

## Шелковый вихорь невзвзданных красок (1)

### АЛЕКСАНДР ВОЛКОВ И ЕГО ЖИВОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ

Оценить личность и творчество Александра Николаевича Волкова (1886 – 1957) весьма непросто не только потому, что он был самобытным художником, чутким поэтом, превосходным певцом и даровитым наставником поколений живописцев; постижение Волкова осложняется другими, внеположными, обстоятельствами, ибо, творя «живопись как среду обитания» (2), художник сплавлял местный колорит своей родной страны, Узбекистана, с такими мировыми потоками духовного поиска как символизм и кубофутуризм, оказавшись, в конце концов, жертвой превратностей политического курса советской системы, объявившей его «заблудившимся в дебрях формализма» (3).

Поиски художника в области новой предметности 1930-1950-х гг, обращение к темам уборки хлопка, механизации, сельского изобилия и народного самосознания, сегодня видятся в русле мирового влечения к новой фигуративности и art engage, покровительство которым оказывали немало политических режимов того времени – сталинская Россия, гитлеровская Германия, Италия Муссолини и Америка Рузвельта. Иными словами, Волков был художником национальным и мировым, истинно патриотичным и вселенски открытым, своеобразным и эклектичным – набор качеств, который делает однозначную оценку его творчества тем более рискованной, условной и приблизительной.

Между тем, широкий диапазон искусства Волкова пронизан рядом легко узнаваемых тем, достойных пристального внимания и до известной степени связанных с многими из «проклятых вопросов» русской культуры или точнее того, что принято называть «русской» культурой. Среди них – взаимопроникновение русского искусства и Востока (в случае Волкова, Средней Азии), проблема, волновавшая русское искусство и литературу на протяжении 19 и 20 вв. (с пушкинских «Египетских ночей» до образов Киргизии Павла Кузнецова). Один из важнейших вопросов, с которым сталкивается исследователь творчества Волкова, касается его восприятия пришедших извне стилей вроде кубизма и супрематизма, а значит, и отношений с художниками близкого географического и культурного круга – Александром Николаевым (Усто-Мумин), Николаем Караханом, Михаилом Курзиным, Рувимом Мазелем и Мартиросом Сарьяном.

Собрание Художественной Галереи Савицкого в Нукусе, где хорошо представлены работы Волкова, наводит на мысль о том, что такие художественные контакты способствовали формированию «восточного авангарда», творившего новый радикальный живописный лексикон, подвергая опытам кубизма, футуризма и супрематизма с их геометризацией и членением пространства традиционные этнические типы, образы и обычаи. Живописные достижения этой группы в итоге могут не дотягивать до уровня канонических работ Пикассо, Боччони или Малевича, но они весьма притягательны своим внутренним дуализмом. Творческие поиски Волкова вылились, с одной стороны, в большую серию «свободных импровизаций на темы Востока»(4), но с другой, как заметил Алексей Сидоров в 1923 г., «Во многих вещах больше Парижа, чем Ташкента, больше Матисса и Пикассо, чем восточного ковра» (5).

Волков-художник искал ответы и на другие важнейшие вопросы своего времени: о роли народной культуры в становлении профессионального художника (нео-примитивизм Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова – самый яркий пример таких поисков), о новой жизни религиозных, точнее христианских, тем в до- и послереволюционной России (Волков написал *Оплакивание*, (частная коллекция, Москва), несмотря на большевистскую атеистическую пропаганду), о многогранности творчества русских модернистов, для которых было обычным совмещение поэзии с живописью (Андрей Белый, Максимилиан Волошин), живописи с поэтическим творчеством (Казимир Малевич, Волков), живописи с музыкой (Чюрленис, Василий Кандинский), актерского и балетного искусства с живописью (Николай Евреинов, Вацлав Нижинский).

