

СКУССТВО
СОВЕТСКОГО
УЗБЕКИСТАНА

В. Чепелев

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЛОССХ

ЛЕНИНГРАД

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
ИСКУССТВО

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Ос. М. БЕСКИНА

С 65-711
4-44

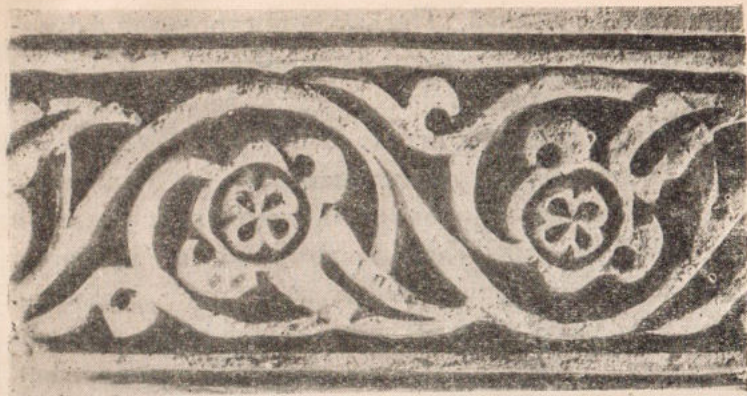
ИСКУССТВО
СОВЕТСКОГО
УЗБЕКИСТАНА

В. Чепелев

1818

Издательство Ленинградского областного союза советских художников
Ленинград

1935



О НАЦИОНАЛЬНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АВТОРЫ ВОСТОКА, писавшие о живописи, развивали точку зрения, что живопись является низшим видом общественной практики. Так, Абуль-Фазл в „Айн-и-Акбари“ считал живопись стоящей много ниже каллиграфии, искусства письма.

Феодальная эстетика считала главным искусством каллиграфию, и миниатюра значительно под-

чинялась последней. „Письмо,—восторгался Абуль-Фазл,—есть кубок, отражающий вселенную в абстракции...“, „магнетическая сила, геометрия духа, исходящая из изобретательного пера“. В искусстве так называемого мусульманского феодального Востока образ человека был заменен в большой степени словом, религиозным текстом, и форма слова (каллиграфия) получила огромное развитие.

Эта форма слова на протяжении всей истории искусства средневекового Востока обогащалась различными сложными, зачастую орнаментализированными начертаниями. Стоит присмотреться к развитию архитектурного текста в Хорасане и Средней Азии, чтобы убедиться в этом. Тонкие, изогнутые начертания „алифов“ и „лямов“¹ 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, лишен-

¹ Буквы арабского алфавита А и Л, имевшие высокие тонкие начертания.



Шах-и-зинде в Самарканде. Мавзолей Амир-заде, XIV в.

ные светотени и полутонов, как силуэтные схемы и плоскости цвета. Такой характер цветопостроения целиком вытекал из существа феодального художественного мировоззрения.

Стоит вспомнить теорию мистического познания ислама,¹ имевшую огромное распространение в так называемой мусульманской феодальной формации на Востоке, чтобы убедиться в отчуждении художественного сознания от действительности, в частности в отчуждении цвета.

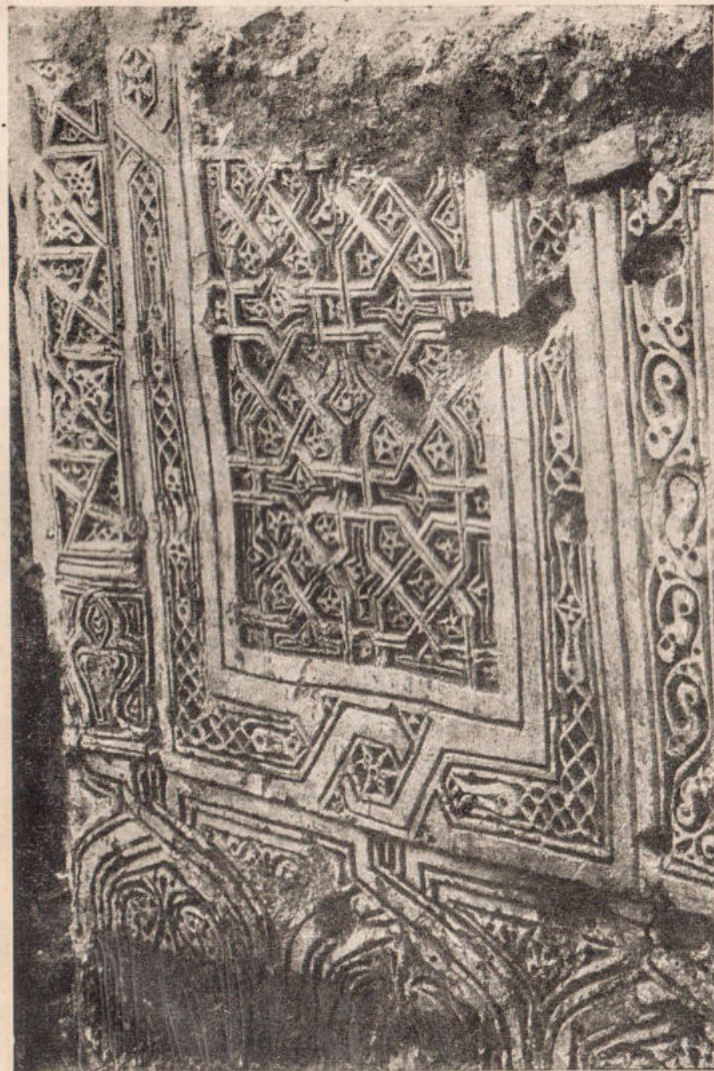
Этот мистицизм утверждал в качестве категорического закона необходимость отречения человека от реального мира. Это отречение строилось на основном религиозном тезисе о сущности божества: бог — это единство, которое, как морская волна, расплескиваясь на мельчайшие брызги, отражается во множестве различных 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 „живую видимость“, и погрузиться в божественное. Бог путем снисхожде-

¹ Характерную в несколько различных оттенках и для суфизма в Персии и для Средней Азии.

ния 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 — Рее, разрушенной монгольским нашествием, обычно писалось: „Мир земной — падал, 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 эманации 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 и человека. Так поставили вопрос



Декоративно-орнаментальная резьба по алебастру во дворце XI — XII в. в древнем Термезе.

комментарии к Корану, в основном тексте которого нет ничего о запрещении изображать человека¹.

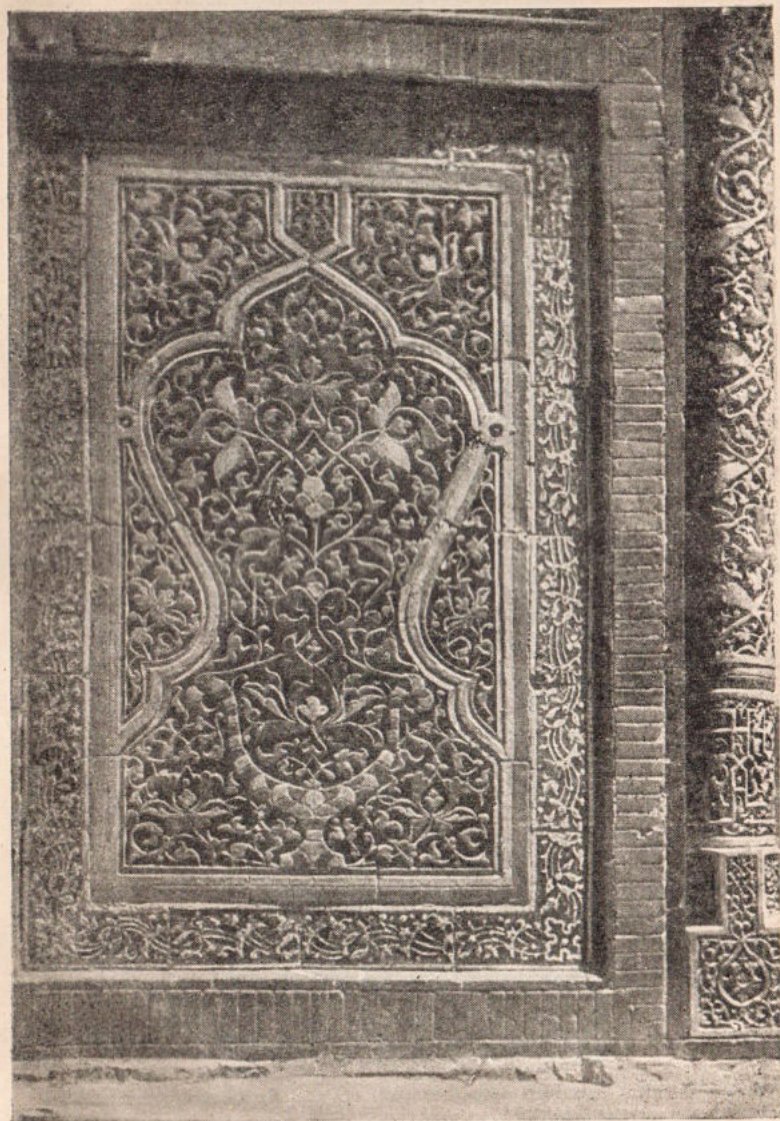
Вторым важным обстоятельством явилось своеобразное развитие искусства феодального Востока. За исключением узкой, феодальной верхушки, оно свелось к декоративно-орнаментальным формам, в которых доминировал религиозный текст, тексты Корана. Содержание искусства было абстрактным до крайности, в особенности искусство 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.² Естественно, что и цветопостроение этого искус-

¹ Сура V, 92 и др. места Корана борются против антропоморфных изображений божества, против его изображения вообще.

