элиты. В контексте творческой деятельности азербайджанской эмиграции образы Стамбула приобретают новое видение в работах Ибрагима Сефи (Рахман Сафиев, рис. 1), переехавшего в Турцию в 1920-х гг. и являющегося одним из лучших мастеров постимпрессионизма, Селима Турана, Акбар Кязым Мугама (Акбар Кязимбеков).

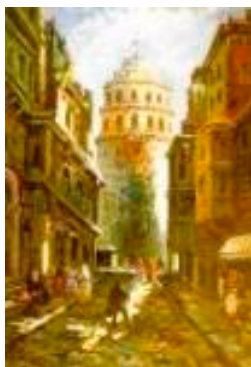


Рисунок 1

Советская идеологическая система, репрессии 1930-х гг., борьба с «пантюркскими настроениями» на долгий период заморозили развитие темы Стамбула в азербайджанском изобразительном искусстве. Вместе с тем к середине века утвердился официальный соцреалистический стиль, в рамках которого позиции как новых западных художественных влияний, так и отдельных отголосков «буржуазного искусства» не приветствовались. В национальном искусстве Азербайджана иконография Турции и Стамбула разрабатывалась в общем контексте зарубежной тематики, где четко прослеживаются приоритеты советской политической дипломатии. Неблагоприятными факторами в исследуемом аспекте стали охлаждение

советско-турецких отношений в 1940–50 гг., вхождение Турции в блок НАТО в 1952 г., однако уже в следующее десятилетие намечается нормализация связей. На республиканской выставке «Зарубежные страны глазами азербайджанских художников» 1964 г. были выставлены виды Стамбула в исполнении Ага Мехтиева («Туманный Стамбул», 1960; «Стамбул. К вечеру», 1961; «Поездка в Турцию», 1962); Т. Садыхзаде (серия «Турция»). В работах прослеживаются те же ориенталистские видения, хотя контекст исходил из жанра путевых зарисовок, характерных для творчества «выездных» художников с привкусом ракурсов зарождающегося сурового стиля. В 1966 г. в бакинском Музее Искусств им. Р. Мустафаева (ныне Национальный Музей Искусств) состоялась выставка турецкого искусства, почетным приглашенным гостем которой стал известный конструктивист Нуруллах Берк [Kərimova, 2015, с.126]. Важной вехой для налаживания двусторонних связей в области изобразительных искусств стала Декларация о принципах добрососедских отношений между СССР и Турецкой республикой от 17 апреля 1972 г., создавшая возможности для более частых обоюдных художественных визитов.

Становление новых иконографических схем. Распад советской системы и восстановление Азербайджаном независимости в самом конце XX века стимулировали интенсивное развитие стамбульской тематики в отечественном искусстве. Свободный выезд в Турцию, наличие нормативной базы возможных двусторонних связей, возрождение этно-культурного единства формировало новый социо-культурный облик древнего города. В стилистическом и жанровом плане с этого периода наблюдается разнообразие, стимулируемое рядом факторов. Наряду с разгерметизацией границ, интенсивным сотрудничеством в экономической, культурной сфере, важным аспектом постсоветских 1990-х гг. становится академическая деятельность продуктивной азербайджанской научной и художественной элиты в университетах Турции. При этом анализ контингента азербайджанских художников выявляет факт присутствия в турецкой академической и художественной среде одновременно нескольких отечественных творческих поколений с превалированием поколения, начавшего свою деятельность в 1970-е гг. Непосредственное личное восприятие, переоценка основополагающих понятий, творческих, гражданских приоритетов, этническое единство, поступательно раскрывающийся генезис общетюркской единой изобразительной семантики и возможности ее произвольной интерпретации, относительно безболезненная и быстрая адаптация к среде способствовали становлению новой иконографии Турции и Стамбула.

Следует отметить, что формирование нового образа Стамбула процесс разнородный и этапный. Его периодизацию приблизительно можно разделить на три десятилетия, последовательно отразивших эволюцию визуализации стамбульской темы как в произведениях «старых» мастеров, так и в креативном видении художников новой волны. При этом сохранялись как исходные позиции, так и вводились инновативные решения. Весьма ощутимым стал отказ от традиционного ориенталистского решения темы. Азербайджанские художники в 1990-е гг. оперативно реагировали как на устоявшиеся в тот период в турецком искусстве тенденции в изображении Стамбула, так и на новые веяния, сохраняя при этом собственное видение, а также технические навыки и знания советской школы. В последнем турецкое художественное образование значительно уступало сложившимся за советский период традициям классической

школы рисунка и живописи, и особенно, скульптуры. Таким образом, уже в самом начале 1990-х гг. азербайджанская и турецкая художественная традиция имели достаточно яркую картину для взаимного обогащения.

