

ТУРГУНБАЙ
САДЫКОВ



КРЫЛЬЯ

7(с54)
С14



ТУРГУНБАЙ
САДЫКОВ



КРЫЛЬЯ

ОШСКАЯ
областная
БИБЛИОТЕКА
Инв. № 270073

ЛЕНИНГРАД

МОСКВА. «МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ». 1976

Литературная запись Ю. А. Бычкова

С $\frac{80102-219}{078(02)-76}$ 050-76

ВЕЧНЫЙ ЯЗЫК ИЗВЯЯНИЙ

Лица, руки, фигуры, возникшие из неживого материала. Но они живут, они в движении, они полны внутренней силы, они несут в себе энергию характеров, ибо они рождены горением большого таланта. Они созданы волею и мечтой художника...

Ничто, пожалуй, не может так проникновенно и достоверно передать пластику человеческого духа, как работа скульптора. Именно скульптор посредством ваяния «останавливает мгновения» на века: запечатлевает образ времени в его неповторимом состоянии, продлевая действие и протяженность нашей быстротекущей жизни в произведениях вечного искусства. И не потому ли мы испытываем чувство невольного восхищения перед изваяниями, дошедшими до нас из глубин веков, что в них увековечены характеры и типы далеких времен, выражающие не только индивидуальность личности, но и гораздо большее — общественную суть эпохи — черты истории, культуры, эстетики...

Так было, и так будет всегда. Художник творит для современников и потомков — в этом смысл и красота творчества.

Каждый раз, когда я бываю в мастерской Тургунбая Садыкова, его работы наводят меня на эти размышления. Я думаю о том, как чисто и глубоко проявляются в творчестве Садыкова концепции гуманизма и жизнеутверждения советского искусства, обогащенные в данном случае ярко выраженным собственным художническим видением прекрасного в человеке. А это главное, важнейшее на многотрудной и сложной стезе мирового искусства — в эстетической эволюции от богов к человеку — умение видеть в человеке, в его духовном мире высшее достоинство бытия.

Я думаю о том, как органично сливаются в Садыкове-скульпторе универсальный опыт реализма наших дней с национальными особенностями дарования.

И думаю о том, что на площадях и улицах киргизской столицы — Фрунзе монументальные произведения Садыкова стали украшением города.

И думаю о том, что поистине язык изваяний вечен — какой огромный и разительный путь отделяет и одновременно соприкасает искусство Садыкова и современного поколения киргизских художников с искусством мастеров древнетюркских скульптур-

ных памятников — кипчакских каменных изваяний, некогда широко распространенных на степных просторах Азии и Южной Европы. На фоне идолоподобных курганных статуй предков, что остались нам в наследство от тех времен, неизмеримое профессиональное мастерство и глубокая реалистическая зрелость современных художников говорят о высоте и совершенстве обретенной в наши дни новой эстетики познания мира. Одним из лучших представителей нового искусства по праву является киргизский скульптор Тургунбай Садыков!

Есть художники, за творчеством которых следишь с особым волнением, точно бы это касалось тебя самого и точно бы ты сопричастен их работе. Следишь с надеждой и гордостью, и в то же время боясь разочароваться. Такое личностное отношение может возникнуть, естественно, только к своему современнику, появившемуся и утверждающемуся в искусстве на твоих глазах, к художнику живого и действенного таланта, близкому тебе по духу и воззрениям.

Радуюсь и, бывает, огорчаясь, ты следишь за каждой его новой работой и всякий раз убеждаешься в том, что если это неудача, то это чистая случайность, а если это большой успех, если это своего рода открытие, новое слово в искусстве, то, стало быть, следует ожидать еще большего влета и расцвета его творчества.

Тургунбай Садыков молод и полон сил. Нисколько не умаляя уже сделанное им, хотелось бы верить, что главное впереди — то, что предстоит ему еще сделать.

Думаю, читателю будет интересно прочесть в этой книге рассказ Тургунбая Садыкова о своем жизненном и творческом пути...

Чингиз Айтматов



ДИТЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



Кормилицей Микеланджело была жена каменщика, в связи с чем великий флорентиец в шутку сказал однажды своему другу и биографу Джорджо Вазари: «Джорджо, все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного вашего Ареццо, а из молока моей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю статуи». В этом шутливом замечании гиганта Возрождения заключена истина, имеющая отношение ко многим людям, некогда жившим и ныне живущим в разных землях.

Горы моей родины — Южной Киргизии, возвышающиеся всюду, куда ни поглядишь, изумляющие разнообразием форм и ритмов, чеканностью силуэтов, по-видимому, еще в раннем детстве внушили мне чувство скульптурности мира. А любовь к искусству я впитал буквально с молоком матери. Она была известной на всю округу мастерицей, тонко чувствовала красоту. Моей маме звали БҮрыс, что значит «Счастье». Она кроила и шила чапаны — так называется верхняя одежда киргизов. Весь аил Говсувар носил сшитые ею чапаны. Она очень красиво и вышивала. Я храню вышитые мамой чапаны на счастье. Отец, его звали Садыком, тоже был народным мастером. Он шил чохои — сапоги с загнутыми носами. Он сам тесал колодки для чохои.

Вообще-то мои родители — дехкане. У них было шпешичное поле. Они работали в поле и дома, работали не покладая рук, жили бедно, но были счастливы.

В год, когда я родился, — это был 1935 год, — родители вступили в колхоз. Двум своим сыновьям они дали имена — Турдубай и Тургунбай, что значит: «Поднимайся» и «Вставай». В наших именах отразилась революция, энтузиазм первых пятилеток. Надо сказать, что киргизы

часто называют своих детей в память о значительных событиях. Такова древняя традиция.

Аил Говсувар расположен в глубине горного Баткенского района. Это очень красивое место, находящееся в стороне от больших дорог, вдалеке от больших городов. Во времена моего детства здешние киргизы понятия не имели о том, что есть на свете художники, музеи и скульптурные памятники.

И тем не менее искусство пронизывало всю нашу жизнь, хотя и ограничивалось испокон веков распространенными здесь народными орнаментальными формами. Жилище украшали войлочные ковры — ширдаки в «роговых» узорах, вышитые женскими руками по шелку или сукну настенные панно — тушкийзы. Плелись узорные циновки из высокой, с прочными стеблями травы — чий. Вышивкой украшены были сумки для посуды, одежда. Глаз не оторвать от вычеканенных из серебра, покрытых гравированным узором накладок на седла и конскую сбрую. И на всем, чего касалась рука народного художника, крупные округлые формы национального орнамента, илюбленный мотив «рога барана». В силу многовекового запрета (один из постулатов мусульманской веры) живое существо изображать было не принято. Но жизнь стремительно менялась, и то, что старикам казалось невыбылемым, для молодых было просто пережитком, с которым не следует считаться. Мой старший брат Турдубай, и это отчетливо помню, возвращаясь из школы, нередко приносил, как мне казалось, очень красивые рисунки деревьев, гор, скота, пасущегося на горных склонах.

Началась война. Отец, дядя, старший брат ушли на фронт. Мама работала в колхозе и кормила нас — престарелого дедушку, меня и годовалую сестренку Айнагуль. И старался помогать маме, вместе с мальчишками-сверстниками нас коз и коров.

Дорога на пастбище шла через перевал и была как бы поротами в аил. Однажды мы задержались у этих «ворот».

Кнутовищем я рисовал на толстом слое пыли скачущего коня на фоне гор. И тут из-за поворота дороги показались три всадника. Они быстро приближались. Мы от неожиданности замерли на месте, возле моего рисунка. Один из всадников громко и требовательно спросил:

— Кто нарисовал?

Тогда ребята показали на меня и побежали. Я очень испугался: что-то со мною будет? Но страх улетучился, когда я увидел добрые глаза главного всадника.

— Ты молодец, — сказал он и поднял меня в седло. Его спутники почтительно объехали мой рисунок.

Всю дорогу до самого дома незнакомец говорил мне о том, что в больших городах есть специальные школы, где мальчиков учат рисовать, что мне надо поступить в такую школу. Ссадив меня на землю, он убежденно, как о деле решенном, сказал на прощанье: «Ты будешь художником», — и снова пустился в путь.

Я не знаю ни кто был этот человек, ни его имени. Но я твердо знаю, что его слова: «Ты будешь художником» — сыграли важную роль в моей жизни...

На плоской крыше дома старшие подруги рассказывали нам, ребятишкам, заветные джомок — памирские сказки и легенды о происхождении нашего рода, суровые были и романтические небылицы.

Помню, как поразила мое воображение легенда об алтын-бешик — золотой колыбели. Высоко в горах, на скале, путь к которой преграждает таш-кулайт, постоянный обвал, изображена молодая мать, склонившаяся над колыбелью. Красота ее не поддается описанию. Увидеть молодую красавицу, прикоснуться к алтын-бешик — мечта каждого киргиза. Но еще никому не удавалось прикоснуться к колыбели.

Услышав этот рассказ, я изо всех сил пытался представить себе, как выглядит наша киргизская мадонна. Многие годы мною владела романтическая мечта воплотить ее образ.

Вросшие по пояс в землю, загадочные, вечные стояли в тишине гор молотани — каменные бабы. Боязливо, почтительно проводил я ладонью по шершавой поверхности гранита, и воображение уносило меня в мир далекого прошлого.

С детских лет мне везло на добрых, чутких наставников. Первый школьный учитель Ачыл скоро заметил мою склонность к рисованию. Он неизменно поощрял меня, и на его похвалы отзывался новыми работами.

Дома рисовать — и нигде, и некогда. Обычно за час-полтора до начала уроков я приходил в класс, садился за парту, доставал из сумки подаренные учителем драгоценные листки бумаги и цветные карандаши. К приходу Ачыла в класс у меня были готовы новые рисунки.

В школу я пошел осенью сорок третьего. С Ачыллом прошел только первый класс, а летом сорок четвертого Ачыл ушел на фронт. Мой первый учитель, как о том поведал его родных военкомат, «пропал без вести».

Не вернулся с войны и мой отец. Он погиб при штурме Кенигсберга. Там в 1961 году среди ста с лишним тысяч могил воинского кладбища я разыскал могилу отца. «Урманов Садык. 1900—1945», — было написано на железном квадратике. Имя отца по киргизскому обычаю ставишь своей фамилией.

Погиб смертью храбрых мой дядя Сабур...

Когда я впервые прочитал «Материнское поле» Чингиза Айтматова, то подумал, что это он написал о нашей семье. Так живо я представил пшеничное поле моих молодых родителей, их тихое крестьянское счастье. И война... Так же жестоко, как с Толгонай, обошлась она с моей матерью. Но именно в том величии эпической повести Айтматова, что писатель рассказал о судьбе Толгонай так, что в этом рассказе услышали о себе тысячи и тысячи матерей — русских, киргизских, украинских, белорусских, грузинских, татарских, узбекских...

И нашей семье с войны возвратился только тяжелора-

пenny Турдубай. На него лег труд и ответственность старшего мужчины.

В 1947 году он отвез меня в аил Джапалак близ Оша в семью своего друга Тая Хасанова, поскольку там, где работал Турдубай (на руднике Майли-Су), не было киргизской семилетней школы. Но каждые каникулы я приезжал к старшему брату. Жизнь у Турдубая была трудная: он учился и работал, к тому же ему надо было заботиться о своей семье. Но и он изредка навещал меня в Джапалаке.

В Джапалаке, расположенном в знойной Ошской долине, после горного мягкого климата Говсувара непривычно сухо и жарко. Растут тутовое дерево и урюк. На краю айла обрыв, и в нем пещеры. Их вырыли керамисты, которые на протяжении столетий брали здесь глину. Глина прекрасная — податливая, чистая. Мы, мальчишки, приходили туда и, сидя на краю обрыва, лепили фигурки джейранов, козлов, орлов. Оставляли свои изделия на сушку тут же. Солнце в Джапалаке способно так прокалить глину, что фигурки не надо было ставить в печь.

Днем я лепил, а по утрам и вечерами рисовал. Рисовал на чем придется. У Хасановых я расписал все подряд. Люди, коровы, беркуты красовались на стенах, дверях, спинках самодельных кроватей — чарпае.

В 1947 году, осенью, вскоре после того, как пришлось покинуть отцовский дом, заболела воспалением легких, да так и не поднялась наша мама. Айнагуль взяли в семью Турдубая, а меня, как полного сироту, приняли в Ошскую школу-интернат.

В школе-интернате с утра до вечера (с перерывом на классные занятия) я рисовал, лепил, вырезал. Возле моей тумбочки в общежитии нетрудно было обнаружить следы творческой работы. Комендантша нещадно ругала меня за сор на полу и запачканную красками тумбочку. Не раз она грозилась поставить вопрос о моем исключении. А между тем на Ошской областной олимпиаде школь-

ников за акварели «Беркутчи» и «На джайлоо» меня наградили Почетной грамотой.

В 1954 году я закончил десятилетку и отправился во Фрунзе поступать в Республиканское художественное училище, чтобы учиться на скульптора.

Оказалось, что в Художественном училище скульптурного отделения нет. Это поставило меня в трудное положение: я хотел стать скульптором и больше никем. Беда усугублялась тем, что ни родственников, ни знакомых у меня во Фрунзе не было — негде приклонить голову, не с кем посоветоваться. Что делать? Как быть?

Помыкавшись по городу, пришел в Союз художников, а там — выставка скульптора Ольги Максимильяновны Мануйловой. Небольшой зал, и в нем на красивых, обтянутых холстом подставках, — скульптуры, много скульптур. Забыв о том, что я пришел в Союз художников, чтобы посоветоваться, стал жадно разглядывать бюсты, статуи, композиции.

