



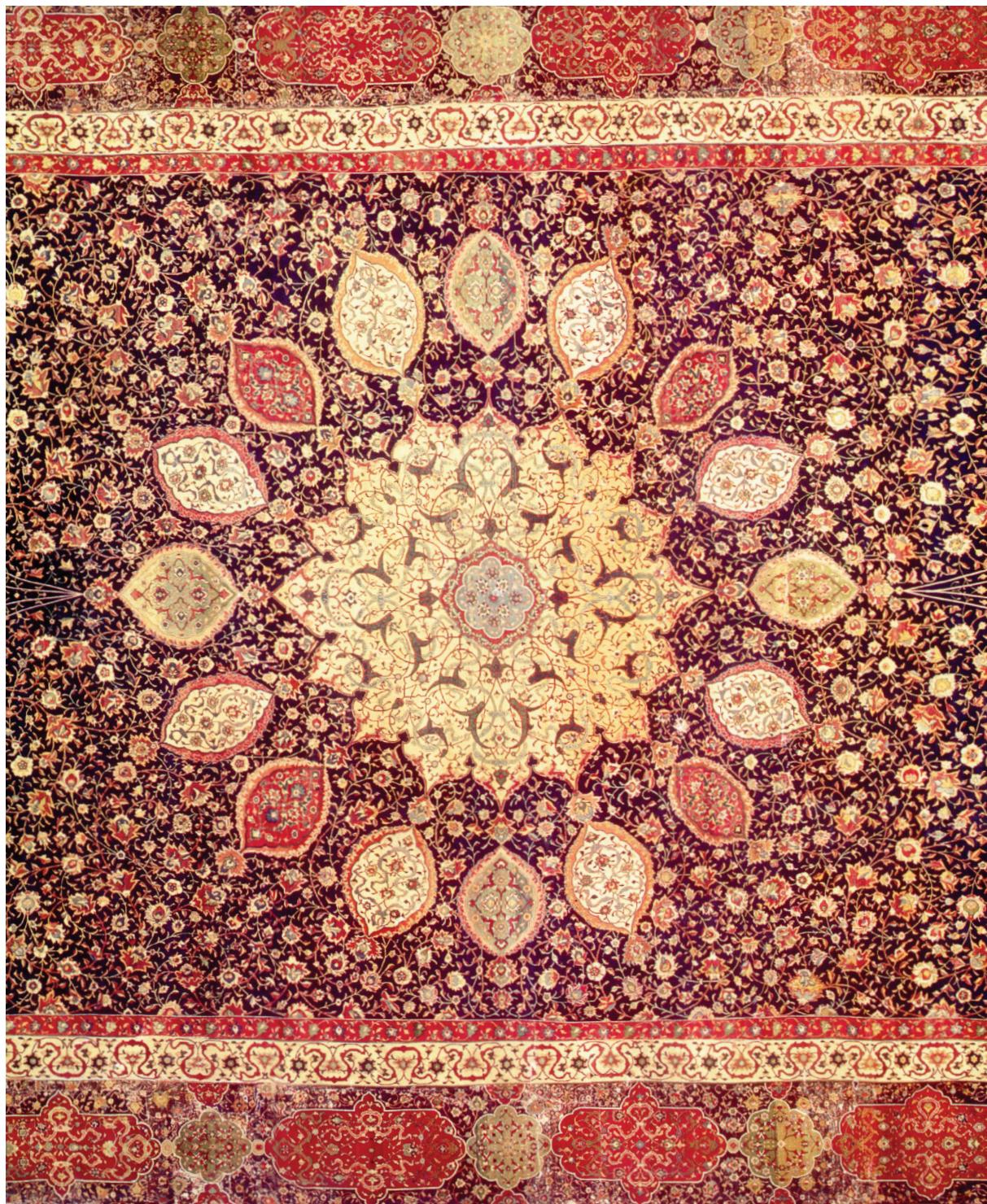
# МИР КРАСОК



## Краски

Белая, черная, желтая, зеленая, красная, –  
Каждая краска – вестник чего-то:  
Вестник печали и вестник надежды,  
Траура вестник и вестник мечты.  
Все краски осмыслены, каждый цвет  
Имеет особое содержанье.  
Кто первый это решил, когда?  
Кто первый это внушил, когда?  
Черное – траур,  
Красное – праздник,  
Желтая – ненависть и вражда.  
Кто знает, когда, почему и кто  
Их так осмыслил, а не иначе.  
Красное – это живая кровь,  
Но это и камень в кольце,  
И слеза на лице.  
Черное – это траур, и скорбь,  
И любовь – до конца,  
И вражда – до конца.  
Белое ляжет пятном на глазу –  
И зрячего превращает в слепца.  
Но белое станет цветком на столе  
И обрадует человека.  
Одни видят листья зелеными-зелеными,  
Другие – красными-красными.  
Но листья, они останутся листьями –  
зеленеют, краснеют, желтеют.  
Краски приходят в наши сердца,  
Подобно ветру холодному или жаркому,  
Песни приходят в наши сердца,  
Подобно цвету холодному и жаркому.  
Краски память нашу будят,  
Краски чувства наши будят.  
Если ты не видишь глубже.  
Краска просто краской будет.  
В красках тоже, как в музыке, –  
Особенный строй.  
В чувствах тоже, как в музыке, –  
Особенный строй.  
Для надежды, для боли  
- особенный цвет.  
Звуки и краски заполнили свет  
Если думаешь об этом,  
шепчут страницы красок,  
Оживают краски мира, крови, огня.  
Ночи и дни,  
Вечной борьбы,  
Человечьей судьбы.

Перевод Юнны Мориц



*Фрагмент ковра “Шейх Сафи”*



## *Мудрость ковра*

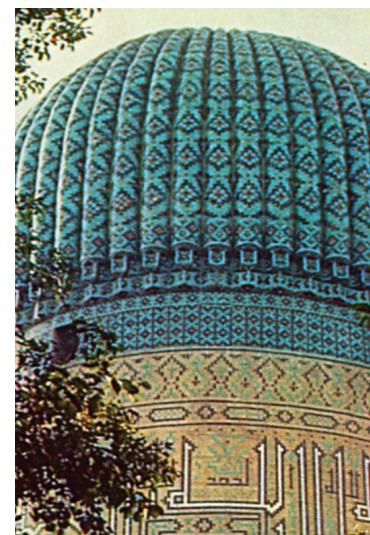
Полеты располагают к размышлению. Из иллюминаторов сверхзвукового лайнера земля представляется чертежом, схемой, картой с четко разграниченными участками: густые леса, бурая возделанная земля, снежные шапки гор, выбириующая плоскость морской синевы. Чем выше поднимаешься, тем абстрактнее становятся узоры, и на какой-то заоблачной отметине вдруг замечаешь, что внизу под тобой – большой, многоцветный, роскошный ковер.

Я лечу над моей республикой, я лечу в Баку – столицу Азербайджана.

Моя родина – Азербайджан – первая советская социалистическая республика на рубеже Востока, рождение которой в 1920 году приветствовал В.И.Ленин, – страна древней культуры, бессмертного народного эпоса “Книга моего деда Горгуда”, великой литературы, прославленной именами Низами и Насими, Физули, Вагифа, М.Ф.Ахундова, Сабира и Дж. Мамедкулизаде; край замечательных архитектурных памятников, оказавших, по мнению специалистов, определенное влияние на развитие зодчества Востока и Запада, от мечети Биби-ханым в Самарканде до собора Мария-дель-Фиоре во Флоренции; земля гобустанских наскальных изображений 10000-летней давности. Здесь жили и работали крупнейшие учёные Востока: философ и математик Бахманяр (XI в.), астроном Насреддин Туси (XIII в.), музыканты Урмеви (XIII в.) и Марагай (XIV в.), искусствовед С.Афшар (XVI в.). Здесь в XIX веке возник первый драматический театр на Востоке и здесь – 75 лет тому назад – прозвучала первая опера Ближнего и Среднего Востока, опера “Лейли и Меджнун” Узеира Гаджибекова.



Собор Мария дель Фиоре



Мавзолей Гур-Эмир в Самарканде

Я пролетаю над древней землей Нахчыване, над седыми вершинами Малого Кавказа, над зелеными пастбищами Карабаха, над Гянджой – родиной Низами. Внизу Гейгель – Голубое озеро: изумрудная красавица гор, ровесница Низами. Вокруг Гейгеля – шесть ее сестер-озер отливают всеми оттенками бирюзового, зеленого, темно-синего, серебристо-серого – если утро туманное, багрово-красного – если безоблачный закат. Окруженные листвой деревьев, зеленых – весной и летом, золотистых – осенью, снежно-белых – зимой, они, эти семь сестер – семь озер, кажутся фрагментами огромного ковра, тем его элементом, который на нашем языке так и называется “гель” – озеро, а в русской и европейской традиции принято называть “медальоном”.

Я смотрю на эти озера-медальоны, и перед моим мысленным взором вдруг возникает ковер “Шейх Сафи”, величественное творение моего народа, созданное в XVI веке в Сефевидской столице Тебризе. Бирюзовый бутон в центре большого по размеру золотисто-желтого купола – так это же Гейгель – Голубое озеро, окруженное золотой листвой осенних деревьев! А багрово-красные, желтые, синие бутоны – это же сестры Гейгеля, правда, на ковре их не семь, а шестнадцать... Композиционные приемы “ислами” и “хатаи” объединяют всю эту красочную мозаику в нерасторжимое целое.

Ковер, известный в науке под названием “Шейх Сафи”, – самый знаменитый и самый большой из сохранившихся до наших дней азербайджанских ковров. Его площадь – свыше 56 кв. метров – могла бы покрыть полы современной четырехкомнатной квартиры, если бы в ней снесли все стены. “Шейх Сафи” был соткан в 1539 году в Тебризе по заказу шаха Тахмасиба для Ардебильской мечети. В 1893 году он попал к англичанам и ныне хранится в Лондонском музее Виктории и Альберта – ковер, созданный талантливым и трудом безвестных азербайджанских мастеров, стал ценнейшим экспонатом музея, носящего имя британских монархов...

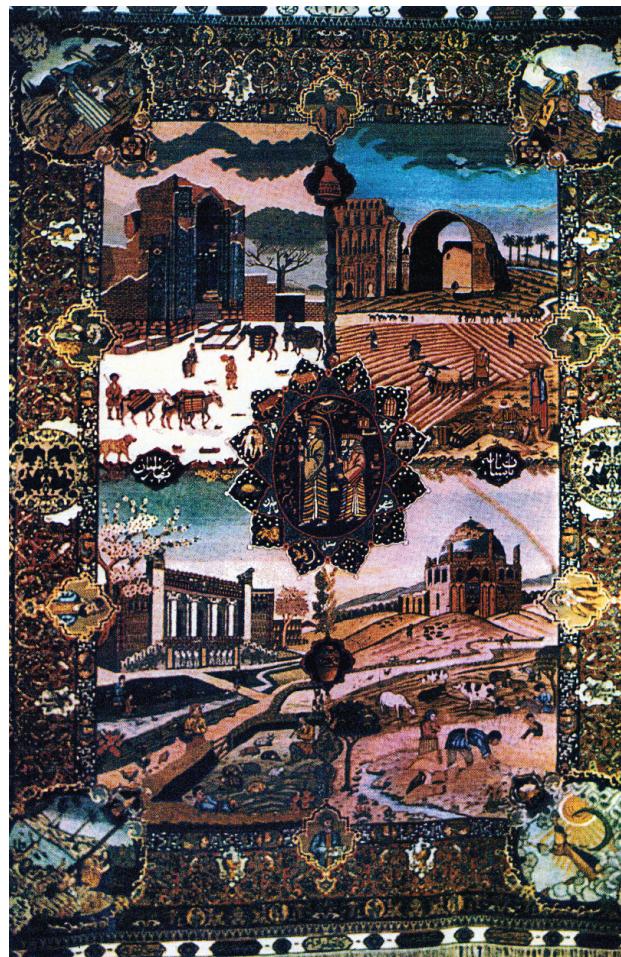
Невольные ассоциации с ковром возникают вновь и вновь на протяжении всего полета – белые гряды Большого и Малого Кавказа представляются каймой огромного ковра. Зеленые, желтые, синие пространства – его фрагментами; реки и дороги – его нитями; растительность – его ворсом; водопады – его бахромой.

Размышляя о том, что с высоты птичьего полета земля и в самом деле кажется ковром, я задумываюсь и о другом – почему самые разные народы свою извечную мечту о полете связывали с коврами-самолетами. В течение долгих столетий человек стремился взлететь, и когда он в конце концов осуществил свою мечту, он поднялся в небеса на надутом воздушном шаре, на пузатых дирижаблях, на самолетах, длиннющих, как сигары, и двухкрылых, как птицы, на вертолетах, напоминающих мотыльков, и на ракетах, похожих на стрелы. Ни один из этих летающих средств, придуманных человеком, не имеет форму ковра; так почему же народы, отдаленные друг от друга огромными расстояниями, пустынями и морями, горами и океанами, столь разительно совпадали в своих летных фантазиях. Может быть, человек мечтал взлететь, не отрываясь от земли, – а что, как не ковер, так связано с почвой? Любая мебель отрывает нас от земли – неважно, табуретка это или трон. Ковер – это слияние с землей, полное и непосредственное соприкосновение с ней. И, наверное, ни одна из форм искусства так не связана с почвой, с природой, как ковер.

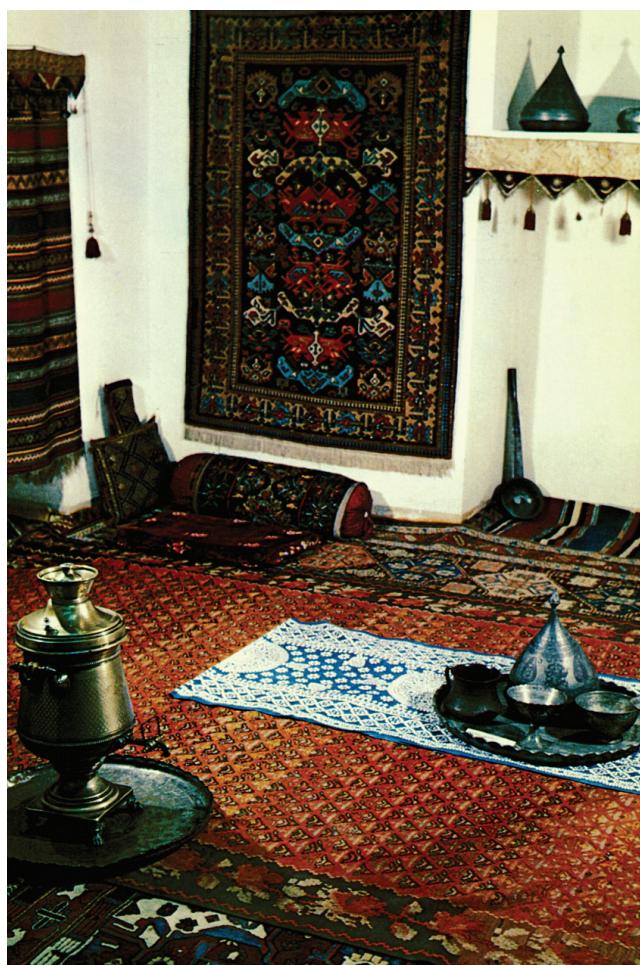
Первоистоки ковра – на зеленых склонах гор, усеянных, как камнями, белыми и черными баранами. Высококачественная шерсть баранов, пройдя многосложный этап обработки, станет именно тем материалом, из которого ковру предстоит родиться.

Но на тех же склонах гор, в густых девственных лесах или чуть ниже, в зеленых долинах, или, наоборот, еще выше, на альпийских лугах, растут тысячи цветов, трав, деревьев, кустов – их корни, стебли, листья, лепестки и бутоны в соответствующее время года, в соответствующий день и час будут замечены опытным глазом, отобраны бережной рукой и, опять-таки, пройдя замысловатые этапы обработки, станут красками – сотнями красок, благодаря которым пряжа на хане – ткацком станке – заиграет всеми цветами радуги, всеми ее оттенками. Ковер – дитя, рождающееся от соприкосновения человека с землей, природой, от умения творца – из тысячи компонентов флоры и фауны создать необычайный феномен цивилизации – явление быта, культуры. И пусть какого-нибудь эстета покоробят сведения о том, что прочность красок ковра достигается добавлением в раствор не только яичного желтка, но и коровьей мочи, и болотного ила. Все эти, хотя и неблагозвучные, элементы вносят свою долю в создание Ковра, великого искусства, передаваемого из поколения в поколение.

Ковер связан с самыми различными сферами жизни и деятельности людей. Эстетически и функционально он близок к архитектуре. Порой ковер цитирует архи-текстуру – в число его орнаментов входят арки и порталы, колонны и купола, окна и висячие лампады – гяндили. На многих коврах изображены знаменитые архитектурные памятники Востока. Маленькие молитвенные коврики – намазлык – в своем рисунке обязательно имеют архитектурную деталь – Михраб – алтарь в мечети. В любом месте, расположившись на молитвенном коврике, молящийся способен ощутить себя в желаемом интерьере – архитектурном пространстве храма. Но и сам реальный интерьер – в мечети ли, во дворце ли – немыслим без ковра. Карабахские ковры специально ткались с учетом архитектурного пространства – удлиненных комнат. Покрытие этих продольных пространств обеспечивалось целым комплексом ковров – так называемым “дест хали-гябе” – комплектом, состоящим из четырех ковров – основного центрального, двух бо-



*Ковер с изображением архитектурных памятников*



*Интерьер жилища азербайджанской семьи XIX в.*

нного существования. Испокон веков азербайджанский ковер выражал не только эстетические пристрастия народа, его критерии красоты и соразмерности, но и более отвлеченные, философские категории национального образа мышления. Борьба добра со злом, изменчивость быстротекущей жизни, в которой цветение чередуется с листопадом, ее круговорот, олицетворенный в караванах верблюдов, бредущих по замкнутому квадратному пространству из одного в другой угол и возвращающихся к исходной точке, – все эти мотивы, по-разному отраженные в наших коврах – то в виде зримо-сюжетных рисунков, то зашифрованным языком орнаментов и знаков, – были своеобразной формой размышлений о жизни и смерти, о мире и смысле бытия.

И, естественно, в круг размышлений человека с древнейших времен входят и фантазии о полете. Он придумывает причудливые сказки о коврах-самолетах, о летательном средстве, способном вознести человека на небеса, не отрывая его при этом от ковра, на котором он сидит, ест, пьет, спит: мечта о необычном, при условии сохранения привычного, знакомого. Но ковры связаны с полетом не только в сказках и снах; в самих узорах восточного ковра есть эта устремленность ввысь. Один из самых популярных композиционных приемов азербайджанского ковра – “ислими”, известного на

ковых и головного. Подобно тому, как музыкальный “Дестгях”, вбирающий в себя разные элементы мугама – шобе, аваз, гюше, тесниф, ренг – является законченным целым, так и части “дест хали-гябе” объединяются общей композицией.

Составляя органический синтез с архитектурой, ковер еще теснее связан с ежедневным бытом людей. Он источник тепла и уюта зимой, в закрытых помещениях, летом – расстеленный на полянах, лесных лужайках, у прохладных родников, он служил контактам людей на выделенном из целого ограниченном пространстве, их общению, беседам. Он, ковер, был необходимым атрибутом музыкальных и поэтических меджлисов.

Воплощая многочисленные и разнообразные функции, азербайджанский ковер является и чем-то большим, чем совокупность всех этих практических назначений. Азербайджанский ковер – не только один из важнейших элементов национального уклада жизни, не только разновидность декоративно-прикладного искусства; с ним связаны и этические, нравственные нормы народ-

Западе как “арабеск”, имеет много разновидностей. И одна из них называется “ганадлы ислими” – крылатое ислими. Замысловатые, запутанные линии узора имеют, однако, четко выраженную направленность – траекторию взлета, энергию взмаха крыльев, устремленность в небеса: человек мечтает летать.

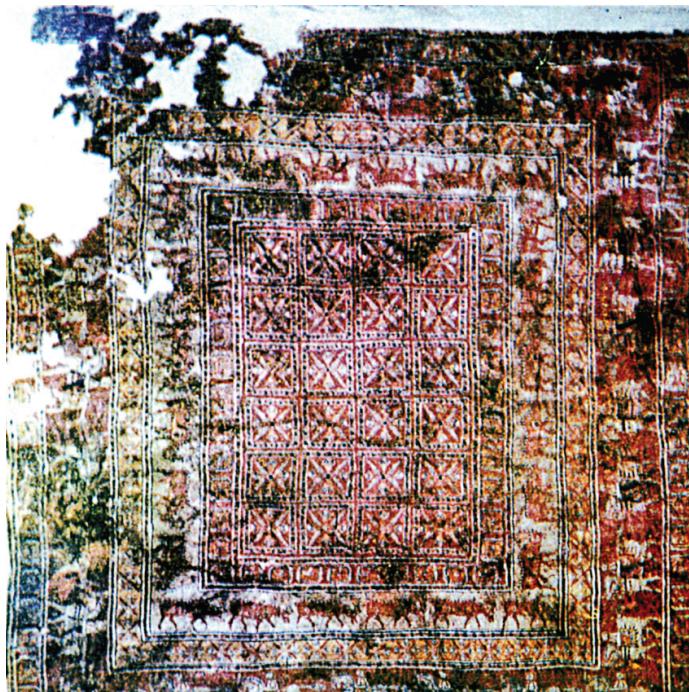
Наш самолет приземляется в Баку. Здесь, в городе богатых исторических, революционных и интернационалистских традиций, пройдет международный симпозиум по искусству восточных ковров. Его проводят Министерство культуры и Академия наук Азербайджанской ССР при содействии секretариата ЮНЕСКО.

Место симпозиума выбрано не случайно. Азербайджан – один из древнейших очагов цивилизации, история нашего ковроделия уходит вглубь тысячелетий. Древнейший из обнаруженных ковров – знаменитый пазырыкский ковер VI-V столетия до нашей эры, найденный во время археологических раскопок на Горном Алтае, по авторитетному мнению своего первооткрывателя и исследователя С.И.Руденко, имеет мидийские источники.

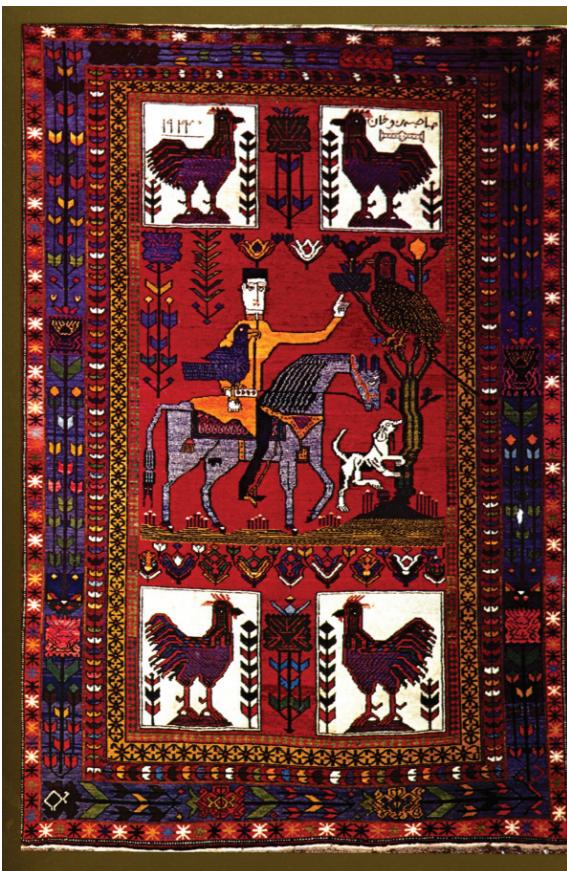
Археологические раскопки на территории уже самого Азербайджана подтверждают древность ковроткаческих традиций на этой земле. Во время гюльтепинских раскопок обнаружены ковродельческие орудия, относящиеся к IV-III тысячелетию до нашей эры, и ступа того же периода со следами красок.

О том, что в этих краях издавна владели секретами крашения, пишет и Геродот (V век до нашей эры): “...в тамошних лесах есть и деревья, покрытые листвами такого рода, что их растирают, смешивают с водой и этим составом рисуют себе на одеждах узоры: эти узоры не смываются и стираются вместе с материей (особенно шерстью), как бы вытканные с самого начала”. Проходят годы, столетия, и о высоком уровне ковроделия в Азербайджане свидетельствуют античные, арабские, русские, европейские, китайские путешественники и ученые: Ксенофонт, Табари, Мукаддаси, Марко Поло, Афанасий Никитин. О высоком умении наших ткачей говорится и в русских былинах.

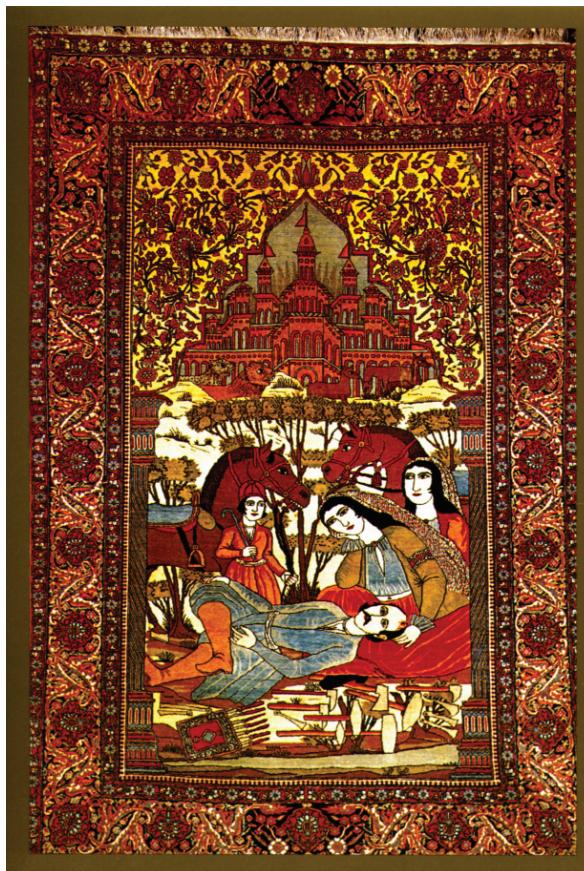
Зарождение и развитие искусства ковра на территории Азербайджана, безусловно, были связаны с рядом объективных факторов, и не в последнюю очередь – с географическим расположением этой земли на стыке Востока и Запада. Здесь, по гряде Большого Кавказа, проходит граница между Азией и Европой. Здесь исторически соприкасались мир исламской культуры с миром культуры христианской. По этой земле



*Пазыркский ковер. VI-V столетия до нашей эры*



Ворсовый ковер “Охотничий”, Ширван, 1933 г.



Ворсовый ковер, XIX в. Тебриз



Безворсовый ковер “Верни”, Карабах, XIX в.

проходили большие караванные пути средневековья. Тема караванов отразилась в орнаментах азербайджанских ковров. Караваны везли, в числе прочих ценностей, и ковры.

Переходя границы разных государств, торговцы в качестве пошлины расплачивались коврами.

Разными путями азербайджанские ковры попадали на чужбину, оказывались далеко от родины, далеко от тех неприметных сел и маленьких деревушек, названия которых именно благодаря этим ковровым изделиям входили в мировую искусствоведческую лексику. В самых больших музеях мира под уникальными экспонатами я видел таблички с родными названиями: Чичи, Пиребедил, Хиле – названия крошечных селений, которые не на каждой карте отыщешь, благодаря неповторимым

узорам своих ковров, становились общепринятыми обозначениями различных стилей, форм, методов в ковроделии. В Праге и Будапеште, Лондоне, Париже и Риме, в Нью-Йорке и Вашингтоне, Бомбее, Стамбуле и Анкаре, в витринах ковровых и антикварных магазинов выставлены изделия с до боли знакомыми названиями: Гобустан, Ширван, Гянджа, Карабах, Тебриз, Губа, Казах...

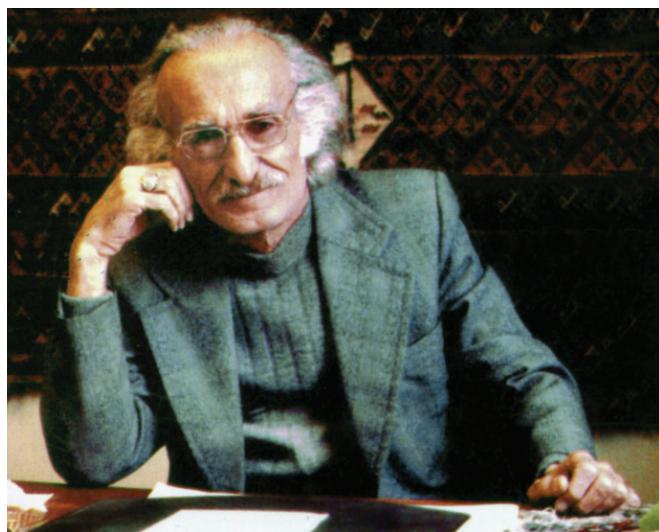
Имена азербайджанских городов, деревень, областей и земель, давшие названия разным группам и подгруппам ковров, все же не застраховали их от географической путаницы. В одной европейской энциклопедии объявляются “традиционными персидскими названиями” сугубо азербайджанские понятия “арадансалма” и “яндансалма”. (Кстати, эти слова буквально так, по-азербайджански, воспроизведены в тексте книги и, конечно же, никакого отношения к персидскому языку не имеют. Все группы и подгруппы азербайджанского ковра, связанные с именами азербайджанских городов, селений, династий и племен – Тебриз, Сефеви, Афшар, Дербент, Амираджан, Кобы и др., растворены в слишком общем термине “кавказский” или неверно указаны как “персидские”. Крупнейший теоретик и практик коврового искусства, ученый и художник Лятиф Керимов, выступая на конференции в Лондоне, научно аргументированными фактами утверждал, что 90% ковров, известных в мире как “кавказские”, – азербайджанские ковры.

В середине прошлого столетия на всемирной выставке в Париже и в 1918 году на всероссийской выставке в Петербурге с большим успехом демонстрировались азербайджанские ковры.

\* \* \*

В соленых болотах находили уникальное насекомое – “тырмыз” – очень ценную темно-красную краску добывали именно из него. Ранней весной собирали полевые цветы, коренья трав, осенью – пожелтевшие листья тутового дерева – для желтого цвета. Желтую краску получали также из коры дикой яблони, а оливковую – из ягод бузины. Для крашения шерстяной пряжи годились и кожура репчатого лука, и стебли виноградной лозы, полынь и барбарис, засушенная корка граната и зеленая кожура только-только спевающего ореха. “Красительным потенциалом” обладали и минералы, и деревья – дуб, чинара, ива...

Надо было знать и время использования каждого плода, каждого дерева – от этого зависело, какими получатся краски – светлыми или темными. Осень была сезоном ореха, барбариса, весна – дуба, ивы, яблони. Шафран, алычу и айву можно было использовать лишь в пору цветения, а некоторые цветы, наоборот, были пригодны лишь после увядания. Их собирали, сушили и долго хранили до того, как использовать в качестве красителя. Но и кипятить эти разные ингредиенты надо было лишь в определенных емкостях, например, в медных казанах. Все имело значение: и химические реакции, связанные с процессом окисления, и особенность медных казанов медленно нагреваться и медленно охлаждаться. Как бы то ни было, эти законы бесценного опыта, по крупицам добытого людьми в течение многих столетий, обеспечивали высокое качество крашения шерстяной пряжи и, следовательно, обеспечивали ковроделие высококачественным материалом. Не менее сложным был и сам процесс возделывания шер-



**Лятиф Керимов**

жана: Ширванской, Гянджинской, Карабахской и Тебризской. Исследователи находят географические приметы мест, с названиями которых связаны группы; скажем, преобладающий сине-голубой цвет бакинской зоны навеян морскими пейзажами Каспия. Но колорит ковров определенной зоны в еще большей степени зависит и от тех натуральных красителей, которые добывались в этой зоне, – Губа славится яблонями, Гейчай – гранатами, Нахчыван – орехами.

\* \* \*

Азербайджанские ковры разделяются не только по Зонам. Они отличаются и по способам изготовления. В наиболее общей форме их можно разбить на две большие группы – ворсовые и безворсовые, но только в группе безворсовых ковров насчитываются десятки видов: палас, килим, джеджим, сумах, шадда, вэрни... А ведь в число безворсовых изделий входят не только ковры. К ним также относятся мафраши и хурджины: чувалы и чулы, хейбе и оркяны, ковровые изделия, которые условно можно обозначить как большие и малые сумки, мешки, попоны и др.

Различие форм ковра в значительной степени связано с укладом жизни.

сти, пряжи – все это основывалось на фундаменте тысячелетнего опыта, на выводах незащищенных диссертаций, ненаписанных исследований, неизданных книг, на выводах, являющихся плодами пытливых наблюдений многих поколений.

Азербайджанские ковры разделяются на несколько больших групп и множество подгрупп. Подлинно научное изучение азербайджанского ковра связано с именем ученого и художника Лятифа Керимова. Именно по его классификации четыре большие группы ковров связаны с четырьмя географическими зонами Азербайд-



**Ворсовый ковер “Гюллу-чичи”,  
Губа, начало XX в.**

В течение многих веков в историческом существовании нашего народа важное место занимали как оседлый, так и кочевой образ жизни. Азербайджанский народ – сложный и органический сплав оседлого, местного населения, обитающего на этих землях испокон веков, и динамичной кочевнической стихии, волнами накатывавшейся и оседающей здесь. Оба этих начала – если прибегнуть к метафоре – материнское и отцовское начала – равнозначно существенны в этногенезе нашего народа. Органический синтез двух укладов жизни, двух культурных традиций воплотился в едином национально-специфическом облике. Однако оттенки, особенности этих двух первоначал ясно прослеживаются в течение длительного исторического периода. Большим дворцам, крепостям и мечетям оседлого населения кочевническая стихия противопоставляла шатры и алачуги, “архитектуру”, способную перемещаться в пространстве. Параллельно с великим музыкальным искусством мугамов – порождением городской цивилизации, кочевническая эстетика создавала и лелеяла искусство ашугов, не менее яркое явление музыкальной культуры. Газели, касыды, кыта, написанные торжественным размером аруз, объединялись в поэтические сборники-диваны и предназначались грамотному городскому жителю. А легкодоступный национальный поэтический размер – хеджа, воплощаясь в холаварах, гошма, герайлы, баяты, агы, – переходил из уст в уста, звучал и на сельских свадьбах и на кочевых праздниках, во время трудовых процессов и в часы горя, траура, поминок.

\* \* \*

Разделение ковров на ворсовые и безворсовые также в определенной степени связано с этими двумя укладами жизни – большие, роскошные, тяжелые ворсовые ковры украшали дворцы и мечети, богатые дома или же – в более скромных размерах – обычные городские жилища. Тонкие безворсовые ковры – паласы и килимы, которые, в отличие от ворсовых, использовались двухсторонне, были, figurально выражаясь, “легки на подъем”, их несложно было перебрасывать из одного места в другое. Натягиваясь на кибитки и арбы, они служили вполне практическим целям – оберегали путников от жары и холода, солнца и дождя, пыли и ветра.

