

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Кафедра востоковедения

ДУШЕВСКАЯ
Яна Анатольевна

ТВОРЧЕСТВО ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИЦ В ТУРЕЦКОЙ КУЛЬТУРЕ
XX ВЕКА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Дипломная работа

Научный руководитель:
старший преподаватель
кафедры востоковедения
А.Д. Шахова-Иванова

Допущена к защите
«__» _____ 20__ г.
Зав. кафедрой востоковедения
кандидат исторических наук, доцент В.Р. Боровой

Минск, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕФЕРАТ	3
РЭФЕРАТ	4
ANNOTATION	5
ГЛАВА 1. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ТУРЦИИ XX В. В КОНТЕКСТЕ ЖЕНСКОГО ВОПРОСА.....	8
1.1 СТАНОВЛЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ТУРЕЦКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ПОЯВЛЕНИЕ НОВЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В XX В.	8
1.2 ИСКУССТВО ЖЕНСКОГО РОДА: ПОЯВЛЕНИЕ ЖЕНЩИН-ХУДОЖНИЦ В ТУРЦИИ XX В.	12
ГЛАВА 2. РОЛЬ ЖЕНЩИН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТУРЦИИ XX В.	15
2.1 ФАХРЕЛЬНИССА ЗЕЙД КАК СИМВОЛ АБСТРАКЦИОНИЗМА В ТУРЕЦКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XX В.	15
2.1.1 Жизненный путь Фахрельниссы Зейд	15
2.1.2 Символика творчества Фахрельниссы Зейд	19
2.2 АЛИЕ БЕРГЕР И ИСКУССТВО ЦВЕТНОЙ ГРАВЮРЫ В ТУРЦИИ В XX В.	34
2.2.1 Жизнь Алие Бергер	34
2.2.2 Турецкий колорит в творчестве Алие Бергер	39
2.3 ФЮРЕЯ КОРАЛ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ИСКУССТВА КЕРАМИКИ В ТУРЦИИ XX В.	56
2.3.1 Жизненный опыт Фюреи Корал	56
2.3.2 Основные черты творчества Фюреи Корал	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	78
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	81

РЕФЕРАТ

Дипломная работа: 84 с., 47 рис., 70 источников.

Ключевые слова: ТУРЕЦКОЕ ИСКУССТВО, ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ, ФАХРЕЛЬНИССА ЗЕЙД, АЛИЕ БЕРГЕР, ФЮРЕЯ КОРАЛ, АБСТРАКЦИОНИЗМ, ЖИВОПИСЬ, ГРАВЮРА, КЕРАМИКА.

Объект исследования: турецкое изобразительное искусство XX в.

Цель исследования: всестороннее изучение биографии и творчества турецких художниц Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал и определение влияния их работ на развитие изобразительного искусства в Турции.

Методы исследования: описание, анализ, синтез, абстрагирование, аналогия, индукция, сравнение и обобщение.

В результате дипломной работы было установлено, что женщины-художницы наряду с мужчинами занимают важную роль в истории турецкого изобразительного искусства XX в.

В процессе исследований были определены различные этапы жизни и творчества художниц Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал, а также изучены и проанализированы их художественные произведения. Они не только инициировали развитие некоторых художественных течений и способов изображения, но и выступали за становление национального турецкого искусства с сохранением его культурных особенностей. Благодаря им в Турецкой Республике открылись различные художественные отделения и мастерские, а сами художницы преподавали свое мастерство начинающим.

Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения турецкого современного изобразительного искусства, а также в рамках дисциплин по искусству Турции.

Автор работы подтверждает, что приведенный в ней расчетно-аналитический материал правильно и объективно отражает состояние исследуемого процесса, а все заимствованные из литературных и других источников теоретические, методологические и методические положения и концепции сопровождаются ссылками на их авторов.

(подпись студента)

РЭФЕРАТ

Дыпломная праца: 84 с., 47 мал., 70 крыніц.

Ключавыя словы: ТУРЭЦКАЕ МАСТАЦТВА, ЖАНЧЫНЫ-МАСТАЧКІ, ФАХРЭЛЬНІСА ЗЭЙД, АЛІЕ БЕРГЕР, ФЮРЭЯ КОРАЛ, АБСТРАКЦЫЯНІЗМ, ЖЫВАПІС, ГРАВЮРА, КЕРАМІКА.

Аб'ект даследавання: турэцкае выяўленчае мастацтва XX ст.

Цэль даследавання: ўсебаковае вывучэнне біяграфіі і творчасці турэцкіх мастачак Фахрэльнісы Зейд, Аліе Бергер і Фюрэі Корал і вызначэнне ўплыву іх работ на развіццё выяўленчага мастацтва ў Турцыі.

Метады даследавання: апісанне, аналіз, сінтэз, абстрагаванне, аналогія, індукцыя, параўнанне і абагульненне.

У выніку дыпломнай працы было ўстаноўлена, што жанчыны-мастачкі разам з мужчынамі займаюць важную ролю ў гісторыі турэцкага выяўленчага мастацтва XX ст.

У працэсе даследаванняў былі вызначаны розныя этапы жыцця і творчасці мастачак Фахрэльнісы Зейд, Аліе Бергер і Фюрэі Корал, а таксама вывучаны і прааналізаваны іх мастацкія творы. Яны не толькі ініцыявалі развіццё некаторых мастацкіх плыняў і спосабаў малюнка, але і выступалі за станаўленне нацыянальнага турэцкага мастацтва з захаваннем яго культурных асаблівасцяў. Дзякуючы ім у Турэцкай Рэспубліцы адкрыліся розныя мастацкія аддзяленні і майстэрні, а самі мастачкі выкладалі сваё майстэрства пачаткоўцам.

Вынікі даследавання могуць быць выкарыстаны для далейшага вывучэння турэцкага сучаснага выяўленчага мастацтва, а таксама ў рамках дысцыплін па мастацтве Турцыі.

Аўтар працы пацвярджае, што прыведзены ў ёй разлікова-аналітычны матэрыял правільна і аб'ектыўна адлюстроўвае стан доследнага працэсу, а ўсе запазычаныя з літаратурных і іншых крыніц тэарэтычныя, метадалагічныя і метадычныя становішча і канцэпцыі суправаджаюцца спасылкамі на іх аўтараў.

(подпіс студэнта)

ANNOTATION

Degree paper: 84 p., 47 ill., 70 sources.

Key words: TURKISH ART, WOMEN ARTISTS, FAHRELNISSA ZEID, ALIYE BERGER, FUREYA KORAL, ABSTRACTIONISM, PAINTING, PRINTMAKING, CERAMICS.

Object of research: Turkish visual art of the 20th century.

Purpose of research: a comprehensive study of the biography and works of Turkish artists Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger and Fureya Koral, and the influence of their works on the development of fine arts in Turkey.

Research methods: description, analysis, synthesis, abstraction, analogy, induction, comparison and generalization.

As a result of the degree paper, it was found that women artists, along with men, occupy an important role in the history of Turkish fine art in the 20th century.

In the process of research, the different stages of life and work of artists Fahrelnissa Zeid, Aliye Berger and Fureya Koral were identified, and their artistic works were studied and analyzed. They not only initiated the development of certain artistic trends and ways of depiction, but also advocated the establishment of national Turkish art with the preservation of its cultural specificities. Thanks to them, various art departments and workshops were opened in the Republic of Turkey, and the artists themselves taught their skills to beginners.

The results of the study can be used for further study of Turkish contemporary visual art, as well as within the disciplines on the art of Turkey.

The author of the work confirms that computational and analytical material presented in it correctly and objectively reproduces the picture of investigated process, and all the theoretical, methodological and methodical positions and concepts borrowed from literary and other sources are given references to their authors.

(Student's signature)

ВВЕДЕНИЕ

Первые турецкие художницы появились во времена Османской империи не ранее середины XIX в. в связи расширением прав женщин в области просвещения. До этого времени получение художественного образования предлагалось только мужчинам. В османский период искусство живописи для женского пола было исключительно элитной практикой, которую могли позволить себе лишь дочери пашей, богатых торговцев и старших членов армии, вследствие чего первые художницы изучали изобразительное искусство благодаря частным занятиям. Среди женщин, которым удалось попробовать себя в живописи, была Мюфиде Кадри (1890-1912), ставшая первой женщиной-художницей в Османской империи.

Не только во времена Османской империи, но и в период становления Турецкой Республики перед женщинами художницами возникали различные социальные препятствия, которые мешали им заниматься творчеством. В начале XX в. лишь единицам удавалось обучаться искусству в Турции, поскольку вход в эту область в западных регионах страны по-прежнему принадлежал лишь элитным группам людей, в основном происходивших из знатных семей. Ситуация улучшилась, когда в 1914 г. Академия изящных искусств открыла свои двери для женщин. Только к 1970-м гг. число женщин-художниц в Турции приблизилось к числу их коллег-мужчин.

Одними из таких женщин, которым удалось занять место среди мужчин в изобразительном искусстве Турции в XX в. являются Фахрельнисса Зейд, Алие Бергер и Фюрея Корал. Они не только проложили путь другим художницам, но и благодаря своим уникальным взглядам и предрасположенностью к экспериментам, способствовали появлению новых стилей в живописи, а также возрождению и развитию в Турецкой Республике таких техник изобразительного и прикладного искусства, как гравюры и керамики.

Установление роли женщин в становлении и развитии изобразительного искусства является **актуальным**, поскольку нарушает устоявшийся стереотип о том, что женщины способны существовать в художественной сфере лишь в качестве «музы» художника.

Для того, чтобы определить вклад женщин в развитие изобразительного искусства, возникает **необходимость проведения исследований** по анализу и переоценке их художественных произведений.

Цель данной работы – всестороннее изучение биографии и творчества турецких художниц Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал и определение влияния их работ на развитие изобразительного искусства в

Турции. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Исследовать становление современного турецкого изобразительного искусства в XX в.;
2. Определить место женщины в художественной сфере Турции в XX в.;
3. Проанализировать процесс становления Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал как личностей;
4. Выявить взаимосвязь между политическими событиями того времени и изменении в творчестве художниц;
5. Выделить этапы развития картин Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал и исследовать их;
6. Сделать анализ картин художниц, отображающих наиболее значимые изменения в их творчестве;
7. Выявить и описать роль Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал в появлении новых художественных течений в Турции;
8. Сделать выводы по результатам проведенного исследования.

Предметом исследования является творчество Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал

Объектом исследования стала турецкое изобразительное искусство XX в.

Методами исследования стали описание, анализ, синтез, абстрагирование, аналогия, индукция, сравнение и обобщение.

Теоретической базой исследования стали книги, учебники, газеты, пособия и энциклопедии по истории турецкой и мировой живописи; дневники и интервью Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал и их родных и близких; монографии и диссертации зарубежных авторов, а также фотографии работ художниц, представленные в различных брошюрах и каталогах музеев и художественных галерей.

Подтверждаю, что приведенный в работе аналитический материал правильно и объективно отражает состояние исследуемого процесса, а все заимствованные из литературных и других источников теоретические и концептуальные положения сопровождаются ссылками на их авторов.

Дипломная работа состоит из введения, основной части, представленной двумя главами, заключения, списка использованных источников.

ГЛАВА 1.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ТУРЦИИ XX В. В КОНТЕКСТЕ ЖЕНСКОГО ВОПРОСА

1.1 Становление современного турецкого изобразительного искусства: появление новых художественных направлений в XX в.

До XX в. турецкое изобразительное искусство было представлено лишь османским орнаментом, и каллиграфией, поскольку догматика ислама, запрещающая изображение людей и животных, была главным препятствием в развитии этой сферы. В живописи Османской империи не было таких блестящих достижений, какими отмечены архитектура и ковроделие. Исключение составляли лишь немногочисленные миниатюры.

Образовавшийся разрыв между традициями средневекового турецкого искусства и достижениями западноевропейских искусств был огромен. Турецкий художник как бы неожиданно оказался перед богатством этих достижений, увидел, какие безграничные возможности таятся в искусстве, воспевающем человека, его духовную красоту, прекрасное многообразие природы. Кроме того, без всякого перехода от плоскостной трактовки форм и орнаментального декоративизма он должен был овладеть техникой живописи маслом, графикой, акварелью, гуашью, перспективой, светотенью, заново научиться ваянию и т. д. и т. п. Это был настоящий переворот в турецком изобразительном искусстве.

В республиканскую эпоху, параллельно с политическими, экономическими, социальными и культурными изменениями, которые переживала страна, интерес государства к изобразительному искусству и его поддержка возросли. Таким образом турецкий художник окончательно освободился от запрета ислама на изображение человека. Многие художники участвовали своим творчеством в национально-освободительной борьбе, создав первый в истории страны оригинальный турецкий плакат, отражавший победы на фронте и самоотверженный труд в тылу. В строгом смысле слова это не был плакат — в нем сочетались черты лубка, миниатюры, массовой полиграфической картины, станковой живописи и собственно плаката. В дальнейшем турецкий плакат пропагандировал буржуазные преобразования в быту, успехи культурной революции. По приемам он стал более графичным [14, с. 181].

Политика страны в художественной сфере была нацелена на следующие результаты: создание национального искусства, соответствие национального

искусства современным нормам и тенденциям и увеличение образовательных институтов, способных создать благоприятные условия для появления национального искусства [39, с. 7].

Для того, чтобы распространить художественное образование в Турции были открыты различные курсы искусства в некоторых учебных заведениях. К ранее существовавшим отделениям архитектуры и декоративного искусства прибавились отделения живописи и скульптуры. В 1912 г. в Стамбуле была открыта Государственная Академия изящных искусств (тур. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) (сейчас Университет изящных искусств имени Мимара Синана), которая обучала будущих художников академическому рисунку. В народных домах работали студии изобразительного искусства, как например в Конье, Анкаре и в др.)

В начале XX в. борьба за самобытное национальное искусство пробудила внимание к средневековому искусству Турции и особенно к турецкому народному творчеству, национальное своеобразие которого было неоспоримо. В связи с этим возникла новая проблема, явившаяся до некоторой степени камнем преткновения. Это было ярко выраженное стремление соединить уже освоенные достижения западноевропейского искусства со своеобразием турецких средневековых и фольклорных произведений. Однако ни содержание, ни формы, ни даже техника последних не укладывались, естественно, в рамки новых задач. Как бы ни были искусны усилия многих талантливых художников, они часто порождали лишь эклектические работы, возникшие, казалось, в результате добросовестной компиляции. К тому же все еще существовали каноны ислама. Многие художники избегали изображать человека и животных. Их главная тема – природа, излюбленный жанр – пейзаж. В пейзажах и натюрмортах – любопытный сплав западных и восточных приемов передачи действительности: художники преодолели плоскостную трактовку форм, умело подчеркивали перспективу. В то же время для них характерна скрупулезная манера письма в традициях миниатюристов. Такое сочетание нередко приводило к натурализму [14, с. 182].

В картинах турецких живописцев первой половины XX в. наблюдались национальные сюжеты. Например, в работах таких авторов как Тургут Заим, Малик Аксель, Бедри Рахми и Эрен Эюбоглу отражались хорошо известные народные мотивы Анатолии, особенно пейзажи края и сценки быта турецких крестьян.

Турецкий автор Осман Хамди (1842-1910) уже смело начинает изображать людей. Широко известны его картины «У писца», «У оружейника», «Женщины во дворе мечети», «Женщины в гареме», в которых он сочетает реалистический метод с отдельными приемами миниатюры, в частности композицию строит на резком сопоставлении контрастных цветов и

изолированности фигур. Осман Хамди – крупный портретист. Его «Автопортрет в костюме араба» написан в реалистической манере, с любовью к мельчайшим деталям. Но в портретах чувствуются отголоски миниатюры, особенно в сочетании цветовых планов.

В 1908-1910 гг. большая группа турецких художников по окончании Академии изящных искусств была послана в Париж и Мюнхен. Здесь художники познакомились с импрессионизмом, который произвел на них огромное впечатление. С этого момента ряд художников надолго попадают под его влияние, совершенно подавившего у них попытки поисков национальных форм. Правда, выразительные средства импрессионистической техники хорошо передавали «турецкий колорит», в экзотике которого черпали вдохновение эти художники, – романтику старого Стамбула, патриархальную тишину кофеен, мечетей и полузаброшенных кладбищ. Но все-таки это было подражание, а не оригинальное искусство. Импрессионистическое течение возглавляли Назми Зия (1881-1937) и Авни Лифиж (1886-1927). Впоследствии часть «турецких импрессионистов» перешла на позиции реализма (Ибрагим Чаллы (1882-1960), Намык Исмаиль (1890-1935) и другие, а само это течение постепенно исчезло [14, с. 184].

Благодаря созданию необходимых условий и культурных инфраструктур в Турецкой Республике происходит формирование движений, которые способствовали развитию новых художественных течений под сильным влиянием западноевропейских стран, в первую очередь Франции.

Современные тенденции в живописи начали постепенно появляться в Турции с 1910-х гг. В это время формируется группа художников под названием «Поколение 1914», благодаря которым идея акцентирования внимания на формах и композиции в картине распространяется в турецкой художественной общине.

В 1920-1930-х гг. в турецком изобразительном искусстве противоречиво сочетались различные творческие направления. В связи с ростом национального самосознания усилилось стремление избавиться от иноземных воздействий, обрести свою национальную форму в искусстве. Тем не менее не прекращалось активное взаимодействие с различными, порой прямо противоположными по идейно-художественному содержанию направлениями зарубежного искусства. С одной стороны, турецкое искусство испытывало влияние сезаннизма, кубизма и других формалистических течений, вплоть до абстракционизма, сторонниками которых была Стамбульская Академия художеств с ее преподавателями-иностранцами. С другой стороны, на творчество ряда художников в эти годы сильное и благотворное влияние оказывало советское реалистическое искусство и прогрессивное искусство Запада [4, с. 4].

В 1924 г. группа молодых художников и художниц, среди которых были известные Хейл Асаф, Мухиттин Себати, Ратип Ашир Аджудоглу, отправилась в Европу. В 1928 г., вдохновившись современными художественными тенденциями, такими как кубизм, фовизм и даже экспрессионизм, они возвращаются в Турцию, организуют Союз независимых художников и скульпторов и выступают против взглядов «Поколения 1914». Они получили название «Независимые». В этом же году лидеры данной ассоциации организовали в Стамбуле выставку, которая знакомила турецкую общественность с новыми течениями западного искусства. Члены Союза независимых художников выступали против академизма и боролись за самобытное турецкое искусство.

В 1930-х гг. начался новый этап в истории развития турецкой живописи. В 1933 г. появляется группа художников под названием «Группа Д», которая оказала большую поддержку «Независимым» и которые просуществовали до 1950-х гг. Их основным отличием являлось то, что они не выступали за определенный стиль, а боролись за появление и распространение новых течений в турецком искусстве, в особенности конструктивизма, кубизма, и экспрессионизма. В поисках национальных форм «Группа Д» обратилась к старинным миниатюрам и росписям, к турецкому народному творчеству. Эти поиски дали ряд произведений, отмеченных своеобразной оригинальностью, как например в работах Тургутта Заима (1906-1974), которые сочетают в себе традиции декоративного плоскостного искусства с тенденциями реалистического проникновения в тему. Лидерами «Группы Д» были художники Зеки Фаик Изер, Нурулла Берк, Элиф Наси, Джемаль Толлу, Абидин Дино и скульптор Зюхту Мюридоглу.

В 1935 г. было открыто отделение живописи в Педагогическом институте Гази в Стамбуле. Благоприятные условия для развития искусства в Турции способствовали организации множества выставок внутри страны. Помимо них, турецкие художники участвовали также в международных экспозициях и биенналах.

В 1940-1950-х гг. усилилось влияние западных модернистских течений среди турецких художников. Многие члены «Группы Д» выступили за формализм в искусстве. Они заявили, что при написании картин необходимо делать акцент на элементах композиции, таких как цвет, линия, изгибы, текстура, в то время как реализм, который был распространенным стилем в то время, подчеркивает контекст и содержание. Этому способствовало усиление влияния американских и европейских модернистских течений, чему в свою очередь благоприятствовала политическая обстановка в Турции после второй мировой войны (усиление реакции, отход от кемализма, сближение с империалистическими державами) [4, с. 9].

