

И-86

ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

1947

37/12 - 2 - 347

ПРОВЕРКА

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

6

1934
О Г И З
ИЗОГИЗ
МОСКВА
ЛЕНИНГРАД



Д. Бенков. Восьмое марта на Регистане. 1933.
P. Benkov, Fête du 8. Mars sur la Place du Reguistan. 1933.



Урал Тансыкбаев. Раскрепощение женщины. Эскиз фрески. 1933.

[Принадлежит НКПросу Узбекистана].

Oural Tansykbayev. L'affranchissement de la femme. Esquisse pour une fresque. 1933.

ЖИВОПИСЬ СОВЕТСКОГО УЗБЕКИСТАНА

В СВЯЗИ С ВЫСТАВКОЙ ИСКУССТВА УзССР В МОСКВЕ

В. Чепелев

1. О НАЦИОНАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ авторы Востока, писавшие о живописи, развивали ту точку зрения, что живопись является низшим видом общественной практики. Так, Абуль-Фазл в „Айн-и-Акбари“ считал живопись стоящей много ниже каллиграфии, искусства письма. Художественный образ, отражающий различные стороны действительности, еще был чужд феодальному мировоззрению, он был замкнут в пределах легендарного и аристократическо-придворного жанра, в пределах портрета и создавался только в миниатюре. Он бытовал только в верхних слоях господствовавших классов, где догматизм ислама не ограничивал, а ограничивался. Феодальная эстетика считала главным искусством каллиграфию, и миниатюра значительно подчинялась последней. „Письмо, — восторгался Абуль-Фазл, — есть кубок, отражающий вселенную в абстракции...“, „магнетическая сила, геометрия духа, исходящая из изобретательного пера“.



А. Сиддыки. Свадьба. 1932.
[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

А. Siddyki. La pose. 1932.

В искусстве так называемого мусульманского феодального Востока образ человека был заменен в большой степени словом, религиозным текстом и форма слова (каллиграфия) получила огромное развитие. На протяжении всей истории искусства средневекового Востока обогащалась различными сложными, зачастую орнаментализированными начертаниями эта форма слова. Стоит присмотреться к развитию архитектурного текста в Хоросане и Средней Азии, чтобы убедиться в этом.

Тонкие изогнутые начертания „алифов“ и „лямов“ сравнивались со стройным изящным станом девушки. В орнаменте, декоративных композициях и различных по начертаниям текстах старый феодальный Восток нашел специфику своего искусства и своей живописи.

В средневековом искусстве Средней Азии с исключительной силой было разработано цветопостроение. В этой области оно содержит много ценных традиций. Старое декоративное искусство Средней Азии развивало свои условные цветопостроения, лишённые светотени и полутонов, как силуэтные схемы и плоскости цвета. Такой характер цветопостроения целиком вытекал из сущности феодального художественного мировоззрения.

Стоит вспомнить теорию мистического познания Ислама¹, имевшую огромное распространение в сложившейся так называемой мусульманской феодальной формации на Востоке, чтобы убедиться в отчуждении художественного сознания от действительности, в частности в отчуждении цвета.

Мистицизм утверждал в качестве категорического закона необходимость отречения человека от реального мира. Это отречение строилось на основном религиозном тезисе о сущности божества: бог — это единство, которое, как морская волна, расплескиваясь на мельчайшие брызги, отражается во множестве различных форм реального мира. Человек — это только последняя грань проявления этой абсолютной воли бога, и в самой природе человека заложена необходимость устремления обратно от множества к единству. Человек путем религиозного воспитания сознания, путем отречения от реального мира может уничтожить конкретную форму, эту лживую видимость, и погрузиться в божественное. Бог путем снисхождения проявился в последней форме — человеке, который путем самоуничтожения своей формы должен вернуться к божеству.

Истинным познанием, по этой теории, является именно обратный путь уничтожения реальной формы, т. е. по существу уничтожение какого бы то ни было реального познания мира. Познание, по Исламу, является подавлением всякого человеческого сознания. На утонченно красивых изразцах мечетей сельджукской столицы Персии — Рея, разрушенной



¹ Характерную и для суфизма в Персии и для Средней Азии.

Никитин. Бегство эмира из Бухары.

Nikitine. La fuite de l'émir de Boukhara.

монгольским нашествием, обычно писалось: „Мир земной — пададь, кто к нему стремится — собака“.

Из этой феодальной религиозно-мистической теории познания для искусства вытекали два важных обстоятельства.

Еще при утверждении Ислама, в период борьбы за монотеизм и в период борьбы с идолопоклонством, божество было определено как духовная сила. А если божество определено как духовная сила, то невозможно никакое изображение бога. Поздней, в условиях неразрешимых социальных противоречий феодализма, на базе которых возник мистицизм, человек был определен как граница отражения божества, не подлежащего изображению. И если человек определен как проявление божественной духовной силы и существо его истинно только как это проявление, то невозможно никакое изображение человека. Так поставили вопрос комментарию к Корану, в тексте которого нет ничего о запрещении изображать человека.

Вторым важным обстоятельством явилось своеобразное развитие искусства феодального Востока, которое, за исключением узко-дворцового искусства, свелось к декоративно-орнаментальным формам, в которых доминировал религиозный текст, тексты Корана. Содержание искусства было абстрактным до крайности, в особенности искусства массового религиозного воздействия. Реальный мир выпал из него. Например в мечети Биби-Ханым в Самарканде боковые фасады содержат только одно слово „Аллах“, набранное синими глазурированными кирпичами. Это слово, повторенное четыре раза, вписывалось в лиловую раму, и множеством таких рам покрывался весь огромный разворот стен. Человек через искусство мог познать по преимуществу только тот обратный путь к божеству, о котором выше была речь. Естественно, что и цветопостроение этого искусства не выпадало из целостной



А. Ташкенбаев. Красная чайхана. 1933.

A. Tashkenbayev. La tchaikhana rouge. 1933.



Хамдами. Вечер в красной чайхане. 1933.

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Hamdami. Un soir à la tchaikhana rouge, 1933.

абстрактно-религиозной концепции. Но здесь сейчас же выступает другая сторона дела, помогающая понять природу декоративизма в Средней Азии: условно-декоративный цвет являлся переработкой реального цвета, оторванного от конкретных форм действительности.

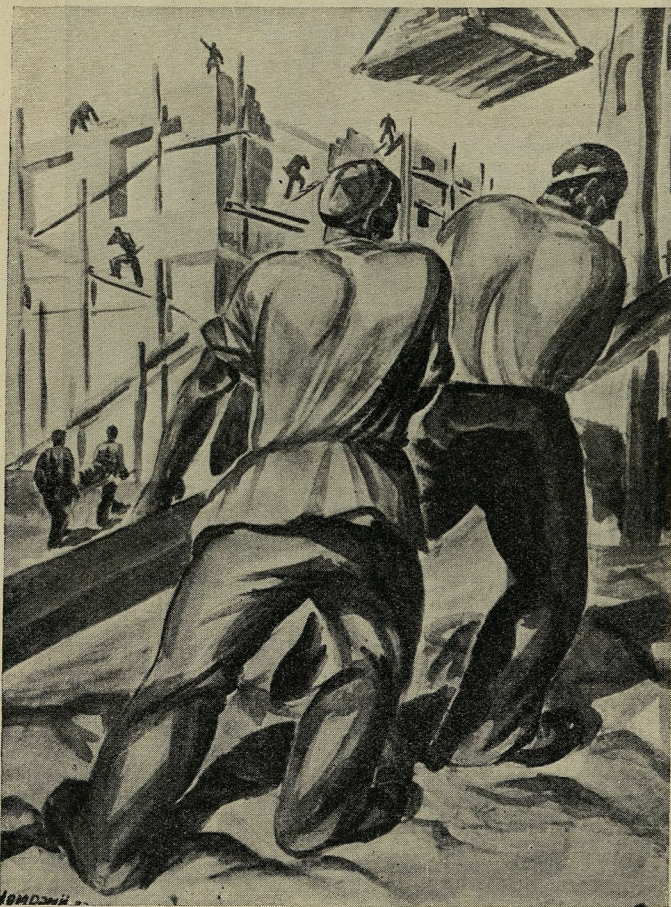
В самом деле, как бы ни был абстрактен характер феодального искусства, каким бы образом в условиях господства религиозного догматизма художественное мировоззрение ни было отчуждено от действительности, в какие бы декоративно-орнаментальные схемы ни заковывались явления и предметы реального мира, мы можем найти в декоративизме старого феодаль-

ного искусства реальные основы его цветопостроения, реальные объекты, лежащие в основе его композиций и форм. Пройдите например по улицам старого Самарканда и присмотритесь к архитектурной декорации мавзолеев Шах-и-Зинда и Гур-Эмира, медресе Регистана и мечети Биби-Ханым. Вы увидите что во всем многообразии декоративно-цветовых композиций заложены по существу две гаммы тонов: сине-лилово-голубая и серо-желтая, светло-коричневая, терракотовая. Эти две гаммы тонов схематизируют и преломляют колорит среднеазиатских выжженных земель и гор и ослепительно голубого неба. Серо-желтый и сине-голубой — это два основных цвета ландшафта Узбекистана. Над феодальными городами Средней Азии выселись Биби-Ханым купол мечетей. Один средневековый автор о куполе мечети Биби-Ханым писал, что он был бы единственным, если бы небо не было ему парой. Архитектура — искусственная среда для социальной практики — преломила в своей декоративной обработке цвет естественной среды.

В средней Азии художественная культура феодальной формации насчитывает свыше чем тысячелетнюю историю. Она имеет несколько различных фаз, из которых первая (от распространения Ислама — середина VIII в. —

до ликвидации крупного иранского землевладения — первая половина XI в.) — представляет собой эпоху преодоления старого ирано-согдийского художественного наследия и формирования искусства так называемого мусульманского феодализма. В это время в керамических росписях еще встречаются изображения животных, лошади, лани, фантастические звери. Декоративно-орнаментальные формы в архитектуре еще не обогащены цветом, глазурь еще не вошла в архитектурную декорацию. В монохромности тона декорации архитектуры, в неокрашенной резьбе по терракоте и алебастру еще звучат старые, доисламские художественные традиции.

Следующий период развития искусства феодальной Средней Азии был эпохой завершения формирования типа так называемого мусульманского



Хамдами. На стройке Текстильстроя. Акварель.

Hamdami. A la construction d'une fabrique textile. Aquarelle.



Н. Туркестанский. Эпизод из борьбы с басмачеством в Фергане. 1933.

N. Tourkestanski. Scène de la guerre contre les basmatchis à Fergana. 1933.

феодалного искусства. Это период тюркского ленного феодализма (так называемая эпоха Караханидов), уничтожившего иранское землевладение.

Первая тема — пейзаж, как и максимальная разработка декоративно-орнаментальных форм и цветопостроеий, в мусульманской живописи Средней Азии относится к концу XIV—XV вв.

Этот период был кульминационным пунктом в централизации феодальной Средней Азии. Историческая закономерность этой централизации вызвана тем, что развитие феодальной формации достигло того уровня, когда торговый капитал выступил уже вполне развитой составной частью феодальной экономики и торгово-денежные отношения связали все районы средней и передней Азии. Феодальная империя Тимура и тимуридов может быть рассматриваема как диктатура тех слоев феодальной аристократии, которые были связаны с интересами торгового капитала. Устанавливаются широкие торгово-культурные связи, искусство обогащается рядом заимствований у Китая и Персии. В связи с тем, что и в феодально-аристократические круги проникают торгово-рационалистические тенденции, в искусстве появляется некоторая конкретизация декоративно-орнаментального образа. Этот процесс особенно ярко выразился в архитектурной живописи в утрате линейной скованности и геометризации композиции. Начинает окончательно преобладать стилизованно-растительная орнаментика, из которой рождается в росписях и пейзаж. Так, уже в конце XIV — начале XV вв. в живописи мавзолея Биби-Ханым в Самарканде в красивых стрельчатых обрамлениях появляются первоначальные абрисы пейзажа: на первом плане группа деревьев, тонких, изогнутых, вокруг них — декоративная группировка мелких растительных форм. Декоративизм носит сейчас довольно ясно выраженный гедонистический оттенок, сказывающийся и в разработке арабески и в цвето-

построении. Это видно в пышных красочных росписях по поверхности глазури, в сочетании позолоты с различными тонами и т. п.

