

Е. В. Журавлева

В. Н. Чепелев

И С К У С С Т В О  
С О В Е Т С К О Й  
Т У Р К М Е Н И И



ОГИЗ . ИЗОГИЗ . 1934

Е. В. ЖУРАВЛЕВА и В. Н. ЧЕПЕЛЕВ

# ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ТУРКМЕНИИ

ОЧЕРК РАЗВИТИЯ

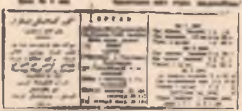
## ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный очерк художественного развития советской Туркмении является началом работы по изучению дореволюционного и послереволюционного искусства республики. Об искусстве Туркмении не было ни одной специальной статьи. Только ковру было посвящено несколько работ. Этот очерк возник в результате командировки Гос. музея восточных культур для получения и приобретения материалов по искусству советской Туркмении. Но он мог быть реализован только при активной помощи самих изработников республики. Художники И. М. Мазель, Бяшим Нурали, С. Н. Бегляров, Р. Т. Папэ, О. Ф. Пономарев оказали авторам большую помощь. Художник И. М. Мазель, один из ветеранов художественного воспитания в республике, дал очень ценные материалы по работе Ударной школы искусств в Ашхабаде, на основании которых написана третья глава. Авторы приносят ему глубокую благодарность, равно как и т. Кузменко (редакция „Туркменской искры“), способствовавшему изучению изоматериалов газеты. Часть материалов, публикуемых в данном очерке, в настоящее время находится в экспозиции Отдела советского востока Гос. музея восточных культур (Москва), который первым развернул работу по систематическому собиранию и изучению изобразительного искусства Туркмении за годы пролетарской диктатуры.

*Авторы*



# ТУРКМЕНСКАЯ ИСКРА



СЕГОДНЯ ГОДОВЩИНА  
СМЕРТИ НАШЕГО ВОЖДА  
Владимира Ильича Ленина

№ 10 (101) Копия: 21 января 1921 года № 10 (101)

## Стройте свою Республику.



### Со знаменем ленинизма.

Одновременно, когда мы не забываем, что Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию, мы должны помнить, что Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию.

Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию. Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию.

Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию. Ленин — это не только человек, но и великий деятель, который создал новую Россию.

# ЛЕНИН

Первая страница газеты „Туркменская искра“ от 21/1 1926 г., оформленная худ. ЦАПОВЫМ



## ИСКУССТВО ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ТУРКМЕНИИ

Художественная культура дореволюционной Туркмении сводилась к искусству вещи. Высокохудожественные ковры, вышивка, резьба — вот те виды искусства, которые существовали при родовом строе кочевых туркменских племен. Кочевой уклад жизни туркмен уходит в тысячелетнюю историю, когда они еще в первые века ислама появились в Средней Азии и в Иране (Персии) под именем огузов. Под различными именами и в различных местностях туркменские племена, представляющие собой ответвление тюркских народностей, входили в состав ряда феодальных обществ, последовательно существовавших в Передней Азии.

На территории современной Туркмении, в песках, вдоль высохших русел старых, заброшенных орошений, в оазисах оставила следы средневековая культура феодально-деспотических обществ. Она не связана или очень косвенно связана с историческим прошлым туркменских племен; связана только постольку, поскольку предки туркмен входили в состав этих государств, оставаясь большей частью кочевниками. Развалины Мерва, городища Аннау (около Ашхабада), руины по краям южной, горной Туркмении и по течению Атрека поднимают порталы и купола старых сельджукских и тимуридских мечетей и мавзолеев, каравансараев и медрес. Прокатившееся почти до берегов Средиземного моря в XIII в. монгольское нашествие принесло с собой сильное воздействие

итальянского искусства, сказавшееся в средневековой персидской художественной культуре. На портале мечети в Аннау средневековый художник изобразил китайских драконов, несмотря на то, что изображение даже мифических, сказочных животных противоречит религиозным принципам ислама, запрещавшим в изобразительном искусстве изображать живые существа.

По религиозным поверьям средневекового Востока в образе дракона и змеи воплощались джины, злые духи, и недаром в арабских сказках дракон — часто встречающееся изображение. На территории советской Туркмении остались следы исторической культуры феодального общества Средней Азии; в Южной Туркмении мы находим даже отдаленные отблески эллинистической культуры. Несколько лет назад, при раскопках в Нессе (городище около Ашхабада) была найдена сделанная из камня палица статуи Геркулеса, быть может самое глубокое проникновение греческой мифологии вглубь Азии, к северо-востоку.

Феодальная религиозная архитектура ислама не принадлежит кочевым племенам Туркмении. Стиль этой архитектуры чужд художественному мировоззрению родовой, кочевой Туркмении. Стиль религиозной феодальной архитектуры складывается из двух тенденций: монументальности и своеобразного декоративизма. Монументализм возник как художественное выражение основного классового противоречия феодального общества — противоречия между землевладельцем и земледельцем, между феодально-деспотическим блеском, богатством, величием и крестьянской ужасающей бедностью и нищетой. Он призван узаконить, оправдать эту социальную диспропорцию. Он призван подавить всякое желание сопротивления, он показывает могущество и незыблемую крепость феодальной эксплуатации своими художественными средствами. Монументализм призван укрепить в психологии эксплуатируемой человеческой массы идеи религиозного повиновения и служения. Эта архитектура массового подавления резко выделяется своими монументальными размерами и богато декорированными порталами среди глинобитных и кирпичных нор городских кварталов и кишлаков. Вот в общих чертах содержание монументализма на протяжении истории феодального искусства Средней Азии. Вторая тенденция — это декоративизм, исторически своеобразно сложившийся.

Декоративизм феодальной исламистской архитектуры не изобразителен в связи с отрицанием религией в изобразительном искусстве живых существ реального мира. Религиозное предание ислама

того периода, когда он сложился, как феодальное, мистическое вероучение, запрещало изображение человека или животного и требовало изображения деревьев, цветов и неодушевленных предметов.

Порталы, стены, купола мечетей и других построек покрывались высокохудожественными растительными и геометрическими узорами; выполненные мозаикой, нарисованные на плитках, они покрывались глазурью. По вертикалям и горизонталам порталов и стен наносились лиловые, белые, голубые надписи, религиозные тексты из корана. На монументальных плоскостях постройки тонкими, высокими, изогнутыми буквами писались религиозные лозунги, законы нормы. Изощренные, красивые орнаменты образовывали монументально-схематические композиции; ритм отдельных узоров всегда систематически повторялся, связанный в целом архитектурным обрамлением. В некоторых среднеазиатских мечетях одно слово „аллах“, взятое четыре раза, очерчивалось общей рамой, и такими лиловыми рамами по желтому фону покрывали огромные стены мечети, напоминая ослепленным верующим тысячи раз одно и то же.

Стиль этой старой феодальной, религиозной архитектуры, ставившей человека в мистическое, подавляющее личность и разум безоговорочное повиновение религии и феодальной деспотии, является чуждым прошлому кочевых туркменских племен.

Эта архитектура не составляет национального прошлого кочевой Туркмении.

В результате очень сложной исторической обстановки, никогда не подымаясь до собственного феодального строя, племена туркмен предстают в XVIII—XIX вв. как родовое кочевое общество. Скотоводство является их хозяйственным укладом, в качестве подсобного занятия они производили набеги и грабежи в северную Персию, Бухару, Афганистан. Испытав на себе ярмо узбекского феодализма в XVI—XVII вв., туркмены, расселившиеся племенами в отдельных оазисах, горячо защищают свою независимость. Занесенный в Туркмению ислам, в его сунитской форме, в условиях родового строя не имел того всеподавляющего характера, который он имел в феодальном обществе. Туркмены были мало склонны выполнять все обряды мусульманства, которые при их регулярном и закономерном проведении сковывали бы ведение кочевого хозяйства.



Это очень важно в том отношении, что ислам менее сковывал практическую деятельность туркмен. Их родовому строю были чужды многие религиозные принципы и догмы ислама.

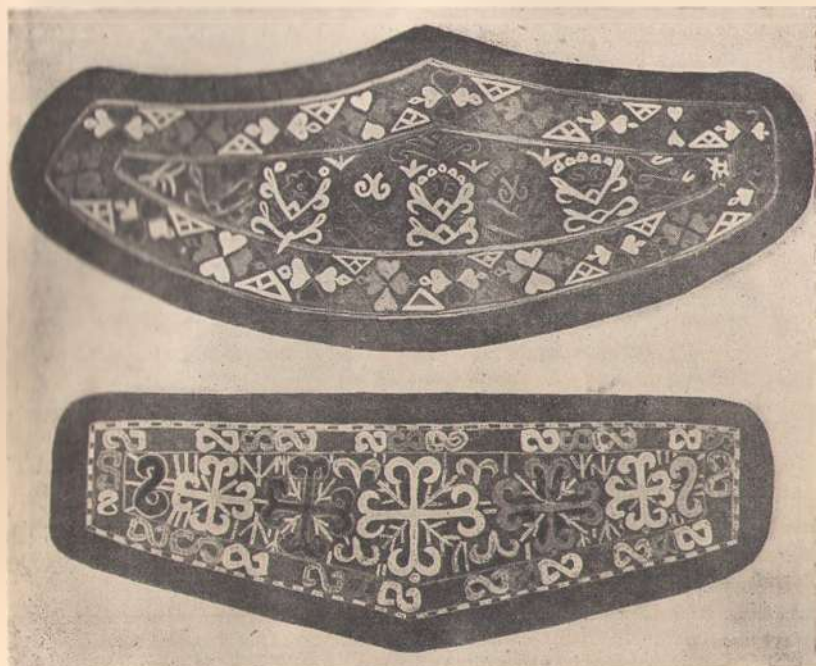
В феодальном обществе ислам сковывал искусство, ограничивал его рамками неизобразительности; в условиях же кочевого общества, в силу ряда причин, принцип запрещения изображать живые существа не имел категорического значения и часто не проводился, о чем свидетельствуют ковры и ковровые дорожки с сюжетами.

Искусство кочевой дореволюционной Туркмении — это искусство вещи, которая всегда выполняет определенную практическую функцию (ковер, ткань, тибетейка и т. д.). Декоративное искусство туркменских племен по своему стилю и художественным принципам отлично от декоративизма феодального искусства. Украшение вещи в кочевом обществе не носит столь широких социальных функций, поскольку оно обслуживает кибитку, семью, род. Декоративное искусство кочевья отличается своей простотой, сравнительной бедностью узора и содержания орнамента, более ограниченной цветовой гаммой. Вещь, которая обслуживает быт, менее рассчитана на развертывание на ней какого-либо сюжета и этим отличается от более развитых видов феодального прикладного искусства (иллюстрация книги, лаков, дорогой посуды, фаянса, фарфора и т. д.).

У кочевников не была соответствующим образом развита ритуально-формальная сторона культа, не была последовательно усвоена религиозная догматика, и в быту преобладал адат (обычное право) над шариатом (религиозным правом). В условиях кочевого строя ислам менее сковывал волю и личность человека. Но здесь были свои старые суеверия, обряды, обычаи, которые исторически сложились в родовом строе туркмен и которые по-своему ограничивали их художественное развитие.

В силу этого сунитский ислам, который вообще наиболее резко выступал против изобразительности в изоискусстве, не наложил каких-либо строго установленных запретов и норм на декоративное искусство кочевников.

В силу разделения труда между мужчиной и женщиной в кочевом хозяйстве, мужчина главным образом занят выпаской стада и уходом за ним, на долю женщины приходится универсальный труд. Она ставит и собирает юрту, обслужи-



Узор женского головного убора (племя Ходжа, Казакджинского района)

По зарисовкам худ. Р. Т. ПАПЭ

ваит семью, изготавливает ковровые изделия и войлок, ткёт материю, шьёт, вышивает тюбетейки и т. д. Женщина является большим подспорьем в натуральном хозяйстве. Положение женщины-туркменки в кочевом хозяйстве, универсальный характер ее труда создали ей относительно большее количество семейных и общественных прав, чем женщине в условиях феодального общества, например узбечки. Туркменка не закрывала лица паранджой. Она не испытала на себе кабалу ряда религиозных запретов, она не была куклой, запрятанной в гарем, но она испытывала на себе отвратительные черты общественного и семейного положения в родовом строе (непосильность универсального труда, калым, многоженство, суеверие и т. д.).

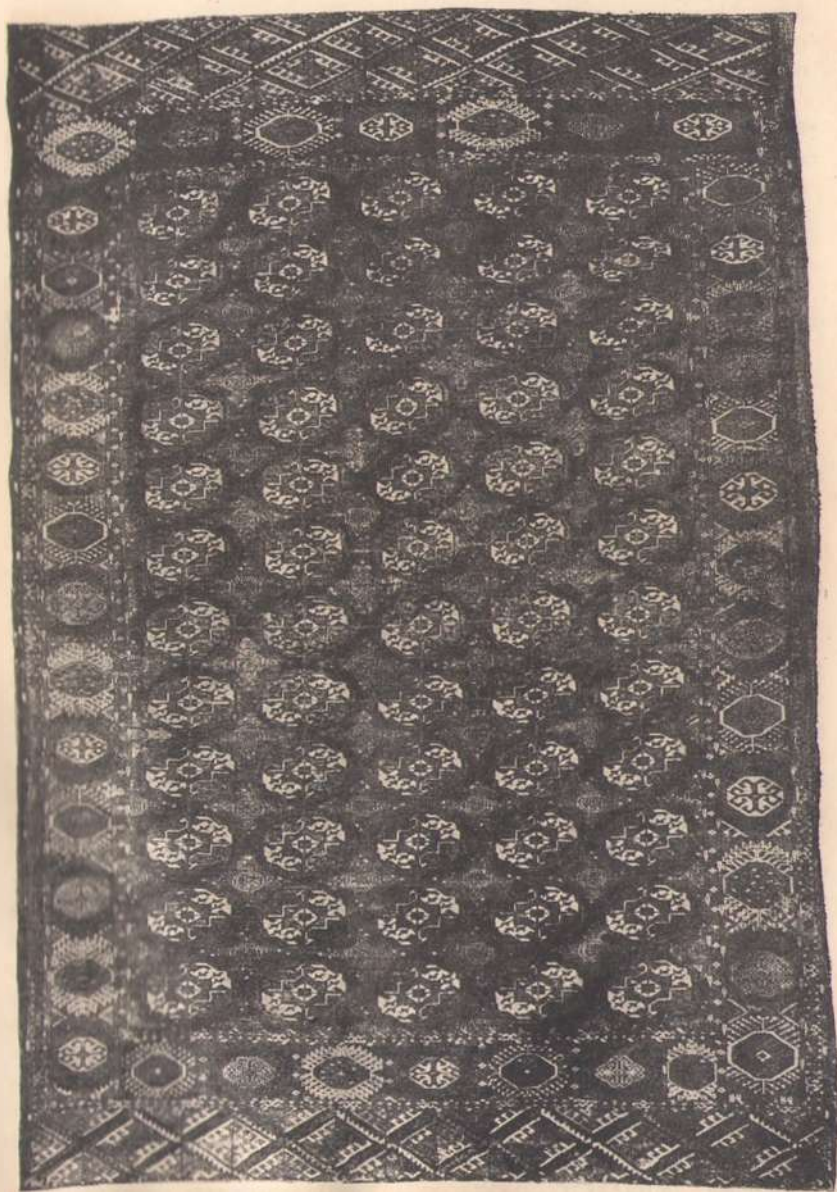


**Туркменки ткнут ковер**

У туркменских племен (текинцев, иомудов, сарыков и др.) на долю женщины падал и художественный труд. Она изготовляла войлоки, часто орнаментируя их аппликациями из шерстяных накладок другой окраски. Она изготовляла высокохудожественные ковры, традиция изготовления которых уходит в глубь истории. Она занималась шитьем и вышиванием. Главное ее занятие — ковроделие — базировалось на очень низкой, застойной, примитивной технике (горизонтальный грубый ковровый станок с простыми, технически несовершенными подсобными орудиями). Изготавливая ковер долгие месяцы, она гнула спину над низким, плоским станком от зари до зари, преждевременно старея, страдая туберкулезом и трахомой от постоянного обращения с шерстью, из которой изготавливают нити для ковровой пряжи.

Дореволюционная Туркмения славилась своими коврами, которые конкурировали не только с ковровыми изделиями Азербайджана, но и с высокохудожественными коврами Персии, где в XVIII—XIX вв. догорало высокое мастерство развитой феодальной художественной культуры сефевидов. Некоторые исследователи занимались спорами о большей древно-





**Текинский большой ковер**

(В собрании Государственного музея восточных культур)

сти туркменского или персидского ковра. Несомненно одно, что уже в XVIII в. мы находим известное воздействие искусства феодальной Персии на кочевой туркменский ковер, заимствования некоторых отдельных узоров и т. д.

На орнаментацию ковровых изделий почти не оказал никакого влияния ислам с его борьбой против изобразительности. Мнение, что орнамент туркменского ковра бессодержателен, что это геометрические фигуры, схемы и ритмы, что его розетки — абстрактные декоративные формы — ничем не обосновано. Утверждать это — значит отрицать самостоятельную художественную идеологию, художественное мировоззрение у туркменки-кородельщицы.

Эта точка зрения проводилась бужуазными учеными, любителями и эстетам и в настоящее время некоторыми великодержавными шовинистами, отрицающими художественное наследие Туркмении, как определенную идеологическую культуру, осваивавшую мир ей доступными художественными средствами. Анализ туркменского кочевого ковра (XVIII—XIX вв., когда сложились племенные типы ковров) показывает, что типы ковра варьировались в узорах и функциях (например осмолдуков, ковровых дорожек и т. д.).

Шел процесс художественного развития кочевого ковра, хотя и в узких традиционных рамках, отражающих застойный характер самого кочевого производства и родового строя туркменских племен.

В основе орнамента и сюжетов ковров лежит кочевая действительность, социально-производственная жизнь и природа кочевья. Ограниченность форм коврового орнамента определяется ограниченностью, однообразием производственных и природных условий кочевья, застойностью общественных отношений родового строя на протяжении столетий. В отличие от персидского феодального ковра, орнаментальная композиция которого связывалась из богато разработанных, декоративных, многообразных форм, туркменский кочевой ковер строится на ритмическом, однообразно-схематичном повторении небольшого числа орнаментальных элементов (в больших текинских и иомудских коврах, салорских мелких коврах, намызыхах и т. д.).

Простое, примитивное восприятие мира у кочевницы-кородельщицы, схватывающей разрозненно-отдельные элементы, формы, черты, без осознания их внутренней связи, их при-

чинности и их последовательности создает изолированность отдельных орнаментальных форм друг от друга. Содержание этих отдельных узоров не связывается в целое (композиционно-целое). Сочетание строится на базе их декоративной портрности, поскольку важнейшая функция узора — украсить практически необходимую вещь.

Художественная трактовка действительности в ковре очень своеобразна. Орнаментальные фигуры, если их рассмотреть отдельно, не содержат элементов сюжетности, неизобразительны в смысле самого хотя бы отдаленного приближения к реальным формам действительности, но дают абстрактно-условную, упрощенную геометризированную схему, часто скрывающую реальный образ, фигурную или линейную проекцию явления.

Орнаментальная форма передачи действительности вытекает из характера самого художественного мировоззрения туркменки-ковродельщицы. Эта орнаментальная форма является единственно доступной ей формой художественного выражения социально-производственной обстановки ее жизни. Орнаментальная форма выражения реального мира свойственна родовому строю кочевых обществ. Ее мы находим и у киргизов, и у таджиков и у других народностей.

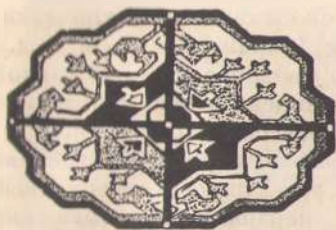
Анализ больших характерных текинских ковров позволит конкретизовать вышеизложенные положения.

Все большие ковры туркменских племен делятся на две части — каймы и центральное поле, очерченное этими каймами. Основной композиционный принцип — это повторный ритм, однообразное чередование ограниченного числа орнаментальных фигур; в центральном поле ряды розеток, заполняющих его в шахматном порядке, в каймах повторение или чередование фигур узора. Цветовая гамма ковра очень однообразна. Преобладают красновато-коричневые тона.

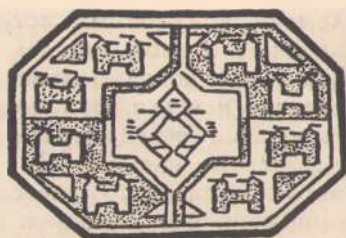
Поскольку в ковре давалась орнаментальная трактовка образов действительности, постольку расцветка ковра, как общая, так и отдельных фигур, сводилась к схематическому противопоставлению красного белому, темносинего — светло-красному и т. д., сводилась к цветовому, условному выявлению предметов. В ковре линия выражается цветом, что вытекает из самой техники ковроделия, так как ковер ткется из нитей различно-окрашенной шерстяной пряжи.

Цвет — орнаментально-конструктивный момент. Пространственная разобщенность замкнутых, автономных орнаментальных форм вытекает в конечном счете из разобщенного восприятия мира кочевницы-ковродельщицы.





**Розетка (Гюль) больших  
текинских ковров**



**Ведущая розетка Кизыл-  
аякского ковра  
(„Загон для скота“)**

В текинском ковре большой интерес представляет его розетка центрального поля, так называемый туркменский „гюль“ (роза). Некоторые из изучавших туркменский ковер (Гогель и др.), не понимая того, что орнаментальная форма является определенным этапом в развитии искусства, не могли раскрыть содержания этой розетки. Они утверждали, что это какая-то растительная форма, вообще какой-то растительный мотив.