² О характере старой феодальной архитектуры (о монументализме и т. п.) см. Е. Журавлева и В. Чепелев „Искусство советской Туркмении“. (Изогиз, 1934 г., гл. I, стр. 6—7; см. также „Искусство Средней Азии“, РАНИИОН, 1930 г.

ства не выпадало из целостной 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 реальных 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 феодального 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-зинде 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-



Декоративная обработка мавзолея Туркан-Ака в Самарканде, XIV в. (деталь).



Живопись („пейзаж“) в мавзолее Биби-Ханым в Самарканде
конца XIV — начала XV вв. (По исследованию и реставра-
ции художника И. К. Мрачковского).

голубой — это два основных цвета ландшафта Узбекистана. Над феодальными городами Средней Азии высились голубые купола 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 среды¹.

В Средней Азии художественная культура феодальной формации насчитывает свыше чем тысячелетнюю историю. Она имеет несколько различных фаз, из которых первая (от распространения ислама середины VIII в. до ликвидации крупного иранского землевладения в первой половине 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

¹ См. раздел о национальном художественном наследии Узбекистана в журнале „Творчество“ № 10 за 1934 г., посвященном искусству УзССР.

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 феодального искусства. Это период тюркского феодализма (так называемая эпоха караханидов), уничтожившего иранское землевладение, и период централизации Средней Азии после монгольского нашествия (начало XI в. — середина XIV в.). За это время сложился характерный портално-купольный тип архитектуры и его декоративно-орнаментальная, исключительно богатая по своей цветовой разработке, декорация. Сейчас не только линейно-геометрические декоративные и орнаментальные элементы, но и стилизованно-растительные мотивы составляют богатый арсенал феодального искусства. На фасадах мавзолеев, среди полос коранических текстов появляются изображения виноградных кистей, цветов, китайского лотоса. Доминировать же стилизованно-растительные мотивы начинают в следующую эпоху развития феодальной формации в Средней Азии¹.

¹ Подробное описание архитектурной декорации XIV — XV вв. см. у А. Ю. Якубовского „Самарканд при Тимуре и тимуридах“. Ленинград, 1933 г.



Декоративно-орнаментальная живопись мавзолея Ишрат-хана в Самарканде XV в. (По исследованию и реставрации художника И. К. Мрачковского).

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

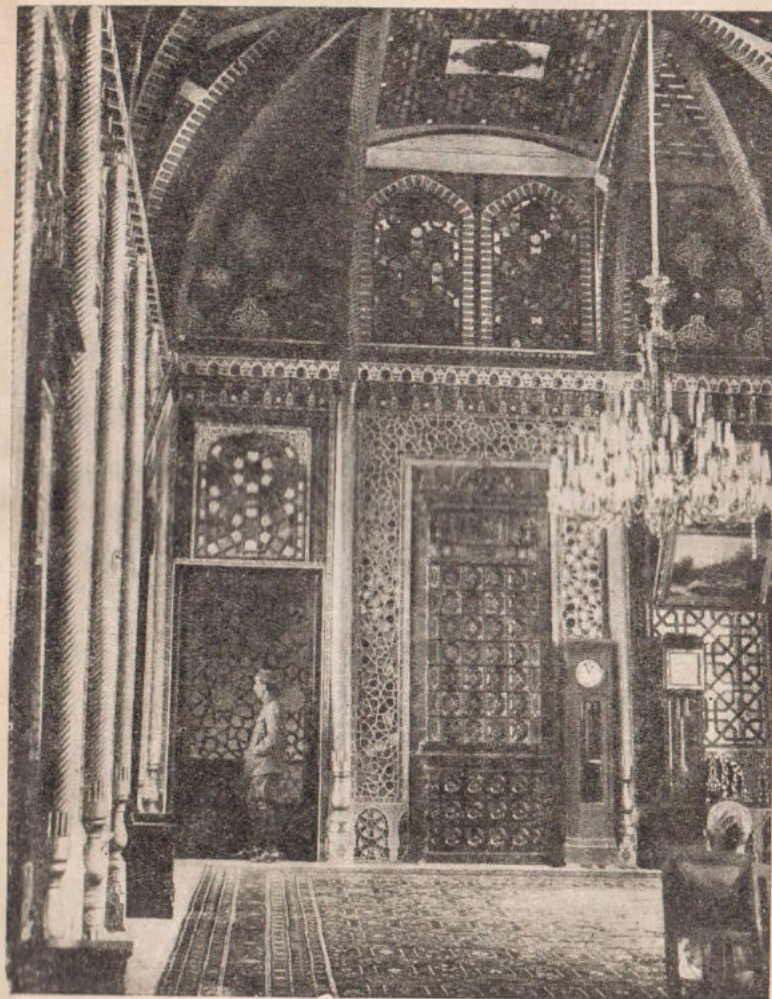
Этот период был кульминационным пунктом в централизации феодальной Средней Азии. Историческая закономерность этой централизации вызвана тем, что развитие феодальной формации достигло того уровня, когда торговый капитал выступил уже вполне развитой составной частью феодальной экономики и торгово-денежные 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 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 обрамле-

ниях появляются первоначальные абрисы пейзажа: на первом плане группа деревьев, тонких, изогнутых, вокруг них — декоративная группировка мелких растительных форм. Декоративизм носит довольно ясно выраженный гедонистический оттенок, сказывающийся и в разработке арабески и в цветопостроении. 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 этом искусстве, 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



Декоративная отделка комнат во дворце бухарского эмира.

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 её изучении можно найти очень глубокие художественные традиции того времени, когда, еще до завоевания Средней Азии, в искусстве кочевых узбекских племен орнаментальная форма передачи явлений действительности определяла собою весь тип древнейшего узбекского искусства. 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.

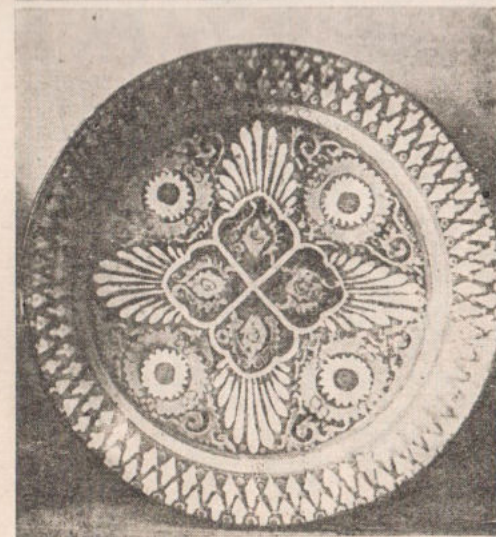
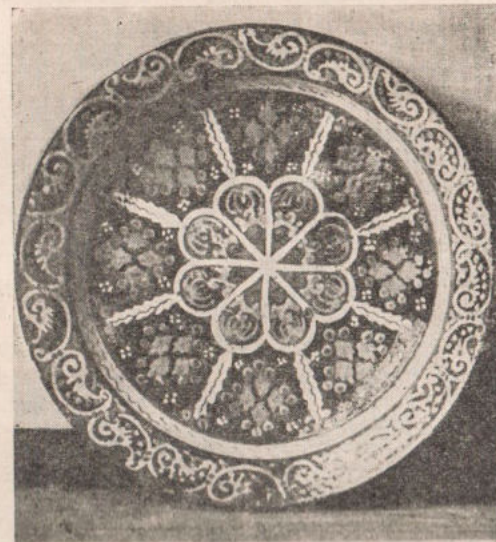
И крестьянское и ремесленное искусство феодального Узбекистана сохранило пережитки орнаментальных форм, возникших в далекие времена родового строя узбекских кочевий.