С XVII в., уже в условиях децентрализации, блекнут и распадаются все завоевания старой феодальной живописи. Постепенно отмирает синелилово-голубая гамма в декоративизме, тускнеет ранее высокое качество глазури, грубеют замечательные синие и голубые тона.

Мы недостаточно хорошо знаем крестьянское и ремесленное искусство XIV—XV вв., но в XVIII—XIX вв. именно в этих искусствах, а не в феодально-байском, мы сталкиваемся с высокой культурой цвета. По сравнению с окостенело-грубыми традиционными повторениями ранее высокохудожественных форм и композиций в позднем феодальном искусстве, прикладное крестьянское и ремесленное искусство дышит красочностью и богатством различных декоративных вариаций.

В крестьянском и ремесленном мелкотоварном искусстве, в художественной обработке вещи (ткань, керамика, металлическая чеканная посуда и т. п.) мы сталкиваемся с значительно большим разнообразием декоративных мотивов, чем в феодальном искусстве. Но здесь также нет изображения человека.

В разнообразных мотивах и композициях узбекской вышивки „сюзани“ при внимательном их изучении можно найти очень глубокие художественные традиции орнамента. В сюзани, распространенных и среди таджиков, можно

встретить не только старые скотоводческие узоры, уже сильно измененные по сравнению со своими прототипами, но и пережитки доисламского солнцепочитания. Свыше четырехсот лет назад узбеки завоевали и освоили Среднюю Азию. С тех пор произошла в условиях образования оседлого феодального общества коренная перестройка старой художественной культуры. Ковровое производство сохранилось только пожалуй в одном кишлаке — в Милебаде.

И крестьянское и ремесленное искусство феодального Узбекистана сохранило пережитки орнаментальных форм, возникших в далекие времена родового строя узбекских кочевий.

Старое феодальное и крестьянское искусство является на-

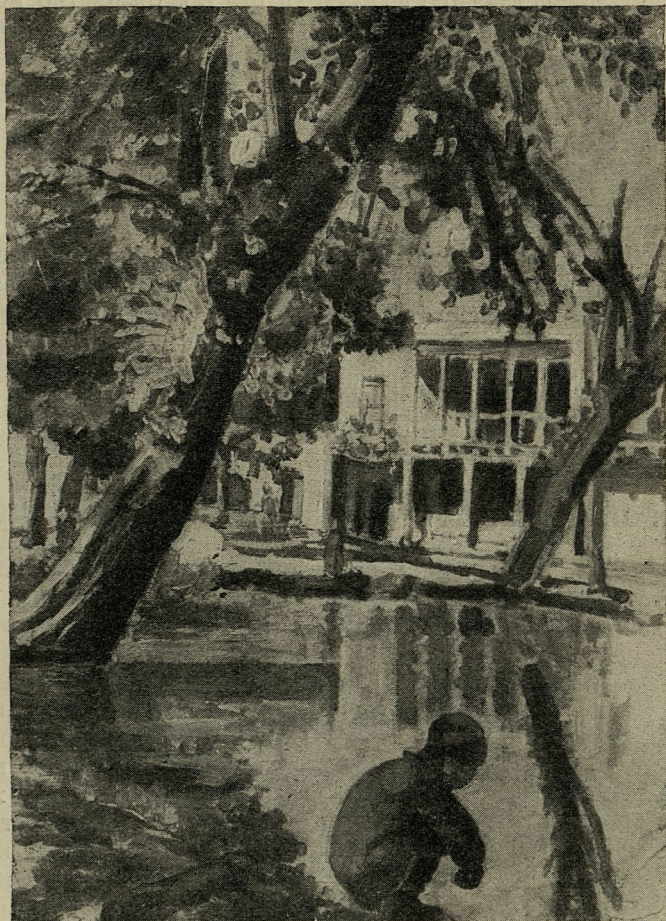


Абдуллаев. На сборе хлопка. 1932.

Abdoulloyev. Récolte du coton. 1932.

циональным художественным наследием. Главное в этом наследии—это большая художественная культура декоративной обработки вещи и культура цвета. Традиций для новых станковых форм искусства здесь нет никаких.

В практическом освоении наследия—архитектурной росписи, фрески, архитектурной декорации в целом, прикладной живописи—две области являются для нас наиболее значимыми. Первая—это крестьянское и ремесленное искусство, за художественную и техническую реконструкцию которого мы сейчас боремся, и вторая—те наиболее высокие этапы развития феодального искусства, о которых выше была речь. Трудно еще сейчас говорить о том, что критическое освоение



Разыков. Этюд. 1933.
[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Razykov. Etude. 1933.

национального наследия широко развернулось. Стоит присмотреться к архитектурной практике Узбекистана, где такое большое место занимает уныло аскетический, сухой конструктивизм, чтобы убедиться в этом. Старая феодальная архитектура синтезировала все виды искусства того времени, сейчас же часто—угрожающе часто—живопись, скульптура, рельеф игнорируются в архитектурной практике.

Чем мотивирует новая архитектура, в особенности мастера РСФСР, так много проектирующие для республик Средней Азии, свое игнорирование художественной и образной обработки архитектуры, темно и непонятно. Здесь, скорей всего, неумение использовать опыт наследия, с одной стороны, а с другой—скучная и бесталанная боязнь творческой новизны. Как можно ввести скульптуру в архитектурное оформление, когда она не была свойственна Востоку?

Это в первую очередь относится к новому декоративному искусству и к синтезу искусства в архитектуре. В Узбекистане имеются очень неплохие фрескисты—У. Тансыкбаев, Н. Карахан и др. И если бы фреска, скульптура, орнаментика заняли почетное место в социалистической реконструкции горо-

дов Узбекистана, не выглядели бы так бесцветно новые районы городов, как например Красная площадь в Ташкенте с домом УзЦИК.

Культурно выросший узбек, рабочий и колхозник, требует высокохудожественного оформления архитектуры и вещи в общественной и личной жизни. Стоит вспомнить призыв политотдельцев и колхозников Мирзачульского района, чтобы понять это.

Новое искусство Узбекистана, развивающееся в условиях братского союза всех национальностей Страны советов, не замыкается в освоении только национального наследия. Оно использует опыт интернационального художественного развития. Наряду с использованием этого опыта новое искусство должно в первую очередь впитать все положительное из собственной истории. Творческая переработка наследия не может сводиться к реставрации, убого подражательной копировке.

У старого Востока нужно взять и творчески переработать его огромное мастерство декоративизма и цветоразработки. Нужно освоить и переработать это мастерство в новом большом искусстве нашего радостного реалистического мироутверждения.

2. ПУТИ НОВОЙ ЖИВОПИСИ И ХУДОЖНИКИ

Для капитализма является историческим законом, что его господство в странах мусульманского Востока не приносило решительно ничего прогрессивного для художественной культуры этих стран. Не представляет собой исключения и период Туркестанской колонии. Русский капитализм не был заинтересован в ликвидации культурной отсталости. Наоборот, за это время было подорвано кустарно-художественное производство, товаризация для внешнего рынка крестьянского и ремесленного искусства в значительной степени стандартизировала типы изделий.

Делу разрушения качества вещи много помог введенный дешевый линючий анилин. В конце XIX — начале XX вв. в архитектурные росписи проникают новые сюжеты: городской пейзаж, рисунок конки и т. п. В Ходженте, в Фергане можно было видеть в некоторых зажиточных домах баев и казиев стенную живопись, грубо подделанную под старые декоративные образцы, изображающую лавки, вереницу домов с идущей мимо конкой. В декоративной живописи появилось влияние русских фабричных изделий, вплоть до узоров, взятых с этикеток. Традиционный мир орнаментики был засорен этим посторонним хламом.



А. Ташкенбаев. Портрет колхозника. Рисунок.

А. Tashkenbayev. Portrait d'un kolkhosien. Dessin.

После Октября в процессе строительства новой художественной культуры приходится преодолевать не только старый феодальный уровень развития искусства, но и ликвидировать последствия колониально-капиталистического режима на Востоке.

В области художественного развития Узбекистан делает огромный революционный скачок. Новый мир революционных идей, требующий утверждения полной изобразительности, столкнулся с низким уровнем развития и консерватизмом художественной формы. Очень часто эти новые идеи получали свою особую трактовку в национально своеобразном крестьянском мировосприятии. Это очень хорошо видно в узбекских народных сказаниях о Ленине.

Сейчас, при полном отсутствии национальных традиций станковизма, возникла новая станковая живопись. Подготовка новых национальных кадров художников уже по существу означает, что смена феодального типа искусства новым социалистическим вошла в свое органическое русло.

Как движущее противоречие развития, во всем большом художественном росте республики обнажилось противоречие между новым содержанием, требующим ясного, широко доступного художественного языка, и декоративизмом, декоративно-плоскостной, абстрактно-декоративной формой. В области разрешения этого противоречия и лежит центр тяжести национального своеобразия искусства Узбекистана первого этапа его развития. В живописи был отвергнут орнаментализм и старые декоративно-линей-



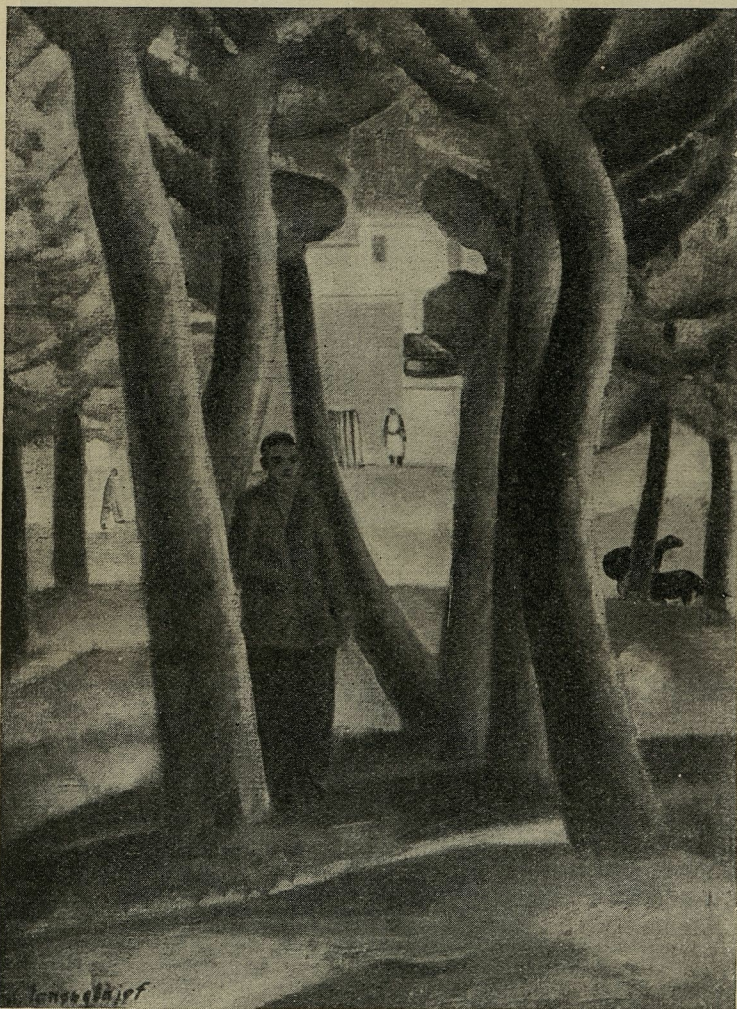
Урал Тансыкбаев. Портрет узбека. 1927.

Oural Tansykbayev. Portrait d'un uzbek. 1927.

ные схемы и композиции, утверждение которых привело бы к утрате образа или, в лучшем случае, к внешне плоскостной передаче действительности.

Так возник в искусстве Узбекистана, в творчестве художников-националов — и не только националов — новый, идейно насыщенный декоративный стиль, несущий в себе тенденции своеобразного реализма. Этот новый стиль — очень многогранное явление, он отражает и революционную перестройку крестьянского и мелкобуржуазного художественного мировоззрения, и преодоление романтического ориентализма. В пределах этого стиля идет изживание старой художественной концепции. Для характеристики одного из вариантов этого стиля, еще во многом отягченного консервативными элементами старого декоративизма, много дает полотно художника Сиддыки „Свадьба“ (1932 г.).

Картина расчленена на ряд последовательно литературно развертываю-



Урал Тансыкбаев. Пейзаж. 1927.
[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].
Oural Tansykbayev. Paysage. 1927.