Рассмотрение в данном контексте тенденций изображения Стамбула в работах азербайджанских художников обрело новую практику. Однако, отметим, что на ранних этапах ввиду экономической мотивации главными ориентирами выступали потребительские приоритеты. Виды Стамбула, перетерпевшие к тому периоду значительные изменения, приобретают демократичность, экзотика ориентализма уступает знаковым ракурсам Истиглалийет джаддеси с красным трамваем, мосту через пролив; прелесть бань, гаремов и узких улочек сменяется европеизацией среды. К концу века в турецком искусстве нарастают тенденции абстракционизма. Остается неизменным приоритет фотографичности, создавая серьезные препятствия для формирования художественных взаимовлияний. Однако, уже к началу 2000-х гг. в работах Арифа Азиза, Самедаги Джафарова, Зияда Султанова, Вахида Новрузова, Рафика Азиза, Теймура Рзаева, Фикрета Хашимова, Лятафят Мамедовой, Мурада Аллахвердиева, Ильхама Энвероглу иконография Стамбула приобретает новые рефлексии.

Одним из пионеров нового видения Стамбула стал Народный художник Азербайджана Ариф Азиз, многоаспектная деятельность которого позволила интерпретировать Стамбул в совершенно новом видении: «...в 1990-е ощущения были другие. Я приезжал в Стамбул почти раз в месяц, на выставки, фестивали, аукционы, интерактивы. Вывозить картины было еще трудно, но мотивация была еще сильнее. Стамбул будоражил, заставлял меняться, впечатлял». Становление его «Белого периода» в начале 2000-х гг. с характерной корпусной, плотной техникой письма и нежным, хрустящим белым кружевом рисунка почти совпало со стамбульским этапом творчества, и именно стамбульская публика адекватно среагировав на его инновативное видение, назвала его Arif Aziz Beyaz (Ариф Азиз Белый).

Примечательно, что в огромном пространстве турецкой тематики Азиз обращается к двум взаимопроникающим аспектам: Стамбул и дервиши. С середины 2000-х гг. хрестоматийная иконография Стамбула в работах Арифа Азиза приобретает предельную условность.

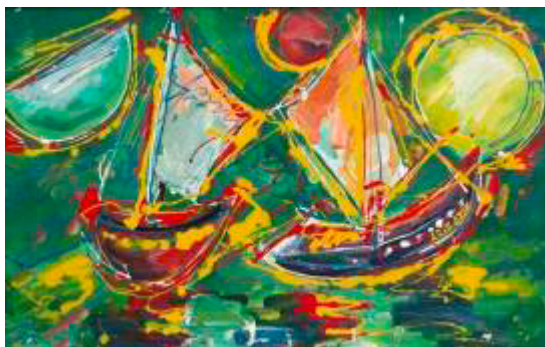


Рисунок 2

Он сохраняет узнаваемые абрисы, силуэты, в изображении города художник придерживается его иконографических панорам: «Османские корабли» (рис. 2); «Стамбул». Однако постепенно он размывает цвета, или как он сам объясняет, «снимает завесу», оставляя первозданность и естество, порожденное чистым белым светом. Поиски художника не ограничиваются разделением образа Стамбула на многочисленные, глубоко личностные сегменты («Мечеть», см. рис. 3; «Дервиши»), но и тяготеют к сильному обобщению.



Рисунок 3

В творчестве Самедаги Джафарова, приверженца Абшеронской школы Стамбул двоится. В ряде работ город достаточно посредственен, графически читается его силуэтная сигнатура (Башня Галата, минареты, фески, руины крепостей). Джафаров синтезирует представления о древнем городе, репрезентируя его через призму собственного видения его истории, растворяя величественную, узнаваемую семантику в деталях-сегментах.