И старое феодальное и крестьянское искусство

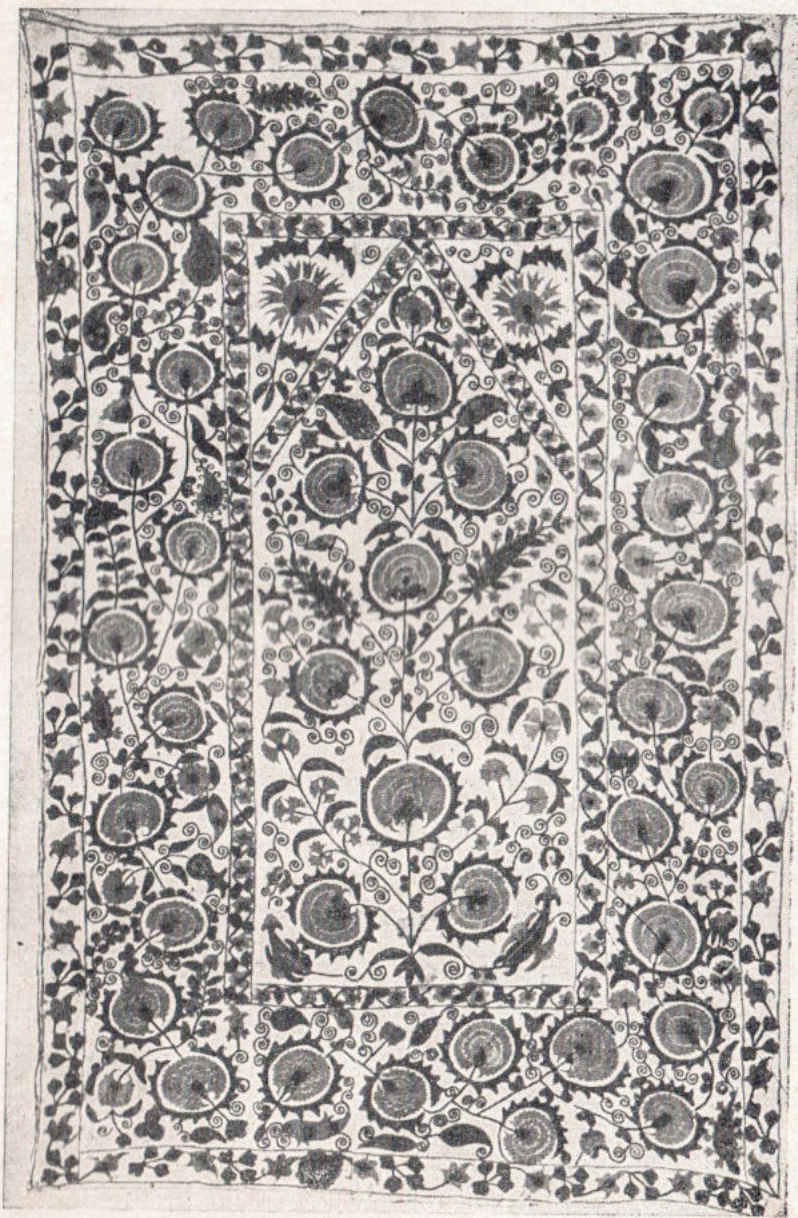
является национальным художественным наследием. Главное в этом наследии — это большая художественная культура декоративной обработки вещи и культура цвета. Традиций для новых станковых форм искусства здесь нет никаких.

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. Рано еще сейчас говорить о том, что критическое освоение 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 мотивируют архитекторы РСФСР, так много проектирующие для республик Средней Азии, свое игнорирование художественной обра-



Узбекские блюда кустарной работы. (В собрании Гос. музея восточных культур.)



Узбекская вышивка — „сюзани“. (В собрании Гос. музея восточных культур).

ботки архитектуры — весьма неясно. Здесь, скорей всего, неумение использовать опыт наследия, с одной стороны, а с другой — скучная и безталанная боязнь творческой новизны.

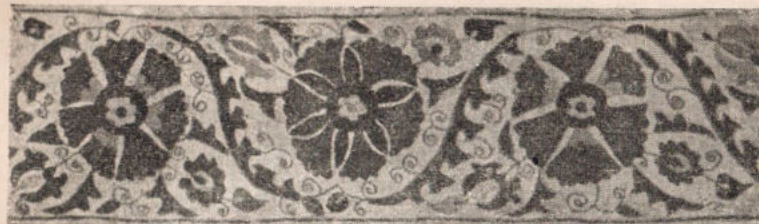
Это в первую очередь относится к новому декоративному искусству и к синтезу искусств в архитектуре. В Узбекистане имеются очень неплохие фрескисты У. Тансыкбаев, Н. Карахан и др. И если бы фреска, скульптура, орнаментика¹ заняли почетное место в социалистической реконструкции городов Узбекистана, не выглядели бы так бесцветно новые районы городов, как например Красная площадь в Ташкенте с домом УзЦИКа. Культурно выросший узбек, рабочий и колхозник, требуют 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

¹ Интересные опыты декоративной обработки архитектуры делаются сейчас в Таджикистане, где художники-орнаменталисты из Ура-Тюбе и Самарканда расписывают зал заседаний ЦК компартии ТаджССР. Узбекистанцам не мешало бы присмотреться к этому опыту работы.

интернационального художественного развития. Наряду с использованием этого опыта новое искусство должно 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 социалистического мироутверждения.



ПУТИ НОВОЙ ЖИВОПИСИ И ХУДОЖНИКИ

ГОСПОДСТВО КАПИТАЛИЗМА в странах мусульманского Востока не приносило решительно ничего прогрессивного для художественной культуры этих стран. Не представляет собой исключения и период Туркестана-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 значи-

тельной степени стандартизовала 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 Ходжете, 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 орнамента был засорен этим посторонним хламом.

После Октября, в процессе строительства новой художественной культуры, приходится не только преодолевать 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 нацио-



А. Сиддыки. Свадьба. 1932 г.



Урат Тансыкбаев. Освобожденная женщина. 1933 г. (Собственность Наркомпроса Узбекистана).

нально-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 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-линейные 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 многогран-

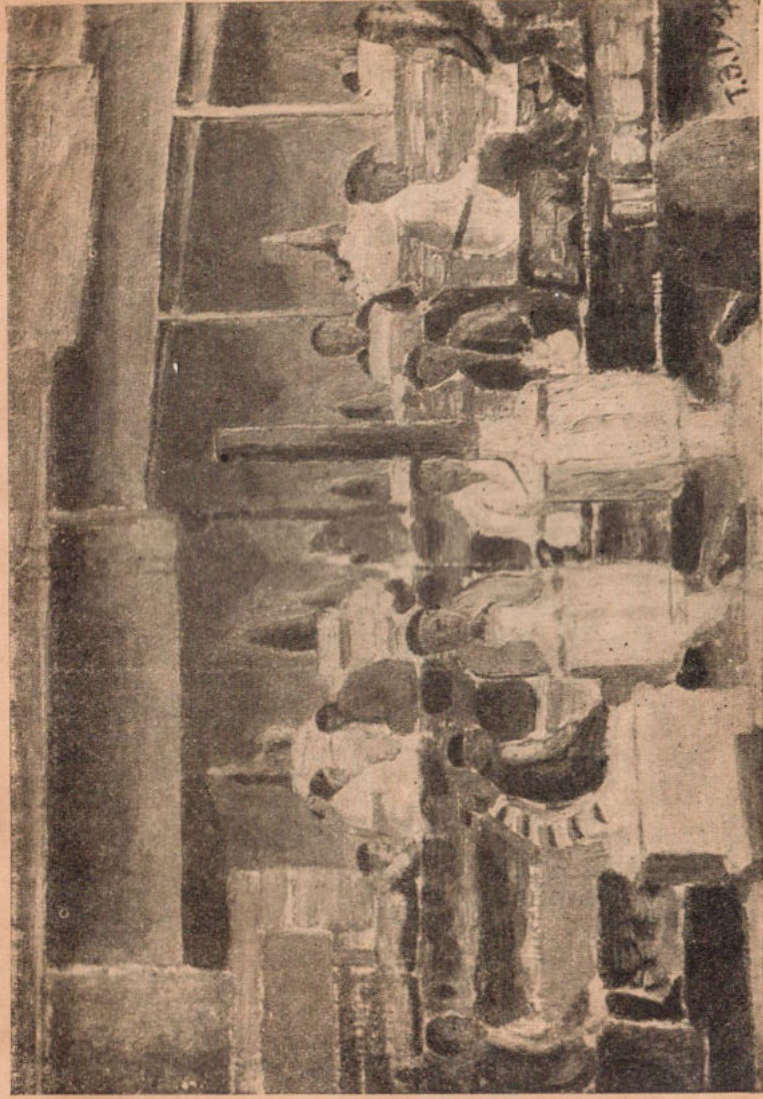
ное явление, он отражает и революционную перестройку крестьянского и мелкобуржуазного художественного мировоззрения, и преодоление романтического ориентализма. В пределах этого стиля идет изживание старой художественной концепции. Для характеристики одного из вариантов этого стиля, еще во многом отягченного консервативными элементами старого декоративизма, много дает полотно художника Сиддыки „Свадьба“ (1932 г.).

Картина расчленена на ряд литературно последовательно развертывающихся тем. Центральная большая тема — приход невесты в дом жениха целиком построена на несколько ореалистичном, 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 боковых 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 является по преимуществу группа молодых художников — У. Тансыкбаев, Хамдами, Карахан и др., в творчестве которых много меньше консервативных элементов наследия.