Можно сказать, впервые открылась мне возможность разглядывать вблизи, со всех сторон, в тишине выставочного зала плоды труда настоящего скульптора. До этого момента непонятно на чем возникла моя мечта стать ватником. Живого скульптора в глаза не видел. Что это за труд, понятия не имел. Как все мальчишки, рисовал, что-то там лепил и вдум: хоть режьте — хочу быть скульптором. Провидение, что ли, меня вело. А может, говорил интуитивному, интуиция сработала, просто я услышал в себе этот вопль. Как бы там ни было, но интуиция или провидение ввели меня в зал, заполненный скульптурами, и в это первое мгновение почувствовал себя счастливейшим человеком. То, о чем грезил долгие годы, в яви оказалось перед моими жаждущими глазами. Выставка не отпускала. В этом маленьком зале, среди скромных, как теперь мне ясно, работ Мануйловой, я для себя решил, что ни за что не отступлюсь и обязательно стану скульптором.

На выставку стал являться каждый день к открытию. Ночевал на вокзале. Как и чем кормился, не помню. Смотрительница выставочного зала пожилая русская женщина заметила меня, сказала:

— Ходишь, ходишь, а толку нет. Давай я тебя с настоящим скульптором познакомлю.

И она повела меня во двор Дома художников. В полуподвальном помещении этого дома находилась мастерская Владислава Александровича Пузыревского.

Тут я впервые увидел кухню скульптурного дела. Скульптура на выставке — это уже готовая вещь. Но совсем другое чувство овладевает человеком, когда он видит и каркас будущей статуи, и замоченную глину, и бюст, открытый мокрыми тряпками.

Трудно было оторваться от развернувшегося перед моими глазами зрелища настоящей скульптурной мастерской — я обмелел от счастья и был смущен до крайности.

Пока оглядывался, большой, добродушный с виду человек подошел ко мне, поздоровался, как с равным, и без обиняков предложил:

— Будешь у меня помощником?

От волнения я слово «да» никак не мог выговорить и в знак согласия только кивал головой.

— Ты полы будешь мыть, глину разминать и, само собой разумеется, будешь здесь учиться ремеслу скульптора, — продолжал Пузыревский, на которого я смотрел восхищенными глазами.

В день знакомства он красочно говорил о премудростях скульптурного мастерства, о ленинградской Академии художеств, которую ему довелось окончить, о своих учителях, знаменитых скульпторах и педагогах Александре Терентьевиче Матвееве и Генрихе Матвеевиче Манизере, об Эрмитаже и Музее Родена в Париже. Я был благодарным слушателем, и Владислав Александрович проговорил без умолку часов пять кряду.

Так я стал учеником-помощником. В тот первый, сча-

стливейший день моей жизни я подавал Пузыревскому глину, замачивал находящиеся в работе скульптуры, бегал в магазин и мыл пол в мастерской. А на другой день, с утра, Владислав Александрович приказал мне лепить «Глаз» микеланджеловского «Давида». На стене мастерской висели «Глаз», «Нос», «Ухо» — гипсовые отливки с этой всемирно известной статуи. Пузыревский, встав на табуретку, снял со стены «Глаз» и поставил этот гипс передо мной. Я энергично принялся за дело и быстро вылепил око, которое смотрело вкривь и вкось. Пузыревский внимательно оглядел мою работу, покачал головой, улыбнулся добродушно:

— Нет, не так. Вот смотри. — И он стал, показывая, говорить о том, где я не выдержал пропорций, об анатомическом строении человеческого глаза, о рациональных приемах лепки.

Это был первый, на всю жизнь запомнившийся урок лепки. Я на практике постигал основы древнего скульптурного ремесла. Все гипсовые копии, привезенные Пузыревским из Ленинграда, были мною проштудированы в первые месяцы ученичества.

Но не все в моей ученической жизни шло гладко. Однажды во время вечерней уборки я нечаянно разбил гипсовую голову Диадумена. Переживал страшно и до утра не сомкнул глаз. (Ночевал я в ту пору тут же в мастерской.) Несчетное число раз, перебирая черепки, совсем недавно бывшие головой Диадумена, я с ужасом представлял, как утром войдет в мастерскую Владислав Александрович, увидит эти черепки и с горечью скажет: «Как я любил эту голову. Я ее привез из академии, а ты — разбил».

Конечно, он действительно огорчился потере, но не показывал виду, а просто и строго сказал мне: «Склейте ее». И никогда не напоминал об этой моей оплошности.

Вскоре Владислав Александрович отвел меня во Фрунзенское художественное училище: скульптору необходимо в совершенстве владеть рисунком, изучать исто-

рию искусств. Но и после этого основной школой, моей академией продолжала оставаться мастерская Пузыревского. Здесь в моем распоряжении был настоящий скульптурный станок и все инструменты скульптора: тroyанки, скарпели для обработки камня, фигурные стамески для работы по дереву. Владислав Александрович научил меня формовке, отливке готовых вещей в гипсе, приемам рубки камня и дерева — переводу гипса в вечные материалы. Он преподавал мне основы скульптурной композиции, и тогда я принялся компоновать полную динамику и экспрессии сцену «Волк и всадник», основой сюжета которой послужило воспоминание детства.

Из Джапалака верхом на коне мне приходилось ездить в соседний поселок за хлебом. Однажды, дело было поздней осенью, притомившись, я спешился и присел у дороги. И тут из редкого, безлистого в эту пору кустарника прямо на меня вышел волк. Не помню, как оказался в седле и поскакал во весь дух. Потерял драгоценный в то трудное послевоенное время хлеб, потерял счет времени: мне показалось, что я за несколько мгновений домчался до Джапалака. Это сильное впечатление, испытанное в детстве, и захотелось передать в композиции.

Владиславу Александровичу еще в эскизе понравилась моя работа, и он привел в мастерскую, дабы погордиться своим учеником, председателя Союза художников Киргизии Г. А. Айтиева и одного из организаторов союза А. И. Игнатъева. Я был по-настоящему счастлив, когда услышал из уст Айтиева похвалы моей первой ученической попытке самовыражения. С благодарностью выслушал и назидательные речи. Гапар Айтиевич сказал мне тогда: «Надо любить жизнь, любить искусство. Надо быть чистым перед жизнью, перед искусством. Эта любовь для нас, художников, сильнее, выше, чем любовь юноши к девушке и даже матери к сыну».

Старшие товарищи проявили заботу обо мне. В ту пору не было у меня ни кола, ни двора. Не было никакого

заработка. Айтиев и Игнатъев определили меня в истопники при Доме художников, нашли мне угол.

Однако житейские трудности казались сущими пустяками, потому что в мастерской Пузыревского меня ждала самостоятельная творческая работа.

Я лепил «Голову мальчика». Мне необходимо было научиться работать с натурой, и я уговорил симпатичного мальчика по имени Джениш после уроков забегать на часок, чтобы во имя искусства терпеливо сидеть передо мной на табурете. Мой бескорыстный натурщик оказался верным другом, так как первый мой портретный бюст потребовал добрых двух десятков сеансов. Работал я самозабвенно — день и ночь. До сих пор не понимаю, не сознаю, как, почему у меня получилось. Однако получилось.

В 1957 году «Голова мальчика» была показана на Художественной выставке Республиканского фестиваля молодежи Киргизии, и я стал лауреатом по скульптуре. Как меня обрадовало и вдохновило это признание! Работалось легко, все у меня получалось. Начала сбываться мечта — я выходил на самостоятельный путь.

И тут мне отказали руки... Жесточайший полиартрит лишил пальцы подвижности. Причина болезни была очевидной: несколько лет кряду руки — в мокрой глине, а ноги — на сыром бетонном полу полуподвальной мастерской. От сырости стали опухать суставы. Обратился к врачам, и они настоятельно советовали бросить эту работу. Конечно же, я не мог отказаться от самого себя. Работал, несмотря на боль в суставах, и к вечеру пальцы становились послушными.

Видя, что переменить профессию я не смогу, кто-то из врачей предложил курс лечения пчелиным ядом. Он прописал мне ежедневно принимать от одного до девяти пчелиных укусов в течение трех месяцев. В городе осуществить этот план лечения не представлялось возможным, и, по совету старшего брата, я отправился в ущелье Майли-Су, в районе Арсланбоба.

Меня приняли в семью охотника и пчеловода Нурдуша. После месяца лечения боль в суставах прошла, и я принялся за портрет жены старика Нурдуша. Лепил портрет из воска, потому что мне категорически запретили иметь дело с мокрой глиной.

Об этом времени остались самые светлые воспоминания. Добрые, душевные люди были рядом. Они встретили меня как родного сына, и я старался отплатить им добром. У старика Нурдуша в крохотном глинобитном домишке не было ничего, кроме охотничьих трофеев, патронташа и старого ружья с самодельным, грубо вытесанным ложем. Как-то, взяв в руки оружие, я вслух посетовал: «У хорошего охотника — такое ружье». Тогда Нурдуш ласково попросил:

— Сделай, Тургунбай, ты сумеешь.

Со всей любовью вырезал я ему ложе. Через день после того, как Нурдуш с обновленным ружьем проследовал по поселку на охоту, с той же просьбой пришел табунщик.

Жилище Нурдуша, несмотря на бедность хозяев, было необычайно красиво: на полу шкуры диких коз и барсуков, на стенах — капканы, пороховницы. Но не было в доме Нурдуша обязательной принадлежности киргизского жилища — расписного резного сундука. Принялся я мастерить, украшать резным орнаментом сундук Нурдуша. Киргизский орнамент я специально нигде не изучал, но, оказалось, он жил во мне.

Заказали резные сундуки и ближайшие соседи Нурдуша. Покончив с сундуками, принялся за расписывание седел. По сырой коже акварелью писал орнамент, краски постепенно впитывались кожей, будто бы прирастали к ней. Живя в Майли-Су, делал я и комузы из арчи с инокрустацией из алюминиевых пластинок.

Однажды с джайлоо Майли-Су мы с Нурдушем отправились еще выше, в горы. В глубине ущелья стояло шесть юрт. У каждого табунщика и чабана — своя юрта. Одна среди них покрыта кошмой особой выделки. По вечерам

возле этой белой, нарядной, как невеста, юрты собирались девушки и на темир комузах* играли народную мелодию «Тагылтыр тоо» («Песня гор»).

Вокруг завораживающая тишина. Звуки летят далеко-далеко, и эхо возвращает их к юрте. Нежное девичье дыхание колеблет отзывчивую пластину-мембрану темир комуза. Небольшой металлический резонатор усиливает звуки и отпускает их на волю, вдаль, где в каменных теснинах они обретают новую силу и таинственную окраску. В густых сумерках едва различимы фигуры девушек, играющих на темир комузах, и кажется, будто звуки рождаются горами. Я слушал, стараясь не пропустить ни одного звука, запечатлеть в памяти эту дивную почу.

Когда вернулся во Фрунзе, по свежему впечатлению вылепил композицию «Сидящая девушка с темир комузом». Наивный человек! Пытался голыми руками поймать жар-птицу, прозаическими средствами передать огонь поэзии, доверить тяжелой глине и бесчувственному гипсу трепетную душу музыки, рассчитывал — люди услышат неповторимую мелодию гор! Да, я был восторженным и наивным.

Однако для того, чтобы одолеть трудный, долгий перевал, для начала надо отправиться в путь. Можно всю жизнь мечтать о том, чтобы под твоим резцом в камне зазвучала мелодия, и не браться за решение этой задачи, поскольку она необыкновенно сложна, и тому, кто возьмется за ее разрешение, надо быть готовым ко многим поражениям и редким удачам. Я был необузданно храбр, взявшись за разрешение сложнейшей задачи скульптурной пластики в самом начале пути. Но не зря говорится: дорогу осилит идущий. Будь я разумен, трезв, старше годами — не стал бы рисковать. А подчиняясь юношеской восторженности души, мгновенно истинного потрясения музыкой, я сделал первый шаг, и о том не жалею. Музыка

* Темир комуз — железный комуз (киргиз.).

с тех пор заполнила мой мир, и, думается, настанет время, когда в ритмах, силуэтах, формах моих скульптурных работ люди услышат мелодию киргизских гор.

В Майли-Су провел целое лето. Целебный воздух, старание работающих пчел с пасеки старика Нурдуша, а главное, удивительная доброта всех без исключения жителей Майли-Су излечили меня. Как трогательна была забота Нурдуша и его односельчан! Они видели во мне сына, сына народа, дитя человеческое, и всю свою доброту, всю щедрость своих сердец отдали мне. Как же тут было не выздороветь, не набраться сил!

Во Фрунзе я с головою ушел в работу. Лето, проведенное в горах, раскрепостило фантазию. Я решился вырубить из крепкого карагача «Пастушка». Чувствовал, что могу уже работать в материале. Так ведь и ходить начинают: ползают, ползают годовалые малыши и вдруг делают первый шаг.

Основой для композиции «Пастушок» послужила уже известная «Голова мальчика». Еще когда лепил Джениша, я мысленно представлял себя в том мальчишеском возрасте, когда вместе со сверстниками пас коз и овец. Теперь, после поездки на Майли-Су, мне открылась пластическая красота, гармоничная связь с природой образа мальчика-пастушка. Личный опыт очень помог в работе. Ведь точно таким пастушком был я, когда вместе с мамой, престарелым дедушкой и сестренкой Айнагуль жил в аиле Говсувар. Мальчик-пастух в меховой шапке и чапане, облокотясь на палку, задумчиво смотрит вдаль — вот, собственно, и все, что составляет сюжетную основу композиции «Пастушка». Нет, вырубленный из карагача образ не был автопортретом, но он был моей лирической исповедью.