Если ворсовые ковры богатых домов были прежде всего украшением жилища, эстетическим объектом, а порой и предметом престижной роскоши, то безворсовые ковры кочевников, будучи в своих лучших образцах, такими же изысканными произведениями искусства, выполняли и вполне утилитарную функцию – они становились архитектурными деталями в алачуге – “обоями” стен, “паркетом” пола, “дверьми”, закрывавшими входное отверстие (есть тип коврика, который так и называется – “гапылыг” – “дверной”). Безворсовые изделия составляли и “мебель” кочевника – на них он сидел, ел, спал. Мафрашы – были его шкафом и шифоньером, хурджины – дорожным чемоданом, чувалы – хранилищем продуктов. Безворсовыми изделиями он украшал лошадей и верблюдов, укрывал их, как мы укрываем чехлами современные автомобили. Но в наши дни никто не думает раскрашивать грубые брезентовые чехлы. А для кочевника все предметы утилитарной необходимости, все, что его окружало, – в жилище, в пути, на охоте, – было одновременно объектом эстетическим. Пользоваться попоной, уздечкой или потником было для него недостаточно, он должен был еще и любоваться ими. Они



*Ковер “Меджнун в пустыне”  
создан Лятифом Керимовым*

брови, нос, рот – были составлены из букв арабского алфавита, и все они, в замысловатых сочетаниях, образовывали имя бога. Мусульманский бог запрещает изображение человеческого лица, но что бы он мог иметь против прославления собственного имени? К какой же изощренной форме должен был прибегнуть человек, наделенный даром художника, чтобы воплотить этот свой дар – написать человеческий лик. Можно ли поверить, что его пером двигало одно лишь религиозное рвение? Если это было так, то он мог бы написать имя бога тысячу раз в ровную линию, без особых усилий фантазии. Но он сознательно напряг свою фантазию, чтобы из дозволенных слов создать недозволенный образ, – оценим же драму восточного художника...

\* \* \*

Конечно, проблема мусульманского запрета на изображение человеческого лица не так проста и однозначна, как она порой трактуется. Часто ссылаясь на этот запрет, мы как бы забываем, что во дворцах правоверных мусульманских правителей расцветали всемирно известные школы миниатюристов, изображавших бесчисленное количество мужских и женских образов. Одна крайность не должна порождать другую. То, что эстетические и этические каноны ислама сильно тормозили развитие фигуративных

должны были ласкать глаза всех, кто с ними соприкасался, – это был подлинный дизайн, хотя никто из кочевников, естественно, и слыхом не слыхал такого слова.

\* \* \*

Значимость ковроделия не только в материальной, но и в духовной жизни людей в восточных странах, и в частности в Азербайджане, определяется и многими другими факторами, на двух из них хочется остановиться. Первый фактор связан с запретом исламской религии изображать человеческое лицо. Второй – закабаленное положение женщины. Парадоксальная диалектика заключается в том, что оба этих исторически негативных фактора стали косвенным образом стимулом для развития восточного ковра.

\* \* \*

В одном из музеев Турции я видел средневековый рисунок пером – человеческое лицо. Исполненный в реалистической манере, он, однако, казался необычным. Приглядевшись, можно было понять: все черты человеческого лица – контур, овал, волосы, глаза,

форм изобразительного искусства, не вызывает сомнений. И так же несомненно то, что преграды, вставшие на пути figurативного искусства, направили усилия художников в сторону условности, декоративности, абстрактных форм отражения бытия. И одним из самых ярких проявлений художественного гения восточных народов стало искусство ковра.

\* \* \*

Наряду с коврами с абстрактным узором (а их подавляющее большинство), существовали и ковры сюжетные. О древнейшем из них упоминает еще Низами Гянджеви, великий азербайджанский поэт XII века, чье творчество послужило неисчерпаемым источником вдохновения не только для многочисленных художников-миниатюристов, но и для коврового искусства. Одним из древнейших сюжетных ковров был сасанидский ковер “Зимистан” (зимний), увезенный арабами в качестве трофея после разгрома Сасанидской империи. Вопреки своему названию, этот ковер, по свидетельству источников, изображал весенние пейзажи. “Зимним” он назывался потому, что его расстилали во дворце зимой, и он своими яркими узорами привносил в зимний интерьер буйство красок цветущих садов и полей. Может быть, сасанидский царь Хосров Парвиз, разглядывая его зимой, вспоминал весну.

\* \* \*

Времена года – одна из излюбленных тем сюжетных ковров. Они обычно являются фоном для знаменитых восточных строений – крепостей, дворцов, мечетей, храмов; природа расцветает и увядает – камни остаются неизменными...

Хосров, Фархад, Ширин, Бахрам, Искендер, Лейли и Меджнун – ковры, отображающие персонажей Низами и Физули, сцены из их поэм, – своим стилистическим решением напоминают миниатюры художников прославленной тебризской школы, процветавшей при дворце Сефевидов, азербайджанской династии, основанной в XVI веке поэтом, полководцем, государственным деятелем Шахом Исмаилом Хатаи. Шах Исмаил, сделавший столицей своего государства Тебриз, писавший на родном азербайджанском языке дипломатические письма европейским monarchам и лирические стихи своей возлюбленной, пытался создать в своем Дворце храм искусства, поэзии, науки. В его дворце была собрана одна из богатейших библиотек того времени, творила плеяда блестящих поэтов во главе с Хабиби, работали талантливые художники-миниатюристы, каллиграфы.



*Образцы ковровых изделий. Ширван, XIX в.*



*“Четыре времени года”. Тебриз, XIX в.*

ев, этого выражения могучего, немного грубого деспотизма, здание над могилой жены восточного государя тоньше, изящнее, лиричнее. Такое развитое чувство формы, такая классическая законченность композиции и совершенство выполнения не встречается в эти годы в архитектуре средней Европы... От нахчыванского мавзолея веет человечностью, как от лучших произведений классической литературы Востока, вроде бессмертной поэмы “Шахнамэ” Фирдовси (Х-ХI века) или “Лейли и Меджнун” Низами (XII век).

Связь ковра с архитектурой, с изобразительным искусством прослеживается в течение веков и имеет наглядные подтверждения и в наши дни. Многое в живописи народного художника Азербайджана Тогрула Нариманбекова роднит ее со стилистикой ковра. Сам художник мечтает воплотить одно из своих полотен в ковровом искусстве.

\* \* \*

Миниатюра, несомненно повлиявшая на ковер, и сама многое взяла от него. Не только цветовая гамма, колорит, изящество деталей перешли из ковра в миниатюру. Миниатюра часто прямо “цитирует” ковры. Причем “цитирует” так точно, дотошно, что по этим “цитатам” ученые безошибочно определяют тип и группу ковра.

Интересно отметить, что азербайджанские ковры “процитированы” не только в восточных миниатюрах, но и на полотнах многих европейских художников. В знаменитых работах Яна Ван Эйка, Карло Кривелло, Ханса Мемлинга, Ханса Гольбейна и многих других мы видим фрагменты азербайджанских ковров губинской, ширванской, муганской, казахской группы.

Азербайджанские ковры украшают многие знаменитые музеи мира: Эрмитаж в Ленинграде, Музей истории, Музей народов Востока и Оружейную палату в Москве. Метрополитен-музей в Нью-Йорке, Британский музей и Музей Виктории и Альберта в Лондоне, Лувр в Париже, Музей дворца Топкапы в Стамбуле и т. д. Они бережно хранятся и в других музеях Москвы и Ленинграда, Киева, Ташкента, Тбилиси, Еревана.

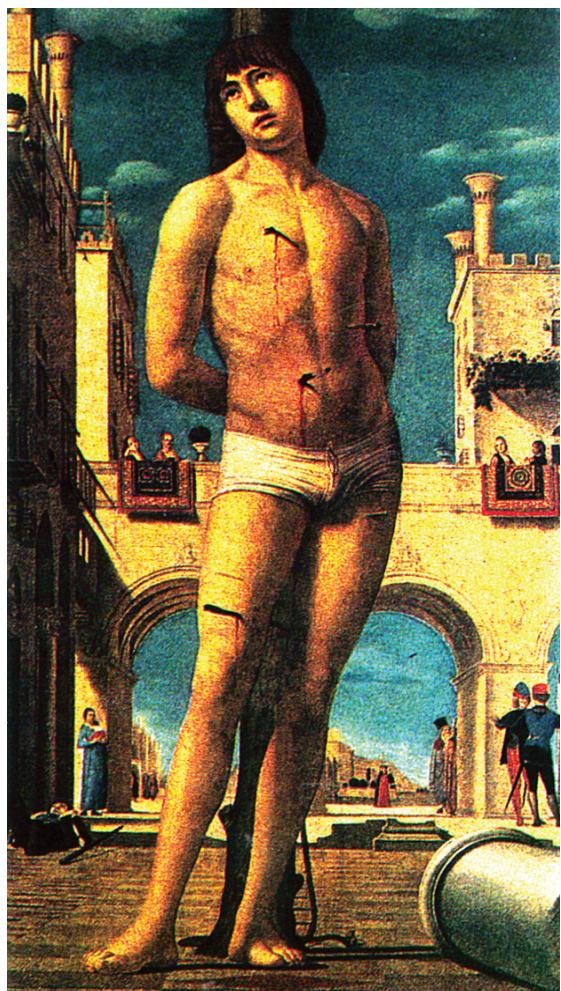
\* \* \*

...Когда пристально вглядываешься в азербайджанские ковры, невольно возникают ассоциации с музыкой, с причудливой орнаментальностью мугама, где каждая мелодия, каждая модуляция вплетаются в общий узор цельного художественного замысла. Если продолжить аналогию с музыкой и сравнить сюжетные ковры с музыкой программной, то бессюжетные ковры соответствуют непрограммной музыке. Они не привязывают наши ощущения к какой-нибудь конкретной фабуле, а эмоционально воздействуют самой специфической сущностью своего бытия: великий ковер, как и великую музыку, невозможно описать или объяснить словами. Можно лишь ощущать, чувствовать их, можно погрузиться в мир непознаваемых духовных импульсов, идущих из самых глубин Токкаты Баха или ковра “Шейх Сафи”. Божественная гармония и извечный покой, филигранная отделанность каждой детали и гениальная соразмерность целого – не в этом ли тайна бессмертия баховской фиги, моцартовской или бетховенской симфонии, мугама “Сейгях” и сефевидских ковров XVI столетия?..

Конечно, у ковра, как и у музыки, свой язык. В обстоятельных научных трудах исследуется непростой язык ковра, иероглифы и пиктограммы его сокровенного смысла, шифр и код его замысла. Эти замыслы в своей далекой первооснове, по мнению ряда исследователей, восходят к мифам и магии, к борьбе сказочного дракона, олицетворя-



*Азербайджанские ковры на картинах художников*



*Азербайджанские ковры на картинах европейских художников*

убедитесь, что разные ковры вызывают у вас разные чувства, по-разному влияют на ваше настроение.

Взгляните издали на гянджинский ковер XIX века: вам покажется, что он как бы дымится, что от него исходит серебристый пар, что он покрыт хрупким инеем или сизоватой дымкой, вам представится, что ковер живой, что он дышит утренними туманами.

А знаете ли вы, как замечательно пахнет свежевыстиранный ковер? Одно из самых незабываемых впечатлений моего детства – красочные ковры на желтом песке у самого синего моря. Растерев ковры “гилабы” глиняным мылом, женщины голыми ногами ходили по мокрому ковру, отбрасывая мыльную пену; тщательно выстиранный, обсыхающий ковер напоминает горный пейзаж после бурного и недолгого летнего дождя – между холмами переброшена семицветная радуга.

Не знаю, как с магией и мифами, но мне кажется, что источником вдохновения для ковродела служила вот эта самая радуга, стройный кипарис, павлин, распустивший свой хвост, красные маки, “окровавившие” зеленые поля в начале апреля, цветущая

ющего зло с не менее фантастической птицей Симург, воплощающей идею Добра. Но не эта символика волнует нас сегодня, когда мы стоим, потрясенные, перед чудом великого творения человеческих рук. Мы смотрим на знак 8 – обозначающий дракона, на орнамент – буту – абстрагированное изображение пламени, смотрим на круги и крестики, лепестки, бутоны, ромбы и пирамиды, на сотни и тысячи узоров ковров, напоминающих богатый разноцветными стеклышками калейдоскоп, мы рассматриваем все это, но удивляют нас не детали сами по себе, а общая красота ковра, мироощущение, которое воплотилось в его композициях, цветовых сочетаниях, настроение, им, ковром, навеваемое. Есть ковры грустные и веселые, радостные, светлые, мажорные и мрачные, угрюмые, даже трагические. Есть ковры, вызывающие ощущения весеннего половодья, молодого буйства чувств, и есть ковры, как бы окутанные легкой дымкой ностальгических воспоминаний.

Не ищите в этих словах поэтической гиперболизации, стремления выразить невыразимую прелест ковра в привычных понятиях беллетризированного восприятия. Пройдите по нашему Баку, дойдите до его сердцевины – Ичери Шехер – Крепости, загляните в Музей ковра, не спеша пройдите по его залам, и вы

алыча, распустившиеся бутоны роз – вся красота реального мира, которая стояла перед глазами неизвестных художников, завязывающих узлы на древнем ткацком станке. Не только художников, но и художниц. Ибо многовековая история азербайджанского ковра – это ненаписанная история женского гения.

Мы с благодарностью вспоминаем миниатюристов, создавших эскизы к сюжетным коврам, с благоговением произносим имена корифеев – Низами Гянджеви, Аджеми Нахичевани, Султана Мухаммеда, мы не отрицаем роли заказчиков и меценатов, ценителей и знатоков, но создание азербайджанского ковра – это большая заслуга Азербайджанской Женщины.

Закабаленная и порабощенная догмами религии, нормами общественного и семейного уклада, Женщина Азербайджана сохранила в своей душе неистребимое стремление к Прекрасному и воплощала это стремление в музыке и танце, когда ей представлялась такая возможность; в поэзии, если этому способствовали обстоятельства; и в искусстве ковра – всегда, во всех случаях жизни и при любых превратностях судьбы. Азербайджанка ткала всегда – дома, за стационарным ткацким станком, и в поле, и на эйлаге, и в пути, и у родника. Перед тем, как стать невестой, и после того, как стала женой, матерью, бабушкой.

Бабушки учили внучек тому, чему они сами научились у своих бабушек – тайнам ремесла, передававшимся из поколения в поколение.

С самых детских лет девочки уже знали азы ковроделия.

Многие ковроткачи наших дней – долгожители. Можно сказать и по-другому: среди долгожителей немало ковроткачих. Несколько лет тому назад 114-летняя ковроткачиха Зибейда Шейдаева была награждена орденом в связи со столетием трудовой деятельности. Этот случай не имеет аналогов. Не было такого – нигде и никогда.

\* \* \*

В 1912 году только в Гянджинском уезде насчитывалось более 33 тысяч ковроткачих, а в Губинском – 39 тысяч.

Выходя замуж, азербайджанка непременно брала в качестве приданого ковер, сотканный собственноручно.

Но в приданое обязательно входили и инструменты ковроделия – киркити – гребни, специальные ножницы и ножи для создания будущих ковров.

Народ опоэтизовал не только сами ковры, их узоры и орнаменты, но и весь процесс ковроткачества, весь инструментарий ковроделия. Ковровые термины вошли в баяты – фольклорные четверостишия. О коврах и обо всем, что им сопутствует, говорится в пословицах, поговорках, присказках. Есть загадки, связанные с коврами. Отгадки несложны – ковровая “терминология” привычна для азербайджанца.

В народном сознании умение ткать ковры приравнивается к самым высоким моральным ценностям. С коврами связано много сказок. Гюльнар ханым, героиня одной из таких сказок, оказавшись в безвыходном положении, прибегает к помощи ковра. Каждый день она ткет послания на коврах и, отсылая их на базар, таким образом дает знать своим близким о своих бедствиях – такая “почтовая связь” действует безотказно – Гюльнар находят и спасают.



*Четыре времени года. Тебриз, XIX в.*

деятельности. Этой верой пронизан весь многосложный комплекс отношений азербайджанцев к ковру.

Источники свидетельствуют, что в определенные эпохи в некоторых европейских дворах только король имел право ступить по ковру. Азербайджанский ковер глубоко демократичен. Он застилает все пространство комнаты, так что все присутствующие стоят, сидят, полулежат на нем. Он – необходимая принадлежность любого дома как богатого, так и бедного. Английский путешественник XVI века пишет о Шамахе: “Здесь не найдешь человека, будь он даже бедняк, который не сидел бы на старом или новом ковре. Их жилища устланы коврами”. Безворсовые ковры считались коврами бедных, и не было дома хотя бы без пары паласов, килимов, джеджимов.

Дом без ковра, в представлении азербайджанцев, напоминал голую пустыню. Характерно признание народного художника Азербайджана Таги Тагиева: “...Когда в летнюю пору мама убирала ковры со стен и пола, дом наш как-то тускнел в моих глазах. ...Мне казалось, что я попал в серую, безжизненную пустыню”.

Сегодня, когда мы проходим по “оголенным” помещениям Дворца Ширваншахов, полы и стены этого архитектурного комплекса буквально “кричат” о разноцветных коврах, килимах и паласах. Комплекс Дворца Ширваншахов – в целом уникальный ансамбль средневековой архитектуры, но каждое из зданий, входящих в этот ансамбль, думается,

Один из шахов династии Сефевидов Шах Аббас оказался героем многих произведений азербайджанского фольклора. Любопытно, что в одной из сказок приглянувшаяся шаху девушка отказывается выйти замуж за него, пока он не освоит какое-нибудь конкретное ремесло. Шах принимает условие, учится ткать ковры, и, утверждает сказка, именно это спасает его в трудный час. Оказавшись на чужбине в заточении, он ткует ковры и опять же при помощи “ковровой почты” посыпает весть о себе своему визирю Аллахверди хану; визирь замечает на ковре знак “дарлыг нишаны”, обозначавший узкое замкнутое пространство, попросту говоря – тюрьму, и понимает, что шах попал в беду, что он в темнице; надо полагать, и шах, и его визирь владели тайным шифром ковровых орнаментов.

В утверждении приоритета конкретного ремесла над иллюзорным всемогуществом шахской власти – глубоко народная вера в праведность трудовой де-

могло бы быть своеобразным музеем или филиалом музея, демонстрирующим богатство и разнообразие форм декоративно-прикладного искусства – работы ковроделов и ювелиров, кузнецов и гончаров, вышивальщиц и мастеров шебеке – резьбы по дереву.

И, очевидно, тогда интерьеры дворца будут выглядеть живым уголком истории, культуры и быта.

Ковер демократичен по своей сути, но его подлинная народность не только в этом. Ковер объединял людей, воспитывал в них чувство колLECTивизма, взаимовыручки, дружеской спайки. Если у кого-то был аврал – скажем, свадьба на носу, а самой, одной, не справиться, не завершить ковер к сроку, то объявлялся “эвред”, своеобразная форма колLECTивного почина, ссыпалась соседки, которые безвозмездно подключались к работе и завершали ее к сроку. Об отказе от эвред не могло быть и речи, наоборот, если про кого-то забыли, не пригласили, это служило причиной кровной обиды.

Процесс завершения работы превращался в праздник, в своеобразную “премьеру” ковра. Поздравления, подарки, песни, танцы... Готовый ковер расстипался на улице, по нему должны были пройти люди, лошади, арбы – он испытывался на прочность. После этого его чистили и мыли. Все обставлялось как Действо. Людей объединяли как сам процесс работы, так и ритуалы, связанные с ее началом и завершением.

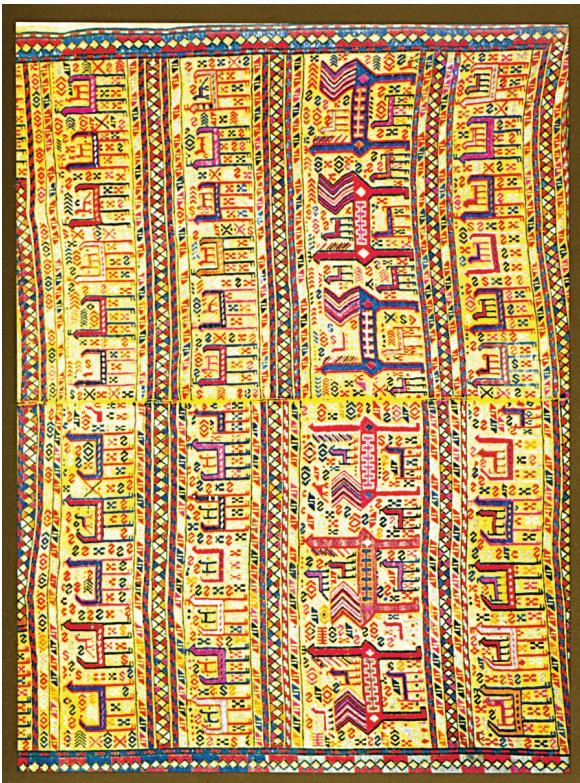
Поэтому, наверное, и в работе над ковром – от самых ранних этапов обработки шерсти, пряжи, крашения, натягивания ханы – основы ткацкого станка, и до момента торжественного “срезания” есть что-то от священнодействия.

Поэтому, наверное, и такое почти священное отношение к ковру. Он был едва ли не самой главной из всех семейных реликвий, передаваемых из поколения в поколение. Причем с каждым новым поколением к другим его достоинствам добавлялась и ценность возраста. Семья, даже при самых стесненных обстоятельствах, нуждаясь и теряя лишения, не хотела расставаться с ковром. Порой наступал момент, когда люди, не имея никаких других возможностей выжить, расставались с ковром – ковер и тут играл свою благородную жертвенную роль – попадая неизвестно в чьи руки, он спасал “своих”, “близких”, “выручал” их в безнадежной ситуации, кормил голодных, одевал и обувал. Ведь ковер, помимо всего прочего, был и материальной ценностью, “твердой валютой”. Интересно, что в этом своем качестве ковер приходил на помощь не только отдельной семье, но и целой стране. В трудные двадцатые годы Советское правительство по договоренности с зарубежными электротехническими компаниями обменяло сотни пудов ковров на лампочки и медикаменты для населения.

\* \* \*

Установление Советской власти в Азербайджане стало поворотным пунктом и в развитии ковроделия. В 1926 году в Губе организуется первая выставка ковров, превратившаяся, по свидетельству очевидцев, в подлинный праздник крестьянского искусства. В 1928 году было создано объединение “Азерхалча” (Азковер), упорядочившее развитие ковроделия в республике. Появились металлические ткацкие станки, были усовершенствованы инструменты ковроткачества.

Впервые началось научное изучение этого древнейшего вида искусства. Были созданы замечательные сюжетные ковры, посвященные великому Ленину, выдающемуся ре-



*Фрагмент безворсового ковра “Зили”.  
Карабах, XIX в.*

совместно с французскими ковроткачихами выткала там сувенирный ковер “Гюлистан” и подарила своим французским коллегам.

Однако в развитии азербайджанского ковроделия были и издержки, ошибки, на которые обращается внимание в постановлении ЦК и Совета Министров республики от 26 апреля 1983 года “О мерах по дальнейшему развитию ковроделия и коврового искусства в Азербайджанской ССР”. В нем, в частности, говорится: “Из многочисленных композиций ковровых узоров предприятия Министерства местной промышленности используют всего лишь несколько. Не на должном уровне и качество производимых ковров. Неудовлетворительно наложено производство уникальных ковровых изделий народными умельцами, кото-

волюционеру Н.Нариманову, другим видным историческим деятелям. Всех в этом искусстве стали ковры, отображающие эпизоды “Пятерицы” Низами. Азербайджанские ковры удостаивались высших государственных премий, отмечались на международных выставках. Созданный 16 лет назад Музей ковра демонстрировал свои экспонаты в 37 странах. Широко известны имена народного художника Азербайджана Кямиля Алиева, молодых талантливых художников Арифа Исмаилова, Эльдара Микаилова. Выросли кадры способных ковроткачих, умело сочетающих вековые традиции с современными способами ковровой техники. Одна из молодых азербайджанских ковроткачих – участница парижской выставки –



*Мрачный ковер*



Загадочный ковер

гда был трудом творческим, и нельзя было их заставить, как порой это делалось, лишь копировать определенные утвержденные узоры. Это нивелировало творчество, сводило его к трафарету в прямом и переносном смысле слова. Любая застывшая регламентированная форма, любой стандарт, любое бездумное тиражирование губительны для раскованного и свободного искусства ковра. Лучшие ковры выставляются в музеях, но “музей” не может диктовать свои нормативы народному в своей основе искусству. Настоящий путь ковра – это из жизни в музей, а не из музея в жизнь. Еще много лет назад русский советский поэт С. Городецкий писал: “Азербайджан еще знает старинные формы искусства, уже забытые Западом.

рые не обеспечиваются сырьем и не получают организационно-методической помощи. В республике практически не вырабатывается шерсти из местных пород овец, применяемой в ручном рукоделии. Утеряны многие народные рецепты изготовления органических красителей, отличающихся яркостью и устойчивостью”.

В постановлении отмечается также необходимость подготовки “кадров ткачей с привлечением к этой работе мастеров, знающих технологию изготовления исчезающих безворсовых ковров и вышивок “джеджим”, “палас”, “зили”, “сумах”, “килим”, “вэрни”, “шадда”, “тикмэ”, “текелдуз”, “гюлебатын” и др. “Труд ковроткачих все-



Весенний ковер



*Демонстрация процесса изготовления ворсового ковра в экспозиции*

Здесь поют ашуги, живет музыкальная импровизация, не ушел из быта орнамент, все, чем любуется Запад в музеях, здесь сохранилось в жизни”.

К этим словам видного русского поэта, сказанным полвека назад, остается добавить, что Азербайджан и ныне сохраняет этот драгоценный дар непосредственного воспроизведения и восприятия искусства. По-прежнему поют ашуги на свадьбах, звучат мугамы на лесной опушке, юные девушки учатся у своих бабушек тайнам коврового ремесла. В этом истинно народные корни нашего искусства. Народное искусство по самой своей сути импровизационно, и в этом его прелест. Импровизационны мугам, ашугское искусство, ковроделие. Я помню, как однажды на радио записывали замечательного ханенде – исполнителя мугамов. Из-за технического брака запись не удалась, и его попросили спеть все сначала. Он повторил еще несколько раз, один дубль был короче, другой длиннее, но ни один из них не совпадал полностью с первым исполнением. Петь, не импровизируя, ханенде

попросту не мог. “Повторить точно – невозможно”, – сказал он.

Несколько лет назад молодая ковроткачиха создала превосходный ковер типа “Пиребедил”. Ковер отправили на всемирную выставку в Монреаль, ковроткачиху же попросили сделать точную копию. Она отказалась, объяснив, что не сможет сделать это. Знала – вольно или невольно внесет что-то новое в орнамент, композицию, узоры. “Повторить точно – невозможно”.

\* \* \*

Мугам и ковер – уникальные формы искусства, неповторимые творения импровизационного гения народа.

Неповторимые.

В этом – вечность мугама.

В этом – мудрость ковра.

*Июнь – июль 1983 г.*

Под заголовком “Есть на свете ковры-самолеты” опубликовано в газете “Советская культура” 5 апреля 1984 г.



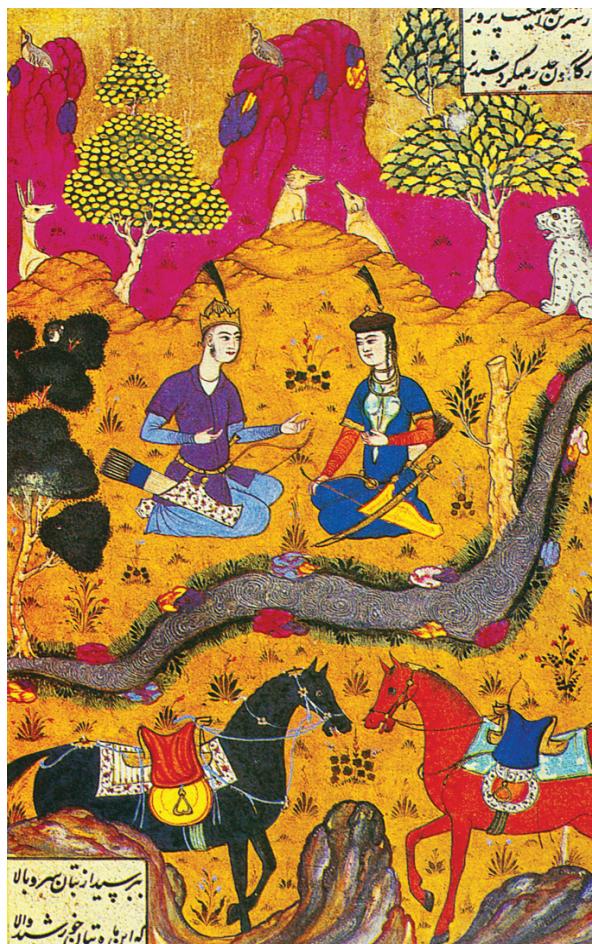
Камаледдин Бехзаз.  
Портрет Шейбани, 1507 г.



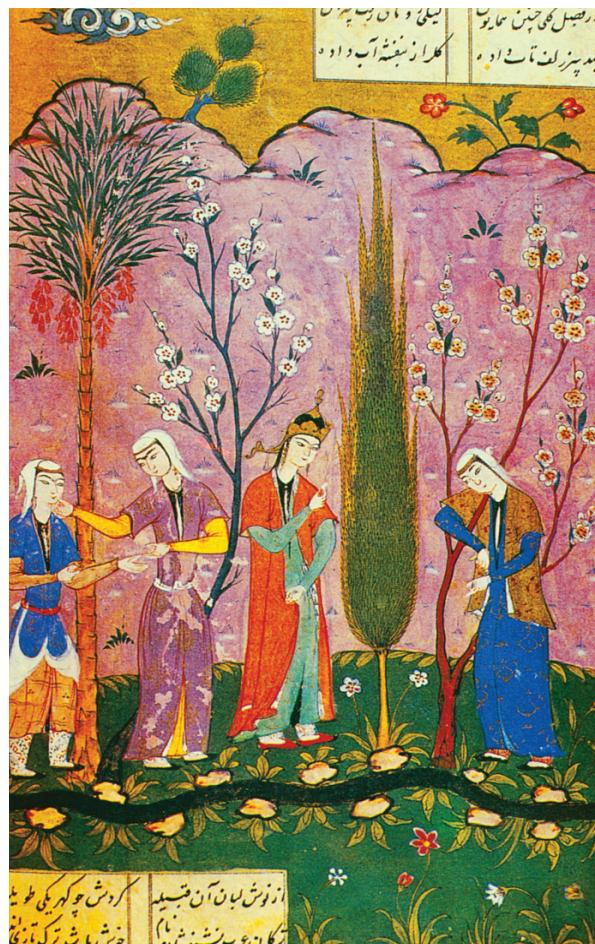
Анри Матисс.  
“Марокканка”. 1912 г.

## Размышления о восточной миниатюре в сопоставлении с западной живописью

Ценнейшим культурным наследием нашего народа, наряду с великим эпосом “Книга моего деда Коркуда”, поэзией десяти веков, наряду с памятниками архитектуры, мугамами и шедеврами ковроделия, является искусство средневековой книжной миниатюры. Все эти сферы художественного творчества связаны между собой и прежде всего с литературой. Основу мугамного пения составляют образцы поэзии. Миниатюрная живопись возникла и в течении веков развивалась, как жанр книжной иллюстрации к известным литературным произведениям.



“Хамсе”. Первая беседа влюбленных



“Хамсе”. Лейли с подругами в саду

Впрочем, само понятие живописи весьма условно. Этим словом определяют и западную станковую живопись, и японские гравюры на дереве, и китайские свитки, и книжные миниатюры исламского мира, правда, оговаривая определения – европейская живопись, даосско-буддийская или дзенская живопись, иранская, тюркская, индийская (могольская) живопись. За неимением другого соответствующего слова термином “живопись” буду пользоваться и я.

Сам термин “миниатюра” в определении восточного изобразительного искусства тоже в какой-то мере условен. До начала XIX века он был не знаком на Востоке. Он пришел с Запада для обозначения восточных книжных иллюстраций. На Востоке же это искусство называлось “наггашлык”.

Работая над этим текстом, я тщательно знакомился с трудами азербайджанских, русских, турецких, европейских (в переводах на русский язык) ученых, посвященных искусству восточной миниатюры. Это – книги азербайджанских ученых – трактат в стихах Садиг бека Афшара (XVI век) “Ганун-ус-сувар” (“Закон изображения”), изданный в переводе с фарси и с комментариями Адиля Казиева, исследования самого А.Казиева, “Миниатюрная живопись” и “Султан Мухаммед и его школа” Керима Керимова, работы Расима Эфенди, А.С.Бретаницкого и Б.В.Веймарна, книга “Поэтические образы в современном графическом искусстве Ирана” Али Минайи (Тебризи), монументальный труд Джамили Гасанзаде “Тебризская миниатюрная живопись”, а также книги М.Д.Назарли “Два мира восточной миниатюры” и Сиявуша Дадаша “Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры”, рассматривающие это искусство в несколько ином ракурсе. Особо интересно было знакомиться с работами европейских и русских исследователей, в которых рассматривалось искусство восточной миниатюры. Я не имел возможности познакомиться со всеми многочисленными исследованиями в этой области и ограничился лишь двухтомником “Всеобщая история искусств” М.В.Алпатова, книгами “Живопись Ирана” Б.Денике (Издательство “Искусство”, 1938 г), Б.Роуленда “Искусство Запада и Востока” (1958), Г.А.Пугаченковой “Искусство Туркменистана” (1967).

Но так как мне интересно было проследить общность и различия взглядов на мир восточных и западных (в том числе современных) художников, я обращался к книгам и альбомам, посвященным европейской живописи – к книге итальянского художника и историка искусств Джорджо Вазари (XVI век) “Жизнеописания наиболее знаменных живописцев, ваятелей и зодчих” в двух томах, к тому же двухтомнику М.В.Алпатова, к книге Герберта Рида “Краткая история современной живописи”, а также, к исследованиям Е. В. Завадской “Восток на Западе” и “Эстетические проблемы живописи старого Китая”, сборнику статей “Японское искусство” (1959).

Естественно, мои размышления основывались и на впечатлениях от посещения многих прославленных музеев мира – в Москве, Ленинграде-Петербурге, Лондоне, Париже, Мадриде, Толедо, Риме, Флоренции, Милане, Амстердаме, Дрездене, Берлине, Нью-Йорке, Вашингтоне, Шанхае, Пекине, Стамбуле, Каире, Тегеране, и, разумеется, в Баку, а также, на большом количестве красочных альбомов, посвященных западноевропейскому, русскому, китайскому, японскому искусству и альбомах азербайджанской, турецкой, персидской, индийской миниатюры, альбомах, которые я собирал в течении всей жизни.

Так как я не претендую на научное исследование и это эссе является лишь плодом моих собственных впечатлений и размышлений о параллелях между изобразительным искусством Востока и Запада, я не даю никаких специальных сносок, утяжеляющих восприятие текста, указывая в необходимых случаях лишь на автора, на которого ссылаюсь.

Рискуя быть оспоренным искусствоведами, я хотел бы разделить мировое изобразительное искусство всех веков (исключая в данном случае скульптуру) на шесть больших историко-географических и эстетических ареалов. Если идти с востока на запад, то первый ареал – дальневосточный искусство Японии и Китая, при всех различиях объединенных, однако, историческими, географическими и, в первую очередь, философскими факторами – это эстетика дзен (чань по китайски), опирающаяся на мировоззренческие системы буддизма, на понятие “дао” (путь), на учения Лао-Цзы и Конфуция.

Е.В.Завадская в книге “Эстетические проблемы живописи старого Китая” пишет:

“Живопись дальневосточного региона, включающего Китай, Корею и Японию, представляет особое, весьма отличное от классической европейской и ближневосточной живописи явление, хотя, если сопоставить отдельные стороны искусства Европы и Дальнего Востока, в них обнаруживается немало общего, но в целом памятники классической китайской живописи всегда можно безошибочно отличить от живописи итальянской или французской”.

Второй ареал или пласт, если угодно, на мой взгляд, это византийское и, как ее ответвление, русское искусство церковной росписи и икон (Рублев, Феофан Грек и др.)

Третий ареал – это искусство книжной миниатюры мусульманских стран. (Об этом более подробно – в дальнейшем).

Четвертый пласт – это западноевропейское классическое искусство – от Чимабуе и Джотто (XIII век) до середины XIX века, то есть, до импрессионистов и их продолжателей – постимпрессионистов, и отпочковавшихся от этих течений фовистов, отчасти кубистов, которые и составляют, на мой взгляд, пятый ареал, принципиально отличающийся от предшествующей классической западной живописи.