щихся тем. Центральная большая тема — приход невесты в дом жениха — целиком построена на несколько ореалистиченном композиционном принципе миниатюры. Сиддыки сохраняет сухой, симметричный ритм в композиции, дает все крайне плоско, образы людей торжественны и скованны. Это особенно хорошо видно в мелких бытовых клеймах картины. Сиддыки в этой вещи еще не столько показывает, сколько рассказывает подобно тому, как рассказывал миниатюрист, увязывая свои миниатюры с текстом книги.

Представителями нового декоративного стиля являются по преимуществу молодые художники: У. Тансыкбаев, Хамдами, Карахан и др., в творчестве кото-



Урал Тансыкбаев. Казачки. 1933.
Oural Tansykbayev. Les femmes kazaks. 1933.





Урал Тансыкбаев. Кишлачный отряд в борьбе с басмачеством. 1933.

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Ural Tansykbayev. Expédition contre les basmatchis.

рых много меньше, чем у прочих, консервативных элементов наследия. В Узбекистане, где большой коллектив художников работает на различных участках строительства, много русских мастеров, из рядов которых вышли первые изопедагоги республики. Далее мы будем говорить и о молодежном крыле этих художников и о творческом перевооружении мастеров старшего поколения.

Новый идейно-насыщенный декоративный стиль — главная магистраль развития искусства Узбекистана — в этой обстановке скрещивается с импрессионистической, романтической трактовкой Востока, с левыми течениями, даже с натурализмом (например на некоторых этапах творчества Л. Бурэ). В Ташкенте было ахровское течение, устраивались выставки, но вся работа этого объединения в Узбекистане не была характерна для подлинно ахровской программы. Художники, провозглашавшие Ташкентский филиал АХР (Новиков, Козаков и др.), не взялись за советскую тематику, они в подавляющем большинстве были в плену у романтики старого Узбекистана и в большинстве своем не были первыми знаменосцами реализма, выступившими в авангарде поворота художественной интеллигенции. Большой удельный вес в восстановительный период имел натурализм, иногда несколько эстетизированный и чуть декоративный по колориту.

В творчестве русского коллектива художников дореконструктивного периода, да и позже, мы сталкиваемся с самыми различными творческими

позициями. Но уже в то время была заложена у многих, а позднее рельефно выявилась, тяга к яркому, полновзвучному колориту.

Сейчас же, как общее правило, почти не имеющее исключений, для русских мастеров характерен переход от различных в стилевом отношении творческих позиций к живописному, колоритному, иногда даже несколько декоративному по цвету реализму.

А. Волков от примитивизма и экспрессионизированного кубизма пришел к крепко сложенным композициям, посвященным темам советского Узбекистана. М. Курзин от анархо-индивидуалистического экспрессионизма, опиравшегося на большую культуру цвета (картоны „Ашхана“, „Идут в гости“ и др.), стремится перейти к реалистическим образам строительства республики (серия полотен по Ташкентскому Сельмашу, 1932—33 гг.). У некоторых художников (например у О. Татевосьяна) период увлечения импрессионизмом знаменует собой переход от экзотического, ориенталистического понимания Востока к реальному, правдивому его воплощению. Импрессионизм в некоторых таких случаях явился только ложным средством преодоления формалистического декоративизма.

Проба сил на II республиканской художественной выставке в Ташкенте (декабрь 1933 г.) и на еще более крупной выставке искусства Узбекистана в Москве (сентябрь 1934 г.) показала уже новый этап развития живописи узбекистанцев.



Урал Тансыкбаев. В родном ауле. 1933.
В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Ural Tansykbayev. L'aoul. 1933.



Урал Тансыкбаев. Кочевье. 1932.
[В собрании Гос. Третьяковской Галереи].

Ural Tansykbayev. Le camp. 1932.

В основе роста колоритного реализма (так же как и в перестройке старшего поколения художников), в изменении природы нового декоративного стиля и декоративного цвета лежит, как определяющий фактор, социалистическое развитие Востока, вызвавшее огромные изменения в художественном сознании. Отмер ориентализм, сузились формалистические тенденции, уменьшилась националистическая практика.

1929—32 годы знаменательны для Узбекистана. Именно в этот период художникам пришлось многое забыть и многому научиться. Теперь центр тяжести тематики лежит не в старых феодальных городах, не у мечети Биби-Ханым в Самарканде, не у медресе Регистана. Кадырья-грэс, Чирчикстрой, Ташкентский Сельмаш, борьба за хлопок и воду, совхозы и колхозы— вот группа главнейших тем, к которым устремлено внимание художников. Мы их находим у А. Волкова, М. Курзина, А. Подковырова, У. Тансыкбаева, Хамдами, Усто-Мумина (А. Николаева) и у многих других. И в особенности живопись 1933—34 гг. показала, что образ нового человека, конструктора и каменщика социалистического Востока, волнует и зовет художников. Такова серия работ Н. Карахана: „В помощь окучникам“, „Женская бригада на хлопке“, „Женская бригада на удобрении хлопка“ и др. Таковы портреты

колхозников А. Волкова. П. Беньков, мастер сложившийся, с значительной живописной культурой, долго и любовно писавший бухарские и хивинские базары, — пришел на шелкомотальную фабрику Худжум. Почти весь ташкентский коллектив художников работал на Сельмаше.



Н. Карахан.
Торжество ленинской национальной политики. 1933.
[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

N. Karakhan.
Le triomphe de la politique nationale de Lénine. 1933

За последние 2—3 года новой тематический декоративный стиль, во многом обремененный грузом старых художественных традиций, сильно видоизменился, и все больше утрачивает консервативные черты: статику, цвет, не моделирующий форму, и т. п.

Параллельно с этим процессом у тех художников, которые отталкиваются не от национально своеобразного декоративизма, а от пассивно-натуралистического метода, от эстетско-ориенталистической трактовки Востока, происходит отмирание формалистического и раскрашивающего цвета, начинаются поиски по-иному яркой, жизнерадостной живописности.

Художники начинают исходить из реальной красочности, из реальной правдивости цвета. Уменьшается субъективно-декоративная трактовка образов. Не у всех художников этот процесс рельефно выявился, но он является безусловно побеждающей тенденцией. Живопись советского Узбекистана сейчас вступает в новую фазу развития.

С разных отправных точек на дорогу декоративно-живописного, колоритного, национально своеобразного реалистического стиля выходят национальные и русские художники.



Н. Карахан. Женская бригада на окучке хлопка. 1933.

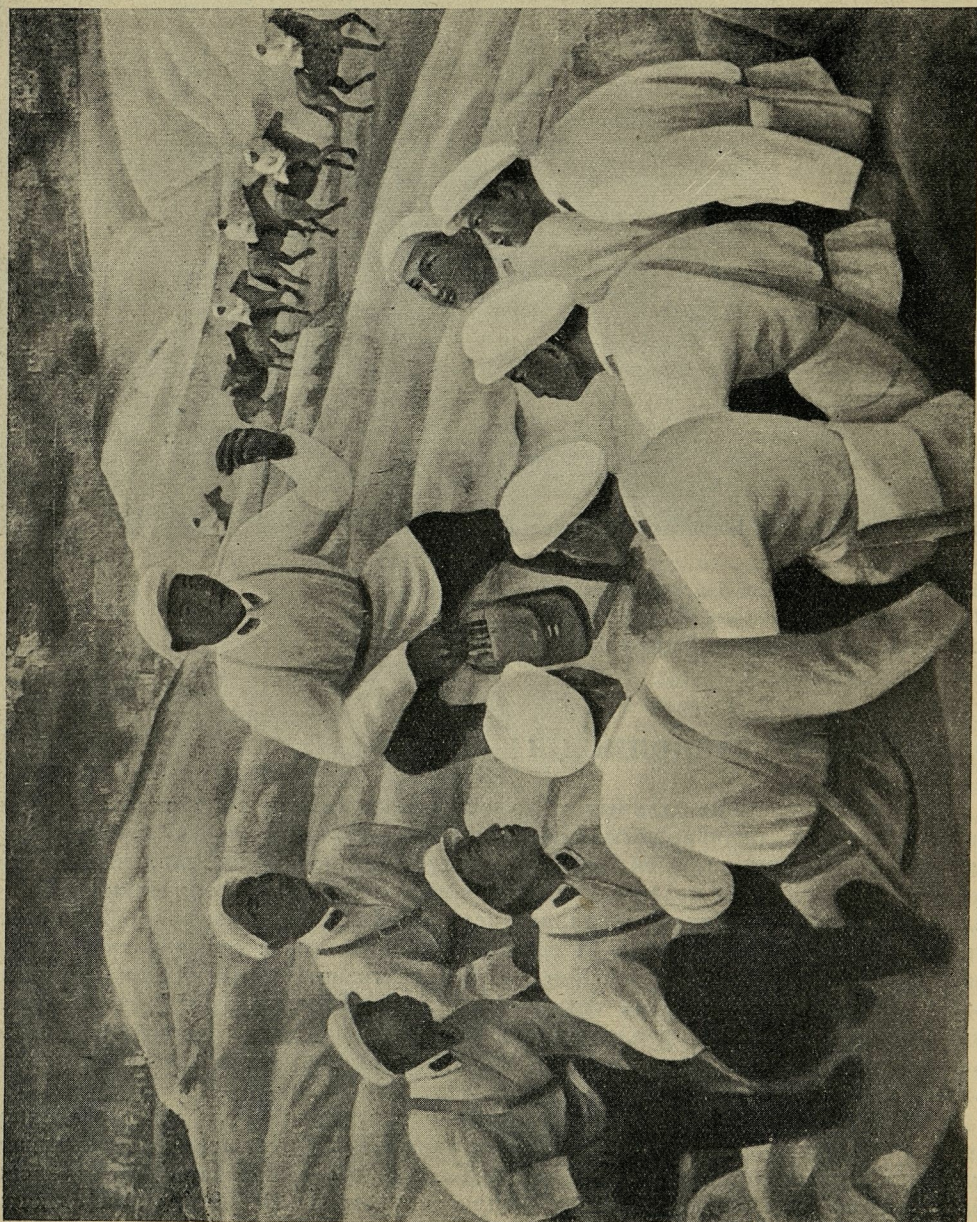
[В собрании Гос. Третьяковской Галлерей].

N. Karakhan. Femmes au buttage du coton. 1933.

3. МОЛОДЫЕ ЖИВОПИСЦЫ

Воспитание национальных художественных кадров в Узбекистане тормозится косными религиозными пережитками. До настоящего времени еще сказывается внедрявшаяся веками предубежденность против изображений живых существ. Это исламистское запрещение было категорическим законом для правоверного мусульманина, причем особенно это сказывалось в крестьянской и ремесленной среде. И сейчас еще приходится сталкиваться с трудностями при вербовке учеников в художественные техникумы. Например в Самаркандском техникуме только 15% националов. Но и в этой области преодоление остатков феодальных пережитков за годы реконструкции сделало большой шаг вперед. Сейчас в Узбекистане имеется первый отряд молодых националов-живописцев.

Эти молодые мастера идут в авангарде национального художественного развития. Ряд других художников, как например Н. К. Кашина, выполнившая ряд интересных работ по автопробегу Кара-Кумы — Москва, З. Ковалевская, испытавшая сильное воздействие импрессионизма П. Бенькова, или Никитин, еще не в такой мере освоили задачи и пути утверждения нового искусства республики. И совсем чужеродным телом является творчество Марковой, плененной старыми итальянскими мастерами. Маркова подняла лозунг борьбы за высокое художественное качество, но не сумела связать его с идейной стороной искусства, заблудившись в формалистических изысках. Лишенной



П. Щеголев. Ленидцы-курсанты. 1933.

Р. Чичеголев. Elèves d'une école militaire. 1933.

какого бы то ни было формализма выступает бригада молодых живописцев — Абдуллаева, Разыкова, Хамдами. У первых двух еще много импрессионизма П. Бенькова.

Благодаря влиянию творчества преподавателей (П. Беньков, З. Ковалевская, Л. Бурэ) в живописи узбекской молодежи Самаркандского техникума — у Абдуллаева, Разыкова, Хакки Абдуллаева и др. — значительно ускорен переход к реалистическому методу. Но влияние учителей сказывается и отрицательно: некоторые из молодых художников впадают в излишний документализм, ограничиваются передачей чисто внешних черт, не развертывают социально-психологической трактовки человека. Отсутствие национальных традиций трактовки образа человека в значительной мере способствует этому свернутому, зачастую внешнему показу. Именно для Абдуллаева, Разыкова, Хамдами, Ташкенбаева основной трудностью в их творчестве является проблема изображения человека с его сложным психологическим миром, неразрывно связанным с окружающей действительностью.