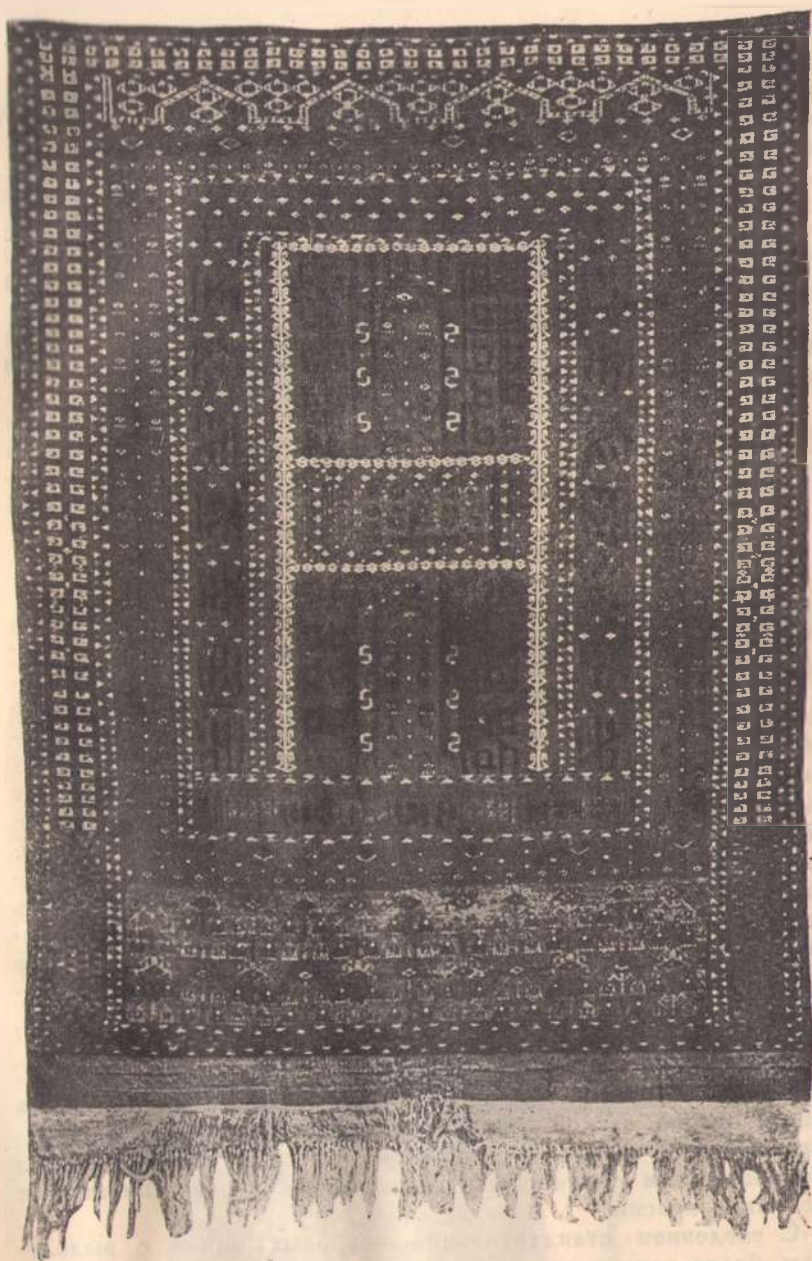
Розетка создается ковродельщицей на основе своеобразного обобщения впечатлений от оазиса. В ее графической проработке выражено в абстрактно-условной форме представление об оазисе в целом (деревья, арыки и т. д.) и в то же время отдельное, наиболее характерное из впечатлений об оазисе (цветок, „гюль“) сквозит в контуре и композиции розетки.

Отбор материала восприятия не связан с анализом, не отделяет общее от части; выделение характерного для построения образа в орнаменте кочевницы происходит путем несложного синтезирования разобленно воспринятых объектов. Она дает замкнутую фигуру, условно-абстрактную схему своего представления, в которой дерево превращено в трехлепестковое завершение короткого стержня, а фигура животного или птицы в абстрактный знак. Орнаментальная форма туркменки-ковродельщицы — это ее творческий метод. По такому же точно принципу построена и ведущая розетка кизыл-аякского ковра, представляющая загон для скота, в которой „н“-образные значки обозначают фигуры животных в загоне. Число примеров можно много увеличить.

Туркменка-ковродельщица дает не только отдельно оазис, отдельно загон для скота. В иоламах (ковровых дорожках)

племени иомудов мы встречаем и скованные геометрически-линейной схемой образы животных (баран, лошадь и т. д.). Художница ковра подымается и до своеобразно обобщенной передачи кочевья. Это может быть найдено в орнаментальной композиции энси (ковра, служащего завесой входа в кибитку) пендинского племени В энси, как и в ковровых изделиях иного назначения, остается тот же, уже охарактеризованный композиционный принцип. Введение вертикали в размещении линий одного и того же узора связано с подчеркиванием назначения ковра, с тем, что энси является удлиненно-прямоугольной завесой входа в юрту, и это подчеркивается в общей композиционной структуре. Фигуры белыми линиями пятиугольной формы представляют кибитки. Они образуют полосу вдоль завершья ковра, ниже верхней горизонтальной каймы. Фигуры по вертикалям центрального поля — животные кочевья с завитками изогнутых рогов — изображают баранов. Они включены в полосы стилизованных, растительных фигур, представляющих деревья, пастбища, растительный мир кочевья — оазис. И вся эта композиция разворачивается на однообразном красном фоне, слегка отливающим коричнево-лиловым оттенком, однообразном, как песчаная поверхность пустыни. Кроме этого типа энси, есть и другие варианты, где ковродельщица отходит от установленной традиции. Это лишний раз показывает, что развитие туркменского ковра, шедшее в известных пределах традиционализма, не застывало на месте, а шел процесс изменения, процесс обогащения новыми орнаментальными сюжетами.

То, что шел процесс развития художественной культуры кочевья, связанный с закреплением и концентрацией туркменских племен в оазисах на территории современной Туркмении, лучше всего показывают ковровые изделия, главным образом иоламы (ковровые дорожки) с сюжетными сценами, разворачивающимися по удлиненной плоскости. Здесь воспроизведен иомудский иолам, представляющий свадебное шествие. Следует заметить, что сюжет, редко встречающийся, берется из тех эпизодов, которые связаны с сильными переживаниями, потрясениями в жизни туркменской женщины: аламан (военный, разбойный набег на Персию), свадебное шествие и др. В композиции сохраняется тот же повторный ритм. Дается монохромный силуэт каравана на светлом фоне; перспективы нет, и по всему фону разбросаны линейно-схематичные изображения растений. В сюжетной сцене иолама орнаментальная форма выражения действительности нарушается, но не уничто-



Ковровая завеса входа в юрту  
(Энси пеидинский)



жается. Силуэтно-условная („геометризованная“) фигура животного больше конкретизируется, верблюд в большей степени отличен от лошади, чем в несюжетном ковре. Сюжет в какой-то степени доказывается, мотивируется отдельными моментами, что это именно свадебный караван, а не караван с грузом. Невеста едет на верблюде в особом паланкине. К животу верблюда пририсованы вертикальные линии, это списает бахрому осмолдука, который надевается на верблюда по время свадебного шествия.

На текинских коврах в подобном же стиле изображается аллиман. Тскинцы более каких-либо других племен совершали посязания грабежи в Персии и других областях.

Ковровые изделия с сюжетными сценами крайне редки и не встречаются в период капиталистического порабощения Туркмении, когда ковер, превращенный в товар, широко экспортируемый, сохраняет те типы, которые имеют наибольший спрос.

Ковры с сюжетными сценами являются тем кульминационным пунктом художественного творчества туркменки, в котором она начала переходить рамки орнаментального выражения реального мира, но которые так и не перешла, в связи с преобразованием ковра из продукта натурального хозяйства в товар.

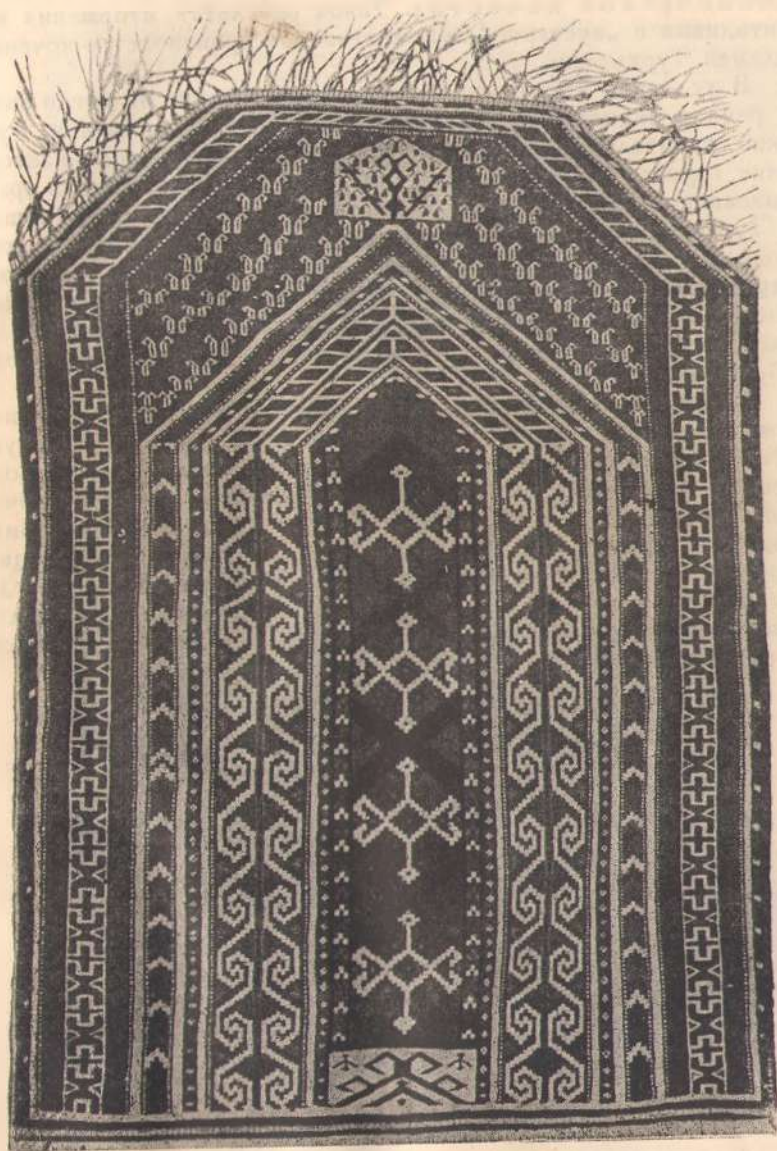
Капитализм поработил Туркмению в состоянии родового строя с зародышевыми тенденциями феодализации, когда преобладало кочевое хозяйство и было очень мало оседлых районов. Как и везде на Востоке, капитализм сохранил все самые отвратительные обычаи старого строя (калым, многоженство, лечебную практику мулл и знахарей и т. д.). Капиталистическая эксплуатация соединялась с национальным гнетом. Капитализм сохранил вековую темноту и забитость женщины — до 1915 г. ни одна туркменская девушка не училась в школе. Женский художественный труд попал в кабалу перекупщика. Быть может, в это время и родилась туркменская кулацкая поговорка: „женщина, неумеющая ткать ковра, не должна есть“.

Капиталистическая конкуренция на ковровом рынке вызвала чрезмерную интенсивность производства ковров, что на основе старой, ветхой техники привело к упадку художественного качества ковра, к огрубению рисунка. Этому немало способствовали появившиеся дешевые фабричные анилиновые стойкие краски.

С введением стандартизации ковровых типов, с выделением более ходких ковров в них исчезают сюжетные мотивы.



Иомудская ковровая дорожка (иолама) с изображением свадебного каравана



Өгүрджалинский намазлык (коврик для молитвы)



Ковер утрачивает высокое художественное и техническое качества. Таков результат вторжения капитализма в „кустарно“-художественное производство кочевых племен Туркмении.

В условиях капиталистической эксплуатации не могло быть и речи о поднятии художественной культуры Туркмении. Русский капитализм вызвал в Туркмении к жизни колонизаторские города, создал военно-чиновничье управление вновь организованной Закаспийской области, в состав которой вошла и Туркмения. Политика превращения страны в колонию проводилась методами завоевания. Капиталистическая эксплуатация вооруженным насилием потрясла идиллическую скованность жизни кочевий. Продукты натурального хозяйства — скот, шерсть, ковер — втягивались в систему товарного обращения.

Таким образом, период существования Туркмении как колонии русского царизма характеризуется не развитием искусства, не возникновением новых видов художественного творчества, а наоборот, упадком художественной культуры кочевой Туркмении, распадом „кустарно“-художественного производства туркменки — ковроделия. Только после советизации Востока, только в условиях диктатуры пролетариата, когда Туркмения получила действительные возможности национального развития, развернулось строительство художественной культуры республики на новых основах.



Памятник В. И. Ленину в Ашхабаде •  
(Сплошь покрыт ковровой орнаментикой)

## II

### ПУТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА СОВЕТСКОЙ ТУРКМЕНИИ

Развитие художественной культуры в послереволюционной Туркмении имеет свои закономерности и свои этапы. Основным моментом, определяющим пути этого развития, является переход Туркмении от родового, кочевого строя с зародышевыми формами феодализма и капитализма к социалистическому обществу. Отсюда вытекают своеобразные большие задачи строительства. Необходимо преодолеть кочевой уклад. Необходимо преодолеть всю систему хозяйственных и общественных отношений родового строя, распад которого начался в период капиталистического порабощения Туркмении. Земельная реформа, наделение земель по трудовому, а не по родовому принципу, нанесла решающий удар родовой хозяйственной системе.

В связи с ликвидацией кочевого строя становится задача ирригации, более чем где-либо необходимой в Туркмении, с ее пустынями и солончаками. Нужно создать землю. Борьба за воду является борьбой за хлопок, за социалистическое земледелие.

В связи со своеобразием перехода Туркмении к социализму в экономической области и создаются своеобразные формы в строительстве национальной культуры. Если в Туркмении и не было развитых феодальных и капиталистических отношений, то была исключительная

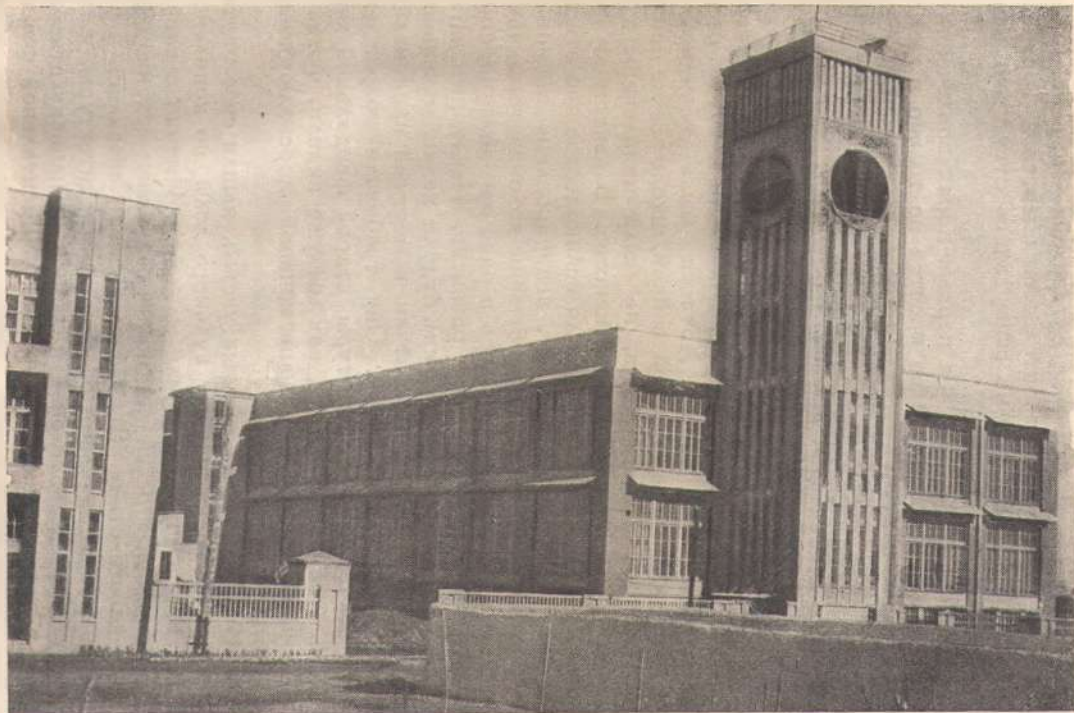


отсталость хозяйственных и общественных форм. Если не было, например, развитой религиозной школы, преподавания ислама и его догматики, если легче в этом смысле строить советскую учебу, школу, то этот процесс тормозится изживанием кочевого строя. До революции в городах (Ашхабаде, Красноводске) процветала руссификаторская, колонизаторская школа. В Ашхабаде среди многочисленного персидского населения обучением ведала секта ислама — бехаиты. В условиях огромной противоположности, унаследованной от дореволюционной поры, между туркменским аулом, кочевьем и русско-персидским городом, благодаря особой отсталости кочевой Туркмении опасность великодержавного шовинизма особенно велика, в частности на участках культурного строительства.

В связи со своеобразием перехода Туркмении к социализму с железной необходимостью вытекает убыстренный темп ее развития и в то же время учет всей сложности обстановки.

В изживании культурной отсталости старой Туркмении в строительстве национальной культуры сказывается почти полное отсутствие до революции туркменского пролетариата. Наряду с созданием национальных пролетарских кадров как важнейшей задачи, ставшей после ликвидации внешней и внутренней контрреволюции, после советизации Туркмении особое значение приобрела русская и немногочисленная туркменская интеллигенция. Художественное воспитание в республике велось русскими художниками, пришедшими сотрудничать с революцией. Таким же образом начал развиваться и туркменский театр, постепенно вовлекая национальные кадры в свою работу.

Углубление национального строительства, национализация госаппарата, школы, создание национальной печати, борьба с пережитками старого строя призвали на культурную работу национальные кадры. Однако на изофронте восстановительного периода это сказалось не так сильно. До революции, в условиях подавления капитализмом всякого национального самосознания туркмен, не было ни одного художника-туркмена. Первая школа искусства в Ашхабаде, работавшая в 1920 — 1924 гг., недостаточно привлекла, несмотря на то, что считала это своей важнейшей задачей, на изоработу национальные кадры. В пропаганде изоискусства она, по существу, ограничилась рамками Ашхабада, не связалась с районной Туркменией, не развила работы среди дехканства. С одной стороны, шел бурный рост национального культурного строительства,



Текстильная фабрика им. Ф. Э. Дзержинского в Ашхабаде

создавались первые очаги туркменской культуры, театр, кино, институты и т. д., с другой стороны, происходило отставание изофронта, медленный процесс его развития. Только искусство, связанное с печатью, с газетой — графика, — росло и крепло в борьбе за строительство советской Туркмении. Но опять-таки и здесь сильно сказывалось отсутствие национальных кадров.

Причина недостаточного на первых порах вовлечения национальных кадров в искусство кроется не только в том, что нацкадры поглощались участками строительства первой очереди (госаппарат, оргработа, школа, печать и т. д.), но и в пренебрежении к вопросам национально-культурного строительства со стороны русской интеллигенции, среди которой было много бюрократическо-чиновничьих элементов. Благодаря великодержавной недооценке задач национально-культурного строительства, местные культуртрегеры допустили в 1924 г. распад школы искусства в Ашхабаде. Хотя уже была ликвидирована разруха, вызванная гражданской войной, школе все же не была оказана достаточная поддержка, не были привлечены в нее ученики из среды туркмен, из дехканства. В известной части старой русской интеллигенции жило великодержавное отношение к культурному строительству, игнорирование национальных кадров. Находились и такие бывшие колонизаторы, чиновники и бюрократы, которые, засев в ряде организаций, сознательно тормозили национальное развитие. Некоторые из них (как, например, академик Карелин), будучи великодержавными шовинистами, в то же время питали и местный национализм, смыкаясь с ним на практике. Они требовали возрождения в области искусства и архитектуры старой феодальной художественной культуры, которая, как мы уже видели, чужда не только советской, но и старой кочевой дореволюционной Туркмении.

Эти высказывания буржуазных ученых нашли свое отражение в проекте туркменского аульного дома по купольному архитектурному типу мечети или мавзолея. Именно в восстановительный период развились самые различные теории создания туркменского стиля. В архитектуре они сказались в реставрации старой феодальной религиозной архитектуры, к счастью, неимевшей значительной практики. В изобразительном искусстве они скланились в заимствовании ковровой орнаментальной формы, путем модернизации которой стремились создать своеобразную туркменскую живопись. Эта тенденция характеризует собой целый этап работы Ударной школы искусств в Ашхабаде;





Ковер с портретом В. И. Ленина работы дехканки ШАРАПОВОЙ

она характеризует собой целые периоды работы ряда художников, как отражение классовой борьбы в молодой советской Туркмении.

В то время когда разворачивается борьба с пережитками родового строя, когда разворачивается борьба за оседание туркмен на основе передела земли и ирригации, в искусстве делались попытки реставрации старой, художественной культуры кочевой Туркмении. В то время как в Кизыл-Арвате строится светлый, чистый, гигиеничный город для туркмен-рабочих, растет строительство Ашхабада и т. д., эти „теоретики“ требуют, чтобы строили дома в подражание кочевой юрте. Медленный процесс развития изоискусства, как и неправильное использование художественного наследия на практике, были тесно связаны с почти полным отсутствием национальных кадров на изофронте в восстановительный период. Туркменкульт, возглавлявший художественное движение, не проявил достаточной политической четкости в руководстве художественным фронтом и в проведении художественной политики партии в строительстве национальной культуры, социалистической по содержанию, национальной по форме.

Художественное образование являлось важнейшим участком изофронта Туркмении в восстановительный период. Ударная школа искусства Востока в Ашхабаде, в известном смысле повышенного учебно-творческого типа, являлась художественным центром. Это вполне закономерно, если учесть, что до революции в стране не было никакого изообразования, что художественная культура была замкнута в пределах кочевого, „кустарного“ искусства.

Для культурно-художественного строительства Туркмении приобрели большое значение приезжие художники. Каковы место и роль этих художников в условиях национального культурного строительства?

Ряд этих художников (Мазель, Владычук и др.) приходит сотрудничать с революцией. Они выполняют большую и полезную функцию первых организаторов художественного образования.