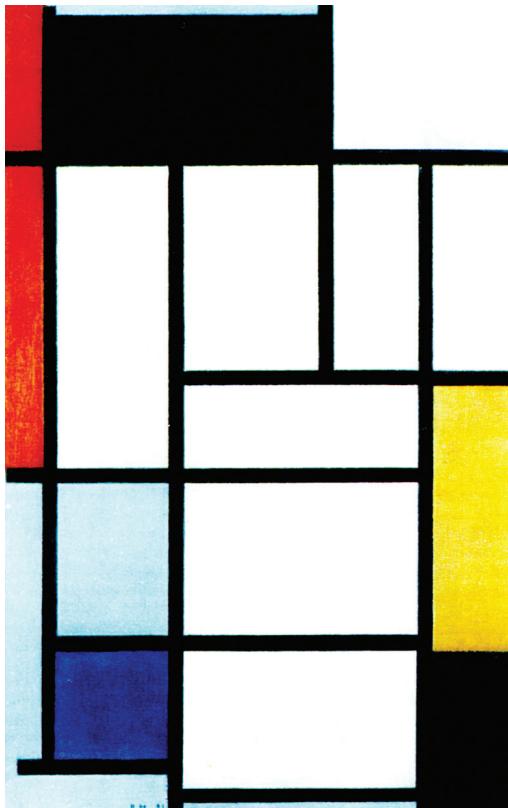
(“Фовистами” – “дикими животными” стали называть художников этого направления, после того как их в шутку назвал так один из критиков. Началом кубизма считается 1907 год, а его завершением 1914 год, когда началась первая мировая война. Очевидно бомбы и мины так исковеркали землю, что отпала необходимость ее деформации на полотнах. Много позже Пикассо блистательно ответил немецкому офицеру, спросившему его о картине “Герника” – “Это сделали вы? – Нет, это сделали вы”).

И, наконец, шестой ареал: это живопись, зародившаяся в XX веке и охватившая весь мир, – искусство абстракционизма с его геометрическими (“Черный квадрат” Малевича, картины Мондриана) и экспрессивными (Кандинский, Делоне) направлениями.

На мой взгляд, разница между классическим искусством – скажем итальянского Возрождения, испанской, голландской, фламандской школ и художниками импрессионистами, и особенно, постимпрессионистами, фовистами, не менее глубокая, чем отличие европейской живописи предыдущих веков от восточного изобразительного искусства. Более того, восточное искусство – японское, китайское, мусульманское – в



П.Пикассо. “Кубизм все еще фигурирует”

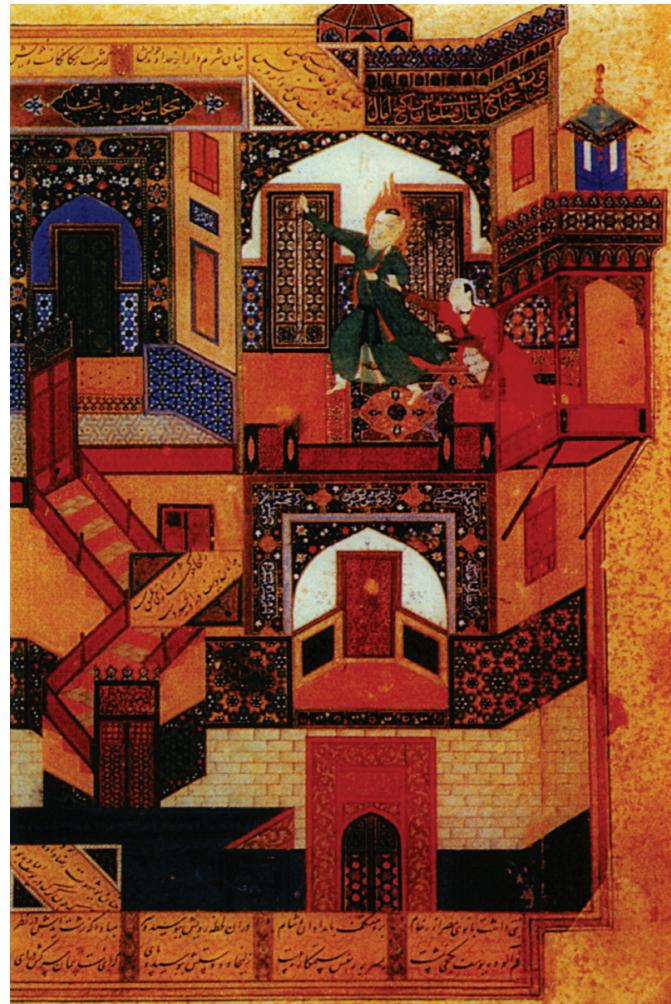


Пит Мондриан

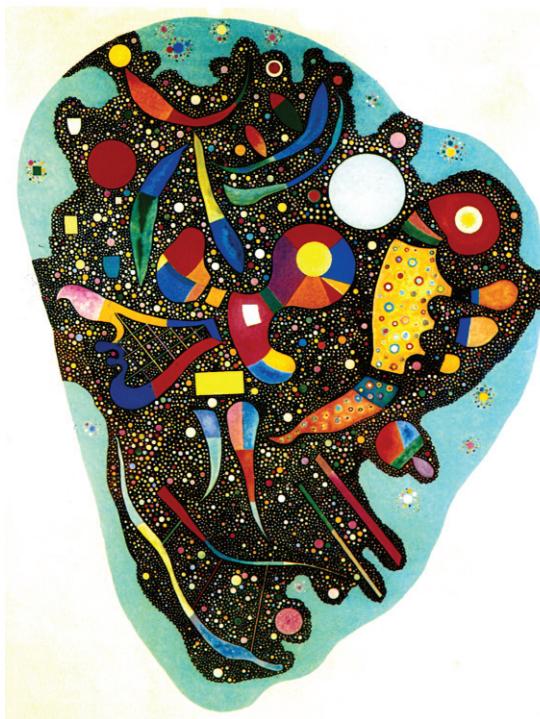
определенном смысле близко к исканиям импрессионистов, постимпрессионистов, фовистов и в какой-то мере повлияло на эти течения.

Я в качестве шестого ареала выделяю искусство абстракционизма, ибо оно также сильно отличается от эстетики импрессионизма и постимпрессионизма, как те отличаются от классической живописи. Это отличие, в первую очередь в отказе от фигуративности. Кубизм, сохранивший какие-то, хоть и сильно деформированные, элементы figurativnosti, – переходный этап к абстракционизму.

Давайте рассмотрим три работы – двух европейских художников XX века и одного восточно-го миниатюриста.



Восточная миниатюра



*Чем не восточный узор эта абстрактная композиция Василия Кандинского*

мах, я сформулировал свои юношеские ощущения в “Ночных мыслях”. Позволю привести цитату:

“Классическая живопись отличается от новой – я имею в виду импрессионизм и постимпрессионизм, раннего Пикассо и Матисса, не чисто формальными или техническими приемами, а тем, что в классической живописи *Время* застыло, в новой – *Оно* движется. Помню, в очень раннем возрасте, не зная ничего об импрессионизме, я увидел на страницах старой советской энциклопедии репродукцию картины Писсарро “Парижский бульвар в дождливую погоду” и был потрясен точности ощущения. Я как бы почувствовал и услышал моросящий дождь на улицах чужого города. Время двигалось, дождь не застыл, а шел. Точно также двигались в танце фигуры Матисса, точно так же девочка на шаре Пикассо еле сохраняла равновесие, вот-вот упадет.

Не стилистические различия этих очень разных художников, а ощущения времени в движении объединяло их. Как сказал один из

Если кубистический мужской портрет Пабло Пикассо сохраняет какие-то чертыfigurativnosti, то в абстрактной композиции Пита Мондриана решаются цветовые и структурные задачи. А в средневековой восточной миниатюре также доминируют чисто декоративный момент – соотношение красок и геометрических кусков.

И еще. Абстракционизм некоторыми своими особенностями близок к декоративной цветовой роскоши восточного искусства, в том числе, к коврам.

Впервые отличие нового европейского искусства от старого, классического, я ощутил еще в юношеском возрасте, рассматривая в Советской энциклопедии 20-30-х годов репродукции работ импрессионистов. Много позже, знакомясь с образцами импрессионизма и в оригиналах, – в Музее Орсей в Париже, в Пушкинском музее в Москве и Эрмитаже в Ленинграде, а также в многочисленных альбо-



*К.Писсарро. “Парижский бульвар”*

японских художников (его цитирует, кажется, Матисс), “когда рисуешь дерево, должно ощущаться, что оно растет”.

Кстати о Матиссе. О влиянии на его творчество восточного искусства, в частности, мусульманской миниатюры указывалось не раз. Азербайджанский художник Микаил Абдуллаев в одной из своих статей на примере двух портретов конкретизировал это влияние. В статье “Бехзад и Матисс”, опубликованной сначала в альманахе “Гобустан”, а затем в московском журнале “Творчество”, М.Абдуллаев сравнивает два портрета – узбекского правителя Шейбани хана, написанный “Рафаэлем Востока” Камаледдином Бехзадом в 1501 году и портрет “Марокканки”, созданный Матиссом в 1912 году, после знакомства с творчеством Бехзада и других художников-миниатюристов Востока.

Поместив на страницах и “Гобустана” и “Творчества” репродукции этих двух портретов (как это делаем и мы в данном издании), Микаил Абдуллаев констатирует:

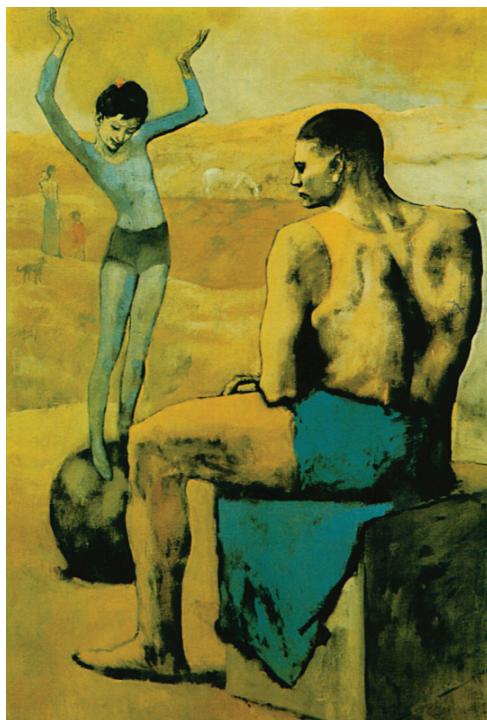
“А теперь давайте сравним “Марокканку” и портрет Шейбани хана. Думаю, читатель, увидев их рядом, сам уже сделал определенный вывод и без нашей помощи”.

В этой же статье М. Абдуллаев отмечает, что палитра Матисса изменилась после его знакомства с первой Выставкой мусульманского искусства в 1903 году в Мюнхене, когда художник испытал сильное влияние тебризской и гератской школ миниатюры. По мнению азербайджанского художника, и появление в 1905 году фовизма, самым крупным представителем которого был Анри Матисс, также обязано знакомству французских художников с мусульманским искусством.

Достаточно сравнить цветовую гамму многих работ французского художника с архитектурными и другими орнаментами Востока, чтобы согласиться с мнением М.Абдуллаева. С другой стороны композиционные ритмы некоторых работ Матисса явно совпадают с ритмами миниатюр. На одном листе мы поместили фотографии Комплекса Шейх Сафи в Ардебиле (Южный Азербайджан), орнаменты в Ханагях в Пирсаате и на фаянсовой тарелке (Северный Азербайджан) с левой стороны и фрагменты работ Матисса справа. И там и здесь близкие оттенки сине-голубой краски.

Сравните также ритм композиции тебризской миниатюры XVI века “Игра в Човган” (“Игра в поло”) со знаменитой картиной Матисса “Танец” (мы, азербайджанцы, назвали бы этот танец “Яллы”)

Конечно, было бы наивностью полагать, что именно эти орнаменты или именно эта миниатюра повлияли на Матисса, но то, что на французского художника оказали воздействие цветовая гамма и композиционные структуры искусства Востока, несомненно.



П.Пикассо. “Девочка на шаре”



*Комплекс Шейха Сефи в Ардебиле*

*Ханагях в Пирсаате*



*Фаянсовая тарелка*



*Анри Матис*



*Анри Матис*



*Игра в човчаг*



*Анри Матис.  
“Танец”*



*Работа Утамаро. "Женский портрет"*

соединить первое – яркое, примитивно выраженное, как бы, оголенное внутреннее впечатление (которое непрерывно доминирует и которое мы, европейцы, так ошибочно стараемся передать “декоративностью”) с кипящим изобилием деталей... Я стоял и смотрел – и то, что мне казалось верным в нашем “декадентском” искусстве, то, на что душа отзывалась с радостью до боли: “так, так, верно, хорошо” – все затмилось, померкло, позабылось”.

Хочу обратиться и к собственным ощущениям, которое я испытал в парижском музее “Гиме”...

В этом музее, отражающем искусство народов Востока, наибольшее впечатление на меня произвели работы японских художников. За несколько веков до французских импрессионистов Моне и Писарро, японцы умели передавать в своих гравюрах

М.Абдулаев приводит также характерное признание родоначальника абстракционистского искусства В.Кандинского:

“Мюнхенская выставка восточного искусства с избытком оправдала все надежды. Большое количество самых разнообразных, почти исключительно первоклассных произведений: ковров, майолики, оружия, изразцов, тканей, и, наконец, самое захватывающее и сейчас самое нам близкое – персидских миниатюр. Не верилось, что это может быть создано руками человека. Казалось, что стоишь перед тем, что рождается само, что дается небом, как откровение... Простота – почти до варварства, сложность почти головокружительная, изысканность самого утонченного, чувственно замечавшегося народа... Каким чудом удавалось ему



*Модильяни. "Женский портрет"*

некое трепетание воздуха, тогда как эту находку приписывают французским художникам XIX века. Женщина, изображенная Утамаро в XVIII – это своего рода японская Мадонна, но мотив матери с младенцем тоньше, изящнее, чем в воплощениях европейских живописцев. Плавной грациозности – выражаясь музыкальном термином “легато” – штрихов в портретах Утамаро могли бы позавидовать не только Пикассо и Матисс (подразумевая их графику), но даже и такой утонченный мастер эпохи Возрождения как Сандро Ботичелли. А в раскосых глазах японских женщин Утамаро, та же “затравленная печаль”, по выражению Ильи Эренбурга, что и в портретах кисти Модильяни.

Древний китайский художник Ван Вэй говорил: “Живопись – это поэма в красках, поэзия – это картина в словах”.

Эта же мысль выражена в четверостишии, посвященном самому Ван Вэю.

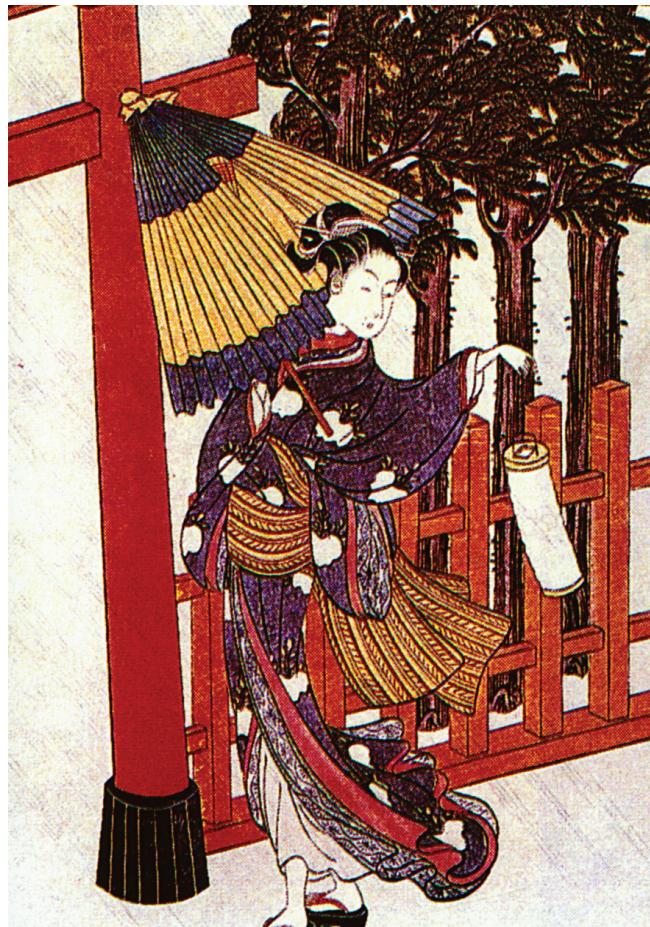
*Наслаждаюсь стихами  
В стихах есть живописность  
Созерцаю свитки  
В живописи есть поэтичность.*

Удивительно, что с таким ощущением смыкается следующее наблюдение наших современников – русского ученого и японского художника.

Русский китаист и японист академик Н.Т.Федоренко в книге “Японские записки” (1966 г.) пишет:

“Я слушаю рассказ Тосио сан о цветной гамме японского художника и мне вспоминаются стихи “Цвета” Расула Рзы, Народного поэта Азербайджана. И у него каждый цвет осмыслен, исполнен особого содержания. Каждый из них “вестник печали и вестник надежды, траура вестник и вестник мечты”. И поэт Расул Рза, так же как художник Утамаро, отмечая, что “краски приходят в наши сердца, подобно цвету холодному или жаркому, краски память нашу будят, краски чувства наши будят”, подчеркивает, однако, что “если ты не видишь глубже, краска просто краской будет”.

Влияние Востока на Западную живопись началось со знакомства европейских художников с искусством



*Японская гравюра*

Японии и Китая. Первое, хоть и частичное проникновения восточных веяний в живопись Европы, отмечает Е.В.Завадская, относится к XVII столетию (Карпаччо, Рембранд) и первой половине XIX века (Делакруа). Но повальное увлечение искусством Дальнего Востока началось во второй половине XIX века (исследователи отмечают конкретную дату – 1856 год) в связи с появлением импрессионизма и, особенно, постимпрессионизма. Влияние японской гравюры на дереве “Укие-э” испытали Дега, Моне, Ван Гог, Гоген. Ван Гог масляной краской копировал гравюру японского художника Утагавы Хиросиге.



*Пейзаж Утагавы Хиросиге и его копия, выполненная Ван Гогом (слева)*

В эстетике живописи дзен постимпрессионистов привлекало то, что в отличие от традиционных западных теорий, в дальневосточном искусстве единственным критерием достоинства художественного произведения отнюдь не считается его сходство с оригиналом. По мнению китайских и японских художников живопись передает не внешнюю форму вещей, а их истинную, внутреннюю суть.

Но задолго до живописи Запада, искусство дзен оказало влияние на миниатюристов исламских стран.

Китайское влияние на искусство Ближнего Востока относится к эпохе монгольских завоеваний. “Монгольская империя – пишет В.В.Бартольд, – объединяла под властью

одного народа и одной династии культурные страны Дальнего и Ближнего Востока, что не могло не способствовать торговле и обмену культурными ценностями". ("Культура мусульманства").

Однако это влияние нельзя оценивать однозначно. Б.Денике, ссылаясь на тонкую и остроумную статью Е. де Лоре "Тавризская школа – Ислам в его схватках с Китаем" отмечает, что мусульманская живопись в те периоды, когда она подвергается внешним влияниям, перерабатывает их и проявляет много своеобразия. В арабский период она, казалось, была просто захвачена византийским и эллинистическим искусством, и тем не менее, создает произведения совершенно своеобразные – с чертами, свойственными только ей. И в монгольскую эпоху, когда подвергшись сильной струе китайского влияния, она берется с этим явлением, но не для того, чтобы отбросить его, а чтобы переработать его и выработать свою собственную новую манеру, новый стиль.

Что касается нового Западного искусства, то Герберт Рид отмечает, что импрессионисты очистили цвет, отбросив "грязно-коричневые" тона и искусственное распределение светотени и в этом большое значение имело знакомство с художественными принципами дальневосточного искусства.

Е.В.Завадская пишет: "В китайской теории искусства были установлены нормы цветовых и пространственных соотношений:

"Горы на первом плане – слабого тона, на втором – немного темнее, а на заднем плане – еще темнее. Ибо те, что удалены, прикрыты более плотными испарениями облаков, цвет их поэтому темнее, зеленый же тон постепенно становится голубоватым".



*Рисунок Матисса и Ци Бай Ши. Пусть читатель сам определит, какая из этих композиций принадлежит Матиссу, а какая Ци Байши*

В этом рассуждении Го Си содержатся соображения, близкие к теории воздушной перспективы у Леонардо да Винчи” (“Эстетические проблемы живописи старого Китая”).

Постимпрессионисты свою увлеченность дальневосточным искусством выражали, помещая в своих полотнах образцы японской гравюры. В портрете “Папаши Танги” (1887) кисти Винсента Ван Гога, на стене висит японская гравюра. Поль Гоген написал в 1889 году “Натюрморт с японской гравюрой” и, хотя другая работа этого художника называется “Портрет женщины с натюрмортом Сезанна”, сам Сезан отозвался о Гогене презрительно, как о “создателе китайских картин”.

Е.В.Завадская отмечает, что “Композиции Ци Бай-ши и Матисса порой словно созданы рукой одного мастера”.

Рассматривая альбомы я обнаружил в восточном искусстве произведения, созвучные с эстетикой кубизма.



**Японский “кубизм” средневековья**



**Пабло Пикассо. Кубистический портрет**

В связи с кубизмом, основателями и самыми яркими представителями которого были Пабло Пикассо и Жорж Брак, исследователи отмечают, что он также возник не без влияния “экзотического” искусства – в данном случае африканских масок. Достаточно посмотреть на один из самых ярких образцов раннего кубизма – полотно П.Пикассо “Авиньонские девушки”, чтобы воочию убедиться в этом. В этой работе, наряду с более или менее адекватным изображением трех девушек, лица двух других, в правой

стороне картины, несут на себе печать африканских масок.

Что же, в конечном счете, — при всех притяжениях и отталкиваниях, взаимовлиянии и желании оставаться верным собственным художественным традициям, отличает живопись Запада от живописи Востока?

Приведу цитату из уникального труда художника и историка итальянского искусства Джорджа Вазари. Вот как описывает он “Мону Лизу” Леонардо да Винчи, быть может, самую известную картину всех времен:

“Это изображение всякому, кто хотел бы его видеть, до какой степени искусство может подражать природе, дает возможность постичь наилегчайшим образом, ибо в этом произведении воспроизведены все мельчайшие подробности, какие только может передать тонкость живописи. Поэтому глаза имеют тот блеск и ту влажность, какие обычно видны у живого человека, а вокруг них переданы все те красноватые отсветы и волоски, которые поддаются изображению лишь при величайшей тонкости мастерства. Ресницы, сделанные наподобие того, как действительно растут на теле волосы, где гуще, а где реже, и расположенные соответственно порам кожи, не могли бы быть изображены с большей естественностью. Нос со своими прелестными отверстиями, розоватыми и нежными, кажется живым.

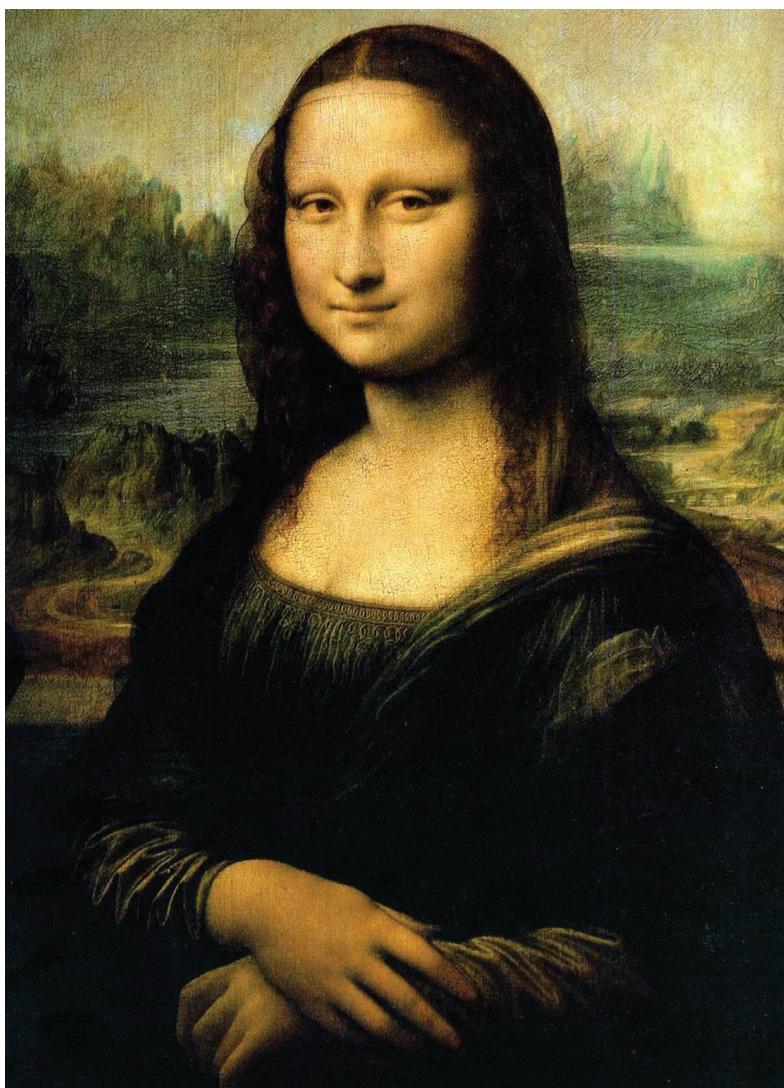
Рот, слегка приоткрытый, с краями, соединенными алостью губ, с телесностью своего вида, кажется не красками, а настоящей плотью. В углублении шеи при внимательном взгляде, можно видеть биение пульса. ...Улыбка дана столь приятной, что кажется, будто ты



П.Пикассо. “Авиньонские девушки”



Африканская маска



**Леонардо Да Винчи. “Мона Лиза”**

художником? Это невозможно, потому что ни один портрет кисти восточного художника не дает такого описательного материала для воплощения образа при помощи слов.

Чтобы показать разницу между Западным классическим искусством и искусством XX века, мы помещаем здесь также портрет кисти Пикассо.

Постарайтесь описать этот портрет, как это сделал Вазари в отношении “Моны Лизы”.

Несмотря на огромную разницу дальневосточного и ближневосточного искусства, их обеих отличает от западной живописи несколько кардинальных особенностей. Западный художник изображает мир таким, каким он его видит. Восточный художник – таким, каким он его помнит, то есть, таким, каким он хранит его в своем воображении, таким, каким он оживляет его своим внутренним взором.

созерцаешь скорее божественное, нежели человеческое существо”.

В комментариях к книге Вазари отмечается: “Это описание портрета по своей тщательности и подробности – единственное во всем огромном труде Вазари. Его характеристике “Мона Лиза” (Лувр) в значительной мере обязана и своей популярностью”.

Я привел это большое и поразительно скрупулезное описание Вазари, с определенной целью, а именно, для того, чтобы еще раз показать разницу между взглядами на мир и человеческий образ восточных и западных художников. Более того, разницу между Западным классическим искусством и искусством XX века. Можно ли представить такое вот дотошное, с мельчайшими подробностями и деталями, описание любого портрета, созданного китайским, японским, или ближневосточным (мусульманским)

(Правда, как контраргумент этому утверждению, можно привести такой факт – японский художник Хокусай рисовал сотни пейзажей горы Фудзи в разное время суток и года, причем с натуры).

В этом смысле исламская миниатюра близко не только к художественным принципам даосско-буддийского, дзенского искусства, но и эстетическим понятиям европейских художников-постимпрессионистов. Характерны слова одного из самых талантливых, и, к сожалению, рано умерших французских художников – пуантилиста Сера: “Для того, чтобы изобразить лицо, достаточно обозначить его контуры, презирая фотографичность”. К этой мысли близко утверждение Матисса о том, что “точность – не есть правда”.

(Сравните с вышеприведенными высказываниями китайских художников) Матисс также отмечает, что “Художники Возрождения строили образ при помощи рисунка, а затем уже добивались локального цвета. Напротив, художники Востока пользовались цветом как средством выражения”.

Западная живопись – искусство подробностей, восточная – искусство обобщений, обозначений, хотя деталей, подробностей и здесь предостаточно. Но детали в восточных миниатюрах служат декоративности, смотрятся красочными пятнами, а не атрибутами изображаемых сцен. Может поэтому в миниатюрах есть многофигурные сюжетные композиции, есть пейзажи, но нет натюрмортов.

То, что европейские художники открыли для себя во второй половине XIX и в начале XX века, ближневосточное искусство восприняло на несколько столетий раньше. И тут также не обошлось без китайского влияния.

Миниатюры рукописи “Манафи аль Хайаван” – первого образца тебризского стиля, по мнению исследователей Джамили Гасанзаде и Агаселима Эфендиева, носят явные следы китайского декоративно-прикладного искусства.

Б.Денике пишет: “Манафи аль Хайаван” -ибн Бахтишу – “Бестиарий”, исполненный в резиденции первых ильханов – Мараге для Газан хана, принадлежит теперь библиотеке Моргана в Нью -Йорке. Профессор Мехмед Ага Оглы, прочитав колофون этой рукописи, уточнил дату ее исполнения – 1291 г. н. э.”



*Постарайтесь описать этот портрет кисти П.Пикассо*



*Первая по времени азербайджанская миниатюра (XIII век), сохранившаяся как иллюстрация к поэме “Варга и Гюльшах” и принадлежащая кисти Абд-ль Мумина Аль Хойлу  
(Уроженца Южно-Азербайджанского города Хой)*

Б.Денике в своей книге не раз ссылается на труды искусствоведа азербайджанца Мехмеда Ага Оглы, отмечает, что Мехмед Ага Оглы описал и воспроизвел ряд миниатюр из рукописи Рашид-од-Дина, впервые опубликовал один из наиболее ранних списков “Шахнаме” из музея Топкапы в Стамбуле. Б.Денике подчеркивает, что пейзаж в искусстве миниатюры также описан Мехмедом Ага Оглы, который опубликовал 9 миниатюр с пейзажами.

Думаю, есть необходимость привести некоторые сведения о Мехмеде Ага Оглу, этом выдающемся искусствоведе, о котором на его родине, в Азербайджане, к сожалению, знают немногие. Первые и, возможно, единственные, сведения о Мехмеде Ага Оглы опубликованы в томе Азербайджанской энциклопедии под редакцией Расула Рзы, так и не увидевшем свет. В статье об искусствоведе говорится:

“Агаоглы Махаммед (24. 8. 1896 – 4. 6. 1949) азербайджанский искусствовед. После окончания в 1916 г. Восточного отделения Московского Университета работал в Баку. С целью изучения искусства Восточных народов уехал зарубеж и не вернулся на родину. Совершенствовал свои знания, работая в музеях Ирана, Ирака, Турции, Германии и Англии. С 1929 года работал в США – сначала в качестве профессора Детройтского института искусств, затем профессора Мичиганского Университета. С 1933 года стал редактором альманаха исламского искусства “Арт Исламика”. Исследовал историю искусств Азербайджана, Турции, Ирана, создал ценные работы о Восточной миниатюре, ковре, искусству металла и шелковой ткани. Большую помощь ему оказало знание в совершенстве азербайджанского, турецкого, персидского, арабского, немецкого, английского, древнегреческого и латинского языков. Он автор трех книг об



*Миниатюры и образец китайской гравюры*

искусстве народов Востока – “История искусства Ислама” (1928), “Иранские манускрипты XV века” (1935), “Сефевидские ковры и ткани” (1941), а также ценных статей “Заметки о характере исламского искусства”, “История турецкого искусства” и др”.

Остается только пожелать, чтобы труды этого выдающегося сына нашего народа были переведены на азербайджанский язык и изданы на его родине.

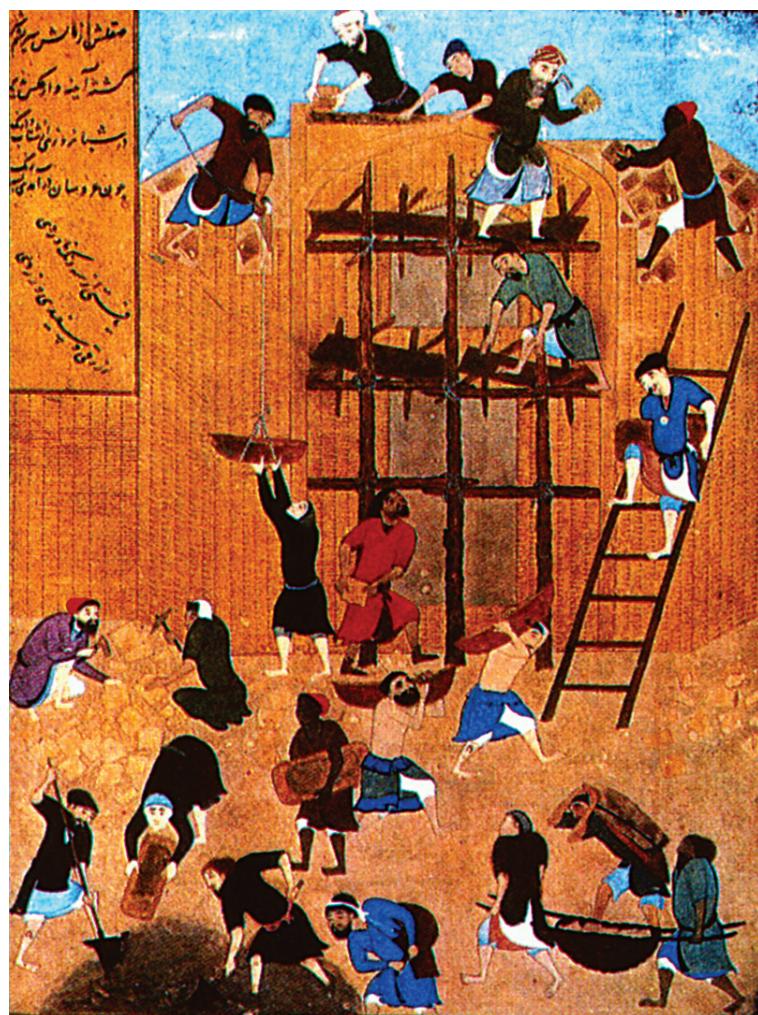
Что касается китайского влияния на искусство исламской живописи, оно не должно нас удивлять – ибо это было следствием, как уже говорилось, монгольской экспансии, в результате которой оказались в странах Ближнего Востока китайские и уйгурские художники. Ссылаясь в своих поэмах на художников “Чина и Мачина” Низами, по мнению исследователя Рафаэля Гусейнова, имел в виду, прежде всего, живописцев-уйголов, то есть тюрков. О вкладе художников уйголов в искусство азербайджанской миниатюры пишут и Л.С.Бретаницкий, и Б.В.Веймарн в своей книге “Искусство Азербайджана”.

Следует отметить, что искусство исламской миниатюры, представленное яркими образцами уже в XIII веке, в дальнейшем развивалось в разных городах Востока и соответственно обозначалось как гератская, багдадская, могольская, турецкая, персидская (ширазская) школы, но своей вершины достигла опять-таки в азербайджанском городе Тебризе в XV-XVI веках при сефевидах.