Хотя эстетические достижения этого направления и не стали судьбоносными, духовность русского Серебряного Века была цельной и своеобразной. Волков воплощал ее с исчерпывающей полнотой, ибо по свидетельству его сына, Валерия, в его художественном мире «трудно отделить краски от звуков и слов» (6).

Нельзя забывать, что для Волкова музыка была величайшей ценностью, многообразно влиявшей на его творчество, что отразилось как в поэзии («Под звонкий перепев янтарных лиц» (7)), так и в названиях картин (*Звон верблюжьих колоколов*, 1917-1924, ГМИ Уз, Ташкент). Неудивительно, что известные писатели находились в равной мере под впечатлением как живописного, так и музыкального восприятия Востока Волковым. Николай Тихонов, к примеру, дает поэтический парафраз в своей рецензии 1967 г.:

«... и звоны проходящего каравана,

и танец под удары дутара,  
и краски самого танцора» (8)

Поэзия Волкова, тем не менее, не наводит на мысль о «трагической гармонии» (9) Александра Блока, Александра Скрябина и Михаила Врубеля, ибо склад его личности был более жизнеутверждающий. В отличие от утративших корни Блока, Скрябина и Врубеля, Волков черпал физическое и душевное равновесие, пронизанное радостью существования в живом мире своего любимого Узбекистана. Пусть он и называл свое поколение «кочевниками» (10), а одним из основных мотивов его раннего творчества было путешествие (множество вариаций на тему каравана), для Волкова путь по пустыне стал метафорой близкой и дружественной, а не враждебной и чуждой мелодии, такой далекой от дышащих разладом и отстраненностью «Незнакомки», *Демона поверженного* (1902, ГТГ) и *Прометей*.

Все это не отменяет, конечно, того, чем Волков обязан русскому *fin de siècle*, особенно творчеству Врубеля – об этом уже много написано. Волков, к примеру, использовал розовато-голубую, синюю и карминную цветовую гамму глубоко личного *Демона сидящего* (1890, ГТГ) для своего *Автопортрета* (1919, Государственный Музей Искусства Народов Востока, Москва) (не демонического, конечно, а немного лукавого взгляда на самого себя). Очаровательная *Персиянка* 1916 г. ( Государственный Музей Искусства Народов Востока, Москва) словно навеяна врубелевской *Девочкой на фоне персидского ковра* (1886, Музей Русского Искусства, Киев), а портрет первой жены художника, Марии Волковой-Таратуниной (1916, частное собрание, Москва) во многом схож с врубелевским портретом *Надежда Забела-Врубель в Туалете «Амтир»* (1898, ГТГ).

Тем не менее, волковское почитание Врубеля и преклонение перед *Сошествием Святого Духа* во Владимирском соборе Киева относилось, скорее, к художественным приемам, чем к многосмысленным и мрачным аллегориям большого воображения художника. Да, Волков написал своего *Демона* в 1913 г. (частная коллекция, Москва) и *Женщину с Павлином* (1921, частная коллекция, Москва) возможно как дань *Орнаменту с павлинами* Владимирского собора, а также создал портрет Врубеля уже в 1956 г., но он не разделял чувства нищенской отверженности и экзистенциального одиночества своего героя. Присущее Врубелю кубистическое(12) членение кристаллообразной материи(13) и сумрачные тона Волков использовал скорее ради их живописного, а не философского эффекта, как поступали и другие ученики Врубеля той эпохи – Николай Кульбин, Николай Милиоти и Антон Певзнер.