Рисунок 4

Образ Стамбула в современном азербайджанском изобразительном искусстве нового тысячелетия активно разрабатывается в творчестве художественной молодежи, в большей степени в постмодернистском русле. Это художники среднего поколения, получившие образование в 1990-е гг., в художественных ВУЗах уже независимого Азербайджана и сумевшие достаточно оперативно адаптировать знания и навыки «старой школы» в новой среде. Отметим в данной группе Вахида Новрузова (рис. 5), Вюгара Али (рис. 6), умело передающих свои настроения в ощущении города в отдельных нюансах и читаемых символах.



Рисунок 5



Рисунок 6

Для азербайджанских художников последнего десятилетия знаковые элементы Стамбула воспринимаются в большинстве своем в постмодернистском свете. На данном уровне наблюдается некоторое «возвращение» в узнаваемую иконографию Стамбула. Творческие поиски в рамках постмодернизма, естественно, более рефлексивны, нежели действенны. Характеристика отечественного постмодернизма в живописи связана, прежде всего, с ее реакцией на сложности предшествующего

переходного периода. Художественная стилизация, эклектика, подчеркиваемые реминисценции, жанровое разнообразие, и соответствующий жанровый синтез в рамках одного произведения, вторичность, пастишь становятся ведущими, если не определяющими, факторами в передаче образов города. Метафоричность в данных решениях уступает огромному диапазону эмоций, сюжетов, впечатлений, выраженных в синтезе художественных достижений рассмотренных выше ранних стилей и иконографических схем. Каноничность сюжетов Стамбула, его культурное наследие приобретают особый, авторский привкус, удельный вес которого превалирует порой над образностью и поиском формы. Объектом становится не сам город, а синтез его доступных, узнаваемых и опробованных изобразительных рефлексий. Наглядную авторскую эволюцию демонстрируют произведения Эмиля Азиза, Марины и городские пейзажи, бытовые сценки Стамбула в исполнении которого устойчиво сохраняют свои ведущие постимпрессионистические позиции, пастозность и фотографичные ракурсы (рис. 7).



Рисунок 7

Весьма продуктивен в данном русле Джасар Мамедов, которого не оставляет равнодушным традиционная иконография Таксима с пестрящей шумной толпой (рис. 8).



Рисунок 8

Излюбленный мотив Севиндж Аллахвердиевой – прибрежный, элитный Стамбул с живым морским всплеском, роскошью яхт, изобилием цвета (рис. 9).



Рисунок 9

Интересным решением стамбульской тематики последних лет становятся авторские реминисценции в синтезе с каноничной иконографией. В работах Аян Азиз Мамедовой Стамбул детализирован. Ее натюрморты последних лет с традиционной расписной керамикой, стеклянными оберегами от сглаза («гез мунджугу»), выдают грамотно исполненная фактура, читаемость материала, динамика исполнения (рис. 11). У художницы собственная семантика города, увиденная сквозь века глазами женщины. Аналогично и история Стамбула. В работе «Стамбул. Сквозь века» синтезируются символические составные города: имитация техники фрески (Византия), символика (традиционный женский головной убор – Османская Империя; колесо (прогресс) и красные отвесы крыш домов (знамена и Республика) (рис. 10).



Рисунок 10



Рисунок 11

Заключение. Формирование образа Стамбула в отечественной живописи, таким образом, имеет сильные традиции, позволяющие рассмотреть их как в русле общемировых тенденций, так и двусторонних художественных связей. На начальных этапах иконография Стамбула отражена в произведениях восточной миниатюры. В течение длительного времени в самом турецком искусстве развитие темы шло в русле ориентализма, что отразилось и в произведениях, созданных в Азербайджане, затем превалировали импрессионистические и постимпрессионистические веяния, которые в силу историко-политических событий в азербайджанской иконографической традиции на данную тему не развились. В советский период ввиду неровных отношений СССР с Турцией устойчивые иконографические схемы в репрезентации Стамбула в азербайджанской живописи сводились к апробированным сюжетам и сценам, зачастую заимствованным из фотографического искусства. Обретение Азербайджаном Независимости стимулировало активную разработку новой иконографии, связанной с непосредственным личностным художественным поиском. В истекших трех десятилетиях очевидны подходы как классического направления, так и постмодернистского. Особую значимость в контексте исследуемой тематики для азербайджанских художников в последние годы приобретают интерактивные фестивали, выставки Стамбула, позволяющие реализовать непосредственные впечатления, устраивать демо- и мастер-классы, превращая творческий процесс в социальный.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Буньятов, З. М. Азербайджан в VI–IX вв. / З. М. Буньятов. – Баку: Изд-во Академии Наук Азербайджанской ССР, 1986. – 383 с.