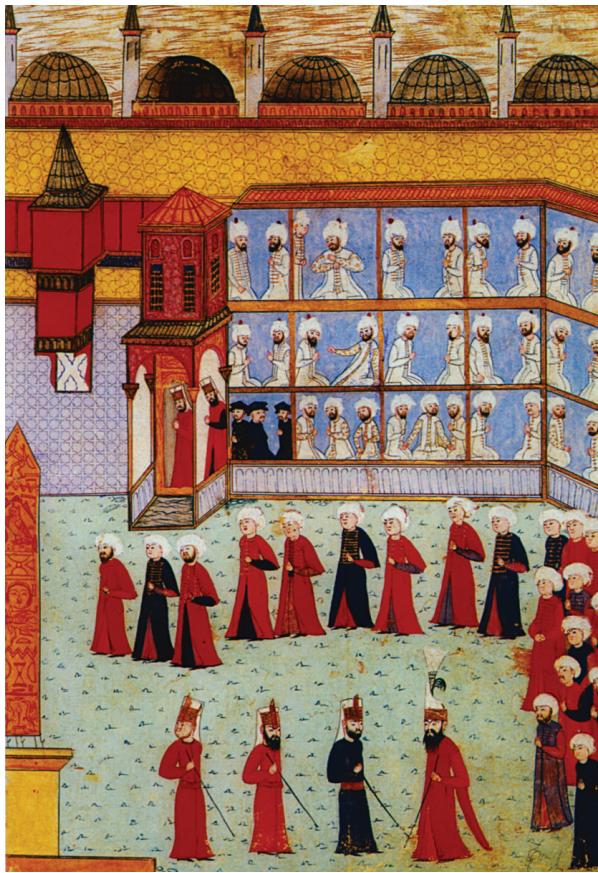
Искусствоведы отмечают стилистические различия в миниатюрах художников тебризской, гератской, могольской, ширазской и турецкой школ. Если миниатюры Тебризской и Гератской школы, в основном, связаны с литературными сюжетами, с произведениями известных тюрко- и персидских поэтов Фирдовси, Низами, Дехлеви, Наваи, Джами, Хатаи, Физули и др. – то в турецких миниатюрах преобладают исторические сюжеты, в основном, батальные.

Б.Денике в книге “Живопись Ирана” делит искусство восточной миниатюры на четыре основные хронологические группы: живопись XIII -XIV веков (монгольская школа), живопись XV века (тимуридская школа), живопись XVI-XVII веков (сефевидская школа) и живопись XVIII-XIX веков с чертами влияния Запада.

Возражение вызывает лишь то, что автор всю историю восточной книжной миниатюры определяет как “Живопись Ирана”. Эта тенденция характерная для публикаций 20-х-30-х годов в СССР, порой бытующая и по-



Камаледдин Бехзад. “Строительство мечети Герат”, 1494 г.



Турецкий художник Левни. “Ученики”

усилиями тюркских и персидских художников. Не говоря уже о турецком османском искусстве – все эти хронологические группы формировались при тюркских правителях, и в основном, тюркскими художниками, наряду с которыми творили, конечно, и такие великие персы, как Бехзад из Герата и Ага Мирек из Исфахана, позже при Сефевидах переехавшие в Тебриз и продолжившие свою работу там. Причем же “Иранская живопись”? Современный художник – миниатюрист Али Минаи (Тебризи) из Южного Азербайджана в своем исследовании отмечает, что Исфаханская и Ширазская школы формировались под влиянием тебризской.

Джамиля Гасанзаде приводит в своей книге суждение А.Пападопуло о том, что

ныне в западном искусствоведении, в корне неверна. Первые образцы миниатюры, дошедшие до нас, созданы в азербайджанских городах Тавризе (Тебризе) и Мараге под влиянием работ художников уйголов (турков). Тимуридская школа, сосредоточенная в основном в столице этого государства Герате, формировалась усилиями и персидских, и тюркских художников. Вершиной искусства миниатюры достигло в XVI веке, опять же, в Тебризе при Сефевидах – царе и поэте Шах Исмаиле Хатаи и его сыне Тахмасибе – азербайджанских правителях.

То, что принято называть индийской миниатюрой, создавалось при тюркских правителях Индии – Великих моголах – Бабуре и его сыне Хумаюне, опять таки



Турецкий художник Насух Матракчи



*Мир Калан, Могольская школа,  
“Праздник Холи” XVIII в.*

Произведения индийского поэта Амира Хосрова Дехлеви, узбекского (чагатайского) поэта Алишера Навои, перса Джами, азербайджанских тюрков Физули и самого шаха Исмаила Хатаи. Но даже самый известный манускрипт “Шахнаме” Фирдовси (большая тебризская или, так называемая, демоттовская рукопись) – идеологически наиболее связанное с Ираном произведение – создан в XIV веке в Тебризе.

Б.Денике отмечает влияние восточного исламского искусства на христианскую, в частности, армянскую книжную миниатюру. “В Государственном музее изобразительных искусств Армении хранится, украшенное миниатюрами, Евангелие, написанное мастером Исхитар Анеца в 1356 г. в Султание близ Тавриза” – пишет Б.Денике и добавляет, что армянский художник, работавший в Султание, заимствовал ряд стилистических черт у мастеров миниатюры тавризской школы.

Л.Бретаницкий и Б.Веймарн в книге “Искусство Азербайджана” пишут: “Значение Тебриза, как художественного центра тимуридской эпохи, подтверждается тем, что ряд тебризских художников еще в начале столетия был привлечен в придворную гератскую мастерскую Байсонкура – сына и визиря Шахруха, а один из художников Пир Сейид Ахмед Тебризи – стал учителем знаменитого гератского живописца Кемал ал-Дина Бехзада”.

“не только в мусульманском мире, но и в самом Иране не было иранской традиции. Ее не было даже при иллюстрировании цикла “Шахнаме”.

Речь, по-видимому, идет о рукописи “Шахнаме”, изготовленной по заказу Байсонгура, о которой видный турецкий востоковед Зеки Велиди Тоган пишет (его слова цитирую также по книге Дж. Гасанзаде):

“Ученые...совершенно обходят тот факт, что “Шахнаме”, Байсонгура, которое они считают выдающимся произведением персидского искусства, было создано четырьмя тюрками”.

Среди этих четырех двое были из Тебриза, а два других – представители чагатайской аристократии.

Никто не отрицает вклад художников-персов во развитие как тебризской, так и гератской школы, но это не дает право называть весь огромный ареал исламского искусства миниатюры “Иранской живописью”.

Да, художники-миниатюристы, наряду с “Хамсе” (“Пятерицей”) азербайджанского поэта Низами Гянджеви, иллюстрировали также “Шахнаме” иранского поэта Фирдовси.

Крупнейший исследователь азербайджанской миниатюры, в частности, творческого наследия Султана Мухаммеда, Керим Керимов также называет учителем Бехзада Сейид Ахмеда Наккаша, приглашенного Байсонкуром в Герат из Тебриза вместе с двумя другими художниками.

Б.Денике также подтверждает, что учителем Бехзада был Пир Сеид Ахмед из Тавриза.

Несмотря на очевидные факты, некоторые исследователи пытаются тем или иным способом принизить значение тебризской школы книжной миниатюры и ее известных представителей в угоду другим школам. Так, А.А.Иванов, исследователь среднеазиатской школы миниатюры пишет:

“Видимо, пора отказаться от легенд, так долго бытующей в литературе о Бехзаде, по которой этот мастер был учеником некоего Пир Сайида Ахмада Табризи, существование которого не подтверждают персидские источники”.

Достойную отповедь этим словам дает Джамиля Гасанзаде в своей книге “Тебризская миниатюрная живопись”.

“Неким” Пир Сайидом Ахмадом Тебризи является, кстати, упомянутый Дуст Мухаммедом (насквозь персидским автором) художник, вывезенный Байсонкуром в 1420 г. из Тебриза в Герат... Так или иначе, но мы видим, как такая, казалось бы нейтральная область, как изучение средневековой ближневосточной миниатюры, является полем битвы ученых, научные интересы которых подчас удивительно совпадают с geopolитическими интересами их стран”.

Разумеется, никто не может отрицать значение гератской школы, и вообще Герата, как не только политической столицы, но и как крупного культурного центра. В годы правления Султана Хосейна Байкары, политического деятеля, мецената и поэта, его визирь был гениальный узбекский поэт Алишер Навои – покровитель ученых, литераторов, художников. Но уже при правлении царя и поэта Шах Исмаила Хатаи и его сына Тахмасиба – крупным центром культуры на исламском Востоке становится Тебриз – столица сефевидского государства. По приглашению Шаха Исмаила в начале 20-х годов XVI столетия из Герата в Тебриз переехал Бехзад и шахским фирмансом, изданным в 1522 году, стал руководителем придворной библиотеки. Придворные библиотеки в средние века были одновременно своеобразными мастерскими, в которых работали художники миниатюристы-иллюстраторы рукописных книг. Это обстоятельство подробно описывается в романе “Мое имя красный” турецкого писателя, лауреата Нобелевской премии Орхана Памука.

Художник во главе библиотеки автоматически становился как бы Главным художником державы. В отношении Шах Исмаила к Бехзаду, любопытно отметить одно обстоятельство. Бехзад был в свое время близок ко двору узбекского правителя Шейбаны хана, заклятого врага Сефевидского царя, и даже написал его портрет. Шах Исмаил, несомненно, не мог не знать этого. Тем не менее, он не только приютил Бехзада, осыпал его всяческими почестями, назначил на престижную должность, но и особо позаботился о его безопасности во время Чалдыранской битвы, спрятав его, согласно легенде, в пещере.

В искусствоведческой (не азербайджанской) литературе, порой делаются попытки противопоставить Бехзада крупнейшему художнику тебризской школы, азербайджанско-

му тюрку Султану Мухаммеду. Керим Керимов убедительно доказывает несостоительность этих попыток и несоответствие их истине.

Отмечая различие между “утонченным рас- судочным интеллектуализмом бехзадовского Герата и вдохновенным экспрессионизмом Султана Мухаммеда и тебризской традиции” Джамиля Гасанзаде добавляет: “И все же тен- денция их сближения была необратимой и неизбежной”.

Сын Шаха Исмаила Тахмасиб с детства ув- лекался каллиграфией, живописью и его на- ставником был Султан Мухаммед. Естествен- но, став шахом, Тахмасиб с особым пietетом относился к своему учителю.



*Султан Мухаммед. “Пикник в лесу”*



*Султан Мухаммед. “Портрет Тахмасиба”*

Тахмасиб – просвещенный монарх, поэт, каллиграф, художник, был оказы- вается порой и очень жестоким по от- ношению к тем, кто, по его мнению, из- менил ему... Турецкий историк искуст- ва XVI века Али в своем труде “Похва- ла художникам” приводит жуткий факт: двое художников сделали попытку бе- жать в Индию, их задержали, вернули в Тебриз и шах собственноручно отрезал нос одному и уши другому. Оказывает- ся, задолго до Ван Гога у нас был свой одноухий художник.



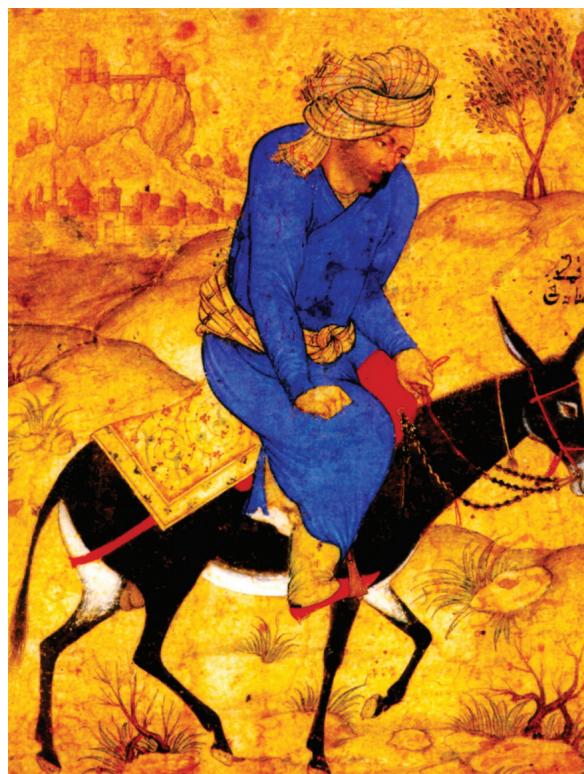
*Мир Сейид Али. “Сцены городской жизни”*

Али и Мухаммеди – XVI век стал временем расцвета Тебризской школы и ее доминирования на всем исламском Востоке. Сын другого видного художника Мир Мусавира – Мир Сейид Али, переехав в Индию, руководил работой художников при дворе императоров Хумаюна и Акбара и оказал огромное влияние на развитие миниатюры могольской школы. Если сыновья двух великих художников Султана Мухаммеда и Мир Мусавира также стали видными живописцами, то непонятно утверждение Садыг бека Афшара о том, что “Не жди обучения от мастеров искусства, которые воздерживаются учить даже своих детей”. Что и кого имел в виду Садыг бек Афшар не ясно. Кстати, по мнению исследователей, если Мирза Али придерживался художественных

Бретаницкий и Веймарн отмечают, что Бехзад, поставленный Шахом Исмаилом во главе придворной библиотеки, после смерти своего покровителя должен был уступить это место Султану Мухаммеду, когда Тахмасиб в 1554 году еще юношей вступил на престол. “Возможно, что Бехзад вскоре покинул Тебриз – пишут авторы, – и вернулся в Герат, где и был погребен”.

“Во всяком случае, – утверждают Бретаницкий и Веймарн, и это очень важная мысль, – Бехзад фактически не стал главой тебризской школы миниатюры. Ее ведущим художником, определившим стиль живописи на несколько десятилетий вперед, был его младший современник, мастер с ярким индивидуальным талантом, Султан Мухаммед”.

Действительно, усилиями Султана Мухаммеда, его коллег и продолжателей, в том числе, двух сыновей-художников – Мирза



*Садыг Бек Афшар. “Дервиш”*



*Султан Мухаммед.  
“Портрет юноши с книгой”*

дах. В украшении рукописи миниатюрами соревновались шесть лучших художников тебризской школы: Султан Мухаммед, Ага Мирек, Мир Мусаввир, Мирза Али, Мир Сейид Али и Музаффар Али.

Проникновенным лиризмом отличаются портреты молодых людей Султана Мухаммеда.

Особняком среди миниатюр Султана Мухаммеда стоит шедевр – “Меджлис Кеюмарса”. Как отмечает один из современников, при виде этой работы “художники китабхане от зависти горевали и от стыда склоняли голову”. На самом деле “Меджлис Кеюмарса” и по композиции и по необычайному цветовому решению отличается от всех работ не только самого Султана Мухаммеда, но и вообще от всего миниатюрного наследия Востока.

методов своего великого отца, то Мухаммеди работал в несколько иной манере, более близкой реалистическому изображению жизни. Садыг бек Афшар – художник, поэт, автор трактата о живописи, живший в более поздние годы, автор реалистической картины “Дервиш”. Когда я рассматриваю эту работу, мне почему-то всегда вспоминается повесть М. Дж. Мамедкулизаде “Пропажа осла”. Может быть потому, что в этой картине Садыг бек Афшара, как и в прозе Мирзы Джалиля, имеется такая же реалистическая приземленность, полемичная по отношению к изысканной эстетике Востока.

Сам Султан Мухаммед является наиболее ярким иллюстратором “Хамсе” Низами и “Шахнаме” Фирдовси. Кстати, по подсчетам Сиявуша Дадаша общее число иллюстрированных сюжетов каждой из пяти поэм Низами выглядит так: “Сокровищница тайн”-23, “Хосров и Ширин”-75, “Лейли и Меджнун”-48, “Семь красавиц”-47, “Искандернаме”-127. Сюжет из второй поэмы Низами “Хосров видит купающуюся Ширин” иллюстрировался 126 раз.

Прекрасные, подписанные (что подтверждает его бесспорное авторство) иллюстрации Султана Мухаммеда к поэмам Низами украшают одну из самых известных рукописей “Хамсе”, хранящихся в Британском музее в Лондоне. Этот манускрипт был выполнен по заказу и для шаха Тахмасиба в 1539-1543 годах.

В украшении рукописи миниатюрами соревновались шесть лучших художников тебризской школы: Султан Мухаммед, Ага Мирек, Мир Мусаввир, Мирза Али, Мир Сейид Али и Музаффар Али.

Проникновенным лиризмом отличаются портреты молодых людей Султана Мухаммеда.

Особняком среди миниатюр Султана Мухаммеда стоит шедевр – “Меджлис Кеюмарса”. Как отмечает один из современников, при виде этой работы “художники китабхане от зависти горевали и от стыда склоняли голову”. На самом деле “Меджлис Кеюмарса” и по композиции и по необычайному цветовому решению отличается от всех работ не только самого Султана Мухаммеда, но и вообще от всего миниатюрного наследия Востока.



*Микеланджело. Роспись свода и алтарной стены Сикстинской капеллы в Ватикане*

тан Мухаммед хочет вместить в одну миниатюру весь мир, и это ему удается” – пишет Джамиля Гасанзаде

Композиционная многосложность и крайняя насыщенность персонажами “Меджлиса Кеюмарса” вызывает в памяти такую композиционную насыщенность и обилие лиц в картинах немецкого художника Босха.

Такая насыщенность и “многолюдие”, – одна из характерных черт восточной миниатюры.

Известный московский ученый, культуролог и философ покойный Георгий Гачев, – автор книг о национальных образах мира, побывав в Баку, встречался с некоторыми

Тематически картина отражает деяния мифического царя Кеюмарса, установившего порядок на земле, научившего людей ремеслам, готовить пищу, шить одежду. Это своего рода восточное “Сотворение мира” и поэтому у меня невольно возникают ассоциации со знаменитым эсхатологическим творением великого Микеланджело – росписи свода и алтарной стены Сикстинской капеллы в Ватикане.

Неустанно работая в течении четырех лет, Микеланджело в одиночку создал целый мир – от его сотворения до страшного суда. Отдавая должное мощи микеланджеловского гения, хочется обратить внимание лишь на то, что Султан Мухаммед в “Меджлисе Кеюмарса” поместил эту глобальную тему “начала мира” в одной книжной миниатюре. Сошлюсь на мнение специалиста: “Кажется, что Сул-

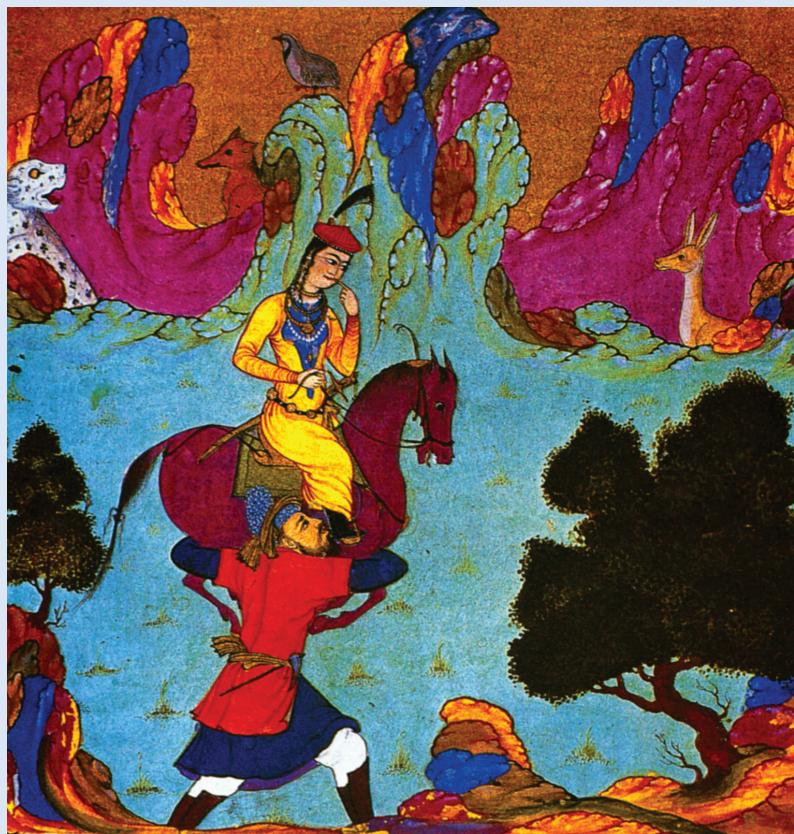


*Султан Мухаммед. “Меджлис Кеюмарса”*

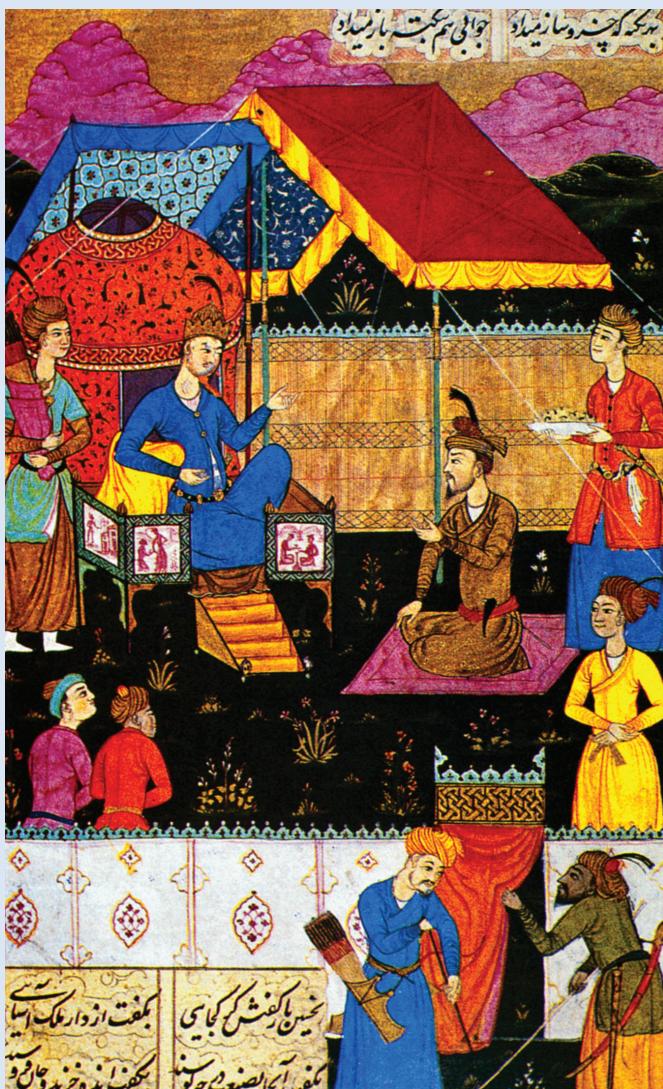


“Сокровищница тайн”

Фархад спасает Ширин.  
“Хосров и Ширин”



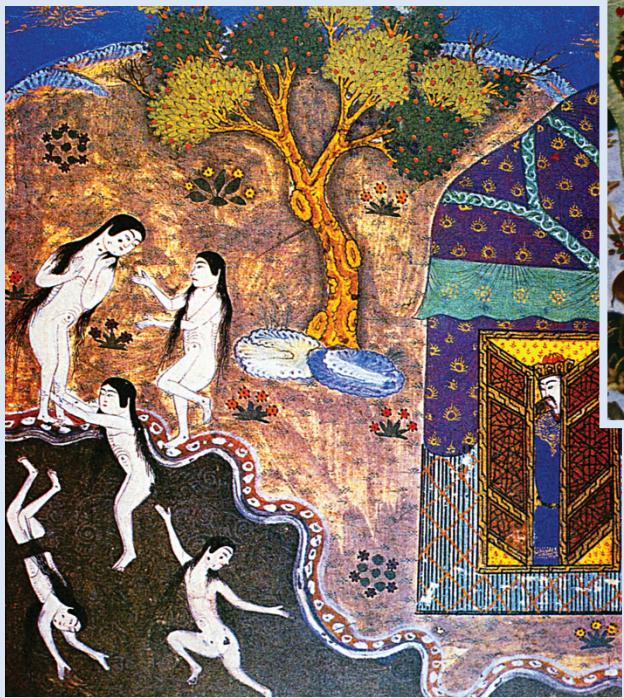
Беседа Хосрова с Фархадом.  
“Хосров и Ширин”

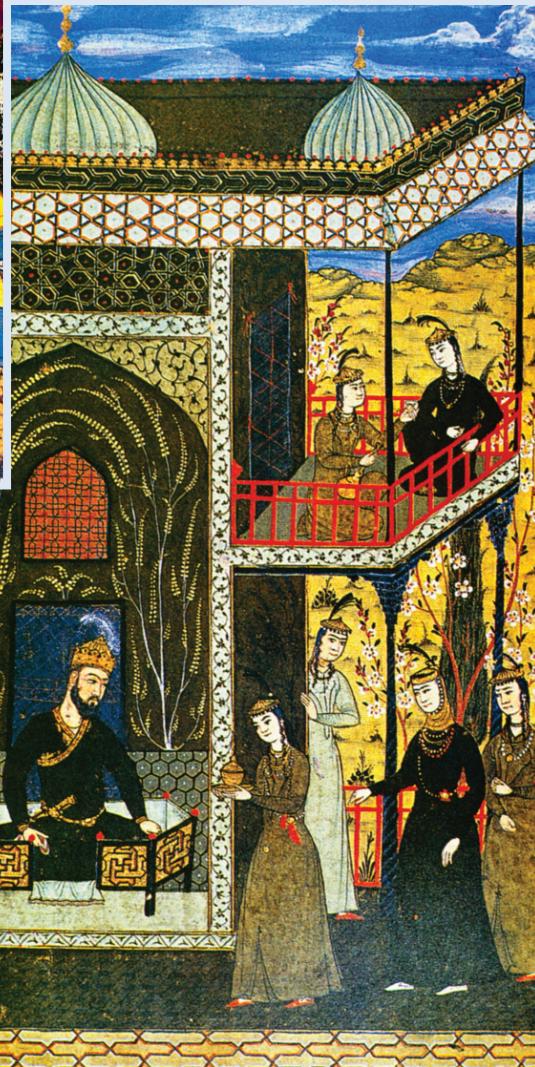


Смерть Хосрова.  
“Хосров и Ширин”



Нищенка приводит Меджнуну к Лейли.  
“Лейли и Меджнун”







*Картина художника Босха*

представителями нашей интеллигенции и написал о своих впечатлениях в книге, изданной в 2002 году в Москве. С Гачевым встречался и я. Мы с Тогрулом Нариманбековым пригласили его на ужин. Об этой встрече, о наших беседах Гачев пишет в разделе своей книги, посвященном Азербайджану, и приводит мысль, высказанную мной во время беседы. Так как эта мысль соотносится с темой этого эссе, привожу цитату из книги Гачева:

“По словам Анара, Мирджавад, Тогрул Нариманбеков картины строят, как ковер...предельно насыщают, заполняют пространство картины и все ее “пустоты”, воз-



*Султат Мухаммед. “Сцена охоты”*

можные чистые поля чем угодно: лицом, квадратом, серпом, веткой, зигзагом, но лишь бы не пустота, тишина, пауза, задумчивость. Все кричит, крещендо-огненно-солнечно”.

Эта мысль – об отсутствии любых пустот в картине – с еще большим основанием можно отнести к искусству миниатюры. Во всем мировом искусстве мало образцов столь насыщенных по выражению В. Кандинского “кипящим изобилием деталей”. Наглядным подтверждением этих слов является еще один шедевр Султана Мухаммеда – миниатюра-диптих “Сцена охоты”.

Еще одно своеобразие восточной миниатюры отмечает Али Минаи.

Он пишет о том, что художники-миниатюристы порой выходили из рамок картины, как бы врываясь в пространство вне изображения. В современном азербайджанском искусстве эта особенность характерна для некоторых работ Тогрула Нариманбекова, которому “тесно” в квадрате полотна и он расписывает сами рамы картины.

Размышляя о восточной миниатюре и вообще об исламском искусстве, необходимо коснуться одного очень важного вопроса. В течении долгих лет в советское время мы безоговорочно принимали инвективу М.Ф.Ахундзаде об исламских запретах на музыку, рисование, танцы и многие другие сферы творческой деятельности. Постоянно цитируя эти слова, мы не задумывались о том, что если все это на самом деле так, то ка-

ким же образом в течении тысячелетия существовало и обогащалось искусство мугамов, каким образом художники в разных странах, городах исламского Востока, при разных правителях создавали шедевры миниатюры. Действительно не в Коране, а в комментариях к нему сказано: “Несчастье тому, кто будет изображать живое существо! В день последнего суда лица, которые художник представил, сойдут с картины и придут к нему с требованием дать им душу. Тогда тот человек, не могущий дать своим созданиям душу, будет сожжен в вечном пламени”.

Невольно вспомнился эпизод, который приводит в своей книге Вазари: “Один живописец написал картину, воспользовавшись для нее чужими рисунками и картонами, так что все в этом произведении оказалось заимствованным. Когда ее показали Микеланджело, он сказал: “Прекрасная картина, только не знаю, что с ней будет в день Страшного суда, когда всякий станет собирать части своего тела. Ведь от нее ничего не останется”.



“Вознесение пророка Мухаммеда на небо”

Разве художники-миниатюристы Исламского Востока не знали об этих запретах религии на изображение людей? Знали, конечно, но тем не менее рисовали пленительные картины, изображающие людей – мужчин и женщин, юношей и девушек, влюбленных в объятиях друг друга, сцены быта, охоты, войн, веселья, исполнителей – музыкантов и слушателей музыки, танцующих и поющих, пирующих, принимающих гостей, беседующих, играющих в спортивные игры човган, – одним словом все многообразие жизни. Но я лично не видел ни одной миниатюры, изображающей молящихся, совершающих намаз. Быть может единственная религиозная тема, воплощенная во многих миниатюрах “Мерадж Мухаммеда” – Вознесение пророка на легендарном коне Бурак в небеса, со скрытым лицом пророка. (В данном случае запрет на изображение пророка неукоснительно соблюдался).

Эпизод из поэмы Низами, в котором Хосров видит купающуюся Ширин, вдохновил, как уже отме-

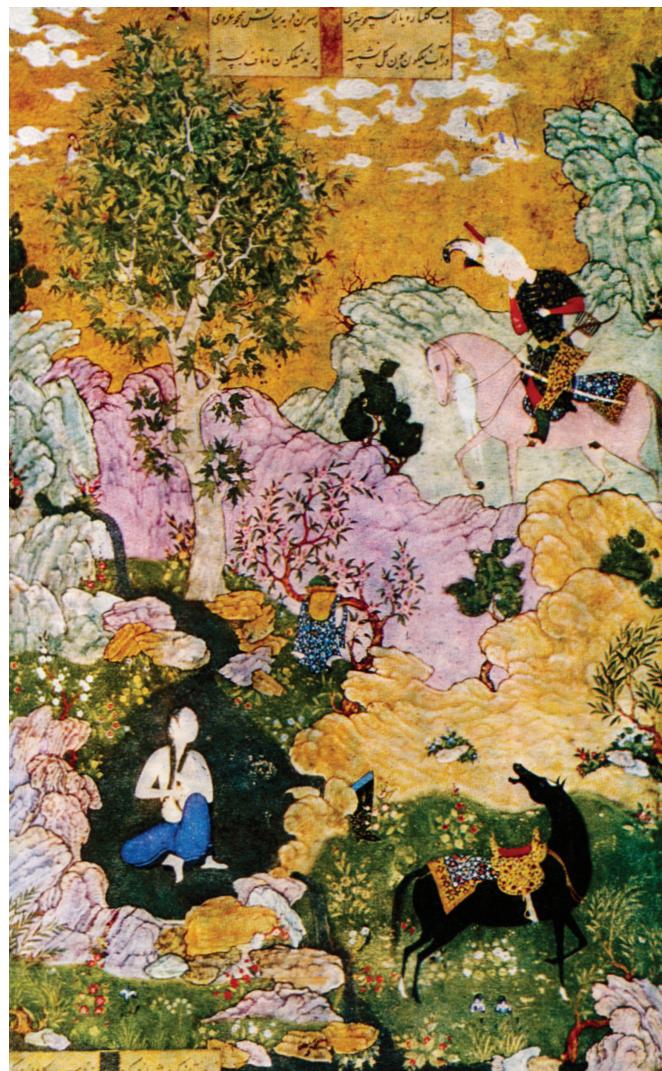
чалось сотни художников-миниатюристов. И лучшая миниатюра на эту тему опять-таки принадлежит кисти Султана Мухаммеда. Неизвестно, что привлекало художников к этому сюжету больше – изумительные строки Низами или красота полуобнаженного женского тела.

Изображение купающейся Ширин нарушало сразу два запрета – воссоздание человеческого образа и изображение женщины, мало что не укрытой чадрой, да еще и полуголой. Так что, если в день страшного суда изображенные персонажи потребуют души, Ширин потребует еще и верхнего одеяния.

Без шуток, как все это и аналогичные антирелигиозные мотивы в поэзии, воспевающей вино, опьянение, земные утехи, вяжутся с суровыми догматами Ислама? Востоковеды объясняют все это как суфийские иносказания, метафоры, подразумевающие совсем иное, то есть любовная лирика поэтов Востока трактуется как любовь к Богу, воспевания вина и опьянения как экстаз слияния с Божеством.

Крупнейший востоковед А.Крымский замечает, что под влиянием суфийства на Востоке вполне привился обычай – писать о подлинной любви и о подлинном веселье в такой форме, которую можно было бы истолковать и мистически. И обратно: мистические поэты, желая, чтобы их произведения нравились светски настроенным меценатам, старались писать реалистически. Подлинная эротика и вакхизм, мистическая эротика и мистический вакхизм слились в восточной литературе, по мнению Крымского, в нераспутанный клубок. Он отмечает, что в то время как суфии считают Хафиза чистым мистиком, стихи его распеваются в народе как любовные песни.

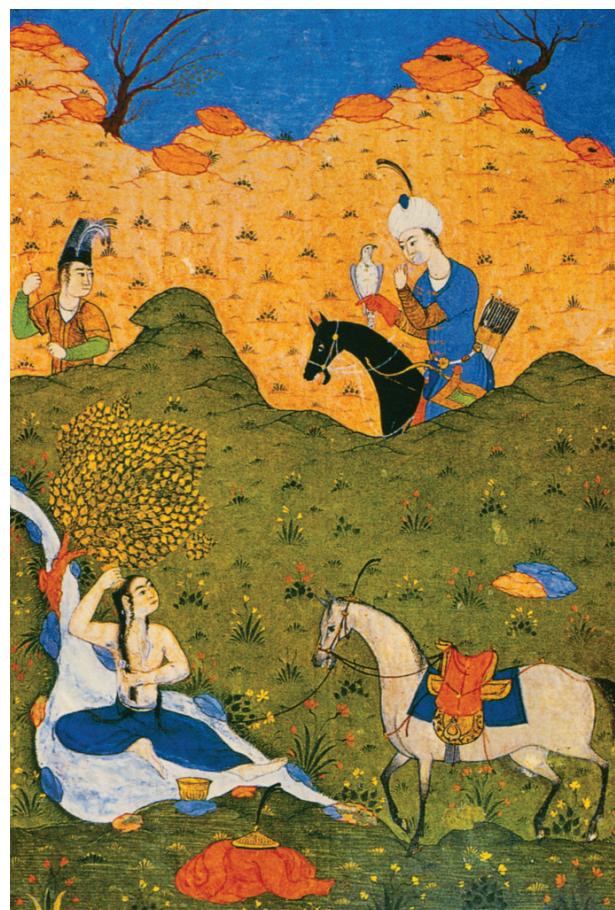
В отношении литературы с этим еще можно согласиться, каждый читатель вправе воспринимать и осмысливать поэтический текст по своему разумению. Но изображение конкретных сюжетов, конкретных персонажей в миниатюрах, скажем, той же купающейся Ширин, в аллегорическом, мистическом толковании – невозможно. Или возьмем другую знаменитую миниатюру Султана Мухаммеда – иллюстрацию к стихам Хафиза “Попойка”.



*Султан Мухаммед. “Купающаяся Ширин”*

Как бы ни толковали стихи Хафиза в суфийско-мистическом плане, изображенные на картине “Попойка” Султана Мухаммеда персонажи безобразно натуралистичны в своем свинском опьянении.

Своеобразное объяснение взаимоотношениям искусства миниатюры с религиозными законами дает ученый Рафаэль Гусейнов. Он отмечает, что в самом тексте Корана нет прямого запрета на изображение. Запреты на изображение связаны с первоначальной борьбой Ислама с идолопоклонством,



*Султан Мухаммед. “Хосров видит купающуюся Ширин”. “Хамсе”*

противостоящим идеи единобожия. Книжная же миниатюра, по мнению Р.Гусейнова, воспринималась лишь как добавление к литературному тексту, как ее художественное оформление, наряду с каллиграфией и растительными орнаментами.

