

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

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

Источники и литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сюжеты жанровых картин Б.Мирза-заде внешне не сложны. В них нет как такового развернутого действия. Отобразив человека в его повседневной жизни, показывая его быт и труд, художник раскрывает положительное начало, присущее им, их мысли и чувства, духовный мир и взаимоотношения.

Появление в этот период в творчестве художника жанровых картин с небольшим количеством фигур, а нередко и однофигурных композиций объясняется стремлением Б.Мирза-заде, как и других художников его поколения, преодолеть тенденции иллюстративности и описательности в живописи, а также их желанием акцентировать основное внимание на психологии персонажей.

Не случайно во многих его полотнах преобладают интимно-камерные, лирические интонации. Художник, как бы заглядывая в индивидуальный мир своих героев, через их мысли и чувства, то есть через конкретное, повествует о своем времени вообще, о мыслях и чаяниях своих современников.

Слова Н.Д.Габиева о характере живописи тех лет как нельзя соответствуют характеру творческого процесса и исканий Б.Мирза-заде этого периода: “Характерно, что во многих лирических жанровых полотнах преобладает образ женщины-труженицы, изображаемой большей частью в окружении поэтической сельской природы. Так лирическое воспевание красоты человека и природы приобретает социальное звучание. В мечтательных, полных обаяния женских образах азербайджанских художников находит свое воплощение эстетическая категория прекрасного” [1].

В начале 1960-х годов в азербайджанской живописи появились ростки нового, так называемого “сурового стиля”, который стал ведущим в последующие десятилетия и оказал влияние на творчество целого ряда ведущих советских художников. Соответственно этой новой тенденции в искусстве, реалистической живописи не противопоставлены ни лаконизм, ни монументальность, ни условность изобразительного языка. Живопись, считали они, может быть обогащена элементами монументального искусства. Довольно широкое распространение эта тенденция получила именно в 1960-е годы, что отразилось в тяге художников к монументально-условным приемам письма.

Отказ от иллюзорно механического воспроизведения природы, усиление остроты живописного образа через локальные и плоскостные цветовые отношения, трактовка образов масштабно, крупным планом, использование сложных ракурсов, подчеркивание контуров и силуэтов, обращение к символике и иносказанию, вызывающим у зрителя дополнительные ассоциации, – все это намного обогащает арсенал выразительных средств станковой живописи.

“Эмоциональная сила воздействия реалистического образа, – пишет в главе, посвященной живописи этого времени в своей фундаментальной монографии Н.Д.Габиев, – во многом зависит от экспрессии, остроты и динамического ритма живописной формы. Лучшим полотнам советских художников как их органическое свойство присуща экспрессия композиционного решения, цветового и линейного ритмов. Наше искусство отвергает приземленность, маловыразительность художественных образов, серое, скучное правдоподобие изображения. Язык современного искусства должен быть глубоко эмоциональным, выразительным и сочетать в себе реалистическую достоверность изображения с романтическим пафосом, гармонией возвышенных форм” [2].

Хотя в творчестве Б.Мирза-заде 1960-80-х годов безусловным приоритетом являлась тематическая картина, в первую очередь будет рассмотрен материал его поездки в Чехословакию в 1959 г., имевший решающую, поворотную роль в сложении окончательной художественной манеры Б.Мирза-заде. Эта поездка пришлась на время новых увлечений и поисков художника, и это подстегнуло и без того незаурядную продуктивность художника. Созданные той осенью десятки блистательных холстов и рисунков составили отдельную персональную выставку “По Чехословакии” 1960-го года; большинство ее экспонатов попало впоследствии в коллекции музеев и галерей, и вскоре автор получил звание народного художника Азербайджана.

Посещение Праги, совершенно иной по характеру, нежели родной Баку, для него, мастера городского пейзажа, явилось сильным творческим впечатлением. С самого раннего утра художник спешил на этюды, проявив в этом месяце самую неожиданную даже для самого него продуктивность. Обаяние роскошных готических сооружений древней столицы, осенние туманы, обволакивающие в мягкую перламутровую дымку памятники старины, многоцветные витражи и золотые шпили соборов и ратуши, пестрые огни вечерних неоновых огней и огромные броские плакаты – все это художник мгновенно схватывал и переносил на свои холсты или на бумагу.

Большое количество крупноформатных этюдов, привезенных из Чехословакии, не позволяет допустить, что такие вещи заканчивались по памяти. Несмотря на импровизированный, этюдный характер, они глубоко продуманы, взвешены и безукоризненны в композиционном отношении.

Искусствовед А.Корзухин посвящает этому эпизоду биографии художника такие вдохновенные строки: “... Порой художник намеренно усиливает уровень цветовой вибрации, фактурного “шума” – с единственной целью передать пережитое им восхищение и волнение. Таковы “Собор святого Вита”, “Серый день в Праге” и “Карлов мост”. Иногда живописец, напротив, всячески “гасит”, умирает экспансивность мазка и цвета. Прага предстала его взору ничуть не менее многоликой, чем родные места. Он начинает исподволь подбирать соответствующие своему настроению образные “ключи” к тому или иному виду.

“Улицы Праги”, напротив, решена в духе строгой и торжественной эпики, соотносящейся с мерным ритмом архитектуры. “Вид Праги”, наоборот, не лишен известного драматического напряжения. Нежный, трепетный этюд “На берегу Влтавы” преисполнен трогательного, проникновенного, почти музыкального лиризма” [3].