На очередной выставке киргизских художников, состоявшейся осенью 1959 года, кроме «Пастушка», я показал «Молодую мать», созданную по мотивам легенды об алтын-бешик, золотой колыбели. И вскоре впервые в жизни я по-

лучил заказ — выполнить портрет Героя Социалистического Труда, матери-героини чабана Телегей Сагынбаевой.

На грузовой машине, побросав в кузов все необходимое для работы, отправился в совхоз «Кочкорка». На джайлоо, где стояла юрта Телегей, машина пройти не могла, и тогда я, приторочив справа курджун с глиной, а слева с гипсом, на чабанском коне отправился в горы.

Две недели жил в юрте, наблюдая за кипучей деятельностью Телегей Сагынбаевой. Под ее началом отара овец в восемьсот голов, одиннадцать детей и муж. Муж не старый человек, не инвалид. Попросту сказать, он лентяй от природы. Но Телегей, как ни странно, принимает это как должное. Когда муж вздумает на час-другой покинуть юрту, она подает ему чапан, напяливает на голову войлочный колпак, усаживает на коня, поправляет в седле, чтобы он не скособочился. Отару пасут Телегей и взрослые дочери. Каждую ночь Телегей по нескольку раз выходит из юрты, прихватив с собой ружье. Она садится на коня, объезжает кошару, отпугивая выстрелами волков. И еще долго слышится в ночи ее бодрый голос, запевающий мелодию бекбекей — ночную песню женщин, караулящих овечьи стада.

Без Телегей ни одно дело не обходится. И поэтому позирование часто прерывается. Поминутно она вскакивала: отдавала распоряжения, утирала носы маленьким детям, бросала соль и приправы в кипящий котел с бешбармаком. Сделав срочно необходимое, снова садилась как ни в чем не бывало на красивый, в узорах ширдак позировать. Через две-три минуты неотложные дела снова отвлекали ее от служения искусству. Мне бы лепить ее мужа! Он целыми днями лежал на кошме, подпирав рукой голову, наблюдал, как растут его дети, как хозяйничает Телегей. Но он не герой. Нет, не герой. Поэтому, набравшись терпения, я караулил редкие свободные минуты неутомимой Телегей — великой труженицы, жизнерадостного человека, хозяйки большого дома. Поутру, управившись

с делами, Телегей открывала тундук юрты и покорно садилась передо мною. Через круглое отверстие тундука с неба на ее загорелое энергичное лицо падал мягкий свет. К началу сеанса в юрте оказывались все ее дети, они с большим вниманием смотрели, как я работал. Бесформенный кусок глины постепенно обретал черты хорошо знакомого им лица, и из разных углов раздавались радостные голоса:

— Ай, ай, глядите, глядите, из глины появляется мама!

Когда я приступил к формовке, в юрте царило еще большее оживление. Стал забрызгивать глиняную голову жидким гипсом и услышал тревогу в возгласах детей:

— Ой, что ты делаешь? Зачем портишь голову?!

Наконец, работа закончена, я поместил гипсовые этюды в курджуны и спустился в Кочкорку. Все в той же мастерской Пузыревского на основе этюдов с натуры вылепил композиционный портрет Телегей Сагынбаевой и без промедления принялся вырубать его в мраморе.

В 1961 году «Пастушок» и «Портрет Телегей Сагынбаевой» были экспонированы на Всесоюзной художественной выставке. В Манеже, на этой выставке, к великой моей радости, побывал старейшина советских скульпторов, народный художник СССР Сергей Тимофеевич Коненков. Когда к нему в дом для переговоров о закушке скульптур пришла директор нашего Республиканского музея Кульджеке Ниязалиевна Усубалиева и в ходе добросердечного разговора об искусстве обратила внимание Коненкова на появление первого скульптора-киргиза, на мою, ясное говоря, персону (за это я ей бесконечно благодарен), Сергей Тимофеевич, как я уже говорил, незадолго до того познакомившийся с выставкой в Манеже, вспомнил моего «Пастушка» и «Телегей Сагынбаеву», отметив в этих юпошеских работах остроту глаза, непосредственность чувств, близость к людям земли. Он попросил Кульджеке Ниязалиевну передать мне его поздравления и еще попросил прислать фотографии других работ,

Отправив фотографии по почте, я собирался и сам поехать в Москву, к Коненкову. Слава и авторитет этого человека были поистине огромны. К нему писали, встречи с ним добивались сотни людей, и естественно, что восьмидесятивосьмилетний старец не мог всех принять и успеть всем помочь. Его домашние регулировали поток посетителей.

Видимо, я не смог толком объяснить, кто я и зачем явился. Поговорив у дверей с домработницей, отправился ни с чем, но все-таки догадался пойти в Киргизское постпредство. И после того, как супруге Коненкова, Маргарите Ивановне, объяснили по телефону, что я тот самый Садыков, скульптуры которого понравились Сергею Тимофеевичу, она радушно попросила меня приехать к двум часам.

В назначенное время я оказался в сказочном мире знаменитой гостиной Коненкова. Вырубленная из кражистых пней скульптурная мебель и развешанные по стенам, выполненные только одним синим карандашом по фанере выразительные рисунки. Тишина, полусвет. Таинственно и фантастически красиво.

Я осмотрелся и сел в кресло — гигантских размеров пень, обработанный, развернутый в кресло. До чего же уютно и основательно чувствовал я себя в нем! И тут спустилась со второго этажа Маргарита Ивановна, сердечно поздоровалась со мною и заговорщицки шепнула мне на ухо:

— Вы, конечно, не знали: это кресло Сергея Тимофеевича. Почему-то всем хочется посидеть в нем. Пока хозяин не пришел, пересядьте, пожалуйста, вот сюда. Этот стул называется «Константин Макарович». Оглянитесь. Видите, за спиной у вас ласковый старичок. Собьетесь, забудете что-нибудь — он подскажет.

Маргарита Ивановна ушла. Снова тишина. С зампранном сердца жду появления Коненкова. Слышу приближающийся звук шагов, и надо мной как-то неожиданно возникает пророческая борода. Вот он, великий человек, само искусство. А Коненков между тем очень просто заговорил:

— Я о вас слышал. Видел ваши работы. И о Киргизии кое-что читал. «Манас» читал. Рассказывайте, как там у вас дела.

Я стал рассказывать, сбился. Он улыбнулся:

— Всего сразу не вспомнишь. Пойдемте обедать. У нас сегодня гости. Там при народе и поговорим.

Прихода моего ждали в доме Коненкова. Вдоль широких деревянных перил небольшого уютного балкона, в центре которого стоял обеденный стол, были разложены фотографии скульптурных работ, за месяц до этого присланных мною по почте из Фрунзе. Как только перезнакомились и уселись, хозяин и его гости, поглядывая на фотографии, стали хвалить меня. Чувствовал я себя крайне неудобно и, чтобы скрыть смущение, совсем невпопад спросил:

— А как мне быть дальше?

Сергей Тимофеевич по-отечески строго посмотрел на меня:

— Отправляйся домой. Тебе надо работать там. Ты уже художник: умеешь выражать свои чувства и мысли. А учиться надо у жизни. Будь вместе с народом — это лучшая школа. Самое страшное для художника, когда он отрывается от родной почвы, когда человек, будучи на большом расстоянии, пытается говорить о своем, родном. Сила его при этом теряется, голос ото дня ко дню слабеет. Художник должен работать согласно характеру своей нации и духу времени, в которое мы живем. Искусство национально и связано со своей эпохой. Национальное своеобразие удастся выразить только очень способным, очень трудолюбивым художникам... — Он пристально из-под густых стариковских бровей взглянул на меня: хорошо ли слушаю его и, воодушеваясь запечатленным на моем лице вниманием, с поразительной для его лет страстностью продолжал: — Некоторые скульпторы словно и не подозревают, что есть в природе такая тонкая материя, как национальные анатомические пропорции. Их надо по-

чувствовать, философски осмыслить. Отправляйся, Тургунбай.

Говорил он величественно и просто.

И слово его было крепче памирских и тянь-шаньских скал.

С момента памятной, сыгравшей исключительно важную роль в моем мировоззренческом и творческом становлении встречи в его доме и до последних дней жизни Сергей Тимофеевич, образно говоря, не спускал с меня глаз. Постоянно, на каждом этапе своего художнического возмужания я ощущал его отеческую заботу и направляющую волю. Нет, не самонимением объясняется то, что я с того памятного дня первой встречи считаю себя его учеником.

До обидного нескладно выстраивалась в цепь неудач и незавершенных начинаний педагогическая, наставническая линия его великой жизни. Могу без опасения впасть в ошибку и внести путаницу в ясный предмет, сказать: на мне, будучи глубоким стариком, проверял истинность своей далеко не ординарной, отрицающей школярство системы воспитания из ученика художника великий русский скульптор Коненков.

Здесь уместно вспомнить, что начинал он как педагог в самую пору. Тогда ему было около тридцати лет. В частной школе В. Н. Мешкова у Коненкова учились В. Н. Домогацкий, безусловно унаследовавший коненковский свободный эмоциональный характер лепки, и И. И. Рахманов — сын богатых родителей, талантливый дилетант, увлекавшийся в жизни многим, но в конце концов ставший профессиональным скульптором, участником осуществления в Москве ленинского плана монументальной пропаганды. Конечно, случайные ученики частной школы были слишком малой нагрузкой для Коненкова. Случай, точнее говоря, царившая на рубеже девятнадцатого и двадцатого веков мода на импрессионизм помешала ему встать во главе московской, что равнозначно было в ту пору по-

нятию русской, школы ваяния. Приглашение молодого, незадолго до этого блистательно окончившего Московскую школу живописи, ваяния и зодчества Коненкова на должность профессора по скульптуре было почти уже решенным делом, но в это время из Италии приехал в Россию Паоло Трубецкой, яркий интерпретатор принципов импрессионизма в скульптуре, и занял уготованное Коненкову профессорское место. И неспециальному в подробностях биографии Коненкова ясно, что, оказавшись Сергей Тимофеевич в хлопотливой роли наставника, вряд ли смог бы он создать столь обширную и блестящую галерею шедевров, приходящихся на первые два десятилетия его творчества. Но ясно и то, что, отдав предпочтение Трубецкому, тогдашние вершители судеб искусства растеряли завоевания русской школы, упустили возможность кристаллизовавшиеся в творчестве Коненкова принципы национальной пластики передать из рук мастера в руки молодежи.

Коненков в 1918 году стал профессором ВХУТЕМАСа, учебного заведения, возникшего в революцию на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В условиях буйного разгула модернизма и нигилизма по отношению к культуре предшествующих эпох он не просто отстаивал реалистические принципы искусства и культурные ценности народа от новоявленных геростратов, называвших себя футуристами и пролеткультовцами, но словом и делом прокладывал путь новому, социалистическому по духу искусству. Важнейшее положение его педагогической (жизненной) системы: художник обязан быть неотрывной частицей народа, жить интересами народа — ему легко это было внушать своим ученикам. Его «Камнебоец» и «Самсон, разрывающий узы» предвещали революцию, звали ее. В 1905-м он стоял с оружием в руках на баррикаде, перегородившей Арбат. Он и в мастерской вместе с русским народом в открытую сражался с самодержавием. «Рабочий боевик», «Атеист», «Нике» — это образы, впервые мелькнувшие в сознании художника

в пылу боя с казаками. В революционном пафосе «Степана Разина» (1919 г.) нетрудно увидеть народившееся социалистическое сознание художника. «Кариатида» — монументальная женская фигура со свободным, естественным жестом поднятых руки и «Текстильщица» — эти два творения Коненкова, украсившие Всероссийскую сельскохозяйственную выставку 1923 года, предвещали грядущий расцвет советской декоративно-монументальной пластики.

Он учил молодых скульпторов понимать жизнь, видеть в ней свое место. Жизненные наблюдения, трепетная связь с действительностью питают фантазию художника. И если так, то кариатида — символ тяготы мира, бренности бытия, становится образом эры раскрепощенного труда, а древнегреческая богиня победы Нике обретает облик юной москвички, вышедшей в 1905 году на бой с царизмом и утверждающей всей своей лучезарной плотью неизбежность победы революционных сил.

Он на всю жизнь поссорился с петербургским профессором В. А. Беклемишевым, который, будучи загипнотизирован мертвыми канонами академизма, вздумал вершинами измерять его работу. Коненков не способен был поправлять, выправлять ученика «под себя». Ему претили в искусстве механистичность подражания и скульптура, основанная на математике. «Микеланджело его глазомера достаточно было для решения задачи любой сложности. Глазомер — наш самый точный инструмент, — говорил он мне. — Надо видеть целое. Если не видишь целого, то все твои труды — пустое занятие».

Я часто вспоминал этот его завет, когда учился в Строгановке. Бывало, занимаешься в институтской мастерской, приходит профессор, говорит: «Все начинается со следка, от следка начинайте композицию». На другом этапе учебы другой профессор с той же убежденностью в своей правоте утверждает: «Все начинается с таза, здесь центр тяжести». А третий так же бодро: «Надо искать весомость формы, соотношение элементов». А если

и впрямь этим заняться, то о целом, о смысле и пафосе работы навсегда забудешь. Прав, совершенно прав Коненков! Не следок, не таз, не весомость формы, а умение внутренним зрением охватить целое, видеть высший смысл рождающегося произведения — вот в чем суть.