Ряд художников (тот же Мазель, Мезгирева, отчасти Р. Папэ и др.), выполняя полезную и серьезную работу на определенном участке, впадает, в связи со своим обращением к орнаментальной форме ковра, в своеобразное стилизаторство. Они не отражают национального строительства художественным языком, конкретно-понятным широким массам. За немногими исключениями, тематика советской Туркмении



**Государственный туркменский кукольный театр**  
Изоокружок в мастерских при театре

---

еще не берется ими. Мимо изофронта (о графике речи нет) проходит такой факт, как создание ССР Туркмении. Борьба за раскрепощение женщины от пережитков родового, кочевого строя не находит себе места в их тематике. Наоборот, художница О. Мезгирева в ряде своих картин идеализирует положение женщины в кочевье. Но уже к концу восстановительного периода у ряда художников происходят большие сдвиги. Восстановительный период в республике имел те особенности, что здесь была развернута самым интенсивным темпом борьба с исключительной отсталостью; наряду с восстановлением народного хозяйства шла борьба за оседание, широко развывается ирригация, проникают в аул и советские формы общественной жизни (клуб, юрта-читальня, женотделы и т. д.). Успехи национального строительства, рост нацио-



нальных кадров на фронте культурной революции, несмотря на распад Ударной школы искусства, которая была до этого объединяющим центром, вызвали сдвиги в творчестве ряда художников (Мазель, Никонов и др.). Некоторые из художников, как, например, Владычук (преимущественно график), работают в кино. Развивается оформительская художественная работа. Искусство более конкретно втягивается в национальное культурное строительство, начинают создаваться очаги изобразительного искусства при клубах, в педтехникуме в Кешах, при Доме работников просвещения в Ашхабаде. В Ашхабаде появляется ряд художников, несвязанных со школой искусств (Щапов, И. Герасимов и др.).

Как общее явление, начинается тяга к реализму у ряда художников. Но существенные изменения в художественной жизни республики падают на реконструктивный период.

Первая пятилетка республики в корне изменила соотношение классовых сил в стране в результате развернутого социалистического наступления. Значительно выросли кадры национального пролетариата, создается текстильная индустрия республики, собственная национальная промышленность. В связи с индустриализацией и социалистической перестройкой сельского хозяйства окончательно был решен для республики социалистический путь развития.

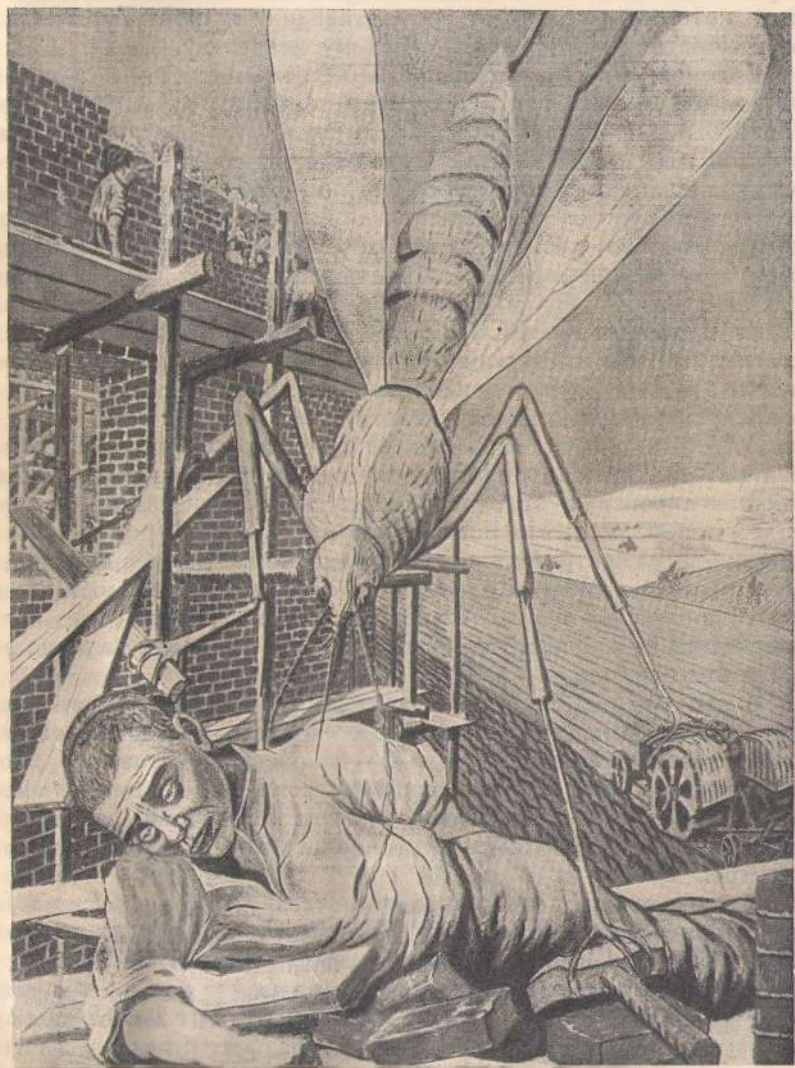
В условиях новой обстановки, как бы ни был сравнительно замедлен процесс развития искусства, на изофронте произошел ряд перемен. Идет мобилизация художников по линии художественного отдела Туркменгиза, где на плакатной работе сосредоточивается группа художников — Н. Костенко, Владычук, Никонов, О. Мезгирева и др.

Ими создаются первые плакаты, борющиеся за социалистическую перестройку Туркмении. Создается туркменский художественный техникум, основное ядро которого составляют национальные кадры, чего не было в Ударной школе искусств.

Возникает Общество художников Туркмении, устраивается выставка, хотя и не удалось организационно укрепить это общество. Художественный отдел Госмузея в Ашхабаде начинает собирать материалы по новому искусству Туркмении. В отличие от восстановительного периода развитие искусства не сосредоточивается в пределах художественного образования по преимуществу, а выходит на ряд участков социалистического строительства.



Н. КОСТЕНКО. Плакат по вовлечению туркменки на учебу. 1931 г.



НИКОНОВ. Эскиз плаката



Вовлечение художников на работу по линии культурного фронта, успехи социалистического строительства вызвали перелом в творчестве подавляющего большинства художников, которые уходят от романтизации старой Туркмении, от декоративизма к реалистическому искусству.

В конце 1927 г., в связи с 10-летием Октября, в Москве устраивается выставка „Искусство народов в СССР“, на которой была представлена и Туркмения. Эта выставка в известной мере всколыхнула художественную общественность республики. Она помогла осознанию того факта, что изолированность художников мешает их творческому росту и успешному развитию изоискусства. Переход к реконструктивному периоду поставил, как необходимость, задачу консолидации художественных сил в деле борьбы за советское искусство республики. Если в РСФСР это был период консолидации пролетарского и попутнического крыла изофронта, то в Туркмении это вылилось в сплочение всех художественных кадров, в силу меньшей развитости изодвижения.

В 1929 г. было организовано Общество художников Туркмении (ОХТ). Вначале оно предполагало стать филиалом АХРа, так как ахровская творческая платформа признавалась наиболее приемлемой. Но после долгих обсуждений решено было сохранить самостоятельность организации. Была выработана декларация, в которой намечены основные задачи общества и его понимание сущности искусства, роли художественного творчества в реконструктивный период в условиях национальной республики.

В декларации, рядом с правильным определением творческих задач, имеется много эклектического, непродуманного, некритически заимствованного из творческих установок противоречивых по своему художественному мировоззрению обществ. Чувствуются очень сильные левовские отголоски, которые переплетались с чисто ахровскими взглядами на искусство.

Второй пункт декларации заимствован из левовско-конструктивистской декларации „Октября“. „Художник должен критически пересмотреть все формальные и технические достижения искусства прошлого, придавая особое значение достижениям последних лет, когда начался процесс проникновения в творчество диалектических и материалистических методов машинной и лабораторной научной техники, планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству. На

основе этой работы, чуждой эклектике, будет создаваться, новый стиль пространственных искусств" (Декларация ОХТа.)

Эта явная лефовская точка зрения, ориентирующаяся на достижения машинно-лабораторной техники индустриальной эпохи, борющаяся за конструктивизм в художественном творчестве, не помешала Обществу художников Туркмении в следующем тезисе своей декларации решительно высказаться за пролетарский реализм. „Мы за пролетарский реализм, выражающий волю победившего класса, реализм динамический, диалектический, показывающий жизнь в движении и действии, в связи и противоречии, раскрывающий перспективы развития“.

Такая шаткость и противоречивость декларации являются, с одной стороны, следствием разнородности и пестроты художественных взглядов общества, в котором объединились художники, стоящие на различных творческих позициях; с другой стороны, здесь сказалось отсутствие предшествующей планомерной, организованной совместной работы художников, которая выявила бы более четко те или иные художественные взгляды, объединяющие художников в различные группы. После распада Ударной школы художники работали неорганизованно, стихийно, вне всякой взаимной связи и объединения. Это, конечно, мешало выработке принципиального отношения к различным творческим методам, мешало формированию законченных творческих установок. Отсутствие художественного коллектива мешало выработке четкого художественного мировоззрения и способствовало эклектичности, некритическому смешению противоречивых взглядов на роль и задачи искусства. Поэтому нет ничего удивительного, что и декларация объединившихся художественных кадров является эклектичной и пестрой.

Но самый факт творческой консолидации явился крупным событием для художественной жизни Туркменской республики. Он свидетельствует о большом идеологическом сдвиге, об осознанном стремлении сплоченными рядами участвовать в социалистическом строительстве республики.

На конференции, происходившей 6 мая 1929 г. в Ашхабаде, уже совершенно ясно сформировались цели и задачи объединения.

Выступила необходимость выявления среди молодежи, главным образом национальной, художественных сил, активизировать и подготовку новых кадров. В связи с этим был поставлен вопрос об организации художественного техникума.



**А. С. ЖУКОВ.** Роспись блюда

На этой же конференции обсуждались темы будущей выставки, которая расценивалась как смотр сил и достижений на изофронте Туркмении.

Но и при обсуждении тематики сказалась некоторая разноречивость. Бегляров высказался за советскую тематику. Известная часть участников конференции была против „ограничения“ тематики, ибо такое „ограничение“, по их мнению, мешает разворачиванию творческих особенностей художника.

Первая выставка ОХТа была открыта 7 ноября 1929 г., на ней участвовало до 20 художников.

Преобладала пейзажно-бытовая тематика. Довольно большое место занимал портрет. Революционной тематики было очень мало. Главный акцент, безусловно, падал на отображение национального быта и типажа. Наибольшее место на вы-



ставке занимали картины и акварели на темы: туркмены, туркменки, танцы бачи, кибитки, окрестности Ашхабада, мечеть Анау, Бахарденское озеро, туркменские кишлаки и т. д.

Выставка ОХТа в целом показала, что ряд художников стремился создать полотна с тематикой советской Туркмении, хотя в этой плоскости упор делался на пейзажно-бытовой жанр. Тезисы декларации еще не были осуществлены на практике. Выставка представляла собой почти то же, что и отдел искусства советской Туркмении на выставке „Искусство народов СССР“ в Москве к 10-й годовщине Октября. Московская выставка показала тот этап творчества туркменских художников, когда они еще находились в большой зависимости от художественной культуры ковра. Выставка ОХТа в значительно меньшей степени носила этот отпечаток, но она еще не отразила того коренного перелома в творчестве виднейших художников (Б. Нурали, С. Бегляров, О. Мезгирева и др.), который падает на 1930—1932 гг.

Выставка в политическом отношении была аморфной. Это объясняется тем, что ряд художников дал свои старые работы, что не были представлены графика, политическая карикатура и сатира, газетный, журнальный рисунок. Но сама выставка устраивалась художниками с большим энтузиазмом. Она вызвала интерес в Ашхабаде, только, к сожалению, печать, как и Туркменкульт, которому в первую очередь следовало бы помочь художникам, не оказали достаточной помощи ОХТу.

Обострение классовой борьбы в стране, несмотря на первоначальное объединение художников, неминуемо должно было поставить на очередь вопросы творческого размежевания. Однако организационный период ОХТа очень затянулся. В результате, в первой половине 1932 г. ОХТ, не будучи официально ликвидирован, фактически себя не проявлял.

ОХТ переживал известный кризис в своей работе в связи с тем, что руководство ОХТа не возглавило поворота основных масс советских художников к социалистическому строительству, не сумело расставить их по отдельным его участкам, не сумело в достаточной мере закрепить творческую активность художников Туркмении.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций ликвидировало этот кризис роста изофронта Туркмении, создав все предпосылки для дальнейшего бурного роста национальной культуры и национального искусства.

Для создания союза, как показал опыт ОХТа, необходимо в первую очередь возглавить активность масс советских национальных художников и развернуть широкий фронт творческого соревнования. ССХ Туркмении должен быть тесно связан с художественным техникумом, из которого сможет черпать наиболее зрелых учеников-националов и объединить их в юнсекцию Союза.



Марка изданий Туркменкульта

### III

#### УДАРНАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ВОСТОКА \*

До революции среди русского населения, состоявшего из военных, чиновников, и колонизаторов, если и находились лица, интересовавшиеся искусством туркмен, то их работа сводилась либо к сухим археологическим изысканиям, либо к дилетантским зарисовкам природы и типов Туркмении, к любованию экзотикой страны. Издавался ежемесячник „Ашхабадская старина“, носивший характер „епархиальных ведомостей“ провинциального типа, печатались в Экспедиции заготовления государственных бумаг дорогие безвкусные издания, вроде „Ковровых изделий Средней Азии“; туда были включены в большом количестве туркменские ковры, зарисованные для этого художником Мишиным. О художнике Мишине можно говорить, как о художнике ориенталисте, находившемся под сильным влиянием верещагинского натурализма.

Империалистическая война принесла Туркмении новых людей, а с ними и нечто новое для искусства.

С полками, пришедшими во время войны в Ашхабад, пришло несколько художников — Мазель, Владычук, Лобаков и др., получившие до этого значительное художественное образование. Жизнь и природа Туркмении произвели на художников очень сильное впечатление как богатый источник для творчества.

---

\* По воспоминаниям художника И. М. Мазеля.





**И. МАЗЕЛЬ. Проект росписи для обкома партии в Ашхабаде**  
(Исполнен Ударной школой искусств)

Будучи простыми рядовыми, связанные казарменной дисциплиной художники не могли свободно заниматься искусством. Приходилось для зарисовок убегать тайком из казармы, рискуя быть наказанным за самовольную отлучку.

Они сделали много зарисовок, а художнику Мазелю удалось даже составить альбом акварелей под названием „Узоры персидского города“ (1916 и 1918 гг.). Правда, все эти работы носили эстетско-любительский характер. Увлекались больше ненастоящей Туркменией, туркмен знали мало, так как город населен был больше персами и русскими. Экзотика восточного базара занимала в их работах главное место. Настоящая Туркмения находилась за городом, в песках, а туда подневольному царскому солдату проникнуть было трудно.

Февральская революция не внесла никаких изменений в художественную жизнь страны. Зато уже в первые дни после утверждения советской власти в Туркмении, вокруг Реввоенсовета образовалась группа изоискусства, среди которой были и Мазель с Владычуком, уже собравшиеся при содействии Реввоенсовета осуществить свою заветную мечту — организовать школу искусств.

Но осуществлению этой задачи помешали нахлынувшие контрреволюция и интервенция, во время которой художественная жизнь страны замерла.

Так продолжалось до начала 1920 г., когда 1-я армия Туркфронта освободила Туркмению от белых и внесла необычайно яркую струю во все области туркменской художественной жизни. Целые штаты художников, артистов и музыкантов были привлечены к работе. Политотдел 1-й армии привлек Мазеля и Владычука к организации для красноармейцев художественной студии. Политотдел предоставил студии великолепное помещение, бывшее Военное собрание, оборудовав его, по возможности украсив коврами. Мало того, отпуская средства для этой студии, политотдел разрешил принимать туда, наряду с красноармейцами, всех желающих работать по искусству.

С этого момента начался необычайный наплыв учеников в студию; в первые дни записалось и явилось до 300 человек.

Однако серьезность работы отсеяла лишние элементы, пришедшие в студию не для учебы, а для развлечения, осталась небольшая группа крепко спянных людей, состоявшая главным образом из красноармейцев, среди которых были и нацмены (узбеки, татары и др.), а также несколько человек местных европейцев (служащих на железной дороге и др.). Эта студия была первой художественной школой Туркмении. При царизме, незаинтересованном в развитии художественной культуры туркмен, не было никакого художественного образования.

Коренное население — туркмены — не сразу стало интересоваться работой студии. Художник-нацмен Нурали попал следующим образом в студию.

Во время занятий студии, под открытыми окнами стал часто останавливаться приезжавший на ослике молодой дехканин (он развозил молоко из своего аула). Руководители студии усиленно приглашали его зайти и посмотреть поближе, что тут делают, но это удалось им только после длинных уговоров. Потом оказалось, что он рисовал дома, возвращаясь в аул, под впечатлением работы студии. В этих рисунках выявилось большое дарование первого художника Туркмении — Бяшима Нурали.

С приходом Нурали школа обогатилась учениками-туркменами (Дели Нурали, брат Бяшима, который начал с успехом лепить, но потом оставил изоискусство, Бяшим Вольмиев, Мерет Кулиев и др.). Они занимались изоискусством под руководством сначала С. Беглярова, а потом и Нурали. Начался наплыв туркменской бедняцкой молодежи, приходившей сюда просто для получения грамоты и некоторых знаний, жажда которых пробуждалась у них с необычайной силой. Первое время школа являлась не только художественным центром страны, но и очагом культуры, из которого туркменская беднота уходила, окрыленная возможностью вырваться из бескультурья прошлого.

Задачей изороботы школы в этот период являлось главным образом изучение ковров, применение орнаментики в композиции и колорит художественного произведения. Изучались моменты изобразительности в некоторых коврах, старались развить эти моменты, исследовалось преломление флоры и фауны Туркмении в ковровом орнаменте.

Много времени уделялось также и рисованию с натуры (пейзаж, натюрморт), но самыми увлекательными были уроки композиции, на которых разбирались работы, сделанные вне школы.

Отсутствие материалов и пособий, а также желание связаться с центром, заставило Владычука поехать в Москву, где ему удалось заинтересовать центр Школой искусств Востока, как с этого времени стала называться студия.

Все организации, куда Владычук обращался за помощью, в частности Наркомпрос, почти полностью удовлетворили школу всем необходимым, как материалами, пособиями для работы, так и обмундированием для учеников. Прибыл целый вагон; и нужно отметить необыкновенную энергию Владычука, который мог в то время, при разрушенном транспорте, провести целый вагон с материалами для школы из Москвы в Ашхабад.

В это время (1921 — 1922 гг.) Наробраз и Среднеазиатская железная дорога вошли в соглашение с Поармом относительно Школы искусств Востока, и, таким образом, школа оказалась в ведении сразу трех организаций. Надо было расширить сферу работы школы, сделав из нее нечто вроде университета искусств. Изоотделение скоро получило серьезный заказ.

Обком партии и Облисполком поручили школе расписать стены зала заседаний, в здании бывшего окружного суда. План росписи был поручен художнику Мазелю, который разрабатывал его совместно с Бегляровым и Владычуком. Эскизы дела-



лись всей школой, участники разбились на бригады, получившие по отдельному участку зала. По плану роспись должна была быть сделана на тему „Старая и новая Туркмения“. На главной стене против входа были написаны портреты вождей, под ними большая фреска „Красный джигит“, исполненная по эскизу Мазеля Бегляровым и Мазелем. Содержание фрески следующее: около кибитки дехканин и дехканка с орудиями своего производства, кетмень и ткацкая основа для ковра, на фоне красного знамени, которое держит в руках всадник. На противоположной стороне были написаны портреты местных вождей с т. Полторацким в центре, портрет которого был исполнен Владычуком. На боковых стенах, в ковровом обрамлении, был написан ряд фресок из быта Туркмении: туркмен-пахарь, старый Ашхабад и амбал.

Как первый опыт настенной живописи эта роспись имела слабые стороны: отсутствие единства в стиле и сильное увлечение ковровой орнаментикой.

В этом увлечении орнаментом был перегиб, который вредно отразился на позднейших работах учеников школы (Мезгиревой, Скоблиной), но этот перегиб был вызван преклонением перед „туземной красотой“, по выражению Тугендхольда, который в рецензии о московской выставке школы справедливо замечает, что, „работая в Туркмении, наши отечественные „гогоны“ стараются вызвать к жизни самобытное, чисто орнаментальное искусство туркмен“. В этом увлечении орнаментом сказалось неправильное использование художественного наследия Туркмении. Художники не поняли, что старая орнаментальная форма не соответствовала содержанию революционной тематики нового искусства.

Второй опыт монументальной живописи, последовавший вскоре за первым, и именно роспись казарм Пехком курсов, был уже гораздо удачнее. В росписи показали себя серьезными художниками Бегляров, Скоблина, Папэ и др.

Правда, и тут были свои недостатки, сказавшиеся главным образом в излишней плакатности стиля, стилизаторстве и т. п. Тем не менее после этой работы Школа искусств Востока получила ряд заданий по росписи главным образом красно-армейского жилища (артиллерийские казармы, казармы горной батареи). Нурали в работах монументальной живописи участвовал мало, больше в качестве консультанта, оставаясь попрежнему станковистом.

Это отрицательное отношение к декоративно-монументальному искусству сказалось у него и позднее, когда, будучи



**Р. ПАПЭ. Персидский двор**

в классе монументальной живописи Вхутеина (у П. Кузнецова), Нурали нисколько не изменил своих приемов в сторону монументализма.

В начале 1923 г. Мазель должен был по болезни покинуть Туркмению; этим решили воспользоваться и, прикомандировав к нему Папэ, наскоро собрали работы школы для устройства небольшой выставки, с целью познакомить центр с работой Ударной школы искусств, как она стала называться с 1922 г. Выставку устроили немедленно по прибытии в Москву, при содействии Ассоциации востоковедения при Наркомнаце СССР.

Так как привезенные работы были собраны наспех, то выставка носила несколько случайный характер. Некоторые рисунки были исполнены на клочках, но тем не менее выставка произвела впечатление. Ею заинтересовались, как первой



**СКОБЛИНА. В юрте** (рисунок)

в Москве выставкой еще неизвестного доселе искусства советской Туркмении. Художественная критика в лице Тугендхольда встретила выставку все же сдержанно. Впоследствии Тугендхольд понял задачи школы и, отдав ей должное, сам говорил, что он тогда не совсем разобрался в работах школы и даже проглядел такого художника, как Нурали, увидев только „врубелизм“ и „вариации неизвестного ему туркменского ковра“.