Сходные с этими живописными полотнами различные вариации на ту же тему можно видеть в бесчисленных карандашных зарисовках Б.Мирза-заде, выполненных на улицах старинных кварталов не только Праги, но и других городов, как Братислава, Вацлав и т.д. Такие рисунки пером, тушью как “Городской дворик”, “Пражские улочки”, “Старая часть Праги”, “Универмаг. Ночь”, “Улица в Праге” – сделанные быстрым мастерским штрихом, представляют законченные графические произведения.

Однако, художник не ограничивается лишь этим и создает также многочисленные рисунки карандашом, акварелью и пастелью. Среди его карандашных рисунков привлекают внимание беглые зарисовки, как, например, “Дорога к собору”, “В парке”, “В кафе”, “Поток машин”, “Улица Вацлава”, “У перехода”, “Окраина Братиславы”, “Проходной дворик”, “Оперный театр” и многие другие.

Столь же живописны его акварельные экспромты, как “Собор святого Вита”, “Городская ратуша”, “Чешка”, “Старая Прага”, “У реки Влтавы”, “Переулок в Братиславе” и многие другие. Интересны также и его пастели “Портрет чешки”, “Портрет Ханны” и некоторые другие.

Надписи и рекламы, афиши и витрины переливаются причудливыми огнями в предвечерней сырости. Художник применяет также и различные точки зрения на уличный пейзаж: так, тротуар на переднем плане виден сверху, а стена дома – в резком ракурсе снизу, многочисленная же толпа совпадает уровнем голов с линией горизонта. Неравномерны и красочные удары: очень плотные в середине холста, и, напротив, редящие к его краям. Так, в “Ночной Праге” перспектива темной улицы замыкается более светлым фасадом собора. Широким, текучим мазком художник смело лепит формы домов, ведущих к собору, и как бы обрамляющих его вертикальную доминанту. В иной, холодной гамме выполнено устремленная высь вертикально вытянутая “Улица Вацлава” с серо-голубыми мостовыми и небом, оживленными яркими желтыми, красными, синими акцентами одежд прохожих.

Свежестью осеннего дождливого дня веет от холста “На берегу Влтавы”, с контрастом огненных и багровых тонов ближнего к зрителю берега реки, с ярким акцентом желтой скамейки и алой курточки играющего ребенка. Молочно-белая поверхность реки отделяет голубеющие на дальнем берегу старинные здания Праги, тающие в туманной дымке.

Мощным мажорным аккордом звучит грандиозное здание одного из крупнейших соборов готической Европы – Собора святого Вита. Посреди увиденных сверху крыш, обступивших его плотным кольцом, утопающих в тени заходящего солнца, ярким солнечным пятном выступает вылепленный рельефно плотными энергичными мазками самых различных оттенков золотистой охры мощный корпус собора.

Как образно выразился уже упомянутый А.Корзухин, “... Мирза-заде избегает воздействия на зрителя при помощи выдуманных, необычных сюжетов. Все, что изобразил художник, с легкостью отыщет любой прохожий. Вся суть его живописного видения натуры заключена в самостоятельной позиции автора, “сюрпризах”, таящихся в собственно живописной ткани. Выставкой “По Чехословакии” Мирза-заде открывает публике не “новую землю”, а свою новую систему художественного мировидения”.

Источники и литература

1. Габибов Н. Бюек Ага Мирза-заде [Текст] / Н. Габибов. – М.: Советский художник, 1959. – 30 с.
2. Габибов Н. Живопись Советского Азербайджана [Текст] / Н. Габибов. – Баку: Азернешр, 1982. – 94 с.
3. Мирзазаде Бюек Ага [Каталог] / Автор-составитель А. Корзухин. – М., 1980. – 6 с.

Орхан Мамед оглы Мамедов

ЗАДЖАЛЬ КАК ОДИН ИЗ ВАЖНЫХ ЖАНРОВ АНДАЛУЗСКОЙ ПОЭЗИИ

После завоевания Испании арабами в начале VIII в. арабская культура, проникнув в страну, испытала влияние новой среды: влияние чарующей красоты природы, а также национальной культуры различных этнических групп. В литературу вошла целая плеяда новых поэтов и писателей, оставивших богатое творческое наследие. Впрочем, практика стилизации и стремление подражать творчеству литераторов Востока сослужили плохую службу арабо-испанским литераторам, которые не смогли в своих произведениях отойти от форм и стилей, характерных для омейядской (VII-VIII в.) и аббасидской эпох (VIII-XI вв.), исключение составляет, пожалуй, стихотворная форма мувашшах (строфическая стихотворение), которая было введена и развита ими.

В средние века поэзия в арабской Испании развивалась по двум линиям отличавшимся друг от друга:

1. Традиционная поэзия, придерживающаяся норм классической поэзии, которая создавалась на классическом арабском языке во дворцах и среди знати.
2. Народная поэзия, которая возникнув среди народных масс, временами удалялась от классического языка и классических традиций.

И.Ю.Крачковский показывает, что именно вторая линия имеет большое важное значения для мировой литературы. Потому что круг влияния этой литературы был гораздо шире влияния традиционной литературы, которая в редких случаях перешагивала через рамки классического арабского литературного языка [3, с. 511]. М.Махмудов отмечает, что жанрами мувашшах (форма строфической поэзии) и заджал (форма строфической поэзии) был нанесен сильный удар по двум основным законам арабской поэзии – аруда (метрика) и кафийе (рифма). Это указывает на освобождение этих форм от формальных оков и становления в качестве независимой литературы. Согласно мнению ученого, оба поэтического вида возникли под влиянием испанских народных песен [4, с. 152]. По своей структуре заджал почти не отличается от мувашшаха. Первая