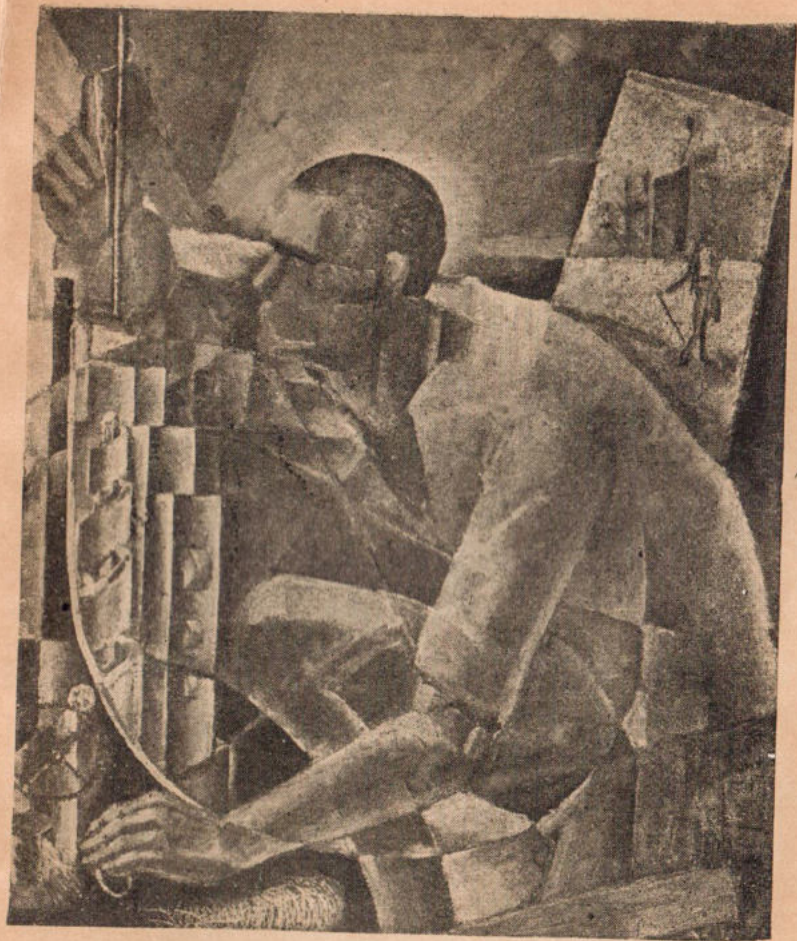
Никитин. Бегство эмира из Бухары.



А. Ташкенбаев. Красная чайхана. 1933 г.



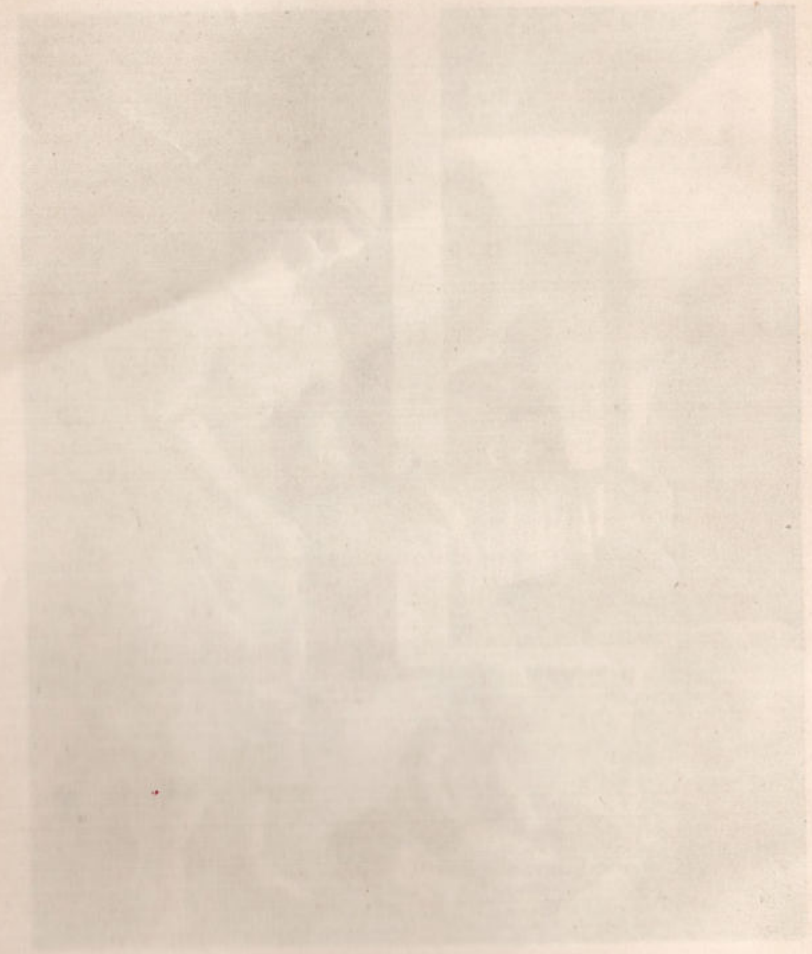
Л. Бурз. Ишаны, ходжи, муллы у входа в Шах-и-зинде.
Графика.



П. Фальбов. Рабочий-изобретатель. 1931 г.



В. Маркова. Купанье ребенка. 1933 г. Образец некритического эпигонства у старых мастеров и формализма, игнорирующего задачи развития национального искусства,



В Узбекистане, где большой коллектив художников работает на различных участках строительства, имеется много русских мастеров, из рядов которых вышли первые изопедагоги республики. Дальше мы будем говорить и о молодежной группе 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 и романтической трактовкой Востока, с левыми течениями и даже с натурализмом (например на некоторых этапах творчества у Л. Бурэ).

В Ташкенте было ахровское течение, устраивались выставки,¹ но вся работа этого объединения в Узбекистане не была характерна для подлинно ахровской программы. Художники, провозглашавшие Ташкентский филиал АХР (*Новиков, Казаков* 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. Большой удельный вес в восстановительном пе-

¹ См. каталог 1-ой выставки картин Ташкентского филиала АХРР Ташкент, 1928 г.; о выставке была рецензия Б. Шир. в местной печати.

риоде искусства Узбекистана имел натурализм, иногда несколько эстетизированный и чуть декоративный по колориту.

В творчестве русского коллектива художников до реконструктивного периода, да и позже, мы имеем самые различные творческие позиции.

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.¹

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 (картины „Ашхана“, „Идут в гости“ и др.), стремится перейти к реалистическим образам строительства республики (серия полотен по Ташкентскому Сельмашу, 1932—1933 г.). У некоторых художников (например у *О. Татевосьяна*) период увлечения импрессионизмом знаменует собой переход от экзотического, ориенталистического



Е. Каравай. Еврейский базар в Самарканде. 1932 г. Образец мистико-экспрессионистической трактовки темы, чуждой искусству советского Узбекистана.

¹ В коллективе художников Самарканда, однако, происходит оживление формализма — см. И. Ирабей „С позиции формализма“, газета „Советское искусство“ от 11 февраля 1935 г.



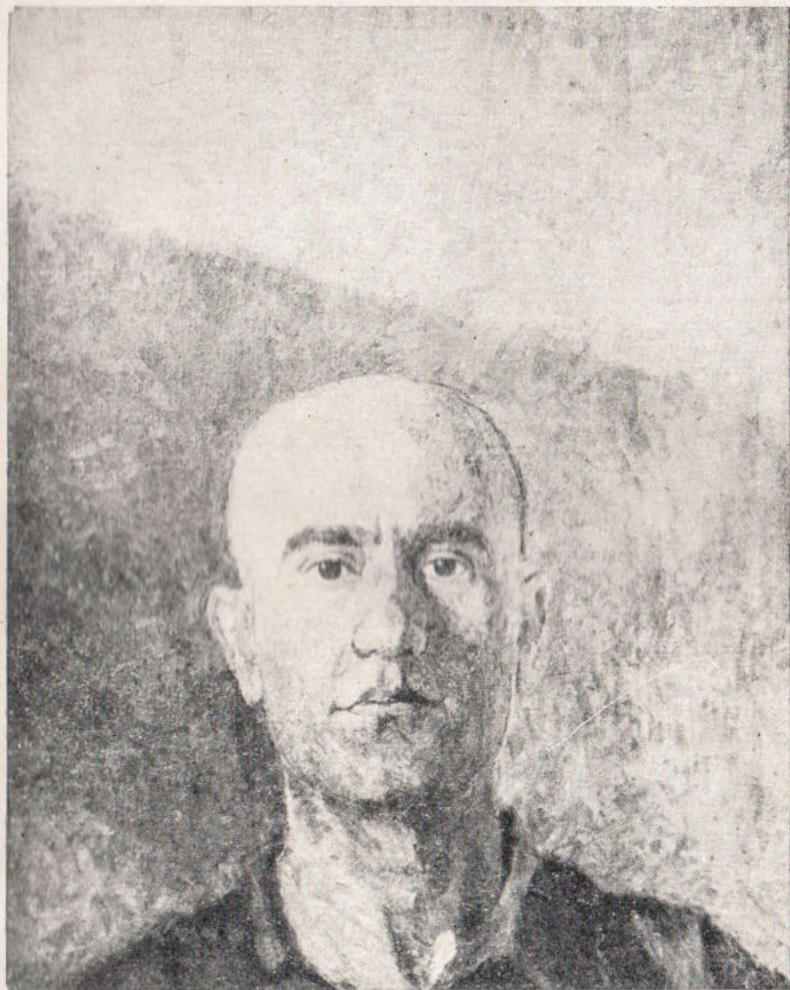
Н. Кашина, Автопробег Кара-кумы — Москва. 1933 г.