Под знаком реалистически-декоративного творчества происходит рост бригады, в которую входят Н. Карахан, У. Тансыкбаев, А. Подковыров, П. Щеголев.

Н. Карахан, быть может, из всей плеяды молодежи — наиболее законченный художник. Он мастер большой общенно-объемной, несколько ограненной формы, тонко и умело сопряженной с декоративно-реалистическим колоритом. У Карахана очень здоровое мировосприятие. В его своеобразно декоративном цветопостроении вещей нет никогда сведения объема к цветовой плоскости. Явления и предметы сохраняют свою материальную форму. И в пейзажах новостроек и в особенности в образах колхозников („На помощь окучникам“, „Утро в совхозе“, „Женская бригада на хлопке“ и др.) чувствуется радостное полнокровное мироощущение. Н. Карахан не пробует силы в изображении сложного идейно-психологического облика человека. Его люды — это физически



П. Щеголев. Добыча песка.

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

P. Chtchegolev. Extraction du sable.

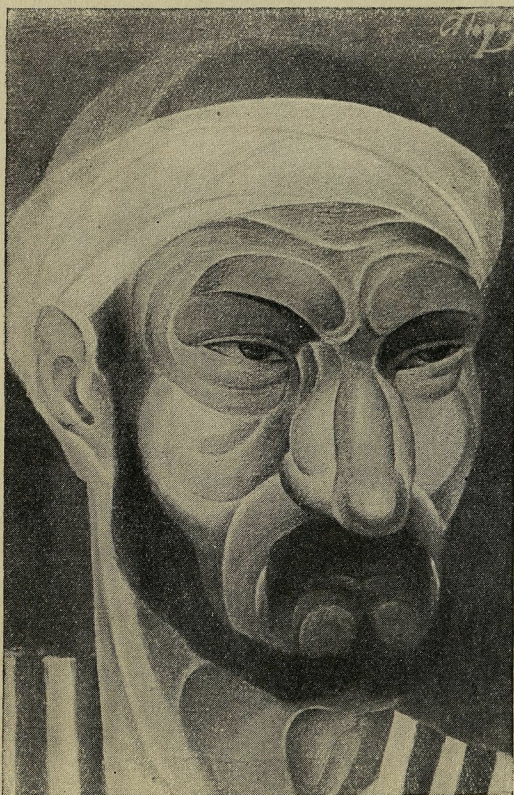
крепкие трудящиеся, зачастую несколько позирующие (например, „Женская бригада на хлопке“), но никогда не превращающиеся в декоративно-плоскостные схемы, как фигуры узбеков в „Красной чайхане“ У. Тансыкбаева.

Н. Карахан не стилизует людей, хотя и несколько обобщенно трактует фигуры. В этом опять-таки видны те реальные начала изучения и наблюдения жизни, от которых отталкивается художник. Даже в работе „Торжество ленинской национальной политики“, в основу которой положена идея братского интернационального единения народов Средней Азии, несмотря на несколько условно-символическую трактовку темы (на фоне сюзани портрет Ильича, к которому протянуты руки толпы), Н. Карахан дает полную реальность происходящего. Его киргиз, узбек, туркмен, стоящие на первом плане, — простые, жизненные образы людей.

Глядя на работы этой бригады художников (У. Тансыкбаев, А. Подковыров, Н. Карахан, П. Щеголев), ясно понимаешь, что творчески объединяет этих молодых мастеров. Это — крепкое реалистическое, несколько обобщенное конструирование формы и большое внимание к колористическим задачам, разрешаемым в значительной мере декоративистически, но в декоративности своей никак не нарушающим простоты и ясности образа. В основе творческого метода, имеющего индивидуальные особенности у каждого из художников, лежит здоровое, по-настоящему радостное мироутверждение. Нельзя, конечно, не сигнализировать в творчестве этих художников некоторых срывов

и опасностей. У Подковырова излишняя символическость и стилизованность образов („Музыка“ и др.); Тансыкбаев приближается в некоторых полотнах к грани формалистической трактовки декоративных задач, очевидно, недостаточно критически оглядываясь на творчество французских постимпрессионистов. Но эти черты не являются определяющими и не заслоняют в основном оптимистической реалистически-декоративной тенденции. Целым и прямым в своем творческом росте рисуется П. Щеголев с его утверждением прочной, физически крепкой организованности нашего мира. Таковы его „Добыча песка“, „Обработка жерновов“, „Ленинцы-курсанты“ и др.

Из бригады сложностью своих художественных взглядов и построений, наряду с А. Подковыровым, выделяется Урал Тансыкбаев, молодой художник, один из интереснейших мастеров республики. Он выдвинулся в первые ряды за последние 2—3 года. Художник нашел условно-реалистический язык формы, сочетающийся у него с ярким декоративно-реалистическим колоритом. У него



А. Подковыров. Курбаши. 1933.
[В собрании Гос. Третьяковской Галереи].

А. Podkovyrov. Kourbachi. 1933.



А. Волков. Девушки с хлопком. 1933. А. Volkov. Jeunes filles à la récolte du coton. 1933.
[В собрании Гос. Третьяковской галлерей].

видна глубокая национальная традиция культуры цвета, вырванного из схем орнаментализма и старой декоративности.

Тансыкбаев — художник-казак. Еще во время своей учебы в Пензенском художественном техникуме он работал над образом человека и над темами национального строительства на Востоке. Таковы его картины „Узбек“ (портрет худ. Ташкенбаева), „Радио в красной чайхане“, „Кочевка киргизов“ и др. (1927—28 гг.). Да и еще до Пензы, работая в студии худ. Розанова в Ташкенте, он много занимался портретом.

Интереснейшей работой художника является полотно „Кочевье“ (или „Бугры“, 1932 г.), в котором дан очень лиричный, эмоциональный образ. Вечернее солнце залило красноватым отблеском холмы кочевья и разбросанные юрты. Тишина. Выделяется одинокая фигура девушки, сидящей на холме, устремив взгляд в глубь простора предвечерья. Тансыкбаев с тонким расчетом написал фигуру девушки на переднем плане, в центре картины, и наш взгляд, сперва останавливаясь на ней, скользит потом по удаляющейся гряде холмов, как бы созерцая их ее глазами. Если бы девушка не была повернута лицом вдаль, к закату, весь образ не дышал бы такой тонкой эмоциональностью. Художник растворил задумчивую фигуру девушки в природе. В самой идее заложено очень много от непосредственной связи человека с природой в кочевье.

Некоторая наивность и романтизм мировосприятия сочетаются с очень продуманной композицией. Симметрично расположенные юрты, обобщенно-орнаментальные силуэты верблюдов, тонкие вычурные стебли растений — все

это полно предвечерней тишиной. Тансыкбаев сумел, несмотря на декоративные цвета, создать реальное впечатление заката в кочевье. Здесь художник — на грани реального и условного цвета, так же как и на грани декоративно-плоскостного и объемно-глубинного построения. Он дает цветовые поверхности широкими, ровно покрашенными плоскостями без нюансов и светотени.

Но он вводит сложную гамму в пределах одного цвета, например зеленого — начиная от темного и переходя почти к голубому. Он дает перспективу уходящими вверх, чередующимися красочными планами, благодаря чему создается впечатление некоего реального пространства. „Кочевье“ является одной из наиболее интересных и ценных вещей Урала Тансыкбаева, которому удалось в этой картине дать очень поэтичный, согретый теплым чувством образ казакской степи.

Следующий шаг по линии реалистического восприятия действительности Тансыкбаев делает в другой своей работе 1933 г. „Две казачки“. Тема картины очень проста. Две девушки тихо бредут по степи. Голубое небо и холмистая линия горизонта — вот и все. Большой лаконизм как в композиции, так и в цвете. Колорит утерял элемент декоративности. Здесь не только в цвете, но и в трактовке объемной формы и пространства глубже проявилось реалистическое чутье художника. С „Кочевьем“ эту вещь роднит ее эмоционально-лирический тон и умение органически слить человека с природой.

В дальнейших своих работах художник, к сожалению, отходит от этого здорового, эмоционально-насыщенного декоративного реализма. У него усиливается тяга к декоративизму, и если в его эскизах фресок „В колхозе“, „Раскрепощенная женщина“ декоративные искания не убивают идейной выразительности, то в последних работах „Сбор яблок“ (1933 г.), „Красная чайхана“ (1934 г.), „Казачка“ (1934 г.) чувствуется явный отход в сторону декоративизма формалистического.

Эти вещи потеряли актуальность социального содержания, так же, как исчез эмоционально-лирический тон, звучавший в „Кочевье“. „Сбор яблок“ написан под явным влиянием Гогена. Люди и предметы превратились в красочные пятна, скомпонованные в единое декоративное целое. Цвет стал условно-декоративен, приобрел самодовлеющее значение. В „Красной чайхане“ Тансыкбаев пришел к нарочитой симметрично-сухой плоскостно-декоративной композиции. Человек превратился в схему. В поисках более высокой живописности художник впадает в отвлеченное экспериментаторство.

Тансыкбаев — один из интереснейших живописцев Узбекистана. Тем более нужно предупредить, что опасность формалистиче-



Усто Мумин (А. Николаев). Дружба-вечность. 1928.

Ousto Moumine (A. Nikolayev). Amitié éternelle. 1928.

ского декоративизма — одна из главных опасностей в изопрактике Узбекистана и что дальнейший его творческий рост лежит через разработку лучших сторон произведений „Кочевье“, фрески „Колхоз“, „Портрета узбека“ (Ташкенбаева, 1927 г.), „В родном ауле“. Художник слишком талантлив, чтобы с него спрашивать мало.

4. ПУТИ ТВОРЧЕСКОГО ПЕРЕ- ВООРУЖЕНИЯ

Можно говорить об эстетском ориентализме в отношении некоторых художников Средней Азии, когда сталкиваешься с их творчеством восстановительного периода, в особенности первой его половины.

Об ориентализме много говорилось, как об одном из вариантов романтизма. Но ориентализм не однороден. В старом буржуазном ориентализме были в основном две тенденции. Восток-колония здесь выступал в двойном плане. Он был магнитом для мелкобуржуазных романтиков, бежавших от капиталистической действительности и утопически искавших патриархальный, мечтами взлелеянный край. Другая традиция отношения к Востоку имеет иной характер. Еще художники ренессанса изображали на своих картинах вывезенные генуэзскими и венецианскими купцами роскошные сельджукские и персидские ковры. Период первоначального накопления открыл материальные богатства Востока, открыл „эстетическую форму сокровищ“, и с той поры мир Азии и Африки стал ареной капиталистического грабежа.

Это второе отношение к Востоку — отношение трезвого и холодного хищника, зачастую завуалированное легким туманом романтики и любования.

Этот ориентализм отмер у нас после Октября. Остался мелкобуржуазный романтический ориентализм, очень разнообразный в стилевом отношении. Нередко в область субъективно-эстетических представлений о Востоке уходили русские художники Средней Азии от революции и послереволюционной действительности. Уходили под сень мечети, сидели плененные у узорчатых изразцовых порталов, замороженные мерцающей синевой старых куполов.



Усто Мумин (А. Николаев). Бай. 1932.

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Ousto Moumine (A. Nikolayev). Le riche. 1932.

Так было например с А. Николаевым (Усто-Мумином), художественное сознание которого было поработано уходящим феодальным Востоком, острой опийной праностью его уклада, темной по своему нутру красочностью старых городов. А. Николаев принял Восток как эстет, тонкий, даже надорванный, принял утонченно-стилизующей линией графика, помнящего об Обри Бирдслее. А. Николаев стремился проникнуть в „дух“ Востока и найти там „строй“ умиротворяющих представлений и образов. Такие работы его как „Дружба, любовь, вечность“, „Жених“ и др. (до 1929 г.), являются мертвыми образами Востока, образами нереальными, и в них даже очень мало экзотики, такой например как в „Табибе“ или „Талисмане“ О. Татевосьяна. Имеющийся в них элемент эротичности в трактовке человека далеко не эмоционален. У А. Николаева в этих работах сквозит Восток сумеречный: декоративные, нарочито изящные схемы и облики людей пронизаны внутренней мертвенностью, которая так сильно подчеркивается у художника серо-синеватыми и терракотовыми тонами.