В 1950-1960-е гг. турецкое искусство развивается крайне противоречиво, что выражает обострение борьбы двух культур – прогрессивной и реакционной идеологии. Одна часть художников совершенно подавлена буржуазным модернизмом и рабски подражает ему, другая – внимательно относится к достижениям демократического искусства Европы и Америки. «Европеисты», главным образом художники Стамбула, слепо увлекаются западным, в основном модернистским искусством, а «регионалисты», группирующиеся в Анкаре, упорно ищут национальные турецкие формы, заимствуя в то же время и некоторые черты современного европейского искусства. Лучшие художники из среды «регионалистов» стремятся найти органическое сочетание национальных традиций, достижений мирового искусства и живых образов современности. Они черпают вдохновение в повседневности, в суровой жизни простых людей Турции (например, «Ловцы губок» Салиха Аджара, «Рыбаки» Дурана Караджи и другие произведения) [14, с. 177].

С 1970-х гг. турецкая живопись продолжает развиваться и обогащаться различными течениями, о чем свидетельствует появления множества новых художников и художниц, таких как Бедри Байкам, Халук Акче, Сетенай Озбек, Гензо Гулан, Хаяль Позанти, Севиль Сойер и др.

Таким образом, XX в. стал плодотворным в изобразительном искусстве Турции благодаря появлению различных художественных школ, течений, направлений. Большинство турецких авторов ставили своей целью создать национальное самобытное искусство, путем соединения западных стилей и восточных мотивов. В результате поддержки правительства и созданию благоприятных условий, в этот период в стране возникает большое количество художников, которые, следуя современным тенденциям, создают новое изобразительное искусство молодой Турецкой Республики.

1.2 Искусство женского рода: появление женщин-художниц в Турции XX в.

Участие женщины в искусстве начинается с участия женщины в общественной жизни, которое стало возможным благодаря европеизации, начавшейся в XX в.

В 1913 г. был принят закон об образовании, благодаря которому по всей стране открылись школы для девочек, а в 1914 г. женщины получают право поступать в университет. В этот же год знаменитая Государственная Академия изящных искусств открывает свои двери для женщин, начиная обучать их основам живописи на равных условиях с мужчинами.

С запретом на законы шариата в 1926 г. неравенство между мужчинами и женщинами было устранено с помощью гражданского законодательства. В 1930 г. женщины получили право голосовать, а в 1935 г. право избираться в государственные учреждения Турции.

В 1919-1923 гг. турецкие женщины наравне с мужчинами участвовали в войне за независимость Турции, тем самым нарушая все существующие до этого общественно одобряемые правила и нормы. С созданием республики права женщин стали рассматриваться как важная часть социальных реформ. В этот период выходило большое количество журналов, таких как «Мехасин» (тур. Mehasin) (1908), «Женский сад и женский мир» (тур. Kadın Bahçesi ve Kadın Dünyası) (1912), «Жизнь женщин» (тур. Kadın Hayatı) (1918), благодаря которым голоса женщин были услышаны [11, с. 101].

В XX в. образование в области изобразительного искусства приобрело важное значение в Турции, особенно среди тех людей, кто выбирал европейский образ жизни, где знания основ живописи и других видов изображения являлось важной частью обучения детей. Следовательно, большинство художниц первого поколения являлись дочерьми людей высокого социального статуса. Благодаря созданным в семье условиям, женщины с ранних лет получали различные знания в области науки и культуры, а также пробовать себя в разнообразных видах изобразительного искусства.

В первой половине XX в. женщины все активнее проникали в сферу художественного творчества: число желающих обучаться в турецкой Академии изящных искусств, которая в то время являлась единственной возможностью для турчанок получить художественное образование, постоянно росло. Вследствие этого среди турецких женщин наблюдалась тенденция приобретения новых знаний в области искусства за границей, в основном во Франции и Италии. Там художницы изучали основу и различные современные стили и техники, а по приезде развивали новые художественные течения в своей стране. Они также способствовали появлению новых видов изобразительного искусства в Турции.

Первые турецкие художницы – это прогрессивные женщины, владеющие иностранными языками и получающие художественное образование у зарубежных преподавателей. Их имена Михри Мюшфик, Мюфиде Кадри и Мюфиде Решад. Благодаря им женщины в Турции получили возможность реализовывать себя в сфере искусства.

В XX в. турецкие художницы играют важную роль в становлении и развитии искусства в Турецкой Республике. С начала столетия женщины, занимающиеся изобразительным искусством, все больше осознают свою роль творца, равного мужчине: они также создают художественные произведения, следуя современным тенденциям, преподают теорию и историю искусства в

различных образовательных учреждениях и представляют страну на международной художественной арене. В это время появилось немало турецких художниц, ставших всемирно известными и повлиявшие на изобразительное искусство в Турции и за рубежом.

Одними из них стали живописец Фахрельнисса Зейд, гравер Алие Бергер и керамист Фюрея Корал, каждая из которых свидетельствовала об осмыслении женщинами своего места и роли в искусстве и способствовала разрушению гендерных стереотипов.

ГЛАВА 2.

РОЛЬ ЖЕНЩИН В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ТУРЦИИ XX В.

2.1 Фахрельнисса Зейд как символ абстракционизма в турецком изобразительном искусстве XX в.

Фахрельнисса Зейд является важной фигурой в истории турецкого изобразительного искусства 1940-1950-х гг. Ее яркие абстрактные картины представляют собой синтез исламских, византийских, арабских и персидских влияний в дуэте с европейскими подходами к абстракции. Художница прославилась своими динамичными композициями, которые погружают зрителя в поля цвета, света и движения, переплетая космическую и внутреннюю вселенные.

2.1.1 Жизненный путь Фахрельниссы Зейд

Фахрельнисса Зейд (тур. Fahrelnissa Zeyd) родилась 7 января 1901 г. на острове Бююкада (Стамбул) как племянница великого визиря Османской империи Джевата-паши. Ее отец Мехмет Шакир-паша работал дипломатом в Греции, имел военный чин, увлекался историей и фотографией; мать Саре Исмет-ханым была уроженкой Крита, происходила из прославленного греческого рода и обладала большими связями в художественных кругах.

Семья Кабаагачлы (тур. Kabaagâçlı) вела западный образ жизни, но одновременно чтит и уважала османские, а после турецкие традиции. Родители обеспечили своим детям блестящее образование, где не было никакой дискриминации между мальчиками и девочками. Помимо турецкого, они изучали английский, французский, арабский и персидский языки, также играли на различных музыкальных инструментах, изучали науки, читали Коран и путешествовали по миру. Благодаря этому, не только Фахрельнисса, но и ее брат и сестра сумели стать выдающимися представителями искусства: брат Джеват Шакир Кабаагачлы стал известным в Турции писателем под псевдонимом «Рыбак из Галикарнаса», ее сестра Алие Бергер – известной художницей-гравером.

Уже в юном возрасте, Фахрельнисса переживает горечь утраты и предательства. Когда ей было 13 лет, ее старший брат убил родного отца, вследствие чего был приговорен к четырнадцати годам тюремного заключения.

В 1914 г. Фахрельнисса поступает в Лицей Богоматери Сиона (тур. Notre Dame de Sion Özel Fransız Lisesi) – французская частная школа, расположенная в Стамбуле. Однако по причине начала Первой мировой войны школа закрывается, поэтому среднее образование художница была вынуждена продолжить получать в Пансионате Брэггиотт (фр. Pension Braggiott).

По окончании пансионата в 1919 г., Фахрельнисса поступает в Академию изящных искусств в Стамбуле. Здесь она общается с группой радикальных художников, появившихся в период становления Турецкой Республики, и проходит обучение у известного турецкого живописца Намыка Исмаила (тур. Namık İsmail).

В 1920 г. Фахрельнисса вынуждена прекратить свое обучение в академии, поскольку выходит замуж за богатого писателя Иззета Мелиха Деврима (тур. İzzet Melih Devrim), известного сотрудничеством с турецким авангардным литературным журналом «Сокровище знания». В браке с талантливым автором художница родила троих детей: двоих сыновей Фарука (1921 г.) и Нежада (1923 г.) и дочь Ширин (1926 г.). Старший сын скончался в возрасте трех лет от скарлатины. Оставшиеся же дети стали популярными в Турции художником и театральной актрисой.

Удачный брак позволяет Фахрельниссе общаться с политической элитой, включая основателя современного турецкого общества Мустафу Кемаля Ататюрка, который в свою очередь приглашал юную художницу поучаствовать в составлении нового турецкого алфавита [25, с. 66].

В середине 1920-х гг. Фахрельнисса подолгу путешествовала по Европе. Она посещает Италию, Испанию и Францию, где знакомится с европейской живописью. В результате многочисленных поездок, в 1928 г. девушка принимает решение остаться в Париже. Во французской столице она поступает в Академию Рансона (фр. Académie Ranson), где учиться у гениального художника Роже Бисьера (фр. Roger Bissière). В это же время она вступает в интернациональное сообщество «Новая школа Парижа», объединяющая тринадцать художников, и проводит с ними выставку, которая приветствует молодые таланты из разных стран, тем самым способствуя распространению различных художественных течений за пределы Европы.

Вернувшись в Турцию в 1929 г., Фахрельнисса решает продолжить обучение в Стамбульской Академии изящных искусств. Она становится одной из первых женщин, закончивших данное учебное заведение.

В 1934 г. Фахрельнисса разводится со своим мужем Девримом и выходит замуж за брата короля Фейсала I, принца Ирака, представителя королевской

династии Зейд ибн Хусейн аль-Хашимити и получает титул «принцессы». Пара познакомилась в Анкаре во время дипломатической миссии Хусейна, который в тот момент являлся послом Ирака. В 1936 г. в семье Зейд рождается сын Раад ибн Зейд – будущий наследник Иракского престола.

Этот брак положил начало новому периоду в карьере и жизни Фахрельниссы. Она сопровождает своего мужа в поездках по Европе, а в 1935 г., по причине назначения супруга на должность посла Иракского королевства в Германии, пара переезжает в Берлин.

Фахрельнисса Зейд участвует во множестве светских мероприятий в качестве жены посла, одновременно посещая музеи, где наблюдает за немецкими художниками. Параллельно с этим она изучает мыслителей немецкой школы философии Рильке и Ницше. В 1938 г. Фахрельнисса получает официальное приглашение от Адольфа Гитлера и командующего ВВС Германа Вильгельма Геринга на участие в дискуссии об искусстве [25, с. 101].

После аннексии Австрии в марте 1938 г. ввиду отзыва мужа в Ирак, Фахрельнисса переезжает в Багдад. Во время своего пребывания в столице Ирака Фахрельнисса Зейд много читает, ведет дневники, рисует и слушает музыку (особенно она любила русского композитора Чайковского). Несмотря на все это, художница не могла преодолеть однообразие и тишину в своей жизни. Окружающая обстановка и отсутствие возможности творить сильно давит на нее, из-за чего та впадает в глубокую депрессию. По совету венского врача Фахрельнисса принимает решение вернуться в Париж, для поиска душевного покоя и вдохновения. Последующие годы художница проводит в путешествиях по столице Франции, пытаясь погрузиться в живопись и выздороветь. Когда смена обстановки дала свои плоды, она возвращается в Стамбул и принимает решение сосредоточиться на своих картинах.

В это время в Стамбуле набирает известность объединение художников под названием «Группа Д», которое выступало за «развитие в Турции современных европейских художественных течений, таких как кубизм, конструктивизм и экспрессионизм» [14, с. 177].

Фахрельнисса Зейд вступает в данное сообщество, образованное под руководством Мустафы Кемала Ататюрка. Однако из-за существующих между художницей и участниками недопониманий, связанных не только со вкусовыми предпочтениями, но и политическими настроениями сообщества, связь Фахрельниссы с Группой Д была недолгой. Но это не помешало ей участвовать в выставке с представителями авангардного течения в 1944 г., которая вселила в нее уверенность, после чего она решила выставляться самостоятельно. Первую персональную выставку художница открыла в 1945 г. в своем доме в Мачке (Стамбул) [25, с. 133].

После окончания Второй мировой войны Фахрельнисса Зейд наконец-то может вернуться в Европу. В 1946 г. она переезжает в Лондон вместе со своим мужем, который в то время был назначен первым послом Великобритании.

В 1948 г. в Лондонской галерее Святого Георгия Фахрельнисса открывает собственную выставку, которая станет основой для богатых воспоминаний в жизни художницы. Первую выставку Зейд в Лондоне посещает британская королевская семья, а жена премьер-министра Великобритании лично участвует в ее открытии.

С этого момента картины Фахрельниссы Зейд заинтересовали искусствоведов и критиков не только Турции, но и других стран, что позволило ее полотнам побывать во многих галереях мира. Но широкую международную известность творчество турецкой художницы приобрело после выставки, прошедшей в 1950 г. в нью-йоркской галерее «Хьюго» (англ. The Hugo Gallery). Именно благодаря ей весь мир смог познакомиться с картинами Фахрельниссы Зейд.

Всего при жизни турецкой художницы было организовано почти 50 выставок, в том числе в США, Европе и на Ближнем Востоке.

Лето 1958 г. навсегда изменило жизнь Фахрельниссы. 14 июля 1958 г. в Ираке произошел военный переворот, и вся королевская семья была убита. Принц Зейд чудом избежал смерти, и ему было дано 24 часа, чтобы покинуть посольство Ирака в Лондоне. Убедив своего мужа не возвращаться в Багдад в качестве регента, Фахрельнисса вместе с супругом отправляется в свой новый дом на острове Искья в Неаполитанском заливе.

Эти события стали определенным препятствием на пути становления Фахрельниссы как художника. Она тяжело переживает смену обстановки, меняя свою студию и картины на приготовление своего первого обеда. Несмотря на это, необходимость постоянно готовить еду вдохновляет художницу на создание серии «поликристаллов» – отлитые в прозрачной полиэфирной смоле скульптуры из покрашенных куриных костей. «1960-е позволили художнице оглянуться назад, тем самым ознаменовав новый этап развития личности и период художественного обновления» [12, с. 10].

В 1964 г. в Стамбуле и Анкаре проходят масштабные выставки Фахрельниссы. Одновременно художница готовится к выставке в Париже. Ретроспектива должна была состояться в конце 1960-х гг., но из-за произошедших событий во Франции в 1968 г. подготовка к выставке затянулась, в результате чего парижане смогли увидеть картины Фахрельниссы Зейд только в 1972 г.

В 1970 г. муж художницы Зейд ибн Хусейн умирает. Через пять лет Фахрельнисса принимает решение переехать в Амман (Иордания), где жил ее младший сын Раад со своей семьей.

Здесь она продолжает свою давнюю привычку превращать домашнее пространство в место для художественной деятельности. Одновременно с ростом количества ее картин растет и число ее поклонников и художественных энтузиастов. Поэтому в 1976 г. в своей мастерской Фахрельнисса основывает «Королевский национальный иорданский институт изящных искусств Фахрельниссы Зейд», и до самой своей смерти преподает и наставляет группу молодых художниц.

В 1985 г. правительство Франции присвоило Фахрельниссе звание «Орден искусств и изящной словесности» (фр. L'Ordre des Arts et des Lettres) – высшее звание за обогащение французского культурного наследия.

Фахрельнисса умирает 5 сентября 1991 г. Турецкая художница была похоронена в Королевском мавзолее, находящемся во дворце Рагдан в Аммане. После ее смерти иорданский король объявляет национальный траур в своей стране.

2.1.2 Символика творчества Фахрельниссы Зейд

Впервые рисование заинтересовало Фахрельниссу Зейд в четырехлетнем возрасте, когда она наблюдала за своим старшим братом Джевадом, пока тот рисовал. Именно благодаря такому пристрастию родственника, девочка выбрала свое увлечение, которое в последующем станет ее жизненным предназначением. Фахрельнисса описала прошедшее с ней следующим образом: «Звук его кисти ласкал мое ухо, как музыка. Он [Джевад] взял меня за руку и начал двигать ею по середине бумаги. С того дня этот звук ни разу не покинул мои уши, а мое сердце – страсть к живописи» [15, с. 1].

Свою первую картину юная художница нарисовала в 14 лет: портрет бабушки акварелью на шелковой ткани уже в то время, казалось, принадлежал рукам зрелого художника.

Академическую живопись Фахрельнисса изучает в Стамбульской академии изящных искусств, где упор делает на перспективу и анатомию, копируя греческие и римские скульптуры и рисуя обнаженных женщин. Ее работы на начальном этапе относятся к стилю реализма и имеют классический образный характер.

После вступления в свой первый брак Фахрельнисса вынуждена прервать обучение в академии. Однако супружеские и материнские обязанности, возложенные на художницу, не помешали ей преследовать свою страсть к изучению искусства. В свой медовый месяц Зейд отправляется в Венецию, где знакомится с традициями европейской живописи.

Ежегодные поездки с супругом в страны Европы, такие как Италия, Франция, Англия, пробудили вдохновение в сердце художницы, когда она погрузилась в мир современного искусства. Это в значительной степени повлияло на работы Фахрельниссы. В ее портретах и сценах интерьера того периода наблюдается заметное влияние французской живописи, в частности импрессионизма.

Проходя обучение в Академии Рансона в Париже, Фахрельнисса берет уроки у знаменитого французского живописца Роже Бисьера. Являясь представителем второго поколения Парижской школы, Роже открывает для Фахрельниссы большое количество западных течений, включая фовизм, которые со временем она начинает умело сочетать с традиционными восточными мотивами.

В 1928 г. Париж был эпицентром как сюрреалистического, так и абстрактного искусства. Такая плодородная площадка во многом способствовала тому, что Фахрельнисса попробовала себя в мозаике и познакомилась со множеством новых художественных техник, включая коллаж.

Проведенные в Париже два года помогли осознать и признать Зейд многонациональный аспект ее личности. Теперь она престаёт считать себя «исключительно продуктом турецкой традиции» [25, с. 54].

По возвращению в Стамбул, когда Фахрельнисса Зейд принимает решение продолжить обучение в Академии искусств, она продолжает практиковаться в написании картин, закрепляя полученные знания и навыки в Париже. Чаще всего в работах того периода встречается использование техник экспрессионизма в сочетании с традиционными турецкими образами в миниатюрном стиле. Приобретенный опыт развивает не только творческую личность Зейд, но и способствует проникновению новых художественных течений в тогдашнюю Турцию.

Когда Фахрельнисса выходит замуж во второй раз, она уезжает со своим супругом в Германию, где знакомится с немецкой культурой и искусством. В Берлине Зейд изучает экспрессионизм и параллельно продолжает экспериментировать со своим стилем.

Из-за разразившейся войны в Ираке, пара вынуждена вернуться в Багдад. Именно переезд является причиной обращения художницы к абстракционизму. Пролетая над Багдадом, Фахрельнисса замечает, как «мир становится меньше, а физически удаленные яркие краски природы смешиваются, образуя пестрое сочетание цветов». В своем дневнике она писала: «Я не «намеревалась» становиться абстрактным художником; я была человеком, работающим очень условно с формами и ценностями. Но полет на самолете преобразил меня... Мир перевернулся с ног на голову. Целый город можно было бы держать в руке: мир, видимый сверху» [18, с. 3].

Этот взгляд на пейзажи с высоты птичьего полета толкает художницу на перемены: теперь в ее работах все больше наблюдается абстракция в дуэте с исламскими мотивами. Это также способствует тому, что большое количество последующих работ будут изображены сверху.

Консервативная столица угнетает Зейд: она изо всех сил пытается свыкнуться со сменой обстановки и отъездом из Европы. Для того, чтобы справиться с потерей вдохновения, Фахрельнисса рисует картины, посвященные замкнутым в восточном мире бедуинским женщинам. В этих картинах отражается явное смятение художницы, появившееся после продолжительного проживания в либеральной Европе. Она говорила: «Бедуины были моей любимой темой. Я рисовала их эскизы во всех формах и позах, делала их рисунки. Рано утром они появлялись, как стада летучих мышей, с красного горизонта. Они расправляли руки по бокам и старались сбалансировать бремя, которое несли на своих головах». [18, с. 4]

При чтении этих сравнений можно сделать вывод, как умело художница превращает свое времяпровождение в поиск вдохновения. Именно картина «Бедуинские женщины (к абстрактному)» (тур. Bedevi kadınlar (soyutlamaya)) (1939 г.) (рисунок 2.1.2.1) станет ее первой работой, написанной в стиле абстракционизм. Бесспорно, что чистой абстракции здесь не наблюдается, но искаженные формы женщин и яркость красок знаменуют путь к освоению данного стиля, что также содержится и в самом названии картины («к абстрактному»).