Л. Бурз. Казнь в феодалльной Бухаре. 1931 г.



Н. Туркестанский. Красные партизаны. 1933 г.



Варшам Еремян. Автопортрет. (В собрании Гос. Третьяковской галлерей).



О. Татевосьян. Вечерний час. (Самарканд).

понимания Востока к реальному, правдивому его пониманию. Импрессионизм в некоторых таких случаях явился только средством преодоления формалистического декоративизма.

Проба сил на 2-й республиканской художественной выставке в Ташкенте (декабрь 1933 г.)¹ и на еще более крупной выставке искусства Узбекистана в Москве (сентябрь 1934 г.)² показала уже новый этап развития живописи узбекистанцев.

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 советского Востока, вызвавшее огромные изменения в художественном сознании. Отмер ориентализм, сузились формалистические тенденции, уменьшилась националистическая практика.

1929—1932 годы знаменательны для Узбекистана. Именно в этот период художникам пришлось многое забыть и многому научиться. Теперь центр тя-

¹ Об этой выставке в печати Средней Азии был ряд статей: А. Подковырова в газете „Узбекистанская Правда“ от 30/XI 1933 г.; та же „Узбекистанская Правда“ 15/XII 1933 г. посвящает выставке страницу со статьей Юр. Арбата и высказываниями художников, и др.

² Этой выставке посвящен специальный номер журнала „Творчество“—№ 10 за 1934 г.

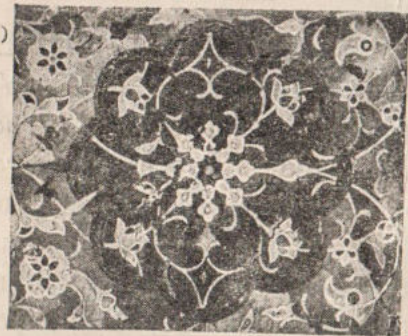
жести тематики лежит не в старых феодальных городах, не у мечети Биби-Ханым в Самарканде, не у медресе Регистана. Кадырьягрэс, Чирчикстрой, ташкентский Сельмаш, борьба за хлопок и воду, совхозы и колхозы — вот группа главнейших тем, к которым устремлено внимание художников. Мы их находим у А. Волкова, М. Курзина, А. Подковырова, У. Тансыкбаева, Хамдами, Усто-Мумина (А. Николаева) и у многих других. В особенности живопись 1933—1934 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.

За последние 2—3 года новый идейно-насыщенный 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 художни-

ков, которые отталкиваются не от национально-своеобразного декоративизма, а от пассивно-натуралистического метода, эстетско-ориенталистической трактовки Востока, происходит отмирание формалистического и раскрашивающего цвета, начинаются поиски по-иному яркой, жизнерадостной живописности.

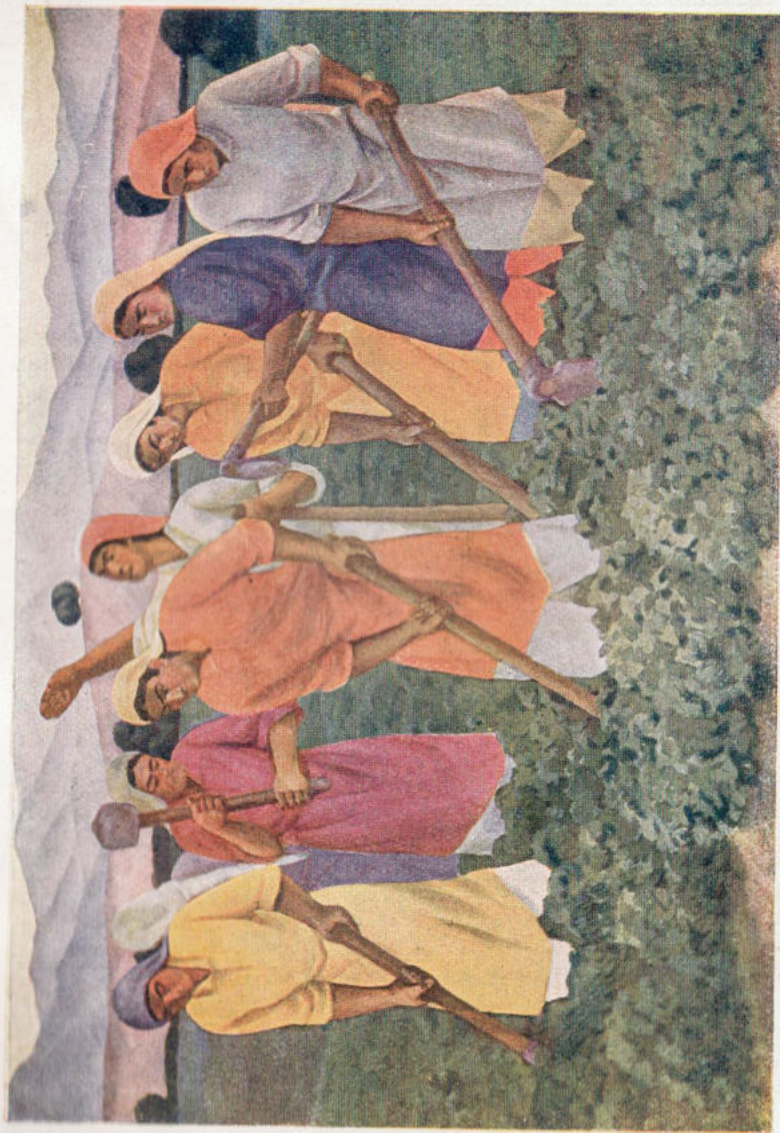
Художники начинают исходить из реальной красочности, из реальной правдивости цвета. Не у всех художников этот процесс рельефно выявился, но он является безусловно побеждающей тенденцией. Живопись советского Узбекистана сейчас вступает в новую фазу развития. С разных отправных точек на дорогу декоративно-живописного, колоритного национально-своеобразного реалистического стиля выходят и национальные и русские художники.



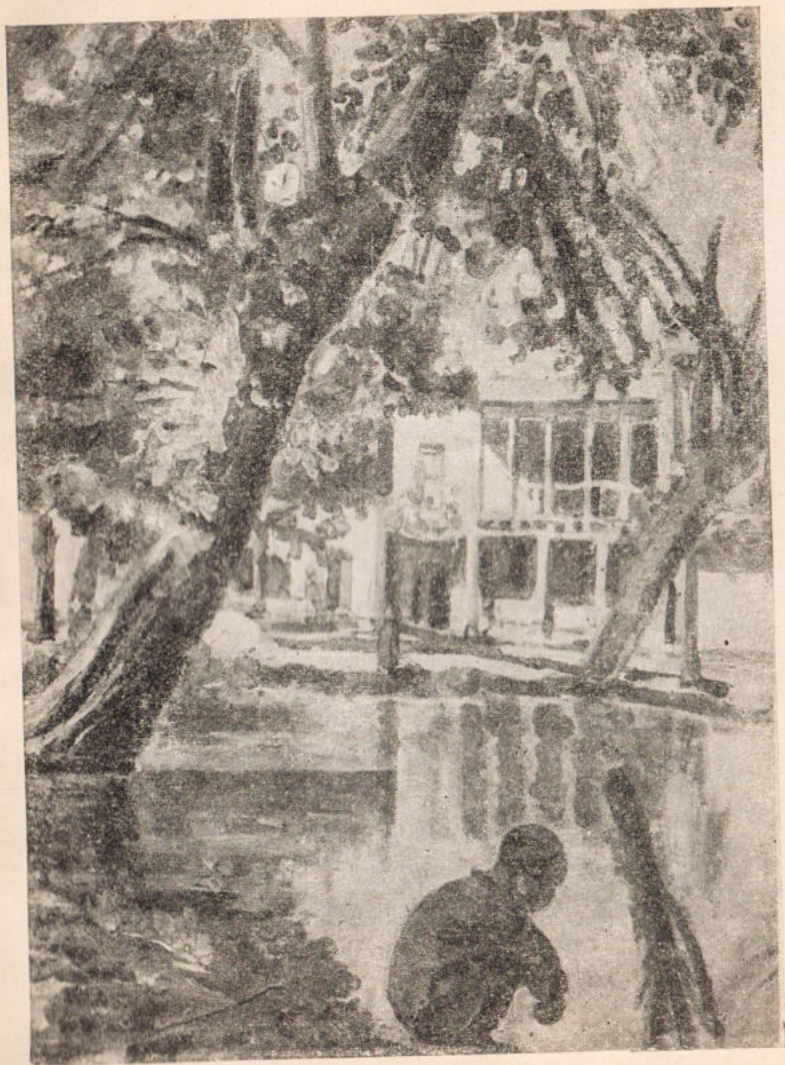


МОЛОДЫЕ ЖИВОПИСЦЫ

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



Н. Карахан. Женская ударная бригада. Масло. 1933 г. (В собрании Гос. Третьяковской галереи).