Только такому гиганту, как Коненков, оказалось под стать в 1946 году развернуться с невиданной, подлинно микеланджеловской силой и после двадцатидвухлетнего перерыва вновь стать лидером русской советской пластики. Ему в это время было больше семидесяти — староват он, что ли, показался для работы с племенем младым и незнакомым. В профессора его уже не позвали. И все же у него и в эти годы были ученики. Чтобы осуществить грандиозный проект скульптурного декорирования Петрозаводского музыкального театра, ему понадобились помощники — ими стали молодые скульпторы Василий Бедняков, Маргарита Воскресенская, Борис Дюжев, Олег Кирюхин, Иван Кулешов, Ираида Маркелова, Александра Ястребова. Сегодня многие из них — значительные художники, мастера и наставники. И в работе каждого из них, если приглядеться, видна особая человеческая масштабность, композиционная смелость, раскрепощенность фантазии, глубокая связь с живой современностью, то есть коненковское начало. Их общение с Сергеем Тимофеевичем, прямое ученичество было недолгим, а влияние — весьма продолжительным. Они на всю жизнь стали верными его учениками.

Считает себя ученицей Коненкова, предана памяти его такой талантливый, успешно работающий в монументальной и декоративной скульптуре мастер, как Г. П. Левецкая.

Некоторые из самодеятельных скульпторов нашли дорогу к сердцу Сергея Тимофеевича, и он щедро одарил их своим опытом, окрыляющей поддержкой. Назову Василия Гордиенко из Павлограда — участника и лауреата многих республиканских и всесоюзных выставок. Давно

уже скульптура из занятий в часы досуга стала для него всепоглощающей страстью. Путь его осветила встреча с Коненковым.

Колоритнейшая фигура Коненкова — русского богатыря, великого скульптора-новатора, постоянно привлекала к себе внимание художников. Его рисовали и лепили многие. Может быть, ярко, удачно. Но коненковская исповедь в незабываемом, окрыленном его гением «Автопортрете» одна остается в памяти. Его «Автопортрет» — образец вдохновенной трактовки современного, остросоциального образа. В нем характер эпохи.

Его глубоко национальное, истинно русское творчество повлияло на пробуждение национальных пластических школ в целом ряде республик нашей многонациональной Родины.

Как много значила встреча с Коненковым и в моей судьбе! Став моим учителем, он и не пытался преподавать мне грамоту скульптурного дела, а прежде, выслушав, поняв меня, помог выстроить идейно-творческую концепцию, помог определить путь, которым мне идти по жизни. Он учил меня философии творчества: целое — все; деталь, частность — ничто. Он без особых усилий подвел меня к пониманию того, что, отдавая, получаешь. В этом диалектика связи художника с жизнью. А без этой связи, учил Коненков, искусство задохнется, как человек без воздуха, растение без воды. Он умело, с поразительной прозорливостью, преодолевавшей огромные пространства, помогал налаживать, укреплять мои связи с реальным миром, жизнью. Он прекрасно знал, что бытовая неустроенность, общественная инертность губят неокрепшие таланты, и вскоре после нашей с ним встречи в Москве направляет единственному знакомому для него в Киргизии человеку, директору Республиканского художественного музея Кульджеке Ниязалиевне Усабалиевой душевное письмо, в котором содержалась убедительная просьба помочь хлопотать за меня. «Без мастерской не может быть

скульптора», — писал Сергей Тимофеевич. И вышло так, что я никого о том не просил, а мне предложили устроить мастерскую в котельной школы-интерната. В качестве арендной платы я вел в этой школе скульптурный кружок. Как это совпадало с желанием Коненкова поскорее дать мне живое общественное дело!

Моими первыми в жизни учениками стали киргизские деревенские ребята, собранные со всей республики. Занималось в кружке 18 человек. Некоторые из них уже стали или скоро станут художниками-профессионалами. Среди тех, для кого я был первым учителем по скульптуре, Кубаньчбек Эркинов и Шейшен Ахматов, окончившие недавно Алма-Атинское художественное училище и работающие сейчас у нас во Фрунзе; Карабек Артыкбаев, который окончил в Москве институт имени Сурикова.

Дело это пришлось мне по душе. Я с удовольствием возился с любознательными, даровитыми подростками. Но прошло два года, и я, получив другую мастерскую, потерял связь со школой-интернатом, где в силу благоприятных обстоятельств осенью 1960 года возникла первая национальная скульптурная студия. К счастью, дело обучения началам скульптурного мастерства у нас в республике совсем не заглохло. В художественном училище пять лет назад открылось скульптурное отделение. При Дворцах пионеров во Фрунзе и Оше работают скульптурные студии, в которых занимаются десятки способных ребят. Как видите, пришло время, пробудились творческие силы народа, и ранее неведомое киргизам ваияние по всем правилам науки преподается способным юношам и девушкам у нас во Фрунзе.

Ну, а я-то хорош был учитель? В полном смысле слова к мне относилось ироническое присловье «мы университетов не кончали». Однако слова Сергея Тимофеевича Коненкова о том, что художник должен жить и работать согласно характеру своей нации и духу времени, запали мне в душу. Как мог, я истолковал их: характеру нашей

нации и духу времени соответствует мысль о том, что старший должен вести за собой младшего. «То, что могу, что знаю — передам способным ребятам; другие, более знающие, поведут их дальше» — так рассуждал я, оправдывая свой весьма смелый, можно сказать, дерзкий педагогический эксперимент.

Постоянно размышлял я над глубокими замечаниями Сергея Тимофеевича по поводу национального своеобразия искусства. После разговора с Коненковым забота о выражении средствами пластики киргизского национального характера из мечты переросла в конкретную задачу.

Началом в этом ответственном деле стала работа над обобщенным образом киргизской женщины-матери. В ней я попытался подытожить свои наблюдения над Телегей и женой пасечника Нурдуша, воспоминания о рано ушедшей из жизни матери, размышления о встречах со многими другими женщинами-крестьянками. Ласковая, добрая, работающая, прочно связанная с родной землей — вот идеал женщины, к воплощению которого я стремился. Национальная характерность, как я ее понимал тогда, заключена и в том, как сидит киргизская женщина, и в особом спокойном достоинстве взгляда, и в заботливой домовитости всего ее обличья, и во внутренней сосредоточенности, выраженной жестом рук.

Работая над композицией «Мать», я словно бы выполнял урок, заданный мне Коненковым: «Некоторые скульпторы словно и не подозревают, что есть в природе такая тонкая материя, как национальные анатомические пропорции. Их надо почувствовать, философски осмыслить». Я стремился к философскому прочтению образа киргизской женщины, хотел понять и выразить национальный тип лица, пластику фигуры, своеобразие анатомических пропорций, не забыв при этом о поисках средств выражения «духовной осанки», сердечной щедрости моей героини.

Композиция «Мать», побывав на многих выставках,

в свой час обрела место в Республиканском художественном музее нашей киргизской, пусть еще очень скромной по собранным в ней богатствам нашей «Третьяковке». «Мать» — музейный экспонат для многих, но только не для меня. Для меня эта работа — начало освоения собственно киргизской пластики, по-русски сказать, печка, от которой всякий раз танцуешь, приступая к новой работе.

В июне 1962 года я снова поехал в Москву. Пришел по знакомому адресу. С робостью говорю Коненкову:

— Сергей Тимофеевич, мне надо изучать мировое искусство, учиться у больших мастеров. У нас во Фрунзе пока этого нет.

Он сразу понял меня и позвонил Екатерине Федоровне Белашовой, которая искренне любила Коненкова, держалась рядом с ним как преисполненная благодарного почтения дочь. Для Екатерины Федоровны Коненков был светочем искусства, к нему она приходила, чтобы почерпнуть вдохновение, чтобы удвоить свои силы. Она была тогда профессором Строгановки и секретарем Союза художников СССР по скульптуре. Коненков обратился по точному адресу. Познакомившись со мной и моими работами, Екатерина Федоровна сказала:

— Учиться в институте шесть лет тебе не надо. Мы «проведем» тебя через высшие, ускоренные курсы. Их нет в действительности, но, если они нужны, значит, они будут, — с азартом и молодым озорством в голосе подвела итог разговору. Она прямо от Коненкова повезла меня в Строгановский институт. Там, представив преподавателям, пригласила принять участие в теоретической дискуссии на тему «Предмет и пространство», а в конце дня привела меня к себе в мастерскую и со всей щедростью русского сердца предложила:

— Пока будет решаться твоя судьба, работай здесь.

Прошло несколько дней. Я был зачислен в Строгановский институт. Специально для меня разработали программу высших курсов. Чтобы я мог жить в Москве, Бела-

шова выхлопотала мне стипендию аспиранта и право на постоянное местожительство в Доме творчества «Челюскинская». Занимался я с профессором Ромуальдом Ромуальдовичем Иодко и доцентом Владимиром Ивановичем Деруновым. Часто бывал в Музее изобразительных искусств имени Пушкина, не пропустил за два года ни одной московской выставки, частенько приходил к Коненковым. Маргарита Ивановна кормила студента вкусными обедами, Сергей Тимофеевич заботился о наличии в моей жизни пищи духовной. Тогда только что вышла в свет монография «Коненков». Мне из рук в руки был вручен этот солидный искусствоведческий фолиант. На титульном листе красовалась трогательная надпись: «Дорогому другу, милому киргизу Тургунбаю Садыкову на добрую память. С. Коненков, 26 ноября 1962 года, Москва».

Случалось, «дорогому другу, милому киргизу» доставалось от Коненкова на орехи.

Сергей Тимофеевич мне в назидание как-то рассказал историю с пентеликонским мрамором. Неподалеку от Афин, в местечке Пентеликон, с незапамятных времен существовали каменоломни. Из мрамора, добытого здесь, высекали статуи гении античности Фидий и Поликлет. В 1912 году, когда Коненков жил и работал в Афинах, Греция не владела уже чудесным мрамором Пентеликона: каменоломни принадлежали англичанам, и они продавали греческие мраморные блоки по дорогой цене. По дорогам, ведущим в Пентеликон, были разбросаны небольшие куски мрамора, которые здешние скульпторы не умели применить в дело. Коненков стал эти куски подбирать и высекать из них маленькие головки, подобные античным. Тогда и все другие скульпторы бросились подбирать до этого не замечаемые сокровища.

Вспомнив об этом случае, Сергей Тимофеевич спросил, что я знаю о киргизских гранитах и мраморах, и попросил как-нибудь привезти образцы в Москву. По молодости лет я благополучно забыл об этой его просьбе. Когда же, в оче-

редной раз слетав во Фрунзе, появился у него, он спросил:

— Ты привез камни?

— Какие камни?

— Ваши! — сказал он недовольно.

Мне было стыдно. Я поразился его памяти.

— Опять забудешь? — глянув на меня из-под нахмуренных седых бровей, спросил он строго и, не дав мне сказать жалких слов оправдания, протянул завернутые в тряпицу две скарипели:

— Приберег для тебя... Возьмешься за них — вспомнишь. — Даже, когда он был строг и, что называется, распекал провинившегося, сквозь его грозный вид просвечивала доброта. А главное — он не терпел незавершенных замыслов. Уезжая из Москвы по окончании высших курсов Строгановского института, я у самого сердца хранил письмо.

«По моей просьбе и содействию член Союза художников Киргизской ССР скульптор Тургунбай Садыков был принят на высшие курсы повышения квалификации при Московском высшем художественном промышленном училище (бывшее Строгановское) и обучался там в течение трех лет.

С первого дня учебы в Москве я следил за развитием этого талантливого скульптора.

Оценивая его работу, хочется подчеркнуть ярко национальный характер дарования Садыкова. Годы учебы в Москве способствовали росту его профессионального мастерства. Сегодня Тургунбай Садыков — это вполне сложившийся скульптор реалистической школы, художник, готовый принести большую пользу своему народу.

Тургунбай Садыков успешно закончил курс обучения в Москве и возвращается на Родину в Киргизию. Я уверен, что киргизский народ вскоре будет приветствовать в его лице глубоко национального скульптора.

Прошу Совет Министров Киргизской ССР принять Тургунбая Садыкова как верного и достойного сына своей

Родины, оказать ему необходимую помощь в начале его работы, предоставив творческую мастерскую.

Искренне надеюсь на Вашу поддержку.

С дружеским приветом —

народный художник СССР, лауреат Ленинской премии, действительный член Академии художеств СССР

С. Коненков

г. Москва, июнь 1964 г.».

Письмо это явилось авторитетнейшей рекомендацией. Выдающийся русский скульптор по-отцовски сердечно, с великой верой в будущее выпускал меня из своих рук в самостоятельную творческую жизнь.

Его трогательная забота в ближайшие годы обрела реальный смысл: по распоряжению правительства мне построили большую удобную мастерскую, я был загружен ответственными заказами. С первых дней моя творческая жизнь была интенсивной и полностью самостоятельной.

Как мне хотелось увидеть Коненкова в Киргизии! Всякий раз, бывая в доме Сергея Тимофеевича, я приглашал его в гости в Киргизию, и он сам стремился увидеть киргизские горы, старика-аксакала с беркутом на руке. Он восхищался нашими джигитами, их ловкостью и силой. И не раз обещал мне:

— Я обязательно приеду.

Когда в 1965 году он вернулся из поездки на Украину и в Армению, я его упрекнул, почему полетел не к нам. Он сказал:

— Обещанного три года ждут.

А сил становилось все меньше и меньше. За год до смерти он, словно извиняясь, сказал мне:

— Теперь не могу. Как же я сяду на коня с беркутом на руке?

На свое 90-летие Сергей Тимофеевич надел подаренные ему киргизский халат и киргизский войлочный колпак: снизу он черный, сверху белый, как горы. Я стоял в стороне и восхищенно следил, с каким достоинством он

принимает поздравления. Я любовался им, и порою оп мне казался мудрым киргизским аксакалом. Добрым символом дружеского расположения к моему народу представлялся мне тот факт, что в день рождения он вышел к людям в киргизском халате и не уставал объяснять любопытствующим, почему он так одет, всякий раз представляя меня своим гостям.