Необходимо отметить, что почти в каждую миниатюру, помимо ее сюжетной связи с определенным литературным произведением, каллиграфическим почерком вписываются и какие-нибудь стихи.

Некоторые исследователи полагают, что вырезки из газет, тексты с набранным шрифтом, которые добавляли в свои картины художники-кубисты, навеяны приемами восточных живописцев, в миниатюрах которых наличествует каллиграфическое письмо.

Искусство восточной миниатюры, вплоть до двух последних столетий, когда манускрипты попали в европейские библиотеки, музеи и частные коллекции, было доступно лишь очень узкому кругу представителей элиты во дворцах восточных правителей.

М.Д.Назарли в книге “Два мира восточной миниатюры” отмечает, что при-

дворная миниатюрная живопись создавалась обычно в расчете лишь на единственного зрителя – заказчика (который мог, конечно, позволить рассматривать ее своим приближенным или гостям). “Иными словами, книжная миниатюра не была рассчитана на широкий круг интерпретаторов, была искусством во многом герметичным, интимным”.

Искусство восточной миниатюры – герметично и в то же время вторично по отношению к жизни, то есть оно не питается впрямую жизненными впечатлениями, а связано с литературным первоисточником, иллюстрирует его сюжеты. Возможно, этим объясняется отсутствие перспективы, характерной для западной живописи, плоскостное решение композиции и одновременность воспроизведенных в картине событий.

Сиявуш Дадаш пишет о приеме, который известен по миру сновидений, где деталь, содержащая смысловую нагрузку, выделяет их действие и визуально акцентирует, расширяет силу собственного воздействия. Именно поэтому автор называет изобразительный язык миниатюры неким сновидческим миром. Это может быть чертой, сближающей искусство восточной миниатюры с сюрреализмом.

Восточные миниатюры, как было сказано выше, опираются на Память художника, а в памяти нет ни хронологического, ни пространственного разделения. Прошлое Памяти, существует одновременно с Настоящим, в единой плоскости. Жизненные впечатления, которые отложились в памяти художника, воспроизведенные не с натуры, а из кладези памяти, также подчинены принципам ОДНОВРЕМЕННОСТИ вспоминаемых событий и лиц.

Джамиля Гасанзаде пишет: “Султан Мухаммед не только продолжил, но и творчески развил все достижения Бехзада в живописи: и в живом изображении людей, и в таком построении композиции, которое дает возможность широко представить множество сценок, происходящих одновременно в отдельных уголках сада и дома”.

К этим словам я бы добавил: “одновременность в изображении разновременных событий”.

И в этом восточной живопись следует за восточной же литературой. В свое время в эссе о Низами я писал:

“Низами воспринимает мир как целое во времени и пространстве. Исторические анахронизмы, скажем, в “Искандернаме” это не случайные неувязки в раскладе эпох. Делая Искандера – Александра Македонского современником и египетских фараонов и русских князей, отправляя его в мусульманскую Мекку и в далекий Китай, перетасовывая столетия и страны, Низами создает единую в мировоззренческом аспекте



Султан Мухаммед. “Попойка”

картину мира. Мира – как целого – во всем разнообразии и многокрасочности проявлений”.

Эти слова вполне можно отнести к большинству образцов миниатюрного искусства.

Высоко оценивая искусство восточной миниатюры, М.В.Алпатов считает его самым ценным из того, что было создано в области изобразительного искусства Ислама. Особенностью этого искусства Алпатов считает то, что в отличие от китайского пейзажа, оказавшего некоторое влияние на ближневосточную миниатюру, ее мастерам совершенно незнакомо чувство трехмерной глубины. Было бы неверно, считает русский ученый, упрекать этих мастеров за пренебрежение перспективой. “Весь прянный аромат восточного сада, чувство радостного любования миром исчезло бы, если бы мы могли в них мысленно вступить, как мы вступаем в перспективные композиции мастеров раннего Возрождения” – пишет М.А.Алпатов.

Если эти суждения виднейшего историка искусств кажутся вполне убедительными, то некоторые другие его мысли вызывают возражения. Так, к примеру, Алпатов пишет, что миниатюристов не занимают душевные отношения между живыми существами. “Люди для них всего лишь цветки, которые они любовно, как садовник на клумбе, разбрасывают по пустой странице книги”.

Мысль о том, что человеческие фигуры на миниатюрах всего лишь знаки, красочные обозначения, опровергается реалиями самих миниатюр, в которых персонажи изображе-



*Эта миниатюра изображает не преступника, а ученого. Но согласитесь, по этому портрету легко можно было бы найти разыскиваемого человека.*

ны в различных душевных и психологических состояниях. Конечно, изображения человеческих лиц в восточных миниатюрах коренным образом отличаются от тех художественных принципов, на которых основана портретная живопись не одного Леонардо, но и Рафаэля, Веласкеса, Рембрандта. Но вот любопытный факт, который приводят один из исследователей. По рисункам художников-миниатюристов находили преступников, как это делается и в наши дни, когда создаются условные портреты криминальных элементов, находящихся в розыске. Значит, портреты, написанные художниками-миниатюристами, были в достаточной степени узнаваемы по отношению к модели. Или же глаза, “воспитанные” на особенностях восточного искусства, воспринимали условные портреты, как довольно реалистичные.

Нельзя согласиться и со следующей мыслью Алпатова:

“В искусстве Ислама не выражало себя самосознание личности, чувство человеческого достоинства. Искусству Ислама осталось незнакомо высокое трагическое начало”.



*Иллюстрация к “Большой” Тебризской “Шахнаме”.  
Плач Фирудина и его жены по убитому сыну Иреджу*

живших его людей. Широко раскрытые глаза, поднятые брови и сжатые губы на лице Фирудина выражают огромную человеческую боль и душевную муку. Стариk рвет на себе одежду, его царственныи головной убор упал на землю. Смятение, охватившее присутствующих при этой трагической сцене придворных передано выражением их лиц, горестно склоненных фи-гур, жестами рук”.

Вот и ответ на обе претензии Алпатова к восточным художни-кам, и насчет отсутствия в их ис-

Как же так, а разве печальный сю-жет “Лейли и Меджнун”, неодно-кратно воссозданный и в поэзии и в миниатюрах, не отмечен чувством вы-сокой трагедии? А сюжет из “Шахнаме” Фирдовси, когда Рустам убивает своего сына Сохраба, не узнав его, или из Низами, когда сын убивает Хо-срова, влюбившись в свою мачеху, это не трагические коллизии и разве они не отражены также неоднократно в миниатюрах?

Верным отношение к этой пробле-мы мы встречаем в книге “Искусство Азербайджана”. Ее авторы Бретаниц-кий и Веймарн пишут:

“Особенно выразительны миниатю-ры, выделенные Б.Греем в группу па-тетических, – например, лист с изоб-ражением Фирудина, узнающего о ко-варном убийстве его сына Ираджа. Напряженный ритм, пронизывающий композицию, определяют две диагона-ли, которые образуют: в правой части листа – ларец с головой Ираджа, а слева – крупная фигура старика отца, в отчаянии устремившегося к остан-кам сына и упавшего на руки окру-



*Иллюстрация к историческому труду Рашид-ад Дина. “Джамиат таварих” (XIV век)*

кусстве высокого трагического начала и на то, что миниатюристов не занимают душевные отношения между живыми существами.

Возникает еще один аспект при рассмотрении восточной миниатюры. Миниатюры условно можно разделить на три группы.

Первая и главная, основная – это иллюстрации к литературным произведениям. Вторая группа – иллюст-



*Шах Исмаил в битве (миниатюра XVII века)*

описывает миниатюры, посвященные жизни и деяниям Шаха Исмаила Хатаи.

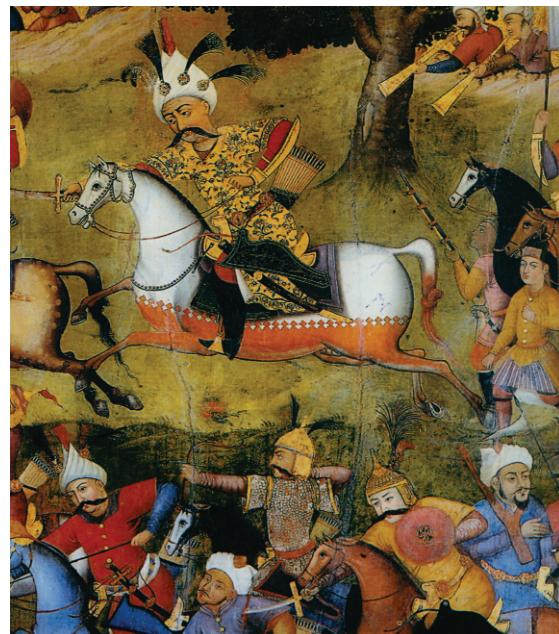
Несколько иной точки зрения придерживается Назарли в вышеупомянутой книге. По мнению Назарли, даже в миниатюрах, связанных с литературными первоисточниками, описаны реальные исторические персонажи, в основном правители. Назарли пишет: “Миниатюры, изначально призванные иллюстрировать литературные произведения, выполняли дополнительную функцию, отражая жизнь тимуридского, джалаиридского, сефевидского и прочих дворов, жизнь своих покровителей и меценатов”.

Если это соответствует истине, то становятся понятными слова Садыг бека Афшара: “В пору ранней молодости я посвятил жизнь слу-

*Али Кули бек Джабадари.  
Первый могольский император  
Бабур целует руку Шаху Исмаилу.*

рации к чисто историческим трудам, к примеру, наиболее известная рукопись – книги Рашид-ад Дина “Джами аттаварих”.

И, наконец, третья группа – это иллюстрации к историческим событиям, не обязательно отраженным в письменных источниках. Историк Октай Эфендиев в одной из своих статей



*Шах Аббас принимает могольского императора Хумаюна*

жению султанам. Но время от времени в моей душе звучал голос: лучше быть подальше от правителей”.

Назарли считает, что в иллюстрациях к поэме Низами “Искандарнаме” художники тебризской школы при сефевидах в образе Александра Македонского изображали Шаха Исмаила, а Хосров Анушираван наделен чертами Шаха Тахмасиба. Назарли пишет:

“Даже поверхностный анализ позволяет выделить в сефевидских миниатюрах два типа изображаемого правителя. Первый – среднего возраста, явно идентифицируемый, как шах Исмаил. Излюбленным литературным прообразом для этого типа композиций является Искандар. Второй тип миниатюр представляет гораздо более молодого героя, без труда соотносимого с Тахмасибом”.

Даже прообразом мифического Каюмарса Назарли считает Шаха Исмаила Хатаи.

По мнению специалистов глубокий кризис и даже упадок восточной миниатюры относится к концу XVII – началу XVIII веков.

Упадок тебризской школы миниатюры оказался печальным концом этого уникального искусства и на всем Исламском Востоке. Правда, в XVIII в Азербайджане Устай Камбаром были созданы изумительные росписи Шекинского Ханского дворца с изображением батальных сцен.

Традиционное восточное изобразительное искусство миниатюры сошло на нет, по мнению специалистов, по двум причинам. Первая – это рабское подражание прежним



*Меджлис во дворце Сам Мирзы*



*Уста Гамбар Карабаги. Роспись стен дворца Шекинских ханов (XVIII)*



*Уста Гамбар Карабаги. Роспись стен дворца Шекинских ханов (XVIII)*

мастерам и вторая – знакомство с европейскими художественными принципами и попытка их повторения.

Парадокс заключался в том, что почти одновременное знакомство Запада с восточным искусством и Востока с западным, в одном случае стало причиной обновления европейского искусства, а в другом – угасания восточного. Собственно об этом роман Орхана Памука “Мое имя красный”, где в почти детективном жанре описывается борьба традиционных художников средневекового Востока с пагубным влиянием европейского искусства.



*Таги Тагиев. Портрет Бахруза Кянгерли*

Своеобразным синтезом восточных традиций и западной техники являются произведения “каджарской школы”. (Это удачное определение, если не ошибаюсь, впервые употребил академик Чингиз Каджар). В то же время “каджарская школа живописи” – одна из последних попыток восточного искусства сохранить свое лицо.

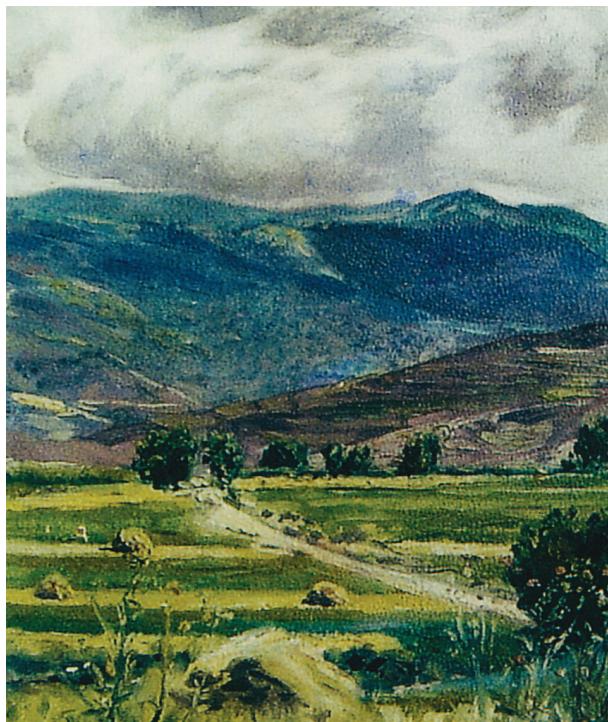
Рассматривая рядом образцы каджарской живописи XVIII века, картины Мирзы Кадима Иравани (XIX век) и нашего современника, художника Гайюра Юнуса, можно убедиться в типовой и стилистической схожести образцов этой школы.

Одним из первых профессиональных живописцев Азербайджана, получившим специальное профессиональное образование в Тбилиси в начале XX века, был Бахрудз Кянгерли (1892-1927). Его скромные, непритязательные акварели ценные для нас изображением пейзажей, исторических, архитектурных памятников Нахчывана и портретами беженцев – жертв армянской жестокости в начале века.

Почти в одни и те же годы, что и Б.Кянгерли, жил и творил грузинский художник Нико Пирсманишвили (1862-1918). Он родился в селе Мирзаани, где в то время жили турки, месхетинцы. Отца его звали Асланом, а сам он все свои работы подписывал



*Б.Кянгерли. “Сад”*



*Б.Кянгерли. “Горный пейзаж”*

*Аббас Гусейни. “Водонос” (XIX в.)*



*Образцы каджарской школы живописи*

*Mir Moxsun Navvab Karabaxi (1833-1918).*  
*“Портрет Амира Теймура”*



*Мирза Кадим Иравани (XIX в.).*  
*“Портрет танцовщицы”*



*Мирза Кадим Иравани (XIX в.).*  
*“Портрет юноши”*



*Мирза Каидим Иравани.  
“Каджарская принцесса Мах Талат ханум”*



*Работа современного художника  
Гайюра Юнуса в “каджарском” стиле*

“Нико Пирсмани”. Помимо трех портретов “Ортачалинской красавицы”, он посвятил много работ жителям населенных азербайджанцами кварталов Тбилиси – Орта чала и Майдана (Шайтан базара), а также празднику в Болниси (Баш Кечид) – в азербайджанском районе Грузии. Его биограф К.Зденевич пишет, что Нико “подобно АШУГАМ” (курсив мой-А.) воспел всю Грузию”

Мы, в отличие от армян, не заримся на художественное богатство соседей, и Нико Пирсмани, несомненно, великий грузинский художник. Но некоторые особенности происхождения, жизни и творчества позволяют предполагать, что он, возможно, был этническим тюрком.

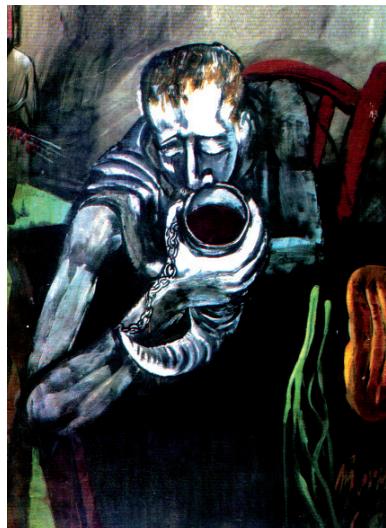
В первые годы советской власти такие художники, как Рустам Мустафаев, Газанфар Халыков, Алекпер Рзакулиев, пытались хоть в какой-то мере сохранить верность национальным художественным традициям. (О карикатуристе Азиме Азимзаде особый разговор). Алекпер Рзакулиев был ре-прессырован, Рустам Мустафаев, чье имя носит сейчас музей искусств в Баку, погиб в молодом возрасте, утонув в море.

Помню, когда я учился на Высших сценарных курсах в Москве, известный кинорежиссер Сергей Юткевич, беседуя со слушателями и не зная, что среди них находятся и мы – представители Азербайджана – Максуд Ибрагимбеков и я, вдруг вспомнил Рустама Мустафаева и с неподдельным восхищением говорил о нем, как об очень талантливом художнике, который, увы, так рано погиб. Нам, конечно, было очень приятно слышать эти хвалебные слова о своем соотечественнике.

Вплоть до второй половины пятидесятых годов в азербайджанском изобразительном искусстве утвердился стиль, отмеченный по форме влиянием русских передвижников, а по содержанию соответствующий методу так называемого социалистического реализма.

Правда, все было не так однозначно. Талантливый искусствовед, трагически погибшая Лейла Ахундзаде, в своей книге “Мировое изобразительное искусство” совершенно справедливо отмечает:

“Азербайджанское искусство, как и все советское, развивалось на методе канонизированного социалистического реализма. Но, несмотря на строгую регламентацию сюжетов, и форм в рамках единой реалистической системы, азербайджанские художники Микаил Абдуллаев, Беюкага Мирзазаде, Саттар Бахлулзаде, Таир Салахов, Тогрул Нарин-



Т.Нариманбеков.  
“Портрет Нико Пирсмани”

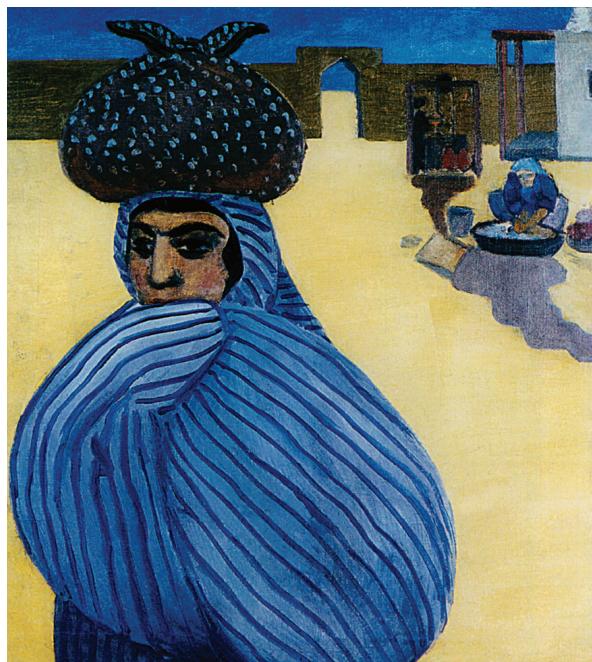


Н.Пирсмани. “Ортачалинская красавица с веером”



*Гəзəнfar Xalıkov (1898-1970).  
“Похороны Фирдовси”*

манбеков, скульпторы Fuad Abdurrahmanov, Djalal Karaygdy, Omar El'darov, Tokay Mamedov, Fuad Bakixanov и другие сумели создать настоящие произведения в разных жанрах изобразительного искусства. Азербайджанские художники обладали некоторыми



*Алекпер Рзакулиев (1905-1974).  
“Азербайджанка”*

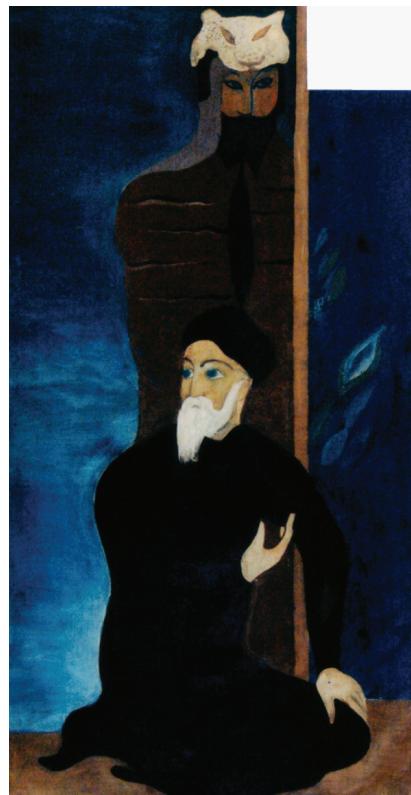


*Рустам Мустафаев (1910-1940)*

процессами в стране, появилась большая возможность творческих поисков. Именно в это время ярко проявили себя художники старшего, среднего и, особенно, тогдашнего молодого поколения, о которых говорится в других эссе, вошедших в этот том.

рыми особенностями в сравнении с русскими художниками – основными носителями и пропагандистами социалистического реализма – поскольку могли ссылаться на национальную специфику в своих попытках создавать новаторские, оригинальные и ненормативные произведения”.

Но уже в конце пятидесятых, в начале шестидесятых годов, в связи с общественно-политическими



*Рустам Мустафаев.  
“Портрет Фирдовси”*

*Январь-февраль 2011 год*

## *Азим Азимзаде – писатель и художник бытоописатель*

Вернее было бы очередность слов в заглавии этого эссе переставить: Азимзаде прежде всего живописец. Но верно и то, что в литературных текстах художника чувствуется зоркий взгляд живописца, а в его карикатурах по-писательски точно воссозданы бытовые подробности.

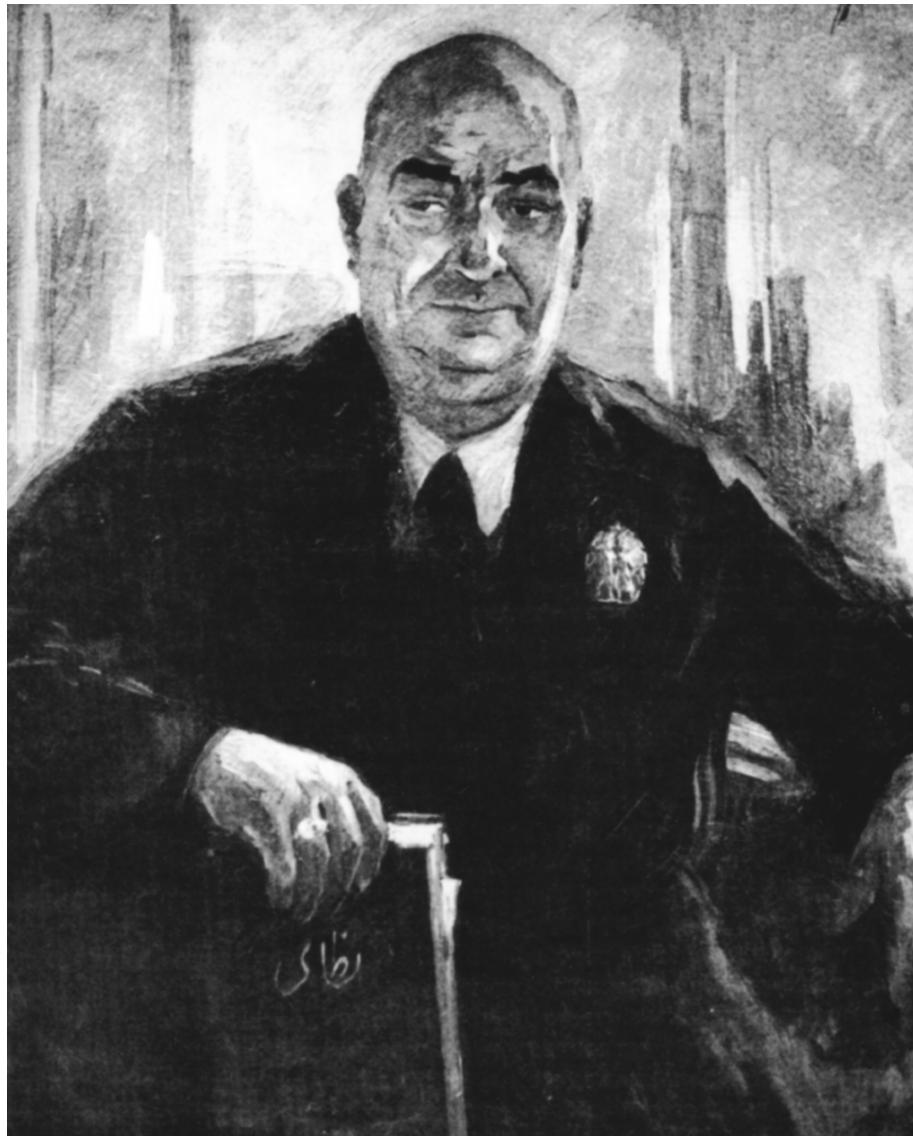
Начало XX века, его первые двадцать лет, были ознаменованы подлинным подъемом – не хочется употреблять шаблонное слово “расцвет” – азербайджанской культуры. В эти годы выдающимися произведениями обогатили национальную литературу поэты М.А.Сабир, М.Хади, А.Сеххет, А.Шаиг, Ахмед Джавад, прозаики и драматурги М.Дж.Мамедкулизаде, А.Ахвердов, драматурги и поэты Гусейн Джавид и Джафар Джабарлы. Огромной популярностью пользовались первые оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибейли, Муслима Магомаева, З.Гаджибейли. На театральных подмостках заблистало актерское мастерство Джахангира Зейналова, Гусейна Араблинского, Гусейнкули Сарабского.

На страницах журналов “Молла Насреддин” и “Фьюзат”, газет “Шаргি-Рус”, “Хайат”, “Каспий” публиковались глубокие статьи Алимардан бека Топчубашева, М.Шахтахтинского, Алибека Гусейнзаде, Ахмед бека Агаева, Н.Нариманова, М.Э.Расулзаде, острые памфлеты и фельетоны М.Дж.Мамедкулизаде и Омар Фаика, Узеира и Джейхуна Гаджибейли.

В журнале “Молла Насреддин” – первом цветном издании в Азербайджане, успешно сотрудничали художники Оскар Шмерлинг, Иосиф Роттер, Муса Хали-



Оскар Шмерлинг. Иллюстрация в журнале “Молла Насреддин”



*Портрет Азима Азимзаде. Художник Гасан Ахвердов*



*Иосиф Роттер. Армяне, мусульмане и дьявол.*  
Журнал “Молла Насреддин”

ций к “Хоп-Хопнамэ” опубликованы в 1 томе этой книги).

Помимо “Молла Насреддина” в досоветские годы Азимзаде сотрудничал в журналах “Занбур”, “Келнийат”, “Барабан”, “Мезели”, “Тути”, “Бабай Амир”.

Реалистичность карикатур Азима Азимзаде обусловлена его острой наблюдательностью. Его карикатуры достоверны, ибо карикатурной была сама жизнь, во всяком случае многие ее проявления и персонажи. Азимзаде рисует бытовые сценки, но даже легкая шаржированность образов не мешают их восприятию, как вполне реальных людей. Рисунки “Старая и новая жена”, “Муж избивает жену”, “Родилась девочка”, “Свадьба у бедных”, “Свадьба у богатых”, “Праздник

лов (Чохский), Б.Р.Телингатор (Бено) и Азим Азимзаде – первый карикатурист-азербайджанец.

Средневековые художники-миниатюристы, иллюстрируя произведения восточных поэтов, создавали в основном картины с лирическим или героическим сюжетом. Начиная с М.Ф.Ахундзаде ведущим направлением азербайджанской литературы становятся сатирические и юмористические жанры. Первым и самым ярким представителем этого направления в изобразительном искусстве стал Азим Азимзаде (1980-1943). Он воссоздал образы Мирзы Фатали, нарисовал классические иллюстрации к “Хоп-Хопнамэ” Сабира, оформил спектакли по комедиям М.Дж.Мамедкулизаде и Узеира Гаджибейли. (Некоторые из его иллюстра-



*Халим Мусаев. “Друзья и враги”.*  
Журнал “Молла Насреддин”



*Азим Азимзаде в молодые годы*

“Рамазан в бедной семье”, “Праздник Рамазан в богатой семье” и десятки других – эта летопись национальной жизни той поры, воплощенная в изобразительном искусстве.

Точность в деталях, достоверность подробностей становятся ясными, когда знакомишься с прозой Азимзаде. Здесь необходимо отметить еще одну особенность культурного подъема начала века. Многие деятели этой культуры были универсальными личностями, ярко проявившимися себя в разных сферах. Великий композитор Узеир Гаджибейли был также талантливым драматургом, автором либретто всех своих досоветских опер и музыкальных комедий, в том числе таких как “Аршин мал алан” и “Не та, так эта”. Автор злободневных общественно-политических фельетонов и памфлетов, Гаджибеков занимался активной журналистской, педагогической и переводческой деятельностью. Врач-дермотолог по образованию Алибей Гусейнзаде – выдающийся литератор – поэт и публицист, переводчик, ученый, мыслитель, художник-живописец. Первый исполнитель роли Меджнун в опере Узеира Гаджибейли Гусейнкули Сарабский – автор ценнейшей историко-этнографической книги о старом Баку. В этом ряду стоит и имя Азима Азимзаде не только художника-карикатуриста, иллюстратора, пейзажиста, декоратора театральных спектаклей, но и автора



*Азим Азимзаде. “Типы старого Баку”*



*Бюст Азиму Азимзаде. Скульптор Омар Эльдаров*



Праздник Рамазан в бедной семье





*Свадьба у богатых*



*Свадьба у бедных*



Художник Азим Азимзаде

Джавид: “Буду писать обо всех странах, но не об Азербайджане”



Художник Азим Азимзаде

Санылы: “Вы все дети, разве вы тоже поэты?”



Рафили: “Прошу, проходи, племянник, ты даже впереди меня”



“Бог: О мой поданный, как хорошо, что ты оказался между нами,  
а то я не мог бы объясниться с собакой”.

очень интересных путевых очерков “Мое путешествие”. Вначале этот текст был, видимо, задуман как автобиографический очерк, о чем свидетельствует и первоначальное заглавие “Моя жизнь” и первые несколько страниц автобиографического характера. Этот текст впервые был опубликован в альманахе искусств “Гобустан” в 1980 году (№3) и после, к сожалению, нигде не издавался. Публикацию со своими научными комментариями подготовил и представил редакции доктор искусствоведения Мурсал Наджафов. Азим Азимзаде подробно рассказывает о своем путешествии в мусульманскую святыню город Кербала через Иран и Ирак. Описывая города и села по ходу путешествия, свои встречи с самыми разными людьми, Азимзаде проявляет настояще писательское умение в передаче человеческих характеров, разнообразных, порой абсурдных сцен, воссоздавая саму ауру Востока. На этом фоне, так тщательно описанном Азимзаде, могли бы разыгрываться эпизоды из произведений М.Ф.Ахундзаде и М.Дж.Мамедкулизаде.

Близость Азимзаде к литературе проявилась и в том, что он помимо М.Ф.Ахундзаде, М.Дж.Мамедкулизаде и М.А.Сабира, иллюстрировал также книги А.Ахвердова, Н.Нариманова, А.Шаига, Ю.В.Чеменземинли, оформлял спектакли Дж.Джаббарлы, создал портреты Джелаледдина Руми, Назыма Хикмета.

Еще одним свидетельством живого общения Азимзаде с литераторами являются его дружеские шаржи, нарисованные в ходе Пленума Союза писателей в 1936-ом году. Накануне зловещего 37-го года художник еще мог шутить в своих рисунках в связи с теми претензиями, которые предъявлялись писателям с трибуны. Через год эти претензии стали суровыми политическими обвинениями и безжалостными судебными приговорами.

Под дружеским шаржем Джавида надпись: “Буду писать обо всех странах, но не об Азербайджане” – намек на географическую универсальность творчества Джавида, которая в то время оценивалась как недостаток. Под шаржем Санылы надпись: “Вы все дети, разве вы тоже поэты?” – намек на якобы высокое самомнение поэта.

Под шаржем Рафили надпись: Физули обращаясь к М.Рафили говорит: “Прошу проходи, племянник, ты даже впереди меня” – намек на слова Рафили о том, что он второй поэт после Физули.

В числе этих дружеских шаржей, опубликованных в журнале “Ингилаб ве Меденийет”, на мой взгляд, самым смешным является карикатура на поэта Ага Гусейна Расулзаде, на его строки о том, что он шагает, и с одной стороны его Бог, а с другой собака.

Подпись под иллюстрацией гласит:

“Бог: О мой подданный, как хорошо, что ты оказался между нами, а то я не мог бы объясниться с собакой”.

Таким образом, с полным правом можем утверждать, что Азим Азимзаде внес неоцененный вклад не только в изобразительное искусство Азербайджана, но он занимает достойное место и в нашей литературе.

19 марта 2011 г.

## *Художники эмигранты*



Зейнал Абдин Ализаде

ской Демократической Республики, почтовых марок той же поры, он был в числе других молодых людей отправлен правительством этой Республики на учебу в Европу. Статья Мовсума Алиева была первой и в течение нескольких лет единственной публикацией о скульпторе-эмигранте, имя которого, как и имена всех других эмигрантов, входили в черный список Главлита. Теперь, в газете “Зеркало”, в трех номерах я с интересом прочел

В биографии художников Северного Азербайджана, получивших европейское художественное образование, начало их профессиональной деятельности почти совпадает с годами их эмиграции из страны. Достаточно назвать три имени – живописцев Алибека Гусейнзаде, Ибрагима Сафи, скульптора Зейнала Абдина Ализаде.

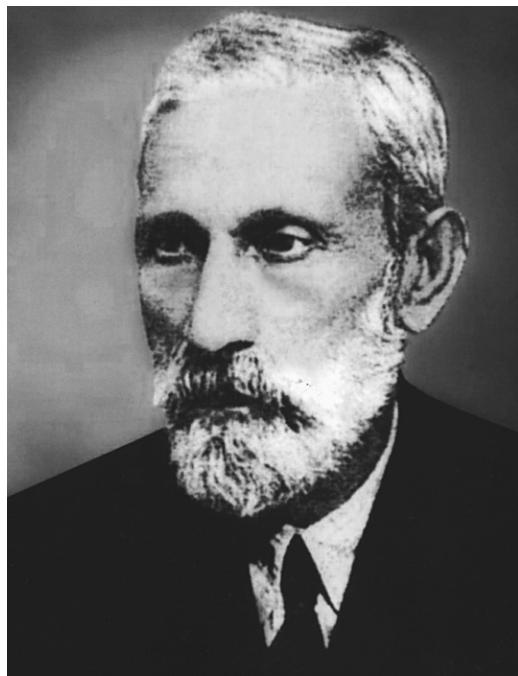
Перед тем как перейти к широко известным Алибеку Гусейнзаде и Ибрагиму Сафи, несколько слов о Зейнале Абдине Ализаде (Алиеве) – первом азербайджанском скульпторе, получившим профессиональное образование. Учился он в Италии, в Академии изящных искусств в Перуджи и получил высокое звание “профессора скульптуры”. Об этом скульпторе в свое время мы опубликовали статью архитектора Мовсума Алиева в альманахе “Гобустан”, а затем в том же альманахе вышла статья о нем Нигяр Абуталыбовой. Зейнал Абдин – автор атрибутики независимой Азербайджан-



З.А.Ализаде за работой



З.А.Ализаде. “Бюст студента”



Алибек Гусейнзаде Туран

тербург, он вначале хотел поступить в Художественную Академию, но желание освоить точные науки взяло верх. Однако поступив на физико-математический факультет Петербургского Университета, слушая лекции таких крупных ученых, как Д.Менделеев, Н.Бекетов, он посещал занятия и в Академии художеств.