Разыков. Этюд. 1933 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



Абдуллаев. Сбор хлопка. 1933 г.

сталкиваться с трудностями при вербовке учеников в художественные техникумы. Например в Самаркандском техникуме только 15% националов. Но и в этой области преодоление старых феодальных пережитков за годы реконструкции сделало большой шаг вперед, и сейчас в Узбекистане имеется первый отряд молодых националов-живописцев.

Нужно сказать, что 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 В. 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. Лишенная какого бы то ни было формализма выступает бригада молодых живописцев — Абдуллаев, Разыков, Хамдами и др. У первых двух еще много от импрессионизма П. Бенькова.

Благодаря влиянию творчества преподавателей (П. Беньков, З. Ковалевская, Л. Бурэ) в живо-

писи 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 в значительной мере способствует этому свернутому, зачастую внешнему, показу человека: 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 большой мастер по тонкому и умелому сочетанию обобщенно-объемной, несколько ограненной формы, тонко и умело сопряженной с декоративно-реалистическим колоритом. У Карахана очень здоровое мировосприятие. В его своеобразно-декоративной цветопостроенности вещей нет никогда сведения



Хамдами. На Текстильстрое. Акварель. 1933 г.



Хамдами. Вечер в красной чайхане. 1933 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



А. Ташкенбаев. Портрет колхозника. Рисунок. 1932 г.



Карахан. Женская бригада на удобрении хлопка. 1933 г.



П. Желев. На сборе хлопка, 1932 г. (В собрании Гос. Третьяковской галереи).



П. Щеголев. Добыча песка. 1933 г.



П. Шолов. Ленинцы-курсанты. 1932 г. (Выставка в Филадельфии, США).

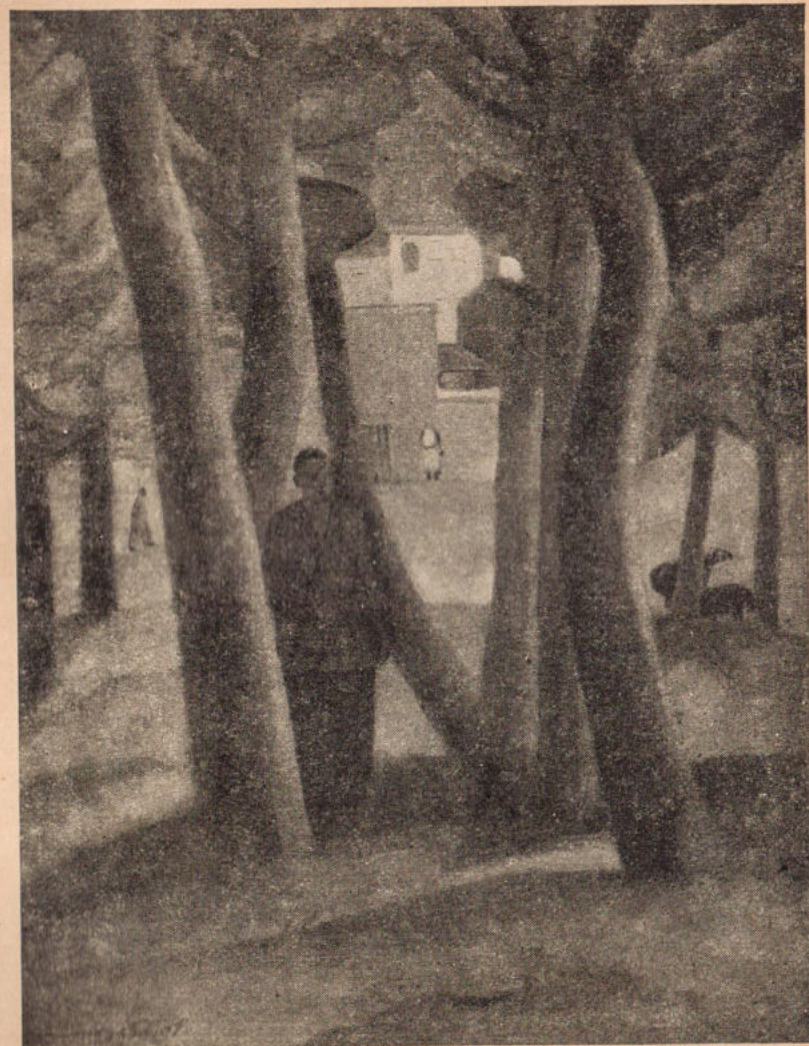
объема к цветовой плоскости. Явления и предметы сохраняют свою материальную форму. И в пейзажах новостроек, и в особенности в образах колхозников („На помощь окучникам“, „Утро в совхозе“, „Женская бригада на хлопке“ и др.) чувствуется радостное, полнокровное мироощущение. Н. Карахан не пробует силы в изображении сложного идейно-психологического облика человека. И это недостаток. Его люди — это физически 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.

У художника есть опасность стандартизации человеческого типажа. Психологический мир человека еще чужд образам Н. Карахана. В них имеется выработанная живописная формула. В полотне „Торжество ленинской национальной политики“ Н. Карахан выражает идею глубокой любви трудящихся к Ленину в плоском и скучном символизме, вместо того, чтобы дать прекрасную жизненность этой идеи, ее всеобъемлющую силу и власть. Перед Н. Караханом (да и не только перед ним) стоит очередная задача работы: освоить глубоко и развернуто образ нового человека, образ, отражающий становление новой социалистической психологии.

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.¹ В основе творческого метода, имеющего индивидуальные особенности у каждого из художников, лежит здоровое, по-настоящему радостное мироутверждение.

Нельзя, конечно, не сигнализировать о некоторых срывах и опасностях в творчестве этих художников. У Подковырова излишняя символистичность и стилизованность образов („Музыка“ и др.); Тансыкбаев приближается в некоторых полотнах к грани формалистической трактовки декоративных задач, очевидно, недостаточно критически оглядываясь на творчество французских пост-

¹ Известное основание для элементов декоративности заложено в самом природно-прекрасном Узбекистане. Нужно видеть Чирчикстрой и ташкентский Сельмаш, фруктовые и хлопковые совхозы, нужно видеть Чимган у перевалов, карагачи и пирамидальные тополя, нужно видеть строительство республики и, кстати, узбекистанскую голубизну неба и лиловые тени под навесом чайханы, чтобы понять закономерность известной декоративности образов.



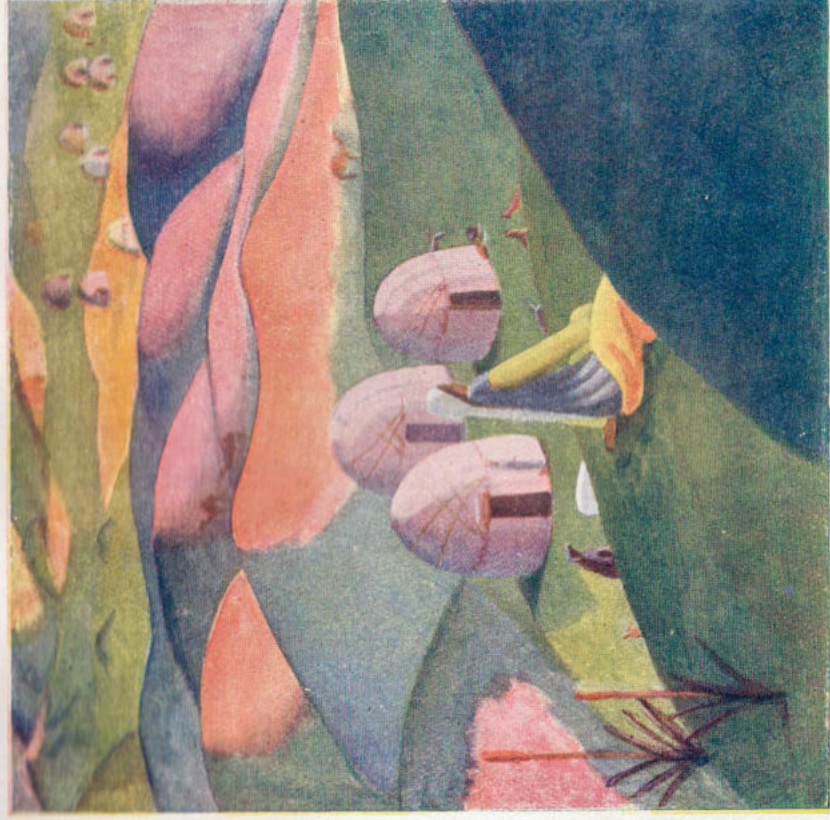
Урал Тансыкбаев. Пейзаж. (В собрании Гос. музея восточных культур).