Бяшим Нурали был представлен на этой выставке тридцатью работами, из которых самой значительной, несомненно, был его автопортрет во весь рост, с книгой в руке. Несмотря на некоторую жесткость, автопортрет Нурали уже достаточно ярко говорит о его даровании. Он обладал большой четкостью рисунка и умением схватить характерное.



Острота, наблюдательность и своеобразие его восприятия поражали в Нурали и тогда, когда он только что познакомился с рисованием с натуры. Он сделал большое количество портретов с учеников школы, и некоторые из них были, несомненно, очень интересны по свежести восприятия живой натуры у художника, мыслившего до того только орнаментом. Метод пользования живой натурой был для него необычайно нов и заманчив.

Кроме Нурали, на этой выставке были представлены работы и других учеников туркмен (Б. Воышев, Мерет Кулиев и др.), работавших в области орнамента. Интересны были работы Н. Виноградова, Папэ, Беглярова, Рейхлина, Муратова, Скоблиной (графика) и др.

Эта выставка подготовила почву для дальнейшего знакомства центра с Ударной школой искусств. Вскоре после этой выставки Владычук привез в Москву всю школу и в залах Вхутемаса на Рождественке была развернута вторая выставка Ударной школы искусств. Все работы были разбиты по группам: станковая картина, эскизы росписи, эскизы посуды, скульптура, графика и др. Рецензия Тугендхольда об этой выставке („Известия“ от 4 октября 1923 г.) говорит уже о понимании автором задачи школы и о стремлении привлечь на помощь школе необходимые организации (школа начала испытывать некоторые затруднения с помещением, трения с Туркпрофобром по поводу самого существования школы и т. д.).

Нурали на этой выставке был представлен теми же работами, что и на первой, зато другие ученики дали много нового. Очень интересен был отдел скульптуры, где выделялись Мурадов и Галинецкий своими работами из алебастра. Также интересны были рисунки для пиал и готовые пиалы — чашки, расписанные в ковровом стиле. Прибыв в полном составе в Москву, школа сразу же получила предложение взяться за роспись павильона Туркмении на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке и в ударном порядке выполнила эту работу (к сожалению, павильон сгорел).

С прибытием в Москву для школы первого состава наступает новая полоса развития. Большая часть учеников, среди которых находились Нурали, Горбачев, Григорьева и др., поступила на рабфак Вхутемаса, а другая группа — Козелков, Мурадов, Егоров и Голинецкий — поступила в Ленинградскую академию художеств. Остальные, вместе с Владычуком, Бегляровым и Папэ уехали обратно в Туркмению.



**МУРАДОВ. Рисунок к „Татарской сказке“**

(Работа периода Ударной школы искусств)

Московская группа, поступив на рабфак Вхутемаса, долгое время не теряла связи с Туркменией и вместе с Мазелем образовала нечто вроде „Филиала Ударной школы искусств“ в Москве. Однако совместная работа продолжалась только до окончания группой рабфака, после чего некоторые из бывших учеников Ударной школы искусств совсем оставили искусство и перешли в разные вузы. Остальные рассыпались по факультетам Вхутемаса и понемногу теряли связь с Туркменией, так что в конце концов распался и филиал.

Из пионеров искусства советской Туркмении в это время в Москве остаются только Нурали и Мазель.

Нурали не кончил рабфака и не знал, где и что ему делать.

Его положение тогда было даже трагичным. Непонимание, даже некоторое презрение к творчеству Нурали со стороны тогдашних преподавателей рабфака делали его пребывание там совершенно ненужным. Не зная русского языка, он не мог воспринять проходившихся дисциплин (особенно он боялся математики и, не считаясь с разделением на годовичные курсы, сам переходил с курса на курс, осведомляясь предварительно у учеников: „у вас нет математики, тогда я тут буду учиться“). Оставив рабфак, он стал бросаться в разные школы, где можно было учиться рисовать. А поступить во Вхутемас, что ему очень хотелось, он не мог, не кончив рабфака.

Тут он столкнулся со школой изо при МОНО, куда и поступил.

Хотя Нурали и не был доволен преподаванием в этой школе, но, судя по некоторому творческому подъему в его работах в этот период, можно было заключить иное. Классная работа, изображавшая натурщицу в костюме украинки, исполненная Нурали акварелью, показала большое мастерство художника. Увлекаясь акварелью, он сделал дома несколько больших портретов своей жены, известных под названием „Портреты русских девушек“.

Наконец, при помощи Туркменского представительства Нурали удалось поступить во Вхутемас (в 1926 г.), где он стал работать в классе монументальной живописи профессора Павла Кузнецова.

Очевидно, Нурали слишком много ожидал от своего поступления в Вхутемас в смысле изознаний. Его разочарование можно объяснить еще и тем, что со стороны своего профессора он не встречал индивидуального подхода, что по справедливости он должен был иметь, будучи единственным учеником-туркменом.

П. Кузнецов судил о Нурали, очевидно, только по классным работам и не мог, конечно, знать, что Нурали был в это время в своем роде законченным художником (к этому времени относится написанная Нурали его работа „Праздник“, сделанная во время каникул в Ашхабаде). Это привело к частым спорам Нурали с Кузнецовым. Во время одного из таких споров Нурали сказал Кузнецову: „Твоя живопись не имеет веса, ее можно сдуть“.

Б. Нурали особенно близко сошелся с Мазелем, который в свою очередь, не имея возможности вернуться в Туркмению, черпал, как и раньше, очень многое у Нурали для своего





**ХАНДАМОВ. Праздник**

(Работа периода Ударной школы искусств)

творчества, заканчивая в это время большую работу, начатую еще в Туркмении, — альбом „Ковровой сказки“.

Из группы, уехавшей обратно в Туркмению с Владычуком, очень выделился Бегляров, много сделавший для искусства Туркмении и как художник и как изопедагог. Кроме Беглярова, в области живописи дали интересные работы О. Мезгирева, Башкирцев, в области книжной газетной графики — Демиденко, Костенко и др.

В заключение можно сказать несколько слов о работе школы вообще.

Несмотря на свои недостатки, Ударная школа искусств все-таки положила начало серьезной изорботы в Туркмении,

создав крепкие кадры художников и выявив первого художника-туркмена — Бяшима Нурали. В восстановительный период школа являлась художественным центром Ашхабада, в котором кипела не только учебная, но и творческая работа. Школа создала педагогические кадры для дальнейшего развития художественного воспитания в Туркмении. В энтузиазме работы Ударной школы искусств отразился большой энтузиазм культурного строительства советской Туркмении.



**О. МЕЗГИРЕВА. Четыре жены (масло)**



#### IV

### ХУДОЖНИКИ ТУРКМЕНИИ

Работа Ударной школы искусств Востока на протяжении большого отрезка времени шла под знаком модернизации коврового узора, когда пытались создать „туркменский стиль“, стараясь растворить всякую тему, всякое содержание в абстрактно-схематичной орнаментальной форме.

Художественная культура ковра была воспринята как единственно возможный путь для развития изоискусства Туркмении, орнаментальная форма бралась как якобы извечная для искусства страны. Естественно, что своеобразные ориенталистические тенденции приобретают буржуазно-националистический характер, если они служат для художника отправной точкой в поисках национальной формы, опираясь на реставрацию старой художественной культуры, апеллируя к старине, к ушедшему и уходящему искусству. Культивируя „экзотику“, великодержавный шовинизм смыкается с местным национализмом, который был в очень зародышевых формах в Туркмении. Отсюда возникает эклектизм, смесь модернизации и реставраторства, одним из моментов проявления которого и является обращение к орнаментальной форме ковра для создания туркменского стиля. Мы этого не находим ни в графике, ни в плакате Туркмении, ни в творчестве молодежи художественного техникума 1931—1932 гг. Эта тенденция возникла в Ударной школе искусств, она не характерна для всех работников школы (например, Владычук и некоторые другие избежали

ее), но рядом художников она изживается только в 1927—1928 гг. В самом деле, если мы рассмотрим отдел Туркмении на выставке „Искусство народов СССР“, устроенной к 10-летию Октября в 1927 г. в Москве, то мы убедимся в этом. Помимо работ школы в целом, здесь были представлены Б. Нурали, И. Мазель, О. Мезгирева. У Б. Нурали было принципиально иное использование ковра как художественного наследия (о чем ниже), чем у Мазеля и Мезгиревой. Мазель в своей графике и Мезгирева в своей живописи показывали образцы типичной модернистской стилизации ковра. Темпера О. Мезгиревой „Четыре жены“ (1926 г.), построенная целиком на коричневой гамме цвета, представляет собой декоративно-плоскостное ковровое панно. Мезгирева несколько отлична от И. Мазеля берет ковровый орнамент. Последний, если ему нужно изобразить человека, выискивает абстрактно-схематичную фигуру человека в ковре, берет ее как основу и, нередко сохраняя ее графический абрис, уже дает свое построение (см. ниже разбор альбома И. Мазеля „Ковровая сказка“, который был на выставке в 1927 г.). О. Мезгирева поступает иначе. Ковровый узор для нее только средство декоративной проработки всей темы. Она рассматривает орнаментальную форму, как композиционно-структурную связь в общем построении картины.

В ее temperе „Четыре жены“ все внимание сосредоточено на передаче идеализованно-красивого типажа туркменок, их наряда и головных уборов. Самый сюжет картины растворяется в декоративной модернистской форме. Художница хочет показать внутреннюю жизнь зажиточной семьи, хочет передать ревность у одной из четырех жен. Но Мезгиревой не удалось успешно решить эту задачу. Кроме эстетизации и любования красивым типажем и национальным нарядом, ничего не получилось.

То же можно сказать и о других ее работах этого периода — „Туркменки“, „Творчество ковроделщицы“ и др., в которых Мезгирева не идет дальше модернистской стилизации Туркмении. Такая передача туркменской действительности, которая трактуется чисто субъективно, с большой долей эстетизации и экзотики, являлась не чем иным, как своеобразным проявлением ориентализма, связанного стилистически с русским буржуазным модерном.

Другое дело, что О. Мезгирева сдвинулась затем с этой точки, что ее творческий путь идет к показу реальной, советской Туркмении, что в этом отношении, несмотря на из-

**Колхозсылар, колхозсыз аяллар ве докторсылық işqatleri!**  
**Екиş үсін, зарлы дерқинлер билеп балалар саллапсақлағылы**  
**көпелдир қиделтмағе қан едилін.**



**О. МЕЗГИРЕВА. Плакат**



вестные различные оттенки, ее творчество близко творчеству И. Мазеля.

Естественно, что ориенталистические тенденции не способствовали развитию революционного национального искусства Туркмении, что они скорее являлись препятствием, поскольку под налетом модернизма (О. Мезгирева, Скоблина, Р. Папэ и др.) или „левых“ течений (Мазель) крылись эклектизм и стилизация старой орнаментальной формы ковра. Эти тенденции не имели никаких передовых идей, это было отвлеченное экспериментирование по созданию „туркменского“ стиля, несмотря, быть может, на самые благие субъективные пожелания художников.

Вторым этапом в живописи советской Туркмении является период с 1928—1929 гг. и доньше, когда творческая работа идет под знаменем поворота к изображению национальной действительности, когда ряд художников берется за темы советской Туркмении (С. Бегляров, И. Мазель, О. Мезгирева, Никонов и др.). В этом переходе к показу в реалистических образах новых тем ряд художников не избегает пассивно-натуралистической этнографической передачи. Эта струя проходит и в графике, в частности на страницах журнала „Туркменоведение“ в рисунках Н. Герасимова, Гершанина, Козелкова и др. и в некоторых массовых иллюстративных журналах. С. Бегляров — художник-реалист, художник с большой творческой зарядкой в работах 1929—1930 гг., не избегает также моментами этой пассивно-натуралистической передачи, налета пассивной документации. То же имеется и у О. Мезгиревой, которая очень решительно рвет со своим старым декоративизмом и стилизацией.

О. Мезгирева в своих последних работах, в частности в работах в художественном отделе Туркменгиза, изменила свое отношение к показу туркменской женщины. В этом имело определенное значение не только конкретное задание, определяющее политическое содержание плаката, но и творческая перестройка самой художницы. В одном из плакатов, посвященных агитации за ясли в колхозах, О. Мезгирева развертывает композиционно-интересный образ. Она выделяет на передний план необходимое для туркменской женщины санитарное обслуживание ребенка. Она подчеркивает главнейший момент в работе яслей, обслуживающих трудовое дехканство. У белых палаток на краю поля, в зелени стоит стол, за которым работает санитарка, на втором плане детская столовая, а выше колхозные поля, где работают женщины, свободные для

работы от ухода за детьми. Правильно расчлняя звенья темы, художница излишне подробно вырисовывает детали этих звеньев. На столе такая сложная аптечка, так много всяческой фармацевтики, что не сразу усваивает глаз эту часть плаката. Плакат излишне литературен в развертывании звеньев темы. Излишняя подробность ряда моментов сочетается с натуралистической раскраской. Цвет не способствует выделению существенного в композиции плаката. Художница в плакате порывает со своей старой манерой работы.

Только в контуре туркменки, принесшей ребенка (на переднем плане), еще имеется налет изживаемой стилизации. Свое старое, чисто декоративное понимание цвета художница заменяет тускло-натуралистическим колоритом, избегая живописности в плакате. От многого пришлось отказаться О. Мезгиревой. Также многим придется овладеть художнице и в первую очередь овладеть цветом, подчиненным задаче выделения существенного в теме. Придется оставить эмпирический натурализм, который явился только средством преодоления декоративизма.

В борьбе за искусство Туркмении, социалистическое по содержанию и национальное по форме, для художников националов и ненационалов в первую очередь надо изжить модернизм и скрывавшееся под его покровом реставраторство, натурализм пассивного отражения национальной действительности.

Сама практика развития национального искусства в Туркмении, например в работах Государственного художественного техникума, где большинство учеников — националы, показывает, что полный динамики реализм лежит в основе художественного мировоззрения, что, только исходя из него, можно создать высокохудожественные образы социалистического строительства республики, раскрывающие все содержание новых общественных отношений.

Своеобразие национального мировосприятия, вытекающее из своеобразных форм классовой борьбы пролетариата за социализм, в процессе развертывания которых республика минует капиталистическую фазу развития, должно определить и художественную форму, как активно воздействующую, широко понятную, т. е. несущую самые передовые, самые необходимые социалистическому строительству идеи.

Национальная форма должна быть проводником идей социализма, идей интернационализма, в полной реалистической

правдивости раскрывающая эти идеи для широких трудящихся масс пролетарской и колхозно-дехканской Туркмении. Агитировать темой, закованной в ковровую орнаментальную форму, — нельзя. Тем более формалистическое искусство не может быть оружием в руках рабочего класса в борьбе за строительство национальной культуры.

Поскольку в основе пролетарского национального искусства должно лежать пролетарское, т. е. диалектико-материалистическое мировоззрение, постольку художественный образ неминуемо должен быть правдоподобным, глубоко и верно вскрывающим в интересах рабочего класса объективное содержание действительности.

Путь развития национального искусства есть путь его вовлечения во все области соцстроительства, где искусство будет не только участком национально-культурной революции, но и фронтом борьбы художественными средствами за социализм. Искусство может быть оружием в руках пролетариата только тогда, когда оно проводит его идеи в конкретной, общепонятной для трудящихся масс форме.

Как показывает практика развития искусства всех республик Союза, национальное искусство идет и будет идти к социалистическому, реалистическому творческому методу.

Для развития национального искусства вообще, Туркмении в частности, художественным наследием является не только свое историческое искусство, дореволюционное искусство, но для построения своей национальной культуры пролетариат использует весь опыт исторического развития человечества, его культуры и искусства.

Поскольку в этом опыте заложены последовательно-демократические элементы, постольку использование этого опыта для национально-культурного советского строительства совершенно необходимо.

Первый этап развития искусства советской Туркмении не связан с использованием этого опыта, односторонне опираясь на художественную культуру кочевья. Второй этап уже идет под знаком первоначального освоения этого опыта, пусть в очень зародышевых формах.

И чем больше будет расширяться и углубляться в процессе перестройки художественных сил страны отображение социалистического строительства Туркмении, чем тесней и крепче искусство будет связываться с задачами национально-культурного строительства, тем все более будет использо-





**БЯШИМ НУРАЛИ. Праздник (масло)**

ваться обмен творческим опытом художественного наследия братских республик Союза.

Период ахровского движения внес много положительного в формирование изофронта ряда республик, как-то: утверждение советской тематики, стремление к показу в реалистических образах национальной действительности в противовес буржуазно-националистическим, реставраторским тенденциям и т. д. Использование опыта художественного развития РСФСР, если его производить с учетом конкретного своеобразия отдельных республик, а не дублировать, не механически копировать, может принести очень много положительного для национально-культурного строительства. Об этом говорит практика развития национального искусства за истекшее время, когда на основе этого опыта происходила подготовка консолидации советских художественных сил, когда укреплялось пролетарское национальное искусство. Этот процесс, в силу особого положения Туркмении, о котором говорилось выше, здесь имел свои особенности в виде некоторого замедления развития искусства в связи с преодолением исключительной культурной отсталости в прошлом, особой остроты положения с национально-художественными кадрами, борьба за которые в полной мере разворачивается в реконструктивный период, и т. д. Вопрос о национально-художественных кадрах является и поныне острым вопросом изофронта республики. Гос. художественный техникум Туркмении, например, все время не получает достаточного методического руководства со стороны Наркомпроса ТССР, в то время как Наркомпрос РСФСР, его сектор искусства располагает большим опытом методического и программного руководства. Нужно ли передать наркомату братской республики этот опыт? Да, нужно, тем более, что сейчас в Художественном техникуме основной массой являются национальные кадры, дехканская молодежь.

#### БЯШИМ НУРАЛИ

Уже во время своей учебы во Вхутеине Б. Нурали сложился как талантливый, интересный мастер. Творческая зрелость художника отразилась в большом полотне „Праздник“, написанном во время каникул в Ашхабаде (сейчас нахо-

дится в Государственном музее Туркмении). Эта картина производит впечатление фрески, очень сдержанной и монохромной по колориту. Нурали обрамляет картину ковровым орнаментом, что особенно подчеркивает и усиливает ее декоративность. Но декоративность сказывается не только в ковровом узоре рамы, но и в самой композиции вещи.

В трактовке картины выражено крестьянское представление о празднике, с известным отпечатком не только традиционализма, но и религиозного понимания. Традиционное изображение праздника сказывается в самом построении картины: в разобщенности группы мужчин и женщин, в развертывании сюжета перед мечетью и в общей торжественно-парадной скованности образов туркменок на переднем плане. Нурали изображает южную гористую Туркмению, с ее редкими мечетями персидского типа, с ее полукочевьями, полуаулами. Вдали лилово-фиолетовые склоны Копет-дага или Кара-Тыха.

Тема „Праздник“ трактуется статично, как групповой портрет на фоне декоративно-разработанного пейзажа. Поражают торжественная неподвижность и фронтальность образов, их созерцательная замкнутость.

Нурали повторяет, слегка варьируя, один и тот же женский образ. Все лица очень сходны, они почти не имеют индивидуальной характеристики. Они напоминают маски, глаза которых неподвижно устремлены вдаль. Эта статика образа особенно ярко чувствуется в изображении девушки на качелях, в нарочитости ее позы.

Художник показывает скромное, сдержанно-безучастное присутствие восточной женщины на религиозном празднике, свойственное старому обычаю. Композиция не связана единым действием, которое бы объединяло всех изображенных лиц. Это действие как бы происходит вне пределов картины, впереди ее, отсюда такое впечатление, что вся группа переднего плана смотрит на зрителя, сдерживая малейшее движение.

Б. Нурали строит композицию кулисно. На переднем плане дается крупно группа туркменок. За нею развернут задний план. Второй ряд кулис — мечеть и юрты и третий, наконец, склоны гор. Композиция строится по вертикалям, перспектива развертывается вглубь и вверх, горизонт дан настолько высоко, что горы стоят на высоте облаков. Благодаря высоте горизонта все пространство картины заполнено так же плотно, как кочевница-ковродельщица заполняла розетками среднее поле ковра.





**БЯШИМ НУРАЛИ. Портрет Халиджи (масло)**



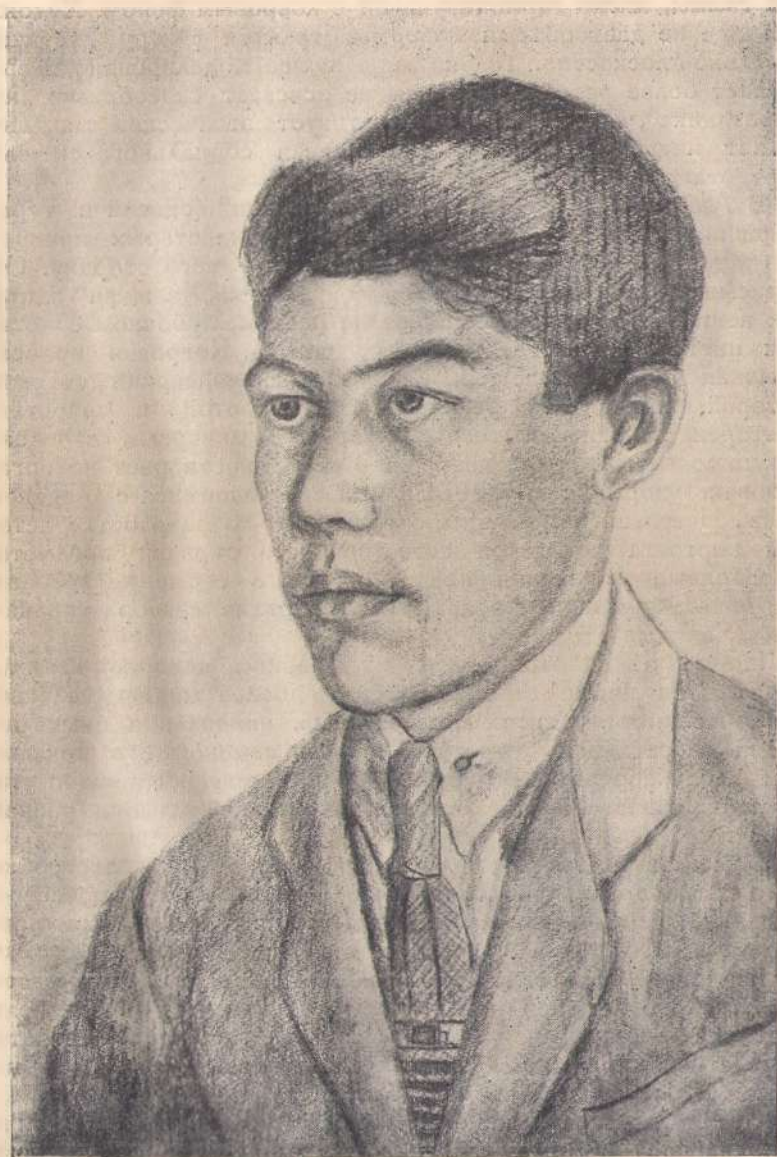
БЯШИМ НУРАЛИ. Портрет русской девушки

В отношении колорита „Праздник“ тесно связан с расцветкой ковра, преобладают красно-коричневый и коричнево-терракотовый тона, их мягкое и гармоничное сочетание. Известная монохромность картины близко стоит к одноцветности пятен, сдержанной тональности ковровой орнаментики.