Он дал мне крылья и выпустил в самостоятельный полет. Он позаботился о том, чтобы у меня в друзьях были бы близкие ему по духу люди.

Многие мои друзья в Москве — это люди, с которыми меня познакомил Сергей Тимофеевич. Среди них в первую очередь вспоминается покойная Екатерина Федоровна Белашова, человек большой души, мастер, выдающийся педагог, не жалевший сил для поддержки всех молодых и начинающих, всех, в ком видела она талант. Как много мне дало ее постоянное внимание, участие! Она была для меня второй матерью — так и говорила, когда видела меня и своего сына вместе:

— Саша и ты для меня одинаково — сыновья.

Энциклопедичность знаний сочеталась в ней с природной одаренностью, живостью ума.

Она была преданной ученицей А. Т. Матвеева — крупного советского скульптора, теоретика и педагога. Часто возвращалась к рассуждениям Матвеева о пластическом искусстве, конечно, мне на пользу, и однажды просто заставила меня переписать доклад Матвеева, по каким-то причинам существовавший только в стенограмме.

С глубоким уважением относилась Екатерина Федоровна к А. С. Голубкиной. Как-то она привела меня в мастерскую Анны Семеновны, где одно время был музей скульптуры. Закрытие музея было актом грубого администрирования, все в Москве об этом говорили, и я тоже не удержался.

— Открыли музей, а один нашелся — закрыл.

— Тургунбай, об этом не стоит. Всех лягушек не пе-

рекричишь. Силы надо беречь для творчества. Большое искусство нельзя скрыть от людей.

Пока учился в Строгановке, я приносил Екатерине Федоровне эскизы, а она подробно анализировала мои работы. Уже позднее, вернувшись во Фрунзе, я не мог обходиться без этих разборов и, когда компоновал весьма важного в моей творческой судьбе «Табунщика», не удержался и послал ей фотографию одного из эскизов композиции, с пояснением, чего я хотел добиться. Письмо от Белашовой пришло очень скоро. Она писала:

«О твоих работах. Идея создать образ свободного человека Киргизии — хорошая идея. Но решение надо искать. Именно образное решение. В варианте с лошастью слишком много схемы, общего символа — и получилось все само по себе. Лошадь и человек не связаны органически. Вспомни, Менье, делая рабочего, не делает аксессуаров. Сделай так, чтобы все было наблюдалось цельно, чтобы каждая часть была значительна по характеру и тонкости пластики. Делай же фигуру одну, как статую. Исходная тема этой фигуры мне нравится, но делай так, чтобы не было нарочитости и излишних подробностей».

Я внял ее совету, оставил одну фигуру, как статую. Много работал над ней, добываясь цельности впечатления.

«Табунщик» — одна из трех вещей, за которые в ноябре 1967 года мне была присуждена премия Ленинского комсомола республики. Газета «Комсомолец Киргизии» писала в те дни «...Композицию «Табунщик» можно было бы назвать «Рассвет». Ибо образ юноши, расправившего плечи, твердо вставшего в непринужденном движении на землю, будто только проснувшегося и впервые увидевшего прекрасный мир пастбищ, гор, солнца, воздуха и почувствовавшего себя властелином, вызывает ассоциации с новизной жизни и уверенностью всего поколения киргизской молодежи».

Екатерина Федоровна постоянно помнила обо мне и издалека направляла мое творческое развитие. Букваль-

по вслед мне, только что вернувшемуся домой, она писала: «Дорогой Тургунбай, поздравляю Вас с праздником. Желаю успехов, здоровья и хорошего настроения. Пишите, как живете и работаете.

У нас в Москве 4 ноября откроется выставка московских художников. Приезжайте, не засиживайтесь дома. В декабре будет Коненков. Приезжайте в декабре. Коненкова Вам надо видеть обязательно.

19 октября 1964 года. Е. Б.».

Когда осенью шестьдесят девятого года она приехала в Киргизию, то побывала, несмотря на болезнь и усталость, в мастерских всех наших художников. Она хотела видеть, знать, какими творческими силами располагает Союз художников республики, чтобы действительно помогать нам расти. Каждый из нас надолго запомнил, как строг был спрос и велика забота председателя правления Союза художников СССР, как уважительным и исчерпывающе глубоким, без каких-либо скидок, разбором произведений Екатерина Федоровна воспитывала в нас принципиальность и честность в творчестве. Она говорила, что художник должен быть верным своему делу, никогда не забывать, что он прежде всего гражданин и обязан искусством служить своему народу, не опускаясь до услужения конъюнктурному моменту и нетребовательному вкусу, не увлекаясь самовоспеванием.

Возглавляя Союз художников СССР, Е. Ф. Белашова талантливо руководила многонациональным коллективом творческих работников. Хорошо знала и любила она искусство республик, буквально жила организационно-творческими заботами 15 республиканских Союзов художников, деликатно и настойчиво воспитывала в нас интернациональные чувства, глубоко органичные ей самой.

...Я счастлив, что родился в советское время, справедливое, трудное, доброе, счастливое время. Дорога мне память о моих учителях, наставниках в жизни и искусстве. Я считал необходимым рассказать об этом.



ЛЮДИ И ОБРАЗЫ



Состояние искусства удивительно точно отражает самочувствие общественного организма, социально-политическую структуру общества.

На протяжении веков в искусстве киргизского народа царили орнаментальные формы и не только человек, но все живое было изгнано из сердца художника. Догмы корана, запрещающие любить человека, любить жизнь во всех ее проявлениях, не с неба свалились. Коран — идеологическое оружие угнетателей. Мусульманство стала насаждать в Киргизии династия Караханидов (X—XII вв.), а завершила процесс идеологического закабаления монголо-татарская орда, в начале XV века испепелившая землю предков, уничтожившая высокую культуру древних киргизов.

Археологи обнаружили следы этой культуры — бронзовые литые фигурки яков, козлов, львов, барсов, украшавшие жертвенные столы, светильники, котлы, металлические части конского убора, огромную, свыше 12 метров, статую Будды из литой глины, с тонко проработанной драпировкой и многоцветной раскраской, могильные каменные изваяния людей (упоминавшиеся мною молоташи). При раскопках городища Сокулук археологами была найдена форма-штамп с изображением головы «царя», настолько тонко моделированная и гуманистичная по духу, что сродни ей только эллинистическая пластика.

Зарождение и бурное развитие полнокровного реалистического искусства в Советской Киргизии красноречивее самых полных статистических таблиц говорит о гармоничности структуры нашего общества, об отменном здоровье нашего общественного организма.

Прямо противоположные тенденции дает возможность ощутить буржуазный модернизм — главное направление в искусстве современных развитых капиталистических стран. Глядя на уродства и мертворожденную заумь кубистов, абстракционистов, сюрреалистов, на юродствование и недостойные человека кривляния новоявленных пророков поп-арта и оп-арта, мини-арта и боди-арта, понимаешь, в каком безвыходном тупике находится хваленая буржуазная культура. Игра на выдвигание сменяющих друг друга школ сливается с общей лихорадочной стихией современного капитализма. Происходит жесточайшее попрание существа человеческой личности, раздавленной системой всеобъемлющей купли-продажи, а модернистское искусство, подливая масло в огонь, выдвигает на первый план негативную, анархическую сторону буржуазного сознания. Человек и все живое, подобно тому, как это было в средневековой Азии, находившейся под пятой восточных деспотов и корана, в современном западном искусстве растоптан, опозорен.

Только духовные слепцы или «внутренние» эмигранты не видят, не желают видеть этого.

Сегодня советское реалистическое искусство — синоним творчества, продолжающего гуманистические традиции мирового искусства. Реализм в нынешних условиях отличает, делает вечно живым, диалектически развивающимся явлением культуры его творческая способность выразить время, найти для него точный и полнокровный художественно-пластический эквивалент. Этим, и только этим, объясняется постоянная и все растущая тяга советских людей к искусству. Смотры наших достижений, союзные и республиканские выставки привлекают к себе всеобщее внимание, потому что духовной доминантой творческого поиска каждого советского художника давно и прочно стал человек.

Как в жизни земледельцев самая радостная и самая ответственная пора — это уборочная страда, когда в само-

забвенном труде теряется счет времени, когда напряженные усилия всех устремлены к тому, чтобы без потерь, с наибольшим эффектом завершить начатую во время полевой борьбы за урожай, так и у нас, художников, в дни, предшествующие отчетной выставке, и в ответственной период работы выставки происходит своеобразный сбор урожая. Именно здесь массовый зритель (год от года творчество советских художников привлекает к себе внимание все более широких слоев населения; и по отношению к сегодняшним крупным выставкам можно безоговорочно считать, что их зритель — народ) в живом, непосредственном общении с только что созданными произведениями художников получает хлеб духовный. Каково его качество, каков его вкус и его калорийность? Это полностью зависит от степени таланта, социально-философской зрелости, творческой активности художника. Дерзай, дыши воздухом эпохи, живи с расправленными крыльями, и труд твой будет замечен и оценен. Надо прямо сказать, что несомненный рост нашего искусства обеспечен любовью и вниманием народа. Правда народная пословица: хорошо тому добро делать, кто добро помнит.

Изобразительное искусство наших дней, подчиняясь заметной тенденции времени ко все большему разделению и специализации труда, отличается многоликостью и жанровым разнообразием. Традиционные отчеты многонационального коллектива советских художников в Центральном выставочном зале Москвы грандиозны по обилию представляемых в нем талантливых произведений. Не менее впечатляющ арсенал средств художественного воздействия: живопись — декоративно-монументальная и театрально-декорационная, историческая картина и пейзаж, натюрморт и бытовой жанр, групповой портрет и социально-философская композиция; графика — станковая и книжная, плакатная и промышленная, и в рамках этих четырех профессий графики великое множество

испокон веков существовавших и только что изобретенных технических приемов; декоративно-прикладное искусство, формам которого несть числа; и, наконец, скульптура — монументальная и анималистическая, декоративная и малых форм, станковые композиции и портрет. А на вооружении этих основных жанров — обилие приемов, использующих все богатые технологические возможности нашего века. Вот далеко не полный перечень этих средств. Для зрителя, пришедшего на выставку в Манеж, если он хоть сколько-нибудь любопытен, большой интерес представляет даже чисто внешнее изобилие форм и красок, сам масштаб человеческой деятельности по эстетическому освоению действительности.

Но ведь сущность и назначение пластических искусств, их общественные функции состоят в духовном освоении мира, участии в идейной жизни общества и разрешении социальных проблем своего времени. Средство для осуществления этих высоких задач — художественный образ, то есть обобщенное отражение действительности, облеченное в индивидуальную, каждому конкретному художнику свойственную пластическую форму. Искусство, по Белинскому, есть мышление в образах. Исчерпывающе ясно сказано. Образ имеет своим объективным источником предметы и явления реального мира. Образ вторичен по отношению к своему оригиналу. Образ — это отражение в сознании художника объекта познания, помноженное на личность творца. Предоставим слово великому скульптору XX века Эмилю Антуану Бурделю: «Мастер, творец преобразует мысль в мрамор, а мрамор в человеческие эмоции.

Творец использует анализ и синтез, послушные и одновременно активные в его руках, и сплавляет их в единстве.

Искусство — это дух, претворяющий мир в материале.

Искусство — это человек, связующий материю и дух.

Но это еще не все.

Искусство — это вся вселенная, воссозданная в одном человеке.

Художник должен чувствовать все. Мы, бессильны воплотить то, что чуждо нам самим. Мы не способны создать лицо другого человека; все, что мы создаем, это неизменно наше собственное лицо, озаренное нашим знанием.

Оказавшись в залах музея или на вернисаже представительной художественной выставки, не пытайтесь в скульптурном портрете хорошо знакомого вам человека увидеть его прямое подобие. Стремясь к адекватной натуре изобразительности, можно создать лишь безжизненный муляж.

Очень точно сказано Бурделем: «Портрет — это всегда двойной образ: образ художника и образ модели». Столь же недвусмысленно выразился Микеланджело в одном из своих сонетов: «...Как иногда ваяешь в твердом камне в чужом облике собственный портрет».

Когда я сегодня смотрю на первую свою профессионально выполненную работу — «Пастушка», то поражаюсь, как много в этом образе от моего чересчур самостоятельного отрочества, неосознанно-дерзкого стремления к творчеству и как мало от послужившего для «Пастушка» моделью второклассника Джениша: пожалуй, только внешний облик, хотя стороннему наблюдателю и могло показаться, что я тогда с увлечением создавал «Портрет Джениша в меховой шапке с посохом в руках». Обычно в сегодняшнем речевом обиходе скульпторов «модель» — это безымянный натурщик или натурщица, пластическая характерность которых, или типичность лица, фигуры, используется мастером при воплощении самых разнообразных замыслов. Модели, как воздух, нужны при создании жанровых или монументальных многофигурных композиций.

Удачный выбор модели, например, при создании образов символического звучания имеет огромное значение.

«Рабочий и колхозница» Мухиной покоряют нас выразительностью, типической красотой моделей, послуживших скульптору прообразами двух стальных гигантов, поднявших над миром символы труда — серп и молот.

Увлекательно рассказывает о поисках модели для своей дипломной работы «Самсон, разрывающий узы» С. Т. Коненков:

«Итак, решено. Тема конкурсной статуи — «Самсон, разрывающий узы». Самсон как символ русского народа.