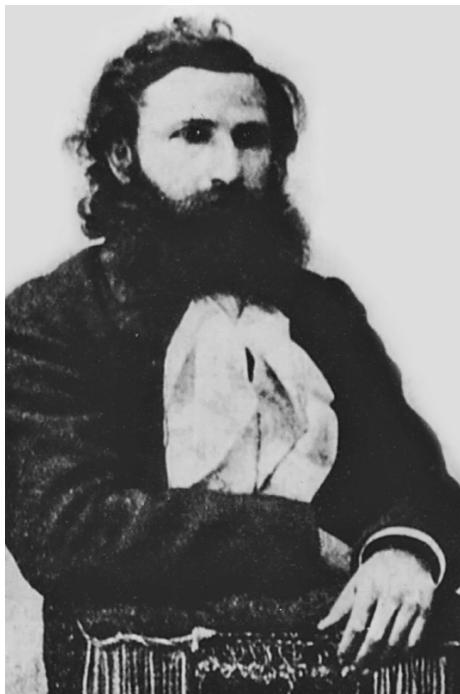
материалы о Зейнал Абдине его родственника Заура Ализаде. Автор подробно пишет о родословной скульптора, его предках, семье, но за неимением материалов о его дальнейшей судьбе, никаких новых сведений о нем самом мы не получаем. Интересны письма Джейхуну Гаджибейли Зейнал Абдина, которые передал автору статьи Рамиз Абуталыбов, заполучивший их в архиве Джейхун бека. Он же передал автору статьи несколько фотографий скульптора и его работ. Не имея никаких других материалов о нашем первом скульпторе, ограничимся публикацией этих фотографий.

Что же касается Алибека Гусейнзаде (1864-1940), то он, как известно, уникальное явление в духовной жизни не только Азербайджана и Турции, но и всего Исламского Востока. Философ, ученый-исследователь, поэт и переводчик, публицист и врач, общественный деятель и художник Алибек первым выдвинул триаду об основе азербайджанской и общетюркской идеологии, которая должна опираться на тюркские, исламские и современные мировые ценности.

Позже эта триада была воспринята и несколько видоизменена (турканизм, исламизация, западничество) идеологом пантюркизма Зией Гейалпом, которого Мустафа Кемаль Ататюрк считал своим духовным отцом.

Внук Ахунда Ахмеда Гусейнзаде, бывшего в течение 32 лет Шейх-уль Исламом Кавказа, Алибек, воспитывался под его благотворным влиянием, ибо шейх, будучи духовным лицом, обладал широким светским кругозором. Его близкий друг, атеист Мирза Фатали Ахундзаде отмечал, что “нет никого равного ему на Кавказе в смысле знаний в области астрономии, географии, математики, исторических и религиозных наук”.

С детства освоив несколько восточных и русский язык, Алибек тяготел к рисованию. По его собственному призванию, поехав на учебу в Пе-



*Алибек Гусейнзаде в молодости*

ную по каталогу выставки Селима Турана в художественной галерее Тургай в Стамбуле).

Здесь Алибек Гусейнзаде принимает фамилию Туран, женится на черкешенке Эдвийе ханым, которая была младше его на много лет. У них трое детей – старшая дочь Саида, Селим и младшая Фейзавер. Саида Сантур – учительница математики, а Селим Туран и Фейзавер Алпсар унаследовали художническую профессию отца.

Картины Алибека “Биби-эйбетская мечеть” и портрет деда Шейх-уль-Ислама” находятся в экспозиции Азербайджанского Государственного музея искусств имени Рустама Мустафаева.

Картину “Биби-эйбетская мечеть” в свое время хотели купить иностранцы, но миллионер-меценат Г.З.Тагиев воспротивился этому и со словами: “Изображение нашей мечети должно остаться на родине” оплатит ее стоимость. Этим и Г.З.Тагиев и Алибек Гусейнзаде оказали Азербайджану еще одну очень важную

Сын Алибека Селим Туран, родившийся в Турции и ставший одним из видных художников этой страны, пишет о студенческих годах отца: “Работая в лаборатории Университета, он сблизился с Александром Ульяновым (старшим братом В.И.Ленина), который также трудился в этой лаборатории. Ульянов, оказывается, готовил в лаборатории взрывчатку, с целью покушения на царя. Но покушение не удалось, Александр был схвачен и повешен, а отец, прервав свое ученье, возвратился на Кавказ, а затем уехал в Турцию, поступил на медицинский факультет Военной Академии. Окончив учебу, возвращается в Баку и вместе со своими единомышленниками издает журнал “Фьюзат”, газеты “Хайат” и “Каспий”. В той же типографии работал наборщиком Максим Горький. Сталин, влюбленный в молодую портниху, живущую поблизости, часто посещал типографию.

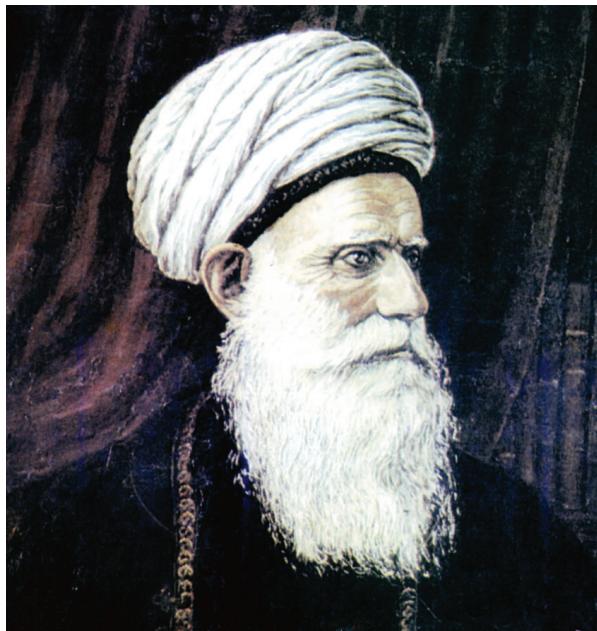
После свержения турецкого султана Абдульгамида были объявлены конституционные свободы, и отец поселился – теперь уже навсегда – в Турции”. (Цитируется по: Алибек Гусейнзаде. “Моя жизнь в Турции”)



*Алибек Гусейнзаде. “Биби-эйбетская мечеть”*

услугу. В тридцатых годах большевистская власть взорвала эту мечеть, но через шестьдесят лет, в годы независимости, по инициативе Г.А.Алиева она была восстановлена в том числе и по картине художника.

Некоторые работы Алибека хранятся в квартире Фейзавер ханым в Стамбуле. Несколько лет назад я вместе со своими друзьями-хирургом, этническим азербайджанцем, живущим в Турции, Ибрагимом Йылдырымом и ученым Али Явузом Акпинаром, посетил Фейзавер ханым в ее квартире и сфотографировал некоторые из работ ее отца. Несмотря на солидный возраст Фейзавер ханым очень живая, общительная, по особенному опрятная и деликатная женщина. Она подарила мне открытки сrepidукциями своих работ в оригинальном жанре “Шахреман” – различные изображения



Художник А.Гусейнзаде.  
“Портрет Шейх-уль Ислама”



А.Гусейнзаде. “Родственники”



Алибек Гусейнзаде. “Портрет Селима”

мифической птицы с женским лицом.

А с покойным Селимом я познакомился задолго до этого, в 1969 году в Париже. Нас познакомил патриарх турецкой журналистики Зекерийе Сертель, который некоторое время вместе со своей женой Сабихой ханым и дочерью Юлдуз, жил в Баку, а потом, после смерти супруги переселился во французскую столицу. (Возвращение в Турцию ему, как и Селиму Турану, было запрещено, из-за левых убеждений). Сертель рассказывал, что когда они с дочерью поселились в Париже, Селим водил их по музеям и с глубокими знаниями ученого разъяснял эстетические принципы различных авангардистских течений в живописи. Сам Селим приехал в Париж в 1947 году, одновременно с двумя другими турецкими художниками Абидином Дино и Авни Арбащем. Все трое придерживались левых убеждений, были близки к коммунистам, дружили с Назымом Хикметом. Селим говорил, что с Назымом в последний раз встречался в Париже незадолго до смерти поэта. Парадокс истории – Селим Туран – сын известного идеолога пантюркизма Алибека Гусейнзаде изгнан из Турции, как приверженец коммунистических идей. И не только он. Сын известного националиста Нихала Атсыза



*Анар, дочь Алибека Гусейнзаде художница Фейзавер ханым, ученый Али Явуз Акпинар в Стамбуле*



*“Шахреман”. Художник Фейзавер ханым Алпсар Шахрабану*

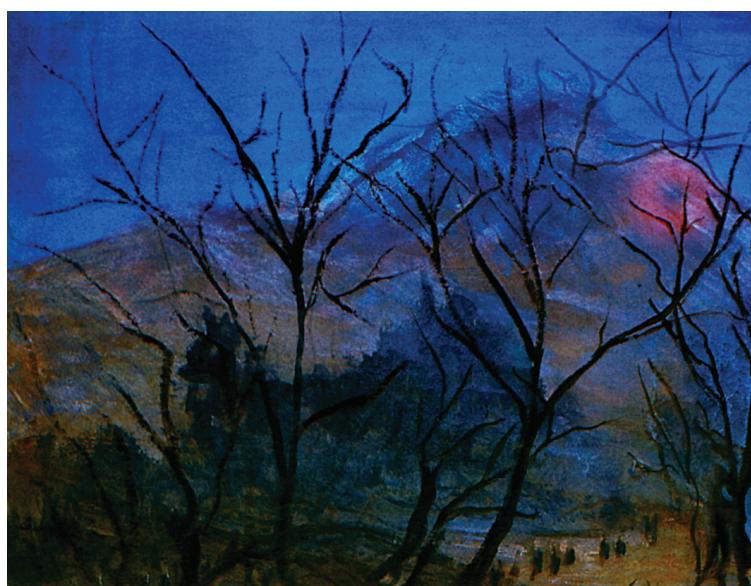


*Селим Туран*

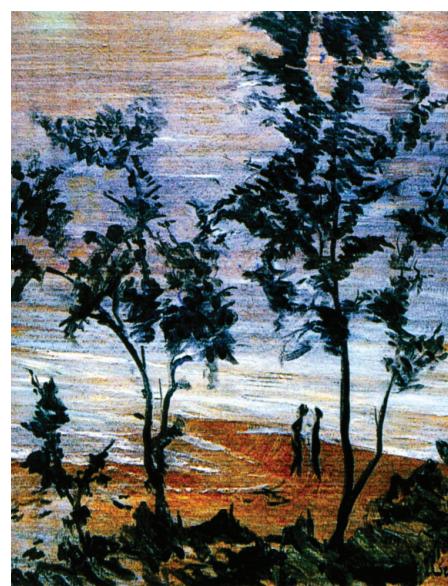
Базеном, Пикассо, Браком. В доме Жоржа Брака он был вместе со своим учителем Леопольдом Леви. Брак, по словам Селима, был весьма неконтактной личностью и страдал самомнением. В отличие от него Пабло Пикассо, после первого же знакомства в Париже показался Селиму очень скромным человеком. Когда фотографировался, Пикассо играл глазами и принимал разные позы. Позже, поселившись на юге Франции,

Ягмур Атсыз также придерживался левых убеждений (в последнее время он, кажется, несколько “поправел”). Внук видного кемалиста Ахмеда Агаоглы, сын ярого националиста Самеда Агаоглы Текдаш – коммунист, переводчик “Капитала” Карла Маркса и романа “Тихий Дон” Михаила Шолохова. В свое время англичане сослали Ахмеда Агаоглы вместе с другими на остров Мальту. Самед Агаоглы был осужден вместе с Аднаном Мендересом и провел несколько лет в тюрьме. Не избежал турецкой тюрьмы и Текдаш, как коммунист. Спрашивая Текдаша: а как вы – ты, отец, дед, относились к таким разным политическим пристрастиям друг друга. “Мы с глубоким уважением относились к идеологическим убеждениям друг друга и очень любили друг друга” – отвечает Текдаш.

Обосновавшись в Париже, Селим Туран вошел в круг художественной элиты, познакомился с литераторами Ж.П.Сартром, Л.Арагоном, П.Элюаром, художниками Леопольдом Леви, Хартунгом,



*Селим Туран. “Зимний пейзаж”*



*Селим Туран. “Пейзаж”*

Селим оказался соседом Пикассо, и тот часто приглашал его на кофе или на обед. Однажды в мастерской Пикассо в Валорисе появился Марк Шагал. Шагал пытался нарисовать лошадь, но это ему почему-то никак не удавалось. Тогда кисть взял Пикассо и быстро нарисовал осла.

По словам Селима Луи Арагон – приверженец реалистического искусства, недолюбливал Пикассо, как нонфигуративиста. Селим Туран – реалист в Турции, в Париже также отдает дань нонфигуративной живописи и скульптуре.

О встрече с Селимом Тураном в Париже, о наших подробных беседах я в свое время написал в путевых очерках о Франции.

Я подарил Селиму свой переведенный на французский язык рассказ “Я, ты, он и телефон”. Когда спустя несколько месяцев туристическая группа из Азербайджана побывала в Париже, Селим Туран через нашего незабвенного поэта Мамеда Араза приспал мне свой рисунок по мотивам этого рассказа. Этот очень дорогой для меня подарок висит на стене моей квартиры, напоминая о незабываемых встречах с замечательным человеком и талантливым художником Селимом Тураном.

Вскоре начались контакты Селима с Азербайджаном. Ученый-подвижник Аббас Заманов, тогда работавший директором музея Низами, начал переписываться с Селимом, и тот приспал в дар музею нарисованные им портреты восточных поэтов. Репродукция одного из портретов – Моллы Панаха Вагифа – помещена в первом томе этой книги.

Во второй раз мы с Селимом встретились уже в Турции, когда были сняты запреты на его (как и других политических эмигрантов) въезд в страну. В районе Бебек Стамбула в галерее Тургай открылась выставка живописных и скульптурных работ Селима Турана. Оператор Заур Магеррамов, живущий и работающий сейчас в Турции, снимал фильм о наших эмигрантах. Этот очень важный фильм, к сожалению, до сих пор не удалось завершить из-за материальных проблем. Так вот, мы вместе с Зауром поехали на выставку и по братски тепло встретились с Селимом. Заур запечатлел эту встречу на пленке.



Селим Туран. “Цветы”.



Селим Туран. “Ататюрк”



*Селим Туран.  
“Нонфигуративная композиция”*



*Селим Туран. “Кармен”*



*Селим Туран.  
“Нонфигуративная композиция”*

На выставке познакомились с известной драматической актрисой Дилек Туркер, которая пригласила нас на спектакль по пьесе Атаола Бехрамоглы, посвященной Назыму Хикмету. На следующий день мы вместе с Селимом, Зауром, моим другом и переводчиком Илденизом Гуртуланом посетили могилу Алибека Гусейнзаде на кладбище Гараджа Ахмед. Тогда в Азербайджане не знали точную дату смерти Алибека и я переписал надпись на могиле: “Педагог медицинского факультета доктор Гусейнзаде Али Туран (1884-1940)”. Вечером все мы были в театре на спектакле “Будь счастлив, Назым”. Эту монодраму на одном дыхании от начала до конца играла Дилек Туркер. Я думал, вот мы смотрим спектакль о коммунисте Назыме Хикмете: Селим Туран, сын идеолога пантюркизма Алибека Гусейнзаде, Илдениз – сын Аждара Гуртулана, представителя партии “Мусават” в Иране, прошедшего впоследствии через ад ГУЛАГа и чудом спасшегося. (Потому и взял фамилию Гуртулан – Спасшийся, Освободившийся). И я – внук мусаватского министра и сын советского министра. Смотрим спектакль в Стамбуле, куда Назыму путь был заказан. Эту безумную тоску по безумно любимому городу Назым унес с собой в могилу. И вот, спустя всего несколько лет после его смерти, в самом центре Стамбула с театральных подмостков звучат его бессмертные стихи. Все политические запреты, все политические ангажированности бессильны перед силой истинного искусства, которое рано или поздно сминает любые препятствия и приходит к читателям, зрителям, слушателям.

И, наконец, последнее, грустное воспоминание, связанное с Селимом.

Я оказался в Стамбуле, когда пришла скорбная весть из Парижа: скончался Селим Туран. Тело доставили в Стамбул, гражданская панихида состоялась в Центре Культуры Ататюрка. Наш тогдашний Генеральный консул в Стамбуле – поэт и фанат Назыма Хикмета Аббас Абдулла – заказал большой венок, он, а также живущий в это время там Тофик Магеррамоглы (Тофик Абдин) и я пошли в Центр Ататюрка. Я не был в списке выступающих, но мы настоящи, и я выступил. Выступил от имени Родины Селима Турана. Родины, которую ему никогда не довелось увидеть, но к которой он всегда чувствовал какую-то затенную нежность.

\* \* \*

Один из самых известных художников Турции Ибрагим Сафи (1898–1983) родился в селении Баш Норашен Нахчывана. Отец его Гафар Сафиев – был поэтом.

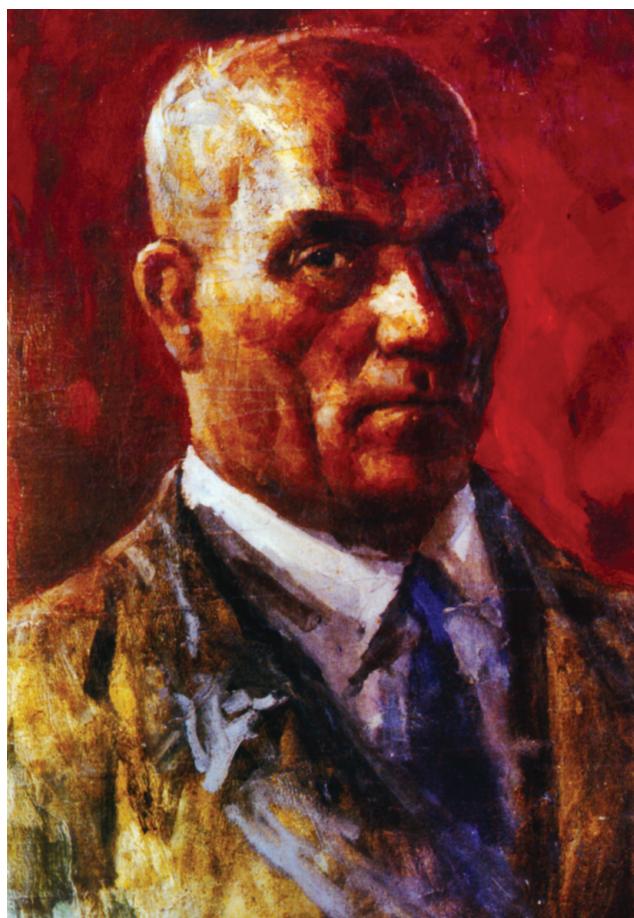
Я слышал об Ибрагиме Сафи, видел репродукции некоторых его работ, но этим и ограничивались мои знания об этом художнике. Как-то в гостях у моего друга Атаола Бахрамоглы я спросил у его тогдашней супруги, искусствоведа Людмилы об Ибрагиме Сафи. Оказалось, что Людмила хорошо осведомлена об этом художнике и даже опубликовала несколько статей о нем. Но, сказала она, наиболее компетентным знатоком Ибрагима и его творчества является профессор Энвер Тале Четин. По профессии Энвер бек – врач, но является также известным коллекционером живописи. Он был поклонником и близким другом покойного художника, собрал большую коллекцию его работ, а после



Селим Туран. “Тезис, антитезис, синтез”



Селим Туран.  
Этюд на мотив Анара “Я, ты, он и телефон”



*Ибрагим Сафи. “Автопортрет”*

ме, я узнал, что с детских лет, чувствуя тягу к рисованию, Ибрагим в 1913 году едет в Москву и поступает в Художественную Академию. Я вспоминаю, что в те же годы Узеир Гаджибейли получал профессиональное музыкальное образование сперва в Москве, затем в Петербурге. И Ибрагим Сафи, как и Узеир бека, из-за материальных невзгод вынужден был прервать свое обучение и вернуться на Родину. В 1918 году Ибрагим в составе турецкой кавказской армии покидает Азербайджан и навсегда поселяется в Турции. История не имеет сослагательного наклонения и я все же невольно задумываюсь: а что если бы Ибрагим Сафи не эмигрировал, а остался в Азербайджане? Что его ждало с его огромным живописным дарованием, так ярко проявившимся впоследствии в Турции. Может быть, он в изобразительном искусстве достиг бы высот, близких к тем, которые достиг Узеир бека в музыке. А может быть, он разделил бы судьбу Гусейна Джавида, Аббаса Мирзы Шарифзаде, Юсифа Везира Чеменземинли – жертв репрессий 37-го года.

Время обучения в Москве привязали его к русской школе живописи, к художественным принципам “передвижников”. Кумиром его в искусстве был Репин, может еще и потому Ибрагим Сафи (хотя в некоторых его работах и чувствуется влияние французских импрессионистов) сохранил приверженность к чистому реализму, работая в те-

смерти Ибрагима на свои средства издал его солидный альбом. Людмила передает мне телефон Энвер бека, я звоню ему, и на следующий день мы встречаемся на выставке. Он дарит мне альбом Ибрагима Сафи, изданный на высоком полиграфическом уровне. Я сердечно благодарю Энвер бека и перелистывая альбом начинаю знакомиться с работами и биографией художника.

Во вступительном слове Энвер Тале Четин рассказывает о своем знакомстве с Ибрагимом Сафи, который оценив любовь врача к живописи, предложил обучить его профессии художника. – Я очень люблю искусство, – ответил Энвер бека, – но не чувствую в себе никаких данных для того, чтобы стать художником.

В течение долгих лет знакомства с Ибрагимом Сафи Энвер бек, будучи небогатым человеком, каждый раз покупал несколько работ художника и в итоге стал обладателем наиболее полной коллекции его работ.

Из текстов, опубликованных в альбо-

времена, когда западную, отчасти и турецкую живопись накрыла волна авангардизма, nonfigurativной, абстрактной живописи. Свои творческие принципы Ибрагим Сафи выразил в словах: “Мое кредо в искусстве включает нахождение красоты в живописи, а также создание этой красоты. Если мне нравится красота, я должен донести ее и до других. Искусство должно быть близким народу, поэтому картины должны создаваться доступные ему. Поэтому я в живописи реалист”.

Пейзажи, натюрморты, портреты – во всем Ибрагим Сафи является приверженцем реализма, но не фотографически достоверного, а творчески осмыслиенного. В пейзажах, посвященных различным уголкам Стамбула, раскрывается поэтическая душа художника, влюбленного в этот город.

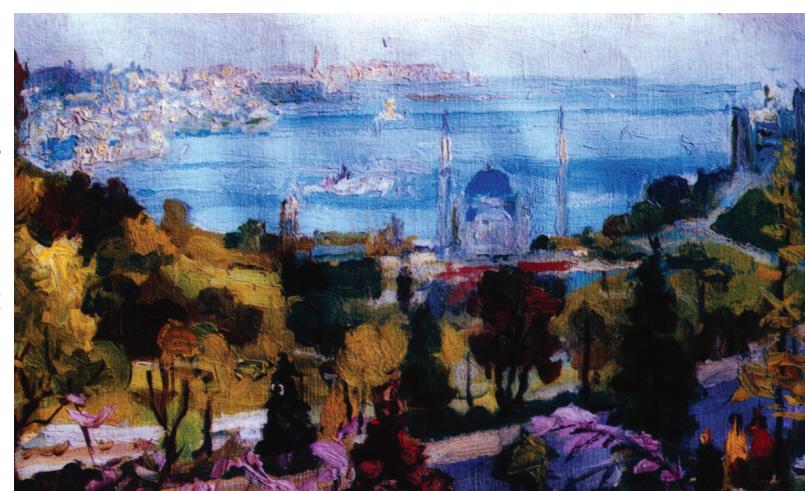
Творческая судьба Ибрагима Сафи сложилась благополучно. По его собственному признанию, мало кому из художников создавалась такая реклама. Турецкие власти послали его на стажировку в Рим и Вену. В Турции и за рубежом состоялось свыше ста выставок художника. Помимо выставок в Турции, его вернисажи организовывались в странах Европы и в США.



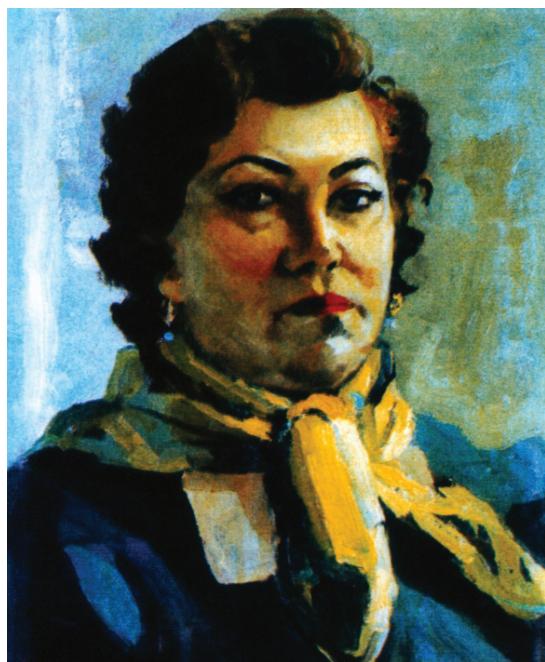
*Ибрагим Сафи. “Закат солнца на Золотом Роге”*



*Ибрагим Сафи. “Пейзаж Стамбула”*



*Ибрагим Сафи. “Пейзаж Стамбула”*



*Ибрагим Сафи. “Портрет Заррух ханум”*

Будучи благополучным и самодостаточным человеком, был ли Ибрагим Сафи счастлив? Искусствовед Зиядхан Алиев, автор статьи об Ибрагиме Сафи, пишет о нем: “По свидетельству друзей, куда бы он не поехал, где бы он не жил, над его кроватью всегда можно было увидеть пейзаж-талисман, который помогал ему ослабить постоянную тоску по Родине. Это был вид на Иландаг, давно уже превратившийся в символ древнего нахчivanского края. Говорят, что каждый раз, когда речь заходила об этой картине, глаза его наполнялись слезами”.

\* \* \*

Художник и время. Художник и власть. Вечные проблемы. В годы конкретного существования художник во многом зависим от времени, его судьбу часто решают власти. Но художник обладает другой привилегией – властью



*Ибрагим Сафи. “Зимний пейзаж”*



*Ибрагим Сафи. “Пейзаж”*



*Ибрагим Сафи. “Пейзаж”*

вне времени, его имя и творчество остаются живыми на земле, когда давно уже истлели кости привечавших или травяющих его сильных мира сего. Впрочем, являются ли они сильными мира сего в абсолютном смысле слова?

Художники из Южного Азербайджана Акпер Бехкелам и Ибрагим Эхрари вынуждены были покинуть свою страну – Иран, задыхаясь в удушающей атмосфере шахского режима. Но через некоторые время пал режим и сам шах спасся бегством, а оба художника свободно работают в Западном Берлине, радуя своим искусством людей в разных странах.

С Ибрагимом Эхраре я познакомился в Баку во время его приезда в Азербайджан. Через несколько лет встретился с ним уже в Западном Берлине. Там же познакомился и с Акпером Бехкеламом. Оба художника подарили мне свои большие альбомы. В Баку я отдал на перевод тексты из этих альбомов на немецком языке и опубликовал эти тексты в альманахе “Гобустан” под заглавием “О двух азербайджанских художниках”. В другом номере “Гобустана” была напечатана статья Эльчина Шихлы об Ибрагиме Эхрари.

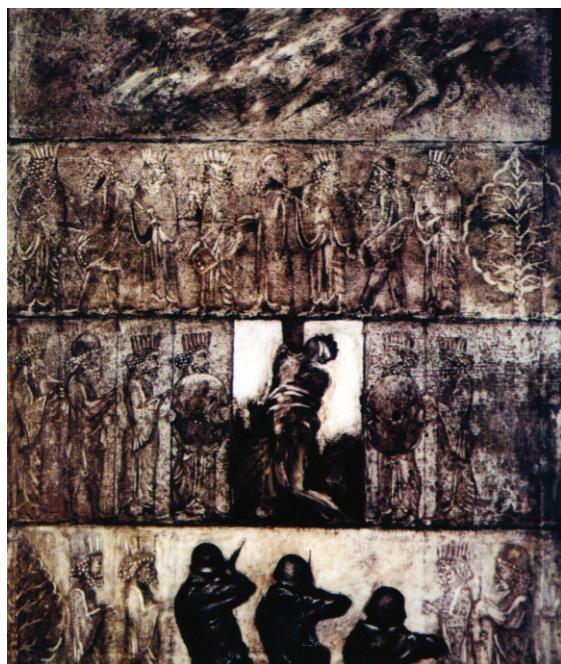
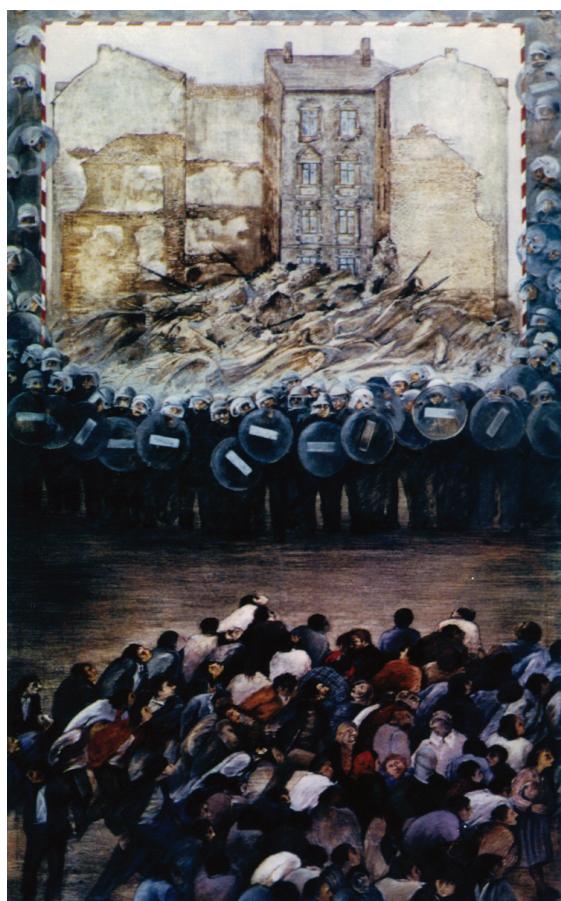
Акпер Бехкелам родился в 1944 году в Тебризе. После завершения школы искусств в Тебризе продолжил свое образование в Академии искусств в Стамбуле, где был лучшим учеником известного турецкого художника, профессора Бедри Рахми Эйюбоглы. С 1974 по 1975 год преподавал в Тебризе и Тегеране. С 1976 года живет и работает в Западном Берлине. Участвовал на многочисленных выставках в разных странах.

Один из альбомов А.Бехкелама (а их у меня три) открывается вступительной статьей Кристы Теббе. “Эта выставка знакомит нас с картинами художника из Ирана, которые он создал в Западном Берлине” – пишет автор и особо подчеркивает, что в работах Бехкелама чаще всего фигурирует Кройцберг – район Берлина, где в основном поселяются гастербайтеры – выходцы из восточных стран.

“Его картины представляют собой синтез из двухтысячелетней истории, из двух культур на двух различных континентах, – и в то же время являются актуальными для Кройцберга. Акпер Бехкелам не искажает свою культурную самобытность, и все-таки не ограждает себя от новых культур, с которыми он познакомился и от реальности, в которой он живет. Он показывает, что переходы через эту преграду не должны обозначать нивелировку национальных культур, а могут обозначать взаимное обогащение и объединение различных культур... Акпер Бехкелам показывает, как мы должны учить-



*Акпер Бехкелам*



*Работы художника Акпера Бехкелама*

ся жить вместе и не только в Кройцберге: не среди разных культур, а вместе с ними”.

Большой интерес представляют и автобиографические заметки А. Бехкелама, помещенные в альбоме.

“Я родился в стране, которую называют также страной роз и соловьев. Может быть еще остались цветущие розы, но соловьи уже давно умолкли. Они не должны были больше петь о розе, поскольку она стала символом политической революции”.

Далее А. Бехкелам отмечает что его страна, богатая своей культурой, историей, народными искусствами и недрами – увы, ныне отличается неимоверными масштабами бедности и голода.

“Я родился в 1944 году в Тебризе, столице Азербайджана на севере Ирана, в городе ковров, окруженном красными горами, с суровой зимой и жарким летом – пишет художник. – Когда я родился, мои родители были очень молоды, отцу было 18 лет, матери 14 лет. Моя мама была обручена своими родителями с другим мужчиной, но потом познакомилась с моим отцом, они вместе убежали от своих родителей. Я однажды спросил у матери: “Почему ты не вышла замуж за первого жениха”? – Ах, – ответила она, – он был блондином с голубыми глазами, а у твоего отца были красивые черные волосы”.

Акпер Бехкелам с горьким чувством пишет о своих школьных годах. Еще вчера он игрался с детьми и говорил на своем родном языке, а сегодня в школе должен был изучить совсем другой язык. “В школе мы должны были говорить и писать только на персидском. Я начал рисовать. Мне удавалось намного легче выражать себя в красках и штрихах, чем на чужом языке. У меня была только одна мечта – стать художником”.

Но сначала он должен был пройти двухгодичную военную службу. “Но я как азербайджанец не должен был проходить военную

службу в Азербайджане, а должен был быть направлен в Курдистан или в другую часть страны. Политика шаха заключалась в персофицировании Ирана, в создании единой персидской нации. С целью подавления самобытной культуры меньшинства, а по возможности ее разрушения, не разрешалось официально говорить на их языке или печатать издания”.

“Существовал только персидский язык. В школе, в газетах, в поэзии. За всем этим скрывалось опасение, – отмечает художник, – что меньшинства захотят или смогут также стать политически независимыми”.

Он хотел бежать из страны и хотел учиться рисовать. Ему удалось попасть в ФРГ. Но здесь художник чувствует дискомфорт, и не только из-за незнания языка, но и потому что его тяготит чужой и чуждый образ жизни. Он решает уехать домой. Едет через Стамбул. “Здесь я хотел сделать маленькую остановку. Маленькая остановка продолжалась пять лет”.

В Стамбуле он поступает в Академию художеств. “Мне посчастливилось учиться у профессора Бедри Рехми, одного из известнейших турецких художников. Он научил меня рисовать, жить и найти себя. Другим важным моментом в моей жизни стало знакомство со стихами Назыма Хикмета. Турция стала моей второй Родиной”.

Получив законченное образование, А.Бехкелам возвращается в Иран, некоторое время работает доцентом в Академии художеств в Тегеране, но не смог долго выдержать. Это было время наиболее сильного гнета шахского режима.

“Многие представители интеллигенции были брошены в тюрьмы, мои дру-



Работы художника Акпера Бехкелама



свою подавленность, страх перед угнетением, я хотел написать картины, которые до тех пор не мог создавать”.

С помощью друзей он поселяется в Западном Берлине и как художник начинает все как бы заново. А.Бехкелам создает знаменитый диптих “Персополис”. В картине навеянной рельефами и мозаикой развалин древнего города Персополис, – сугубо современное содержание. В этом произведении, как и во многих других работах, художник восстает против зла и угнетения, оплакивает жертвы насилия, призывает массы к протесту и сопротивлению. Живой человеческой массе противостоит механизированная, безликая сила (вместо лиц запретительные знаки), олицетворяющая тиранию и жестокость.

В одной из картин, на которой живая рука соприкасается с железной “конечностью”, использована композиция знаменитой фрески Микеланджело “Сотворение мира”.

Столкнувшись с социальной несправедливостью, неравенством людей, с нищетой и бедностью одних, наглой роскошью других, с бунтом масс и жестоким подавлением этого сопротивления слепой, тупой силой безжалостных карателей, Бехкелам стал в достаточной степени критически относиться и к миру Западной цивилизации.