(рисунок 2.1.2.1)

1940-е годы стали временем, когда Фахрельнисса Зейд разработала свой собственный уникальный стиль, в котором традиции европейской живописи

соединились с культурой и традицией востока. Картины «Три дня жизни (Война)» и «Три мгновения дня и жизнь» – лучшие тому примеры.

Картина «Три дня жизни /Война» (тур. Üç Günlük Hayat / Savaş) (1943 г.) (рисунок 2.1.2.2) была написана под влиянием мировых событий того времени. Размышления о Второй мировой войне с территории Турции, которая на протяжении большей части военных действий оставалась неприсоединившейся, являются своеобразным вдохновением для Фахрельниссы.



(рисунок 2.1.2.2)

Данная работа достаточно насыщенная с точки зрения сюжетных линий. С левой стороны располагается турецкое мусульманское кладбище с мраморными надгробиями и кипарисами и почерневшими от постоянных бомбардировок деревьями, которые олицетворяют скорбь и траур. В центре картины находятся одетые в черное танцоры, а чуть ниже – группа людей, которая спасаясь от насилия устраивается на ночлег. Рядом с ними изображено одинокое дерево, напоминающее древо жизни. В правой части картины изображены самолеты, которые словно стая птиц кружат над местностью, сбрасывая бомбы и превращая землю в пепел.

В данной работе художница описала жизнь и смерть. Здесь она изображает тех, кто погиб при бомбардировке Европы, и тех, кто умер мирно. Критики отмечают, что жизнь на этой картине похожа на творчество Питера Брейгеля, а смерть – на творчество Иеронима Босха [31, с. 2].

Картина притягивает к себе зрителя и оставляет глубокое впечатление. В отличие от других, в этой работе мягкие мазки в дополнении с плавно растушеванными линиями свидетельствуют о трепетном отношении Фахрельниссы Зейд к тем трагическим событиям.

С точки зрения стиля, картина отсылает нас к османским миниатюрам. Черный контур и внимание к деталям – тому подтверждение. Однако в большинстве случаев, османские изображения включали в себя разные временные периоды, которые связывались благодаря сюжету. Здесь же время событий одно, что показывает нам о влиянии европейской традиции.

Своей интенсивностью красок, которые выступают на передний план холста, и намеренно упущенной иллюзией глубины, картина «Три дня жизни / Война» напоминает работы известного французского художника Анри Матисса (фр. Henri Émile Benoît Matisse), который являлся не только лидером художественного течения фовизма, но и умело передавал свои эмоции через цвет и форму. Картина Зейд обогащена интенсивным использованием красок, колоризмом и вниманием к деталям [25, с. 101].

Работы этого периода носят монументальный характер, что также является одной из черт абстрактного стиля. В это время художница все чаще обращается к событиям истории, повседневной жизни и окружающего мира, где наблюдательность стала источником вдохновения. Фахрельнисса впервые вступает в диалог с миром, чтобы показать окружающую общество действительность. Это также заметно в ее картине «Шатры» (тур. Çadırlar) (1948 г.), (рисунок 2.1.2.3) которая изображает перемещения турок по территории Османской империи, тем самым излагая историю великого государства.



(рисунок 2.1.2.3)

Работы раннего периода, охватывающий временной промежуток с 1920 по 1950 гг., можно охарактеризовать как образные композиции в стиле миниатюр. Фахрельнисса Зейд только начинает изучать абстракцию, поэтому в ранних работах наблюдаются переходы от экспрессионизма к абстракции, от фигуративности к нефигуративности. Художница начинает изучать цвета и формы, но также не отказывается от османской традиции, представленной восточными мотивами и образом жизни.

В 1947 г. Фахрельнисса Зейд окончательно отходит от экспрессионизма, чтобы полностью посвятить себя абстрактной живописи. Начинается новый период в творчестве художницы, продолжающийся до 1970-х гг., который является самым плодотворным, с точки зрения формирования собственного стиля.

Новый этап в творчестве Зейд начинается с картины «Борьба с абстракцией» (тур. Soyutlama ile Mücadele) (1947 г.) (рисунок 2.1.2.4), которая является довольно сдержанной в рамках абстрактной живописи. Это картина смешивает в себе фигуры и абстракцию – происходит сочетание несочетаемого. На картине мы можем увидеть различные части человеческого тела, такие как пальцы, руки, локти, предплечья, плечи, а также лица. Вдобавок довольно заметно располагается борющийся за место в рамках картины сжатый кулак, который символизирует борьбу фигуративного и абстрактного. Все составляющие картины обрамлены черными линиями.



(рисунок 2.1.2.4)

В самом центре полотна мы наблюдаем разноцветные геометрические фигуры: желтые треугольники и белые четырехугольники. Именно они дают нам понять об основной мысли и идее, сосредоточенном в сознании автора – абстракция. Далее эта геометрия рассеивается разными движениями по всему полотну, приобретая отличающие формы от начала картины, и становится частью фигур, сосредоточенных по краям.

Данная работа отражает попытку автора в написании картины в новом стиле. Сначала все внимание художницы было сосредоточено на абстракции, но после оно постепенно перетекает в фигуры, являющиеся отражением ее прошлого стиля. В конечном счете вся картина связана между собой черными жесткими контурами, которые с одной стороны способствуют соединению частей воедино, но с другой стороны разделяют картину на множество мелких частей.

В данной картине синтезировалось восточный и западный стили: черные контуры создают эффект византийской мозаики, а разноцветные фигуры образуют абстрактную композицию. Фахрельнисса удачно объединяет в своей работе «прошрое образное» с «современным абстрактным». Она не пытается отказаться от своего прежнего стиля, а пытается найти себя, пробуя и сочетая новое.

Эта работа балансирует между абстракцией и фигуративизмом. «Ее растили как фигуративного художника, и, возможно, ей было трудно отучиться от всего этого в некотором смысле, чтобы оставить одну часть себя позади», – поясняет критик Икономопулос. «Но она хотела это сделать. Ее действительно интересовало, каким образом некоторые мотивы арабского мира создают некую форму абстракции» [41, с. 55].

Постепенно в работах Фахрельниссы Зейд появляется все больше цветов, что также свидетельствует о влиянии абстракционизма. И чем больше абстракции в ее работах, тем больше они похожи на витражную роспись.

В творчестве художницы на этом этапе наблюдается следующая тенденция: тематическая составляющая картин больше сосредоточена на природе, истории, географии, ностальгии и идентичности, а что касается стилистических особенностей, то здесь художница сосредотачивается на цвете, деталях, поверхностях, текстурах и размещению объектов на плоскости. И постепенно, чем больше абстракций начинает создавать художница, тем больше становятся ее полотна.

С 1950-х гг. начинается эпоха концептуальных картин. Абстрактные композиции художницы становятся проявлением ее философии, веры и восприятия жизни. Хорошим примером отражения данного периода является ее картина «Мой ад» (тур. *Cehennemim*) (1951 г.) (рисунок 2.1.2.5). Следуя своему глубокому интересу к абстрактным формам в исламском искусстве и

архитектуре, она создала обширное изображение взаимосвязанных и волнообразных черно-белых форм, усеянных яркими красными и желтыми областями цвета. Описывая свой процесс рисования, Зейд заявила: «Часто я осознаю, что я нарисовала, только когда холст наконец закончен» [25, с.113].



(рисунок 2.1.2.5)

Картина «Мой ад» поражает не только своим содержанием, но и масштабом (размер полотна 5×2 м.), что является одним из особенностей направления абстрактного экспрессионизма.

Картина «Мой ад» считается самой гениальной работой Фахрельниссы Зейд, и причиной тому является история ее создания. Художница написала ее, чтобы справиться с кончиной своей родственницы, племянницей второго супруга Алии. Фахрельнисса и Алия были хорошими друзьями. Она всегда помогала художнице с выставками своих работ и всячески поддерживала ее в новых художественных начинаниях. После смерти Алии, Фахрельнисса закрывается в своей мастерской, чтобы выплеснуть свои эмоции на пустой холст. Смотря на огромное полотно, художница замечает муху, появившуюся на белой ткани: «Тень мухи направлялась к холсту. Я взяла маленький карандаш из сумки и начал двигать им вслед, бегая как сумасшедшая с одного конца полотна на другой. Это было так утомительно, а потом я начал смеяться над собой» [41, с. 69]. Сначала на ткани появились калейдоскопические линии, а уже после – цвет. Через час картина была готова.

В результате смешения цветов и форм получился сложный калейдоскопический эффект. Отказ от образов и предпочтение нефигуративности, заставляет Зейд накапливать маленькие многоцветные квадраты больших размеров, наполняя их движением, концентрируя доминирующий цвет в определенных местах холста

Художница перенесла свою боль, злость, раздражение и всевозможные эмоции, которые она испытывала, на ткань. В итоге благодаря динамизму и

буйству красок, Фахрельнисса смогла столкнуться со своими чувствами и пережить их. Борьба внутри Зейд закончилась завершением картины. «Весь холст был неподвижным, и рисунок был там. Нигде не оставалось свободного места. Картина была закончена» [41, с 70].

Важной работой данного периода творчества Фахрельниссы Зейд является произведение «Распад атома и растительная жизнь» (тур. Atomun Parçalanışı ve Bitkisel Yaşam) (1951 г.) (рисунок 2.1.2.6), которое одновременно считается ее самой популярной картиной. После продажи в 2013 г. Зейд получила звание художника, «написавшего самую дорогую картину на Ближнем Востоке».



(рисунок 2.1.2.6)

Картина визуально делится на две части: левую и правую, где акцент делается на синем и красном цветах соответственно. Эти цвета содержат в себе противоположное значение: синий – это спокойствие и холод, красный – энергия и жар. На первый взгляд кажется, что две части картины не имеют никакой связи. Но это не так. Связующим звеном является фиолетовый цвет, который получается в результате смешения синего и красного. Насколько эти вещи отдалены друг от друга, настолько тесные отношения они имеют.

В этой картине Фахрельнисса соединила арабскую каллиграфию и мистицизм с традициями европейской живописи, изученными в период ее пребывания в Париже. Существующий в этой картине ритм, достигнутый благодаря геометрии и линиям, образует эффект повторяющегося экстаза, что является отсылкой к суфизму. Поэтому в абстрактном искусстве Зейд необходимо говорить о трех различных представлениях, основанных на мистицизме: впечатлениях, импровизациях, композиции [12, с.1].

«Ей удалось закончить картину за очень короткое время, в удивительно быстром темпе. Во время рисования она находилась в состоянии транса и была

без связи с внешним миром, чтобы ее ни в коем случае не беспокоили», – рассказывает сын Фахрельниссы Раад [12, с.1].

1958 г. потрясает жизнь художницы. В Ираке происходит революция, в результате которой семья мужа была убита. Эти события сильно отразились на работах художницы.

После Фахрельниссе все же удалось вернуться к абстракции, однако в этот период картины отличаются отсутствием форм. Художница, являясь очень чувствительной к цвету, делает упор именно на нем, с помощью палитры выражая свои эмоции и переживания.

Картина «Зеленая абстракция» (тур. Yeşil soyut) (1960 г.) (рисунок 2.1.2.7) тому подтверждение. В ней основным цветом является зеленый, который переплетается с белыми, желтыми, красными, синими и черными мазками: зеленый цвет обозначает спокойствие; синий цвет – холод; желтый – взрыв эмоций; красный – энергия, страсть. На этом холсте белая и черная краски выступают соответственно символами начала и конца, где будущее еще не такое четкое и явное, как прошлое.



(рисунок 2.1.2.7)

Критиками установлено влияние Василия Кандинского на творчество Зейд. Это связано с прочтением его книги «О духовном в искусстве» (1910 г.), в частности сочинения «О спиритуализме в искусстве». Фахрельнисса Зейд решает отойти от объективного мира в лирику и рисовать на основе внутренней потребности. Как заявлял Кандинский: «Я ценю только настоящих художников.

Они выражают свою внутреннюю жизнь совершенно оригинальным образом, сознательно или бессознательно, и работают только для достижения этой цели» [15, с. 1].

После этих предложений видно, что взгляды Фахрельниссы и Кандинского на понимание искусства совпадают.

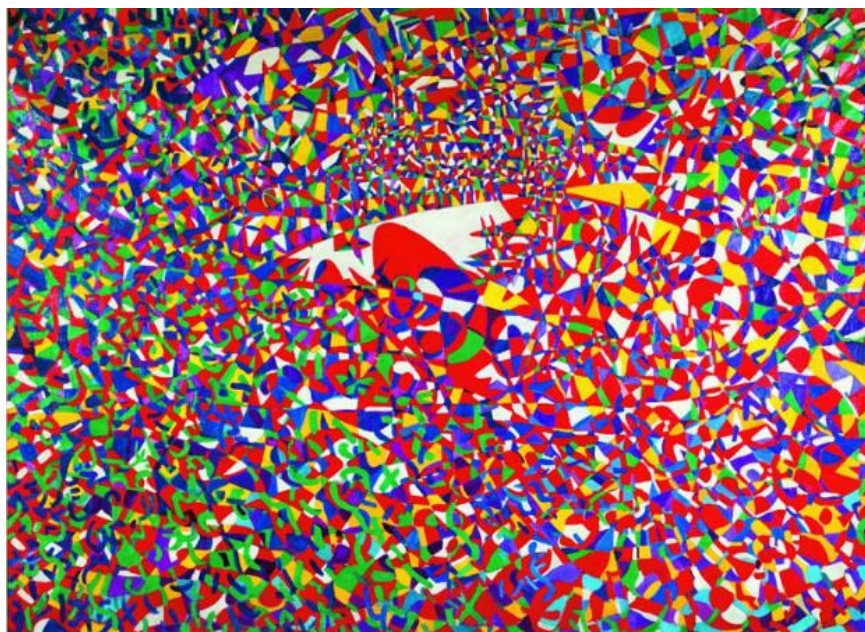
В той же книге художник много внимания уделял цветам и давал длинные объяснения цвета и формы на службе у картины. Он утверждал, что цвет обладает духовно-выразительной ценностью, что позволяет передавать цветом высокие эмоциональные переживания, не прибегая к изображению реальных предметов [15, с. 1].

В картине «Зеленая абстракция» Фахрельнисса впервые использовала технику соскабливания холста шпателем, которую она практиковала в своих последующих работах еще на протяжении трех-четырех лет. Применение данной техники свидетельствует о поиске новых способов самовыражения.

Это произведение Фахрельниссы было написано спустя два года после военного переворота в Ираке, во время которого семья ее мужа была убита. Исходя из выбора и значения цветов можно сделать вывод, что художница наконец-то приняла произошедшую с ее семьей трагедию и полна решимости двигаться дальше.

В художественной практике Фахрельниссы Зейд начались перемены. Понемногу в ее работы возвращаются привычные калейдоскопы, полные буйством красок, но на которых отсутствуют привычные черные линии, отсылающие к османскому началу художницы. Теперь работы становились более мягкими, а палитра цветов более разнообразной. «Черные контуры, утратившие непрерывность и заключенные в цветные поверхности, создают переменное восприятие. Гармонии, которые напрягают зрительное восприятие и реализуют формирование различных форм, происходят с помощью световых игр, реализованных в оттенках» [18, с.7].

Отличным примером этому является картина «Солнечная арена» (тур. Güneş Arenası) (1962 г.) (рисунок 2.1.2.8).



(рисунок 2.1.2.8)

Здесь содержится большое количество геометрических форм, состоящие из маленьких квадратов, треугольников и четырехугольников, с яркими оттенками желтого, красного, зеленого и синего цветов. Смело использованные контрастные краски терпеливо выстраиваются в общую композицию, создавая эффект «дивизионизма». Благодаря полученной целостности картина превращается в «состоящую из мерцающих драгоценностей сеть», которая в свою очередь приводит к эффекту «оптической иллюзии» [31, с. 1].

1950-е и 60-е гг. стали поистине плодотворными в творчестве Фахрельниссы Зейд, в ходе которых художница изменяла свой стиль и внедряла в свои работы новые идеи, по-новому исполняя их. Картины Зейд в начале этого периода представляли собой полотна совершенно разной цветовой наполненности и композиции. Кроме того, художница изобретает новые формы выражения, рожденные его личной трагедией.

Критики восхваляют энергию и мастерство Фахрельниссы: то, как она использовала свет и цвет при построении композиции говорит о том, что, несмотря на жизнь, наполненную болью и страданиями, она сохраняет оптимизм. Искусствоведы также предполагают, что использование мозаичных узоров является спонтанным, а не чем-то ранее выдуманном; что содержание и абстрактная форма конструировались в процессе написания картин, а не являлись первоначальной задумкой автора.

«Фахрельнисса Зейд отличается от других художников того периода своим качеством. Она действовала не только исходя из своего интеллекта, но и под действием импульсов своей лирической, чрезмерно эмоциональной природы» – предполагает художник и искусствовед Эрен Джемиля [32, с. 1]

В середине 1970-х гг. со смертью мужа и переездом в Иорданию Фахрельнисса Зейд начала отказываться от европейской традиции, сменив абстракцию на фигурацию.

Теперь центром ее внимания становится портретная живопись, на которой она изображала своих друзей, учениц и членов известных иорданских семей (в 1980-х она даже нарисовала портрет будущего американского президента Дональда Трампа). На вопросы о причинах возвращения к портретной живописи Зейд отвечала: «На мой взгляд, она также является абстрактной. Между ними нет разницы. Я не рисую лицо человека, я пытаюсь отразить его внутренний мир, а внутренний мир абстрактен» [32, с. 1]

В картинах этого периода наблюдается изменение идей ее творчества. Теперь художница пытается изобразить не свои чувства, а раскрыть личность людей, при этом используя цветные акценты и стилизованные большие глаза. Она словно ищет любви и близости в глазах на портретах, которые она ловко искажает. Фахрельнисса Зейд делает упор на цвет, который выводит образ человека на передний план.

Показательным примером является ее знаменитый автопортрет «Кто-то из прошлого» (тур. Geçmişten biri) (1980 г.) (рисунок 2.1.2.9). На картине художница, несмотря на ее преклонный возраст, изображена молодой, что говорит о ее ностальгии по прошлому. Она понимает, что оставляет свой художественный пик позади: пришло время подумать обо всех художественных достижениях, которых она добилась до этого дня.



(рисунок 2.1.2.9)

Властный взгляд сразу привлекает внимания зрителя, обращая его к шумерским вотивным статуэткам, отличительной чертой которых являлись большие глаза. Градация цвета в дуэте с черным фоном выводит фигуру художницы на передний план, делая ее более четкой. При создании фона, лица и одежды были смешаны плотные слои краски, которые позволили создать баланс с многогранными линиями на картине.

В картине наблюдается синтез культур: платье с византийским узором, черные глаза миндалевидной формы, украшения в персидском стиле – все это «отражает следы ее внутренней выразительности в интерпретации ее абстрактных композиций» [35, с.1].

О своем автопортрете Зейд написала: «Я потомок четырех цивилизаций. На моем автопортрете... рука персидская, платье византийское, лицо критское, а глаза восточные, но я не осознавала этого, когда рисовала его». Это означает, что художница не причисляла себя ни к какой культуре или стране. Она считала себя универсальным художником, а не национальным, где важное место занимало стремление выразить свой внутренний мир на холсте [25, с 254].

В позднем периоде своего творчества Фахрельнисса Зейд писала в основном портреты, сосредотачиваясь на психологическом повествовании. На переднем плане по-прежнему выступала палитра цветов. По своей форме картины похожи, наблюдаются лишь изменения в выборе цвета. Но именно цветовая составляющая ее портретов превращает их в узнаваемую индивидуальную позицию, а также добавляет динамизм с статичную композицию. Не менее важным является внимание к деталям.