Волков, конечно же, в начале 20 века испытал множество влияний в художественной и научной областях, и его встреча с Врубелем была в этом смысле лишь эпизодом. Кроме пристального интереса к живописи Врубеля, волковский интерес к кристаллическому разложению (14), столь ярко проявившийся в *Персиянке* и *Лежащем натурщице* (ок. 1915, Галерея Искусств Савицкого, Нукус), может иметь и другие объяснения. Прежде всего, еще в 1908 г., будучи студентом биологического отделения физического и математического факультета петербургского университета, Волков был заморожен микроскопом и открывшейся ему стройностью, красотой и величию живой материи (15). Вряд ли случайно то, что и Кульбин (врач, музыкант и художник), и Волков пришли к кристаллической структуре своих художественных композиций после профессиональных занятий биологией и работы с микроскопом. Кроме того, Волков овладел основами соматической структуры, физиологии и анатомии в 1910 г. под руководством Михаила Бернштейна, ученика Ильи Репина и автора анатомических атласов, в чьей петербургской студии работали некоторые другие авангардисты, в частности Вера Ермолаева и Владимир Лебедев (16).

Между тем, интерес Волкова к эстетике символизма подтверждается его внимательным изучением фресок, росписей и панно. Хотя он получил лишь один крупный заказ в этой области, стенную роспись для павильона Туркестана на Всероссийской Сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 г., он, судя по всему, задумывал многие из своих ранних шедевров как стенные росписи. Это с очевидностью следует из необычного арочного обрамления многих его живописных работ и акварелей конца 10-х и начала 20-х гг., таких как *Восточная школа* (1918, частная коллекция, Москва) и *Беседа под веткой граната* (1918-1919, ГМИИ, Москва), задуманных так, словно они были предназначены располагаться под сводчатым потолком на манер врубелевского триптиха *Париж*, созданного в 1983 г. для усадьбы в Дюнкере, или цикла *Фауст* 1896 г. для дома Алексея Морозова.

Особняком в этом смысле стоит *Оплакивание* 1921 г., полифоническая композиция, увенчанная арочным обрамлением. Хотя, само собой разумеется, в 1921 г. Волков не мог получить от Церкви заказ на подобную тему, сюжет, замысел и исполнение работы выдают ее предназначение стать именно церковной фреской. Кроме того, волковское *Оплакивание* вызывает немедленные ассоциации с тремя вариантами врубелевского *Надгробного плача* (1887, Музей Русского Искусства, Киев), особенно вторым из них, продолжающим почтенную традицию итальянского религиозного искусства и предназначенным художником для Владимирского собора. В то же время, членение *Оплакивания* на правильные геометрические части наводит на мысль о витраже – тот же эффект возникает при взгляде на *В чайхане. Витражная композиция* 1921 г. (частная коллекция, Москва) и примыкающий к ней живописный цикл *Витражные композиции* (многие работы в ГРМ), а также некоторые пейзажи, созданные около 1930 г. Любопытно, что в начале 30-х гг. того же витражного эффекта добивался Давид Какабадзе в своих пейзажных композициях.

Тот факт, что Волков обдумывал сюжет об Иисусе Спасителе в то самое время, когда большевики разрушали храмы в ходе беспощадной антирелигиозной кампании, подтверждает его стремление оградить личную веру от общественного давления, и в этом смысле его позиция была оппозиционной и вызывающей. *Оплакивание* стало кульминацией работы над христианскими сюжетами, которая занимала Волкова в 1910-х гг., когда появились *Христос в горах*, *Лик Христа* и *Голгофа* (частная коллекция, Москва), и видится нам как оплакивание самой Святой Руси. Мы чувствуем эту ноту во многих других проявлениях христианского сознания в раннем советском искусстве, ибо в то же самое время появляется общество Маковец в Москве, рождается апокалиптический цикл Василия Чекрыгина и раздаётся призыв Павла Флоренского сохранить Троице-Сергиеву Лавру.

Как бы то ни было, техника и формат таких работ, как *Караван (Полосатый)*, *Восточная школа* и *Оплакивание*, говорит о том, что Волков разрабатывал в них традицию монументального искусства, для развития которой немало сделали ранние русские модернисты (Константин Богаевский, Лев Бакст, Евгений Лансере, Петров-Водкин, Врубель). После 1923 г., однако, Волков стал отходить от приема арочного обрамления по мере того, как начал вводить в свои работы новую иконографию скульптурных фигур земледельцев, рабочих и красных караванов.