Мне хотелось отразить в этой статуе настроение окружающей меня жизни. Я видел, что конец народному долготерпению близок, что колосс-народ не в силах больше выносить сковывающих его цепей. Вот-вот и он сделает нечеловеческое усилие, чтобы разорвать крепкие, веками связывающие его путы. Да. Сделает, но разорвет ли? И я чувствовал, я предугадывал, что это произойдет не сразу. Нелегко путь к свободе.

Я решил приняться за работу и к осени, вернувшись в Петербург, подал заявление о выходе на конкурс соискателей заграничной командировки и звания классного художника. Мне предоставили удобную мастерскую в нижнем этаже Академии, с окнами, выходящими в сад, и назначили жесткие сроки. Уединившись в мастерской для дипломников, принялся за эскизные разработки. Наконец я нашел, что искал. Мой Самсон должен представлять собой гиганта с небывало могучими и до крайности напряженными мышцами. Гигант сделал нечеловеческое усилие, ремни глубоко врезались в тело, но ни один из них не подался ни на волос.

Для того чтобы начать лепить Самсона, нужно было найти натурщика с такими необыкновенными физическими данными. Пришлось на время покинуть стены мастерской. И очень скоро я нашел желанного натурщика.

Невдалеке от Академии разгружались баржи. За разгрузкой наблюдала целая толпа народа. Это неспроста. Среди работающих выделялись два брата — Василий

и Макар из «скопских» (псковских) мужиков. Они клали себе на спину ношу в тридцать пудов и легко шагали, не сгибаясь под огромной тяжестью, вверх по крутому трапу. Это были истинные силачи!

Разговорились. Кто они, кто мы. Не согласятся ли позировать художникам? Согласились охотно. Все вместе решили: младший брат, Василий, идет ко мне, а старший, Макар, в мастерскую профессора Павла Осиповича Ковалевского, доброго и чуткого наставника молодежи.

Как ни могуч был мой натурщик, но разве мог он обладать такими мышцами, которые в неистовом порыве напряг легендарный Самсон, великан, жаждавший свободы! Мой «Самсон» должен стать воплощением всенародного протеста, пафоса гигантской силы. Поэтому единственный путь решения темы «Самсона» я видел в смелой гиперболизации образа.

Модель для Коненкова стала словно бы живой пластической массой, в которой он провидит грандиозный символический образ. Он гиперболизирует и без того фантастическую по своей мощи мускулатуру грузчика Василия, производит смелые деформации природных анатомических пропорций — идет к символу. И вскоре Россия увидит, что скульптор «в своем «Самсоне» всем существом, с пророческим ясновидением почувствовал приближение революции, ее яростную энергию и грозное вдохновение».

Нередко мастер, выражая большие мысли и чувства, на протяжении многих лет оперирует одной, близкой его эстетическому идеалу, изученной в совершенстве моделью. Приведу для убедительности только один, но блистательный пример такой модели — Инге, жена выдающегося современного итальянского скульптора Джакомо Манцу, является вместе с тем и его постоянной моделью. Десятки ее портретов — это десятки проекций ее человеческого образа.

Что касается меня, то многие интересные, постоянно

находящиеся в поле общественного внимания современники давно и прочно стали героями моих портретных произведений, полновластно заявив свои права на время, труд, умение скульптора. В общем, все они — мои модели. Но что поделаешь, формула великого Бурделя коробит ухо непрофессионалов. «Образ модели»? Однако стоит ли открывать полемику. Мы-то с вами знаем, что речь идет об образе портретируемого.

Образ портретируемого, говоря математическим языком, это бесконечно большая величина. Каждый объект познания неисчерпаем, и нетрудно вообразить, что существует бесчисленное множество способов художественного познания одного-единственного образа. И ни при чем тут изобретательный модернизм с его стремлением к дегуманизации образа. Реализм, мыслимый как художественно-пластический эквивалент своего времени, реализм, который говорит на языке своего времени, но прежде сам творит этот язык, открывает перед искусством безграничный простор в познании и интерпретации образа портретируемого человека.

Обратимся к волнующему образу вечно живого Пушкина. У скульпторов, мне кажется, к нему, так понимавшему, так высоко ценившему искусство ваяния, особое тяготение. Русская школа скульптуры вдохновлена Пушкиным.

Впервые оказавшись в мастерской Е. Ф. Белашовой, я увидел на скульптурном станке почти готовый портрет Пушкина. В образе поэта буквально жила белашовская открытость души, ее склонность к аналитическому мышлению, ее чисто физическое обаяние. Вы скажете, что у самого Пушкина прямой характер, философский склад ума и лицо, о котором не скажешь «красивое», но «вдохновенное». Да, это так. Но в портрете, который мне тогда посчастливилось увидеть, Пушкин был живым, неотразимо обаятельным, действительно гениальным. Сам процесс работы над образом поэта, которого Белашова поч-

ти обожествляла, окрылял ее. В горячей, темпераментной лепке головы Пушкина мысль и чувство выражены адекватно. И сказано о многом: и о своей любви к великому поэту, и об очень личном понимании прекрасного, об отношении к мыслям Пушкина и к каждому факту его реального бытия. С достоинством выражено суждение зрелого человека о Поэте.

Одним словом, в портрете было так много личного, щедро переданного от художника образу модели, что я, восприняв великолепную скульптурную голову Пушкина как некое вершинное достижение художника, а это действительно так, решил никогда не браться за портрет человека, мое представление о котором ограничивалось бы рамками его биографии. Образ Пушкина проходит через все творчество Белашовой. Но если ранние попытки воплощения образа гениального поэта приводили ее зачастую к весьма скромным итогам — внешнему, романтико-героизированному бронзовому Пушкину, то с годами, по мере духовного развития личности скульптора, образ поэта в ее творчестве обретал эпохальное звучание. В силу совершенства формы, в которую облекались эти мысли, на свет являлись произведения остросовременные и вечные. Бюст-памятник в Михайловском, проект памятника поэту на месте дуэли, наконец, поясной портрет А. С. Пушкина 1964 года, о котором здесь шла речь.

Пушкин... Какой он разный у скульпторов разных эпох! Общественное сознание и личность художника, взявшегося за воплощение образа поэта, всякий раз заново формировали его скульптурный облик.

У классициста Гальберга, крупнейшего мастера портретного бюста 20—30-х годов XIX столетия, на лице Пушкина трагическая печать. Мраморный, холодно-безжизненный взгляд отдаляет нас от его солнечной поэзии. Гальберг весь во власти рокового выстрела, прогремевшего на Черной речке. Пушкин в его трактовке — жерт-

ва придворной интриги, убиенный поэт, «невольник чести».

Воспитанник Петербургской Академии художеств, скульптор второй половины столетия Бах, детально изучивший мемуары лицейских товарищей Пушкина, испытавший на себе неотразимую прелесть царскосельских садов, создает знаменитую композицию, в которой бытовая достоверность скульптуры находится в удивительном согласии с поэтичностью взгляда на Пушкина.

В московском памятнике Александра Опекушина Пушкин — солнце русской поэзии, поэтический пророк для всех народов, населяющих Россию. И такой итог труда скульптора закономерен: Опекушин создавал проект памятника в эпоху осознания всей Россией особой роли Пушкина в русской словесности, он победитель первого в России общественного конкурса, а не официального конкурса. И то, что памятник сооружался на средства, собранные в результате всенародной подписки, значило очень много. Опекушин был выразителем воли народа! Это и обязывало, и вдохновляло.

У нашего современника, ленинградского скульптора Михаила Константиновича Аникушина Пушкин классически статуарен и удивительным образом связан с замечательными архитектурными памятниками Ленинграда. Не представляю, не могу допустить ленинградского памятника Пушкину, созданного не ленинградцем, потому что образ поэта и образ воспетого поэтом города — единое целое, духовное богатство, принадлежность которого Ленинграду несомненна.

У Коненкова в поясном портрете 1937 года Пушкин — гармонический человек: красоте внешнего облика здесь сопутствует намеченная в позе, чертах лица близость момента творческого откровения. Часто бывая в доме-мастерской Сергея Тимофеевича, познавая его чудесные, лучезарные портреты на выставках, я видел, как велико в каждой из этих работ коненковское начало:

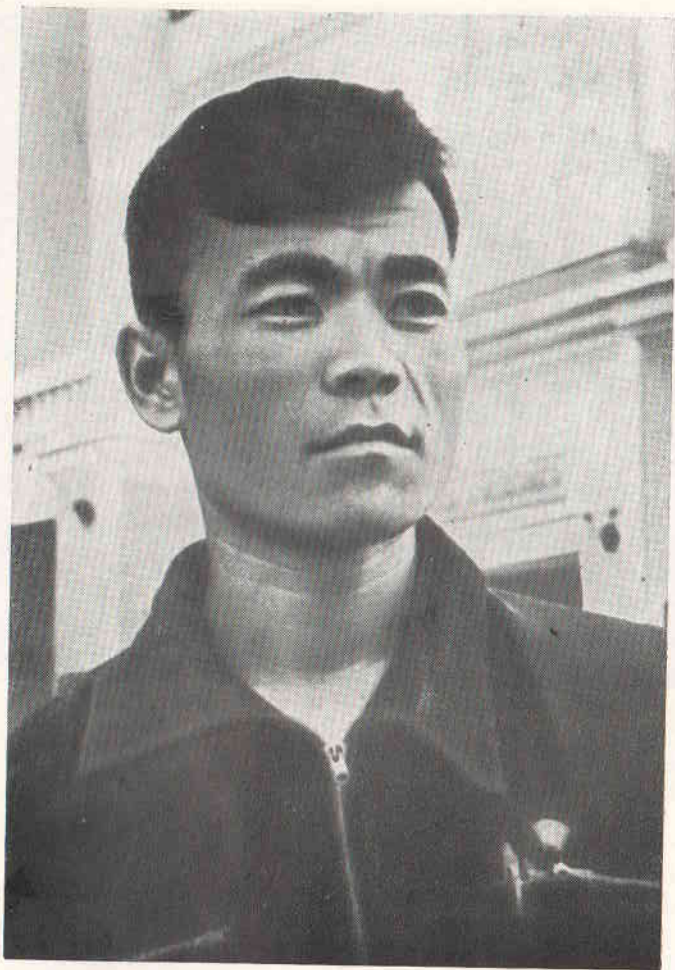
окрыленность, возвышенная духовность, пластическая экспрессия.

Совсем иной подход к образу Пушкина, я бы назвал его поэтически-документальным, у талантливого московского ваятеля Олега Комова. Характерен парный портрет Комова «Пушкин и Натали». По контрасту с предстательной крупной фигурой Наталии Николаевны каждому, кто впервые увидит эту скульптурную композицию, бросится в глаза небольшой рост Пушкина. И это не одна черта программного документализма. Фрак, котелок, перчатки и штилеты на Пушкине так же, как исполненный тонкого вкуса наряд Наталии Николаевны, исторически достоверны. А что же здесь от искусства, спросите вы. Все. И тема — Пушкин и Натали, — давно и прочно ставшая излюбленной темой русских художников и поэтов, тема, многократно отраженная на театральных подмостках и на экране. И замысел скульптора — быть документально точным, воссоздать во всей реалистической полноте облик поэта и обожаемой им женщины. И выразительные средства — синтезирование огромного, накопленного на протяжении полутора веков иконографического материала в лепке уверенно, чеканной — такой, какая возможна при многосеансовом портретировании живого человека. И целеустремленная работа над композицией, преследующая двоякую цель — воссоздание изящества поз и движений пушкинского времени и расстановку эмоционально-оценочных акцентов, суждение нашего современника о том далеком времени, о Пушкине.

В творчестве Комова, на мой взгляд, облик поэта впервые обретает жизненную многомерность. Пушкина он обращает в фигуру реальную, соотнесенную с нами, грешными. Комов как бы вводит Пушкина в наш круг, приглашая к дружеской беседе. Человек последней трети XX столетия всемогущ и прост. И скульптор — современник Гагарина, — подхватывая пушкинскую мысль



«Молодая мать».
Пластмасса. 1958 г.



В студенческие годы.



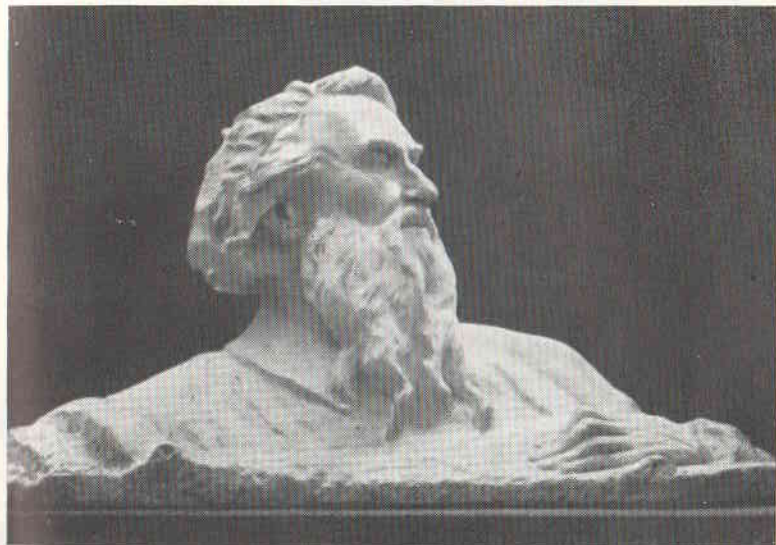
«Мать». Гипс. 1961 г.



«Пастушок».
Дерево. 1957 г.



«Голова девушки»
Дерево. 1960 г.



С. Т. Коненков.
«Автопортрет».



Коненковская
мебель.



Памятник Токтогулу
в Центральном
городском парке, г. Ош.



Портрет Телегей
Сагынбаевой.
Гипс. 1963 г.