Фахрельнисса Зейд при написании портретов оставляет некоторые нюансы в равномерности цвета, использованного при написании картин. В большинстве случаев цветные элементы обрамлены черными линиями, которые красной нитью проходят почти через все ее работы. Художница нарушает визуальную преемственность в своих портретах, отдавая дань уважения османской миниатюре. В работах данного периода наблюдается образный экспрессионизм, сочетающий простые цвета с характером человека, которого они изображают.

В «постабстрактный период» отмечается освобождение художника от академичности, приобретенной в годы обучения в Академии искусств в Стамбуле. Полагая, что портреты должны «оживлять», а не имитировать изображение, Зейд сознательно допускает ошибки в перспективе, объеме или ретуши. Она подчеркивает преобладание цвета с помощью контраста и придает динамизм статичным лицам.

Портреты этого периода, по мнению критиков, не имеют никакой основы в рамках западного искусства, а наследуют скорее традиции византийских икон и фаюмских портретов [25, с. 256].

Фахрельнисса Зейд внесла значимый вклад в историю развития турецкой живописи. Она стала представительницей нового модернизма в Турции, а также первооткрывательницей абстракции среди турецких художников.

Политическая ситуация, сложившаяся в результате значимых событий XX в., таких как распад Османской империи, образование Турецкой республики, Вторая мировая война, провозглашение независимости Ирака от Великобритании (1932 г.) и Иракская государственная революция (1958 г.), а также творческая и социальная среда, сформированная под влиянием западных и восточных культур, способствовали заметным изменениям в жизни и трансформации в стиле Фахрельниссы Зейд. Благодаря своему либеральному образованию, художница побывала во многих странах мира, начиная от Франции и заканчивая Иорданией, где впитывала множество культурных традиций и художественных течений. Фахрельнисса свободно присваивала себе то, что привлекало ее визуально.

Начав свой художественный путь как автор-экспрессионист, Фахрельнисса Зейд становится гениальным художником в стиле абстракционизма. В своих абстрактных геометрических композициях, в которых объединяются европейские и исламские мотивы, она умело использовала и сочетала краски, которые в последующем составят ее уникальную цветовую палитру. Черные линии, которыми художница была одержима, почти всегда имели место на ее полотнах, превращая их в византийскую мозаику.

Фахрельнисса использовала различные техники, такие как масляная живопись, акварель, гуашь; изготавливала литографии, гравюры, витражи и коллажи. Ее выбор определялся настроением ее будущих картин.

Многие работы художницы монументальны. Они удерживают зрителя и требуют от него внимания и полной сосредоточенности. При первом взгляде на картины, многие люди видят хаос, но после долгих размышлений он проявляет себя и раскрывает то послание, которое художница хотела передать.

Благодаря своему динамичному дизайну, определяющему впечатляющие размеры и безграничность ее работ, многочисленные формы и абстракции объединяют существующую культурную ткань Востока с нормами западного искусства, что делает ее гениальным автором. Ее картины содержат элементы бедуинской одежды, исламской плитки и персидских гобеленов, а также относятся к различным стилям живописи, варьирующимся от кубизма до неформального искусства.

Поскольку в личности Фахрельниссы Зейд соединяются элементы исламской и европейской культуры, её искусство невозможно классифицировать однозначно. Художница была свободной от границ «национального искусства» и открытой для любых влияний.

Обсуждая вклад Фахрельниссы Зейд в искусство не только турецкой, но и мировой живописи, необходимо подчеркнуть, что на протяжении своей долгой творческой жизни она не повторяла себя и находилась в постоянном поиске. Живопись стала для нее страстью. В результате чего художница представила турецкую живопись во многих странах за рубежом. Она стала своеобразным мостом между культурами и людьми.

На протяжении своей карьеры Фахрельнисса Зейд участвовала почти в 50 выставках в Европе, Соединенных Штатах и на Ближнем Востоке. Ее дебют состоялся в Нью-Йорке галерее «Хьюго» в 1950 г., когда она выставила серию больших абстрактных полотен, прославив не только ее имя, но и страну. Картины художницы включены в коллекции нескольких музеев, включая Музей современного искусства Парижа, музеи Нью-Йорка, Цинциннати, Эдинбурга, Питтсбурга, Музей живописи и скульптуры Стамбула, Музей хеттского искусства Анкары, Арабский музей современного искусства и частные коллекции.

За почти семидесятилетний период занятий живописью, Фахрельнисса Зейд оставила после себя след в истории современного искусства и большое культурное наследие.

2.2 Алие Бергер и искусство цветной гравюры в Турции в XX в.

Алие Бергер – первая художница-гравер в Турции. Она приобрела известность благодаря своим цветным абстрактным гравюрам и победой в конкурсе живописи, организованном турецким национальным банком *Yarın Kredi* в 1954 г. В своих работах, имеющий порой реалистичный, а порой и фантастичный характер, художница отражала турецкую культуру, изображала различные районы Стамбула,

2.2.1 Жизнь Алие Бергер

Алие Бергер (тур. *Aliye Berger*) родилась 24 декабря 1903 г. на острове Бююкада, Стамбул. Ее имя при рождении – Хайренисса Хатидже Алие (тур.

Hayrenissa Hatice Aliye). Она является самым младшим ребенком в семье Кабаагачлы. Родители Мехмет Шакир-паша и Гиритли Саре Исмаил-ханым оказали значительное влияние на формирование Алие как личности и художественной единицы. Постоянное присутствие литературы, живописи и музыки в повседневной жизни семьи Кабаагачлы стало причиной появления такого большого количества людей искусства в их роду. Ее сестрой была известная художница Фахрельнисса Зейд, братом – писатель Джават Шакир Кабаагачлы, племянницей – керамистка Фюрея Корал, а племянником – художник Неджад Мелих Деврим.

В период в 1909 г. Алие вместе со своей сестрой Фахрельниссей Зейд обучается в начальной школе в Стамбуле. Позже в период с 1912 по 1914 гг. она получает образование в Лицее Богоматери Сиона. В своих воспоминаниях об этой школе художница рассказывала, что учиться во французской частной школе, где целыми днями студенты проводили за молитвами, разглядыванием окровавленной фигуры Иисуса и изучением французского языка, ей было малоинтересно. Но вскоре по причине начала Первой мировой войны школу закрыли, что стало спасением для будущей художницы [22, с.36].

В 1915 г. для продолжения обучения Алие вместе с сестрой были зачислены в Женский институт Лалой-Брагиотти. Когда Алие Бергер исполняется семнадцать лет, она сдает экзамен во Французском посольстве в Турции и получает диплом о завершении среднего образования.

В этот период Алие пробует себя в писательстве. Написание небольших статей и заметок стали для нее актом самовыражения. Параллельно этому, она посвящает себя чтению, которое стало ее хобби еще в 11 лет. Особое внимание уделяет произведениям таких известных авторов, как Вольтер, Стриндберг, Ибсен, Достоевский. Федор Михайлович был одним из ее любимых авторов. Вдохновившись одним из героев произведения «Братья Карамазовы», она использовала имя «Алеша» в качестве своего литературного псевдонима [22, с. 37].

В 1924 г. Алие знакомится со своим будущим мужем Карлом Бергером – венгерским скрипачом, который после участия на своей родине в народном восстании принял решение бежать из страны и укрыться в Турции. Карл давал уроки игры на скрипке в доме Шакир-паши, где и познакомился с художницей. После двадцати трех лет отношений, пара приняла решение пожениться.

Знакомство с Карлом Бергером изменило жизнь юной девушки. Эмель Коч в своей книге «Алеша. Биография Алие Бергер» пишет, что «до встречи со своим супругом, Алие Бергер была эмоциональной, полной сюрпризов женщиной, но после того, как в ее жизнь вошел Карл, она превратилась в достойного человека, стремящегося к любви и добру». Он отметил, что

художница заново открыла для себя мир литературы, живописи, поэзии и музыки [22, с. 40].

Брак Карла и Алие Бергер был счастливым, но недолгим. В 1947 г., через полгода после свадьбы муж художницы умирает от сердечного приступа.

Алие Бергер тяжело переносила смерть супруга. Переживая депрессию, она планировала покончить жизнь самоубийством, но благодаря родственникам, этого так и не произошло. Художница описала этот период своей жизни следующим образом:

«Со смертью Карла все потеряло смысл, вся красота исчезла. Тогда я жила, словно растение. Я пыталась исчезнуть, но не смогла этого сделать. Моя семья помогла мне, и я рада, что так произошло...» [22, с. 50].

Чтобы помочь сестре справиться с утратой любимого человека, Фахрельнисса Зейд приглашает Алие в Лондон. Именно здесь начинается ее творческий путь. В мастерской известного гравера Джона Бакленда Райта (англ. John Buckland Wright) художница решает попробовать себя в гравюре. Учитель посчитал ее работу успешной, поэтому последующие два года она изучала гравюрное искусство.

Алия Бергер рассказывает, почему выбрала этот способ изобразительного искусства, следующим образом:

«Мои страдания были неопишуемыми. Я не могла видеть мир красочным. Но когда я работала с медью в гравюре, отражение света в металле притягивало меня, придавало жизнь тем формам, которые я хотела создать. На самом деле, формы, присутствующие только в моем воображении, казались миражом в этом блеске, и чем больше я работала над медью, тем больше мираж становился правдой. В моей жизни случилась большая трагедия. И как медь покрывает придуманные мною образы, так и мое искусство наполняло мою жизнь. Когда я работаю, я чувствую, что снова привязана к жизни» [22, с. 133-135].

В период пребывания в Лондоне, художница успевает написать около ста пятидесяти картин.

Вернувшись в Турцию, Алие Бергер приложила немало усилий, чтобы продолжить здесь гравюрные работы. Поскольку данная техника изображения была достаточно новой, возникали проблемы с материалами и специальным оборудованием. Художнице даже приходилось заменять краску на сажу, полученную из печных труб.

В это время Алие начинает посещать Академию изящных искусств, где в мастерской, которую возглавлял Сабри Беркель (тур. Sabri Berkel), она ежедневно пробует и изучает новые техники гравюры.

В 1951 г. Алие Бергер открывает первую персональную выставку, представленную сто сорока черно-белыми гравюрами, в Генеральном консульстве Франции в Стамбуле.

1954 г. стал годом, изменившим вектор творчества всех турецких художников того времени. В Турции национальный банк *Yapı Kredi* проводит конкурс, в котором принимают участие около тридцати шести картин известных турецких художников, в том числе и Алие Бергер. Темой конкурса являлось «Работа и производство». Основной задачей перед авторами стояла отразить производственную мощность Турецкой Республики.

В результате комиссия Международной ассоциации искусствоведов, которая была приглашена в качестве жюри, должна была выбрать десять призовых работ. Членами комиссии были всемирно известный критики и профессора Римской академии изящных искусств (итал. *Accademia di belle arti di Roma*) [1, с. 1].

Это было довольно громкое событие для тогдашней Турции, как для страны, стремящейся к развитию культурной и художественной деятельности. Проведение этого конкурса поспособствовало бы появлению большого числа независимых художников, что является необходимым для формирования современной для того времени художественной среды.

На этом конкурсе Алие Бергер занимает первое место с картиной под названием «Восход солнца». Работа художницы поддалась многочисленной критике, однако иностранными жюри конкурсная работа была оценена высоко. Эта картина являлась чем-то новым для Турции того времени, а сама художница имела свой собственный стиль, независимый от традиционного академического направления.

В результате победы в конкурсе и большого количества недовольных участников, Алие Бергер попадает в изоляцию от других художников, однако это позволило ей сосредоточиться на своем творчестве и не заботилась об арт-сообществе и арт-рынке.

В 1962 г. при Государственном университете прикладного изобразительного искусства в Стамбуле появляется мастерская по гравюре под руководством Мустафы Аслиера, куда была приглашена работать и Алие Бергер.

В 1966 г. Алие Бергер принимает участие в Тегеранском биеннале, где занимает второе место и получает награду в области гравюры. В этом же году, дом Алие Бергер, находящийся в Нарманлы-хане, сгорает вместе с большим количеством ее работ. Но художницу это не останавливает, и она продолжает заниматься гравюрой. Для Алие было важно не столько конечный результат, сколько процесс создания работ, поэтому она не переживала об утрате картин [44, с. 1].

В 1968 г. Алие Бергер принимает участие в выставке Общества турецких художников в Стамбуле, где занимает второе место и получает серебряную медаль.

В период с 1951 по 1972 гг. Алие Бергер принимала участие в двенадцати личных и почти шестидесяти смешанных выставках, где она выступала не только как независимый художник, но и как представитель Турецкой Республики. Ее работы размещались в галереях таких известных европейских стран, как Англия, Франция, Италия, Германия. В зарубежной прессе представленные на выставках работы обсуждались в контексте самобытности и оригинальности с сохранением культурных особенностей. Также иностранными журналистами отмечались технический успех произведений художницы и заметное развитие абстрактного искусства в турецкой художественной среде.

Незадолго до смерти Алие Бергер принимает решение обучать юных художников техникам гравюры и делиться с уже состоявшимися профессионалами своим опытом. Для этого она открывает свою мастерскую, где развивала новое направление в турецком искусстве. Ее дом стал пристанищем художников и иностранных гостей, желающих познакомиться с художественной обстановкой Стамбула, где они могли прикоснуться к «богемному» миру города. [50, с. 88].

Один из ее учеников Алкор сказал следующее:

«Алие Бергер была преподавательницей, которая проявила необычайный взгляд на свое ремесло. Я учился в академиях Мюнхена, Рима и Стамбула, но любовь к искусству и энтузиазм я приобрел у Алие Бергер. В домашних занятиях, которые она мне преподавала, она учила не рисовать красивое, а видеть красоту» [22, с. 194-195].

В 1974 г. Алие Бергер попадает в госпиталь из-за заболевания легких, которым часто страдали члены семьи Шакир-паши. Даже находясь в больничной палате, художница продолжала рисовать несмотря на болезнь. В то время, как Алие Бергер была госпитализирована, происходило строительство моста Босфор. Этот мост, соединяющий обе стороны Стамбула, очень взволновал художницу, поэтому она решила запечатлеть это событие в своей последней картине «Строительство моста через Босфор».

Решив, что Алие не сможет поправиться, врачи разрешили ей отправиться домой на Бююкада, где она родилась.

Алие Бергер скончалась 9 августа 1974 г. и была похоронена рядом со своим мужем на кладбище Тепекей в Эскишехире.

За свой вклад в турецкое искусство, работы Алие и после смерти продолжали выставляться в Турции во всевозможных художественных галереях. Сейчас ее работы находятся в Галерее Альбертина в Вене, в Музее искусств Метрополитен в Нью-Йорке, Стамбульском музее живописи и скульптуры, а также в других национальных музеях и частных коллекциях.

2.2.2 Турецкий колорит в творчестве Алие Бергер

Алие Бергер является первой турецкой художницей в области гравюрного искусства.

Ранние работы художницы относятся к периоду с 1948 по 1958 гг., которые Алие пишет после кончины своего мужа. В качестве предметов своего художественного изображения, она выбирает интерьеры и внутренние ландшафты своего родового гнезда, где она выросла и прожила большую часть своей жизни. Ее первыми гравюрами являются «Кухня» (тур. Mutfak) (1948 г.) (рисунок 2.2.2.1) и «Лестница» (тур. Merdiven) (1949 г.) (рисунок 2.2.2.2).



рисунок 2.2.2.1



рисунок 2.2.2.2

При создании изображений комнат и двориков, Алие Бергер отдавала предпочтение стилю реализма, создавая при этом широкие и объемные пространства, которые словно выходят за пределы полотна и увлекает зрителя в глубину композиции.

Композиции первых гравюр Алие Бергер напоминают спонтанные наброски, состоящие из прямых быстро нарисованных линий. Такая техника позволяет накладывать множество слоев на изображения, что позволяет автору дорабатывать свою работу бесконечное количество раз.

На данных работах можно увидеть краску лишь черного цвета, нанесенную поверх белой бумаги. Свой выбор художница обосновала следующим образом:

«В моих черно-белых гравюрах я нашла свет, который я не всегда могла найти в цвете» [44. с. 1].

Черный и белый – два противоположных цвета, которые позволяют самым контрастным способом обозначать свет и тень. Здесь тень указывает на темную сторону жизни художницы, а свет – на светлую. В результате

изображения получаются более драматичными и трагичными. Таким способом Алие Бергер старалась передать свою боль вследствие смерти ее мужа. Чем больше времени проходит, тем меньше черных пятен наблюдается в ее гравюрах.

На начальном этапе своего творчества Алие Бергер не пыталась экспериментировать с техникой, а старалась нарабатывать опыт в создании гравюр. Поэтому можно заметить, что работы раннего творчества достаточно просты и однообразны с точки зрения композиции.

После многочисленных изображений интерьеров и экстерьеров, Алие Бергер начинает рисовать людей. Первым героем работ художницы становится ее супруг, которого она изобразила на гравюре «Утро на Изатепе» (тур. Sabah İzatepe'de), созданная в 1948 г. (рисунок 2.2.2.3).



рисунок 2.2.2.3

На данной картине Карл Бергер изображен вместе с Алие. Вдвоем они поднимаются на холм Изатепе – любимое место семьи Бергер, находящееся рядом с домом Шакир-паши.

Фигура Карла Бергера изображена довольно абстрактно, без каких-либо индивидуальных черт. По сравнению с художницей он нарисован довольно высоким, что показывает его зрелость и мудрость по сравнению с ней. В его образе больше пространства и меньше деталей, в отличие от образа Алие, которая изображена при помощи мелких штрихов, что позволяет ей сливаться с деревьями вокруг.

Сама же природа нарисована с помощью коротких черных линий, которые создают динамику изображения.

Если взглянуть на землю, то мы видим, что фигура мужа, в отличие от Алие, не отбрасывает тени. Данная деталь отсылает к религии художницы –

исламу, где отмечается, что у пророка Аллаха Мухаммеда не было тени, поскольку он считался святыми. В книге «Аль-вафа бита'рифи хукуки аль-Мустафа» сообщается о том, что «у Посланника Божьего не было тени. Его свет одолевал свет солнца, а когда он стоял рядом со светильником – свет лампы мерк по сравнению со светом, исходящим от него самого» [51, с. 107].

Таким способом Алие Бергер пытается отобразить свое отношение к мужу, который являлся для нее святым и словно пророк направлял ее в жизни.

На гравюрах художницы, и на этой в том числе, наблюдается следующая тенденция: для того, чтобы показать главную фигуру изображения, она использует прямые черные толстые линии и больше света, таким образом создавая акцент. Белые участки формируют сильный контраст, повышают уровень впечатления и увеличивают силу эмоциональности выражения. Таким образом ей удастся подсветить центральную фигуру картины.

К работам Алие Бергер раннего периода также относятся портреты, главными героями которых стали члены ее семьи. Примером тому является гравюра «Рыбак из Галикарнаса» (тур. Halikarnas Balıkcısı), датированная 1952 г. (рисунок 2.2.2.4).



рисунок 2.2.2.4

На данной работе Алие Бергер изобразила своего брата Джеват-пашу, чей литературный псевдоним был «Рыбак из Галикарнаса». Портрет в три четверти, где голова повернута в правую сторону, отличается большим количеством черных линий. Они словно заполняют собой пространство, оставляя меньше места свету.

На первый взгляд черные штрихи словно создают хаос вокруг образа брата, что является отражением чувств Алие Бергер к своему родственнику. Таким способом художница открывает окно в свой внутренний мир. Дело в том, что в 1914 г. ее брат убил своего отца и был приговорен к тюремному

заклучению. Художница словно мечется в своих эмоциях, пытаясь определить свое отношение к нему [22, с. 75].

Достигаемая путем использования черных линий экспрессия увеличивает эмоциональную составляющую картины.

Увидев в первый раз гравюры Алие Бергер может показаться, что сюжеты ее работ обычны и не уникальны, но смысл, стоящий за ними, – это болезненные переживания и одиночество художницы. Другими словами, сюжеты ее картин – это сочетание абстрактной концепции искусства и ее жизни, полной боли. Таким образом с помощью этих простых пейзажей и портретов Алие Бергер создает свою творческую индивидуальность.