А. Николаев по природе своей — график, у которого есть ряд созвучий со старым петербургским „Миром искусства“. Он пассаист не столько по темам, сколько по характеру восприятия Востока. Выше отмеченными работами он занимал раньше крайнее правое место. Они так же вредны, хотя и менее открыто обнажают свою вредность, как картоны типа „Красный обоз осликов“ М. Кузина.

Ломка старой художественной концепции у А. Николаева несколько заторможена, хотя художник много работает в печати и хорошо владеет остротой и жизненностью в газетном рисунке.

В работе „Бай“ (1932 г.), дающей уже в известной мере весомую критику полуфеодала-кулака, художник отошел от мертвенности тона. Композиция интересна. Толстый, громоздкий бай прижал коленом изысканно нежного, одетого в розовый халат, сидящего бачу. За баем — его жены в паранджах, они даже не стоят, они привешены, как зловещие черно-синие крылья, к спине бая. Во всем образе — нарочитая демонизация, вуалирующая подлинное лицо бая. Это снижает ценность работы. Социальное зло байства дано показом



Усто Мумин (А. Николаев). Белое золото. 1934.
[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

Ousto Moumine (A. Nikolayev). Le coton. 1934.



М. Курзин. Красный обоз.

М. Kourzine. Un convoi.

безысходности женской доли в байском семейном укладе. Это главный разоблачительный удар художника, к сожалению, ослабленный демонизацией облика бая.

В перестройке, в сбрасывании пассаистично-ориенталистических представлений о Востоке у А. Николаева есть одна очень ценная черта. Это — стремление разрабатывать образ нового человека в его социальных связях и искать обязательно психологической обрисовки.

Интересными работами А. Николаева являются картина „Белое золото“ (1934 г.) и серия иллюстраций к переводу книги персидского писателя Каземи „Страшный Тегеран“. В иллюстрациях художник развил те элементы критики, которые были даны уже в „Бае“.

В очень значительной по мастерству картине „Белое золото“, теме, трактующей победу колхоза в борьбе за хлопок, художник с особым вниманием работает над образом человека. Интересно композиционное построение и динамичные ракурсы людей, выполненных с обычным мастерством. Художник не варьирует и не обобщает цвет, последний еще несколько жесток, манера графика очень сильно сказывается в колорите картины.

„Белое золото“ для А. Николаева — вещь, завершающая перелом. В этой работе намечается дальнейший творческий путь. В этой работе о новой стране ноты здорового мироутверждения начинают сливаться в побеждающую гамму. Диссонирует со всем тоном картины маленькая вакхическая фигурка в красном халате. Эта фигурка молодого узбека, до крайности эстетизированная и утонченная, в театрально неестественной радости качается над толпой. Она не вяжется и со всей композицией картины.



М. Курзин. Идут в гости.

M. Kourzine. En visite.

Перед А. Николаевым стоит задача серьезной разработки колорита. Преодолев старую плоскостность и стилизацию, он еще в этих первых завоеваниях своей перестройки не поставил вопросы цвета на первый план. Нужно думать, — а к этому есть основания и в „Бае“, и в „Белом золоте“, — что художник это считает очередной задачей.

Пример творчества А. Николаева ценен в том отношении, что он демонстрирует великую силу нового революционного миропонимания, вытекающего из социалистического развития страны, которое ломает и перестраивает самые трудные, самые сложные по своей отчужденности от нашей жизни художественные представления.

Чрезвычайно противоречивые тенденции характеризуют творчество художника М. Курзина. С первых месяцев своей работы в Узбекистане он выступает как многоликий по своим творческим возможностям художник. Он не состоял в Ташкентском филиале АХР и в то же время давал такие реалистически-документальные вещи, которыми могли бы похвастаться далеко не многие ахровцы: картины 1926—1928 гг. „М. И. Калинин на митинге в старом городе Ташкенте“, „Провозглашение Узбекской республики“, „Узник Бухары“ и др. В этих картинах Курзин — реалист, очень умело работающий над образами людей. Но работающий повидимому без особого удовлетворения и теплоты. Он показывает, что он умеет быть реалистом. Это одна сторона его творчества.

В рисунках же „Обжоры“ (1927 г.), „Старый базар в Самарканде“ (1928 г.) и многих других, очень сложных и детализованных, перед зрителем стоит уже совершенно другой мастер, не имеющий почти совершенно ничего общего с М. Курзиным-реалистом. В этих рисунках крайний субъективизм

поисков. Они представляют собой сознательное, пожалуй, даже нигилистическое уродование действительности. Экспрессионизм М. Курзина в этих рисунках носит яркую анархо-индивидуалистическую окраску. Здесь он проявляет невероятную кропотливость в работе, очень большое мастерство рисовальщика и крайнюю тщательность. Основная тема этих рисунков — базарная площадь или многолюдная теснота жизни улиц и закоулков старого феодального города. Художник безусловно знает чудовищные композиционные нагромождения Иеронимуса Ван-Акена (Босха) и во многом подражает его вещам. Мир старого феодального города — это густая пестрота, каша, тьма людей, едущих, идущих, торгующих, кричащих, дико улыбающихся. И вся эта кутерьма людей, арб, чайхан, медреса, лавок, зелени сплетена в один клубок разно направленного движения, причем абсолютно игнорируется перспектива, дается сплошная запутанная ковровая поверхность.

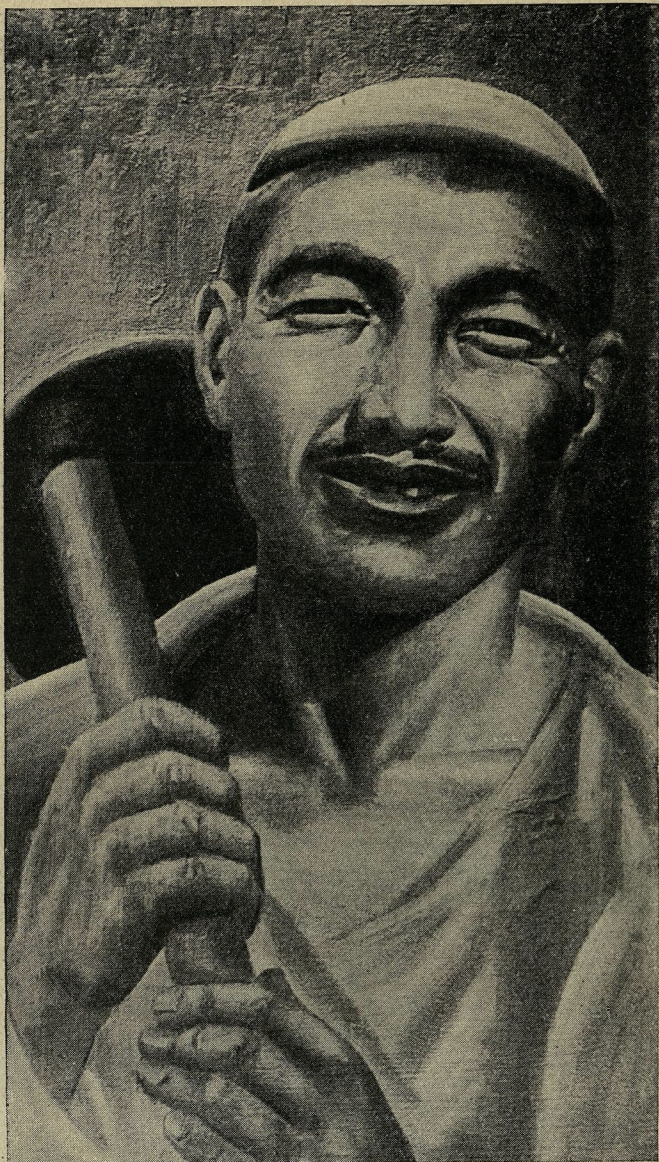
Эти рисунки можно рассматривать долго и вычитывать в них все новые и новые сцены. Вот идет девушка комсомолка, уже по ней едет толстый тип на ослике, продавец ловашей навалился на круп животного, невероятно дегенеративная фигура со свиным лицом, до крайности напоминающая некоторые босховские типажи, беспричинно орет справа. Просветов никаких нет. Низкий минарет прижат к чайхане, над ней протянуты толстые бревна арчи, над ними внутри группа людей, повидимому долженствующих изображать баев и курильщиков анаша, обнимает голого бачу. В другом рисунке художник, в такой же нагроможденной композиции, против идущего отряда красноармейцев, против идущей демонстрации со знаменами, помещает в толпе людей две физиологически подчеркнутые обнаженные женские фигуры, изображает какие-то притоны и толстых дегенератов. Надо полагать, что это — противопоставление старого и нового мира. Но что это за нелепость, что за демонстративное озорство — посадить на пло-



М. Курзин. Женская ударная бригада 1934

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

M. Kourzine. Brigade de choc de femmes. 1934.



А. Волков. Портрет каменщика. 1932.

[В собрании Гос. Музея Восточных Культур].

A. Volkov. Portrait d'un maçon. 1932.

ресует углубленный показ определенных идей. Его интересуют по преимуществу эксперименты в области цветопостроения. Образ человека попрежнему экспрессионистичен, но лишен психологичности экспрессионистических образов (как например у Мунка и др.). У Курзина эта экспрессионистичность — внешняя, это скорей шаржировка образа человека. Нельзя говорить в этих вещах о перестройке художника. Наоборот, в это время мы находим в его работах ряд очень вредных, враждебно звучащих нот. Он окарικатуривает, превращает зачастую в злобный гротеск темы советского Узбекистана.

щади старого города две обнаженные фигуры! Большая надорванность, скептицизм и рафинированная изломанность владеют здесь художником. В Востоке подчеркивается и все пронизывающая, — даже новые формы, — уродливость. Художник с точки зрения очень утонченных индивидуалистических идей рассматривает старый Узбекистан и при случае не прочь также взглянуть и на новый. В особенности он издевается над образом человека. Разве обитатели города, ремесленники и крестьяне, — это одни сплошные уроды? В бесконечной серии картонов М. Курзин переключает свой несомненный талант на бытовую жанр и на советские темы, но делает это сугубо формалистически.

Экспрессионист анархо-нигилистического толка, М. Курзин начинает братья за актуальные темы нового быта, стройки республики, пионердвижения и т. п. Но эти темы — „Красный обоз“, „Идут в гости“ (старая и новая семья), „Убийство активистки“ (1930 — 1931 гг.) трактуются абсолютно формалистично. Художника не инте-



П. Бенков. Портрет хивинки. 1930.

P. Benkov. Portrait d'une femme de Khiva. 1930.

Таковы картины „Красный обоз“, „Убийство активистки“ и некоторые другие. В „Красном обозе“ формализм перерастает в цельную чуждую концепцию. По краснокирпичному холму идет редкая толпа танцующих осликов, комически выглядит обрывок красного флага, до крайности нелепа вся нарочитая игривость в этой работе. Подобные построения художника могут заставить усомниться и в искренности последних работ („Женская ударная бригада“, „Танец колхозников“, „Бригада маляров“ и др., 1933—1934 гг.), интересных, потому что здесь выступает уже известный нам Курзин-реалист.

М. Курзин несомненно большой мастер. Это видно не только по его экспрессионистическим работам, но и по последним реалистическим, как например „Женская ударная бригада“. Художник выполнил много интересных работ по Ташкентскому Сельмашу, Кадырья-грэсу, хлопку. В этих работах он ушел от экспрессионизации образа человека. И, нужно сказать, показал большое умение в интерпретации типажа, безусловно поднявшись над уровнем

своих реалистических работ 1926—1928 гг. Положительной чертой творчества нового этапа является борьба за яркую, радостную красочность вещей. Но и здесь, в показе радости и героики труда, много нарочитой театральности и помпезности („Женская ударная бригада“).

Если бы М. Курзин был менее талантлив, можно было бы спокойнее относиться к медлительности и запутанности его творческого перевооружения. Но от него можно и нужно требовать более решительного и быстрого самоопределения.

Позиции экспрессионизма разделяли в известной мере и А. Волков и Е. Каравай. Последняя в полотнах на темы из жизни и быта еврейских общин Бухары и Самарканда еще находится в заколдованном кругу мистических представлений об еврейском гетто, представлений, близких к мироощущению Марка Шагала.

