

энергетику, полную добра, надежды, благонадежности, благодати, наконец... Такими бывают лица у шаманов в момент их экстатического слияния с небесами. Эта женщина - праматерь всех народов, Ева – оберег, залог надежды, залог мира и благополучия всех людей.

В творческом наследии Кямала Ахмедова имеется большая группа работ, близкая по своему художественному и композиционному решению живописным произведениям художника. Как правило, это – пейзажи, выполненные в гуаши и акварели. Однако, не меньшей живописностью отличаются и пейзажные композиции, выполненные карандашом. Хочется еще раз подчеркнуть, что Кямал Ахмедов является подлинным виртуозом рисунка. Любые элементы изображения – будь то объем, или – пространство, или даже различия в цвете – мастерски передаются художником даже в прозрачной черно-белой технике туши.

Интересно проследить, как трансформировались традиционные для художника образы в зависимости от разной техники исполнения. Взять, к примеру, образ беженки – идущей женщины, которая несет на своей голове тюк с домом. Этот образ многократно появлялся в картинах Кямала. Также он является основой и многих графических листов художника. В частности, обращает на себя внимание пастель, в которой фигура идущей женщины максимально геометризирована, а сама композиция приближается к абстрактной. На другом листе, представляющем собой скорее эскиз, чем законченную композицию, фигура беженки показана дважды, параллельно, в последовательном пропорциональном уменьшении масштаба. Рисунок выполнен тушью. Поражает, насколько выразительна и индивидуализирована в едва намеченном наброске фигура женщины, ее лицо, ее походка.

Поражает также настойчивость художника в его постоянном обращении к автопортретам. Через свои автопортреты художник выражает не только свой реальный образ, каким он себя видит, но и свою жизненную позицию, а также и свое отношение к искусству – его роли, его функции в жизни людей. Интересен в этом плане Автопортрет в виде Дон Кихота. Обращает на себя внимание и тот демонстративный, репрезентативный характер, с которым выполнен этот автопортрет: перед нами сидит художник в костюме «идальго» - «рыцаря печального образа», фронтально, перед мольбертом. В одной руке он держит шпагу, в другой – палитру. Идея художника здесь очевидна: подлинное назначение искусства – в его воинственности, способности противостоять злу, в утверждении добра. Иными словами, теме, которой Кямал посвятил все свое творчество.

Отдельно хочется остановиться на другом Автопортрете К.Ахмедова, выполненном тушью. Он представляет лицо художника крупным планом, поданное на белом листе бумаги. Вокруг нет ни среды, ни аксессуаров... Большие глаза, строго и пристально смотрящие на зрителя, как будто несут в себе вопрос: кто ты? Какими ценностями живешь? Честен ли ты? Правдив ли ты? При всей эскизности исполнения, этот Автопортрет, безусловно, является одним из самых глубоких и самых серьезных произведений Кямала. Как будто художник подводил итог – нравственный и творческий.

Графические произведения Кямала Ахмедова – это не только исповедь художника, в которой он раскрывал свои самые сокровенные помыслы. Это еще и творческое завещание художника – завещание молодым, потомкам, которое еще ждет своего часа.

Литература

1. Вагабова, Д. Другое искусство [Текст] / Д.Вагабова. – Баку: Элм, 1993. – 115 с. – В – 49030/0000
2. Вагабова, Д. Известные неизвестные [Каталог] / Д.Вагабова. – Баку: Yeni Gallery, 2005. – 62 с.
3. Кямал, А. Графические произведения [Текст] / А.Кямал. – Баку: Ишыг, 2004. – 123 с.
4. Кямал, А. Живопись [Текст] / А.Кямал. – Баку: Ишыг, 2004. – 156 с.

Мамедова Лала Гамлет кизи

ИСКУССТВО РИСУНКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТЕБРИЗСКИХ МАСТЕРОВ НАЧАЛА XIV ВЕКА

Общая картина культурой жизни Тебриза конца 13 – начала 14 веков представляла смешение многих художественных традиций: китайской декоративной и свитковой живописи, византийской, западноевропейской, арабо-мессопотамской, тюркской домусульманской, манихейской и многих других. Это своеобразие и породило тот уникальный характер тебризского изобразительного искусства периода Ильханов, выраженного, прежде всего в книжной иллюстрации.