Параллельно с созданием гравюр, Алие Бергер изучает различные гравюрные техники. Она не просто печатает свои работы на бумаге, она также экспериментирует с различными материалами, такими как муслин, наждачная бумага и крафт-бумага. Используя большое количество приемов передачи изображения, она изучает влияние разных текстур на качество и характер печатей. Художница стремилась создать собственный оригинальный язык повествования.

Одной из самых влиятельных работ в художественной карьере Алие Бергер является картина, ставшая лауреатом в конкурсе турецкого национального банка *Yapı Kredi*. «Восход солнца» (тур. *Güneşin Doğuşu*) (рисунок 2.2.2.5) – это полотно размером 2×3 м, выполненная масляными красками. Для участия в конкурсе, Алие Бергер принимает решение отойти от гравюры и попробовать себя в живописи.

Художница до последнего момента работала над этой картиной. Она все время старалась дополнить ее новым цветом, фигурой, точкой. Даже когда для выставки работу необходимо было унести, Алие Бергер подбегала к полотну с кистью в руках и говорила:

«Подождите, минутку! Мне еще нужно добавить сюда штрих и еще дорисовать здесь...» [30, с. 170].



рисунок 2.2.2.5

Картина имеет композицию, построенную по диагонали (начиная от правого нижнего угла, заканчивая левым верхним). На переднем плане картины изображены три женщины, несущие кувшины с рыбой. На среднем плане мы видим бурный поток сине-зеленого цвета, который представляет собой землю с горами, равнинами, реками и морями. На заднем плане изображено больших размеров солнце.

В своих интервью Алие Бергер говорила, что на создание данной картины ее вдохновило произведение французского философа Вольтера «Микромегас» (1752 г.), которого она читала с одиннадцати лет. Работа автора представляет собой фантастическую философскую историю из семи частей, где главные герои – жители планет Сатурна и Сириуса – отправляются путешествовать по Млечного Пути и изучать разные планеты и их жителей.

Однажды они натываются на планету Земля, где им удастся побеседовать с экипажем корабля. Двое инопланетян становятся свидетелями высокомерия людей, которые считают себя очень важными во Вселенной, несмотря на их крошечный размер. В разговоре с землянами житель Сатурна говорит следующую фразу:

«Наше существование – это момент, наша жизнь – это момент, и я вижу себя маленькой каплей воды в огромном океане» [52, с. 559].

Алие Бергер в своей абстрактной картине изобразила людей и дома, как маленькую каплю воды в океане. Удящие рыбаки в одном углу, город со своей мечетью и маленькими домами в другом углу; женщины, которые полощут пшеницу на одном краю реки; расположенные на верху холма маленькая деревня и фабрика; где-то загруженная соломой повозка – все они, словно точки во вселенной [30, с. 170].

В повести «Микромегас», в диалоге между жителями Сириуса и Сатурна, первый спрашивает второго: «Вы занимались исследованием вашего солнца? Какого оно цвета?». На что тот ему отвечает: «Белое, но с желтоватым оттенком. Когда же мы разложили солнечный луч, оказалось, что он состоит из семи цветов» [52, с. 560].

Как в произведении Вольтера, так и на картине Алие Бергер видно, что вначале солнце содержит в себе лишь два цвета: белый и желтый. Далее они словно раскручиваются и разделяются на другие цвета, такие как красный, синий, зеленый, тем самым соединяясь с остальной частью произведения.

Энергия всей картины сосредоточена главным образом в симметричном, едином и непрерывном движении солнца, неба и воды, где первое выступает в роли начала произведения и берет на себя акцентную составляющую композиции. Солнце словно начало, дающее жизнь и помогающее расти всему живому. Благодаря своей спиралевидной форме, оно как бы закручивает картину, создавая динамику вокруг себя, что в свою очередь напоминает

картину известного нидерландского художника Ван Гога «Звездная ночь» (1889 г.).

В результате движения все части картины соединяются, таким образом отражая слияние человека, занятого сельским хозяйством, с природой, при котором люди подчиняются ее законам.

Стоит обратить внимание на трех женщин, изображенных в правом углу картины. Они являются символом третьего месяца календаря, когда заканчивается зима и наступает весна. Как природа расцветает после холодов, так и молодая Турецкая Республика рождается и растет.

В картине «Восход солнца» Алие Бергер отходит от академического рисунка, доминирующего в художественной среде в то время. Техника цвета и формы на данной работе не соответствуют правилам и стандартам. Таким образом, она пытается принести в турецкую художественную общину новый взгляд на искусство, где цвет доминирует над формой. Данная работа являлась чем-то новым для турецкого художественного общества.

Главным отличием картины Алие Бергер от других конкурсных работ, является абстракционизм, с помощью которого ей удалось передать свою главную задумку. Присуждение первого места «Восходу солнца» является важным этапом в истории турецкого искусства. Создав цветную ритмичную и пластичную композицию, художница оказала влияние на развитие абстракционизма в турецком искусстве, который с того времени среди турецких художников начинает считаться современным стилем написания.

Среди картин, где в большинстве случаев изображается житель Анатолии преимущественно в кубистическом стиле, выбор жюри динамичной и оригинальной работы художницы свидетельствует о том, что абстракционизм считается современным стилем написания вызвал большой резонанс по всей Турции. Причиной тому являлось непонимание со стороны конкурсантов выдвинутого жюри решения и возмущение из-за несоответствия картины требованиям конкурса.

Тенденции, которые возникли в 1950-х гг. благодаря появлению картины «Восход солнца», начинают набирать обороты и заставляют переосмыслить художников взгляд на новое течение. Теперь турецкие творцы начинают отходить от кубизма, ставя под сомнение существовавшие до этого привычные стили изображения.

После событий 1954 г. Алие Бергер еще некоторое время продолжает создавать работы на тему конкурса, но уже используя гравюрные техники изображения.

В 1959 г. наступает новый этап в творчестве Алие Бергер, когда на смену черно-белым гравюрам приходят цветные. Цветная гравюра достигается с

помощью изготовления некоторого количества металлических пластин, которым соответствуют определенные цвета.

Для того, чтобы лучше изобразить разноцветные гравюры, художница изучила новые техники, такие как офорт (фр. eau forte), акватинта (итал. aquatinta). Некоторые работы совершались в смешанной технике, которая предполагала сначала создание металлической пластины, а после нанесение уже на переведенный рисунок различных цветов. Теперь в картинах художницы, помимо белого и черного, используются различные оттенки цветового спектра.

Время от времени Алие Бергер печатала свои гравюры в Академии искусств, где использовала лаки из английских и французских чернил, которые позволяли ей наилучшим образом передать задуманный ею цвет.

В своих цветных гравюрах, которые относятся к периоду с 1959 по 1972 гг., Алие Бергер продолжает изображать людей. Особенно она любила запечатлеть историю и культуру Турции, которую ей удалось наблюдать, прогуливаясь по Стамбулу. Совмещая восточные традиции с западными техниками, Алие Бергер тем самым обогащала изобразительное искусство не только своей страны, но и всего мира.

Частыми героями ее работ данного творческого периода становились танцующие дервиши.

Знакомство Алие Бергер с суфизмом и его философией произошло еще в детстве. Родственники художницы по материнской линии принадлежали к суфийскому ордену Руфайи. Будучи ребенком, Алие с матерью часто посещала стамбульскую текке, основанную в 1908 г. и расположенную в районе Фатих. Здесь она изучала литературу таких известных писательниц-суфиев, как Самиха Айверди, Софии Эрол и т.д., а также наблюдала за различными обрядами дервишей. Кроме того, шейх данного дергаха Кенан Рифай-бей был частым гостем в доме Шакир-паши.

Изображая танец дервишей, художница постоянно упоминала, что «все в нашем мире находится во вращении. Таким образом мы достигаем гармонии. Как Земля крутится вокруг Солнца, так и дервиш крутится вокруг себя, пытаясь достигнуть гармонии. Ты превращаешься, когда вращаешься!» [22, с. 153].

Алие Бергер объединила свои детские воспоминания и накопившийся опыт, для того чтобы создать гравюру под названием «Мевлеви» (тур. Mevleviler) (1960 г.) (рисунок 2.2.2.6).



рисунок 2.2.2.6

На переднем плане данной гравюры изображены два дервиша, танцующие под аккомпанемент музыкантов, расположенных на заднем плане картины. Правой рукой они обращаются к небу, для того чтобы получить благословение, которое левой рукой они передают земле. Двое других дервишей, находящиеся справа, наблюдают за танцем, ожидая своей очереди.

По данной гравюре тяжело судить, в какой местности Алие Бергер удалось запечатлеть этот танец. К тому же сами дервиши лишены личности.

Синий цвет, который художница выбрала для изображения фона, является цветом неба, размышлений о Боге, божественной благодати и рая. Таким образом она хотела подчеркнуть связь дервишей в момент их танца с Аллахом. Она также не обозначила их тела белым цветом, как она обычно делает в своих работах, а лишь обвела черным контуром. Таким способом она хотела показать соединение дервишей с Богом. Белым цветом она лишь выделила специальные головные уборы – секке, которые являются атрибутом дервишей ордена Мевлеви.

Алие Бергер также подвергалась импульсивному стилю создания своих работ. В 1966 г. в Нарманлы-хане, где она проживала, происходит пожар. В результате художница теряет большую часть своих работах, чему она не придала особого значения.

В тот момент ее интересовала лишь картина происходящего: вылетающие птичьи перья из подушек, брошенных приходящими на помощь соседями, загораются и превращаются в сверкающих светлячков, которые быстро распределяются повсюду в окутанной пламенем мастерской. Очарованная видом, Алие Бергер внезапно берет в руки кисть и краску и на деревянной дощечке начинает зарисовывать сцену пожара [22, с. 190].

Картина «Пожар» (тур. Yangın) (рисунок 2.2.2.7) написана маслом на дюралите.



рисунок 2.2.2.7

Здесь изображен красный огненный шар, напоминающий спичечный наконечник. Благодаря белым линиям, идущим от низа картины, создается движение, словно кто-то черкает деревяшку о шероховатую поверхность спичечного коробка.

В центральной части картины, где изображен процесс зажигания спички, находится преимущественно синий цвет. Позже, он буквально за несколько сантиметров полотна превращается в зеленый, желтый, а после в красный. Так, художница показала скорость зажигания фосфора.

С левой стороны спичечный наконечник словно размазан. Благодаря таким мазкам, Алие Бергер показала ветер, который раздувает пламя, создавая пожар.

Спичка, которая является центром композиции, словно разделяется задний фон и картину в целом, тем самым показывая разрушительную силу пожара.

Возвращаясь к гравюрам, в 1972 г. героем цветных работ Алие Бергер стал известный в тогдашней Турции барабанщик Карайылан (тур. Karayılan). Он нередко выступал на различных фестивалях, на одном из которых его и заметила Алие Бергер. Особенность музыканта заключалась в его похожем на игру танце, когда он подбрасывал деревянную колотушку для барабана вверх,

падал на спину, при этом играя на инструменте. Барабан для Карайылана был священным, поэтому работу по созданию нового инструмента он доверял только себе. [2, с. 122].

Алие Бергер была впечатлена завораживающей игрой Карайылана и организованным им шоу, а также его отношению к инструменту. Поэтому она приняла решение запечатлеть музыканта в своих картинах.

На гравюре «Барабанщик / Карайылан» (тур. Davulcu / Karayılan) (рисунок 2.2.2.8) может показаться, что изображены три разных музыканта, но это не так. Дело в том, что, когда Карайылан играл на своем инструменте, из-за маневренности барабанщика и его ловких движений создавалось ощущение присутствия целого оркестра. Запечатлев три фигуры, Алие Бергер хотела передать таким образом свои ощущения от выступления барабанщика.



рисунок 2.2.2.8

На данной изображении художница использует цвет, как основную составляющую композиции, эквивалентную линиям. Подобно им, цвета превращаются в спирали.

Как и в предыдущих работах Алие, белый цвет выступает в роли акцента композиции. Благодаря ему все внимание зрителя концентрируется вокруг трех фигур, изображенных черным цветом. Белый выступает в качестве пространства, а черный художница использует для обозначения человеческих тел. Примечательным является то, что музыкант, изображенный на данной

работе словно сливается со своим инструментом, таким образом образуя единое целое.

Еще одним главным цветом здесь является красный. Он как бы связывает три фигуры музыканта воедино. Так Алие Бергер пыталась показать ту гармонию, которую Карайылан создавал на своих выступлениях. Красная краска, словно лента опоясывает образы барабанщика, создавая единую мелодию и сохраняя ритм произведения.

Красный цвет в большей степени расположен в нижней части картины, где произведение берет свое начало. Здесь можно увидеть влияние османской миниатюры, когда введение в картину начинается снизу.

Стоит обратить внимание и на ширину красной ленты, зарисованной вокруг изображений барабанщика. Вначале она довольно широкая, а к концу произведения начинает сужаться. Так художница передает громкость музыкального исполнения, которая в процессе выступления постепенно снижается.

Благодаря красному цвету Алие Бергер удастся достичь движения вокруг музыканта и показать направления вращения, тем самым зритель будто воспроизводит тот танец, который удалось запечатлеть художнице.

Среди главных героев цветных гравюр Алие Бергер можно встретить не только музыкантов, но и танцоров, как например в работе «Танцоры Халая» (тур. Halaıcı) (рисунок 2.2.2.9), которая создана при помощи смешанной техники.



рисунок 2.2.2.9

Сюжет картины Алие Бергер навеял увиденный ею танец халай. Халай – это турецкий народный танец, в котором участвуют традиционно мужчины, собравшись либо в круг, либо в линию. Все участники держат друг друга за руки, либо танцуют плечом к плечу. Этот танец довольно ритмичный и как правило участники напрягают свое тело, при этом быстро сгибая колени. Музыка для танца исполняется в основном на давулах и зурнах, но также могут использоваться и другие народные инструменты. Халай танцуют на свадьбах, предсвадебных церемониях, проводах в армию и всевозможных фестивалях. Часто этот танец могут исполнять на протяжении нескольких часов [61, с. 61].

В центре сюжета изображены пять тел, танцующих на сине-зеленом фоне. Цвета, которые Алие Бергер использовала, создают у зрителя чувство прохлады, а позы являются отражением свободы. Ритмичная последовательность изображенных фигур передает зрителю ощущение движения [22, с. 202].

Атрибут танца, которым является белый платок «мендиль», художница выделила белым цветом.

Стоит отметить, что это одна из самых ярких работ Алие Бергер. Фигуры, которые изображены в красно-синих оттенках, являются акцентом данной композиции. По сравнению с фоном изображения они создают контраст. Контрастные цвета добавляют энергичности и выразительности, а отсутствие перспективы и упрощенные линии помогают сосредоточиться на содержании.

Фольклорные работы, которые создавала Алие Бергер, в большинстве случаев были цветными, за счет чего формировалось движение и подчеркивался культурный колорит Турции.

На данной гравюре три фигуры как бы теряются в пространстве. Таким способом художница передала возникающее у танцоров ощущение, когда танец постепенно ускоряется и создается чувство невесомости.

Алие Бергер стремилась передать саму суть танца – квинтэссенцию энергии, которая переполняет людей в моменты празднования тех или иных событий.

Данная работа напоминает произведение известного французского художника Анри Матисса под названием «Танец» (1910 г.), которое автор написал также, находившись под впечатлением от увиденного им танца.

В периоде цветных работ Алие Бергер создает большое количество автопортретов. Автопортрет любого художника – это своеобразная заметка о себе в истории, а также процесс самопознания. Примечательным является тот факт, что для изображения себя она стала прибегать к живописи. Если же в гравюре главным композиционным элементом являются линии, то в живописи Алие Бергер отдает предпочтение цвету. Использование пастели и гуаши

наиболее точно смогли передать внутреннее состояние художницы, которое она всегда старалась раскрыть.

Первоначально в своих портретах она интенсивно наносила штрихи углем (рисунок 2.2.2.10, 2.2.2.11). Это являлось не только следствием ее любви и преданности гравировальному искусству, но и отражением ее внутренних переживаний и страданий. Свое лицо же она рисовала расплывчато.



рисунок 2.2.2.10



рисунок 2.2.2.11

Однако на автопортрете, который был нарисован в период позднего творчества художницы, уже четко изображены лицо, глаза, брови, губы, скулы (рисунок 2.2.2.12).



рисунок 2.2.2.12

При создании этой работы Алие Бергер вдохновилась двумя известными художниками: норвежским живописцем Эдвардом Мунком, в чьих работах часто можно встретить оранжевый и зеленый цвета, и нидерландским портретистом Реембрандтом Рейном, который создавал автопортреты почти также часто, как он вел дневник [22, с. 211].

Художница изобразила себя в черно-белой шали и в платье с воротником, прикрывающем ее шею. Черно-белая шаль символизирует ее прошлое, а также является атрибутом ее гравюрного искусства. Пусть этот портрет выполнен не в привычной для нее технике, но она не отождествляет себя от своего прошлого творчества, а наоборот окружает себя им.

В картине преобладают такие цвета, как медный и изумрудный. Медный является отражением ее детской натуры и ее прошлого, изумрудный же, в цвет глаз, является отражением печали и ее настоящего [22, с. 211].

До самой смерти Алие Бергер не переставала рисовать. В гравюрах позднего периода своего творчества она изображала свой родной город Стамбул, в особенности отражающие изменения городские трущобы с их уникальными цветами и формами.

На гравюре «Трущобы» (тур. Gecsekondular) (рисунок 2.2.2.13), датированной 1972 г., художница изображает дома в довольно примитивной форме, нагроможденные друг на друга, словно слои земной коры.



рисунок 2.2.2.13

Стамбул, с численностью жителей около 14 млн. человек (2018 г.), является самым густонаселенным городом в Турции, что в свою очередь создает ряд проблем, в числе которых нехватка жилья. Для решения этого вопроса еще в 1940 г. было принято решение начать строительство трущобных кварталов, которые в турецком языке носят название «геджеконду» (букв. «построенный за ночь»).

Первоначально они строились на пустынных местностях вокруг городских центров, которые впоследствии стали окраинами. Многие современные геджеконду по-прежнему не имеют элементарных удобств, таких как электричество, водопровод и канализация, и являются центрами активности преступных группировок, торговли наркотиками и проституции.

Алие Бергер очень волновало такое положение дел. Стамбул был ее родным городом, который часто фигурировал в ее работах. Она всегда желала изображать его таким, какой он есть, тем самым документировав его историю в своих гравюрах. Поэтому она принимает решение посвятить одну из своих картин турецким трущобам.

На нижнем слое гравюры изображено несколько сложных сооружений и чем выше располагаются дома, тем больше их становится, а их конструкция упрощается. Начиная более выразительными, заканчивая менее различимыми домами, данная работа символизирует город и его окраину, тем самым показывая контраст между архитектурами зданий. И чем выше дома, тем больше они теряют опору и словно парят над землей, таким образом обозначая не только свою неустойчивость, но и неустойчивость людей, живущих внутри, которые не имеют достаточной опоры для своего существования.

В данной вертикальной работе Алие Бергер приняла решение раскрашивать слои в разные цвета, такие как фиолетовый, синий, желтый, зеленый и красный, таким образом подчеркнув разноцветность таких сооружений.

Хаотичное расположение домов свидетельствует о незапланированности урбанизации. Им словно нет места в этом городе, но они все равно продолжают существовать.

На самом верху с левой стороны даже виднеется мечеть. Так художница показала, что в таких домах проживают такие же мусульмане, как и в городе. Она хотела показать, что между людьми, проживающими в квартирах и трущобах не существует никакой разницы, что все они верят в одного и того же Бога и совершают одни и те же молитвы.

Возвращение Алие Бергер к черно-белым гравюрам начинается работой «Строительство моста через Босфор» (тур. Boğaz Köprüsü Yapımı) (рисунок

2.2.2.14), которую она создала в 1974 г. в период своего пребывания в больнице.