На первый взгляд кажется, таким образом, что тяготение к большим формам стенной росписи стало чуждо искусству Волкова 30 – 50-х гг., если не считать некоторых ассоциаций с творчеством Михайло Бойчука. Возможно, что эти элементы сходства случайны. Само сходство, между тем, налицо в торжественности, «кинематографичном» обрамлении работ, статуарности фигур, подчеркивании иератичности жестов и сдержанной цветовой гамме. Творческая деятельность этих художников начиналась в одном и том же Киевском Институте Искусств (Волков учился там в 1912 – 1916 гг.) у его наиболее известного педагога – Федора Кричевского. Хотя сам Бойчук работал с Кричевским только после революции в Украинской Государственной Академии Искусств, они были едины в своих поисках нового монументального стиля, в котором древние традиции стенной живописи оплодотворили бы новые образы машин и рабочих. Сказанное подтверждает тот факт, что при всем значении подмеченного исследователями волковского творчества сходства его работ 30-х гг. с монументальными композициями Диего Ривейра и Давида Альваро Сикейроса, нельзя упускать из виду и украинские параллели с творчеством художника.

Общей чертой как ранних, так и поздних работ Волкова является удивительное чувство конкретного пространства, ибо жизнь и путешествия художника только укрепляли в нем живую связь с Узбекистаном, чья плоть проступает в образах пустыни, верблюдов, полуденного солнца, народных увеселений и *чайханы*. Здесь, подчеркнем еще раз, Волков решительно отличался от символистов, чьи пейзажи напоминают пустыри, чаще всего написанные на закате и в дымке (ни день, ни ночь). Несмотря на все почитание Волковым Врубеля, пропасть между их работами столь же глубока, как между «утраченным» и «обретенным».

Волковское ощущение причастности к жизни страны и национального наследия (хотя, строго говоря, Волков был русским, а не узбеком) подогревало его интерес к народной культуре, особенно в конце 10-х и в 20-х гг., и яростным спорам о соотношении высокого искусства и народной традиции, которые вели Гончарова, Кузнецов, Ларионов, Малевич, Владимир Марков (Вальдемарс Матвейс) и Александр Шевченко. Одни полагали, что эстетическое обновление придет через приятие и примирение обоих явлений культуры (яркий пример – включение Ларионовым граффити в работы *Солдат*), другие смотрели на искусство Востока как на археологическую древность, воспроизводя его образы в классическом «западном» духе, как это делали Петров-Водкин и Любовь Попова в своих изображениях Самарканда. Были и такие, которые как Гончарова, были убеждены в том, что именно Восток, а вовсе не Париж, позволили Гогену и Матиссу, осуществить революцию в области цвета и формы.

Волков, похоже, придерживался компромиссной позиции, не порывая с мастерством в области перспективы и пропорций, которым он овладел в Петербурге и Киеве, и при этом постоянно экспериментируя с гармонией чистых цветов, различными текстурами и игрой света, которую он наблюдал в кишлаках родной Ферганы. С их торжеством желтого, красного и оранжевого, такие картины, как два *Каравана* 1921 г. (Собрание Георгия Костакиса в Государственном Музее Современного Искусства, Салоники) или работы из цикла *Восточный примитив* (1918 – 1920) (19) отражают волковскую тягу к конкретному месту, всему подлинному и народному, напоминая нам о иссушающем свете и резких контурах кузнецовской Киргизии и сарьяновской Армении.