Одной из рукописей, находящихся у истоков нового стиля, является знаменитая копия перевода на фарси труда ибн Бахтишу "Манафи аль-Хайаван" ("О пользе животных") 1291-99 гг., хранящаяся в Библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. Иллюстрации рукописи представляют большой интерес, так как демонстрируют весь спектр исканий тебризских мастеров в момент генезиса стиля, весь широкий диапазон различных влияний в этот исходный момент. По единодушному мнению исследователей иллюстрации систематизируются на основании двух полярных признаков: одна точка отсчета – миниатюры в так называемом мессопотамском стиле, господствовавшем в Багдаде и Мосуле в конце XII – начале XIII веков. Полярной ее противоположностью были миниатюры, исполненные в новом, дальневосточном стиле. Однако, миниатюрами их можно назвать чисто условно, так как они по- существу являются рисунками с небольшой подцветкой, в большинстве же монохромными. Среди них выделяется самая большая группа иллюстраций, где художник, преодолев начальную робость, смело бросается в эксперимент, и, полностью порвав с двухмерно-

стью и плоскостностью прежнего стиля, на основе творческого синтеза идей утверждает новаторские приемы, столь важные для дальнейшей эволюции мусульманской миниатюрной живописи. Эти миниатюры являются работами ведущего художника школы, и что именно этот стиль явился наиболее перспективным в дальнейшем развитии стиля. Мазок здесь легкий и изящен, это фактически техника акварельной отмытки, присущая китайской живописи. Цветов немного, но они удивительно гармоничны и богаты нюансами, градациями тона, оттеняя графическое решение произведения, и художник извлекает из них максимум живописного эффекта. Высокими художественными достоинствами обладает ряд рисунков, отмеченных сильным дальневосточным влиянием. Удивительно зрелое, талантливое композиционное решение мы находим в рисунке "Горные козлы". Один из них летит в прыжке над ущельем, другой же, словно влекомый бездной, заглядывает в пропасть ущелья. Первый из них, стремительно спрыгнувший вниз головой, изображен в необычном, остром ракурсе. Нерасторжимая связь животных между собой и с элементами пейзажа придает композиционному решению логичность и художественную завершенность. Скалистые отроги гор, очерченные смелым, ломаным штрихом, склоняются к центру композиции, влекомые центростремительной силой. Ветви деревьев, корявые, голые, в едином вихревом движении устремляются в том же направлении, вторя движению животных к центру. Так, с противоположной сторон две волны, два витка динамично стыкуются в центре, и каждая из них, замыкается в своем цикличном движении. Эту композиционную симметрию несколько смягчает диагональ мощного ствола, графичного, узловато-корявого. Этот монохромный рисунок выполнен сепией, кистью. Привлекают внимание и другие стилистически родственные иллюстрации. Так, в рисунке "Два оленя, отдыхающие под деревом" мы видим уже знакомый нам по диптиху из рукописи Джувейни прием, когда ствол дерева, в нашем случае ивы, изгибаясь и нависая сверху, образует как бы естественную раму сверху композиции, причем, часть кроны и ствола срезаны сверху рамой, что является чисто дальневосточным приемом. В то же время ветви плакучей ивы не теряют декоративности. Если ствол дерева, как и растения и травы, выписан свободной, графичной манерой, широким смелым мазком и выразительными ударами кистью, то ветви ивы ритмично повторяются, а каждый листочек симметрично свисающих ветвей выписан по отделимости вплоть до прожилок. И хотя линия оленьих круп несколько жестка, даже "проволочна", поза оленей, обернувшейся к оленю, создает естественную связь между ними, наличие композиционного замысла.

В другой иллюстрации "Бегущие антилопы" восхищают одновременно предельный лаконизм и простота композиции, как и ее поэтическая одухотворенность. Важным свойством композиции является преднамеренное построение композиции по вертикали, что является в дальнейшем одним из определяющих качеств тебризского стиля. Горный массив, устремившись ввысь, срезанный у вершины рамой, нависает над долиной. Внизу, у подножья он теряет очертания в дымке, словно растворяясь. По мере возвышения, горы приобретают материальную плотность, скальные отроги, поросшие скупыми кустиками травы, трактованы в дальневосточной манере.