рисунок 2.2.2.14

Окна больничной палаты выходили прямо на пролив Босфор, где происходило строительство моста, начавшееся в 1970 г. В момент, когда Алие Бергер решает его запечатлеть, мост уже был почти готов. Однако это сооружение, соединяющее две части Стамбула, настолько сильно впечатлило художницу, что даже находясь в тяжелом состоянии, она приняла решение изобразить процесс его создания.

Сверху Алие нарисовала подвесную конструкцию, позволяющую строителям передвигаться самим, а также транспортировать необходимые материалы в процессе возведения моста. От нее отходят несколько тросов, соединяющихся с расположившимся на воде металлическим сооружением, мимо которого проплывает пароход. В левом углу гравюры мы видим волны, которые оставило после себя морское судно.

Здесь, как и в своих ранних работах, Алие Бергер использует лишь черную краску. Как и прежде, белый и черный цвета начинают символизировать душевную боль художницы. В этот раз она понимала, что болезнь возьмет над ней вверх, поэтому город, который всегда занимал особое место в ее сердце, она изобразила с помощью этих контрастных цветов.

Данная гравюра стала последней работой художницы.

За свою жизнь Алие Бергер стала свидетелем различных перемен в истории страны, начиная от распада Османской империи, до образования новой Турецкой республики. Ее работы документировали не только перемены вокруг художницы, но и в ее душе. Смерть ее мужа Карла Бергера послужила началом ее творческого пути, в котором она отдала предпочтение гравюре.

Благодаря Алие Бергер, гравюра, которая считалась лишь способной существовать на открытках и почтовых карточках, стала частью турецкого изобразительного искусства. Придав цвета своим работам, а также экспериментируя с новыми материалами и техниками, художница смогла развить данный способ изображения, предоставив ему место в творческой среде Турции. Иногда она работала углем, изображая таким образом свои внутренние эмоции и переживания, а иногда использовала цвет, создавая абстрактные образы, которые подчеркивали культурный колорит страны. Благодаря ей при различных академиях и школах начинают открываться мастерские, которые знакомят турецких художников с гравюрой, тем самым обогащая художественные направления в молодой Турецкой Республике.

Алие Бергер также внесла важный вклад в развитие современной турецкой живописи. В период республики, когда политика правительства направлена на европеизацию, основные тенденции в академическое искусство были сформированы соответственно. Геометричные композиции, созданные под влиянием доминирующего кубизма, составляли свои правила для художников того времени. Однако победа Алие Бергер на национальном конкурсе в 1954 г. с картиной «Восход солнца», с ее абстрактным повествованием, разрушает понимание привычных способов изображения, тем самым оставляя кубистическое повествование позади.

Получив первое место в конкурсе, Алие Бергер заявила всему миру о возможностях турецких художников, тем самым зарекомендовав себя как нацию, не уступающую ведущим европейским творцам и идущую вместе с мировым прогрессом в области искусства.

В своих фольклорных произведениях Алие Бергер соединяла восточную культуру с западными стилями. Изображая различных танцоров и музыкантов, она подчеркивала разнообразие культурной жизни Стамбула. Данные работы художницы отразили традиции турецкого общества своим индивидуальным стилем, выходящим за пределы привычного языка повествования того периода.

В результате Алие Бергер объединила свою жизнь с искусством, свой внутренний мир с абстракционизмом, найдя новый стиль повествования, таким образом дав импульс развитию модернизма в художественной среде Турции. Ее свобода и открытость ко всему новому способствовали диверсификации турецкого изобразительного искусства.

2.3 Фюрея Корал как представитель искусства керамики в Турции XX в.

Фюрея Корал является первой художницей-керамистом в Турции, которая придала глине новый способ повествования и заложила основы современного керамического искусства. Она известна своими стеновыми панелями, а также изделиями из фарфора, которые являлись отражением ее идеом «Искусство повсюду». В своих работах художница сочетала западные и восточные художественные элементы.

2.3.1 Жизненный опыт Фюреи Корал

Фюрея Корал (тур. Füreyâ Koral) родилась 2 июня 1910 г. на острове Бююкада (Стамбул) в семье Эмина Корала, и Хакие-ханым, являющейся старшей дочерью известного Шакир-паши.

Художник, который был одним из сторонников идеи «Искусство повсюду», воспитал множество учеников, которых можно считать знатоками современного искусства керамики, и заложил основы современного искусства керамики. Т

Семья Кабаагачлы была полна людей искусства, которые являлись не только уникальными мастерами в своем деле, но и пионерами в тех или иных видах изобразительного искусства. Вот как Фюрея Корал рассказывает об обстановке в доме, в котором она выросла:

«Нас, детей семьи Кабаагачлы, словно вырастили не родители, а тот родовой особняк на Бююкаде. Он словно носил нас в утробе годами, вынашивал наши гены, до костей пропитывал нас своей историей. Весь опыт, который моя семья накапливала годами, все это передалось нам в этом доме и сотворило наши души» [7, с. 1].

Уже в раннем возрасте Фюрея Корал испытала материальную и духовную нищету, с которой столкнулись все жители страны, когда в 1912 г. Османская империя начала терять свои территории. Однако даже в такие смутные времена, семья Кабаагачлы продолжала брать частные уроки для своих детей. Образование словно являлось жизненно важной потребностью, которую необходимо было постоянно удовлетворять.

Как и все члены семьи Шакир-паши, Фюрея Корал поступает в Лицей Богоматери Сиона (тур. Notre Dame de Sion Özel Fransız Lisesi), который снова открывает свои двери после окончания Первой мировой войны. В старших

классах пансиона для девочек, Фюрея Корал пишет сочинение, в котором размышляет над такими понятиями, как «Я», «личность», «индивидуальность». Девушка, которая уже в таком юном возрасте рассуждает на такие темы, имела право принимать собственные решения в своей жизни [31, с. 3].

После окончания пансиона, Фюрея Корал поступает в Стамбульский университет на филологический факультет, где изучает философию и параллельно обучается скрипке у Карла Бергера, будущего мужа своей тети Алие. Однако вскоре, из-за ухудшения финансового положения семьи вследствие болезни отца, Фюрея Корал вынуждена бросить университет. Благодаря полученному музыкальному образованию, Фюрея Корал начинает работать в местной газете, где пишет статьи как музыкальный критик.

В 1929 г. Фюрея Корал выходит замуж за двадцатилетнего землевладельца из Бурсы Сабахаттина Караджабея (тур. Sabahattin Karacabey). Как художница сама писала, «я выбрала жизнь «Королька»» (речь идет о главной героине романа турецкого автора Решата Нури Гюнтекина «Королёк – птичка певчая»). Художница принимает решение служит Турецкой Республике, поэтому отправляется к своему мужу в Анатолию, чтобы там обучать детей [37, с. 129].

Такому патристическому настрою предшествовало событие, произошедшее в 1923 г. Когда Фюрее Корал было тринадцать лет, она отправилась в Измир на предстоящий концерт. Там будущая художница встретила главу Турецкого государства – Мустафу Кемаля Ататюрка с его женой Латифе-ханым. Турецкий лидер попросил Фюрею сыграть на скрипке. После успешно выполненной просьбы, девочка попросила Ататюрка оставить памятное послание в ее тетради. Он написал следующее:

«Фюрея-ханым, я вижу, что вы очень трудолюбивый человек. Люди многого от Вас ждут. Вы должны усердно работать и что-то им дать» [37, с. 128].

С тех пор она приняла решение работать и творить на благо своей страны и своего народа.

Брачная жизнь сложилась не так, как Фюрея Корал себе представляла. Находясь на восьмом месяце беременности, она теряет ребенка. Постоянные ссоры с мужем привели к тому, что в 1932 г. Фюрея принимает решение расторгнуть брак и вернуться в Стамбул.

Обладая свободным духом, Фюрея Корал решила жить в одиночку, созерцая красоту природы и преподавая в школе. На протяжении всех этих лет, художница не переставала обучаться. Своим долгом она считала не только благодарить своих предков за предоставленную ей возможность каждый день узнавать что-то новое, но и до самой смерти быть полезной для своей страны [37, с. 128].

Свой второй брак Фюрея Корал заключила в возрасте двадцати пяти лет со своим другом Али Кылычом (тур. Ali Kılıç), который являлся политическим деятелем, приближенным к Ататюрку.

С 1935 по 1938 гг. Фюрея Корал со своим мужем проживала в Анкаре, где постоянными гостями в их доме были Мустафа Кемаль Ататюрк и Исмет Инёню. Параллельно с этим семья совершала многочисленные командировки в такие турецкие города, как Эскишехир, Бурса.

После смерти турецкого лидера в 1938 г., Фюрея Корал вместе со своим супругом возвращается в Стамбул, где последующие семь лет Али Кылыч находится в тяжелой депрессии, связанной со смертью государственного лидера. Однако благодаря поездкам за границу и усилиям Фюреи, он наконец-то возвращается к прежней жизни.

В период с 1940 по 1944 гг. Фюрея ведет музыкальную колонку в газете «Родина» (тур. Vatan).

В 1945 г., Фюрея Корал тяжело заболевает. В больнице ей ставят диагноз туберкулез. Смерть Ататюрка, период депрессии Али, неудачный первый брак, потеря ребенка – все это утомило Фюрею Корал. Чтобы вылечить туберкулез, она отправляется в 1949 г. в Швейцарию. Проходя лечение, художница пытается найти новое увлечение в жизни, которое приносило бы ей удовольствие и наполнило бы ее смыслом. Для этого она обращается к своей тете Фахрельниссе Зейд. Та советует ей попробовать себя в живописи, но этот вид искусства не заинтересовал Фюрею. Позже в один день к ней приезжает ее другая тетя, Алие Бергер, которая привозит с собой несколько коробок глины. Алие замесила ее и попросила Фюрею Корал что-нибудь слепить. Художницу так заинтересовал этот материал, что она продолжила лепить и после отъезда своей тети [13, с. 10].

На протяжении последующих пяти-шести месяцев Фюрея Корал лепила, сушила и рисовала. Одновременно с этим она берет уроки живописи, которая была так необходима для создания достойных изделий из глины. Таким образом в тридцать семь лет Фюрея Корал находит силы, чтобы жить дальше. Занятие искусством, как и для любого другого члена семьи Шакир-паши, стало для нее необходимостью.

После долгого пребывания в санатории, Фюрея Корал начинает обучение в мастерской керамики в Лозанне. Там она проводит все свое время, лишь каждые пятнадцать дней возвращаясь в санаторий.

Через какое-то время художницу выписывают, при том что ее болезнь так и не прошла. Но несмотря на это, Фюрея продолжает заниматься новым ремеслом. В 1950 г. она берет уроки у французского художника-керамиста Серре (фр. Serré), который помогает ей развивать свое мастерство.

Керамика полностью изменила Фюрею Корал и ее жизнь. В написанном сразу же после ее первой выставки в Париже в 1951 г. письме, художница заявляет:

«Теперь у меня есть цель, и я решила сделать все, чтобы ее реализовать. Возможно многие подумают, что я сумасшедшая. Но чтобы они не говорили, я буду крушить всех, кто станет у меня на пути» [9, с. 1].

После окончания выставки, Фюрея Корал еще некоторое время жила в Париже, где она посещала различные музеи и следила за работами современных авторов керамического искусства, ища вдохновение для новых работ.

Вернувшись в Стамбул в 1951 г., Алие Бергер привозит с собой керамику, которая только начинала распространяться в Турции. В этом же году она открывает здесь свою выставку в Художественной галерее Майя (тур. Maya Sanat Galerisi), которая стала первой, с представленными на ней керамическими изделиями.

Супруг художницы отнесся к творчеству своей жены несерьезно, что послужило началом разногласий в семье. Али Кылыч потребовал бросить занятия керамикой, но Фюрея не согласилась. В итоге в 1954 г. художница уходит от своего мужа и решает начать новую жизнь, где все свое свободное время будет посвящать искусству. Она заявила, что свой третий брак она заключит с керамикой [17, с. 1].

Время от времени Фюрея Корал продолжает мучать туберкулез. Чтобы справиться с этой болезнью, она, никому не сказав, принимает решение уехать в Париж, где соглашается на проведение операции по удалению части легкого. Затем художница снова возвращается в Стамбул.

В 1954 г. Фюрея Корал переезжает в квартиру своего деда Шакир-паши, которую переоборудовала в мастерскую, где продолжает заниматься керамикой. Из Парижа она привезла специальную печь для обжига изделий, которую на таможенном контроле поместили как «для выпечки», поскольку такой техники в Турции еще не существовало [16, с. 1].

Перед художницей встала проблема отсутствия не только подходящего оборудования, но и необходимых материалов. Для решения этих вопросов она объединилась с теми немногими преподавателями из Академии изящных искусств, которые специализировались на керамических изделиях. Все вместе они производили поиски необходимой глины и керамической печи, для того, чтобы продолжать творить и возрождать забытое направление в искусстве.

Также инициативу по развитию керамики взяло на себя правительство молодой Турецкой Республике, отправив за границу несколько студентов, в основном в такие европейские страны, как Германия и Франция. Параллельно с этим при Академии изящных искусств была создана «Мастерская по керамике

и китайскому фарфору» под руководством турецкого художника Исмаила Хаккы Ойгара (тур. İsmail Hakkı Oygur), призванная добиться прорывов в этой области изобразительного искусства.

Инициативу по обучению новых художников также поддержала и Фюрея Корал, которая начала принимать в своей мастерской студентов и преподавать им искусство лепки из глины. Ее учениками были такие известные художники и художницы, как Шади Чалык, Джандеер Фюртун, Алев Эбюззия, Берил Аныланмерт и др.

Обучение художников-керамистов, которые будут развивать страну в этой области, является еще одним важным вкладом Фюреи Корал в развитие турецкого искусства.

В 1955 г. Фюрея Корал принимает участие в Международной выставке керамики в Каннах, где завоевывает серебряную медаль. С этой медалью она представляет Турцию в области керамики на международной арене искусств.

1957 г. стал поворотным моментом в жизни Фюреи Корал: благодаря стипендии Рокфеллера, она отправляется в Латинскую Америку, где художница знакомится с цивилизациями майя и инков. Знания и впечатления, которые она приобрела за время своего пребывания здесь, в значительной степени повлияли на ее дальнейшие работы. Она смешала западное искусство с восточными традициями, тем самым пытаясь создать что-то современное.

На Международной выставке в Брюсселе, организованной в 1958 г., перед турецкими художниками была поставлена задача организовать павильон, «который бы показал всему миру мощь турецкого искусства» [13, с. 11].

Фюрея Корал также приняла участие в этой выставке, где продемонстрировала свои керамические чашки. Чайные сервизы из Стамбула вызвали восторг и ажиотаж со стороны посетителей выставки, в результате чего все изделия были мгновенно проданы, а некоторые даже украдены. Искусство Фюреи Корал привлекло больше внимание, чем ожидалось.

В 1962 г. проходила еще одна Международная выставка керамики в Праге, где Фюрея Корал завоевала золотую медаль. Она стала художницей, которая во второй раз доказала свой успех не только в Турции, но и во всем мире. Эта победа замотивировала ее к новым высотам в области керамического искусства.

В 1966 г. Фюрея Корал занимается росписью стен Стамбула, что не только приносит ей удовольствие и облагораживает город, но также способствует привлечению людей к искусству. Художница стала важной фигурой в истории турецкого паблик-арта.

Пройдя долгий путь в свое профессиональной жизни, в 1970-х гг. Фюрея Корал переходит к созданию панно меньших размеров, нежели тех, что были ранее. Она хотела создавать небольшие произведения, которые бы люди смогли

покупать и таким образом приобщать себя к искусству. По ее словам, искусство должно иметь место во всех сферах человеческой жизни, чтобы таким образом находиться в тесном контакте с людьми.

В 1970-х гг. Фюрея Корал ищет новые материалы и идеи для творчества. Для этого она отправляется на Стамбульский фарфоровый завод (тур. İstanbul Porselen Fabrikası) в Тузле, где изучает свойства данного материала. Художница получила разрешение работать в мастерской при заводе, где она занимается изготовлением изделий в интенсивном режиме. Здесь она создает чашки для кофе и чая, обеденные тарелки, различные кувшины, вазы, чайники и т.д., делая на белых изделиях различные узоры по османским мотивам. К сожалению, изготовление посуды пришлось прекратить, поскольку ее продажа не приносила владельцам завода достаточной прибыли. Невозможность сотрудничать с крупными предприятиями сильно пошатнула энтузиазм художницы. Поэтому оставшийся фарфор она весь продала.

Изделия Фюреи Корал украшали журнальные столики в таких известных заведениях, как отель «Хилтон» (тур. Hilton Oteli). Таким образом ее керамика продолжала служить людям.

Позже художница все-таки возвращается к созданию новых изделий из фарфора.

В 1979 г. была создано Турецкая ассоциация керамистов (тур. Türk Seramikçiler Derneği), которая просуществовала всего лишь год. Это объединение было призвано оказывать поддержку преподавателям Академии изящных искусства, а также художникам- и художницам-керамистам. Председательницей ассоциации была избрана Фюрея Корал.

12 сентября 1980 г. в стране произошел военный переворот, который затронул также сферу культуры и искусства, вследствие чего развитие этих областей не было приоритетным направлением государства. Однако после 1990 г. искусство керамики продолжило обогащаться новыми течениями.

В 1992 г. в Художественной галерее Мачка (тур. Maçka Sanat Galerisi) проходит выставка под названием «Уважение к Фюрее Корал на сороковом году ее творчества» (тур. “Kırkıncı Sanat Yılında Füreye Koral’a Saygı”), где были представлены более сорока работ из керамики, в том числе знаменитые изделия под названием «Шагающие люди». Целью данной выставки являлось показать общественности работы Фюреи Корал, которые находились в ее личной коллекции. Эта выставка стала последней, которая была организована при жизни художницы.

26 августа 1997 г. Фюрея Корал скончалась в клинике Османоглу (тур. Osmanoğlu Kliniği) в Стамбуле. Она была похоронена на мусульманском кладбище, принадлежавшем ее семье.

2.3.2 Основные черты творчества Фюрея Корал

Фюрея Корал является первой художницей-керамистом Турции, которая возродила и придала керамике новый способ повествования. В своих работах она соединяла достижения разных цивилизаций и культур, создавая таким образом уникальные произведения искусства.

К ранним работам Фюрея Корал относятся изделия из керамики, которые в наибольшей степени отражают влияние различных народов, проживавших как на территории Анатолии, так и за ее пределами, с которыми художнице удалось познакомиться благодаря многочисленным путешествиям.

После возвращения в Стамбул в 1951 г., Фюрея Корал принимает решение отправиться в Анкару, чтобы посетить Музей анатолийских цивилизаций (тур. Anadolu Medeniyetleri Müzesi), где знакомится с артефактами различных народов, проживавших на территории Анатолии. Во время экскурсии ее особенно впечатлили изделия хеттов, которые она до этого ни разу не встречала. Так в 1953 г. появляется керамическое изделие «Хеттское солнце» (тур. Hitit Güheşi) (рисунок 2.3.2.1).



рисунок 2.3.2.1

На черной керамической тарелке, диаметром 30 см., изображен солярный символ хеттов, представленный в виде полукруга, внутри которого также расположен перевернутый символ. Очевидно, что Фюрея Корал вдохновилась одним из образцов музея, который называется «Солнечный диск» (тур. Güneş kursu), предположительно относящийся к 2500-2250 тыс. до н. э. (рисунок 2.3.2.2).



рисунок 2.3.2.2

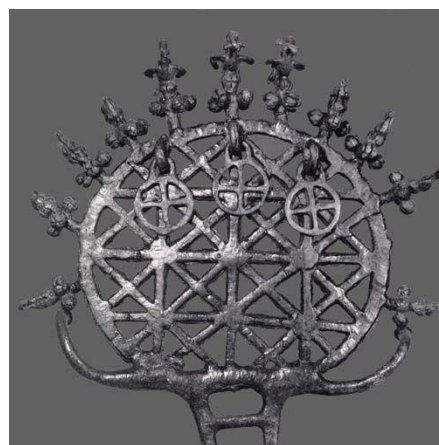


рисунок 2.3.2.3

Само же солнце обрамлено дугообразной линией, которая также отсылает к хеттским солярным символам, где солнце уже круглое и словно держится на рогах животного (оленя или быка) (рисунок 2.3.2.3).