“В Западном Берлине дома пустуют, хотя существует большая нужда в квартирах, – скрушаются художник, – я не могу понять, почему дома разрушаются, почему бульдозеры уничтожают многоэтажные здания. Мне кажется, что стены и опоры кричат. Я не забуду, как плакал мой сын, когда увидел развалины знакомого дома”.

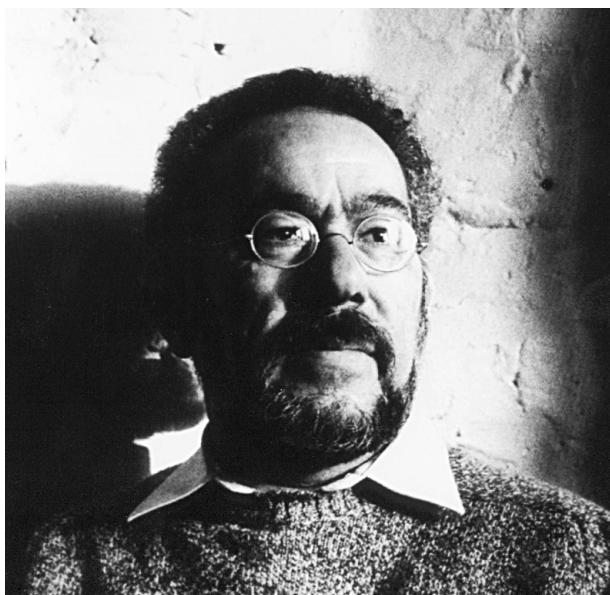
И эта боль, эти “кричащие стены и опоры”, также запечатлены на полотнах Акпера Бехкелама. Ситуация с пустыми или разрушаемыми домами при наличии стольких бездомных людей – также знакомый нам сюжет, не так ли?

Некоторые монументальные работы Бехкелама украшают стены высоких домов в районе

зья могли работать только в подвалах и не могли ничего выставлять, поэтам запретили пользоваться 300 словами”.

Бехкелам еще не теряет надежды, верит, что в своем родном городе Тебризе сможет нормально жить и работать. Соглашается на работу в качестве школьного учителя в Тебризе. Но очень быстро чувствует постоянный надзор со стороны САВАК.

“Для того, чтобы иметь условия для работы как художник, я должен был покинуть родину. Я хотел преодолеть



*Ибрагим Эхрари*

знает он и день своего рождения и потому отмечает эту дату 1 мая.

Детство Эхрари падают на годы Второй мировой войны и на период недолгого существования Национального правительства Южного Азербайджана (с декабря 1945 по декабрь 1946 года). “Это было время высокого духовного подъема нашего народа”, – вспоминает Эхрари. Ибрагиму посчастливилось в первом классе начальной школы учиться на родном азербайджанском языке. После того как автономия Южного Азербайджана коварно и жестоко была разгромлена шахскими войсками, за разговоры на родном языке азербайджанцев стали наказывать ударами прутьев. И несмотря на то, что Ибрагим в Тегеранском университете получил высшее образование, разумеется, на персидском языке, этот язык до сих пор остается для него чужим, иностранным.

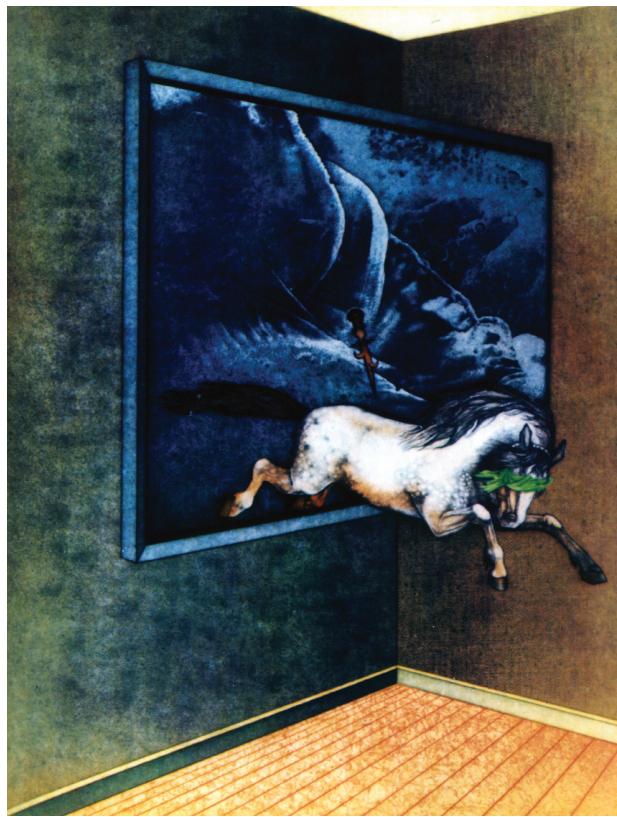
Несмотря на все это Эхрари считает, что ему повезло в одном, он получил художественное образование, в то время как отец настаивал на юридическом. Будучи уже довольно известным художником, Эхрари однажды получил приглашение в официальное учреждение. Ему предложили нарисовать плакат для правящей про-

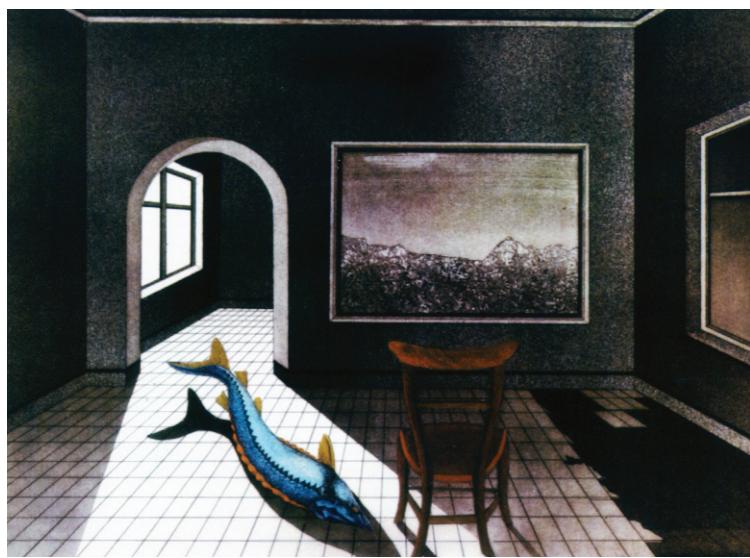
Кройцберг Берлина. Может быть, это тоже попытка сохранить, спасти эти дома от насилия физических и моральных бульдозеров?

\* \* \*

Ибрагим Эхрари родился в 1938 году в городе Урмия Южного Азербайджана. С 1966 года проживает в Западном Берлине. Состоялись персональные выставки художника в городах ФРГ, Франции, Голландии, Турции, Ирана, Пакистана, Афганистана.

В своих автобиографических заметках Эхрари отмечает, что даже имя его не принадлежит ему. Ему дали имя старшего брата, умершего в младенческом возрасте, еще до рождения будущего художника. Не





шахской партии. Эхрари отказался, сославшись на то, что не умеет рисовать плакаты. И с этого времени попал в черные списки неблагонадежных и подозрительных лиц. Не выдержав морального давления и постоянной слежки, Ибрагим Эхрари покинул родину и поселился в Западном Берлине.

Эта скованность в давящих условиях окружающего пространства и попытка вырваться на свободу стали едва ли не основными мотивами многих картин художника.

Это подчеркивает и сам художник в своих автобиографических заметках:

“Каждый человек, погрузившись в свой внутренний мир, хочет спокойно жить в этом уютном мире. Но это невозможно. События, происходящие вокруг, неизменно вторгаются в этот скрытый мир, нарушают внутренний покой человека. Не может быть свободы внутри четырех стен. И как бы ни пытался человек обрести спокойствие, огра-

дившись стенами, эта ложное спокойствие. В своих полотнах я всегда изображаю эти стены. А людей внутри этих стен я изображаю как птиц в клетке. Они пытаются вырваться на свободу, но без борьбы этого не достичь. В моих работах люди, стремящиеся выйти на свободу, изображаются то в виде коней, то в виде птиц или рыб".

И действительно, невозможно забыть рыб на полу в современном интерьере или, лошадей, высакивающих за черту рамок картины. Они запоминаются неожиданностью композиционных решений, необоримым стремлением вырваться из замкнутого пространства на простор свободы. Горьким символическим смыслом наполнена картина Эхраги, в которой птица, у которой есть возможность покинуть клетку, не делает этого. За долгие годы пребывания в неволе она потеряла вкус к свободе.

Ибрагим Эхраги часто приезжает в Баку, живо интересуется современной культурой Азербайджана. Ряд его работ навеян стихами поэтов Насими, Расула Рзы, Гусейна Арифа, Бахтияра Вагабзаде, Наби Хазри.

Он тесно общается и дружит с нашими художниками.

В свою очередь творчество как Ибрагима Эхраги, так и Акпера Бехкелама привлекает пристальное внимание общественности, и в первую очередь художников Азербайджана.

Наш выдающийся художник Расим Бабаев, ознакомившись с картинами Акпера Бехкелама и Ибрагима Эхраги в Западном Берлине, по достоинству оценил их. В их работах он почувствовал биение сердец авторов, полных тоской по Родине. "Нельзя лишать художника Родины – писал Расим Бабаев – Искусство не может существовать без Родины".

\* \* \*

Вдали от Родины, в Париже живут и работают два художника из Южного Азербайджана, братья Давуд и Эюб Имдадианы. Давуд родился в 1944 году в Тебризе. Получил художественное образование в Тебризе, Тегеране и в Париже. Участник многих международных выставок, с 1975 года живет в Париже. Рисуя деревья покинутой Родины, Давуд как бы приобщается к родной земле.



*Анар в Западном Берлине с художниками из Южного Азербайджана Ибрагимом Эхраги и Акбером Бехкеламом*



**Джаид Джемаль**

же я считаю оправданным включение репродукций нескольких его работ и кратких сведений о нем в это эссе об эмигрантах. При любом государственном устройстве человека, и в первую очередь это относится к художникам, живущим вдали от своей исторической родины, ощущает себя эмигрантом. Уроженец Карабаха Джайд Джемаль, кроме Москвы, в течение двух лет жил в Монголии, преподавал рисунок и методику рисования в Улан-Баторском педагогическом институте, а в 1967 году два месяца путешествовал по пустыне Гоби. Этот отрезок жизни оказался едва ли не самым важным этапом в творческой жизни художника. Цикл монгольских работ художника экспонировался на различных выставках во многих городах. Однообразная, по представлению многих, пустыня Гоби пред-



**Джаид Джемаль. “Пашня”**

Эюб родился в Тебризе в 1950 году. Учился в Тебризе и Тегеране, с 1984 года живет в Париже, тяготеет к современным течениям изобразительного искусства.

В 1986 году в здании ЮНЕСКО состоялась выставка братьев Имдадиан.

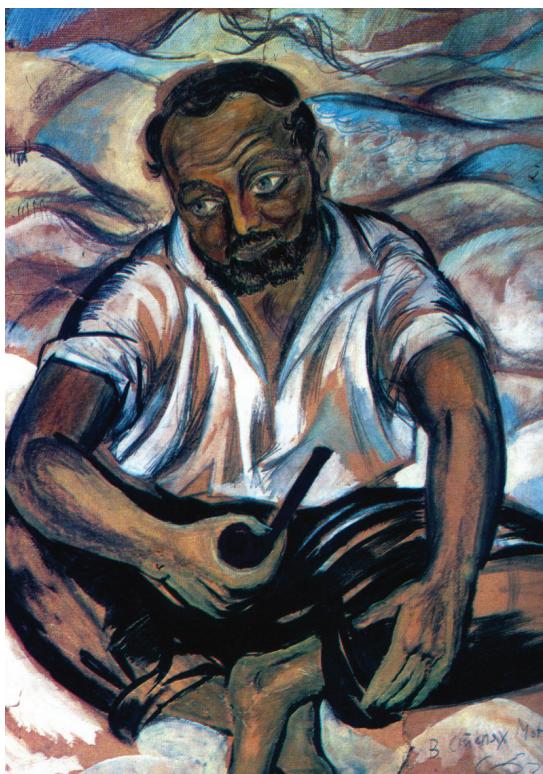
Давуд и Эюб приняли участие на юбилейных торжествах Мирзы Фатали Ахундзаде в Баку.

\* \* \*

Видного азербайджанского художника Джайды Джемаля, большую часть своей жизни прожившего в Москве, трудно причислить к эмигрантам. Была единая страна – СССР – и ее столица Москва. И все



**Джаид Джемаль. “Черные верблюды”**



Т.Нариманбеков. «Портрет Джайды Джемаля»

кусств. В настоящее время живет и преподает в Турции. Поклонник и Тинторетто и Кандинского, А.Расулоглы пытается в своем творчестве сочетать классические традиции с новейшими веяниями современного искусства.

Еще один художник – эмигрант, о котором хочется сказать несколько слов, а главное представить некоторые из его работ, – Ашраф Гейбатов, живущий и работающий сейчас в Германии. Впрочем, лучше всего это сделать устами великого киргизского писателя Чингиза Айтматова. В одном из писем ко мне Ч.Айтматов писал:

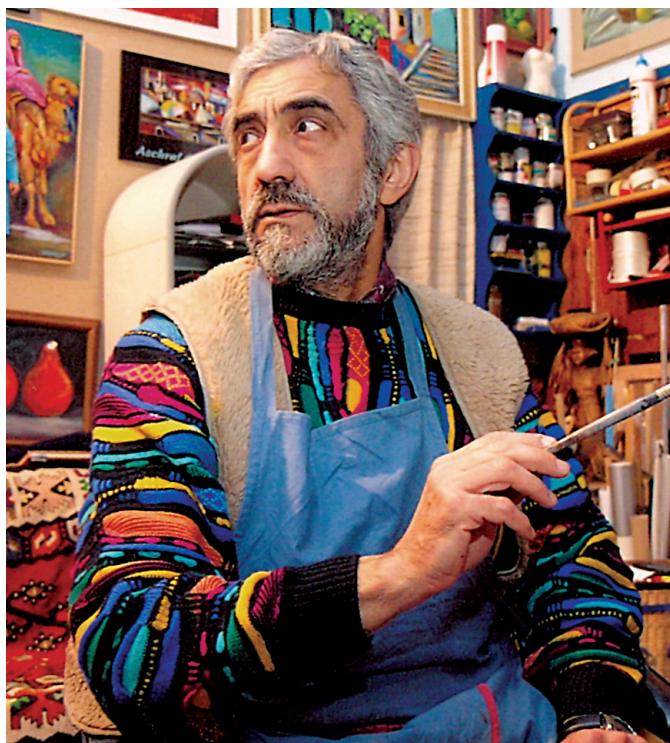
*«Дорогой Анар, очень близкий для меня собрат по перу! Долгие годы взаимных контактов и симпатий позволяют мне обратиться к тебе с просьбой – суть в следующем. Ты хорошо*

стала в полотнах Джемаля красочной, полной бурной жизни.

Высоко оценил “Монгольскую сюиту” Джайды Джемаля известный русский писатель Константин Симонов. Предваряя вкладыш с репродукциями работ художника в журнале “Иностранный литература”, он писал в статье “Признание в любви”:

“Крестьянский мальчик из Нагорного Карабаха нашел себя как живописец за много тысяч километров от родного села в далекой Монголии”.

Если Джайд Джемаль нашел себя как художник в далекой Монголии, то к уроженцу города Шеки Асиму Расулоглы большая удача пришла в Японии, где в 1987 году на международном конкурсе он был удостоен первой премии. Представитель поколения 80-х годов Асим Расулоглы, окончив художественное училище имени Азима Азимзаде в Баку, продолжил свое образование в Минске в Университете ис-



Ашраф Гейбатов



*Аираф Гейбатов. “Салам, Азербайджан”*



*Аираф Гейбатов. “Огузнаме”*

Гейбатова орденом “Шохрат”. Он был представлен к награде послом Азербайджана в Германии г-ном Г.Садыховым еще в 2001 году в связи с 50-летием со дня рождения и 30-летием творческой деятельности. Однако до сих пор этот вопрос не решен.

Уверен, что твой заслуженный авторитет в республике дает тебе возможность оказать поддержку со своей стороны нашему другу, члену международной федерации художников ЮНЕСКО Аирафу Гейбатову.

*С уважением*

*Чингиз Айтматов*

*Посол Кыргызской Республики в странах Бенилюкса и Франции  
г. Брюссель, 25 февраля 2005*



Асим Расулоглы



Асим Расулоглы. «Феникс»

которыми из них я знаком лично, но за неимением материалов не мог написать о них. И потом, нельзя объять необъятное.



Асим Расулоглы.  
«Голубые мысли»

Я конечно, тотчас обратился в соответствующие инстанции с предложением о награждении Ашрафа Гейбатова и написал об этом Чингизу Торекуловичу. В любом случае, мне кажется, что такое теплое и дружеское отношение Айтматова к азербайджанскому художнику, живое участие в его судьбе, стоит всех орденов и наград.

\* \* \*

Конечно в странах СНГ, Европы, на других континентах – от Америки до Австралии, и, естественно, в Турции, живут и успешно работают многие азербайджанские художники. С не-

Февраль-март 2011 год

## Мастера с юга

Мы, к сожалению, мало знаем о современном изобразительном искусстве Южного Азербайджана. Не говоря об известных художниках-эмигрантах в странах Европы, в самом Иране немало талантливых живописцев и скульпторов – азербайджанцев, живущих и ныне работающих в Тавризе, Тегеране и других городах.

В лучшем случае мы помним художника миниатюриста из Южного Азербайджана Али Минаи, который некоторое время про-



Али Минаи



Али Минаи. “Газель Физули”

жил в Баку, создал здесь иллюстрации к поэме Шахрияра и другие картины, издал книгу об Иранской живописи и вернулся в Тебриз.

Перелистывая страницы журнала “Азербайджан”, издававшегося под редакцией Расула Рзы в 1945-1946 годах арабским шрифтом для Южного Азербайджана, я наткнулся на две статьи, посвященные мастерам изобразительного искусства с Юга.

Одна из них, знакомящая читателей с творчеством скульптора Мухаммеда Хаджарбаси и его сына Гусейна, принадлежит перу писателя Авеза Садыга. Прозаик, фельетонист, очеркист Авез Садыг был другом моего отца, нашим дачным соседом в Бузовнах. На даче дядя Авез часто приходил к нам в гости. Читая написанные им романы и очерки никто представить себе не мог, что автор этих серьезных и чуть суховатых текстов, обладает редким чувством

юмора. Юмористический и сатирический дар Авеза Садыга проявился в последние годы его жизни, во время работы в качестве Главного редактора журнала “Кирпи” (“Ежь”). “Кирпи” стал первым сатирическим и юмористическим журналом в Азербайджане, после закрытия “Моллы Насреддина”. Новый журнал объединил талантливых художников-карикатуристов – Исмаила Ахундова, Кязыма Кязымзаде, Наджафкули и других.

Заслугой Авеза Садыга перед нашей культурой является и его деятельность в Южном Азербайджане в годы Второй мировой войны. Он стал одним из создателей и летописцев драматического театра в Тебризе, живо интересовался и другими явлениями в сфере литературы и искусства Юга.

В статье “Два мастера” Авез Садыг рассказывает об уникальных художниках-скульпторах, резцах на камне Мухаммеде Хаджарбashi и его сыне Гусейне. Азербайджанцы, уроженцы города Зенджан, эти мастера украсили своей резьбой на камнях многие здания в различных городах Ирана. Авез Садыг сравнивает их с легендарным Фархадом, героем Низами, рассекающим горы и высекающим на скалах рисунки. Автор пишет, что высеченные на камнях рисунки Мухаммеда Хаджарбashi настолько изящны и тонки, что кажется, будто они нарисованы кистью на бумаге. Чтобы убедиться в искусности Усты



Али Минаи. “Музика”



*Гусейн Хаджарбashi. “Барельеф в мавзолее Фирдовси”*

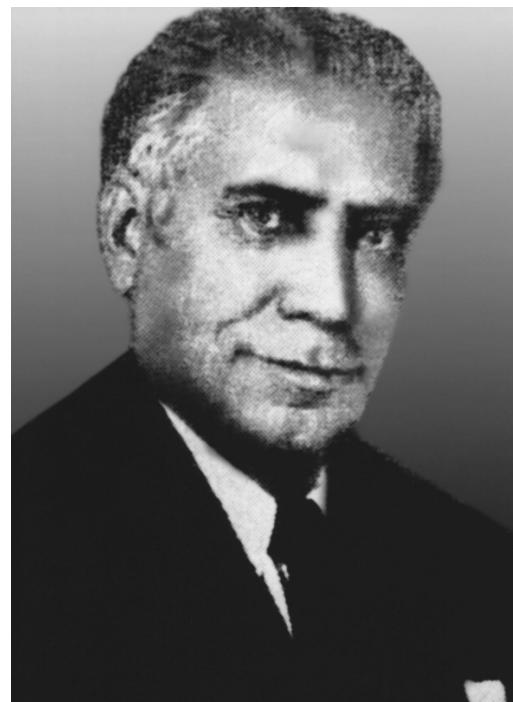
воспитание своего сына таким же искусным мастером, как он сам. Ученик своего отца Гусейн Хаджарбашы ныне считается одним из самых крупных художников страны.

Авез Садыг пишет о том, что познакомился с Гусейном Хаджарбашы у гробницы Фирдовси. В нижней части Мавзолея, там, где установлен гроб великого поэта, в коридоре красуются шесть произведений Гусейна Хаджарбashi, высеченные на камне. Они созданы на мотивы поэмы Фирдовси “Шахнаме”. Эти изображения также настолько совершенны, что рассматривая их, будто видишь четкие фотографии, а не высеченные из камня барельефы и горельефы.

Для украшения всех наиболее монументальных строений в Иране неизменно приглашается Гусейн Хаджарбashi. Авез Садыг отмечает, что южные азербайджанцы гордятся отцом и сыном Хаджарбashi, а сам Гусейн живо интересуется изобразительным искусством и архитектурой северного Азербайджана. Его радует уважительное отношение к творческому наследию великого Низами у нас, и он мечтает украсить музей его имени в Баку своими работами. Будучи уже в довольно пожилом возрасте Гусейн Хаджарбashi весьма активно занимается творчеством, и Авез Садыг в конце своей статье выражает надежду, что осуществится и это желание мастера.

Другая статья в журнале “Азербайджан” знакомит нас с современным художником Мир Мусаввиром. Автор этой статьи – журналист, исследо-

Мухаммеда достаточно взглянуть на мраморный гроб Насреддин шаха, украшенный Мастером. Каждая деталь этого надгробия – образец совершенного искусства. Жемчужины из мрамора, тонкая нить, проведенная между отверстиями жемчужин, настолько филигранно отделаны, будто видишь настоящую, а не каменную нитьку. У Усты Мухаммеда много подобных прекрасных произведений, но если их и не было, то его большой заслугой перед культурой было бы



*Мир Мусаввир*



*Mir Musavvir. "Мотивы Фирдовси"*

продолжил учебу в художественной академии в Москве. Здесь он знакомится с работами русских художников, а через три года переезжает в Европу, работает в музеях Парижа и Рима. Завершив свою скитальческую жизнь, он возвращается на родину законченным мастером и открывает в Тебризе школу за свой счет, в которой учит молодых и юных художников. И сам пишет картины на восточные темы. Но вскоре, столкнувшись здесь с реакционными представителями властей и мракобесами, вынужден покидает Тебриз и переселяется в Тегеран.

Основные темы произведений Мир Мусаввира связаны с поэзией Фирдовси, Низами, Хагани, Хафиза и Хайяма. Навеянные отдельными байтами-двустишиями этих

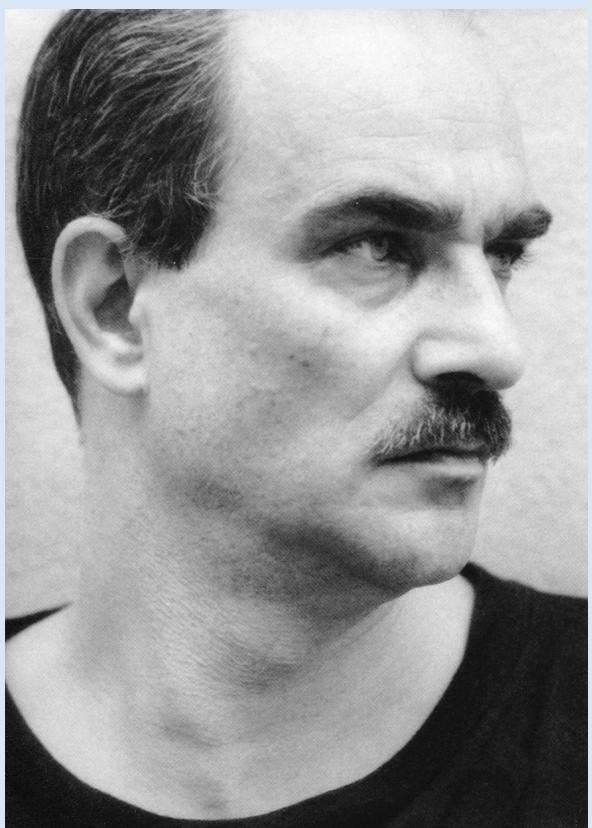
автора Гулам Мамедли занимает исключительное место в научной жизни Азербайджана. Он один выполнил работу, которую впору сделать целому научно-исследовательскому институту. Гулам Мамедли – автор монументальных летописей по истории нашего драматического театра, а также посвященных выдающимся деятелям Дж. Мамедкулизаде, Узеиру Гаджибекову, Нариману Нариманову, Джахангиру Зейналову, Гусейну Араблинскому и другим.

В статье “Талантливый художник” Гулам Мамедли отмечает, что жизненный и творческий путь одного из известных художников современного Ирана Мир Мусаввира был трудным и сложным. Судьба распорядилась так, что он был вынужден жить вдали от своего родного и любимого города Тебриза, к которому всегда был привязан всей душой.

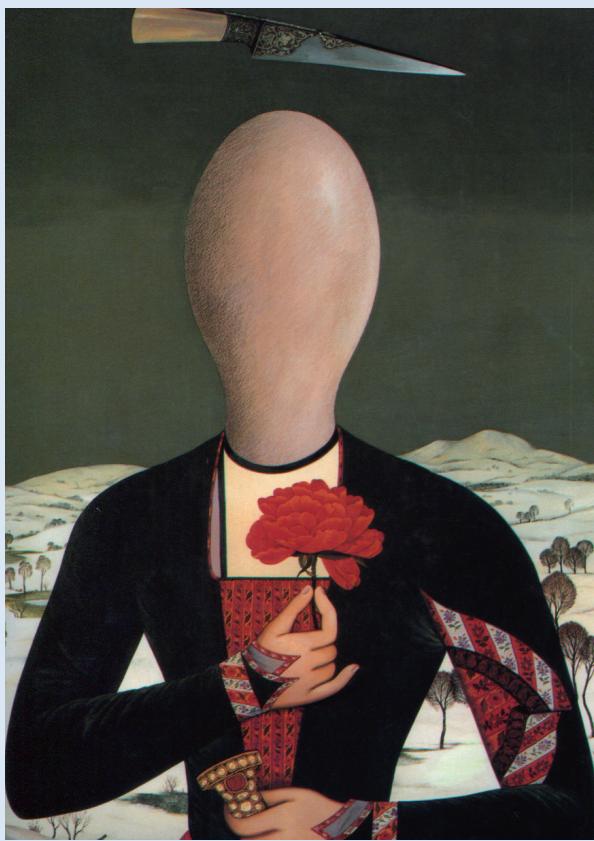
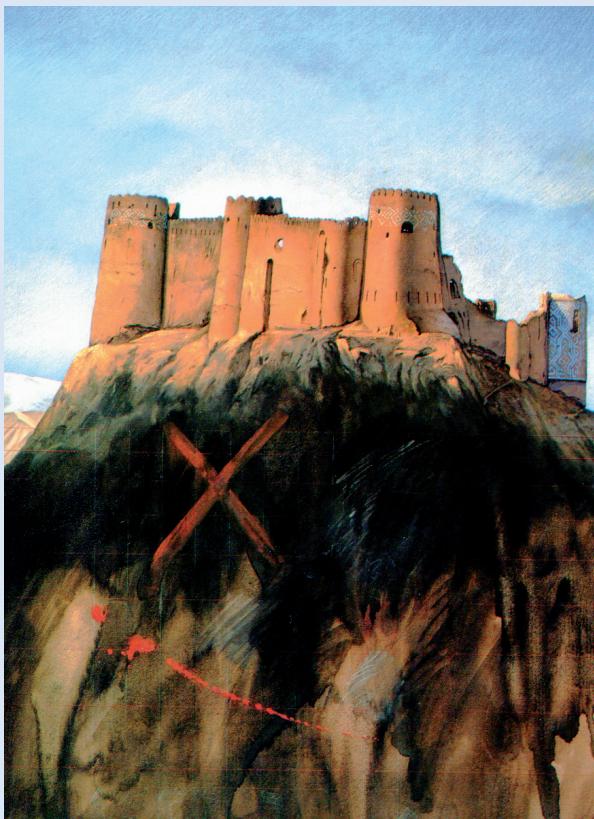
Переехав из Тебриза в Тифлис в начале XX века, он получил первое профессиональное образование в этом городе, затем

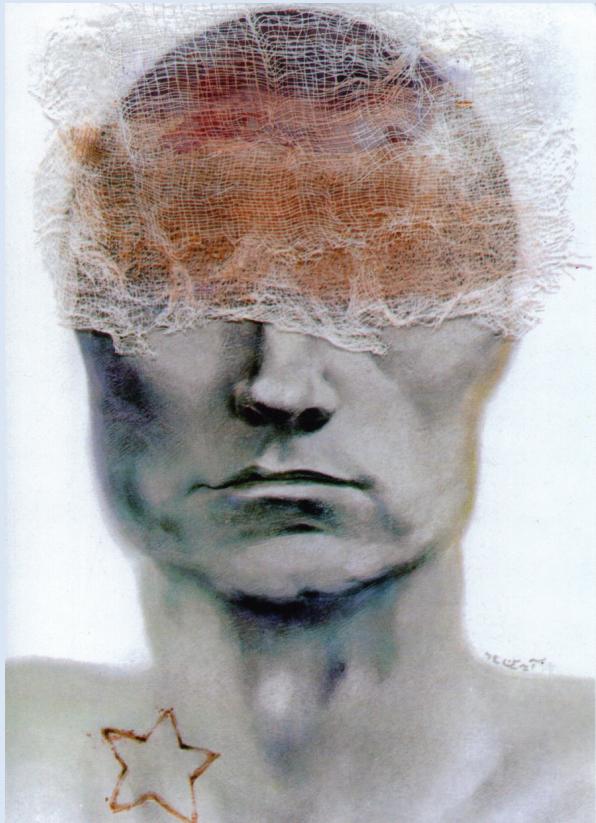


*Mir Musavvir. "Иллюстрации к стихам Хафиза"*



Художник из Южного Азербайджана  
Айдын Агдашлы







Муртуза Нахчывани. “Крестьяне”



Муртуза Нахчывани. “Саттархан”



Муджтаби Нахчывани. “Старик”

ным нам художником из Южного Азербайджана. Несомненно, Мир Мусаввир, как и отец и сын Хаджарбashi, заслуживают большего внимания, и данной публикацией я хотел привлечь внимание к творчеству этих мастеров.

классических поэтов, картины Мир Мусаввира красочно иллюстрируют литературные образы. Картины Мир Мусаввира переносятся и на ковры, он занимает достойное место и в искусстве ковроделия. Ковры, сотканные по узорам и рисункам Мир Мусаввира, хранятся в музеях Европы и Америки.

Переложив своими словами сведения, почертнутые из статьи Гулама Мамедли, я преследовал цель ознакомить нашу художественную общественность и прежде всего искусствоведов, с крупным, но неизвест-



Анар с тебризским художником  
Муртузой Нахчывани и Яшаром Гараевым

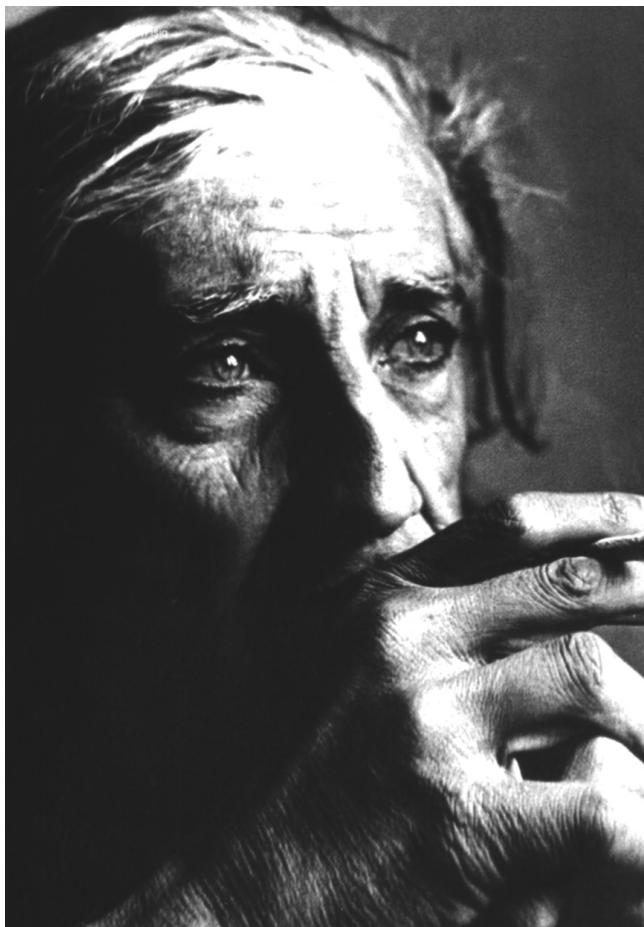
Март 2011 год

## *Глаза Саттара*

У Саттара Бахлулзаде были очень печальные глаза. Я, наверное, не встречал в жизни более печальных глаз. И вот этими печальными глазами он смотрел на мир и видел его чарующе радостным, солнечным, полным радужных красок, светлых весенних звуков, крика чаек, шелеста веток, шороха кустов. Глубоко одинокий человек с грустной судьбой, Саттар в своем искусстве ощущал жизнь как праздник, воспринимал мир гораздо ярче и наряднее, чем он есть. Быть может, лишь в его ранних губинских пейзажах – “Дорога на Гыз-Беневше”, “Долина Гудиал-чая” присутствует минорное настроение, да еще более поздний “Вечер над Каспием” окрашен голубой меланхолией сумерек. Во всех остальных же работах – неподдельный восторг перед многокрасочностью бытия.

Саттара справедливо называют певцом азербайджанской природы, но будучи страстно влюбленным в красоту родного края, он не копировал ее отдельные живописные виды. Он создавал сказку этой земли, мифологию, легенду родного ландшафта. На полотнах Бахлулзаде – Азербайджан эпичен, легендарен. Атмосфера сказочности пронизывает все его работы зрелого периода – и часто пейзажные, и с элементами праздничного натюрморта, и со святым для него образом матери.

Этот полупризрачный мир сказки в то же время прозрачен, так же, как прозрачна и чиста была душа самого художника. В некоторых поздних пейзажах, однако, в изломах линий, в экспрессии мазка, в сгущении красок, ощущается определенная тревожная напряженность, вангоговский драматизм чувств. От бесчисленных переливов родной природы, меняющейся в разное время года и суток, от фольклорно-сказочного восприятия жизни, от утонченного мастерства Султан Мухаммада и



Саттар Бахлулзаде



*Саттар Бахлулзаде. “Сказка Азербайджана”*



*Художник Таги Тагиев.  
Портрет Саттара Бахлулзаде*

смотревший на мир глазами ребенка и мудреца, глазами любви и печали.