Все это подводит нас к разговору о глубочайшем интересе Волкова к русской иконе и его попытках перенести на холст некоторые ее структурные принципы. Хотя здесь Волков и шел в русле возникшего в 1910 гг. влечения к иконописи (Павел Филонов, Гончарова, Малевич и Татлин живо ею интересовались), он, как и Татлин, обращал большее внимание на структуру иконы и формальные принципы ее образного ряда, а не на духовное измерение ее символики. Татлин экстраполировал фигуры Младенца и Девы, превращая их в геометрические фигуры, а Волков оперировал парафразами на искривленную и обратную перспективу, строгость ликов и сдержанность жестов рублевской *Троицы*, превратив ее в *Проводы* (1919, ГРМ) и, с некоторым допущением, в *Гранатовую чайхану* (1924, ГТГ).

Хотя Волков пристально изучал традиции и нравы Узбекистана, а большую часть жизни прожил в Ташкенте, его образный ряд скуп и экономен, концентрируясь, прежде всего, на караванах и чайхане, символам мира внешнего и внутреннего, двух полюсов узбекского космоса. С одной стороны, торжествует дикий кочевнический порыв, влекущий верблюдов по древнему Шелковому Пути с запада на восток и обратно, вечные небеса над ними и беспредельное пространство вокруг, где человек отдался во власть божественного, с другой – чайхана воплощает покой и отдых, плотское наслаждение едой и питьем, нехитрые развлечения и иллюзию власти человека над окружающим. Пустыня символизирует молчание, вечность и отсутствие частного мира, а чайхана – шум, власть времени и сплетение людских судеб. Два этих мира доминировали в сознании Волкова по крайней мере до того, как они сменились натиском новой жизни, техники и коллективизма.

Несмотря на все сложности творческой жизни в сталинскую эпоху Волков всегда стремился сберечь «магический кристалл вдохновения» (20). Он никогда не отрекался от местной традиции и национальной идентичности, пытаясь обрести контакт с высшей силой, способной побороть рутину ежедневного существования, и так и не подчинил себя единой доктрине, будь она христианская, мусульманская или коммунистическая. Он звал к всепроникающей власти музыки, и во многих его композициях сквозит стремление к музыкальной гармонии.

Хотя Волков примыкал к символистскому видению музыки, как высшей гармонии и инструменту духовного освобождения, в музыке или в том, что Валерий Волков называет «звучанием», его привлекало, прежде всего, чувственное погружение в мелодию, гармонию, ритм и оркестровку, а не попытка достичь запредельного. В отличие от Кандинского, Волков никогда не говорил о «внутреннем звуке» в живописи и не пытался в духе Скрябина отождествлять некие звуки с цветами.

С другой стороны, Волков с наслаждением отдавался мелодии и ритму, применяя понятие музыкального ряда – того, что Алексей Сидоров называет «ритмом красок» (22) – не только к серии своих ранних *Караванов*, но и к эпическим работам советского времени вроде *Штурма бездорожья* (1932), *Художественная Галерея Савицкого, Нукус* и *Выхода бригады в поле* (1933), *Художественная Галерея Савицкого, Нукус*. Главное здесь – ритм процесса и круговорот Вечного Возвращения, который Волков воспроизводит и в своих поэтических циклах, стремясь, по выражению М. Земской, к «раскрытию образа движения, хода времени» (23). Многочисленные волковские портреты узбекских музыкантов с их трубами, дутарами и барабанами живописно воспроизводят этот ритм, особенно если не забывать о том, что узбекская музыка держится на монодии и одноголосии, часто имеющих гипнотическое действие (24).