Нурали целиком еще находится в пределах крестьянского мировоззрения; он прорывает условность и схематичную ограниченность художественных представлений кочевой Туркмении, но он не создаёт еще единства действия, единства сложного сюжета. У него каждая фигура живет самостоятельной жизнью, несвязанная с другими в органическое целое. Картина „Праздник“ представляет сочетание внутренне несвязанных, разобщенных элементов, и в этом сказывается известная близость к ковровым сюжетным сценам. В этом национальное своеобразие развития художника того этапа творчества, для которого характерен „Праздник“. И не нужно искать влияния буддийского искусства на трактовку лиц девушек в этой картине. Данная трактовка только своеобразное представление, нашедшее этнический тип, присущие в какой-то мере общие ему черты, но еще невыделяющие индивидуальное, особенное и поэтому лишенное какого бы то ни было психологизма. Движение художника к реалистическому выражению действительности закономерно, но идет в пределах национально-своеобразного мировосприятия. И в этом творческом развитии Б. Нурали в первую очередь будет интересоваться человек, в изображении которого будет постепенно теряться условная скованность портрета. Дальнейшее изображение человека будет выступать все более в живой связи с социальной действительностью, все более будет усложняться связями с национальным строительством. В связи с этим будет теряться статичность, будет усложняться идейная психологическая характеристика образа.

Следующая его работа — „Портрет Халиджи“ — портрет туркменской девушки, данный на фоне текинского ковра. Эта вещь, несомненно, близка по своим формальным приемам к „Празднику“, она производит впечатление вырезанного фрагмента этой картины. Тем не менее в „Халидже“ чувствуется нечто новое. Несмотря на известную замкнутость и статичность, образ „Халиджи“ очень поэтичен и эмоционален. Это уже не маска. Ее лицо оживляет застывшая, едва уловимая улыбка, чего мы не находим в характеристике женских лиц его „Праздника“. Колорит портрета, как и в „Празднике“, очень сдержанный, с преобладанием терракотовой жел-





**БЯШИМ НУРАЛИ.** Портрет двоюродного брата художника  
(рисунок)

той гаммы, мягко гармонирующей с ковровым фоном. Художник еще не дает объемной формы, трактуя фигуру девушки довольно плоскостно. Только лицо лучше моделировано и выступает более рельефно. В нем не исчезает своеобразие лиц „Праздника“, но художник конкретизирует этнический тип, выделяет индивидуальное, еще не давая социального смысла портрета.

В Акварели „Портрет русской девушки“ (одетой в туркменский наряд) Б. Нурали уходит от своих старых принципов колорита и уходит в невыгодную для него сторону. Он сбрасывает монохромность ковровой гаммы „Халиджи“ и других вещей, строит этот портрет на резком, лубочном сочетании цветов, красного, зеленого, синего. Ковровая полоса, обычная рама его вещей, дана киноварью, яркий оттенок которой усиливается разноцветной пестротой и яркостью повторения одного и того же узора. В акварели, в целом, в туркменском наряде девушки в особенности цвет не организован, узоры на платке кажутся ссыпавшимися с ковровой рамы. Цветовая композиция отсутствует. В разработке деталей портрета убивается естественность окраски предмета. Серебряные украшения превращаются в серые наклеенные фигурные бумажки. Пропадает тусклый отлив серебра украшений „Халиджи“.

Но за этим отрицанием художником ковровой гаммы появляются новые стремления дать более индивидуальный образ женщины. Сквозь первые шаги накопления опыта по линии работы над колоритом видны изменения в понимании задач портрета. Выражение облика девушки лишено уже архаичной застойности или архаизирующей улыбки ранних работ.

В этом звучит в какой-то степени творческая перестройка художника, преодолевающего ряд черт в своем творчестве. В данной работе еще нет единого принципа в создании психологического облика человека, композиция, как и колорит, не подчинена этой задаче. Но лицо художник стремится дать максимально индивидуально. Это заслуга. И в акварели Б. Нурали добивается большей динамичности, большей остроты портретной, индивидуальной характеристики, чем в карандаше („Портрет двоюродного брата“).

В 1927 г. Нурали написал картину „Сбор хлопка“, ныне находящуюся в Доме дехканина в Ашхабаде. Эта работа знаменует собой поворот в творчестве художника. Она интересна уже тем, что в ней взята в первый раз тема из жизни



**БЯШИМ НУРАЛИ. Туркменский старый быт (масло)**



трудящихся Туркмении, изображена девушка-туркменка на хлопковом поле. Нурали дал реальный образ туркменки, весьма отличный от тех женских образов, которые были в его „Празднике“. Это дехканка, физически крепкая и сильная, весьма отличная от изящных фигур его ранних работ. В „Сборе хлопка“ появился уже социальный портрет, это то новое, что у Б. Нурали стало на первый план в изображении человека. Дальнейший творческий путь художника пойдет по линии усиления этой тенденции. В „Сборе хлопка“ много сохранилось от старого, еще непреодоленного художником. Это — статичность, созерцательность образа крестьянской девушки, данного с застывшим лицом, на котором трудно прочесть какое-либо конкретное переживание. В этой картине художник еще не овладел жанром, не поднялся еще до показа процесса труда.

Творческий путь Бяшима Нурали — это путь художника, постепенно преодолевающего старое дехканское мировоззрение, переходящего на позиции пролетариата. Б. Нурали — первый национальный художник Туркмении. Его творческий путь — это постепенное приближение к активно воздействующему реалистическому искусству, которое сохраняет большое национальное своеобразие не только в трактовке отдельных образов, но и в колористической манере. Вышесказанное мы можем проследить на работах Нурали последних лет. Б. Нурали сочувствует новому, он поворачивается к тому новому, что внесла Октябрьская революция в Туркмению, и сознательно противопоставляет это новое старому, понимая всю необходимость борьбы с ним. Это противопоставление нашло яркое выражение в двух его полотнах: „Туркменский старый быт“ и „Туркменский новый быт“ (1927—1928 гг.). Сама идея противопоставления нового быта старому, сама тема картины очень актуальна для Туркмении. И заслуга Нурали заключается в том, что он один из первых художников республики повел борьбу за революционную перестройку старого семейного и бытового уклада. Эта тема художника связана с преодолением кочевого строя, связана с проникновением советских общественных форм в кочевье. Борьба с бытовым консерватизмом, особенно сильно сказывающимся на положении женщины, является одной из самых боевых задач социалистического строительства в республике. Газета „Туркменская искра“ (орган ЦК КПТ) повела на своих страницах самое решительное наступление, направленное на освобождение женщины от векового гнета, на борьбу с темными сторонами быта кочевой Туркмении. Нурали не остался чужд передовым стремле-

ниям своей родины. Он откликнулся на задачи культурной революции в республике, показал в своих ярких полотнах необходимость коренной перестройки старых семейных отношений, старого быта. Обе эти работы художника необходимо рассматривать вместе, не изолируя их друг от друга, так как они представляют органическое целое. Только в этом сопоставлении становится понятной и убедительной основная идея, которая выражена в его „Старом быте“. Рассмотренная изолированно, картина художника может показаться идеализацией старого бытового уклада Туркмении. Действительно, она производит первое впечатление патриархальной идиллии кочевья. В юрте сидят дутаристы. Их музыка завораживает, усыпляет стоящих туркменских девушек. Сзади, в глубине, над работой задумалась женщина. Лица скованы усыпляющей мелодией.

Сопоставление двух полотен выявляет иной социальный смысл картины „Старый быт“, показывая сознательную тенденцию художника максимально подчеркнуть созерцательность, неподвижность, бездействие и консерватизм, как характерные черты старой кочевой семьи. Художник подчеркивает этот своеобразный родовой уклад и быт, который притупляет и принижает человека. Можно упрекнуть художника, что он не показал тяжести универсального труда женщины в условиях кочевых строя. Можно упрекнуть художника, что, обличая старый быт, он обличает его с известным налетом лирики. По существу, в картине дан отдых семьи и этот отдых нисколько не нарушается тем, что в глубине картины две женщины работают. Однако это своеобразие трактовки темы или недостаток остроты разоблачения не уничтожает основную идею картины, когда ее сравнивают с полотном „Туркменский новый быт“. Старый быт Б. Нурали показал, выявляя внутренний мир кочевья Туркмении. В данной вещи он делает шаг вперед по сравнению с его акварелью „Портрет русской девушки“; быть может, здесь еще глубоко затаенный лиризм, в какой-то мере звучит симпатия художника к этой „золотой, дремотной Азии“. Но художник сам хорошо знает, что социалистическое строительство произнесло безоговорочный приговор над старым кочевым укладом. Он стремится высказать душевные переживания, настроения, которые вызывает мелодия дутары. Нурали сам поэт. Нурали умеет делать дутару и умеет играть на ней. Наконец, Нурали любит Махтум-Кули, старого поэта и старого певца, который умер еще тогда, когда капитализм начал поработать Туркмению. То что Нурали, несмотря

на известную романтизацию, все же решительно протестует против старого быта, доказываясь другой картиной „Новый быт“.

Действие также разворачивается в юрте, но от старой скованности, застойности семейного уклада осталось очень мало. И это верно. В советском кочевье, в первом этапе перехода к социалистическому земледелию — иная жизнь, иной уклад. От старого в этой картине осталось, может быть, только то, что мать попрежнему занята обслуживанием бытовых нужд. Но и здесь появилось новое, меняющее ее семейное положение: ей помогает муж, он сменил ее возле очага. В этом заключается замысел художника. Новый замысел в том, что Б. Нурали, подчеркивая равноправие женщины, делает это в плане замены функции. Сын спрятал дутару и читает „Туркменскую искру“. Девочка сидит за книгой. Стоящие, сентиментально-меланхоличные девушки „старого быта“ превратились в школьниц. Нурали выдвигает их на первый план, подчеркивая этим наибольшую трудность, которую пришлось преодолеть Октябрьской революции в борьбе со старым бытом, за раскрепощение женщины. Ведь до 1925 г. ни одна туркменская девушка не училась в школе, а в итоге первой пятилетки мы имеем около 60% грамотных туркмен и туркменок. В картине „Туркменский новый быт“ каждая мелочь, каждая деталь имеют большой социальный смысл. Это во всем. Даже в том, что на ногах девушек надеты спортивные туфли. Только учитывая конкретную обстановку Туркмении, идущей к социализму от родового кочевого строя, можно понять значительность и социальную остроту картины Нурали. В этой картине уже сама трактовка темы заставляет художника отойти от коричнево-красной гаммы тонов. В старой юрте живет новый человек, его костюм, его занятие не могут быть втиснуты в старый монохромный колорит художника. Нурали отказывается от старого колорита в „Портрете русской девушки“ и других вещах, переходит планомерно к обогащению своих полотен новой гаммой тонов. В портрете Ленина, написанном несколько лет назад (сейчас находится в Туркменкульте, в Ашхабаде), он вписал лицо Ильича в ковровую нишу. Нурали дал хороший реалистический образ Ленина, очень грамотно рисовав его. В портрете Ленина, написанном в 1932 г., лицо дается в профиль; хорошо композиционно сделан с легким наклоном и поворотом бюст Ильича с орденом красного знамени на груди. Художник использует сочетание очень мягких тонов лица и костюма, избегая ковровости.





**БЯШИМ НУРАЛИ. Туркменский новый быт (масло)**

Использование ковра как художественного наследия и его постепенно уменьшающееся значение и применение связаны с тем этапом творчества Нурали, когда он преодолевает дехканское художественное мировоззрение. Это использование ковра как наследия было очень естественно и очень органично, и оно в значительной степени определяет своеобразие творчества художника этого периода.

Когда Б. Нурали взялся за темы социалистической перестройки земледелия, он уже окончательно изживает всякую преемственную связь с искусством кочевой Туркмении. В 1932 г., по заказу Гос. музея Туркмении, он пишет картину „Женщина в колхозе“. Художник стремится дать возможно более полную характеристику колхозного труда и колхозной жизни. Он видит большую социальную значимость в новых формах колхозной системы и старается ее передать. Уже в картине „Туркменский новый быт“ он стремился выразить в каждой мелочи, в каждой детали большое социальное содержание. В этой картине художник проводит единый принцип в показе того многообразия нового, что принесло колхозное строительство в аулы и кочевья республики. Этот единый принцип состоит в том, чтобы дать развернутую, углубленную панораму колхоза, его людей, его труда, и этой основной идее подчинить все отдельные элементы, все отдельные жанровые сцены. На первом плане стоят белые каменные дома клуба, кооператива, школы. За домами видны юрты. Это кочевники сделали последнюю кочевку-колхоз. Широкая дорога теряется в колхозных полях, в колхозных далях. На первом плане показан труд женщины, показан отряд пионеров. В картине „Женщина в колхозе“ художник окончательно порывает со статичным застылым показом человека. Художника, видимо, увлекает задача дать образ организованного труда. Достоинство картины как раз состоит в том, что художник изобразил то новое, что дало колхозное строительство трудовому дехканству: светлые и чистые дома, организованный труд, школу, учебу и т. д. В целом получается довольно широкая характеристика колхозной, дехканской Туркмении, в которой делается упор на освещение нового положения женщины-туркменки.

Вполне закономерно, что Б. Нурали раньше подошел к теме социалистической перестройки аула и кочевья, а не к темам индустриализации. Ему, бывшему дехканину и чабану (пастуху), эта тема особенно близка и особенно понятна. Художник стремится разобраться в социальном пути Туркме-

нии. Он видит и анализирует своеобразие этого пути. У художника вырабатывается и должно выработаться большое искусство видеть мир. В полотне „Женщина в колхозе“ художник старается политически правдиво и грамотно показать новую действительность. У него пропал романтический налет ранних работ. Отвергнув свою старую манеру колорита, он не избежал известной сухости красочной палитры, которая вредит живописности вещи, делает ее местами графичной. Сейчас художника интересуют темы индустриализации республики. В один из сентябрьских вечеров, шагая через арки и мостики огородов к ашхабадскому аулу, Б. Нурали развивал авторам настоящей брошюры свою ближайшую творческую программу. Художник как-то ночью шел мимо освещенной работающей фабрики, „а ночи у нас в Ашхабаде, — говорит Нурали, — такие красивые, такие черно-синие“. Художника поразили эти огни работающей фабрики, ее рабочая жизнерадостная энергия, динамика металлических звуков. И художнику захотелось показать человека и машину, веселую творческую музыку труда. Закончив портрет Ленина, который ему заказал один из республиканских наркоматов, Нурали принялся за эту тему.

#### И. М. МАЗЕЛЬ

Еще в 1916—1918 гг. художник И. М. Мазель составил альбом акварелей „Узоры персидского города“. Это была серия натуралистических зарисовок, жанровых сцен и типажа из жизни персов в Ашхабаде. В этих первых акварелях, посвященных Ашхабаду, художник ограничился документацией отдельных эпизодов, пассивной передачей их в приглушенной, светлосерой гамме. В этих ранних работах художника нет еще и намека на эстетизацию, на увлечение яркостью и своеобразием природы и быта Востока.

Четыре года спустя, уже будучи одним из руководителей Школы искусств в Ашхабаде, Мазель опять вернулся к тематике из персидской жизни. Это была серия графики на тему Шахсей-Ваксея, изуверского шиитского религиозного праздника, происходившего в „траурный“ месяц мухаррем. В этих работах художник выступает уже как экспрессионист, но экспрессионист очень своеобразный. Своеобразие заключается в том, что динамика трагического религиозного изуверства





**И. М. МАЗЕЛЬ.** Рисунок из серии „Шахсей-Ваксей“

колышащихся черных знамен и факелов процессии построена на обобщенно повторном ритме ковровой композиции. В этой графике, несмотря на известную долю геометризацию отдельных фигур, все же передана истерическая нервозность кровавой шиитской мистерии. Экспрессионизму свойственна острая психологическая характеристика. Мазель отталкивается от экспрессионизма, как от исходного пункта, который помог ему острее схватить и передать динамику и болезненную изломанность религиозного фанатизма. Показ внутренней изломанности Мазель дает чисто композиционными приемами, не интересуясь выражением человеческого лица. Психология образа дается посредством острой экспрессии движения фигур, ритмической повторности жестов, неестественного излома тел. Воспроизведенная здесь графика — „Барабанщик на процессии Шахсей-Ваксея“ — очень показательна для характеристики всей серии. В центральной фигуре барабанщика, для раскрытия психологической характеристики совершенно отупелого фанатизма художник дает напряженный показ одного акта: удара в кожаную поверхность барабана. И только.

В изгибе фигуры барабанщика сконцентрировано, как в линзе, движение шарахающихся в разные стороны рядов фигур. Удивительно умело в композиционном отношении художник помещает в центре рисунка круглую поверхность барабана, звук которого организует ритм танца дервишей. Мазель, как опытный режиссер, расстановливает фигуры на сцене, придав организованность более хаотичному в действительности религиозному действию. Экспрессивная линия, дающая одним резким изломом характерные черты головы перса, усиливает выразительность композиции.

В этой серии графики Шахсей-Ваксея ведущей является экспрессионистическая трактовка темы, причем влияние коврового орнамента сказывается только в повторном ритме обобщенных, схематичных фигур. Следующий этап творчества художника характеризуется романтизацией кочевой родовой Туркмении, а по линии творческого метода резким поворотом к модернистской трактовке художественных образов при помощи орнаментальной ковровой формы. В 1920—1925 гг. Мазель создает альбом „Ковровая сказка“, начатый им еще в Туркмении, отдельные рисунки которого обсуждались в Ударной школе искусства в Ашхабаде. Интересно что само отношение к ковро как к художественному наследию принципиально различно у Б. Нурали и И. Мазеля. Бяшим Нурали воспринимает ковер как нечто органически близкое и понятное, с самого детства вошедшее в его сознание. Он не обращается к орнаментальной форме, чтобы создать национальное искусство Туркмении. Ковер живет в творчестве Нурали, как живое художественное наследие, он не является для художника предметом эстетизации. Ковер для Нурали — только специфический элемент кочевого быта Туркмении, когда он дает его как фон для портрета или когда тема вписана в ковровый орнамент. Специфическая расцветка ковра определяет красочную гамму его ранних полотен („Портрет Халиджи“, „Праздник“ и т. д.).

Для И. Мазеля орнаментальная форма ковра казалась единственным возможным путем создания стиля нового искусства Туркмении. Будучи одним из руководителей Школы искусств Востока, он анализирует ковровую орнаментику, выделяет и отбирает из нее те элементы, схемы и фигуры, которые способны выразить в какой-то мере сюжет. Этот этап творчества Мазеля, поскольку он был одновременно и педагогом, оказал отрицательное влияние на других художников — Мезгиреву, Скоблину и др. Быть может, субъективно



**И. М. МАЗЕЛЬ. Иомуды (рисунки)**

в сознании художника было самое благое желание говорить на наиболее понятном для кочевой Туркмении художественном языке, поскольку та же туркменка-ковродельщица умела читать в орнаментальной форме реальные образы действительности. Отсюда у Мазеля известный налет примитивизма, нарочитой простоты в трактовке отдельного объекта. Но по существу Мазель не использует и не может использовать ковер как художественное наследие, а использует наследие немецкого модернизма и „Мира искусства“, в аспекте которых он и видит орнаментику ковра. Художник впадает в стилизацию и формализм, которые убивают реальный образ Туркмении.



Альбом художника „Ковровые сказки“ сложился долгое время — с 1920 по 1925 гг. В графике и акварелях этого альбома И. Мазель продлевает известную эволюцию в пределах декоративизма и стилизации. Очень характерны для следующего этапа творчества художника, после экспрессионистической серии „Шахсей-Ваксей“, рисунки альбома, исполненные серой и черной тушью. Здесь воспроизводится наиболее характерный рисунок „Иомуды“. В нем И. Мазель стремится дать синтезированный образ, облик целого туркменского племени иомудов, которое кочевало до берегов Каспийского моря. Он хочет выделить в теме специфику жизни и быта прибрежных иомудских кочевий и аулов. В полном согласии со своей установкой выразить тему путем модернизирования орнаментальной ковровой формы, И. Мазель строит композицию из несвязанных, тематически отдельных элементов, которые, однако, формально представляют единое декоративное целое. В изображении моря и лодок, для которых он не нашел в туркменском ковре готовых форм, он дает реалистическое построение. Туркменка-ковродельщица ни разу не давала в ковровой орнаментике лодку. И лодки в рисунке „Иомуды“ вышли реалистично, находясь в полном противоречии со стилизованной передачей всей остальной композиции. В абстрактной форме художник все же дает племенные особенности иомудского костюма и быта. Для изображения барана он нашел готовую ковровую форму.

Помимо своего желания, И. Мазель не сумел дать доходчивой, понятной характеристики племени иомудов. Благодаря стилизации и абсолютному несоответствию модернизированной орнаментальной формы поставленной задаче, художник впадает в эклектизм. Всадник-иомуд сделан под деревянную детскую игрушку, сидящая туркменка превращена в схематично-конструктивный силуэт и т. д.