Урал Тансыкбасов. Кузница. Акварель.



Урал Тансыкбаев. В родном ауле. 1933 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



Урал Тансыкбаев. В кочевьи. (Бугры). Масло. 1932 г.

импрессионистов. Но эти черты не являются определяющими и не заслоняют в основном оптимистической реалистически-декоративной тенденции. Цельным и прямым в своем творческом росте рисуется П. Щеголев с его утверждением прочной, физически крепкой организованности нашего мира. Таковы его „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 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—1928 гг.). Да и еще до Пензы, работая в студии худ. Розанова в Ташкенте, он много занимался портретом.

Интереснейшей работой художника является полотно „В 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. В самой идее заложено очень много от непосредственной связи человека с природой в кочевьи. 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 закрашенными пло-



Урал Тансыкбаев. Рисунок.



Урал Тансыкбаев. Привод басмача. Эскиз заказа СНК УзССР. 1933 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



Урат Тансыкбаев. Колхоз. Эскиз фрески. 1932 г.



Ураа Тансыкбаев. Сбор фруктов (совхоз Каплан-бек). 1933 г.



Урал Тансыкбаев. Казачки. 1934 г.

скостями 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 еще больше теряет 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 и не развивает дальше его. У него усиливается тяга

к декоративизму, и если в его эскизах фресок „В колхозе“, „Раскрепощенная женщина“ декоративные искания не убивают единой 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. Художник впадает в плохое экспериментирование.

Тансыкбаев — один из интереснейших живописцев Узбекистана. Тем более нужно предупредить его, что опасность формалистического декоративизма — одна из главнейших опасностей в изо-практике Узбекистана и что дальнейший его творческий рост лежит через разработку лучших сторон произведений „В кочевьи“, фрески „Колхоз“, „Портрет узбека“ (Ташкенбаева 1927 г.), „В родном ауле“. Художник слишком талантлив, чтобы с него спрашивать мало.



ПУТИ ТВОРЧЕСКОГО ПЕРЕВООРУЖЕНИЯ

А. Николаев, М. Курзин, А. Волков, П. Беньков

МОЖНО ГОВОРИТЬ ОБ ЭСТЕТСКОМ ориентализме в отношении некоторых художников Средней Азии, когда сталкиваешься с их творчеством восставительного 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 магни-

том 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.

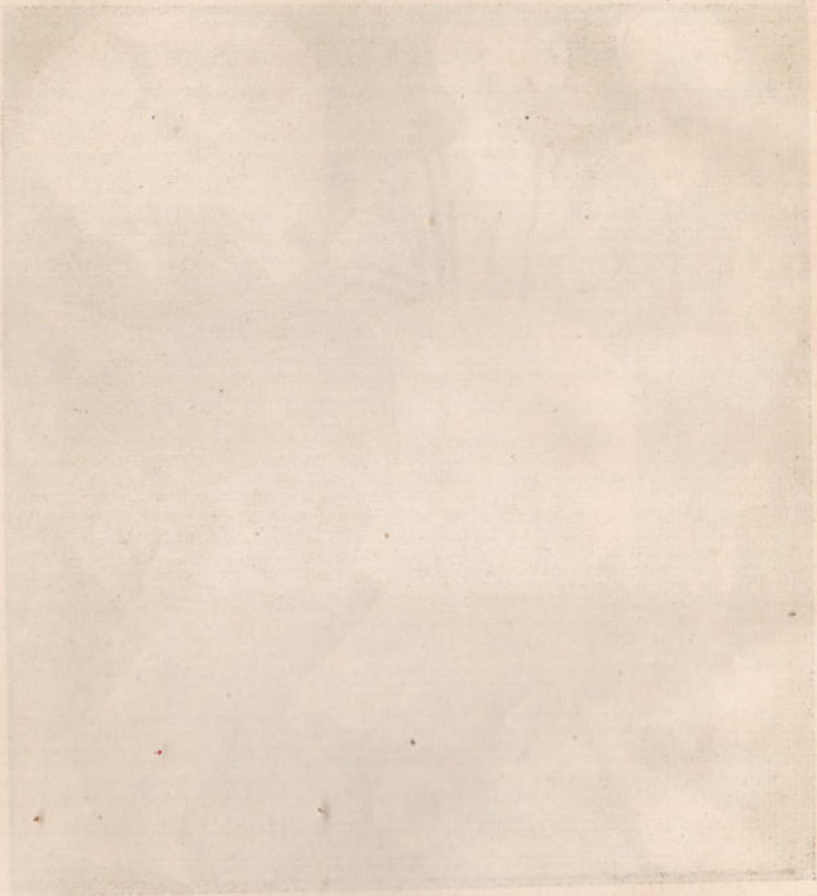
Это второе отношение к Востоку — отношение трезвого и холодного хищника, зачастую завуалировано легким туманом романтики и любования.

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 в Средней Азии от революции и после-революционной действительности. Уходили под сень мечети, сидели плененные у узорчатых изразцовых порталов, замороженные мерцающей синевой старых куполов.

Так было например с А. Николаевым (Усто Мумин), художественное сознание которого



А. Николаев (Усто Мумин). Дружба, любовь, вечность. Темпера. 1928 г.



А. Николаев (Усто Мумин). Бай. 1932 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



А. Николаев. (Усто Мумин). Белое золото. Масло. 1933 г.
(В собрании Гос. музея восточных культур).

было поработшено уходящим феодальным Востоком, острой опийной пряностью 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 Бердслее. 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 мертвенными образами Востока, образами нереальными, в них очень мало даже экзотики, такой например, как в „Табибе“ или „Талисмана“ 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 пассажист 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 обнажают свою вред-

ность, как картоны типа „Красный обоз“ М. Курзина.

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

В перестройке, в сбрасывании пассивно-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



А. Николаев (Усто Мумин). Фронтиспис к изданию сочинений узбекского поэта Гяфур Гуляма. Тушъ. 1933 г.



А. Николаев (Усто Мумин). Иллюстрация к книге Каземи
„Страшный Тагеран“ (Саогиз, 1934 г.)

картина „Белое золото“ (1934 г.) и серия иллюстраций к переводу книги персидского писателя Каземи „Страшный Тагеран“.¹ В иллюстрациях художник развил те элементы критики, которые были даны уже в „Бае“.

В 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 ра-

¹ Книга Машфега Каземи, оформленная А. Николаевым, вышла в Саогизе в 1934 г. В иллюстрациях, как и в супер-обложке и форзаце, художник дал удивительно тонкое понимание в художественных образах сложного содержания книги.

дости качается над толпой. Она не вяжется и со всей композицией картины.

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 очищающую 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 АХРР 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“, „Провоз-



М. Курзин. М. И. Калинин на митинге в старом городе Ташкенте. 1927—1928 гг.



М. Курзин, Красный обоз.

глашение 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,

медрессе, лавок, зелени сплетена в один клубок разнонаправленного движения, причем 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 лавашей 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 нелечность, что за демонстративное озорство — посадить на площади старого города две обнаженные фигуры! Большая надорванность, скептицизм и рафинированная изломанность вла-



М. Курзин. Бай агитирует



М. Курзин. Ударная женская бригада. 1934 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).

деют здесь художником. В Востоке подчеркивается какая-то нарочитая и все пронизывающая — даже новые формы, — уродливость. Художник с точки зрения очень утонченных индивидуалистических идей рассматривает старый Узбекистан и при случае не прочь так же взглянуть и на новый. В особенности он издевается над образом человека. Разве обитатели города, ремесленники и крестьяне, — это уроды? В бесконечной серии картонов М. Курзин переключает свой несомненный талант на бытовой жанр и на советские темы, но делает это сугубо формалистически.

Экспрессионист анархо-нигилистического толка, М. Курзин начинает браться 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 интересует углубленный показ определенных идей. Его интересуют по преимуществу эксперименты в области цвето-построения. 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 окарикатуривает, превращает зачастую в злобный гротеск темы советского Узбекистага. Таковы картины „Красный обоз“, „Убийство активистки“ и некоторые другие. В „Красном обозе“ формализм перерастает в цельную чуждую концепцию. По краснокирпичному холмику идет редкая толпа танцующих осликов, комически выглядит обрывок красного флажка, до крайности нелепа вся нарочитая игривость в этой работе. Подобные построения художника могут заставить усумниться 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, Кадырьягрэсу, 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. Это требование сводится не к вопросу: почему вы так неустойчивы в своем творческом пути? (этот вопрос ясен), а к другому: с кем вы идете? Пока мы этого не знаем и очень настороженно относимся к творчеству этого интересного художника.

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“.¹

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 живо-

¹ Из написанной художником творческой автобиографии для автора настоящей книжки. За предоставление этой автобиографии приношу А. Н. Волкову глубокую благодарность.



А. Волков. Гранатовая чайхана 1924 г.



А. Волков. Штурм бездорожья. 1931 г. (В собрании Гос. музея
восточных культур).