Александр Волков — коренной туркестанец.

В ранний период своего творчества он увлекался Врубелем. В 1916—1918 гг. он отходит от этого увлечения и следующим образом характеризует свой новый творческий метод этого времени: „Живопись Востока главным образом построена на примитиве и на живописно-декоративном начале. Это и легло в основу моего творчества. Развертывая работы в плоскости примитива, я ввел целую систему треугольников и других геометрических форм и дошел до трактовки человека в треугольнике, как предельно простейшей форме“.

Но освоение искусства Востока преломлялось у А. Волкова через призму западного экспрессионизма, которому, как известно, свойственно увлечение примитивом. Стремление к чисто ориенталистической стилизации под восточный „примитив“ очень скоро осложняется у А. Волкова элементами мистики. В его жанровых вещах, в вещах на темы трудовой жизни и быта Средней Азии много болезненной надорванности.

Завершающей картиной этого периода является „Гранатовая чайхана“ (1924 г.). В творческом замысле „Гранатовой чайханы“ он идет от русской иконы. Это прежде всего видно в композиции вещи, в склоненности фигур, в статике и скованности образов. Религиозность, „иконность“ сквозит в картине в целом. Но А. Волков все это творчески переработал, отталкиваясь от живописных исканий экспрессионизма и кубизма.

Художник считает, что простая геометрическая форма является наиболее выразительной для примитивистической трактовки образов. Поэтому он разбивает всю композицию на отдельные треугольники. Вещь по существу является формалистичной. Только напряженный, интенсивный, эмоционально насыщенный цвет спасает ее от голого и скучного схематизма.

В „Гранатовой чайхане“ А. Волков остается еще в пределах очень ограниченной гаммы тонов. В серии акварелей, в работах 1925—1926 гг. („Вечер в ауле Бричмулла“, „На базаре“ и др.) он переходит к более богатому цветовому построению. Интересны в этот период образы природы у А. Волкова. Акварель „Вечер в ауле Бричмулла“, или иначе „Черное солнце“, обнажает мистико-экспрессионистическое восприятие мира. Среди изломов черно-сине-коричневых гор висит черное солнце. Красочный хаос граней зелени и домов кишлака. На всем отпечаток удрученности и обреченности. В трактовке образов у А. Волкова нет налета нигилизма экспрессионистических работ М. Курзина. А. Волков глубже, серьезней, пожалуй, мрачней. В акварелях этого времени, как и в „Гранатовой чайхане“, удивительно эмоционально дан цвет, не лишенный известного декоративизма. В серии полотен 1927—1928 гг. типа „Горный кишлак в Фергане“ художник достигает вершины своего увлечения экспрессионизмом, строя весь образ на хаотически нагроможденной композиции, близкой к рисункам М. Кур-

зина „Базар“ и др., о которых была речь выше. Сейчас уже А. Волков окончательно освобождается от мистики. 1928 год — год первого перелома в творчестве художника, выражающегося в отходе от художественной концепции экспрессионизма.

Процесс творческой перестройки мастера ценен тем, что он все это делает искренно, без обиняков. И второе ценное качество этого процесса — то, что А. Волков старается сохранить мастерство и опыт предшествующих этапов работы.

С 1929—1930 гг. темы строительства республики начинают преобладать у Волкова, в особенности много полотен о хлопке. До 1932 г. тенденции экспрессионизма у художника борются с реализмом. Это видно в работах „Старая кузница“, триптих „Хлопок“, „Музыканты красного обоза“, и др. Художник, дающий интересные и более упрощенные по сравнению с 1927—1928 гг. композиции, не может отделаться от унылого беспричинно подавленного образа человека. Музыканты красного обоза не играют, не поют, — они мучаются песней. И утверждение порой бодрой яркой красочности вступает в противоречие с этими застывшими подавленными образами людей. И впервые человек начинает испытывать в какой-то мере радостное ощущение жизни только на полотнах 1933—1934 гг., („Портрет колхозников“). А. Волков в прорисовке лиц всегда почти загрунтовывает зеленый цвет, придающий им изнутри известную мертвенность. И даже его радостные „Девушки с хлопком“ (конец 1932 г.), смеющиеся и глазами и ртом, пронизаны этой омертвелостью. Дольше всего экспрессионистические тенденции у А. Волкова удерживаются именно в трактовке человека. Они делают скучными многочисленные фигуры ряда его полотен. Все это заставляет выдвинуть в качестве основной задачи для художника возможно быстрое избавление от этих рудиментов экспрессионизма.

За 1933—1934 гг. художник выполнил ряд очень интересных работ („Штурм бездорожья“, „Старуха“, два полотна — портреты колхозников, „Республиканский съезд колхозников-ударников“ и др.), на основании которых можно говорить о побеждающей тенденции большого по мастерству цветопостроения реализма. А. Волков, как и О. Татевосьян и А. Николаев, не боится больших синтетических тем. Удивительной его работоспособности сопутствует серьезность работы и чувство ответственности.

В отличие от А. Николаева (Усто-Мумина), М. Курзина, А. Волкова, работающий в Самарканде П. П. Беньков не имеет напряженно-сложного творческого пути. П. Беньков, может быть чересчур безразлично относящийся ко всяким поискам, несколько особняком стоит среди мастеров Узбекистана. Это спокойный, добротный художник.

Работая в Узбекистане уже около семи лет, он создал ряд больших холстов на темы старого и нового Узбекистана и ряд портретов, в том числе очень интересный портрет г. Ахун-Бабаева. В картинах, посвященных Хиве и Бухаре („Хивинский базар“, „Девушки-хивинки“, „Крытый базар в Бухаре“ и др.), художник передает моментальные, как бы остановившиеся на мгновение, сцены уличной жизни. Он правдоподобно прост, но далеко не аналитичен в этих работах. Он берет от действительности импрессионистическую элегию цвета и света. Не сгущает нарочито лиловых теней под навесами чайханы и не делает излишне оранжевыми блики солнца на глинобитных стенах. Он очень ясно, излишне нежно показывает этот старый феодальный город. Он не входит в суть и противоречия этого уходящего мира.

Сильней и глубже П. П. Беньков как портретист (например картина „Бухарский чиновник“ и др.). Но в сложных вещах, в особенности в полотнах с психологическими абрисами людей („Проданная“), он опять нисходит к бегло впечатляющему эффекту внешне взятого явления.

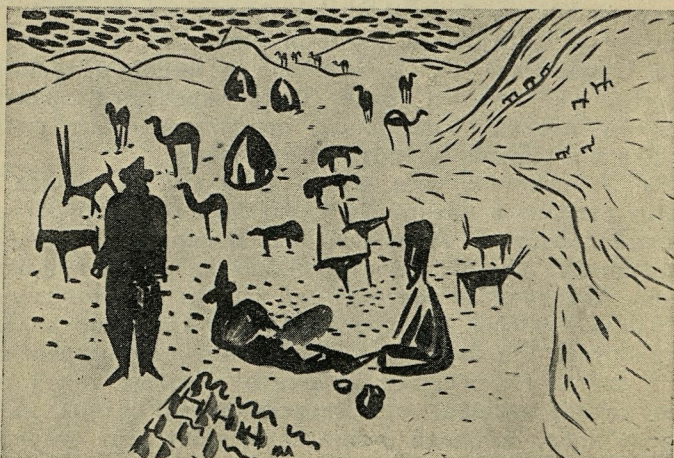
За последние 2—3 года художник дал ряд картин на темы строительства республики. Таковы его вещи „Шелкомотальная фабрика Худжум в Самарканде“, „8 марта на Регистане“ и др. Здесь есть уже ряд новых элементов, которые идут больше по линии углубления содержания, стремления глубже освоить тему, чем по линии изменения импрессионистского творческого метода.

„8-е марта на Регистане“ изображает яркую, радостную колонну демонстрации, проходящую мимо медресе Шир-Дор. В картине слишком много театральности, обликам впереди идущих девушек придан отпечаток участниц скорее сатурналии, чем политической демонстрации. В целом же вещь интересна и выходит за пределы обычной для художника пассивной манеры.

П. Беньков, Усто-Мумин, А. Волков, М. Курзин, так же как и О. Татевосьян, давший за последнее время ряд монументальных полотен („За зажиточную жизнь“ и др.), являются крупнейшими мастерами старшего поколения. К ним можно присоединить Уфимцева и Романовского, с недавних пор работающих в Средней Азии.

Итогом перестройки старшего поколения живописцев на данном этапе может быть тот вывод, что закрепление советской тематики у подавляющего большинства мастеров сочетается с утверждением реализма, зачастую полновзвучного и радостного по колориту. С точки зрения задач развития национального искусства Узбекистана это значит, что мастера окончательно закрепляют те позиции, с которых начнется борьба за новое искусство республики.

Живопись советского Узбекистана пришла к десятилетию республики с знаменательными творческими итогами. С того перевала, откуда открываются перспективы дальнейшего пути, уже можно различать контуры будущего большого по мастерству и радостного искусства. Впрочем, оно живет уже в настоящем, оно формируется, оно определяется. Большое счастье выпало на долю художников Узбекистана — быть певцами нового величественного строительства, определяющего их творческий расцвет.

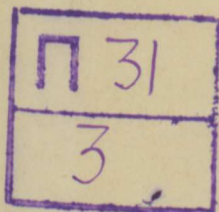


Урал Тансыкбаев. Кочевье. 1931. Рисунок.

Ural Tansykbayev. Le camp. 1931. Dessin.

ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ



3



1935
О Г И З
И З О Г И З
МОСКВА
ЛЕНИНГРАД

ИСКУССТВО РЕСПУБЛИК СРЕДНЕЙ АЗИИ

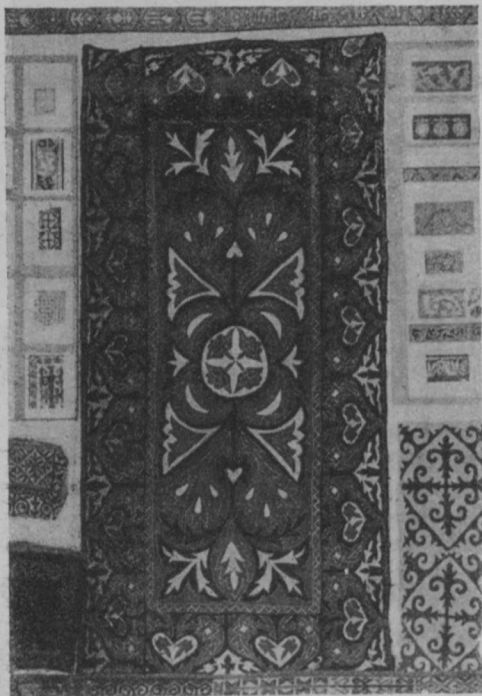
В. Ч.

ТОВАРИЩ Молотов в докладе на XVII съезде партии говорил, что „наибольший темп роста по всем отраслям культурного строительства будут иметь национальные республики и области. Никогда еще не создавались такие благоприятные условия для роста национальных культур и для широкого выдвижения новых культурных кадров из среды трудящихся всех национальностей“ („Задачи второй пятилетки“, стенографический отчет, стр. 373).

И мы сейчас можем говорить о строительстве национальной, художественной культуры в республиках Средней Азии на пороге празднования 10-летия национально-государственного размежевания, как о яркой иллюстрации этого замечательного тезиса.

Социалистический путь развития вызвал к жизни большое и интересное искусство советской Средней Азии. Это искусство уже имеет свою историю за годы пролетарской диктатуры, историю, отмеченную подготовкой отрядов национальных художников, развитием новых видов искусства, которых не знал старый феодальный Восток. Наше искусствознание и художественная критика еще только выходят из стадии того изучения национального искусства, когда доминировало собирание материала практики последнего десятилетия и когда анализ национально своеобразных путей развития искусства намечал еще только общие контуры, давал еще только общие определения этапам и путям формирования искусства советского Востока.