«Комузист».
Гипс. 1964 г.



Портрет народной героини Зуракан Кайназаровой.
Гранит. 1975 г.



Е. Ф. Белашова. «Пушкин».



В мастерской Белека Джумабаева во время приезда Е. Ф. Белашовой в Киргизию.



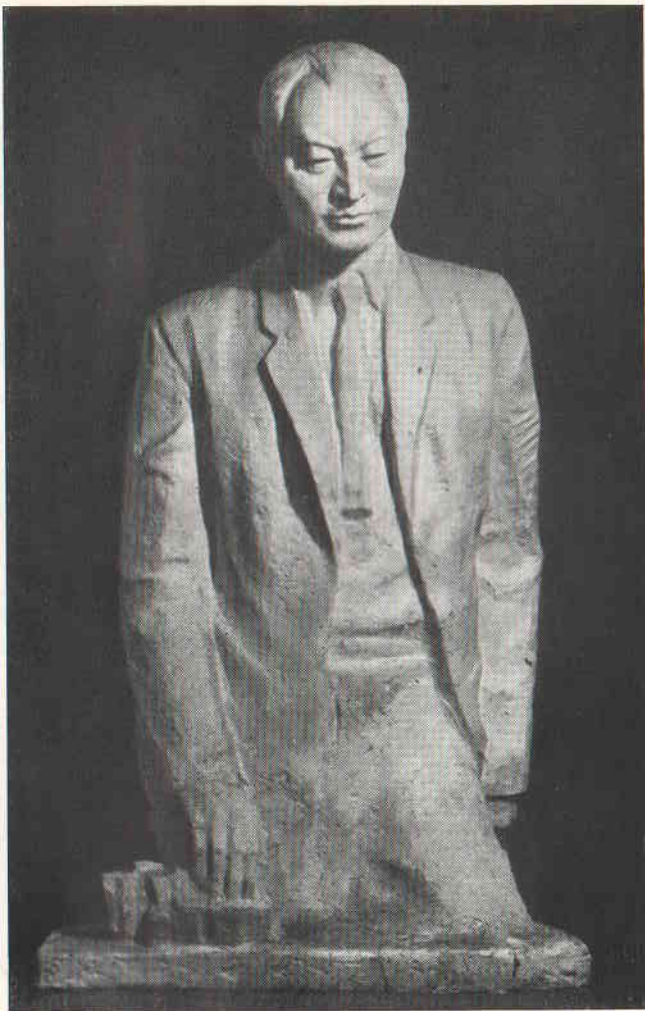
О. К. Комов. «Пушкин».



Р. Р. Бах. Памятник
А. С. Пушкину
в Царском Селе.



«Дирижер».
Эпоксидная смола. 1966 г.



Портрет академика Адышева.
Гипс. 1971 г.

о близости, о схожести людей («Как ты, как я, как целый свет»), приближает его к нам...

Вещие пушкинские слова: «Весть обо мне пройдет по всей Руси великой, И назовет меня всяк сущий в ней язык» — сбылись. Поэзия Пушкина, язык Пушкина получили необыкновенное распространение, стали фундаментом культуры всех братских народов нашего многонационального государства.

Пушкин — светоч добра и разума, символ мудрости и простоты для всего многонационального советского народа. Как и Пушкина, мы чтим национальных гениев разных народов, больших и малых: Тараса Шевченко и Шота Руставели, Янко Купалу и Низами, Яниса Райниса и Джамбула Джабаева, Константиноса Донелайтиса и Алишера Навои, Аветика Исаакяна и Токтогула Сатылганова.

Я родился и попал в мир Токтогула — кругом называли его имя, народные музыканты играли его мелодии, цели его песни. Мальчиком, едва научившись читать, но уже зная многие песни Токтогула, я мечтал создать памятник защитнику народа, бесстрашному акыну, композитору, комузчи. Я пытался вообразить себе Токтогула, делал зарисовки.

В учебнике была помещена фотография великого акына: старый человек с комузом, пальцы на струнах, глаза пристально смотрят на мир, седая борода и усы, гладкое, ни одной морщинки, лицо. Мне нравилось разглядывать это умное, родное лицо.

Когда я впервые, еще будучи учеником Пузыревского, принялся за композицию «Встреча Токтогула с Джамбулом», меня, можно сказать, устраивала фотокарточка в учебнике киргизской литературы, где Токтогул предстает седобородым ласковым стариком, одетым в чапан, с меховым тебетеем на голове и комузом в руках.

Но уже летом 1963 года, когда я во время каникул, вернувшись из Москвы, стал компоновать группу «Композитор-этнограф Затаевич слушает Токтогула», мне мно-

гого стало не хватать. «Чапан, тебетей, седая борода, комуз в руках — значит Токтогул?» — спрашивал я себя и отвечал себе же: «Токтогул многолик, объемён, пластически богат, многообразен. Как величественны подобные киргизским горам мелодии Токтогула, как щедро сердце народного защитника и правдолюбца, как глубок он в своей простоте».

Но как быть, если Токтогула, умершего в феврале 1933 года в родном зимовье Сасык-Джийде, удалось сфотографировать только однажды, во время приезда к нему в 1930 году Затаевича. Снимок, сделанный фотокорреспондентом Лукой Вильчинским, оказался единственным сохранившимся фотопортретом акына — Токтогул избежал фотокамер.

Стал расспрашивать Гапара Айтиевича Айтиева — ему посчастливилось видеть акына. По его воспоминаниям, Токтогул — небольшого роста, очень энергичный, внутренне собранный, старый человек. На чистом, гладком, спокойном лице белая борода и ни одной морщины. Айтиев рассказывал: «Это был артист, одновременно трагик и комик. Когда играл на комузе веселую мелодию, казалось, что его знаменитый тебетей танцует на голове».

Кое-какие краски в живописный образ Токтогула привнес знаменитый поэт Аалы Токомбаев. Мне же, скульптору, необычайно важно было вообразить Токтогула объемным: увидеть, как он стоит, как идет, каким предстает со спины, анфас и в профиль. Вслушиваясь в словесные характеристики облика Токтогула, я выскивал на улицах Фрунзе, в поездках по республике стариков, внешне похожих на великого акына. Приглашал их к себе в мастерскую, делал с них этюды, подступая, примериваясь к будущему скульптурному облику моего Токтогула.

В 1964—1965 годах праздновалось столетие Токтогула Сатылганова. Я напряженно работал и показал на

юбилейной выставке цикл жанрово-биографических композиций, посвященных жизни великого акына. В них мне хотелось раскрыть непреклонный характер Токтогула, рассказать о мужественном сердце народного защитника.

Известно, что в восемнадцать лет Токтогул уже состязался с известными акынами. Обычно такие поединки собирали множество слушателей. Слава победителей разносилась по всем кочевьям и анламам. Боевое крещение Токтогул получил на состязании с Арзаматом — придворным певцом манапа Дыйканбая. Устроил этот поединок сам Дыйканбай, когда убедился в неподкупности молодого акына Токтогула. Это он, Дыйканбай, научил Арзамата при всем народе оскорбить честного Токтогула. По ответам Токтогула можно понять, о чем пел Арзамат:

Ты хвастаешь тем, что при хане живешь,
Что хан Дыйканбай уважает тебя,
Ты хвастаешь тем, что за лесть и за ложь
Бараниной он угощает тебя.

Разоблачая манапов и их прихвостней, Токтогул знал, что его будут преследовать, с ним пожелают расчитать — но продолжал бесстрашно защищать бедноту.

Не щадя ни вдов, ни сирот,
Вы ограбили весь народ.
Ядовитые когти у вас,
Будет проклят навек ваш род!

Из состязания с Арзаматом Токтогул вышел победителем. В композиции «Молодой Токтогул» запечатлен момент, когда народный акын бросает вызов врагам народа. Он смел и горд, воля его крепка.

В двух последующих композициях — «Токтогул в ссылке», «Встреча с матерью» — мне хотелось языком пластики запечатлеть мгновения, когда в душе поэта рождается песня.

В этих работах при всем старании мне не удалось преодолеть эскизность в трактовке дорогого каждому киргизу образа. Однако искренность чувств и некоторые живые черты в облике моего Токтогула были замечены. И когда в 1966 году правительством республики была учреждена Республиканская премия Киргизской ССР в области литературы и искусства имени Токтогула Сатылганова, мне поручили сделать рабочую модель лауреатской золотой медали. А вскоре после того, как я справился с лауреатской медалью, мне был заказан памятник великому акыну.

В 1968 году в Оше был открыт памятник Токтогулу Сатылганову.

Сейчас я снова леплю Токтогула. Леплю потому, что меня неудержимо влечет к себе его музыкально-поэтический мир, духовная красота великого человека.

Образ Токтогула очень сложен. Всякий раз, соприкасаясь с его поэзией, слушая его песни и кюи*, открываешь для себя новые глубины.

Не раз я слышал от изощренных в музыке людей, что дошедшие до нас кюи Токтогула величавостью формы, страстностью музыки сродни фугам бессмертного Иоганна Себастьяна Баха. Может быть. Известно, что всякое сравнение «хромает». Однако я верю, что время подлинной оценки музыкального гения Востока Токтогула Сатылганова впереди.

Согбенный старостью Токтогул —
Сияет радостью Токтогул.
Он навстречу красным знаменам
Грудь свою широко распахнул.

Поздравляет бедняцкий кров,
Славит наше освобождение
От бесправия, от оков.

* Кюи — музыкальный жанр (киргиз.).

На душе у него светло.
Отступает навеки зло.
Но немного жаль, что под старость
Это счастье к нему пришло.

Токтогул прощался с жизнью, когда еще только зарождалось киргизское искусство советского времени. Организатор киргизского Союза художников Семен Афанасьевич Чуйков рассказывал нам, молодым, о том, как это было.

В то славное время с подлинно материнской любовью Советская власть пестовала только-только народившееся профессиональное изобразительное искусство Киргизии. Собственно, в первую пору волей случая развивался один вид многоликого изобразительного творчества — живопись.

Обучавшийся в Москве у известных мастеров полных два года уроженец Пешпека (нынешней нашей столицы Фрунзе) талантливый живописец Семен Чуйков и преподаватель рисования педагогического техникума В. В. Образцов составили ядро будущей организации. Их зоркому заинтересованному взгляду обязаны мы становлением большого дарования народного художника СССР Гапара Айтиева. Они помогли стать на ноги скромному юноше из горного аила Сабырбеку Акылбекову — тонкому лирику, живописцу, как говорят, милостью божьей.

Скульпторов на первых порах в Союзе художников не было. Свое летосчисление искусство ваяния в Киргизии ведет со дня приезда во Фрунзе в 1936 году выдающегося венгерского скульптора Ласло Месароша, мечтавшего о создании революционного искусства в пробуждающихся восточных странах. Судьба подарила ему не знавшую искусства ваяния Киргизию.

Темпераментный, настроенный на восприятие своеобразной красоты людей Востока Месарош в нескольких

выразительных портретах наметил пластическую характерность киргизского лица. Пластика тела, силуэт, ритмические основы строения фигуры требовали большего запаса наблюдений, этюдной работы. Времени на это Месарошу тою же судьбою не было отпущено.

Когда создавался Союз художников Киргизии, меня не было еще на свете. Но я могу представить то время, эпоху энтузиастов, не признававших преград на пути к большой цели. Люблю я часы душевных бесед о далеких годах молодости с Гапаром Айтиевичем Айтиевым. С особым вниманием слушаю темпераментные рассказы о первых шагах нашего творческого союза народного художника СССР, академика Семена Афанасьевича Чуйкова. По-особому я дорожу дружбой и доверием большого поэта, прекрасного человека Аалы Токомбаевича Токомбаева.

Мы подружились на юбилейных торжествах в честь столетия Токтогула. Стали говорить о возможности работы над его, Токомбаева, скульптурным портретом. Он сам предложил мне это. И тут невольная робость овладела мной. С людьми такого масштаба → Токомбаев основоположник киргизской литературы — я еще не работал. Недавние попытки постижения многогранного образа Токтогула — это изучение иконографии, документальных источников и твое воображение. Токтогула нет. Есть его музыка и поэзия. Есть память о нем. А тут живой классик, и ты должен постичь его, оставшись с ним с глазу на глаз. Ответственное, трудное решение. Я вспомнил, что С. Т. Коненков в 1896 году, после большого успеха на очередной передвижной выставке его «Камнебойца», отказался от прямого предложения Василия Ивановича Сурикова делать его портрет. Суриков тоже готов был позировать, хотел этого.

«Дорогу осилит идущий. Это так. Но с чем ты пустился в дорогу, молодой художник?» — спрашивал я себя тогда. Однако этот вопрос можно отнести и к тем,

кто ныне пробует свои силы в ответственном и трудном жанре портрета современника.

Должна существовать, как существуют условия теоремы, которую нужно доказать, хотя бы минимальная сумма представлений и осязаемый в душе эмоциональный фон по отношению к личности портретируемого, когда говоришь себе: «Я берусь за его портрет».

Заметим и то, что степень нравственно-философской зрелости художника играет немаловажную роль в таком начинании, как портрет. Здесь я сбрасываю со счетов циничную расчетливость дельцов от искусства, которые, не моргнув глазом, берутся за любой заказ. Всем известно, как велик урон, наносимый таким дельческим подходом. Речь идет о способности художника реально оценивать свои силы, о постоянном стремлении к обогащению своего духовного мира, о расширении познаний.