В 30-е и 40-е годы Волков обращает свой взгляд на промышленные и сельскохозяйственные реформы Узбекистана, по мере того, как бурный рост новых явлений жизни преобразовывают как окружающий ландшафт, так и внутренний мир. Волков изображает подлинный ли, иллюзорный ли народный энтузиазм в поиске самоопределения под прессом советской действительности. Многочисленные образы сельских работ (сбор помидоров, уборка хлопка) являются воплощением мечты о счастливом труде, изобилии, и индустриальной симфонической синхронии. Однако, так же как и другие художники 30-х 50-х годов, (упомянем лишь Кузнецова и Сарьяна), Волков не отвергал другой, более лирической стороны своей артистической натуры, менее броской и более медитативной. В 40-е годы Волков обращается к «нейтральному» пейзажу, т.е. пейзажу, как музыкальной партитуре - мелодичной и лирической, свободной от политической и социальной составляющей. В образах пустыни, гор и полей с их мощными контрастами форм и спектральным цветом Волков нашел тонкость отношений, спокойствие и тишину. В некоторых из этих образов природной красоты присутствуют розовато-лиловые, карминные и фиолетовые тона, перешедшие из самых ранних работ, проявляющие сумеречные краски символистского видения. В какой-то мере волковский уход в пантеизм сопровождается его повторяющимися обращениями к жанру портрета, особенно в 40-е и 50-е. Портреты – как сильно политизированная ленинская серия, так и вдумчиво-созерцательные - как образ Врубеля, занимают важное место в позднем волковском творчестве, что подтверждается и неслучайно возрастающим интересом к теме автопортрета. Художник рассматривает персональный, глубоко личный мир не только как копию действительного материального мира, но как источник внутренней рефлексии и утешения. Несомненно, это и объясняет волковскую нескрываемую увлеченность автопортретом в поздние годы, ибо, таким образом, он бросает взгляд назад, подводя итоги и пожиная плоды своей долгой и насыщенной творческой жизни.

Упор Волкова на ритм, связан в свою очередь с его глубинной верой в единство и цикличное развитие физического мира, немного в духе теософии, провозглашавшей целокупность животных, растений и минералов. В 1919 году один из первых серьезных критиков творчества Волкова, его друг и популяризатор, поэт Юрий Джура-Пославский, подчеркивал важность представления о «живой земле», где «и горы, и небо, и люди, и растения, и животные выступают как порождение единой стихии, как составные части единого плана» (25). Здесь проступает отзвук теории Филонова о Мировом расцвете и представлений Михаила Матюшина о Расширенном зрении, согласно которым мир является единым, органичным и жизнотворческим целым.

Александр Волков скончался полвека назад, и теперь, имея историческую перспективу, мы можем подойти к его художественному творчеству трезво и почтительно. Мы можем очертить культурный и социальный

контекст его трудов, определить причины перемен в стилистике работ, утвердить представление об оригинальности его вклада в живопись и поставить его на принадлежащее ему по праву место в Пантеоне русского искусства. Между тем, Волков достоин благодарной памяти не только за свою живопись, рисунки и поэмы, но и за неустанное попечение о художественной династии – носящих его имя трех других Волковых, Александре, Валерии и Андрее. Вдохновляясь музыкой от изысканного Моцарта до бешеного ритма фламенко, Александр Александрович связывает «ритм линий и пятен в картине с ритмом создания самой работы» (26); его яркие, полные движения работы соперничают со «стереоскопическим цветом» (27) мощных абстрактных воплощений Валерием конкретных образов города, моря или цирка. Андрей, младший представитель династии, увлечен абстрактной живописью, воплощая контраст между монохромным фоном и внезапным вторжением яркого цвета – фрагментами того, что Андрей называет «колоссальной мозаикой современной культуры» (28).

Суд времени уже свершился над основателем династии, но Александр Александрович, Валерий и Андрей погружены в творчество, разрабатывая каждый свой собственный стиль, целиком отдаваясь искусству и отвергая саму возможность подчинения его любой идеологии. Андрей настаивает на том, что «ему не приходится выбирать цвет, скорее он находит меня» (29). Существует, наверное, и вправду некая высшая сила, которая в наш век коммерческих сделок и политических неурядиц освещает дорогу Волковых, питая их вдохновение. Это, конечно же, главный дар художественного наследия, которым нам к счастью выпало обладать.