писных исканий *экспрессионизма* и *кубизма*.¹

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 черносине-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 экспрессио-

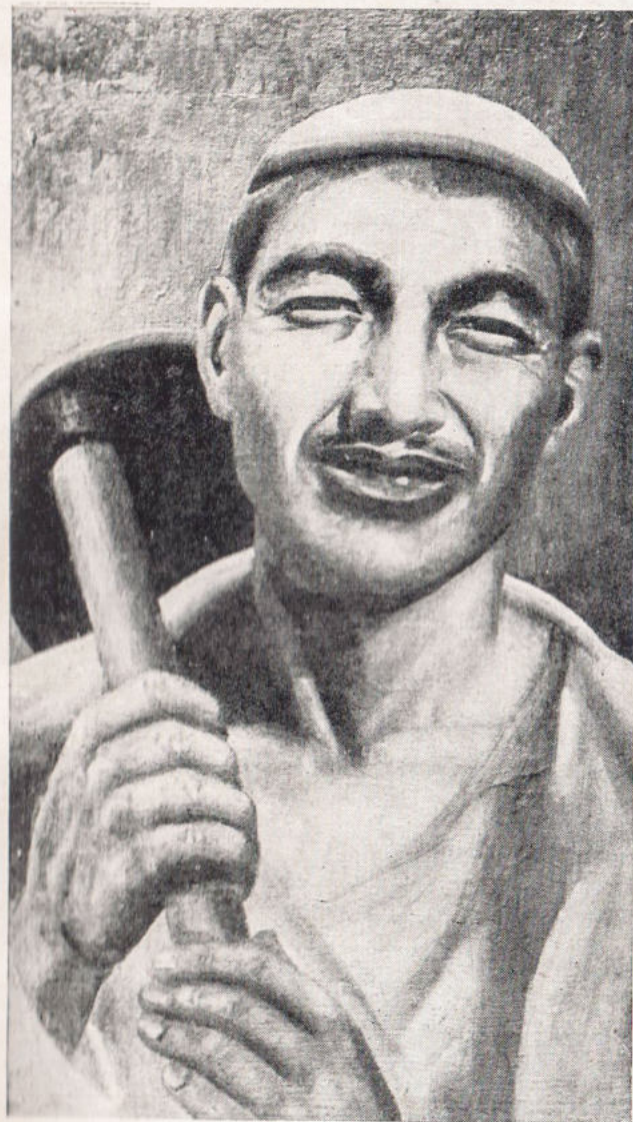
¹ О раннем периоде творчества А. Волкова см. журнал „Искусство и промышленность“ № 1 за 1924 г.; см. статью проф. А. А. Сидорова в „Правде“ от 17/XI 1923 г.; „Огонек“ № 35 от 25/XI 1923 г.

нистических 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. Курзина „Базар“ и др., о которых была речь выше.¹ Сейчас уже А. Волков окончательно освобождается от мистики. 1928 год — год первого перелома в творчестве художника, выражающегося в отходе от художественной концепции экспрессионизма.

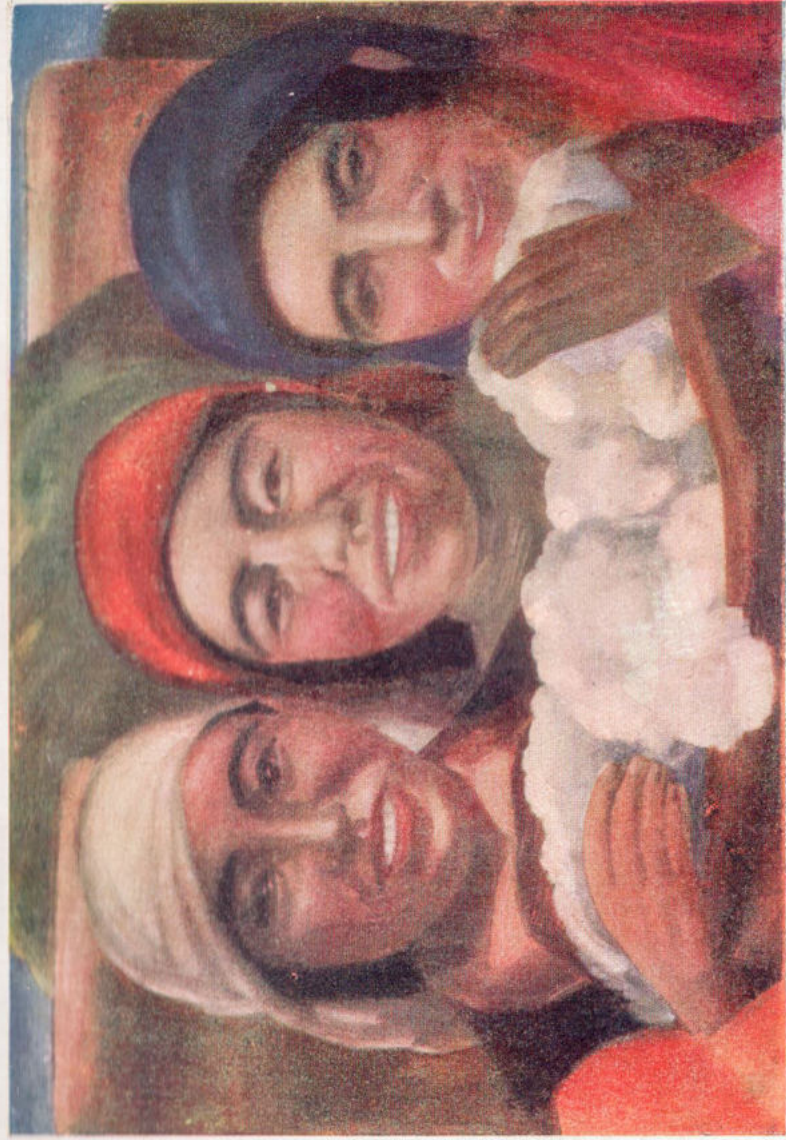
Процесс творческой перестройки мастера ценен тем, что он все это делает искренно, без обиняков. И второе ценное качество этого процесса — то, что А. Волков старается сохранить мастерство и опыт предшествующих этапов работы. Это обстоятельство в значительной степени определяло тягу к нему молодежи — У. Тансыкбаева, П. Щеголева, Карахана, Подковырова и др.

С 1929—1930 гг. темы строительства республики начинают преобладать у Волкова, в особенности

¹ О творчестве А. Волкова этого периода см. журн. „Семь дней“ № 46 от 25/XI 1928 г.



А. Волков. Портрет колхозника. 1932 г. (В собрании Гос. музея восточных культур).



А. Волков. Девушки с хлопком. Масло. 1932 г. (В собрании Гос. Третьяковской галлерей).

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 в этими застывшими подавленными образами людей. Впервые человек начинает испытывать радостное ощущение жизни только на полотнах 1933—1934 гг. („Портреты колхозников“). А. Волков в прорисовке лиц часто загрунтовывает зеленый цвет, придающий им изнутри известную мертвенность. И даже его радостные „Девушки с хлопком“ (конец 1932 г.), смеющиеся и глазами, и ртом, пронизаны некоторой омертвелостью. Дольше всего экспрессионистические тенденции, у А. Волкова удерживаются именно в трактовке человека. Они делают нередко скучными многочисленные фигуры 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 ра-

бот („Штурм бездорожья“, „Старуха“, два полотна — портреты колхозников, „Республиканский съезд колхозников-ударников“ и др.), на основании которых можно говорить с побеждающей тенденцией 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. Эти качества даны не всем.

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 т. Ахун-Бабаева.¹ В картинах, посвященных Хиве и Бухаре („Хивинский базар“, „Девушка-хивинки“, „Крытый базар в Бухаре“ и др.), художник передает момен-

¹ Напечатан в журнале „Узбекистан на стройке“ № 2 (май) 1932 г.



П. Беньков. Крытый базар в Бухаре. 1930 г.

такие, как бы остановившиеся на мгновение, сцены уличной жизни. Он прост и 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 со сложными 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 импрессионистического творческого метода.

„8 марта на Регистане“ изображает яркую, радостную колонну демонстрации, проходящую мимо медресе Шир-Дор. В картине слишком много театральности, это скорее сатурналий, чем поли-

тическая демонстрация. В целом же вещь интересна и выходит за пределы обычной для художника пассивной манеры.

П. Беньков, Усто-Мумин, А. Волков, В. 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.

В настоящее время идет пополнение рядов живописцев Узбекистана. Некоторые графики, как например С. Мальт, Л. Бурэ, Кайдалов декларировали свой поворот к живописи или вплотную занялись ею. На московской выставке выделяется картина Л. Бурэ — „Казнь в феодальной Бухаре“, вещь натуралистическая, показывающая отвратительно жуткую картину расправы над преступниками — перерезывания горла по фирману бухарского эмира. Л. Бурэ до такой степени документально правдоподобен в этой вещи, что сама картина перестает быть художественным образом и становится бесстрастным документом.

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 ра-



П. Беньков. Женщина-хивинка. 1930 г. (Выставка в Филадельфии, США).



П. Беньков. Восьмое марта на Регистане. Масло. 1933 г. (ВЦСПС).

достного 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, который определяется этими итогами и 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.