На верхней части солнца, также, как и по периметру бронзового изделия, расположены небольшие выступы, которые символизируют плодородие и размножение природы. В нижней части изделия изображены равносторонние треугольники, которые считались источником жизни и могущественной силы среди хеттов. Изображения равносторонних треугольников размещались на печатях, а также могли присоединяться к другим образом, что отображено на изделии Фюреи Корал [23, с. 11].

Цвета, которые художница выбрала для изображения хеттских мотивов имеют отношение к Турции и связаны исключительно с историей и культурой анатолийского региона. В одном из своих интервью она заявила:

«Ничто не заставляет меня ощущать Восток так, как те образы, которые я создаю, те цвета и формы, что я использую. Все эти вещи заставляют меня вспоминать о местах, где я родилась и выросла. Я словно пленница османского тюльпана и гвоздики; зеленого, под цвет ивы из Кютахьи; красного, под цвет черепицы домов; бирюзового, под цвет Средиземного моря – все во мне с ног до головы византийское, анатолийское и стамбульское» [17, с. 1].

В последующих работах Фюрея Корал часто прибегает к изображению солярного символа хеттов, используя его не только как часть керамических изделий, но и настенных панно.

В работах из керамики художницы видно влияние не только анатолийских, но и других народов. В 1957 г., во время поездки в Латинскую Америку, Фюрея Корал также изучает цивилизации майя и инков в музеях различных стран. Во время своего путешествия художница побывала в Перу, где посетила известную достопримечательность страны – Долину Наска (исп. *Desierto de Nazca*), которая своими геоглифами вдохновила художницу на

создание керамического изделия под названием «Птица» (тур. Kuş) (рисунок 2.3.2.4).



рисунок 2.3.2.4

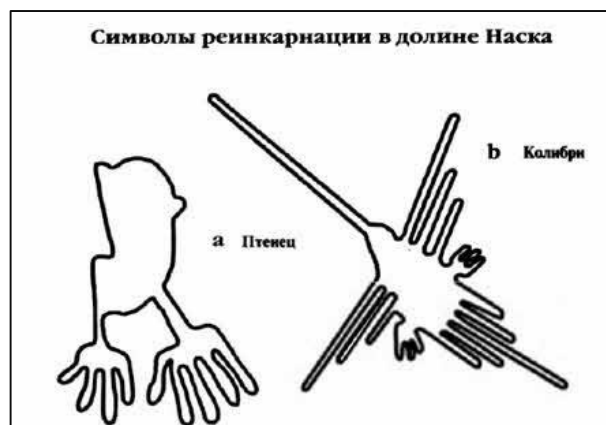


рисунок 2.3.2.5

Эта работа, размером 42×19 см., изображает птицу, которая вдохновлена масштабными земляными рисунками «Птенец» и «Колибри» (рисунок 2.3.2.5). Колибри является самой маленькой птицей в мире и единственной, способной летать и назад, и вперед, метафорически перемещаясь во времени. Поэтому у цивилизации инков она ассоциируется с реинкарнацией – повторным появлением одних и тех же личностей через долгие периоды времени [68, с. 81].

Совместив два этих изображения в своем изделии, Фюрее Корал удастся создать работу, ставшую уникальной среди художников Турции и не только.

После изготовления некоторого количества керамических статуэток наступает новый этап в творчестве Фюреи Корал: художница принимает решения создавать масштабные панно. Ее целью являлось возродить настенную живопись, когда-то существовавшую в Анатолии, но при этом использовать современные стили изображения.

Вооружившись огнем, землей и водой, а также накопленными знаниями в области истории и культуры разных цивилизаций, Фюрея Корал сотрудничает с турецкими архитекторами и предприятиями по изготовлению керамики. В этот период своего творчества она разработала большое количество панно, которые украшают не только внутренние, но и внешние пространства многочисленных базаров, отелей и других учреждений, и которые существуют в Турции до сих пор.

Керамическая работа (рисунок 2.3.2.6), установленная на фасаде одного из турецкого банка Ziraat в Стамбуле в 1966 г., была создана путем объединения квадратных плиток одинакового размера и является отсылкой к современному применению традиционного плиточного искусства. Фюрея Корал считала, что османские и сельджукские плитки, являющиеся художественным наследием, должны быть избавлены от своего стандартного

использования, но при этом не должны утратить свои основные приемы и техники нанесения композиции. Поэтому в данном керамическом панно для изображения запланированного узора художница использует традиционализм в дуэте с современными абстрактными элементами.



рисунок 2.3.2.6

В 1967 г. Фюрея Корал работает над проектом, площадью 80 кв.м., который расположен на одной из стен рынка Анафарталар (тур. Anafartalar Çarşı) в Анкаре (рисунок 2.3.2.7).



рисунок 2.3.2.7

На данном панно Фюрея Корал изобразила голубя, наклонившегося к бутону тюльпана. Тюльпан является символом Османского государства и в те времена украшал герб османских правителей. Голубь же считается священной птицей в исламе. Согласно данному вероисповеданию, именно голубь носил Пророку Мухаммеду в клюве воду для омовения. Также каждому мусульманину с рождения рассказывают о том, что эти птицы спасли Посланника Аллаха, свив гнездо в пещере, в которой он прятался, тем самым преградив путь преследователям [51, с. 144].

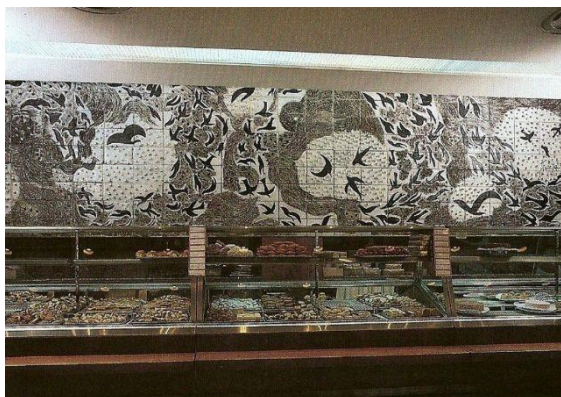
Плиточное изделие выполнено путем нанесения керамической массы на стену, таким способом создавая абстрактные узоры. Это была одна из первых работ Фюреи Корала, которую она интегрировала в элементы архитектурного дизайна, в результате связав внешние и внутренние пространства базара, отражая природу анатолийского края и влияние современных течений на изобразительное искусство Турции.

Таким образом, художница начинает создавать стеновые панели, привнося современную интерпретацию в традицию плитки.

Своей миссией Фюрея Корал считала вернуть османское плиточное искусство в турецкую архитектуру в современной интерпретации. Она не стремилась копировать западные способы использования глины, а желала возродить традиционную керамику и сделать ее частью городских стен.

С этой целью она проводит исследования османских построек. Результаты этих изысканий раскрываются в крупноформатных панно художницы. В ответ на застойную, подобную бессмертию атмосферу изникских плиток, которые можно увидеть в мечетях Сулеймание и Валиде-султан (Стамбул), в своих работах Фюрея Корал дает интерпретацию динамизма и движения, которая является продолжением ее нынешней жизни в Стамбуле.

Знаменитое панно, находящееся на одной из стен кондитерской (тур. *Divan Pastanesi*), датированное 1968 г., также является примером такого стремления художницы (рисунок 2.3.2.8, 2.3.2.9).



Историю создания данной работы Фюрея Корал описывает следующим образом:

«Однажды вечером, прогуливаясь возле отеля «Диван» (тур. Divan Oteli), я увидела стаю скворцов, сидящих на деревьях перед зданием. Время от времени они взлетали, затем снова возвращались, приземляясь на ветки деревьев. Стая скворцов была заметной среди всей той толпы людей и автомобильного трафика. Но по какой-то причине на них никто не обращал внимания. Никто не мог различить черных птиц и создаваемых ими в момент полета движений в пространстве. Но не меньше меня заинтересовали и люди вокруг. Откуда они появляются, куда идут и что думают? Почему они никогда не улыбаются? Почему они не замечают, как скворцы хлопают крыльями в небе, как чудо природы происходит прямо у них под носом? В тот день я стояла и смотрела на скворцов, параллельно наблюдая за людьми, которые словно не умели ничего замечать» [10, с. 1].

Придя домой, Фюрея Корал приняла решение запечатлеть увиденную ей картину на черно-белом панно. Художница предпочла именно эти цвета не только для того, чтобы подчеркнуть цвет перьев скворцов, но и сакцентировать внимание на контрасте, возникшем между людьми и птицами.

Белые керамические выступы, расположенные в некоторых частях панно, символизируют толпы людей, над головами которых пролетает стая скворцов. Сами же птицы благодаря своим движениям создают динамизм изображения, параллельно с этим формируя круги загрязненного воздуха, из-за которых их порой трудно разглядеть.

В результате картина, которую художнице удалось запечатлеть, навсегда останется частью стен кондитерской, куда будут приходить люди, которые уже не смогут упустить из виду полет этих прекрасных созданий. Таким образом Фюрее Корал удалось выполнить одну из главных задач, которую она ставила перед своим искусством – существовать вместе с людьми и заставлять их находить прекрасное вокруг.

Фюрея Корал никогда не забывала своего прошлого: ни анатолийских цивилизаций, ни своих народов, несущих следы этих культур. Свою позицию она выражала следующими словами:

«Я не хотела находиться под влиянием парижских мастерских; нужно было что-то делать в соответствии с моими собственными традициями, культурой и мировоззрением. Именно поэтому я всегда творила на стенах зданий. Я вошла в искусство с багажом прошлого своей земли. Поэтому в искусстве я соединяю западную живопись с анатолийскими традициями» [16, с. 1].

В 1969 г. Фюрея Корал работает также над частью стены рынка в районе Ункапаны в Стамбуле (рисунок 2.3.2.10).



рисунок 2.3.2.10

После строительства рынка Ункапаны, для его росписи и визуального украшения были привлечены различные художники, в том числе и Фюрея Корал.

Когда она впервые увидела стену, с которой ей предстоит работать, в ее глаза сразу бросилась мечеть Сулеймание, в тени которой был возведен рынок. Для того, чтобы достойно украсить Ункапаны, который находится рядом с таким величественным сооружением, художница наблюдала за силуэтом мечети в течение нескольких дней, начиная с заходом солнца и заканчивая наступлением темноты. Стена, с которой ей предстоит работать, лишь своей небольшой частью выглядывала на главную улицу. Для того, чтобы привлечь внимание прохожих к будущему настенному панно, Фюрее Корал необходимо выделить данное пространство. В результате художница принимает решение изобразить три большие кляксы, которые до этого она видела во сне. Для того, чтобы реализовать свою идею художница использовала оконное и бутылочное стекло, которое при определенном использовании с керамикой образует эффект призмы (рисунок 2.3.2.11). Таким образом цвет керамики под воздействие дневного света будет рассеиваться через стекло, привлекая внимания людей к рынку Ункапаны.



рисунок 2.3.2.11

Создавая искусство на стенах города, художница желала делиться им с турецким народом. Ей нравилось замечать, как ее произведения живут среди людей и наполняют их жизнь яркими красками. Она творила ради своего народа [17, с. 1].

Фюрея Корал вела собственную борьбу не только за интеграцию керамики в архитектуру города, но за создание пространства с помощью керамики, таким образом придавая ей новые формы и наделяя ее новыми задачами. Она хотела сделать этот материал универсальным и разрушить стереотип о невозможности его использования помимо посуды и кухонной утвари. Она превратила керамику не только в настенные панно, которые могли вписаться в любое архитектурное решение, но и сделала ее материалом, способным украшать интерьеры домов.

Так, в период с 1960 по 1969 гг. Фюрея Корал вместе со своими учениками создает около 210 кофейных столиков для Турецкого меджлиса (рисунок 2.3.2.12, 2.3.2.13).



рисунок 2.3.2.12

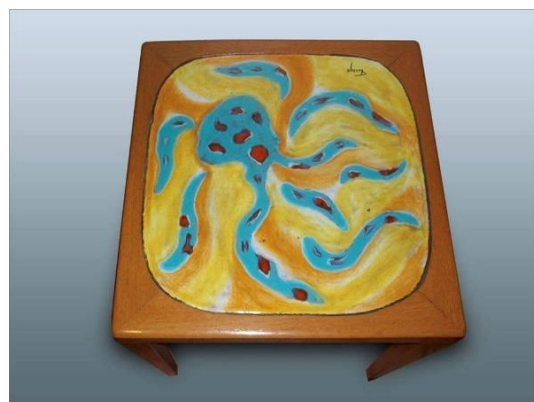


рисунок 2.3.2.13

Данная мебель была смоделирована одинакового размера, но разных форм. Керамические вставки на столиках выполнены в абстрактном стиле: здесь можно увидеть и изображение солярного символа хеттов, и морских жителей, которые являлись излюбленными героями керамических изделий Фюреи Корал.

Кофейные столики использовались депутатами в здании парламента до 2017 г., а после были изъяты музеем как культурные артефакты. Керамические части обжигались при достаточно низкой температуре, поэтому до наших дней они дошли с небольшими трещинами и осколами.

Фюрея Корал предпочитала создавать произведения искусства, которые взаимодействуют с человеком, а не заперты в музеях и художественных галереях.

«Я хочу, чтобы люди даже из самых бедных домов ели из фарфоровой тарелки, которую я сделала. Пусть мое панно будет у всех; пусть стол, который я делаю, будет в каждом доме. Мои чашки будут в каждой кофейне города. Богатые или бедные, хорошие или плохие – все будут пить из моей посуды, неважно молодые или старые руки держат ее. Не бывать никакому заключению искусства в музеях! Такое искусство – мертвое искусство. Древние греки сделали искусство частью своей жизни. Та греческая посуда, которую мы видим в музеях, предназначалась для вина. Пусть статуи заполняют площади городов, а моими изделиями люди будут пользоваться!» [37, с. 129].

Такое высказывание свидетельствует о том, что художница считала предметы искусства общественным достоянием, которое должно находить отклик в душах людей всех слоев общества, а также о ее намерении создавать различную посуду и кухонную утварь, которыми бы люди могли пользоваться каждый день.

Поэтому в 1970-х гг. Фюрея Корал начинает исследовать новый материал в своем творчестве – фарфор. В 1973 г. она создает чайный сервиз для Стамбульского фарфорового завода, который стал первым проектом для художницы из данного материала (рисунки 2.3.2.14). На данной посуде заметны османские мотивы, в частности орнамент «пейсли», который состоит из узора в виде капли или слезинки со множеством мелких деталей. Этот узор выдавлен на изделиях при помощи специального инструмента.



рисунок 2.3.2.14

В 1970-х гг. керамика под влиянием движения модернизма становится способом запечатления изображения, при этом теряя свою функциональность. Такое явление позволяет художникам использовать новое пространство для творчества, где не было необходимости переживать о дальнейшем использовании керамических изделий.

Следуя данному движению, Фюрея Корал экспериментирует с цветом и формой тарелок. Она создала около 200 тарелок, диаметром около 30 см., на которых изображала разные виды рыб и птиц в абстрактных формах (рисунок 2.3.2.15, 2.3.2.16).



рисунок 2.3.2.15



рисунок 2.3.2.16

Нередко на фарфоровой посуде художница изображала объемные деревья и цветы (рисунок 2.3.2.17). Такие изделия являются современной интерпретацией изникской керамики, которая получило свое название в честь города, где было расположено производство данных изделий. Керамическое производство в Изнике сложилось по крайней мере в последней четверти XV в. Становление большого керамического центра в городе соответствовало, прежде всего, потребностям монументального зодчества – оформлению интерьеров

мечетей и дворцов быстрорастущих городов Османского государства, и, в первую очередь, Стамбула [26, с. 325].

Отличительной особенностью изникской посуды являлись растительные мотивы и использование синей глазури поверх белой глины. В своих работах Фюрея Корал также использует синий цвет, но делает изображения объемным, тем самым лишая посуду функциональности. Также в ее интерпретации отсутствует любого рода геометрия, которая также присуща изникской керамике. Художница воспринимала узоры по-своему, переосмысливая символы и превращая их в новые, собственные мотивы.



рисунок 2.3.2.17

Под влиянием Фюреи Корал, Стамбульская фарфоровая фабрика переосмыслила традиции применения тарелок, чашек и ваз. Теперь изделия необычных форм не только служили в качестве элемента декора, но и выполняли свою непосредственную функцию. Таким образом художница сделала керамику частью декоративно-прикладного искусства.

В 1980-х годах в работах Фюреи Корал все чаще стали появляться абстрактные фигурки птиц, изображенные в разных позах (рисунок 2.3.2.18, 2.3.2.19). Фюрея Корал увлекалась орнитологией и любила наблюдать за птицами, поэтому большинство своих работ она посвятила им. Художница желала запечатлеть полет птицы, а именно момент, когда она начинает взлетать. В одном из своих газетных интервью она заявила:

«Я хочу, чтобы мои птицы умели летать, так же, как и фигурки Джакометти [швейцарский скульптор] умеют ходить» [31, с. 3].



рисунок 2.3.2.18



рисунок 2.3.2.19

В 1979 г. Фюрея Корал создает серию макетов турецких домов, представленных небольшими кубиками в количестве, приближающемся к 40 (рисунок 2.3.2.20, 2.3.2.21).



рисунок 2.3.2.20



рисунок 2.3.2.21

Эти кубические изделия рассказывают о людях, которые проживают на одной улице с Фюреей Корал, об их жизнях. Используя единство интерьера и экстерьера вместе с символическими элементами, такими как цветочные горшки, вазы и птицы, художница связывает эти изделия между собой. При этом каждый дом имеет свои особенные черты, которые отображают жизнь людей, проживающих в таких маленьких помещениях.

Художница намерено создала дома в такой форме, тем самым детали легко соединяются друг с другом, создавая ощущение единой улицы. Так художница попыталась передать традиционную культуру соседства на современный лад. Создавая дома, которые по отдельности вызывают лишь

чувство одиночества, она объединяла их вместе, таким образом показывая важность добрососедских отношений.

Фюрея Корал очень любила людей и восхищалась ими, поэтому свои последние работы она посвятила именно им.

На персональной выставке, организованной в 1992 г., Фюрея Корал представила одну из самых известных своих работ, под названием «Шагающие люди» (тур. *Yürüyen İnsanlar*) (рисунок 2.3.2.22).



рисунок 2.3.2.22

В 1990-х гг. Фюрея Корал все больше наблюдает за людьми. Выходя на прогулки по вечернему Стамбулу, она пыталась заглядывать в их лица и разглядеть их внутренние миры. Однако впечатление, которое они произвели на художницу, оставило отпечаток не только в ее сердце, но и в ее творчестве.

Работа «Шагающие люди» представлена керамическими фигурками, высотой до 37 см. Среди них изображены одноглазые и двухглазые как мужчины, так и женщины, отличающиеся друг от друга лишь половыми особенностями. В большинстве случаев их искаженные тела имеют отверстия: где-то треугольные, в основном в области груди и бедер, где-то круглые, в основном области сердца и живота, где-то и вовсе квадратные. Есть же фигуры и вовсе без отверстий. Головы людей в одних случаях обращены вверх, в других – смотрят прямо, а в третьих – опущены. Все эти человеческие образы объединяют полости внутри и отверстия в голове, а есть одна фигурка, которая и вовсе ее не имеет. Также ноги людей сформированы не так четко. Таким образом художница хотела показать, что они словно волочатся по земле.

Фигурки «шагают» в разных направлениях, не оглядываясь по сторонам. Они лишены не только направления, но и личности.

Все фигурки раскрашены в белый цвет, но разных оттенков. Таким образом художница пыталась обозначить принадлежность людей к разным нациям. Их формы не имеют никакой детализации, что делает трудным определить их возраст, социальный статус и другие особенности. Таким образом они кажутся неопознанными объектами

«Шагающие люди» Фюреи Корал отражают человеческое общество, существовавшее в 1990-х гг. Это люди, закрытые для своего «я». Они воспринимаются как люди, потерявшие свою личность. Они знают, что ситуацию, в которой они находятся, необходимо менять. Они не пытаются защищать свои права или бороться за них, опасаясь потерять все то, что у них есть. Они боятся выделяться в обществе или брать на себя инициативу, тем самым превращаясь в трудно различимую белую массу. Люди, которые смотрят тупо, словно не осознают куда и зачем они идут. Они закрыты не только для своего окружения, но и для самих себя [48, с. 172].