В альбоме „Ковровые сказки“ художник не остается на одних и тех же творческих позициях. Это относится к акварелям альбома. В более ранних акварелях (1920—1921 гг.), например, „Отстреливающийся аламанщик“, наряду с декоративизмом, имеются изломанность, граненность формы, навеянная Врубелем. В этих акварелях, как основная задача, художника интересует не цвет, а краска, в чем опять-таки сказалось ковровое наследие. Интенсивность дробного красочного пятна подчинена общей красно-коричневой гамме, взятой в светлых оттенках. Среди акварелей альбома выделяется надуманный портрет Махтум-кули, одного из старых поэтов-певцов кочевой Туркмении, который умер очень давно и лица



**И. М. МАЗЕЛЬ. Махтум-Кули (акварель)**

которого никто не помнит. Махтум-кули, песни которого только теперь выискивают в устном эпосе кочевой и дехканской Туркмении, был большим мастером поэтического слова кочевий, а теперь стал чуть ли не сказочным отцом всей кочевой поэзии. И. Мазель делает интересный опыт воссоздать психологический облик старого поэта, видевшего скобелевские громы ахалтекинских оазисов много лет назад. В выражение лица поэта вкладывается большая идейная и эмоциональная глубина. Белые вертикали зрачка, подчеркнутое вдохновение, наконец, тонкая моделировка черт лица особенно интеллектуализируют облик любимейшего певца кочевой Туркмении. В изощренной моделировке лица тот же врубелевский налет. Художник пользуется обратной перспективой, которая нужна ему для подчеркивания монументальности образа Махтум-кули. С этой же целью по сравнению с фигурами переднего плана даются утрированно большими дутара и коричневая вертикальная кайма ковра.

Следующим этапом творчества И. Мазеля является альбом графики „Вокруг ковра“, сделанный им уже в Москве в 1925—1926 гг.

Как и в альбоме „Ковровые сказки“, здесь намечается творческая эволюция, которая идет по линии преодоления ковровой стилизации и эстетского формализма к овладению реалистическим методом, к показу жизни и быта Туркмении. В первых рисунках еще сильно заметны следы старых приемов художника. Рисунок „Певец“ по стилю близок его работам из „Ковровых сказок“. Эта близость заключается в том, что Мазель не отказался еще совсем от излюбленной ковровости, но эта ковровость здесь имеет все же нечто новое. Если в ранних работах художник пытался схематизировать и упростить каждую фигуру до крайних пределов, превратив ее в геометризованное звено орнаментики, то здесь он всю композицию строит таким образом, что в общем она производит впечатление ковровой декорации. Внутренность юрты застлана коврами, в открытую дверь виднеются причудливые конические зубцы гор, орнамент украшает платье женщины, острые углы линий, очерчивающие контуры фигур и предметов (например, дутара), образуют сложный декоративный узор. Самая техника рисунка, формальный прием художника в принципе декоративны. Он дает очень причудливую игру линий и цветовых пятен, образующих сложное плетение, в котором трудно уловить с первого взгляда форму и очертание отдельных фигур и предметов. Мазель использует линию и штриховку не для

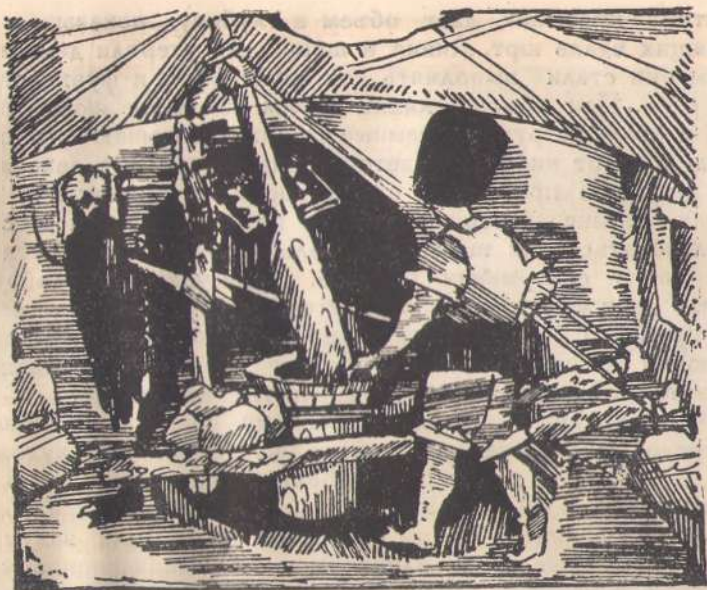




**И. М. МАЗЕЛЬ. Сбор кибитки (рисунок)**

конструктивных целей рисунка, не для выявления формы предмета, а преимущественно в чисто декоративных целях. Отсюда в данном рисунке витиеватая нарядность штриховки, усложняющаяся противопоставлением цветовых пятен разной силы и интенсивности. Если художник не рассматривает отдельную фигуру, как орнамент, схему, то он видит в изображенной им сцене из туркменской жизни главным образом лишь декоративно-орнаментальное целое. Отсюда налет красоты, которая в большой мере поглощает и затмевает пробивающуюся в творчестве Мазеля новую струю — поиски реального образа Туркмении, под знаком которых складывается вся серия его графики альбома „Вокруг ковра“. В этом рисунке очень еще сильна романтизация и эстетизация туркменского быта, но художник шагнул далеко вперед в изображении типа туркмен. Уже в этом рисунке ему удастся схватить национальные особенности типажа, более поздние рисунки альбома представляют собой дальнейшее углубление и развитие этой тенденции (реалистической).

Вся серия рисунков альбома, носящего название „Вокруг ковра“, представляет не что иное, как развернутый показ различных сторон туркменского быта. Одним из наиболее интересных в этом отношении является рисунок „Сбор кибитки“, в котором художник изображает труд туркменской женщины. В этом рисунке некоторые элементы схематизма сохранились лишь в разработке заднего плана, но вся композиция в основном построена на совершенно ином творческом принципе. Художника интересует не формальная игра декоративных элементов, его интересует правдивая пе-



**И. М. МАЗЕЛЬ. Маслобойня** (рисунок)

редача туркменского аула. Теперь уже не ковер, который в глазах Мазеля, да и многих его товарищей по студии, закрывал собою всю реальную Туркмению, а жизнь и быт туркменского дехканства стали объектом изучения и образной передачи. В этом рисунке Мазель взял кусок быта, показав одну из сторон трудовой жизни туркменской женщины, которая несет на себе всю тяжесть семейного обслуживания. Образ женщины уже дан более реалистически, хотя и здесь не совсем еще преодолено стремление прикрасить действительность, показать „изящную“ туркменку в величественном головном уборе. Некоторый налет идеализации и созерцательной статичности здесь, безусловно, есть, но новым является то, что художник перешагнул заколдованный круг ковровой сказки и повернулся к трудовой действительности Туркмении, которая могла дать и дала богатый материал для художественного творчества. Поиски реального образа Туркмении помогали изживать старые художественные приемы: плоскостность и обратную перспективу. В „Сборе

кибитки“ художник дает объем и глубину, показывая ряд уходящих вдаль юрт. Линия и штриховка утеряли декоративность, они стали выполнять конструктивную и функциональную роль. При помощи линии дается объемная форма предмета и его конструкция, темные штрихи указывают на падающую тень от кибиток. Цветовое пятно утратило декоративную игру, оно приобрело смысловое значение, так как различная интенсивность красочных пятен художником стала использоваться для выявления большей ясности и четкости смыслового содержания рисунка. В рисунке „Маслобойня“ Мазель дает уже реалистический образ трудовой Туркмении, без прежнего налета эстетизации и романтизма. Такова эволюция графики альбома „Вокруг ковра“. Она является показателем эволюции всего творчества художника.

Окончательный поворот к реализму совпадает у Мазеля с переходом от графики к живописи. В 1927 г. художник дал два рисунка (темпера): „Жених“ и „Невеста“. В них он задался целью показать отдельные эпизоды свадебного обряда кочевников. Сами по себе они были задуманы, как декоративные вещи, одинаковые по композиционному построению и колориту. Эти работы художника могут быть определены одним термином — декоративный этнографизм. В более удавшейся „Невесте“ художник сумел очень хорошо схватить настроение туркменской девушки. Она едет, слегка покачивающаяся, прямая и задумчивая; посадка фигуры, статуарность, абрис профиля, наконец, весь облик девушки подчинен показу трактовки того, как она уходит из кибитки одной семьи в кибитку другой семьи. Ее волнение, предугадывание, даже настороженность. Она застыла, поглощенная своими мыслями. Небо глубокое, темносинее. Вдали, по низкой песчаной дали идет караван. Художник сохраняет в работе этнографическую правдоподобность, психологизирует образ в трактовке темы, что не соответствует заранее взятой задаче сделать эти работы чисто декоративными. Декоративизм сохраняется больше в цвете, чем в рисунке. Эти работы еще близки к графике альбома „Вокруг ковра“.

Однако в живописи И. Мазеля (1927 — 1929 гг.) в полотнах „В кибитке“, „Туркмен-музыкант“, „Арычник“ и др., — когда им берется трудовая жизнь кочевья и аула, исчезает окончательно декоративизм и стилизация. Художник склоняется к живописному реализму. У него сохраняется полнозвучный цвет, который он черпает в действительном своеобразии туркменской природы, серо-золотистой и желтой гаммы пе-





**И. М. МАЗЕЛЬ. Арычник (масло)**

сков, скал, далей. Цвет у него не всегда лепит форму. В изображаемых художником дехканах (крестьянах) еще чувствуется графическая манера, известная плоскостность. Это видно, например, в его „Музыканте“, где даже в композиционном построении, в утрированно высокой фигуре при очень низком горизонте еще сквозит больше установка графика, чем живописца. Темы труда берутся в виде бытовых сцен, но художнику нельзя бросить упрека, что он занимается апологетикой кочевого быта. Это уже не старая романтизация кочевой Туркмении. И. Мазель создает реалистические образы этой Туркмении, выделяя живописное, красочное своеобразие их.

Работая в Москве, вдали от республики, он не был связан с социалистической перестройкой страны. Он не видел ломки старых общественных форм, ломки кочевого уклада, социалистической перестройки аула и кочевья. Вот почему мы у художника не находим тем строительства. Уже работая в рядах художников РСФСР, закономерно совершив с советской художественной интеллигенцией поворот к реалистическим творческим установкам, И. Мазель продолжал работать над туркменскими темами. Преодоление художником формалистических тенденций и модернизма еще намечилось в период его работы в Ашхабаде, но завершилось после отъезда из Туркмении. Этот поворот и закрепился в темах из жизни Туркмении дореконструктивного периода, в которых вылились воспоминания художника о стране, в которой он начал с другими товарищами дело художественного воспитания.

### С. Н. БЕГЛЯРОВ

С. Н. Бегляров, как и многие другие художники Туркмении, учился в Школе искусств в Ашхабаде. Позже, в 1925—1927 гг., он окончил художественно-промышленный техникум в Эривани, работал и учился у С. Агаджаняна и Коджояна. Этот период сформировал С. Беглярова как художника. Видимо, учеба у портретиста С. Агаджаняна оставила тот след в творчестве Беглярова, что он сам в станковых вещах в подавляющем количестве дает портрет, чего не было в более ранний период. С. Агаджанян имел и некоторое отрицательное влияние на художника, это была традиция пассивного портретизма. На разборе творчества С. Беглярова мы увидим, что он преодолел во многих вещах эту установку.



**С. Н. БЕГЛЯРОВ. Рисунок.**

(Из серии графики „Типы старого Ашхабада“)





С. Н. БЕГЛЯРОВ. Парикмахер (рисунок)

С. Беглярова интересует живая Туркмения, ее прошлое и настоящее, его интересует реалистическая передача образов туркменской действительности. С. Бегляров — художник-общественник, ведущий в течение 10 лет педагогическую работу в республике. Владея в совершенстве туркменским языком (С. Бегляров — армянин), он является ветераном художественного образования в Туркмении, первый этап которого связан с именами Владычука и И. Мазеля. Художнику принадлежит ряд хороших станковых картин и серия графики, в которой заметно некоторое воздействие манеры рисунка А. Коджояна. Вещи Беглярова приобретались Гос. музеем Туркмении в Ашхабаде и Гос. музеем восточных культур в Москве.

Мы дадим характеристику некоторых работ, показывавших его творческий путь.

Основное место в творчестве Беглярова занимает проблема портрета. Все его работы, как живопись, так и графика, говорят о более или менее удачных поисках в этой области.

Нужно, однако, заметить, что в серии графики художник достигает более значительного успеха, чем в больших полотнах. Но и в живописи заметно стремление к преодолению традиций старого буржуазного портретизма и попытки дать новый социальный тип.

Школа Агаджаняна, способствовавшая выработке у Беглярова реалистического творческого метода, наложила известный отпечаток сухости в передаче индивидуального образа, не развивая склонности к обобщению, к поискам типичного и характерного.

Творческий путь Беглярова идет по линии решения новых задач портретизма, выдвинутых советским искусством. Для национального художника поиски нового социального образа связаны с правдивой и меткой характеристикой национального типажа. На смену человеческому типу старого мира идет новый, и советскому портретисту необходимо стремиться полнее вскрыть те характерные черты, которые отличают идейно психологический образ человека нашей советской действительности от социального типа буржуазного общества.

В творчестве Беглярова борются две тенденции: это стремление дать образ нового человека, пролетария, и, с другой стороны, невозможность подняться над передачей лишь национального типажа, где вся суть сводится к выявлению национального своеобразия лиц и костюмов. Более удачной в этом отношении является его серия графики „Типы старого Ашхабада“, в которой художник сумел дать острую и меткую



**С. Н. БЕГЛЯРОВ. Туркменки (масло)**



характеристику социального облика старого восточного города, изобразив типичную среду и труд старого ашхабадского ремесленника (главным образом перса).

Достоинством его живописных работ является то, что он, помимо правдивого отображения туркменского быта, пытается дать образ нового человека, человека советской Туркмении. Его более ранняя работа „Туркменки“ (1928 г.) еще целиком построена в плоскости решения задачи наглядно изобразительной трактовки национальных особенностей женщины кочевой Туркмении. Здесь основным являются поиски национального типажа, которые доминируют над социально-бытовой характеристикой. Но было бы неправильно считать, что Бегляров в своей живописи ограничился только этой задачей. В его дальнейших работах сказываются новые тенденции. Материалом для его творчества является уже советская туркменская действительность.

Конкретный анализ работ Беглярова поможет вскрыть противоречивые тенденции его творчества.

Небольшое полотно Беглярова „Туркменки“ представляет собой реалистический групповой портрет туркменских женщин, данных на фоне кочевья, — с юртами, со знойными золотыми песками, с лиловыми контурами склонов Капет-Дага. Мотив пейзажа подчинен основной теме картины: он является лишь фоном, характеризующим колорит кочевой Туркмении. Творчеству Беглярова вообще свойственно отсутствие самостоятельной пейзажной тематики, так как художника в первую очередь привлекает не природа Туркмении, а ее быт и национальные типы. В „Туркменках“ дана группа беседующих женщин. Но как дает художник образ туркменской женщины? В известной мере пассивно. Это прежде всего женщина кочевой Туркмении. С. Бегляров не ищет экзотики в образе женщины кочевья. Он не стилизует и не украшает этот образ. Это вполне реальный облик кочевницы, отражающий те известные особенности женщины-туркменки, которые отличают ее от подавленной вековой феодальной кабалой женщины-узбечки. Имея целый ряд самых отрицательных сторон своего существования в условиях родового строя кочевья (универсальность труда, многоженство, суеверия, калым и т. д.), женщина-туркменка сохраняла значительно больше общественных и семейных прав, чем женщина в условиях феодализма на Востоке. Она не носила паранджи. Она не была куклой в женской половине дома. Она имела в некоторой небольшой доле, как трудовая единица,

равноправие, хотя бы уже в силу того, что она экономически была очень серьезным подспорьем семьи (ковроделие).

Полотно С. Беглярова „Туркменки“ констатирует это положение женщины. Но психологическая характеристика туркменки заставляет желать многого. Женщина пассивно застыла, позируя сосредоточенным лицом с опущенными глазами. Бегляров не показывает здесь того нового, что внесла революция в жизнь туркменки.

Революция открыла глаза женщине Туркмении на многое, в первую очередь на то, что она соратник по строительству нового общества, что она равноправна как представительница пола. До показа образа женщины новой Туркмении, женщины, воспринявшей эти идеи, художник не доходит. Менее всего уместен будет упрек художнику за то, что он дал правдивый, реалистический образ женщины кочевой Туркмении, но совершенно необходимо, поскольку С. Бегляров обладает художественным реалистическим мастерством, обратить внимание художника на такую большую, полную революционного пафоса тему, как образ женщины-революционерки, женщины советской Туркмении.

Композиционный замысел картины очень интересен. Художник отрицает развертывание композиции по горизонтали. Горизонталь повествовательна; она до известной степени противоречит принципам портретизма. И Бегляров, давая в „Туркменках“ скорее групповой портрет, чем бытовой жанр, строит композицию по вертикали. Вертикализм заставляет более компактно группировать фигуры. Отсутствие повторности композиционных осей выгодно подчеркивает разнообразие и сложность сочетания отдельных элементов картины в целом.

В полотне „Туркменки“ законченное всего проработаны лица, в них художник следит даже за степенью загара, в то время как остальные элементы картины даны обобщенно.

В отличие от Нурали Бегляров не дает ковровой гаммы тонов в своих даже ранних полотнах. Он не вспоминает о туркменском ковре как о художественном наследии. Цвет Беглярова реалистичен. Он чужд всякой стилизации, которая занимает большое место в творчестве многих туркменских художников.

Бегляров избежал в „Туркменках“ декоративности цвета в противоположность многим туркменским художникам, интересующимся больше декоративной яркостью, чем правдивой передачей колорита (например, Мезгирева, ранний Мазель и др.). Это полотно Беглярова, несмотря на широкий, плотный,



**С. Н. БЕГЛЯРОВ. Портрет рабочего курда (масло)**



нелишенный динамизма мазок, в колоритном отношении отличается известной долей сухости.

В следующих работах, например в „Портрете рабочего курда“ и „Председатель аулсовета Кипчак“ Бегляров стремится освободиться от этой сухости цвета, применяя импрессионистические приемы.

В „Портрете рабочего курда“ (масло, 1928 г.) появляется белесоватость. Утрачивается локальность цвета. Цветовое пятно так же, как и известная плоскостность, приобретает доминирующее значение. Если в „Туркменках“ объемность, трехмерность формы еще больше подчеркивались глубинным пространством, то в „Портрете рабочего курда“ фон замкнут плоскостью стены, к которой плотно примыкает фигура. Художника интересует не сложность композиционного построения, а вибрация цветового пятна, световая дымка, окутывающая весь портрет. Нужно, однако, сказать, что импрессионистические тенденции не выступают в этой работе в своем чистом виде. Бегляров не отказался еще от сухости цвета, но он стремится ее изжить импрессионистическими приемами.

Бегляров не сумел в этом портрете дать социально-психологической характеристики национала-пролетария. С большим успехом это полотно можно бы назвать просто „Курд“, так как главное внимание художника сосредоточено на выявлении национальных особенностей человека.

В этой вещи, как и в других, С. Беглярову нельзя отказать в большой наблюдательности, но наблюдательность должна быть связана с анализом, с отбором, с систематической увязкой продуманного содержания темы, с эмпирическим материалом восприятия. Вопрос стоит об углублении реалистического творческого метода, о понимании правдивости не эмпирически, а целенаправленно. Известная доля эмпиризма наблюдается в его полотне 1929 г. „Председатель аулсовета Кипчак“. Бегляров не сумел в единичном явлении показать типичное и общее. Положительным, безусловно, является тот факт, что художник пытается дать нового человека, человека советской Туркмении. Но этот образ дан им слишком пассивно-созерцательно. Отсутствует идейно-психологическая характеристика, остается один лишь факт эмпирического наблюдения: человек сидит и читает газету.

Узкая полоса застланного красной материей стола становится внешним атрибутом, несвязанным с проработкой содержания портрета. Художник уделяет больше внимание решению чисто формальных задач, чем проблеме социального



**С. Н. БЕГЛЯРОВ.** Предаулсовета „Кипчак“ (масло)

---

портрета. Этим обусловлена вся композиция вещи. То обстоятельство, что Бегляров в этой работе делает дальнейший шаг в сторону импрессионизма (по сравнению с „Портретом рабочего курда“), заставляет его на первый план выдвинуть моменты света и колорита картины. Предсельсовета сидит за столом на фоне яркожелтого солнечного окна. Фигура дана темным силуэтом с светлыми контурами.

Но Бегляров не является последовательным импрессионистом. В его работе внешняя обстановка — газета, покрытый красным сукном стол — имеет все же известное социальное содержание. Для настоящего импрессиониста эти вещи утеряли бы смысловое значение, являясь лишь предметом формальных, колористических исканий. Эта работа Беглярова в основе своей противоречива; в ней борются исключаящие друг друга тенденции: идейная содержательность портрета

с импрессионистическими тенденциями, отрицающими всякое содержание в картине. Отсюда у художника известная доля равнодушия к передаче самого образа туркмена-предсельсовета, лицо которого он затемняет. И именно этой противоречивостью и непоследовательностью можно объяснить тот факт, что внешние атрибуты на его полотне, как газета, покрытый красным сукном стол, яркие, более убедительны, чем сам человек. Перед художником стояла серьезная задача: в единичном образе предаулсовета воплотить образ нового человека советской Туркмении. Бегляров слишком серьезный мастер, чтобы не учесть недостатков полотна „Портрет предсельсовета аула Кипчак“. Художник хотя и медленно, но неуклонно идет к обогащению идейного содержания своего творчества, переключаясь на советскую тематику, стремясь дать правдивый образ туркменской действительности.

Характеризуя С. Беглярова как живописца, необходимо сказать, что он избежал того увлечения ковровой орнаментальной формой, которым переболели и Мазель, и Мезгирева, и др. Еще армянский период его учебы окончательно сформировал художника. Круг тем С. Беглярова — портрет, бытовая, жанровая сцена; за последнее время художник подошел к темам о хлопке, над которыми сейчас работает.