Другой аспект исканий в тебризских мастерских того времени представляют рисунки – иллюстрации "Дивана" Муидзи, хранящегося в Библиотеке Индиан Оффис в Лондоне, датированные 713/1314 г., они ценны тем, что несут в себе год их создания, хотя и миниатюры их напоминают скорее подвеченный рисунок. По существу, здесь кроме линии нет никаких других средств выразительности: ни цвета, ни объемно-пространственной разработки, ни конкретной среды. Следующим большим этапом в истории тебризской традиции искусства рисования можно считать иллюстрации исторического труда "Джами ат-Таварих" ("Всеобщей истории"). Значение их намного превосходит рамки истории миниатюры. Вокруг этого памятника сосредотачивается большой круг проблем, и, словно в фокусе, отражается вся пестрая панорама Тебриза XIV века. Иллюстрация "Моисей поражает гиганта Удджа" необычна тем, что пророк здесь занимает лишь небольшое место в правом верхнем углу: стоя на скале, он поражает гиганта с помощью своей магической палочки. Значительно большую часть листа занимает изображение повергнутого великана, его запрокинутая фигура заполняет почти весь лист. Грузная фигура Удджа, заключенная в квадратный формат композиции, словно пытаясь пробить ее рамки, упирается в нее ногами. Лицо великана повреждено временем. Метод рисования художника можно проследить на ноге Удджа: снизу это предварительный набросок красновато-коричневого цвета, а сверху – окончательная прорисовка более темным тоном. Здесь впечатляет мастерство решения, необычная трактовка великана, легкость и смелость в разработке одеяний, что также послужило образцом для подражания. В "Откровении пророку Мухаммеду" художник использует тот же выразительный прием, что и в других иллюстрациях цикла жизни Пророка. Здесь на пустынном фоне выступают два героя сюжета Пророк и Джебраил. Чуть подавшийся вперед, он ногами упирается в нижнюю границу миниатюры, а короной касается верхней ее рамы. Сам пророк Мухаммед сидит, обхватив колено руками, в глубокой задумчивости. Скалы здесь своими крутыми гребнями словно волны нависают над ним, как бы "омывая" его, вторя его силуэту, но не касаясь. Скудность деталей фона сосредотачивает внимание на немногих элементах пейзажа, усиливая их выразительность. Все эти компоненты образуют вместе барельефную, выстроенную по единой линии череду перемежающихся фигур и скал. В то же время, вздыбившаяся земля, складчатые, наслаивающиеся друг на друга планы, крутизна изгибов скал придают композиции объемность, пространственность. Безошибочное художественное чутье вновь подсаживает художнику важную деталь, а именно: оставаясь важным элементом художественного образа, скалы уменьшаются в размерах и тем самым усиливают монументальность образов пророка и архангела. В рисунке применяется ставший в это время чрезвычайно распространенным, а в последствии классическим и обязательным метод рисования черной и рыжеватой-красной тушью.

Чрезвычайно интересный художественный материал представляет иллюстрация, где запечатлено одно из важнейших событий мусульманской истории – "Пророк Мухаммед и Абу Бекр на пути в Медину Хид-

жра. По всему периметру композиция окаймлена типичными дальневосточными горными цепями синего и красновато-коричневого цвета, условно называемыми "пик за пиком." Эти скальные выступы, наслаиваясь как по вертикали, так и по горизонтали, то образуют ровную цепь по нижней и верхней раме миниатюры, то вытягиваются ввысь и громоздятся друг на друга, а то и, опускаясь вниз, вклиниваются между персонажами, давно потеряв ту реалистическую основу своих дальневосточных прототипов. Превратившись в условный элемент изобразительного арсенала, они обретают чисто декоративный характер.

Тебризское искусство рисунка, как и все изобразительное искусство в целом, проходит в итоге через попытки имитации китайской живописи, а точнее, ее адаптированного тюркским художником варианта, сложный путь развития, стремление добиться легкости, пространственности, гибкости штриха не изменяет коренным образом основ изобразительности, но сохраняют прежнюю отчетливость линии, придав ей гибкость и изящество. Это завоевание тебризского стиля остается в дальнейшем на протяжении всей истории развития миниатюры непеременимых качеством всех школ Ближнего Востока.

Обратимся к миниатюре «Монах Бахира узнает в отроке Мухаммеде будущего пророка». В центральной части композиции группа из пяти верблюдов поражает мастерством исполнения. Само их размещение в центре уже является смелым, неординарным приемом. Словно осознавая всю исключительность момента, коленопреклоненные, они смиренно склонили головы перед будущим основателем новой мировой религии. Мягким, плавным линиям их горбов вторят тюки с поклажей, размещенные выше.