Керимова, С. А. Венецианский текст в азербайджанской художественной культуре / С. А. Керимова // Поиск: научный журнал-приложение научно-педагогического журнала «Высшая школа Казахстана». – Алматы, 2014. № 4. – С. 21–27.

Махмудов, Я. М. Взаимоотношения Азербайджанских государств Аккоюнлу и Сефевидов с Западноевропейскими странами. – Баку: Изд-во Бакинского Университета, 1991. – 262 с.

Молла Насреддин. Т.1. – Баку: ЭЛМ, 1988. – 512 с.

Фатуллаев, Ш. С. Градостроительство и архитектура Азербайджана XIX – начала XX веков / Ш. С. Фатуллаев. – Ленинград: Стройиздат, 1986. – 456 с.

Said E. Orientalism / E. Said. – New York: Pantheon Books, 1978. – 368 s.

Stevens, M. The Orientalists: Delacroix to Matisse: European Painters in North Africa and the Near East / M. Stevens. – London: Royal Academy of Arts, 1984. – 235 s.

Kalankatuklu, Moisey “Albaniya tarixi” / M. Kalankatuklu. – Bakı: Avrasiya Press, 2006. – 296 s.

Kərimova, S. Ə. Kazım Kazımzade / S. Ə. Kərimova. – Bakı: TimePrint, 2015. – 305 s.

Kıran, H. 19.yüzyıl İstanbulunda Oriyentalizm və Resm sanatı / H. Kuran. – İstanbul: Remzi kitabevi, 2009. – 352 s.

Vural, D. Oriyentalist döneminde Avrupadan Türkiye'ye gelen yabancı ressamlar və türk resm sanatında etkileri / D. Vural. – Ankara: Ankara Üniversitesi Basınevi, 1999. – 224 s.

REFERENCES:

Bunyatov, Z. M. Azerbaijan v VI–IX vv. / Z. M. Bunyatov. – Baku: Izd-vo Akademii Nauk Azerbajjanskoy SSR, 1986. – 383s.

Kerimova, S. A. Venesianskiy tekst v azerbayjanskoy khudojestvennoy culture / S. A. Kerimova // Poisk, Nauchniy jurnal-prilojenie nauchno-pedaqogicheskogo jurnala «Visshaya shkola Kazxstana». – 2014. – № 4. – S. 21–27.

Mahmudov, Y. M. Vzaimotnoseniya Azerbajjanskix qosudarst Akkoyunlu I Sefevidov s zapadnoyevropeyskimi stranami / Y. M. Mahmudov. – Baku: Izd-vo Bakinskogo Universiteta, 1991. – 262 s.

Fatullayev, Sh. S. Qradostroitelstvo I arkhitektura Azerbajjana XIX – nachala XX vekov / Sh. S. Fatullayev. – Leningrad: Stroyiadat, 1986. – 456 s.

Said, E. Orientalism / E. Said. – New York: Pantheon Books, 1978. – 368 s.

Stevens, M. The Orientalists: Delacroix to Matisse: European Painters in North Africa and the Near East / M. Stevens. – London: Royal Academy of Arts, 1984. – 235 s.

Kalankatuklu, Moisey “Albaniya tarixi” / Moisey Kalankatuklu. – Baki: Avrasiya Press, 2006. – 296 s.

Kerimova, S. A. Kazım Kazımzade / S. A. Kerimova. – Baki: TimePrint, 2015. – 305 s.

Molla Nasreddin. T.1. – Baki: Elm, 1988. – 512s.

Kıran, H. 19.yüzyıl İstanbulunda Oriyentalizm və Resm sanati / H. Kıran. – İstanbul: Remzi kitabevi, 2009–352 s.

Vural, D. Oriyentalist doneminde Avrupadan Türkiye'ye gelen yabancı ressamlar və türk resm sanatında etkileri / **D. Vural.** – Ankara: Ankara Üniversitesi Basınevi, 1999. – 224 s.