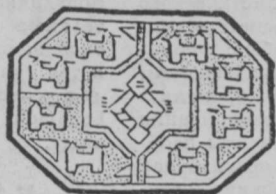
Художественное развитие наших республик обогнало искусствоведческую и критическую мысль. Проблему национально своеобразного большого реалистического искусства, этой новой фазы развития национальной художественной культуры, органически вытекающей из социалистической перестройки страны, выявила практика. Этот факт сам по себе является огромным достижением к юбилейной 10-летней дате. Утверждение национально своеобразного реализма, этой сейчас уже побеждающей линии в искусстве советского Востока, шло в больших коллективах художников без освещения перспективы пути творчески-теоретической мыслью. И нужно сказать, что из двух крайне тесно связанных областей у нас больше разработана, хотя по существу очень и очень мало, история национального искусства, а не его теория, а между тем работа над последней областью сейчас абсолютно необходима, ибо огромный расцвет искусства властно требует разработки вопросов нацио-



Казакская декоративная вышивка.
Broderie décorative Kazake.



1



2



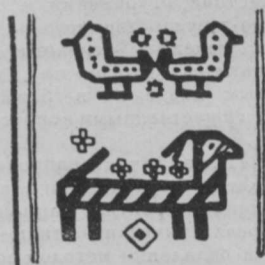
3



4



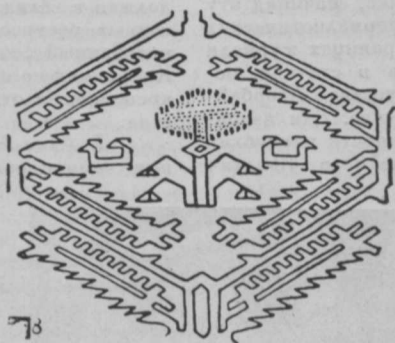
5



6



7



8



9

ОРНАМЕНТЫ И РОЗЕТКИ КОВРОВ.

1— орнамент туркменского ковра, изображающий юрту; 2— розетка кизыл-аякского ковра; 3— орнамент туркменского ковра, изображающий верблюда; 4— орнамент текин-ского ковра; 5— орнамент туркменского ковра, изображающий юрту; 6— орнамент туркменского ковра, изображающий барана и птиц; 7— орнамент туркменского ковра, изображающий барана; 8— розетка иомудского ковра; 9— узор туркменского ковра, называемый „рога барана“.

ORNEMENTS ET ROSACES DE TAPIS.

1—ornement d'un tapis turcman en forme de yourte; 2—rosace d'un tapis de Kizyl-ayak; 3—ornement d'un tapis turcman en forme de chameau; 4—rosace d'un tapis de tékine; 5—ornement d'un tapis turcman en forme de yourte; 6—ornement d'un tapis turcman en forme d'o.seaux; 7—ornement d'un tapis turkoman en forme de bétail; 8—rosace d'un tapis de Yomoude; 9—ornement d'un tapis turcman, appelé „corne de béliet“.

нального художественного наследия, вопросов критического освоения реалистического искусства прошлого во всем объеме его развития, разработки вопросов борьбы с формализмом и формалистическим декоративизмом, традиционный груз которого еще обременяет многих художников. И для развертывания этой работы в Средней Азии созданы необходимые условия, в Ташкенте организован и работает научно-исследовательский Институт искусствознания. Основная задача в этой области — это кадры. Воспитаны отряды национальной художественной молодежи, надо увеличивать их число, бороться за рост их мастерства, но нельзя забывать о кадрах теоретиков и художественных критиков. Это сейчас одно из ведущих звеньев в работе. В нескольких обзорах мы подведем кратко итоги развития искусства в Казакстане, Таджикистане, Туркмении к 10-летию национально-государственного размежевания, стараясь выделить основные задачи, которые вытекают из итогов на данный момент и которым надлежит в ближайшем будущем стать существенными вопросами дальнейшего роста.

Нельзя консервировать достижения в области национального искусства. Побеждающий в практике национально своеобразный реалистический стиль — это первая ступень в овладении методом социалистического реализма. Но из этого следует, что надо развернуто бороться за обогащение этого понятия национально своеобразного реализма в теории и практике, начиная эту борьбу с разоблачения формалистических тенденций, о которых на страницах журнала „Искусство“ уже шла речь в статьях, посвященных выставкам искусства Азербайджана и Узбекистана в Москве. Для изработчиков и всей общественности республик Средней Азии дата юбилейного 10-летия

является днем большого национального праздника. В этот день подведения замечательных итогов торжества ленинско-сталинской национальной политики мы не забываем и тех грядущих работ, той грядущей борьбы, для успешного завершения которой мы имеем большой, полный побед, революционный опыт.

КАЗАКСТАН

О культурном росте Казакстана может говорить простой и убедительный язык фактов. В республике работают научно-исследовательские институты, организован ряд музеев, создан кооператив художников, растут национальные мастера кисти, создается художественный техникум, устраиваются большие выставки искусства, развивается изосамодеятельность. И это там, где до революции даже с трудом можно было говорить о наличии низшей школы.

ССХ Казакстана, не так давно организованный, объединил около 35—40 художников, в том числе и группу художников-казаков: Х. А. Ходжилов, А. Измайлов, Б. Сарсынбаев, Кастилов и др. Процесс объединения, однако, еще не завершен, ибо в различных районах Казакстана есть еще много художественных сил. Много прекрасных мастеров резьбы, много хороших художников и художниц-орнаменталистов есть и на севере и на юге республики. Оргкомитет, проводящий работу по объединению художников, должен в ближайшее время добиться достаточных ресурсов для того, чтобы закрепить постоянный состав союза и расширить его. Художники не полностью размещены и закреплены на отдельных участках строительства.

В Алма-Ате ведется работа по созданию национальной художественной галереи. Ее первичной ячейкой является художественный отдел Центрального гос. музея Казакстана, который собирает не только живопись и новые виды искусства, но и бытовое искусство, и большие коллекции казакской орнаментики, которая у нас еще так мало изучена и опубликована.

В 1934 г. в Москве была большая выставка искусства советского Казакстана, организованная Гос. музеем восточных культур.

Эта выставка показала, что в творческом отношении нужно говорить о переломе и о значительном росте художников. Да, теперь можно говорить не только об орнаментальном, но и образном казакском искусстве, о новых его видах,



Абу-Бақыр Измайлов (Казакстан). Шахтеры Караганды. Масло.

Abu-Bakyr Izmailov (Kazakstan). Les mineurs de Karaganda. Peinture.

которых не знал старый Казакстан. Есть слабые участки в изопрктике — например, участок оформительской работы.

Художник Столяров, работавший на первомайских оформлениях, не выходит за пределы метода схематичных противопоставлений, оперирует однообразной цветовой гаммой, и в конечном счете эффект работы довольно скромный, несмотря на то, что у него есть известная склонность к остроумным конструкциям и неожиданным, зачастую интересным, ракурсам в оформительской работе. Оформительской работе Оргкомитет ССХ должен уделить самое пристальное внимание, учитывая значение этой работы в национальных условиях. Одно обстоятельство очень ценно в творчестве большинства художников: уже крепкими ростками пробивается тематика социалистического строительства республики, тематика революционной борьбы.

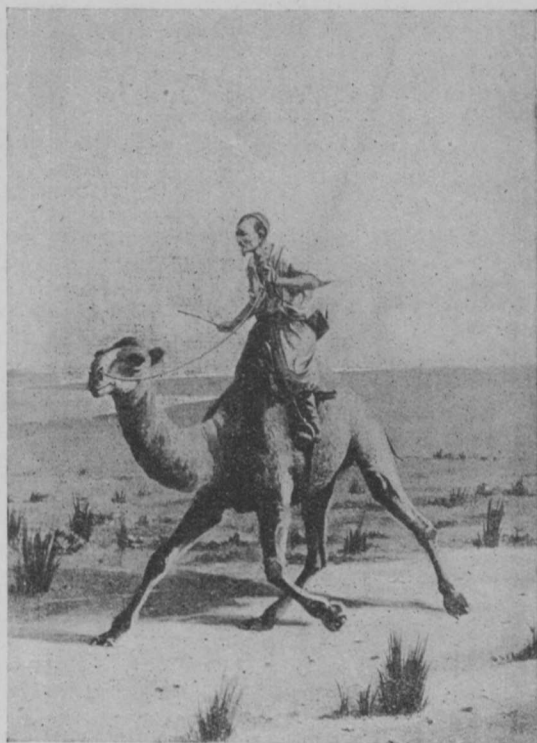
Этим отличаются работы Ф. Болкоева, Н. Крутильников, Ходжи-Ахмеда Ходжикова, Абу-Бакира Измайлова, Гербановского и др.

В художественных решениях этих тем много поисков (в особенности у националов), зачастую они решены эскизно, но в них видна творческая зарядка, видна напряженность творческой фантазии. Эта группа художников опередила старейшего мастера Н. Г. Хлудова.

Художник Хлудов — мастер законченный, ветеран Казакстана, насчитывающий за спиной более чем пятидесятилетний творческий путь. Хлудов сформировался в 80—90-х годах прошлого столетия как типичный представитель натурализма, натурализма несколько эстетизированного. Художнику принадлежит множество полотен этнографического и бытового характера. Хлудов остался нейтральным к темам советского Казакстана. Обладая этой непостижимой близорукостью, он остался целен на протяжении всего своего длинного творческого пути. Бытовой жанр — это то, что больше всего удается художнику. Как документалист уходящего Казакстана, он в своих картинах охватил все разнообразнейшие стороны жизни кочевий. Выделяются его работы „Гонец“, „Перекочевка богатого бая“, „У источника“, и ряд других. Много вещей художника приобретено Центральным музеем Казакстана в Алма-Ате. Хлудов стоит особняком в художественной жизни республики.

Художников Казакстана трудно распределить по стилевым направлениям. В основном они реалисты. У Григорьянца и Крутильникова имеется в ряде вещей легкий импрессионистический налет. Таковы, например, очень не плохо сделанные пейзажи Григорьянца „Заросли тарана“ и „Обработка тарана“.

В них есть определенная культура работы над пейзажем.



Н. Г. Хлудов (Казакстан). Гонец. Масло.

N. G. Khloudov (Kazakstan). Le courrier. Peinture.

Выдержанное в серо-синих тонах полотно Н. Крутильникова „Озеро Маркакуль“, кстати сказать, очень характерное для его творчества, является одной из лучших пейзажных работ, которыми довольно обильна казакстанская практика.

Представителей нового (тематического) колоритного декоративизма, так хорошо известных по выставке искусства Азербайджана и Узбекистана, нет. У Ивачева („В юрте“ и др.) несколько декоративно дается цвет, то же можно наблюдать и у А. Измайлова, но это отдельные тенденции, а не творческий метод.

Реалистами и передовиками по тематике сейчас выступают Ф. Болкоев, Н. Крутильников, А. Измайлов, Х. Ходжиков, Антошенко. Ф. Болкоев и Антошенко еще недостаточно разработали колорит своих картин. Это их ахиллесова пята, причем у Антошенко не все благополучно обстоит с рисунком (например, его работы „Подписка на заем“ и др.). В картинах Ф. Болкоева „Казачка у свадебной юрты“ и „Казачки на учебе в медицинском техникуме“ хорошо противопоставлены образы старой и новой женщины Казакстана. Ф. Болкоев умеет работать над человеческим лицом, чего нельзя сказать в полной мере об Измайлове и Антошенко.



Ф. Болкоев (Казакстан). Девушка у свадебной юрты. Масло.

F. Bolkojev (Kazakstan). Une fiancée devant sa yourte. Peinture.

В этой плоскости с Болкоевым соревнуется Н. Крутильников в работах „Портрет краеведа Потанина“, „Портрет поэта Абай“, „Шахтеры Караганды“ и др.

У ряда русских художников, работающих в Казакстане, еще имеются известные тенденции пассивного документализма и этнографического бытописательства. Это, по существу, означает, что мастера глазами наблюдателя смотрят на весь величественный разворот строительства республики. Это одна из самых больших опасностей для творчества художников. Поэтому особенно заслуживают внимания те художники, которые не замыкаются в рамках этого „фактографического“ документализма, в рамках бытового жанра. Ценен Ф. Болкоев со своей революционной тематикой, в то же время являющийся посредственным пейзажистом, интересен Гербановский, интересен Ходжиков. Уровень художественного мастерства различен, и не у всех художников высок. Измайлову, Гербановскому, Антошенко и некоторым другим необходимо работать над рисунком. Это их слабое место.

Ряду графиков также не следует игнорировать серьезной работы над рисунком. Исключение составляет В. Савельев с его интересной серией политических карикатур, сложных, зачастую несколько академичных.

Ходжиков — наиболее талантливый художник-казак из национального молодняка.