Зная великолепные образцы изображений верблюдов из Харири Шеффера, мы можем смело утверждать, что эти верблюды, созданные тебризскими мастерами, достойно продолжают анималистическую традицию в мусульманской живописи. В правой части листа видна часть здания, кирпичная кладка которого прорисована серебром. Из окна выглядывает фигура Бахиры. Выразительным жестом руки он указывает на Мухаммеда и объявляет двенадцатилетнего мальчика пророком, который принесет человечеству новое Священное Писание – Коран. И хотя фигура Бахиры занимает всего лишь угол в верхней правой части листа, его властный жест и пронзительный взгляд дают мощный импульс и направляют внимание зрителя на главного героя. Мелодичные линии одеяний арабского покроя (персонажи этого мастера не носят монгольских одежд), ритм голов верблюдов, с плавными изгибами шей, их покатые спины создают мир замедленных движений и плавных, эллипсоидных линий. Эту безмятежность властно нарушает и врывается в него резкий жест руки монаха Бахиры. Кончик его плаща, словно трепещущий от порыва ветра, вторит движению руки. Практически и здесь цвет не играет никакой роли: красное одеяние отрока, пара тюков и попона одного из верблюдов. Как и в предыдущем случае, цвета не решают произведение ни композиционно, ни колористически. Ключевая роль у Бахиры, которая придает произведению динамичный, взвинченный, эмоциональный накал. Небольшая фигура ребенка становится смысловым центром благодаря приему, уже знакомому нам по предыдущим: все взоры обращены на него, и почтенные мужи обступили его и слева и справа и хотя его фигура смещена влево, к нему ведут взгляды всех участников встречи, в том числе и животных. даже ангел, слетевший сверху, устремил взгляд на него.

В миниатюре «Рождение Пророка» явно чувствуется подоснова: фресковая живопись трехчастное арочное деление, сдержанность колорита, доходящая до монохромия: различные градации охры, прозрачные краски, техника подцветки, которая лишь оттеняет графичность произведения. Эту иллюстрацию как и другие миниатюры рукописи часто условно относим к миниатюрной живописи, тогда как строго говоря все они [за немногими исключениями] являются рисунками. Центральную роль в этих произведениях бесспорно играет человек. Этот новый тип, вытянутый, гибкий в отличие от коренастых большеголовых аббасидских персонажей, предоставляет художнику большие пластические возможности. Живописец широко использует эффект мягких струящихся одеяний, придавая им светотеневую моделировку. Иногда преувеличенно длинные руки, а также их чрезмерная жестикюляция говорят о подчинении всех средств выражения для достижения эмоциональности и выразительности образа. Это отмечает и И. Щукин: "Словно подчиняясь невидимому режиссеру, персонажи стоят вытянувшись или сгибаются в различных наклонах в зависимости от того, нужны ли вертикали или сгибы в композиционной схеме.

Уже отмеченная выше техника отмывки, а также небольших мазков и мелкого штриха вкупе с богатыми градациями одного и того же цвета создает эффект моделирования. Последнее распространяется не только на одеяния, на игру складок, но и на лица персонажей, на выражение их глаз, мимику и т. д. Все эти качества, а также сама техника предварительной контурной прорисовки приглушенно оранжевым, напрямую происходят от фресковой живописи Бизеклика, откуда и эпический дух произведений.

Подводя итоги анализа произведений графического характера, а также чистых рисунков первой половины 14 века, то есть ильхандской эпохи, можно сделать некоторые обобщающие выводы. Законченных рисунков, которые наводняли художественный рынок мусульманского Востока со второй половины 16 века, разумеется, ни в том виде, ни в таком же качестве, как в 14, так и в последующем 15 веке, разумеется, не было. И все же, если отойти от закрепившегося в наших умах стереотипа альбомного рисунка, чаще всего одно- или двухфигурного, лишённого определенного сюжета или действия, то мы приходим к закономерному выводу о том, что в 14 веке рисунок, как никогда до или после, является не просто важнейшим, а самым важным из изобразительных искусств. Во взаимодействии с композицией, где характер линии и особенности композиционного решения неразрывно влияли друг на друга, и были основным стилеобразующим фактором, они отодвигали проблемы колорита на задний план и отводили ему, за редким исключением, второстепенную роль.

Следует также отметить, что рисунок в 14 веке не только существовал как самостоятельный художественный феномен, но и властно врывается в такую область изобразительного искусства, как книжная иллюст-

рация. Традиционно книжная иллюстрация существовала в форме миниатюрной живописи, и лишь в 14 веке фактически весь корпус тебризских иллюстрированных рукописей представляет собрание великолепных рисунков. Конечно, в них присутствовал и цвет, но лишь в качестве легкой подцветки или едва заметной акварельной отмывки, не более.