- 
1. Цитата из поэмы Волкова «Старый город» 1923 г., опубликованной G. Bellingeri, C. Manfredi, G. Scarcia, eds.: *Alexander Volkov. Motivi uzbecchi*, Venice: Università degli Studi Ca' Foscari, 1998, p. 56..
  2. «Живопись как среда обитания» - название выставки работ Александра А. Волкова и Андрея Волкова, состоявшейся в галерее АЗ 2002 г.
  3. Цитата по Е. Брусковой: «Песчаные края горячие мои...» в *Советской культуре*, 1967, № 27, 3 марта, с. 6, где не указан источник цитирования.
  4. Р. Такташ, *Александр Волков*, Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1982, с. 61
  5. А. Сидоров, «Новые художественные выставки», *Правда*, 1923, 17 ноября. Цитируется по Такташ, с. 10
  6. В. Волков, «Мозаика воспоминаний», *Александр Волков и его ученики*, Каталог выставки Государственного Музея Искусства Народов Востока, Москва, 1967, с. 17
  7. А. Волков, «Всегда вослед девичий смех и нежность» (1924-25) в
  8. Н. Тихонов, «Мастер гранатовой чайханы», *Литературная газета*, 1967, № 21, 19 мая, с. 15. Тихонов рецензировал ретроспективную выставку Волкова в Государственном Музее Искусства Народов Востока, Москва.
  9. М. Мясина, «Темы, сюжеты и образы в творчестве Александра Волкова», *Научные сообщения Государственного Музея Искусства Народов Востока*. М., 1982, № 15, с.61
  10. А. Волков, «Мы здесь только кочевники» (1924) в Беллинджери, Манфредии and Скарция: *Alexander Volkov. Motivi uzbecchi*, p. 84.
  11. См. Такташ, *Александр Волков*, с. 8
  12. Николай Кульбин называл Врубеля «кубистом» в своей статье «кубизм», *Стрелец*, П., 1915, № 1, с. 104; см. также: Сергей Маковский, *Силуэты русских художников*, Прага: Наша речь, 1922, СС. 120-121
  13. Кульбин, «Кубизм».
  14. Ю. Джура-Пославский, «Живая земля. Туркестан в произведениях художника Волкова», *Красный звон*, Ташкент, 1919, 11 августа, №5, Цитата по В. Волков: «Школа Волкова», *Огонек*, 1988, май, № 20, с.8
  15. М. Земская: *Александр Волков. Мастер гранатовой чайханы*, М., Советский художник, 1975, с. 33
  16. См., к примеру, М. Бернштейн, *Проблемы учебного рисунка*, Л. 1940
  17. М. Мясина, «Творческий путь А.Н. Волкова» в *А. Волков и его ученики*, с. 8
  18. См. Такташ, ук.соч., с. 29
  19. Неполный перечень масляной живописи и рисунков цикла см. в *А. Волков и его ученики*, сс. 41,45

20. И. Устименко, «Увидеть и понять», *Комсомолец Узбекистана*, Ташкент, 1986, 14 ноября.
21. В. Волков, «Школа Волкова», *Декоративное искусство*, М., 2004, специальный выпуск, посвященный 250-й годовщине Академии Художеств, с. 86
22. Сидоров, УК. Соч. Цит. По Такташ, *Александр Волков...*
23. Земская, *Александр Волков*, с.86
24. Н. Чахвадзе, «Русский художник в инонациональной среде (живопись А.Н. Волкова и восточная монодия)», *Вестник Магнитогорской государственной консерватории*, Магнитогорск, 2001, №2, сс. 5-13
25. Джура-Пославский, ук. соч. с. 8
26. А. Волков, неозаглавленный фрагмент из записок к выставке «Пространство художника» Государственный институт искусствознания, Москва, 1997
27. В. Волков, «Размышления о живописи», *А. Ланской. Париж, В. Волков Москва. В поисках свободы.* Каталог выставки в Государственной Третьяковской Галерее, М., 1996, нет пагинации
28. А. Волков, неозаглавленный фрагмент в *Живопись как среда обитания*, с.4