дружних бездурков и тоже софистических, но не таких  
жестокосильных, как в начале. Вспомните, как много людей  
было в этой комнате, когда она была еще новой, когда  
только что появились первые люди, когда только что  
появились первые люди, когда только что появились первые



С. Н. БЕГЛЯРОВ. Игра в шашки (масло)

## V

### ГРАФИКА

Графика занимает в изобразительном искусстве республики большое место. Этот участок изофронта имеет особо актуальное значение как проводник социалистических идей, ибо плакат, книжная обложка, газетный и журнальный рисунок, благодаря большому тиражу и массовому распространению, доходят до самых отдаленных окраин, в аулы и кочевья. Самое содержание рисунков, по сравнению с живописью, отличается большей политической остротой, большей революционной идейной насыщенностью, вследствие того, что графические работы в большинстве случаев были тесно связаны с печатью Туркмении. Газета „Туркменская искра“, журнал „Токмак“, „Туркменоведение“, художественный сектор Туркменгиза объединили вокруг себя значительные кадры художников.

Боевые политические задачи, которые выдвигала советская действительность, находили образное выражение в графическом искусстве. Здесь наиболее видное место занимает изоотдел газеты „Туркменская искра“ — органа ЦК ВКП(б) Туркмении.

Газета начала издаваться в 7-ю годовщину Октября, в 1924 г., вскоре после образования Туркменской советской социалистической республики. Газета правильно учла, что рисунок, политическая сатира и карикатура являются мощным оружием классовой борьбы, что при помощи образного, художественного выражения революционных идей можно достигнуть больших результатов в деле социалистической пропаганды.

При помощи изобразительного искусства „Туркменская искра“ повела борьбу за революционную перестройку страны на всех участках политического и культурного фронтов. Тематический круг художественного отдела „Туркменской искры“ очень широк.

Изооформление, посвященное революционным праздникам и крупным политическим событиям, борьба со старым бытом, зарисовки бытовых сцен Туркмении, классовая борьба внутри республики, индустриализация страны и коллективизация сельского хозяйства и, наконец, политическая карикатура и сатира на Запад — таковы основные разделы, по которым можно распределить изоматериал газеты.

Широта тематического охвата обогащается живым и конкретным материалом из туркменской действительности.

Отражение социально-политической жизни Туркмении, ее строительства, ее нужд, „изображение непосредственных глубин аульной жизни, жизни отдаленнейших районов, насыщение газеты туркменским колоритом“ — такова основная задача, которую с самого начала издания ставит себе газета.

Эти требования она предъявляет не только к литературно-статейному материалу, но и к изоотделу.

Просматривая номера „Туркменской искры“ с 1924 по 1932 гг., убеждаешься, какую огромную работу проделала за это время газета средствами художественной пропаганды.

Простая и понятная, конкретно-изобразительная форма газетного рисунка обладает большой агитационной силой. Здесь необходимы ясность и четкость содержания, выраженного при помощи острого, лаконичного, обобщенного рисунка. Всякий формализм снижает, убивает идейную содержательность искусства, так как он переносит внимание исключительно на формальную сторону художественного произведения. Как со стороны значительности и серьезности содержания помещенных рисунков, так и со стороны художественной формы изоотдел „Туркменской искры“ представляет большой интерес. В газете работали художники Туркмении — Шапов, И. Герасимов, Н. Костенко и др.

Наиболее интересными, заслуживающими особого внимания, являются работы художника Шапова, принимавшего деятельное участие в изооформлении „Туркменской искры“ в первые годы ее издания.

Вся изоработа газеты проходит под лозунгом пробуждения и поднятия революционного самосознания молодой туркменской республики.



Рисунки Шапова являлись активным проводником политических идей среди широких масс трудящихся. Его работы посвящены исключительно революционным праздникам и крупным политическим событиям Туркмении. Рисунки отличаются широтой замысла, четкостью и ясностью композиции, Шапов сумел наиболее полно и убедительно отобразить основные и ведущие идеи текста передовой, ее боевых лозунгов, посвященных тому или другому революционному событию. Соответствие образной передачи глубокому политическому смыслу литературного материала газеты, серьезность и продуманность содержания стоят в тесной связи с высоким формальным качеством рисунка. Рисунок Шапова отличается ясностью замысла, простотой и лаконизмом выражения.

Шапов совершенно чужд формалистических тенденций. Для него основным и ведущим является содержание. Он дает конкретный, реальный, живой образ туркменской действительности, без стилизации и любования ковровой орнаментикой, которые так часто засоряли творческий замысел многих художников. Шапов — реалист. Он остро схватывает национальные особенности типажа, избегая эстетизации и сентиментальности в изображении туркменского дехканства.

Для творчества Шапова типичен рисунок памяти Ленина, помещенный в номере „Туркменской искры“ от 21 января 1925 г.

По своим формальным приемам этот рисунок напоминает плакат. Реалистический образ трудящихся Туркмении Шапов дает при помощи обобщенного, немного схематичного и упрощенного рисунка. Он оставляет наиболее общее и существенное, наиболее характерное и выразительное, отбрасывает ненужные детали, работает крупным и уверенным штрихом, умело используя сочетание черного и белого цветов. Но эта обобщенность и простота рисунка не имеют ничего общего со стилизацией и примитивизмом. Художник ставит себе задачу наиболее четкого, понятного и доходчивого выражения идейного содержания рисунка.

Эта же цель положена в основу другой его работы, посвященной I съезду советов Туркменской ССР, — 22 февраля 1925 г. Рисунок занимает половину первой страницы газеты. Он прекрасно увязан с текстом, и страница газеты воспринимается, как единое, органическое целое. Рисунок разбит на две части. В левом верхнем углу изображен туркмен верхом на коне с развевающимся знаменем, на котором надпись „Да здравствует ТССР“, данная по-русски и по-туркменски. Вдали группа туркмен на фоне гор, из-за которых подни-

# ТУРКМЕНСКАЯ ИСКРА

No. 47-34

В г. Ярославль, 22 февраля 1970 г. н.н.

94-47-100

Слышите ли, угнетенный Восток? Свободный туркменский народ  
приветствует свою независимость, советскую, социалистическую  
республику!



Издание от старинного Русского Совета Государственной Печати

## 01C7AH283CP42

1. *Chlorophyll a* and *Chlorophyll b* contents of leaves were determined by the method of Lichtenthaler and Wherry (1973). The total chlorophyll content was determined by the method of Arar and Johnson (1977). The carotenoid content was determined by the method of Lichtenthaler and Wherry (1973). The total phenolic content was determined by the method of Singleton and Rossi (1965). The total flavonoid content was determined by the method of Zhishen et al. (1999). The total protein content was determined by the method of Lowry et al. (1951). The total soluble sugar content was determined by the method of Dubois et al. (1956). The total acid content was determined by the method of Titrable Acidity (TA) (1990). The total alkaline content was determined by the method of Titrable Alkalinity (TA) (1990). The total nitrogen content was determined by the method of Kjeldahl (1950). The total phosphorus content was determined by the method of Molybdenum Blue (1950). The total potassium content was determined by the method of Flame Photometry (1950). The total calcium content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total magnesium content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total iron content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total copper content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total zinc content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total manganese content was determined by the method of Atomic Absorption Spectrometry (1950). The total boron content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total selenium content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total iodine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total bromine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total fluorine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total chlorine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total sulfur content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total carbon content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total oxygen content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total hydrogen content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total nitrogen content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total phosphorus content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total potassium content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total calcium content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total magnesium content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total iron content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total copper content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total zinc content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total manganese content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total boron content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total selenium content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total iodine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total bromine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total fluorine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total chlorine content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total sulfur content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total carbon content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total oxygen content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950). The total hydrogen content was determined by the method of Inductively Coupled Plasma Atomic Emission Spectrometry (1950).

## ПОСТАВЛЕНИЕ

Page 14 of 14 page 14

[illegible]

*Journal of the American Medical Association*, 1964, 191: 1000-1001



1850

"The [un]happy marriage of  
 the [un]happy couple is the  
 main theme of the novel. The  
 author's style is simple and  
 direct, and the story is told  
 in a straightforward manner.  
 The novel is a classic of the  
 genre, and it is well worth  
 reading."

Первая страница газеты „Туркменская искра“, оформленная худ. ЩАПОВЫМ

мается солнце. Сверху текст: „Слышишь ли, угнетенный Восток?... Свободный туркменский народ провозгласил свою независимую советскую социалистическую республику“.

Рисунок не отличается особенной оригинальностью замысла, наоборот, он очень прост и, пожалуй, шаблонен, но его политическая насыщенность и значимость заключаются не только в тесной связи с текстом, но и с другим рисунком, помещены в правом нижнем углу газеты, на котором изображен колониальный угнетенный Восток.

Художник ясно выразил идею капиталистического порабощения народов Востока. Он изобразил рабов капитала, везущих на своих плечах тяжелый воз. Рядом сидит надсмотрщик, представитель капиталистической Европы с бичом в руке.

Измученные лица, усталые сухие руки обращены с надеждой на освобождение в сторону революционного советского Востока. Внизу лаконичная, крупная надпись „Слышу-у“.

Второй рисунок является более интересным и выразительным, чем первый. Шапов хочет дать характеристику двух миров — капиталистического Запада и угнетенного колониального Востока. Он показывает наиболее наглядную, наиболее убедительную форму эксплуатации для того, чтобы она была максимально понятна и доходчива трудящимся массам Туркмении. Не только физический гнет, но и глубокая душевная мука читаются на усталых, страдающих лицах. Шапов говорит на простом и лаконичном изобразительном языке. Особенность его творческого метода состоит в том, что он дает обобщенный, синтезированный образ, в котором социальная психологическая характеристика достигает убедительности. Он использует политическую сатиру для передачи образа прислужника капитала.

Помимо социальной заостренности, рисунок Шапова интересен по своим чисто художественным приемам. Художник использует сочетание белого и черного цветов, для композиционного построения и как насыщенное цветовое пятно, вносящее в рисунок свежесть и выразительность.

Помимо резкого сопоставления черного и белого, Шапов пользуется и техникой штриха, при помощи которого даются даль и перспектива, а также вносятся разнообразие приемов моделировки предмета. Рисунки Шапова не отличаются остротой линии, являющейся наиболее активным и выразительным средствами графики. Художник строит композицию при помощи цветового пятна, используя живописный прием, а не графический.



Это особенно видно в его работах для журнала „Туркменоведение“, для которого Шапов дал несколько метких реалистических рисунков национальных типов туркмен.

Работа Шапова в газете, безусловно, играла большую положительную роль, являясь ценным и активным проводником революционного содержания, выраженного в ярких и доходчивых художественных образах. В этом отношении он занимает видное место среди других художников, принимавших участие в изооформлении „Туркменской искры“.

Активным работником газеты является также другой художник — И. Герасимов, который дал большое количество рисунков, посвященных главным образом туркменскому быту.

Бытовая тематика И. Герасимова распадается на два круга, из которых один связан с борьбой против пережитков кочевого родового строя, против врагов раскрепощения женщины-туркменки. Другой круг посвящен отображению туркменского быта, преимущественно старого, без какой бы то ни было критики, просто в плане фиксации и жанровой зарисовки. Таких рисунков И. Герасимова много в журнале „Туркменоведение“.

Борьба со старым бытом Туркмении, борьба за раскрепощение женщины, имеет колоссальное значение, как одна из актуальнейших проблем на фронте социалистического строительства в национальных республиках.

„Туркменская искра“ повела активную атаку, помещая большое количество очень содержательных и ценных статей, раскрывающих весь ужас семейного и правового положения женщины-туркменки. „Туркменская искра“ повела борьбу за освобождение женщины от векового гнета. Одним из видов борьбы явился газетный рисунок, при помощи которого можно было наглядно раскрыть все отвратительные стороны быта туркменской женщины.

Многоженство, калым, раннее замужество, бесправие и т. д. — все это ждало решительного разоблачения. Классовая борьба на этом фронте принимала особенно острые формы. Реакционные слои стремились всеми силами сохранить вековое порабощение женщины. Байские, кулацкие элементы, пользуясь темнотой и отсталостью дехканских масс, упорно разжигали и всячески поддерживали вражду против советских законов, делающих женщину равноправной с мужчиной, вовлекающих туркменку из замкнутой жизни юрты, кочевья, аула в общественную жизнь республики.



**И. ГЕРАСИМОВ.** Карикатура из газеты „Туркменская искра“  
(Муж: „Не пушу на собрание“)

Этот трудный и ответственный участок борьбы занимал в „Туркменской искре“ очень большое место. Но если литературный материал (статьи, отрывки повестей, стихотворения) являются очень ценным и интересным, ярко вскрывающим темные стороны туркменского быта и семьи и призывающим к упорной борьбе с ним, то мы не можем этого же сказать



**И. ГЕРАСИМОВ. 1 мая в ауле** (газетный рисунок)

об изоматериале, который значительно бледнее, менее доходчив, менее богат и насыщен революционным содержанием и значительно ниже по своему художественному качеству. Но все же нужно сказать, что художественный отдел „Туркменской искры“ стоит значительно выше графики журнала „Туркменоведение“, которая отличается аполитичностью, романтической передачей старой Туркмении и пассивным этнографизмом.

Рисунки „Туркменской искры“ в подавляющем большинстве исполнены И. Герасимовым. Безусловно, заслугой художника является тот факт, что он откликнулся на поставленную партией и советской властью задачу и попытался в своем творчестве повести агитацию за освобождение женщины. Он дал целую серию рисунков, посвященных этому вопросу („Туркменчилик“). Только в некоторых из них художник довольно удачно справляется с взятой им темой, в большинстве же не чувствуется остроты классовой борьбы с врагами раскрепощения женщины, нет едкости в сатире на старый быт. Рисунки очень бедны и скучны по замыслу, слишком пассивны, вялы и нечетки и потому плохо воспринимаются. Вместо остроты





**Н. ГЕРАСИМОВ.** „Идиллия“ (газетный рисунок)



**И. ГЕРАСИМОВ.** Заставка из журнала „Туркменоведение“

разоблачения и подчеркивания серьезности темы, художник прибегает к шаржу и довольно легкой и слащавой карикатуре, что снижает идейную направленность изображения и полноту художественного образа. Задача вовсе не в том, чтобы выявить карикатурность семейной жизни туркменки, показать якобы „смешную“ сторону старого быта и новых семейных отношений, где освобожденная женщина противопоставляется косному мужу. Этим снижается серьезность классовой борьбы на этом фронте, ибо задача состоит в том, чтобы наиболее полно и многосторонне раскрыть сущность женской кабалы. Герасимов слишком упрощает свой творческий замысел и в большинстве случаев прибегает к чисто шаблонной характеристике того или иного образа. Женщина, идущая на собрание делегатов женотдела, величавая, крепкая, презрительно и победоносно улыбающаяся на жалкого пигмея-мужа, крошечного и карикатурного, уцепившегося за ее подол с целью не пустить ее на собрание.

В этом рисунке, по существу, даже нет юмора, художник просто не сумел найти удачного и политически острого решения темы. Взятые им образы не соответствуют реальной действительности, так как они дают неверное представление о силе противника раскрепощения женщины и тем самым дают неправильное толкование классового смысла борьбы на этом участке строительства.

В 1927 г. (когда был помещен рисунок) передовой туркменской женщине предстояла огромная и очень серьезная борьба с остатками эксплуататорских классов, всячески тормозящими раскрепощение женских масс. Рисунки Герасимова



**Н. КОСТЕНКО.** Дехкане на демонстрации (рисунок)

примитивно трактуют ответственность борьбы, подменяют социальный жанр жанровостью семейной сценки. Легкая жанровость, шаблонность, несоответствие идеи образному выражению, отсутствие революционной направленности и остроты — все это снижает политическую и художественную ценность рисунков Герасимова. Они бледны и мало выразительны, композиционно нечетки и подчас запутаны и мало понятны. Линия мало выразительна, она страдает вялостью и неуверенностью.

Как жанровую сценку трактует И. Герасимов и тему „1 мая в ауле“. Этот рисунок помещен им на страницах „Туркменской искры“ в 1928 г. Художник не сумел дать четкой классовой характеристики дехкан. Он подошел к теме со стороны ее развлекательности, что подчеркивается не только расплывающимися в улыбке лицами трех демонстрантов, несущих красное знамя, но особенно двумя весьма неопределенными фигурами дехкан, стоящими у стены и издали, с улыбкой наблюдающими за этой сценой. В художественном отношении этот рисунок стоит значительно выше, так





**Н. КОСТЕНКО. „Кража невест“** (газетный рисунок)

как Герасимов говорит на более сложном изобразительном языке, линия более уверена, удачно используется игра черного и белого и промежуточных серых тонов, что придает рисунку колоритность, несмотря на известную долю сухости и линейной жесткости. Но по линии самого содержания ему недостает серьезной продуманности и глубины.

Удачнее некоторые его работы, изображающие бытовые сцены и типы старой и современной Туркмении, где художник не ставит себе задачи разоблачения и критики. Например, неплохо сделан рисунок „Ахалтекинские скачки“ (1927 г.), где Герасимову удалось передать динамику скачущих всадников и живость и непосредственность реакции зрителя. В „Туркменской идиллии“ (1927 г.) композиция более продумана, удачней подобран типаж. Художник дает обобщенный, синтезированный образ, отбрасывает натуралистические и мелкие детали, оставляя наиболее характерные и яркие.

И. Герасимов дал много рисунков и для журнала „Туркменоведение“. Эти его работы стоят значительно ниже его газетных рисунков. В них бросается в глаза пассивная отображательность, скучная и вялая фиксация какого-либо явления национальной туркменской жизни без малейшего намека



**Н. КОСТЕНКО. „Бой баранов“ (рисунок)**

на идейную заостренность. Художника больше всего интересует этнографическая и бытовая стороны, а не социальная сущность Туркмении. Пляшущая туркменка, старик-дутарист, туркмен на ослике, туркмен, идущий впереди каравана верблюдов, и т. д. — все эти темы трактуются очень безжизненно, слишком вяло и пассивно.

В графике „Туркменоведение“ большое место занимают археологизм, эстетизация, пассаизм и любование антикварной стариной. Ковры, керамика, руины мечетей, развалины старых крепостей часто встречаются в рисунках Герасимова и другого туркменского художника Пономарева. Все эти ковровые виньетки являются декоративным элементом, украшением страниц журнала, и им-то журнал „Туркменоведение“ уделяет очень большое внимание. Насколько велико засилие археологизма можно судить по тому, что такой рисунок, как фабрика с дымящимися трубами, и тот дается в орнаментальном ковровом окружении.

Большой интерес по своим художественным достоинствам представляют работы художника Н. Костенко, принимавшего участие и на страницах „Туркменской искры“, в журнале „Туркменоведение“, и работавшего в Туркменгизе как



**Н. КОСТЕНКО.** Аул (рисунок)

плакатист и иллюстратор книг. Костенко изображает главным образом сцены туркменского быта, проявляя острую наблюдательность и умение схватить самое основное и характерное. Наряду с художественным мастерством, его рисунки страдают отсутствием динамики передовых социальных идей, отсутствием борьбы за новый быт. Костенко слишком пассивно наблюдает окружающую жизнь и совершенно бесстрастно фиксирует свои наблюдения и впечатления. В его рисунках, как и в бытовых сценах большинства работ И. Герасимова, не чувствуется напряженной воли борца за новую Туркмению. Даже такая сцена на его рисунке для „Туркменской искры“ (1927 г.), как „Дехкане на демонстрации“, где принимают участие не только мужчины, но и женщины, пропитана скорее этнографизмом и пассивной бытовой жанровостью, чем выявлением революционной сущности этого факта. Эта вещь Костенко не агитирует: для этого она слишком созерцательна. Не спасает и то обстоятельство, что женщина-туркменка держит в руках красное знамя. Костенко трактует тему демонстрации, как интересное зрелище, острое и привлекательное по своему национальному колориту. Он выдвигает на передний план фигуры женщин, плавно покачивающихся на спинах верблюдов. В этом — живописная особенность восточной демонстрации, и она-то и привлекла главным образом внимание художника.





**ГЕРШАНИК.** Рисунок из журнала „Туркменоведение“

Те же черты созерцательного, бесстрастного бытового жанра имеются и в других его рисунках — „Бой баранов“, „У котла“, „Кража невест“ и др. Художник дает очень меткую и яркую характеристику быта, но он не поднимается до глубокой социальной идеи, в которой чувствовалась бы принципиальная оценка изображенной сцены. Зато большой остротой и богатством пропитана самая техника рисунка. Это несоответствие между идейным содержанием и технической выразительностью создает впечатление некоторого формализма, заставляющего идею выразительность рисунка.

Но нужно отдать справедливость — Костенко владеет своим мастерством. Его технические приемы отличаются богатством и разнообразием. Простота и обобщенность, почти силуэтность рисунка сочетаются с очень сложной и тонкой штриховкой, выявляющей объем и светотень. Костенко пользуется в одинаковой мере и ярким цветовым пятном и сложной игрой линий. Он дает рядом с импрессионистической

трактовкой пейзажа, с обобщением силуэта деревьев и гор четкую, почти жесткую, очень лаконичную и скупую линейную схему фигур. Он использует контрасты черного и белого, всю их интенсивность и насыщенность во взаимоотношении. В этом отношении особенно выразителен его рисунок „Кража невест“, экспрессивностью и динамикой изображения скачущего всадника.

## VI

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КАДРЫ

Подготовка национальных художественных кадров является одной из главных и основных задач, стоящих перед изофронтом Туркменской республики. Эта проблема выдвигалась еще десять лет назад Школой искусств Востока, стремившейся сплотить вокруг себя местные национальные художественные силы. Но на этом этапе пролетарской революции трудно было сразу достичь в этом деле больших результатов, так как тормозом была крайняя культурная отсталость туркменского дехканства. Большой заслугой школы является уже то, что она была пионером на этом поприще.

Переход к реконструктивному периоду, выдвинувший консолидацию художников Туркмении, с новой силой поставил вопрос о необходимости форсированной подготовки молодых национальных кадров по изоискусству.

Объединение художников Туркмении (ОХТ) с первых же дней поставило вопрос о поднятии художественного воспитания в школах и об организации художественного техникума, где можно было бы вести работу по подготовке художников-специалистов в области изоискусства.

В 1929 г. в Ашхабаде открылся художественный техникум, но он имел лишь одно музыкальное отделение. Только 7 ноября 1931 г. удалось открыть при художественном техникуме изоотделение, инициатором и организатором которого являлся художник С. Бегляров.