Иллюстрация превратилась в картину, миниатюрные размеры которой уже были полностью освоены и не мешали созданию многофигурных и многоплановых сцен. Был, наконец, найден тот способ передачи пространства, который позволял вполне достоверно и подробно изображать событие, не прибегая при этом к перспективным сокращениям и сохраняя в целом плоскостный декоративный строй всего изображения, узорность и красочность.

Источники и литература

1. Бретаницкий Л.С., Веймарн, Б.В. Искусство Азербайджана в IV-XVIII веках [Текст] / Л.С.Бретаницкий, Б.В.Веймарн. – М.: Искусство, 1976. – 345 с.; Гасанзаде, Дж. Зарождение и развитие тебризской миниатюрной живописи в конце 13-начале 15 вв. [Текст] / Дж.Гасанзаде. – Баку: Озан, 1999. – 328 с. – Г – 470260100-99
2. Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII-XVII веков [Текст] / А.Ю.Казиев. – М.: Книга, 1977. – 345 с. – К – 61002-[067-77]
3. Керимов К.Дж. Султан Мухаммед и его школа [Текст] / К.Дж.Казиев. – Баку: Ишыг, 1993. – 123 с. – К-490500000 – 1-92

Мирзаде Лейла Беюк Ага кызы РОЛЬ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМАНДИРОВОК Б.МИРЗА-ЗАДЕ В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА

В 1960-е годы азербайджанское искусство вступило в полосу творческого подъема. Никогда ранее художественная жизнь республики не была столь богата событиями, как за эти два десятилетия. Этот период явился для современных азербайджанских художников периодом стремительного роста мастерства, и слава о них выходит уже далеко за пределы республики.

Этому плодотворному этапу как нельзя более удачно сопутствует организация в Баку, Москве и зарубежье многочисленных выставок, как персональных, так и коллективных, приуроченных к знаменательным датам, юбилеям выдающихся деятелей культуры и т.д.

Сказанное касается лишь отдельных граней творческого процесса. Говоря о профессиональном мастерстве, мы, естественно, имеем в виду, помимо безупречного владения техникой живописи, способность мастера претворять в художественные образы впечатления жизни. Ведь искусство есть, в конечном счете, не что иное, как постижение жизни, поднятое со ступени познания до высот художественного преображения.

Высокое профессиональное мастерство предполагает свободное, почти «автоматическое» владение средствами, языком искусства, а одаренность художника со своим видением мира, отношением к окружающему делает его яркой творческой индивидуальностью. Однако даже очень талантливая и многообещающая личность не в силах в отдельности создать эпоху в искусстве. Только появление ряда ярких творческих индивидуальностей, способных отразить время и его прогрессивные идеи, сообщает искусству новаторские черты и двигает его вперед. Тем отраднее сознавать, что в азербайджанской живописи выступает теперь целая плеяда мастеров – «хороших и разных»: художники старшего поколения, которые прошли долгий, сложный путь развития, не расплескав свой талант, отточенный, обогащенный опытом, и творческая молодежь, чей талант окреп или вступает в пору зрелости.

Большим стимулом для творческой активности наших художников явились практикующие с конца 1950-х годов поездки азербайджанских художников в зарубежные страны. Выставки отчетного характера, созданные на материалах этих поездок, привлекали самые широкие круги зрителя, как профессионального, так и любительского плана.

Следует отметить, что в исследуемый нами период успешно развивались все жанры живописи, но ведущим жанром все же оставалась сюжетно-тематическая картина.

Современная жизнь с ее многогранностью, красочностью и поэтичностью дала Б.Мирза-заде, как и другим ведущим художникам того времени, богатый материал для создания самых различных по тематике и живописной трактовке произведений. В лучших его тематических и жанровых полотнах нашли отражение разнообразные жизненные сцены, наблюдаемые художником на нефтяных промыслах Баку, на строительных площадках, в заводских цехах, на хлопковых полях и чайных плантациях, животноводческих фермах и т.д. Героями этих полотен стали люди самых различных профессий – нефтяники, хлопкоробы, животноводы.

Картины художника проникнуты оптимистическим восприятием действительности, лирическими чувствами, как, например, в ленкоранской серии работ. Обладая большими живописно-пластическими достоинствами, эти картины отличаются своеобразием индивидуальной манеры художника, которого увлекают богатство внутреннего духовного мира современников, глубина и значительность характеров, декоративная звонкость колорита и звучная материальность живописной формы.