В данной работе наблюдается «отчуждение» человека от социального общества. Люди могут существовать при условии нахождения в обществе и обладания целью в жизни. Природа человека такова, что для своего нормального существования ему необходимо обладать жизненной мотивацией и социальными связями. С приходом капитализма данные сферы жизни нарушаются. Человек начинает смотреть на свою деятельность через призму денег. Теперь все, в чем люди заинтересованы – это увеличение своего дохода, что в свою очередь приводит к ухудшению межчеловеческих отношений. Человеческие ценности начинают уничтожаться законами капиталистической системы, где главным смыслом жизни становится продажа товаров и предоставление услуг.

В современном мире, когда все вокруг воспринимается как потенциальный товар, многие люди начинают замыкаться в себе, неосознанно создавая скорлупу снаружи, тем самым обрекая себя на одиночество и отстраняясь от социальной жизни. Становясь заложниками системы, они растрачивают себя на противоречивые взаимопонимания и конкурирующие интересы.

Стоит отметить, что общественность разделила послание Фюреи Корал в этой работе, которое обращает внимание на социальное, а также на культурное загрязнение и вырождение. В своем интервью Фюрея Корал заявила:

«Я чувствую отчуждение не только в турецком обществе, но и во всем мире» [48, с. 172].

Фюрея Корал считала, что искусство должно объединять людей. Именно поэтому ее последняя работа была посвящена общественной проблеме.

На протяжении всей своей творческой жизни Фюрея Корал стремилась возродить анатолийское искусство керамики, придавая глине новые формы повествования с помощью современных художественных течений. Она соединяла изобразительное искусство и архитектуру, тем самым приобщая людей к художественным произведениям.

После того, как Фюрея Корал познакомилась с керамикой, она начинает создавать изделия, несущие следы цивилизацией древних хеттов и инков. Переосмыслив мировые традиции и культуры, художница создает новые образы с современным выразительным подходом. Это помогло не только турецким художникам, но и всей общественности взглянуть на традиционные элементы искусства под другим углом. Соединяя западные и восточные стили в своих работах из керамики и фарфора, Фюрея Корал становится первопроходцем в данной сфере искусства.

На первом этапе своей творческой жизни, Фюрея Корал занимается созданием настенных панно, которые до сих пор украшают здания и улицы не только Стамбула, но и других турецких городов. Художница интегрировала керамику в архитектуру зданий, тем самым расширив области применения данного материала. Еще одна причина объединения керамики с зодчеством заключается в желании распространить искусство среди людей, таким образом обеспечивая взаимодействие и обратную связь автора со зрителем. Так Фюрея Корал заняла важное место в истории развития не только турецкой керамики и настенной плитки, но и паблик-арта в Турции.

На другом же этапе своего творчества, Фюрея Корал создает работы меньших размеров для повседневного использования, такие как тарелки, чашки, вазы и т.д. В этой сфере художница также вышла за рамки общепринятого функционального предназначения керамики, таким образом привнося свое искусство в дом каждого.

Еще одной причиной, делающую Фюрею Корал важной персоной в истории турецкого искусства, является то, что свою деятельность она продолжила не в Париже, где познакомилась с керамикой, а в Турции, сталкиваясь при этом с различного рода трудностями, начиная от отсутствия необходимых материалов и оборудования, заканчивая непониманием со стороны некоторых представителей турецкой художественной общины. Она предстает как современная художница, которая повлияла на возрождение и развитие керамического искусства в своей стране.

Фюрея Корал, которая является одним из сторонников повсеместного взгляда на искусство, воспитала множество учеников и заложила основы современной керамики. Она сделала себе имя в художественном мире своим индивидуальным способом выражения, варьирующемся от абстрактного до

реального, где время от времени просматриваются местные влияния и синтез культур Востока и Запада.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX в. является важным этапом становления современного турецкого изобразительного искусства. В его создании принимают участие не только мужчины-художники, но и женщины-художницы, которые благодаря своим произведениям создавали самобытное турецкое искусство, синтезируя восточные и западные культуры.

В первой главе дипломной работы была обозначена политика Турецкой Республики в области изобразительного искусства, а также проанализированы основные течения, складывающиеся в турецкой художественной среде в XX в. Основной задачей государства в художественной сфере являлось создание национального искусства в соответствии с современными тенденциями, в частности кубизма, экспрессионизма и абстракционизма. Также в данной главе был продемонстрирован процесс становления женщины полноправным членом турецкого общества, в том числе получение возможностей расти и развиваться в области искусства в Турции в XX в.

Во второй главе были исследованы биографии и творчество художниц Фахрельниссы Зейд, Алие Бергер и Фюреи Корал, а также был проведен анализ их работ в области живописи, гравюры и керамики, и сделаны соответствующие выводы. Итогом этого исследования стало установление роли женщин-художниц в развитии изобразительного искусства в Турции XX в.

Фахрельнисса Зейд, которая в художественной среде получила титул «принцессы абстракционизма», способствовала развитию данного течения среди турецких художников. В своих картинах она не только воспроизводила истории прошлого, но и документировала события настоящего, совмещая османские сюжеты с западными стилями. Для создания абстрактной композиции художница использует геометрические фигуры, таким образом создавая «эффект византийской мозаики». Благодаря своим калейдоскопическим полотнам, она способствовала появлению в Турции такого стиля, как абстрактный экспрессионизм. Смешивая арабскую каллиграфию с многоцветной геометрией, как в работе «Распад атома и растительная жизнь» (1951 г.), художница синтезировала восточные и западные способы художественного изображения. В своих портретах она нарушает визуальную преемственность, отдавая дань уважения османским миниатюрам. Как и любой художник абстрактного стиля, Фахрельнисса Зейд была очень избирательна в выборе цвета. Ее картины обогащены интенсивным использованием красок, колоризмом и вниманием к деталям. В своих работах она окончательно отходит от фигуративизма, существовавшего в Турции в то время, и начинает развивать абстрактный стиль живописи. Находясь в постоянном поиске новых способов

выражения, Фахрельнисса Зейд в значительной степени повлияла на развитие турецкого изобразительного искусства XX в.

Алие Бергер стала первой турецкой художницей в области гравюры. В то время как данная разновидность графики использовалась лишь для создания различных открыток и почтовых карточек, художница смогла развить это направление в изобразительном искусстве и превратить его из черно-белого изображения в цветное, а с помощью своей картины «Восход солнца» (1954 г.), которая стала победителем в государственном конкурсе, ей также удалось внести свой вклад в становление турецкого абстракционизма. Сюжетом ее работ нередко становились танцы дервишей, где она с помощью красок и черных линий передавала основную идею суфийских практик. В качестве главных героев гравюр Алие Бергер также выступали обычные танцоры и музыканта, иллюстрируя которых она смогла запечатлеть культуру и традиции своей страны. В своих фольклорных работах художница синтезировала восточную культуру и западными художественными течениями, в частности абстракционизм. Ее также волновали социальные проблемы турецкого общества, которые часто становились содержанием ее цветных гравюр позднего периода творчества. Параллельно с этим она документировала события, такие как строительство моста через Босфор, происходящие в городе Стамбул, в котором художница прожила большую часть своей жизни. Алие Бергер оставила свой след в истории развития современного турецкого изобразительного искусства.

Фюрея Корал считается первой художницей-керамистом в Турции. Благодаря ее усилиям в этой области, данный вид изобразительного искусства смог распространиться среди турецких художников. Она была главным инициатором возрождения настенной живописи, которая существовала во времена Османской империи. Создавая масштабные панно, которыми были украшены различные здания не только в Стамбуле, но и в других турецких городах, художница приобщала простых людей к искусству, тем самым заняв важное место в развитии турецкого публичного искусства. На своих полуабстрактных изображениях Фюрея Корал соединяла западную живопись с анатолийскими традициями. На керамических изделиях, таких как тарелки и кофейные столики, художница изображала различные хеттские мотивы, в частности солярные символы. Ее основной целью являлось создание современного турецкого искусства, при этом сохранив художественные особенности своей страны. Как и многие другие художники, Фюрея Корал в своих работах отражала те или иные социальные проблемы, как например в известной работе «Шагающие люди» (1990 г.), где она попыталась показать уничтожение личности человека в современном капиталистическом мире. Художница стала представителем

нового модернизма в Турции, а также главным инициатором нового использования керамики среди турецкой художественной общины.

Таким образом было установлено, что женщины наравне с мужчинами занимают важную роль в истории турецкого искусства XX в. Они не только инициировали развитие некоторых художественных течений и способов изображения, но и выступали за становление национального турецкого искусства с сохранением его культурных особенностей. Благодаря им в Турецкой Республике открылись различные художественные отделения и мастерские, а сами художницы преподавали свое мастерство начинающим.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Aliye Berger'in dünyasında // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1 c.
2. Akarsu S. Kastamonu'da bir kültür adamı: Karayılan (Mahir Dağlı) / S. Akarsu // IX. Uluslararası türk sanatı, tarshi ve folkloru kongresi / sanat etkinlikleri. – C. 121-124.
3. Aktug C. A. Seramik eserlerde evin anlamı // Sanat ve Tasarım Dergisi. – 2010. – T. 1. – №. 6. – C. 23-33.
4. Altinkurt L. Türkiye'de sanat eğitimin gelişimi / L. Altinkurt // Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. – 2015. – №. 12. – 13 c.
5. And Metin. Yüzyıl Türk çarşı ressamaları / Metin And // Tarih ve Toplum: Sayı 16, 1985. – 16 Nisan. – 1 c.
6. Atalay, Mustafa Cevat. Sanat, Sanatçılar ve Sanat Eğitimi / Mustafa Cevat Atalay / Hiperlink eğit. ilet. yay. san. tic.ltd. sti., 2020. – 198 c.
7. 'Ateş ve sır'ın yarattığı Füreye // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1 c.
8. Barry Michael. Figurative Art in Medieval Islam: And the Riddle of Bizhard of Heart (1456-1535) / Michael Barry // Flammarion, 2005. – 408 c.
9. Bir Usta bir Dünya: Füreye // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1997. – 25 Ekim. – 1 c.
10. Berkman, Bülent. Füreye'yı yitirdik / Bülent Berkman // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1 c.
11. Çakir S. Kadın Tarihi Araştırmaları Türkiye Bibliyografyası // İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi. – 2021. – №. 22. – C. 95-132.
12. Güray, E. Fahrelnissa Zeid'e Işık, Renk ve Şeffaflık Bağlamında Yeniden Bir Bakış: Paleokrystal Serisi ve Vitrayları / E. Güray // Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi: Sayı 8, 2020. – 11 c.
13. Demirtepe, Ülkü. Sanatının kırkıncı yılında Füreye // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Hürriyet Gösteri. – C. 10-15.
14. Elmas H. 21. yüzyılda Türkiye'de güzel sanatlar eğitimi ve güzel sanatlar eğitiminde yaşanan sorunlar // Sanat Dergisi. – 2010. – №. 11. – C. 177-179.
15. Fahrelnissa Zeid'in yapırları sergileniyor // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Hürriyet. – 1 c.
16. Füreye Koral sergisi Maçka Sanat'ta // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1985. – 17 Aralık. – 1 c.
17. 'Füreye'ya bir kez kırıldım!' // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Milliyet. – 2000. – 30 Ocak. – 1 c.

18. Halman, Talat S. Kutlu narsisist: Fahr El Nissa Zeid / Talat S. Halman // Department of Turkish Literature.Western Culture, 2011. – 9 c.
19. Hekimoplu M. Çağrışımları geniş yelpazesi / M. Hekimoğlu // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Başkent günleri. – 1 c.
20. Kaya, M. Kenan Sergide buluştular / M. Kenan Kaya // Pazar Milliyet, 2001. – 3 Eylül. – 1 c.
21. Kilinc K. “The Hittite Sun Is Rising Once Again”: Contested Narratives of Identity, Place and Memory in Ankara //History and Memory. – 2017. – T. 29. – №. 2. – C. 3-34.
22. Koç, Emel. Alyoşa: Aliye Berger’in Yaşamöyküsü / Emel Koç // Can Yayınları, Mayıs 2007. – 296 c.
23. Köksal, A. Fahrelnissa Zeid üzerine / A. Köksal // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Milliyet Sanat Dergisi, 1988. – 1 c.
24. Köksal, A. Fahrünnissa Zeid’in resimleri / A. Köksal // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Bir Sergi. – 1 c.
25. Laidi, Adila R. Fahrelnissa Zeid: Painter of Inner Worlds / Adila R. Laidi // Art/Books, 2017 – 288 c.
26. Look, Ulrich/ Transitions and Translations / Ulrich Look // Arab Art Histories. Eds. Sarah Rogers and Eline van der Vlist. Amman: Khalid Shoman Foundation, 2013. – 459 c.
27. Malt, Carol. Women’s voices in Middle East Museums: case studies in Jordan / Carol Malt // Syracuse University Press, New York: Suracuse, 2005. – 129 c.
28. Michaux-Colombot D. The Royal Hittite Title ‘My Sun’and the Winged Sun Disk //38. ICANAS. Religion. – 2008. – T. 1. – №. 3/1. – C. 329-354.
29. Mülâyim Oral E. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi. – 2005. – 6 c.
30. Okkalı İ. C. Micromegas’tan Güneşin Doğuşu’na İlham Dolu bir Yolculuk: Aliye Berger // Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal. – 2022. – C. 165-178.
31. Oral Z. Fahrelnisa-Füreyya-Aliye / Z. Oral // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Cumhuriyet Dergi. – 3 c.
32. Oral Z. Fahrelnissa Zeid / Z. Oral // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Milliyet Sanat Dergisi. – 1 c.
33. Ottoman Empire in miniatures / [rendered into English by Süheyla Artemel] // Istanbul: Istanbul Research Centre The Historical Research Foundation. 1988/ – 150 c.

34. Sav S. The Change of Cultural Memory on an Iconic Historic Structure: Narmanlı Han / S. Sav // Beyond all limits 2018: International Congress on Sustainability in Architecture, Planning, and Design. – 17-19 October 2018, Ankara, Turkey. – 9 c.
35. Sezer, S. Fahrelnissa Zeid'in portretleri / S. Sezer // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi.– 1 c.
36. Seramik sanatçısı Koral öldü // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1 c.
37. Sevim S., Yeşilmen N. Füreyâ Koral: Meclis Seramikleri //Art-e Sanat Dergisi. – 2017. – T. 10. – №. 19. – C. 127-135.
38. Smith, Sarah-Neel. Metrics of Modernity: Art and Develepment in Postwar Turkey / Sarah-Neel Smith // Univ. of California Press, 2021. – 232 c.
39. Şahin S. Türkiye’de Sanat Eğitiminin Tarihçesi : дис. – Marmara Üniversitesi (Turkey), 1995. – 24 c.
40. Şen, E. Fahrelnissa Zeid’s Influence on Turkish Painting / E. Şen, Ş. Zerey Koç // Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, 4(7): 671-681, 2021. – 17 c.
41. Şirin, Zerey Koç. Şakir Paşa ailesinin sanatçı üyelerinin türk sanatına katkıları / Zerey Koç Şirin // TEZLER, 2019. – 144.
42. Tansuğ S. Fahr el Nissa Zeid için anısal ilk sergi / S. Tansuğ // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 3 c.
43. Tatlıcı, Müzeyyen. Türk ressamların eserlerinde görülen geleneksel halı ve kilim tasvirleri (1882 sonrası dönem) // Müzeyyen Tatlıcı // Resim Anabilim Dalı koleksiyonu, 2019. – 215 c.
44. Tolun E. O. A sign of the past: Aliye berger //Global Journal on Humanities and Social Sciences. – 2015. – T. 1. – №. 1. – 4 c.
45. Toprak, Sır ve Ateşle 40 Yıl // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi. – 1992. – 23 Eylül. – 1 c.
46. Tsjeng Zhi Ying. Forgotten Women: The Artists / Zhi Ying Tsjeng // Hachette UK, 2018. – 224 c.
47. Turay A. Hayat ağacının özsuyunda / A. Turay // Kişisel Arşivlerde İstanbul Belleği Taha Toros Arşivi: Kültür-Yaşam. – 1 c.
48. Uludağ, Kemal. Füreyâ Koral ve Muammer Çakı’nın seramik insan tiplerleri / Kemal Uludağ // Çağın Olayları Arasında, Ayraç Yay // Ankara, 1997. – C. 167-174.
49. Yildirim C. A selection of 20th century Turkish paintresses : дис. – Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020. – 112 c.
50. Zerey Koç Ş. Şakir Paşa ailesinin sanatçı üyelerinin türk sanatına katkıları : дис. – Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019. – 144 c.

51. Denoeux G. In the Shadow of the Prophet: The Struggle for the Soul of Islam //Middle East Policy. – 1999. – Т. 7. – №. 1. – 177 с.
52. Авинова К. А., Николаева Е. Н., Бычкова О. А. ФИЛОСОФСКАЯ ПОВЕСТЬ ВОЛЬТЕРА «МИКРОМЕГАС» И «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ» А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ //Функциональная грамматика: теория и практика. – 2021. – С. 556-560.
53. Басси, Э. Экспрессионизм: [перевод с английского] / Эшли Басси // Моква: БММ, 2007. – 287 с.
54. Воронина О. А. Женщины и художественное творчество: гендерный анализ //Ярославский педагогический вестник. – 2020. – №. 5 (116). – 8 с.
55. Всеобщая история искусств. Том 2, книга первая / Под общей редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского // Москва: Государственное издательство «Искусство», 1960. – 671 с.
56. Гнедич, П.П. История искусств. Европейское искусство Нового времени: живопись, скульптура, архитектура / П.П. Гнедич // Москва: Эксмо, 2005. – 141 с.
57. Лазарев, Н. История византийской живописи / Н. Лазарев // М.: Искусство, 1986. – 633 с.
58. Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский // Москва: РИПОЛ классик, 2016. – 256 с.
59. Коротько Т. В. Архитектура, скульптура, живопись в турецкой Республике //Историческая и социально-образовательная мысль. – 2012. – №. 2. – С. 51-54.
60. Куликова, И.С. Экспрессионизм в искусстве / И.С. Куликова // М.: Наука, 1978. – 183 с.
61. Набиева Ф. Р. Общее и особенное в круговых танцах тюркских народов //Наука, образование и культура. – 2016. – №. 11 (14). – С. 52-56.
62. Немова К. А. Методы исследования гравюры на примере серии «Двенадцать императоров» А. Колларта III //История и педагогика естествознания. – 2015. – №. 3. – С. 59-70.
63. Пилюгайцева, Ю.И. Теория цвета Василия Кандинского / Ю.И. Пилюгайцева // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки, 2015. – 3 с.
64. Попова, О.С. Пути Византийского искусства / О.С. Попова / Москва: Гамма-Пресс, 2013. – 458 с.
65. Решетников, Ф.П. Тайны абстракционизма: Рис. Автора / Ф.П. Решетников // М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1963. – 33 с.
66. Словарь художественных терминов, 1923-1929 / Государственная академия художественных наук // Москва: Логос-альтера Ессе хомо, 2005. – 496 с.

67. Стойков, А. критика абстрактного искусства и его теории [Предисл. д-ра искусствoved. наук. А.А. Федорова-Давыдова] / А. Стойков // М.: Искусство, 1964. – 247 с.
68. Томилин М. Г. Над линиями Наска: полет и размышления //Латинская Америка. – 2013. – №. 1. – С. 74-89.
69. Хачикян, Я.И. Абстракционизм и художественное познание / Я.И. Хаячикяян // АН Арм. ССР. Сектор философии и права. Ереван: Изд. Ан Арм. ССР, 1968. – 208 с.
70. Щапова, Ю.Л. Византийское стекло: очерки истории / Ю.Л. Щапова // Москва: Эдиториал УРСС, 1988. – 283 с.