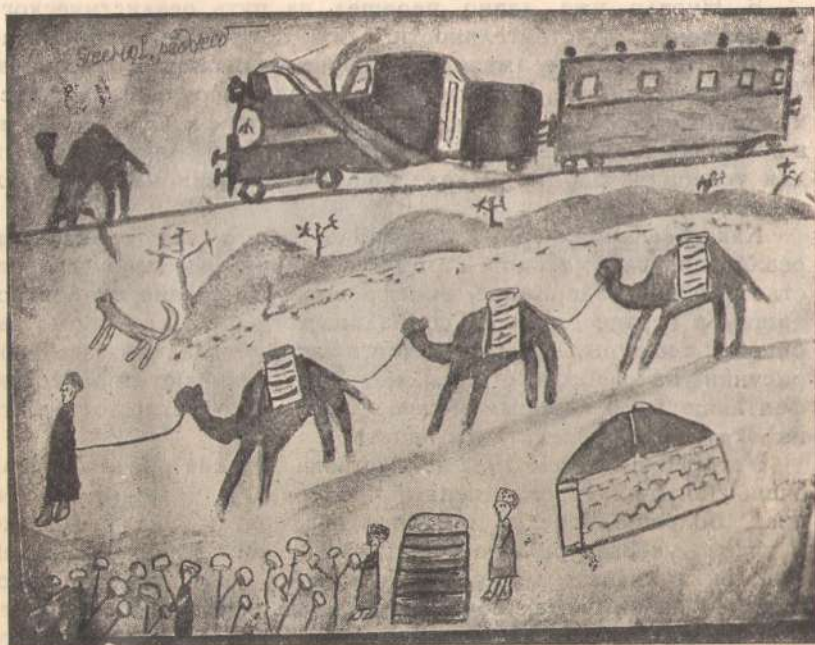
До марта работала всего одна группа Беглярова, в марте



выделилась вторая, художественное руководство которой взял на себя Бяшим Нурали. Число учеников росло, преобладающее большинство были дети туркменского дехканства, и этот рост был ярким свидетелем того колоссального сдвига, который проделала Туркмения за годы революции. Если раньше огромных усилий стоило заманить Бяшима в студию, то теперь техникум собрал в своих стенах большое ядро детей туркмен, уже не боящихся покинуть аул и переселиться в город. Поступающие были часто совсем неграмотными, так что художественный техникум является одновременно и базой ликбеза. С. Бегляров, являющийся заведующим изоотделением, проявляет много энергии для того, чтобы обеспечить ребят всем необходимым: и материалом для рисования, и помещением — интернатом, так как большинство учащихся прибыло из окрестных аулов. С утра ученики проходят общеобразовательные предметы, во вторую половину дня занимаются рисованием. Изоотделение рассчитано на 5 лет обучения: два подготовительных и три основных курса; до этого у всех общая программа. Изотехникум готовит два вида специалистов: 1) художников-педагогов для начальных и средних школ и 2) клубных работников, оформителей, массовиков.

Уже самая задача изотехникума, его программа и план работы говорят о большом шаге вперед по сравнению со Школой искусств Востока. Изотехникум ставит себе очень ясную и конкретную цель — подготовить кадры, необходимые для поднятия художественного образования среди трудящихся масс Туркмении. Окончивши техникум, дети дехкан поедут обратно в аулы в качестве педагогов в школах, являясь одновременно руководителями изорботы в клубах, читальнях, кружках, оформителями стенных газет. Поставленная техникумом задача — дать клубного работника, массовика — заслуживает положительной оценки, так как Туркмения особенно остро нуждается в своих национальных художниках-общественниках, которым предстоит огромная работа среди дехканских масс отдаленных районов республики, среди затерявшихся в песках аулов.

Метод преподавания в изотехникуме является правильным, заслуживающим большого внимания. С самого начала поступившим в техникум дается элементарное знание рисунка, что отнюдь не мешает и не устраняет со стороны преподавателей индивидуального подхода к каждому. Ребята рисуют с натуры, переходя постепенно от простых предметов и их сочетаний к более сложным. Руководители групп помогают детям



Детский рисунок

овладеть формой, передать предмет наиболее верно, дают знания перспективы и ракурса. Особенно плодотворны занятия в саду возле здания техникума, когда дети учатся на самой природе правильному пониманию соотношений отдельных предметов в пространстве, пониманию глубины, цвета и освещения, формы и объема. По сравнению со Школой искусств Востока, где вся изоработа шла под знаком преклонения перед ковровым орнаментом, где стремились все богатство окружающей действительности разложить на простые и схематичные элементы коврового узора, — изотехникум в лице преподавателей — Беглярова и Нурали — стремится привить детям любовь и знание реального мира, изучение многообразия и богатства форм и красок живой природы. С. Бегляров — художник-реалист, которому чужды стилизация и эстетизм.

Б. Нурали уже давно перешел на путь реалистического отображения действительности. Его последние работы по своему творческому методу в корне отличаются от ранних. То обстоятельство, что преподаватели изоотдела являются художниками-реалистами и притом советскими художниками Туркмении, является особенно плодотворным для успешной работы в деле подготовки национальных кадров.

Как Бегляров, так и Нурали в работе над овладением реалистическим методом стремятся развить в детском творчестве идейное содержание, осмысленное отношение к происходящим в стране сложным социальным процессам. Кроме зарисовок с натуры, большое место в изопреподавании занимают рисунки на свободные темы, которые развивают творческую фантазию и по которым можно судить, как реагируют ребята на окружающую действительность.

Устроенная летом 1932 г. выставка детских рисунков дала очень богатый художественный материал, в котором отразились большие успехи, достигнутые ребятами за несколько месяцев учебы, большое художественное дарование детей туркмен и живость мировосприятия в их отношении к происходящей на их глазах социалистической перестройке Туркмении. Большой заслугой Беглярова и Нурали является то, что они умело подходят к детскому творчеству, к специфике их восприятия. Они поняли своеобразие национальной художественной формы, как исторически обусловливаемое своеобразие мировосприятия, и не навязывают ковровой орнаментики, якобы единственно присущей туркменам способности мыслить и изображать.

Основная тема, которая больше всего находит отклик в детском творчестве, это социалистическая перестройка аула и кочевья. Ребята — дехкане, им более понятна и близка жизнь аула, чем жизнь города, которую сразу еще трудно освоить. Поэтому в их работах очень немного рисунков на городские темы, и преобладающее большинство рисунков связано с крестьянской и кочевой тематикой, в которой дети сумели очень живо и своеобразно отобразить происходящую у них на глазах ломку старого быта и созидание новых, социалистических форм обработки земли. Это новое настолько захватило и заполнило их мировосприятие, что оно явилось основным движущим стимулом их творческой фантазии. Старая и новая Туркмения — тема, которая волнует искусство республики. Многим из художников трудно передать динамику





**Г. ЛАТФУЛИН** (ученик Гос. худ. техникума). **Изгнание кулаков из колхоза** (акварель)



Рисунок ученика Гос. худ. техникума

борьбы нового со старым, трудно показать реальный, живой облик революционной Туркмении.

В детских рисунках мы видим исключительно искреннюю и непосредственную реакцию на окружающую действительность, видим категорический приговор старому. Старое и новое даны в непосредственном их взаимоотношении; не как знак сухого, надуманного механического противопоставления, а как непрерывное движение, в котором старое оживает и поглощается новым. Очень интересен большой акварельный рисунок Латфулина „Классовая борьба в колхозе“, где дается яркий и динамичный образ нового советского аула. Латфулин показывает, как трудовое туркменское дехканство изгоняет баев (кулаков) из села. В представлении художника главным действующим лицом этого события является трактор, как символ нового социалистического аула. На переднем плане рисунка Латфулин изображает довольно юмористически сценку, показав смеющегося туркмена-пахаря, который весело едет на тракторе и буквально выпаживает баю, данного карикатурно маленьким, с длинным носом, больше похожего на гнома, чем на человека. Для яркости образа художник пренебрег реальными пропорциями людей и предметов, ему важно было подчеркнуть мощь и силу туркменского колхозного дехканства, их победу над кулаком. Для этой цели он и прибегает к диспропорции, которая помогает ему ярче выразить свою идею. Трактор вообще занимает видное место в детских рисунках. Он победоносно едет по колхозным полям, он фигурирует почти на каждом рисунке. Он произвел на ребят настолько сильное впечатление, что особенно ярко запечатлелся в их памяти. Ребята очень тонко и внимательно изображают каждую деталь машины, и чувствуется, что эта тщательная работа им доставляет большое удовольствие. Трактор и верблюд, юрта и дом — вот главное противопоставление в их творчестве. Но верблюд мирно уживается с трактором, ребята не считают нужным отказываться от него. На некоторых рисунках рядом с трактором, вспахивающим поле, бежит верблюд, запряженный в тележку, на которой стоит туркмен и разбрасывает зерна в вспаханную землю.

Юрта и дом уже не живут в таком мирном союзе. Дети стараются подчеркнуть, что юрта — это старое, которое нужно изжить. Белый, чистый дом вытеснит юрту, он является символом нового быта в ауле: недаром над домом, а не над юртой, изображается антенна или громкоговоритель.

Большое место в детском творчестве занимает хлопок. Раз-



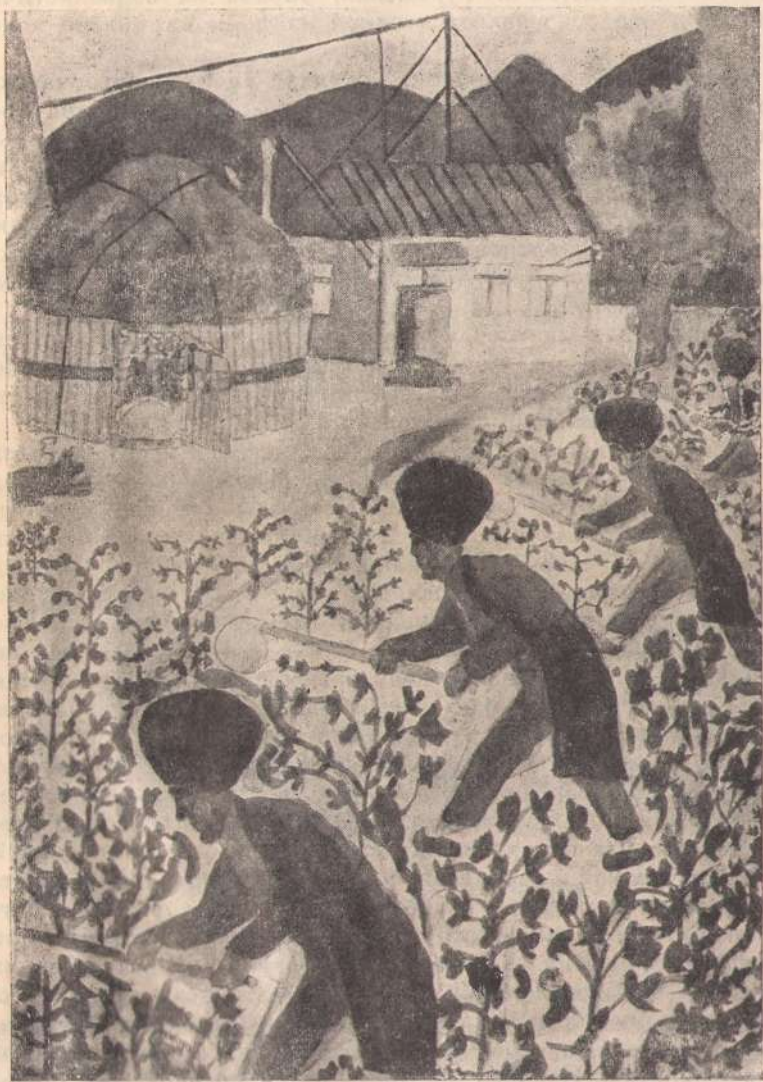


Рисунок ученика Гос. худ. техникума. „Окучка хлопка“

витие хлопководства в Туркмении, борьба за социалистическое хлопководство является одной из форм изживания кочевого строя.

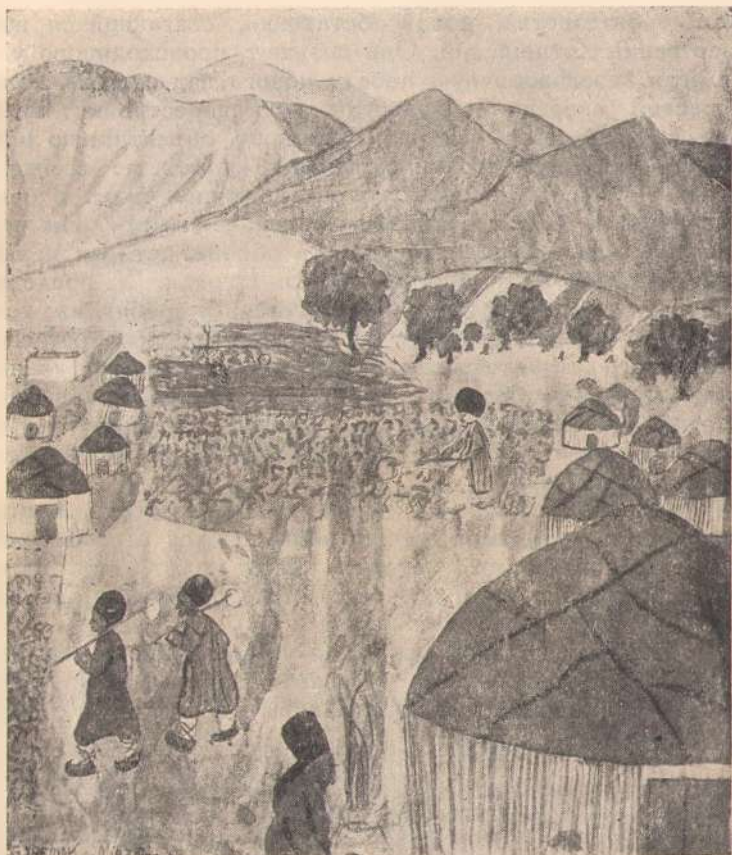
Хлопковое поле, хлопок, окучка хлопка встречаются в рисунках учеников на вольные темы с первого месяца пребывания в техникуме. Хлопок то предстает, как отдельный элемент в представлении ученика о новой Туркмении, то впоследствии, в процессе учебы, превращается в самостоятельную тему. Хлопковое поле никогда не дается в детских рисунках как декоративный фон. Дети всегда показывают тот или иной процесс обработки хлопка, показывают конкретный человеческий труд.

Полный динамики реализм лежит в основе их художественного мировоззрения, который помогает им избежать неподвижной замкнутости образа, которую так трудно преодолеть многим уже сложившимся художникам.

В детских рисунках изображенный человек всегда активен, всегда полон движения и трудовой энергии. Поражают острая, живая наблюдательность и исключительное умение схватить общее, несмотря на то, что дети не выделяют главного, не выдвигают на первый план наиболее характерного, которое сопоставляется с второстепенным, выделяющим и подчеркивающим это главное. Все лица, все элементы композиции на детских рисунках представляют одинаковый интерес, как необходимые живые звенья в цепи развернутого события, связанного единством творческого замысла. Рисунки производят цельное впечатление, и эта цельность достигается глубокой идейной и эмоциональной насыщенностью, единством композиционного построения и, наконец, необычайной гармонией колорита. В своих рисунках дети щедро заполняют пространство предметами, удачно справляясь с очень сложной композицией.

Существенной и характерной чертой их творчества является тонкое чувство ритма. Плавные изгибы склонов Капет-Дага у горизонта перекликаются с круглящимися крышами юрт, с куполообразными очертаниями деревьев. Организующим моментом всей композиции является повторный ритм, благодаря которому создаются текучесть и непрерывность движения.

Ритмичность построения соединяется с колористической насыщенностью. Яркость цветовых пятен не нарушает общей гармонии красочной композиции в целом. В детском творчестве нет и намек на ковровую сдержанность красочной гаммы, которая доминировала в работах многих туркменских художников. Цвет берется детьми реалистически. Здесь осо-



**Рисунок ученика-туркменина Гос. худ. техникума**

бенно ярко сказались наблюдательность и умение схватить тонкие цветовые нюансы, изменчивость освещения далей. Дети главным образом дают пейзаж района Ашхабада, с недалекими предгорьями, склонами Капет-Дага, изломанными и в то же время монотонными, которые ребята изображают то при полном солнечном освещении, то в предвечерье.

Работая и учась в условиях социалистического наступления, молодежь, естественно, живет интересами социалистиче-



ского строительства, новой обстановки, слагающихся новых общественных отношений. Они познают происходящую у них на глазах безоговорочную победу нового над старым, полную творческой энергии социалистическую перестройку аула и кочевий. Они весьма хорошо понимают объективную закономерность этой перестройки, хотя, быть может, не всегда достаточно конкретно осознают ее движущие силы. В основе их творчества лежит активное отношение к миру. Им чужда та созерцательность, та скованность образа, которая характеризует первый этап творчества Б. Нурали. У последнего в ранних работах человек бездеятелен, у ребят из техникума — человек всегда занят конкретным трудом. Рост социалистического строительства создает в творчестве учеников художественного техникума более глубокое, более вдумчивое отношение к действительности, большую идейную глубину, более глубокое понимание реальных отношений, чем это могло иметь место раньше.

И особенно важно, что идейность, серьезность, социальная содержательность их вещей воплощаются в своеобразной реалистической форме, которая, быть может, еще наивно-несовершенна, но которая ясно и непосредственно передает замысел.

Творчество учеников еще раз подтверждает, что социалистическое строительство обеспечивает высокий уровень национальной художественной культуры Республики и ее дальнейший мощный расцвет.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Первая страница газеты „Туркменская искра“ от 26/1 1926 г., оформленная худ. Шаповым.

Узор женского головного убора племени Ходжа, Казакджинского района (по зарисовке худ. Р. Т. Папэ).

Туркмены ткут ковер (горизонтальный станок).

Текинский большой ковер (в собрании Гос. музея восточных культур).

Розетка („Гюль“) большого текинского ковра.

Ведущая розетка кизыл-аякского ковра („Загон для скота“).

Ковровая завеса входа в юрту (Энси пендинский).

Иомудская ковровая дорожка (Иолама) с изображением свадебного каравана.

Огурджалинский намазлык (коврик для молитвы).

Памятник В. И. Ленину в Ашхабаде.

Текстильная фабрика им. Ф. Э. Дзержинского в Ашхабаде.

Ковер с портретом В. И. Ленина, работы дехканки Шараповой.

Гос. туркменский кукольный театр. Изокружок в мастерских при театре.

Н. Костенко. Плакат по вовлечению туркменки на учебу.

Никонов. Эскиз плаката.

А. С. Жуков. Роспись блюда.

Марка изданий Туркменкульта.

И. М. Мазель. Проект росписи для обкома ВКП(б) в Ашхабаде (исполнен Ударной школой искусств Востока).

Р. Т. Папэ. Персидский двор (работа периода УШИ).

Скоблина. В юрте (рисунок).

Мурадов. Рисунок к „Татарской сказке“ (работа периода УШИ).

Хандамов. Праздник (работа периода УШИ).

О. Мезирева. Четыре жены (масло).

О. Мезирева. Плакат.

Бяшим Нурали. Праздник (масло. Принадлежит Гос. музею Туркмении. Ашхабад).

Бяшим Нурали. Портрет Халиджи (масло. Принадлежит Гос. музею восточных культур).

*Бяшим Нурали*. Портрет русской девушки (акварель. Принадлежит Гос. музею восточных культур).

*Бяшим Нурали*. Портрет двоюродного брата художника (рисунок).

*Бяшим Нурали*. Туркменский старый быт (масло. Принадлежит Гос. музею восточных культур).

*Бяшим Нурали*. Туркменский новый быт (масло).

*И. М. Мазель*. Рисунок из серии „Шахсей-Ваксей“.

*И. М. Мазель*. Йомуды (рисунок).

*И. М. Мазель*. Махтум-Кули (акварель из альбома „Ковровая сказка“).

*И. М. Мазель*. Сбор кибитки (рисунок).

*И. М. Мазель*. Маслобойня (рисунок).

*И. М. Мазель*. Арычник (масло).

*С. Н. Бежляров*. Рисунок из серии „Типы старого Ашхабада“.

*С. Н. Бежляров*. Парикмахер (рисунок из серии „Типы старого Ашхабада“).

*С. Н. Бежляров*. Туркменки (масло. Принадлежит Гос. музею восточных культур).

*С. Н. Бежляров*. Портрет рабочего курда (масло).

*С. Н. Бежляров*. Предаулсовета „Кипчак“ (масло).

*С. Н. Бежляров*. Игра в шашки (масло. Принадлежит Гос. музею Туркмении, Ашхабад).

Первая страница газеты „Туркменская искра“ (ко дню провозглашения Туркменской республики), оформленная худ. *Щаповым*.

*И. Герасимов*. Карикатура из газеты „Туркменская искра“.

*И. Герасимов*. 1 мая в ауле (газетный рисунок).

*И. Герасимов*. Идиллия (газетный рисунок).

*И. Герасимов*. Заставка из журнала „Туркменоведение“.

*Н. Костенко*. Дехкане на демонстрации (рисунок).

*Н. Костенко*. Кража невест (газетный рисунок).

*Н. Костенко*. Бой баранов (рисунок).

*Н. Костенко*. Аул (рисунок).

*Гершаник*. Рисунок из журнала „Туркменоведение“.

Детский рисунок (ученика-туркменина подгот. курса Гос. худ. техникума).

*Г. Латфуллин* (ученик Гос. худ. техникума Туркмении). Изгнание кулаков из колхоза (акварель).

Рисунок ученика-туркменина Гос. худож. техникума.

Рисунок ученика Гос. худож. техникума. „Окучка хлопка“.

Рисунок ученика-туркменина Гос. худож. техникума.



## О Г Л А В Л Е Н И Е

	Стран.
Предисловие . . . . .	3
I. Искусство дореволюционной Туркмении . . . . .	5
II. Пути развития искусства советской Туркмении . . . . .	25
III. Ударная школа искусств Востока . . . . .	41
IV. Художники Туркмении:	
Бяшим Нурали . . . . .	63
И. М. Мазель . . . . .	78
С. Н. Бегляров . . . . .	90
V. Графика . . . . .	104
VI. Художественные кадры . . . . .	121
Список иллюстраций . . . . .	133