Полотно Ходжикова „Старое и новое“ — тема, посвященная революционной перестройке кочевого стойбища, — отличается своеобразным композиционным решением и колоритом. Сравнение его с более ранними работами показывает, что художник растет. Он безусловно работает над цветом, работает серьезно. Это видно и по его акварелям, выдержанным в желто-голубой гамме, скупой по разработке оттенков и несколько рыхлой. Акварели посвящены преимущественно сельскохозяйственному труду. Желтеющие просторы колосющихся посевов, фигуры казаков, убирающих хлеб, светлая голубизна неба. В условиях преодоления кочевого быта эта тематика очень важна и актуальна. Ходжиков выступает и как плакатист.

У Измайлова известный налет остовской плакатности („Физкультурник“ и др.), схематичная обобщенность формы. И Измайлов и Ходжиков не отягчены грузом декоративизма и орнаментализма как, например, работающий в Ташкенте Урал Тансыкбаев или как художник Туркмении Бишима Нурали. Их творчество не несет традиций кочевого казакского искусства. Для Казакстана характерно известное нивелирование национальных живописцев в коллективе русских художников. Положение дел может измениться только с ростом национальных кадров. Основная задача всего изофронта Казакстана состоит в том, чтобы художники-казаки стали его ведущим отрядом. Последние годы в этом отношении дали некоторые сдвиги, в Алма-Ате сконцентрировался казакский молодняк. Но Наркомпрос Казакстана уделяет недостаточно внимания вопросам искусства, делу подготовки кадров. Перед Институтом национальной культуры стоит неотложная задача — включиться в совместную работу с ССХ Казакстана. Путь художников надо освещать творческой теоретико-критической мыслью. А в Казакстане собираются силы, которые могут уже развернуть эту работу.

ТАДЖИКИСТАН

О новом искусстве советского Таджикистана до настоящего времени не было ни одной специальной статьи, за исключением немногочисленных заметок, опубликованных в газете „Коммунист Таджикистана“, издающейся в Сталинабаде. По отношению к новому искусству республики мы не выполнили даже простой работы — собирания материала. Несколько человек ученых (М. Гаврилов, Пещерева, Андреев и др.) работали в нагорном Таджикистане (в Рушане, Шугнане, Ванче) и собрали интересные материалы по

искусству нагорья, пусть еще далеко неполные, но все же давшие представление о богатом мире примитивно-изобразительной и орнаментальной живописи горцев-дехкан. В селениях Шугнана саманные, глинобитные стены горных домов украшаются своеобразными примитивными фресками и рисунками, представляющими зачастую орнаментальные пейзажи, изображающие сады, загон для баранты, сцены охоты, айлантусы, чинары, стилизованные растения, даже ночное небо с созвездиями.

Форма этих фресок и рисунков условно схематичная, многие из них имеют символический характер. В этих фресках и рисунках звучат старые традиции таджикского родового трудмагического искусства. Так, например, в Шугнана женщина таджичка рисует в день ноуруза (нового года) на стене дома загон для скота в виде пересеченного диагоналями прямоугольника, и потом внутри его наносит много точкообразных фигур, символизирующих рогатый скот — баранту. И чем больше таджичка нарисует таких точек, тем больший приплод скота должен быть в наступающем году у владельца этого дома.

Однако горный Таджикистан знает не только это искусство, в котором еще звучат пережитки старых религиозных представлений. Среди горцев Таджикистана имеются исключительные по своему декоративному мастерству художники и художницы-орнаменталисты. Керамика ряда районов (из долины Як-су, из Ховалинга) представляет интересное орнаментальное искусство, композиционно несложное, но конкурирующее с городской ремесленной посудой. В кишлаках и городах южного Таджикистана и сейчас работают многочисленные мастера, носящие имя „усто“; и в их среде имеются художники керамических росписей, обеспечившие своей продукцией себе одно из первых мест в кустарно-керамическом производстве Средней Азии.

В Ура-Тюбе можно найти в чайханах такие декоративно-орнаментальные стенные росписи, которые по мастерству цветопостроения, по тщательности и качеству работы свободно могут конкурировать с эскизами фресок национальной молодежи Узбекистана.

Сейчас группа талантливых орнаменталистов Ура-Тюбе и Самарканда, мастеров народной таджикской росписи, работает в Сталинабаде над отделкой зала заседаний нового здания ЦК компартии Таджикистана. Орнаментальное искусство не исчезает с развитием нового национального, но является одним из видов последнего и имеет очень большое значение и в художественной промышленности, и в синтезе искусства с архитектурой.

Утверждение новых видов искусства в Таджикистане, равно как и подготовка национальных кадров художников, является тем участком, на котором еще необходимо провести большую работу. Первые серьезные сдвиги в этой области появляются в 1933—

1934 г. при новом руководстве Главискусства.

1 мая 1934 г. в Сталинабаде Оргбюро Союза советских художников Таджикистана, незадолго до этого организованное, открыло первую в истории Таджикистана выставку искусства. Здесь значительное место занимали темы реконструкции народного хозяйства Таджикистана, но выставка в целом еще не отражала развернутой борьбы за национально своеобразное искусство республики.

О 1934 г. можно говорить как о переломном годе, ибо сейчас не только по-настоящему поставлен вопрос об отставании художественного фронта от общего строительства Таджикистана, но это отставание по-настоящему преодолевается. Об этом свидетельствует выставка, с которой художники Таджикистана приходят к своему 10-летию. Художники пишут 50 портретов героев республики. Приехавший из Самарканда в Сталинабад П. Фальбов, ранее увлекавшийся „левой“ живописью и техницизмом, сейчас, изживая старые увлечения, работает над колхозными темами.



С. Козлов (Казакстан). Портрет вожда киргизского восстания 1916 г. Ханаат Аукена. Масло.

S. Kozlov (Kazakstan). Portrait du chef du soulèvement des Kirghizs en 1916 Khanaat Aouken. Peinture.

Арикбаев пишет полотно „Уходящий Таджикистан“. Художник Новик разработал композицию „Последний патрон учителей“ — на тему гармских событий 1929 г. Ашуров создает хлопковую серию.

Для подавляющего большинства художников характерно стремление связать новую тематику, уже понимаемую более глубоко и сложно, чем раньше, с новой, выразительной и живописной формой.

ТУРКМЕНИЯ

Дореволюционную Туркмению можно было бы без ошибки назвать страной орнамента.

В старых кочевьях Туркмении было богато развито орнаментирование бытовых вещи. Ковры, ткани, тюбетейки, ларцы из дерева и т. п. изделия были органически свя-

заны со строем жизни кочевого уклада. Старая туркменская орнаментика — это целый большой мир условных, своеобразно схематичных образов. Орнамент туркменских ковров не бессодержателен. Орнаментальная форма художественного выражения действительности, характерная для многих народов Азии, находившихся на стадии развития родового строя, определялась примитивно-религиозной идеологией, в которой магическо-заклинательные представления о мире имели очень большой вес. В орнаментах и расцветках туркменских ковров отразилась вся социально-производственная жизнь и природа кочевий. В коврах текинцев, сарыков, чаудоров и др. можно найти узоры, изображающие оазис, загон для скота, украшенную юрту, орнаментализированного верблюда и т. п. Эти традиционные орнаменты развивались и обогащались, они орнаменты „образные“, хотя и передают действительность в крайне условных схемах, очень отдаленно приближающихся в какой-то мере к условно реалистическим образам.

В своем послеоктябрьском художественном развитии Туркмения делает огромный революционный скачок, переходя от орнаментальной культуры к созданию новых видов своего национального искусства. Много славных страниц имеют первые годы художественного строительства в республике.

Красноармейские части, участвовавшие в ликвидации контрреволюции в Закаспии, организовали первую на советском Востоке художественную школу. В Ашхабаде в 1920 г. Политотдел армии Туркфронта открыл „Ударную школу искусства Востока“. Художники И. Мазель и Владычук, бывшие солдаты царской армии стали первыми педагогами в Туркмении. Основное ядро работающих сейчас в Ашхабаде художников (С. Бегляров, Н. Костенко, Егоров, Мезгирева и др.) вышли из стен той школы, в ней воспитались и первые национальные мастера Бяшим Нурали и Муратов. Это воспитание художников позволило создать лет 7—8 назад Общество художников Туркмении.

Замечательно интересный пример перехода от старого орнаментализма к живописи представляет творческий путь чабана Бяшима



Бяшим Нурали (Туркмения). В мечтах об учебе. Масло.

Beschim Nourali (Turkménie). En revant aux études. Peinture.



С. Бегляров (Туркмения). У радио. Масло.

S. Begliarov (Turkménie). En écoutant le radio. Peinture.

Нурали, отвергнувшего с первых же своих работ орнаментальную форму как творческий метод и отказавшегося от орнаментализации изображаемых им явлений. Отверг потому, что в самом существе старого орнаментализма, в условности его изобразительных схем нет возможности для утверждения образа, выявляющего реальность изображаемого. Чтобы утвердить полный образ, надо было перешагнуть через орнаментализм. Но тем не менее старая художественная культура Туркмении наложила определенный отпечаток на первый этап творчества Нурали. Здесь была известная преемственность. В полотнах „Праздник“ (в Гос. музее Туркмении), „Портрет Халиджи“ (1927 г.), „Туркменский новый быт“ и др. он в отношении колорита находится под сильным влиянием ковровой гаммы тонов, в которой преобладали красно-коричневые, красно-малиновые оттенки. В этих работах, интересных по мастерству и по характеру своеобразного овладения Бяшимом Нурали объемно-обобщенной реальной формой, видно, что художник только начинает осваивать все богатство реалистической гаммы цветопостроения картины. В своих последних работах „Женщина в колхозе“ (1932 г.), „Борьба с басмачеством“, „Сбор винограда“, „В мечтах об учебе“ (1933—1934 гг.) он более глубоко разрабатывает цветопостроение, хотя и утрачивает мастерство своего раннего „коврового“ колорита. Надо думать, что это временное явление, вызванное ростом художника; тревожит только то обстоятельство, что Бяшим Нурали еще развернуто не работает над образом человека крупным планом, но работает достаточно

глубоко, хотя и делает известные попытки к передаче сложного человеческого облика.

С. Бегляров, ведущий сейчас изоотделение Гос. художественного техникума в Ашхабаде, владеющий в совершенстве туркменским языком, так необходимым для преподавания, интересен и ценен как мастер с определенной культурой реализма. У художника много работ на темы старой и советской Туркмении, в том числе интересная серия графики на тему „Типы старого Ашхабада“, находящаяся сейчас в Гос. музее восточных культур. На выставку, которая была летом 1934 г. в Ашхабаде, С. Бегляров дал серию полотен „Погрузка хлопка комсомольцами“, „Танец белуджей“ и др. Для этих последних работ характерно изживание некоторой сухости колорита, которая была раньше у художника. С. Бегляров реалист с определенной школой, после „Ударной школы искусств“ он по портрету работал у С. Агаджаняна в Эривани. С. Бегляров все время работает над портретом, над образами новых людей, отвлекаясь от своего этнографизма 1925—1927 гг.

Весной этого года открылась большая живописная выставка к 10-летию Туркмении, на которой приняла участие и большая бригада художников, членом МОССХ (К. Вялов, Н. Г. Котов, О. Яновская, П. Радимов, Д. Штеренберг, Н. Терпсихоров и др.) и народный художник Армении М. С. Сарьян.

Эта выставка по сравнению с выставкой ОХТ 1929 г. представляет большой шаг вперед. У художников Туркмении (Б. Нурали, С. Беглярова, Черенько, Н. Костенко, Мед-



Кул-Ахмед Ходжиков (Казакстан). Оформление 1 акта (сцена у колдуньи) „Енилик-Кобек“ в Гос. драматическом театре Казакстана.

Koul-Akhmed Khodjikov (Kazakstan). Décor du 1-er acte de „Enilik-kobek“ au Théâtre dramatique du Kazakstan.

жанова, Р. Попова и др.) доминирующее место занимают новые темы. В этой творческой победе особенно ценным является то, что художники ищут активно-реалистический художественный язык, стремясь выявить своеобразие строительства, самой действительности. Таковы работы С. Беглярова „Путевка тов. Сталина“, „Приемка хлопка“, такова

работа Н. Костенко „Обогатительная фабрика и др.

Сейчас республика живет полной художественной жизнью, она мобилизует новые молодежные кадры. Особо надо отметить то обстоятельство, что в техникуме, среди учащихся, до 80 процентов национальной молодежи.