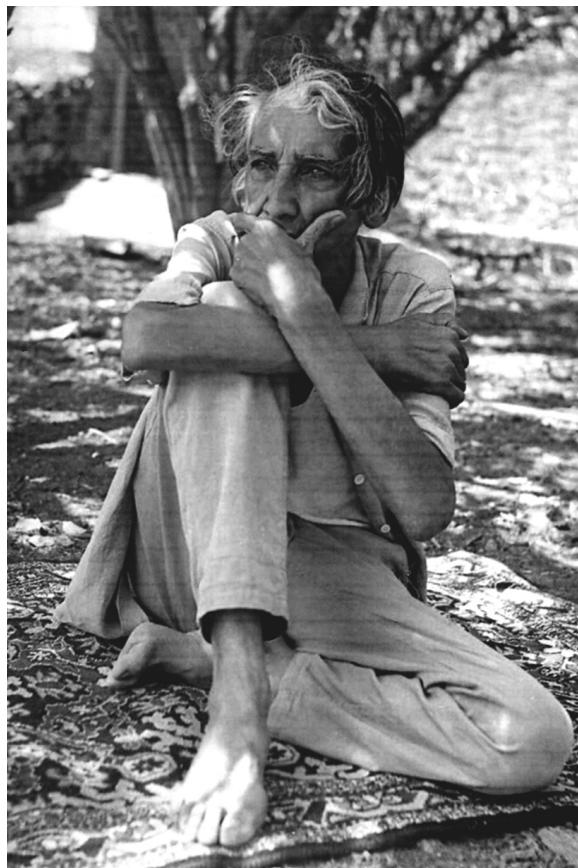
18 февраля 1989 г.

### ЭТО БЫЛ САТТАР

Наверное, никого на свете (включая даже товарища Сталина в былые годы) художники и скульпторы не рисовали и не лепили столько, сколько создали портретов Саттара Бахлулзаде.

Причина – наряду с замечательным творчеством живописца, сама его неповторимая личность, выразительный облик, потрясающая фактура и удивительные глаза, о которых я уже писал. У Вагифа Самедоглы есть строчки, в которых он сравнивает ночь с печаль-

других азербайджанских, восточных миниатюристов, от зыбко-воздушной манеры французских импрессионистов, из бездонных глубин внутреннего мира – питался феномен Саттара Бахлулзаде – одного из самых больших художников Азербайджана, одного из тех немногих, усилиями которых станковая жизнь органически вошла в систему ценностей национальной культуры и так же естественно-органически стала восприниматься зрителями. Уникальная популярность искусства Саттара Бахлулзаде в самых широких слоях народа ни в коей мере не достигнута за счет ущемления, упрощения или снижения высочайших эстетических критериев. Соединение истинного профессионализма и демократическая доступность – удел лишь выдающихся мастеров. Таким мастером был и навсегда остался Саттар Бахлулзаде,





**Поэт Тофик Байрамов выступает на вечере памяти Саттара Бахлулзаде**

юродной тети Хабиби Мамедханлы. Отец порой брал нас в районы Азербайджана и однажды в такую поездку пригласил и Таги. Во время какого-то привала Тагиев раскрыл мольберт и стал рисовать пейзаж. Я с изумлением наблюдал за его работой, смотрел как на пустом листе оживают горы, поля, облака. Я впервые видел как рисует художник. Саттара я также впервые увидел в доме у Таги и Хабибы в Заргяр паланы, куда в отроческом возрасте часто заходил. Мне было интересно слушать разговоры об искусстве, о разных художниках – наших современниках и классиках.

Саттар дружил и с Расулом Рзы, бывал у нас дома.

Оценивая творчество художника поэт писал:

“Мне кажется, что в полотнах Саттара Бахлулзаде азербайджанская природа еще более оживилась, обогатилась. То, что он взял у природы, вернул ей историей. Эти краски, штрихи разговаривают со мной на единственном языке – на языке Саттара. Эти краски, эти оттенки я встречаю только в мире Саттара”.

Саттар Бахлулзаде также высоко ценил творчество Расула Рзы, написал о нем очень теплую статью. На юбилее Саттара отец, выступая с приветствием, снял со своего запястья золотые часы и подарил их художнику. У односельчанина и друга Саттара Тофика Байрама есть стихи об этом. После смерти Саттара часы хранились в музее художника в Амираджане. Сейчас неизвестно что стало с ними, да и с самим музеем (ну это так, к слову). В квартире Расула Рзы хранятся замечательные пейзажи Саттара – дар художника. Я не знал и не знаю другого художника столь же щедрого на подарки своих картин.

Мне посчастливилось быть автором сценария телевизионного фильма о живописце под названием “Это – Саттар Бахлулзаде”.

Прежде чем рассказать о фильме и его судьбе, я хочу коснуться еще раз щедрости Саттара. Режиссер фильма Рамиз Ахундов рассказывал, что по ходу съемок Саттар разделяет свои работы членам съемочной группы – ассистентам режиссера, оператора, осветителям, администраторам. Однажды на съемках в его доме в Амираджане присут-

ными глазами старого индуза. В облике Саттара – уроженца ашхеронского села Амираджан, где находится храм огнепоклонников и куда в течение веков тянулись паломники из Индии, – тоже было нечто индусское.

Один из первых и, на мой взгляд, лучших, сугубо реалистических портретов С. Бахлулзаде написал его близкий друг, Народный художник Азербайджана Таги Тагиев. Таги Тагиев был нашим родственником, мужем моей дво-

ствовал и я. Расставили полотна художника на веранде и снимали. По окончании съемок Саттар предложил мне: выбирай любые.

А это были одни из самых лучших работ мастера. Мне было крайне неудобно, но наконец, по настоянию Саттара, я выбрал одну.

- Бери еще, - настойчиво предлагал Саттар и мне пришлось выбрать еще один пейзаж, который мне очень нравился. И хотя я знал, что у меня эти работы сохранятся лучше, чем у многих других, которым он подарил свои полотна, все же было неловко задарма получать такое богатство. Сейчас два замечательных пейзажа С. Бахлулзаде украшают стены моей квартиры.

А фильм “Это – Саттар Бахлулзаде” встретился с неожиданными препятствиями. Режиссер нашел замечательный прием: камера снимала Саттара через стекло, на котором художник рисовал пейзаж. По мере заполнения пространства стекла красками, лицо художника закрывалось пейзажем. Как раз это-то и вызвало возражение у тогдашнего заместителя Председателя Комитета по телевидению, принимавшего фильм. – Вы же хороните его в красках – говорил он и добавлял, что такой фильм он не примет.

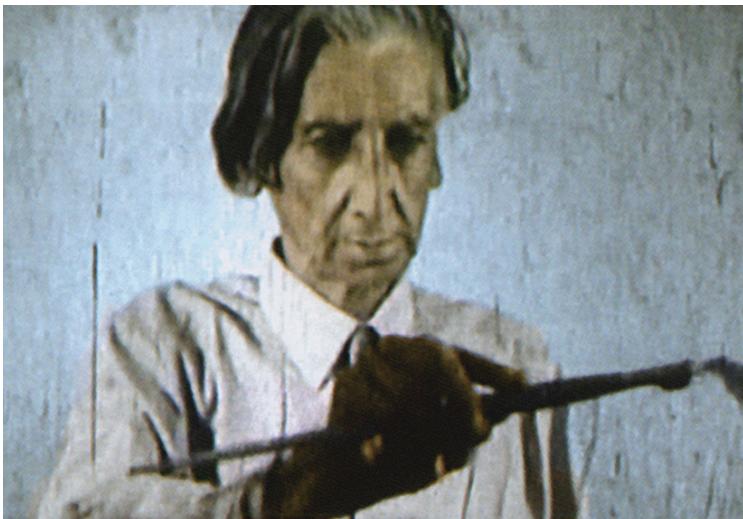
Пришлось мне обратиться к тогдашнему секретарю ЦК КП Азербайджана Джаяфару Джаяфарову, который посмотрев фильм, как раз таки восхитился именно этой находкой режиссера. Лента до сих пор демонстрируется по телевизионным каналам, ибо в нем единственны документальные кадры Саттара Бахлулзаде и звучит его собственный голос.

Были проблемы и с записью голоса. Саттар никак не соглашался, что-то говорил перед микрофоном. На студии я затянул непринужденную беседу с ним, он стал говорить о своей работе, доме, путешествиях по Азербайджану, не подозревая, что все это записывается. Эти несинхронные разговоры Саттара вошли в фильм. Много позже, публикуя сценарий, я включил слова художника в текст. Считаю уместным привести рассуждения Саттара и в этом эссе.

Итак говорит Саттар Бахлулзаде:

“Кто-то собирает старую посуду... Я собираю камни. Нет ни одного уголка Азербайджана, где бы я не побывал. И с каждой поездки я привозил камни. Я коллекционирую камни, не из-за их стоимости, а как образцы колорита моей земли, в то же время они в каком-то смысле повторяют формы наших гор.

...Моя мастерская очень аккуратна. Ничто в мастерской, ни один предмет не должен мешать мне, путаться под ногами. Поэтому я избавляюсь от ненужных вещей.



*Кадр из телефильма “Это – Саттар Бахлулзаде”*



*Саттар Бахлулзаде у портрета матери*

бесконечная степь... У Нахчывана совсем другой образ. Нахчыванские пейзажи, нахчыванская земля сама по себе очень красочны, в том смысле, что одни горы – желтые, другие – фиалковые. Горы Нахчывана совсем не похожи на горы Губы, Гусара. Губинские горы монументальны, а нахчеванские и монументальны и изящны. Когда я смотрю на них, всегда вспоминаю произведения азербайджанских художников-миниатюристов. Мне кажется, что именно эти горы писали Ага Мирек, Султан Мухаммед”.

Саттар Бахлулзаде был импульсивным, порой вспыльчивым человеком. В свое время я дал в “Гобустане” большую статью о нем и несколько цветных репродукций его пейзажей, в том числе и на обложке. Саттар был очень доволен, пришел в редакцию, стал с удовольствием перелистывать сигнальный экземпляр альманаха. В те годы нигде не публиковались цветные репродукции работ художников, а у Саттара тогда еще не было и альбома, так что публикация на высоком полиграфическом уровне не могла не радовать его. Но внезапно он нахмурился, было ясно, что чем-то не доволен. Оказывается, в статье имя его учителя в Москве Василия Нечатайло ошибочно было указано как Владимир Нечитайло. “Как же я этот журнал покажу ему?” – возмущался Саттар, а я удивлялся тому, что Нечитайло будет читать текст на азербайджанском языке и обнаружит ошибку в своем имени. Забрав все же альманах, Саттар ушел не прощаясь. Позже я узнал у Тогрула Нариманбекова, что причиной не-

...Комната своей матери я сохранил в таком виде, в каком она была при ее жизни. В этом же доме моя комната, эта на моей родине – селении Амираджан.

...Я прошагал по всему Азербайджану – был в Губе, Гусаре, Лянкяране, Нахчыване, Карабахе, Шамахе. Каждый из этих уголков имеет свою красоту. Кроме того, мне кажется, что каждая местность имеет свой образ. Например, пейзажи Губы – монументальные горы, фруктовые сады, причудливые облака, туманы...Мугань – это просторы,



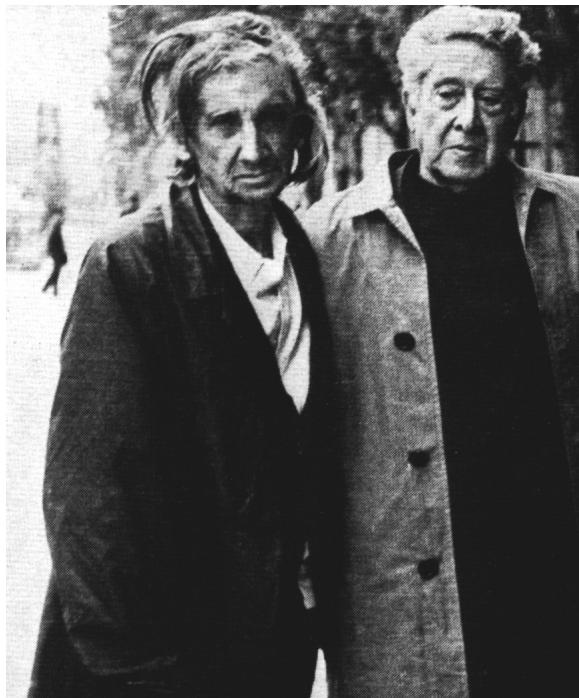
*Тогрул Нариманбеков и Саттар Бахлулзаде*

довольства Саттара было отнюдь не ошибкой в имени Нечитайло. Он остался недоволен тем, что в том же номере альманаха мы опубликовали цветные репродукции другого художника, молодого азербайджанского живописца Камала Ахмедова. “Испортили мой меджлис” – сказал Саттар Тогрулу.

Тогрул, близкий друг Саттара, рассказывал мне порой забавные эпизоды, связанные с ним. Однажды Саттар оказался на банкете в честь писателей из разных республик, приехавших в Баку по случаю какого-то многонационального мероприятия. Некоторое время Саттар слушал пышные тосты за поэзию того или другого народа, наконец не вытерпев, встал и сказал: Азербайджанская поэзия занимает первое место в мире, остальные сами разбирайтесь между собой.

Сказал и ушел.

Саттар был внутренне совершенно свободным человеком. Тогрул рассказал мне и



*Саттар Бахлулзаде с мексиканским художником Д.А.Сикейросом*



*Саттар Бахлулзаде с коллегами художниками*



*И.Левитан. “Вечер”*



*Саттар Бахлулзаде. “Долина Гудиалчая”*



*Саттар Бахлулзаде. “Дорога к эйлагу Гызбеневше”*

про такой характерный для Саттара эпизод. Работавший в те годы Вторым секретарем ЦК КП Азербайджана П. М Елистратов дружил с нашими художниками, часто брал их в поездки по районам. – И вот – рассказывает Тогрул – едем мы в нескольких машинах, впереди ГАИ, машина в которой Елистратов с руководителем соответствующего района, в других машинах также официальные лица и мы, несколько художников. Останавливаемся у родника, чтобы выпить воды. Саттар удаляется куда-то в сторону. Проходит какое-то время, его нет. – Что ж, надо учитывать возраст старика – многозначительно улыбается Петр Матвеевич. Проходит еще какое то время, Саттара все нет и нет. Я наконец иду в том направлении, в котором он удалился, и что же вижу? Лежит себе на поляне Саттар, устремив взгляд в звездное небо, и ему нипочем, что целая кавалькада машин с вельможными пассажирами дожидается его.

Другому партийному функционеру, который упрекал Саттара за то, что он ни разу не нарисовал портрет Ленина, Саттар ответил: Ленин что – лес, гора, озеро? Зачем же МНЕ писать его.

Бессребреник и начисто лишенный тщеславия человек, Бахлулзаде был абсолютно равнодушен к любым поощрениям, наградам, званиям, премиям Государства, часто “забывал” получать даже гонорары за свои работы.

Он, к сожалению, не смог присутствовать из-за болезни на своей персональной выставке в Москве.



*Саттар Бахлулзаде. “Нахчivanский пейзаж”*



*Саттар Бахлулзаде. “Древние огни Сураханы”*

Спасибо его искреннему другу композитору Арифу Меликову, который снял своей видеокамерой всю экспозицию и показал художнику, лежащему на больничной койке.

Я хочу сказать несколько слов и о своем понимании творчества Саттара Бахлулзаде и о его значении в контексте изобразительного искусства Азербайджана XX века.

XX век – это столетие, в котором оформились, развивались и достигли высот некоторые новые сферы литературы и искусства Азербайджана – музыка в европейской нотной записи (симфоническая, камерная, хоровая, балетная и т. д.), монументальная скульптура, станковая живопись, многие жанры поэзии и прозы. Причем специфической особенностью нашей



*Саттар Бахлулзаде. “Каспийская красавица”*



**Клод Моне. "Впечатление"**

многоэтапности. Другой яркий пример – творческое разнообразие Кара Карава – автора как “Лейли и Меджнун”, “Семи красавиц”, так и “Третьей симфонии”, “Скрипичного концерта”.

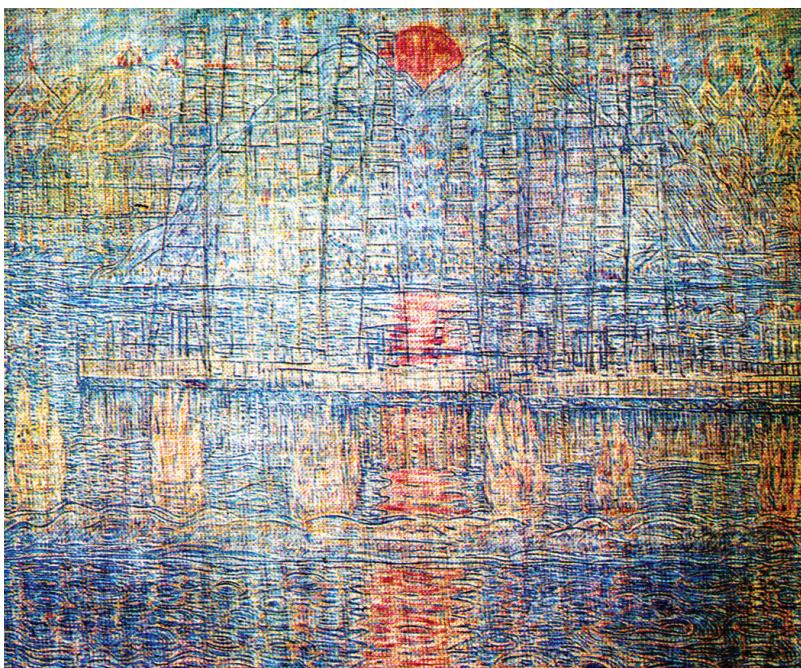
Такова же творческая эволюция и Саттара Бахлулзаде. Не касаясь здесь его первых сюжетных дипломных работ, обратимся к ранним пейзажам Бахлулзаде, близким к поэтике великого русского художника И.Левитана.

Это в первую очередь цикл его губинских пейзажей “Долина Гудиалчая”, “Дорога к эйлагу “Гызбеневше” и др. В этих работах доминирует зеленый цвет – цвет лесов и садов Губы, и условно этот этап в его творчестве можно было бы окрестить “зеленым периодом”.

После этого в творчестве Бахлулзаде наступает период увлечения эстетикой импрессионизма, а затем и постимпрессионизма. Эти этапы можно было назвать “розово-голубым” периодом в творчестве Саттара Бахлулзаде. И не надо здесь искать аналогий с соответствующими периодами Пабло Пикассо. Достаточно посмотреть на те работы

культуры является так сказать “ускоренное” освоение разных этапов развития мировой литературы и искусства. Те этапы, которые проходило европейское искусство в течении столетий, в Азербайджане преодолевалось на протяжении жизни одного художника, порой на примере его собственного творчества.

Путь великого Узеира Гаджибейли от первых мугамных опер до “Кёрглы”, наглядный пример такой



**Саттар Бахлулзаде. "Огненная земля"**

С.Бахлулзаде, в которых доминирует голубой или розовый цвет.

Посмотрите на эти две картины – французского импрессиониста Клода Моне и Саттара Бахлулзаде, убедитесь в близости художественных принципов двух уникальных мастеров. Разумеется, ни о каком подражании не может быть речи. Саттар Бахлулзаде – достаточно самобытный АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ художник, чтобы его можно было



*Саттар Бахлулзаде. “Тутовое дерево”*



*Ван Гог. “Пейзаж”*

художников: учитывая опыт предшественников, создавать свое самобытное и неповторимое искусство. Таким художником был наш великий соотечественник.

Эта был Саттар Бахлулзаде.

*Март 2011 г.*

бы заподозрить в каком-то подражательстве. Просто Саттар Бахлулзаде – воспринимает импрессионизм (в лице Моне) или постимпрессионизм (в лице Ван Гога) как этап в развитии мировой культуры и хочет пройти этот период в азербайджанском изобразительном искусстве, рисуя чисто национальные пейзажи своей родной земли.

Наверное в этом заключается непостижимая тайна настоящих



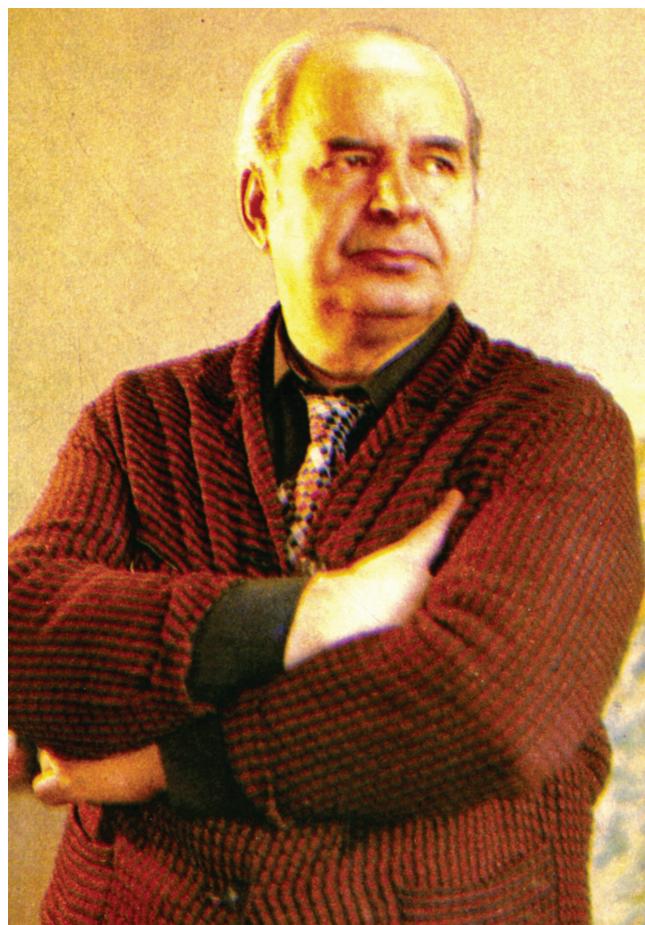
*Саттар Бахлулзаде. “Нахчivanский пейзаж”*



*Надгробный памятник Саттару Бахлулзаде. Скульптор Омар Эльдаров*

## *Кисть и перо Микаила Абдуллаева*

...Это был квартал с маленькими, не-казистыми домами, с небольшими двориками, с узкими улочками, переулками, тупиками. Сейчас он огорожен деревянным забором и за этим забором – шум, запах, пыль строительства. А пройдет еще несколько месяцев – наступит осень и забор разрушат. Он исчезнет, и подобно тому, как за раздвинувшимся театральным занавесом мы видим совершенно иную – художественную – реальность, подобно тому, как под спадающим в торжественный день открытия покрывалом нашему взору предстает монумент, так и здесь, за исчезнувшим забором мы увидим новый уголок города – ни узких улочек, ни кривых переулков, ни маленьких домов... Красивый сквер, широкая площадь и сверкающее стеклом и металлическими конструкциями современное сооружение. Географически – то же самое место города, но для бакинцев это нечто совсем другое – архитектурно, эстетически, и, как следствие, – психологически. На открытках они бы это место не узнали. Оказывается, в течение нескольких лет за этим забором происходило нечто будничное – строительные работы – и волшебное одновременно. Пройдет некоторое время и горожане привыкнут к этому превращению, пейзаж станет знакомым и уже фотографии старого вида этого места будут будить воспоминания и легкую ностальгию по прожитым годам. Особенно у тех, кто был связан с этим кварталом – местожительством, работой, кто заглядывал сюда – к друзьям, родственникам, знакомым.



Микаил Абдуллаев



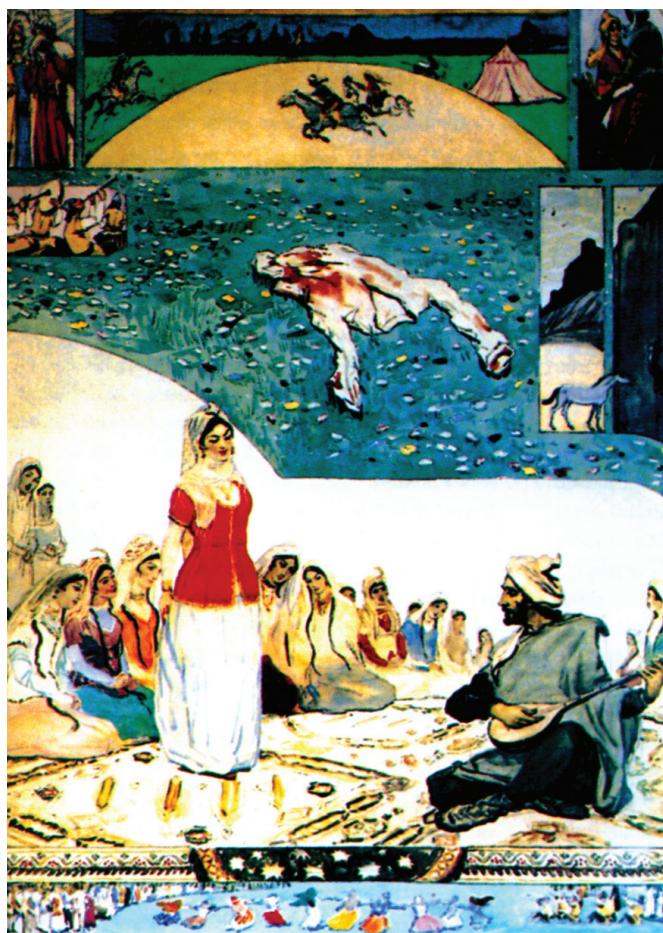
Иллюстрация к поэме Физули “Лейли и Меджнун”

А красивое новое здание из стекла и стали – это новая станция бакинского метрополитена, возведенная по проекту народного архитектора СССР М.Усейнова. Пассажиры спустятся вниз по эскалатору и попадут в совершенно другую атмосферу; здесь, в этом ультрасовременном сооружении, между двумя туннелями отъезжающих и прибывающих поездов, на перроне они попадут в мир образов иной, далекой эпохи. Станция метро, носящая имя Низами Гянджеви, будет насыщена изобразительными образами его знаменитых “Пяти поэм” – “Хамсе”. 18 пилонов – 9 и 9 с каждой стороны украсят фрески народного художника СССР, члена-корреспондента Академии Художеств СССР, лауреата международной премии им. Дж.Неру и республиканской Государственной премии Микаила Абдуллаева. В центре перрона художник раскроет перед нашими глазами панораму старой Гянджи – родины Низами, и на этом же фоне мы увидим фигуру самого поэта.

Герои Низами поразились бы, если каким-то чудом попали бы в действительности в необычный мир подземного транспорта. Но и мы, люди XX столетия, давно привыкшие к этому чуду техники, поражаемся другому чуду – волшебному дару искусства удивлять, радовать, обогащать нас через века и эпохи. Именно этот волшебный дар гения Низами вдохновил живописца – нашего современника – на воссоздание образов поэта средствами изобразительного искусства. Сейчас работы над завершением новой станции метро в разгаре. В трудных и порой небезопасных условиях бакинской почвы подземные проходчики и строители соединили новую линию с действующими линиями городского метро. Завершаются работы над строительством станции в ее подземных и надземных частях. И завершаются работы над техническим воплощением фресок М.Абдуллаева. Сейчас этим делом заняты десятки, сотни людей. Но первоначальный замысел возник в тиши кабинета, мастерской, в беседах архитектора и живописца. Из этих бесед возник замысел в самых общих чертах, а потом наступили долгие месяцы, годы кропотливой работы. М. Абдуллаев прочитал и перечитал десятки книг, исследований востоковедов, историков, литературоведов, этнографов, вновь и вновь черпал вдохновение в неиссякаемом первоисточнике – в творениях самого Низами. И вот постепенно замысел стал приобретать зримые, конкретные формы. Живописец уже твердо знал, какие именно идеи, обра-



Микаил Абдуллаев. “На полях Азербайджана”



*Иллюстрация к эпосу “Китаби Деде Горгуд”*

венно верный. И М.Абдуллаев ищет пластические, композиционные, колористические решения в десятках эскизов, набросков, а то и делает несколько законченных вариантов фресок, чтобы иметь возможность окончательного выбора между завершенными и совершенными образцами одних и тех же сцен. Так, например, фреска, навеянная образами третьей поэмы Низами “Лейли и Меджнун” – Меджнун и его отец, – имеет несколько законченных вариантов, и художник не без колебаний останавливается на одном. Несколько вариантов имеет и фреска по четвертой поэме – “Семь красавиц”: “Бахрам Гур побеждает дракона”. Делая окончательный выбор, М.Абдуллаев учитывает не только чисто изобразительные достоинства того или иного варианта, но и его особенности как произведения монументального искусства – архитектурную среду, эстетическое и социальное предназначение. В процессе поисков часто коренным образом изменяется замысел – сцена из интерьера переводится на пленэр, меняется расположение фигур, общее композиционное, цветовое и световое решение. Скажем, фреска, изображающая эпизод из пятой поэмы “Искандернамэ” (“Книга Александра”) – сцена легендарной встречи Александра Македонского с царицей Нушабе меняется от варианта к варианту, чтобы в последнем обрести наиболее выразительную форму – грозный полководец, покоривший полмира, сам покорен государственной мудростью, умом пове-

зы, мотивы, эпизоды из огромного мира Низами он отберет, чтобы средствами своего искусства воплотить в восемнадцати фресках.

Конечно же, обязательно должен быть эпизод из первой поэмы великого гянджинца “Сокровищницы тайн”. Эпизод, в котором жестокий разрушитель царь Ануширван вместе со своим визиром подслушивают беседу двух сов, а визирь – знаток птичьего языка – передает этот разговор повелителю. Оказывается, совы очень довольны правлением Ануширвана – ведь совы любят развалины, а Ануширван всю страну свою превратил в сплошные руины.

Конечно же, должен быть эпизод из второй поэмы Низами “Хосров и Ширин”, когда влюбленный ваятель Фархад восторженно застывает перед образом прекрасной Ширин. Но как все это воплотить современными средствами, чтобы чувствовался аромат поэзии Низами, чтобы из множества вариантов решения отобрать единст-

лительницы из Барды, древней азербайджанской столицы.

В своей новой мастерской М.Абдуллаев показывает десятки подготовительных работ, зарисовок, набросков к 18-ти, теперь уже окончательно завершенным фрескам, как вехи на долгом и трудном пути многолетних поисков. Я поражаюсь не только постоянному творческому беспокойству признанного мастера, не только поистине юношеской энергии 53-летнего живописца, но и его широкой литературной эрудиции. М.Абдуллаев может на должном уровне говорить с любым специалистом по Низами об особенностях его творчества, мировоззрения, философ-



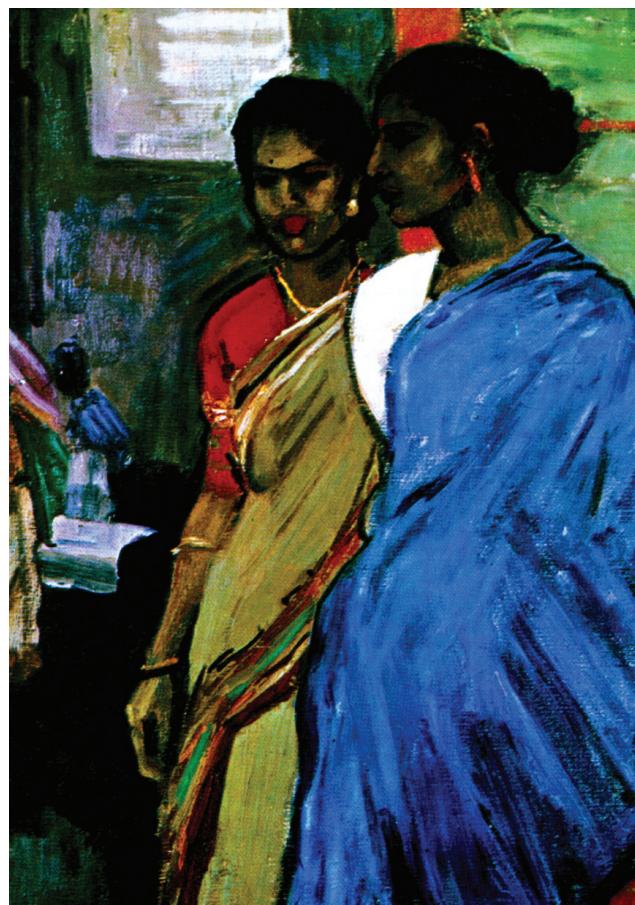
*“Хосров и Ширин”. Панно в метро “Низами”*



*Микаил Абдуллаев. Портрет итальянского художника Ренато Гуттузо*

ских взглядов, о его эпохе. Причем и об общесторических, социальных аспектах эпохи и о таких ее частностях, которые, возможно, необходимо знать, прежде всего, художнику – об эстетических пристрастиях, манере одеваться и держаться, о предметах обихода и вооружения, элементах архитектурных интерьеров и экsterьеров, об излюбленных в ту пору красках. Эта доскональность, кропотливость, обстоятельность в изучении предмета своих творческих замыслов – характерное качество М.Абдуллаева. Другое его характерное и, особенно приятное для меня, литератора, качество – это кровная связь с азербайджанской литературой, любовь к литературе вообще и, наконец, собственные литературные увлечения художника. М.Абдуллаев, передавая свои впечатления от встреч с разными людьми, от поездок в разные страны, обращается не

только к кисти художника, но не отказывается, так сказать, и от услуг писательского пера. Он автор интересных очерковых книг “Глазами бакинца” и “Итальянские впечатления”, в которых проявился незаурядный литературный дар автора. Но, разумеется, увлеченность литературой прежде всего оказывается в круге живописных интересов М.Абдуллаева, в его замечательных иллюстрациях к поэме Физули “Лейли и Меджнун”, выдержаных в лучших традициях национальной средневековой миниатюры. Иллюстрировал художник и другие памятники классической азербайджанской литературы, например, эпос “Китаби Деде Горгуд” (“Книга моего деда Горгуда”), а также произведения современных азербайджанских поэтов и писателей. Кисти Абдуллаева принадлежат портреты классиков нашей литературы – Насими, Вагифа, Ашуга Алескера, советских поэтов (все эти портреты помещены в первом томе этой книги.). Словом, литература – постоянный источник вдохновения живописца. Мне хотелось особо подчерк-



*Микаил Абдуллаев. “Бенгальские девушки”*



*Премьер министр Индии Индира Ганди вручает Микаилу Абдуллаеву премию Джавахарлала Неру*

нуть это обстоятельство, хотя, естественно, живопись М.Абдуллаева тематически гораздо шире, и я не ставил себе целью охарактеризовать творчество художника в целом. Эта задача решена в искусствоведческих монографиях, изданных в Баку, Москве, в ряде зарубежных стран. Кстати, творчество М.Абдуллаева давно перешагнуло границы нашей страны; полотна его выставлялись на выставках в Париже.



Микаил Абдуллаев. Портрет итальянского скульптора Дакомо Манцу



Микаил Абдуллаев.  
Портрет академика М.Алпатова

Брюсселе, в Японии, Индии, Италии, Египте, Канаде, Китае, Корее, Швеции, Сирии, Ираке, Алжире и других странах, его персональная выставка успешно демонстрировалась в ГДР, репродукции его работ в числе знаменитых образцов мирового искусства включены в монументальные зарубежные издания. За серию индийских работ М.Абдуллаев в 1970 удостоен премии имени Дж.Неру.

В самом раннем детстве М.Абдуллаев перенес болезнь глаз и по этой причине его позже не хотели принять в художественное училище. Рано лишившись отца, пройдя через многие испытания трудного детства, М.Абдуллаев, благодаря упорству и целеустремленности преодолел и это препятствие, поступил сперва в Бакинское художественное училище, а затем в Московский государственный художественный институт имени В.И.Сурикова, в мастерскую профессора С.В.Герасимова, успешно завершил свое образование и, несмотря на слабое зрение, которое и поныне доставляет ему немало мучений, стал одним из лучших наших живописцев, художником, о котором высоко отзывались И.Грабарь и А.Дейнека, С.Герасимов и М.Сарьян, Р.Гуттузо и Д.Манцу, Г.Уланова и К.Караев.

Несомненно, нас ждет еще немало встреч с искусством этого крупного мастера.

1975 г.  
Опубликовано в журнале "Дружба народов"