Наконец, еще одно условие, необходимое для успешной работы над портретом, — индивидуальность языка художника. Никого не радуют портреты безликие, как отчеканенные на монетной фабрике новенькие пятаки. Индивидуальность языка — это собственное мировосприятие, выраженное средствами скульптурной пластики. Характер лепки, композиционное мастерство, психологичность образа, декоративизм скульптуры — кто владеет одним из этих средств, а кому подчиняется и весь арсенал скульптурной пластики.

Аалы Токомбаевич, видя, что груз раздумий подавил мою решимость, сказал:

— Разреши я приду к тебе в мастерскую гостем. Знаешь, я неравнодушен к скульптуре.

Сейчас в мою новую большую мастерскую на Московской улице как старый добрый друг приходит поэт, Герой Социалистического Труда, академик, лауреат премии имени Токтогула Аалы Токомбаев. Мы подружились, когда он, придя гостем, охотно стал позировать мне и при этом увлекательно говорил о времени зарождения в

Киргизии творческих союзов. И это был непринужденный рассказ о дружбе, которая дороже всех сокровищ мира:

— Я горжусь тем, что Семен Афанасьевич Чуйков — мой друг. Работы его, имя его известны всему миру. Мне очень приятно, что в каталоге произведений Чуйкова, — да вот в этой книжечке с глянцевыми обложками, видишь, справа у тебя на полке — указано: три его работы хранятся в собрании Токомбаева...

Сейчас не вспомню, как мы познакомились. До этого слышал я о нем как о молодом художнике и писателе. Кажется, о нем говорил мне художник Образцов. В то время я, кроме основной работы, руководил в педтехникуме литобъединением «Кызыл учкун». Да, так и есть, они оба, Образцов и Чуйков, пришли просить, чтобы я пустил их к себе. Наш писательский оргкомитет оказался богаче. Дело это легко разрешилось, а после мы с Чуйковым долго бродили по городу. Говорили о литературе, об искусстве, о любви к людям, к природе. Я тогда плохо говорил по-русски, он — по-киргизски, но мы хорошо понимали друг друга.

Подумать только: сорок лет прошло... Во многих поездках по Киргизии мы были вместе. В доме моем висит его картина. Яркий солнечный день, на джайлоо привольно пасутся кони. Ветер колышет высокую траву. Вроде бы все... А я еще ощущаю и теплоту солнца, и ветер на своем лице, чувствую, как начинает с переборами стучать сердце, ловлю себя на мысли: высоко, не меньше трех тысяч метров...

Грустно от мысли, что невозможно уже стремя о стремя карабкаться по крутым склонам и, оглянувшись назад, ахнуть от собственной дерзости — ишь куда поднялись!

Стоим на самой вершине перевала Тюя-Ашу. Тогда дорога на Сусамыр была очень сложной. Не было, пожалуй, метра, где не белели бы кости павших животных.

Мы (с нами был писатель Абдукеримов) рассматриваем дружеский шарж, который, пока переводили дух, сделал Семен Афанасьевич, и отдаем дань его самокритичной «объективности»: себя он нарисовал до невозможности усталым, измученным, а нас такими орлами. А ведь мы все трое являли собой печальное зрелище. Да, так оно и было. Но это не помешало Чуйкову тут же обратить внимание на облака далеко внизу под нами. Солнце пронизывало их насквозь, и они неистово переливались — от золотого до багрово-красного. Эта ежесекундно меняющаяся гамма цветов приковала и мое внимание. И я понял, что не всем дано вот так, сразу, с одного взгляда, как сделал он, заметить волшебную красоту природы. Гораздо позже я узнал, что только талант способен раскрыть и сохранить для других красоту. Впрочем, я сам нежно люблю наши киргизские горы.

Небо синее, словно морской прибой,
Горы тучей затенены голубой,
Упирается в небо горбатый кряж,
Склон мохнатый зарос молодой травой,
Ели, словно тысячи поднятых рук,
Паукрашенных темной хвоей живою...

Аалы Токомбаевич мерно произносит слова, глаза его мечтательно полуприкрыты. Он в эти минуты — далеко, далеко. Он в эти минуты просто поэт.

Попав впервые к нему в дом и увидев на стене выразительно, с завидной экспрессией вылепленную и умело подкрашенную маску, я спросил: «Кто это сделал?» Он кивнул и ладонью правой руки коснулся груди, а затем показал мне барельефы Ленина и Маркса, эмоционально трактованный портрет своего друга, большевика, первого председателя ЦИК Киргизской ССР Уразбекова. Оказалось, Токомбаев — скульптор незаурядных способностей.

— Тургунбай, — тоном задушевной просьбы загово-

рил маститый поэт, человек, которого по справедливости называют «отцом киргизской литературы», — давай сделаем «Памятник освобожденному человеку». Мы обязаны думать о высоком — время такое. Я к тебе приду. Буду лепить из глины. Ты возьмешь меня учеником?

И он действительно пришел ко мне, чтобы лепить. Он вылепил из шамота круговую композицию: обелиск и четыре фигуры — представители разных рас, символизирующие освобожденное человечество.

Почти полгода я упорно работал над портретом Аалы Токомбаева. Мне хотелось выразить творческую сущность этого человека, его неисчерпаемую любовь к людям, его удивительное благородство.

Портрет был весьма благосклонно принят художественной общественностью, полностью удовлетворил самого Токомбаева. Однако он не стал откровением в этом жанре. Возможно, портрет мой все же не «дотянулся» до натуры — задача была слишком сложной для начинающего портретиста.

Не знаю, кого надо благодарить. Подозреваю, что Аалы Токомбаева, но только однажды в дверях мастерской я увидел внушительную фигуру человека, имя которого давно уже стало в Киргизии легендарным. Ко мне пришел Саякбай Каралаев — сказитель эпоса «Манас». Его называли живым хранителем «Манаса», Гомером XX столетия. С его слов записан так называемый саякбаевский вариант «Манаса».

Я принялся лепить его портрет. Это был очень откровенный, гордый собою человек. Можно было понять Каралаева: «Манас» возвышал его. Никогда до этого первого появления у меня в мастерской я не видел Каралаева и был обескуражен его приходом. Но, осознав, что мне выпал счастливый случай увековечить легендарного человека, я стал увлеченно изучать его облик, на ходу в процессе портретирования постигать его могучий, цельный характер. Сеансов было много.

Ощувив особую пламенную музыкальность его натуры, я, как только он усаживался позировать, включал магнитофон. Помню, его восхитила запись мелодии Калмуры Халботоева. Он сказал мне: «Впервые слышу композиста, который стоит на уровне Токтогула, Карамолдо Орозова и Ибрая Туманова». Когда умолк магнитофон, я попросил: «Саяк, расскажите «Чон-казат» («Большое сражение».) Он в знак согласия кивнул головой и говорил без остановки целых четыре часа. Слова бурлили у него в горле, как горячий фонтан. Он никак не мог остановиться. Когда я в другой раз попросил его рассказать «Чон-казат», то услышал уже совсем другой вариант. Импровизационный дар его был велик. Каждую его импровизацию я записывал на пленку, но это только малая частица, капля необъятного океана киргизского народного эпоса, носителем которого был Каралаев.

Саякбай известен был в Киргизии и как беркутчи. Он с удовольствием рассказывал о том, как надо пускать беркута на лису, как на зайца, как готовить беркута к охоте. Поучая меня, он важно произносил: «Беркут — образ мужества и чистоты, гордости и сосредоточения». — «Как вы делаете его послушным своей воле?» — спросил я его. «О, это большое, сложное искусство. Надо много знать, чтобы внушить ему, вольному сыну гор, свою волю».

Долго, очень долго делал я эту голову Саякбая: искал эпическое решение, связь с образным строем «Манаса». Ведь Саякбай Каралаев для нас, современников космической эры, был человеком из сказки. Знакомство с ним по-настоящему щедрый подарок судьбы.

Так же неожиданно, как он появился, Саякбай пропал из поля зрения. Впоследствии я узнал, что он, почувствовав приближение смерти, уехал на Иссык-Куль, в горы. Я успел сделать три эскиза и многочисленных этюд. Все это перевел в гипс. Но не решился тотчас компоновать портрет. Работа над образом Каралаева — дело

будущего. «Сильный напрягся — сильнее стал, слабый напрягся — хребет сломал». Не пришло еще для меня время портрета Саякбая. Надо копить и копить силы.

«Манас» для киргизского народа — такой же величайший героический эпос, как «Слово о полку Игореве» для русских и «Витязь в тигровой шкуре» для грузин. А Саякбай Каралаев в полном значении этого слова — один из творцов «Манаса». Записанный так называемый саякбаевский вариант «Манаса», как я убедился в ходе встреч со сказителем, не был окончательной редакцией. «Сочинение» «Манаса» продолжалось до последнего дня жизни Каралаева.

Встречи с Каралаевым много значили в моей жизни. В них я нашел опору при выработке принципов киргизской национальной пластики. Киргизская пластика, точнее говоря, искусство профессиональной скульптуры в Киргизии, казалось бы, возникает на пустом месте. Запрет мусульманской религии изображать людей и животных исключал в прошлом возможность зарождения скульптуры. Архитектура, искусство зодчих, обычно формировавшее представление о пространстве, ритме, сочетании материалов, у киргизов на протяжении веков сводилось к единственной, правда, совершенной форме — юрте, которая представляет собой как бы поставленный на землю небесный свод. Для меня был исключительно важен вклад Ласло Месароша, за короткое время выявившего и давшего пластическое толкование национального типа киргизского лица. И это, к сожалению, все, на что можно было опереться в работе по формированию современной национальной школы ваяния.

Сказитель Саякбай Каралаев своими импровизациями на тему «Чон-казат» приоткрыл мне тайну рождения киргизского эпического стиха. Ритмическая структура композиции (каждый раз в «Чон-казат» были новые красочные детали, но их чередование говорило о вековых ритмических закономерностях), эпический слог, монолит-

ность, нерасчлененность «Чон-казат», проникновенность, яркая эмоциональность живого слова открылись мне в исполнении Каралаева. Тогда я почувствовал, что пластика эпического сказания удивительно близка строю зарождающейся национальной скульптуры. Это ощущение следовало закрепить в памяти и материализовать в скульптурных образах.

На свет один за другим появлялись «Камни веков» — образы киргизов из далекого прошлого. Их внешняя археологичность стала поводом для рассуждений о том, что Садыков увлекся холодной стилизацией под старину, которую сам и придумал, и теряет связь с волнующей современностью. Однако мои «Камни веков» не были плодом чистой фантазии. Увиденные в детстве молоташи (каменные изваяния глубокой древности) натолкнули на мысль в эту форму, — как бы полустертые временем черты людей неведомого народа, едва намеченные, но цельные, обобщенные скульптурные объемы каменных монолитов, — попытаться вложить иное содержание. Память хранила облик, одежду крестьян айла Говсувар и пастухов с далеких джайлоо. А они, я уверен в этом, на протяжении предшествующих веков оставались почти неизменными.

«Камни веков» — это реконструкция, попытка воссоздания пластических мотивов прошлого. «Камни веков» — это застылость, заторможенность социального развития моего народа в эпохи, предшествующие Великому Октябрю.

Прихотлив и сложен путь мысли художника от жизненного впечатления к образу искусства. «Много цветов на горном лугу, до которого нам не подняться; много трав на том берегу, до которого нам не добраться», — говорит подзадоривающая все молодое, живое, дерзкое народная пословица. Но мы поднимаемся по горной круче вверх, нисколько не сомневаясь, что доберемся до манящих цветов; и пускаемся вплавь, ни секунды не сомне-

ваясь, что окажемся на том, манящем густою травою берегу.

Звучащее слово, задушевный голос комуза прочно поселились у меня в мастерской. Еще неизреченная национальная характерность киргизского ваяния, мне это ясно было, близка, созвучна фольклору, и я, приступая к работе, включал магнитофон и целыми днями жил в мире народной киргизской музыки и величавых саякбаевских сказаний. Музыка и ваяние — близкая родня.

Давно собираю народные мелодии. Фонотеку свою пополняю всеми возможными способами. В том числе и таким, доступным, пожалуй, только скульптору. Приглашаю музыканта к себе в мастерскую позировать, прошу его захватить с собой инструмент — комуз, кыякчи или чоор. Музыкант играет, магнитофон записывает, а я леплю. Таким образом подарил мне сто мелодий великолепный комузист Эркесары, была записана на магнитофонную пленку игра на чооре флейтиста Каримова. Побывали у меня и оставили о себе добрую память комузчи Ибрай Туманов и кыякчи Датка. Все они стали моими моделями и объектами портретирования.

Итогом же пристального наблюдения за исполнительскими приемами и эстетическими переживаниями создателей народных мелодий стал выполненный в 1966 году «Музыкант». Это обобщенный образ. Образ отмеченного музыкальным даром человека. Мой герой как бы прислушивается к звукам мира, выстраивая их в чарующую слух мелодию. Мне очень хотелось, чтобы и зритель был причастен его творчеству, чтобы ему были вняты звуки музыки.

В начале шестидесятых годов в столице республики композитором Джумахматовым был создан оркестр киргизских народных инструментов. Джумахматов удачно инструментовал мелодию прославленного комузиста Карамолдо Орозова «Сынганбугу», сделал интересные аранжировки мелодий Токтогула. У комузистов эти мелодии

звучали камерно, оркестр дал народной музыке силу, многокрасочность. Фактически родилась новая музыка. Я зачастил в филармонию и вскоре заметил за собой, что, помимо музыки, меня всерьез увлекает пластика дирижера: волевой характер его движений, красота, динамичность его силуэта, рационально-изысканный рисунок исполненных энергии жестов.

Я стал накапливать наблюдения и однажды в антракте отправился за кулисы. Дирижер оркестра сидел в глубоком кресле, до предела сосредоточенный, погруженный в мир музыки. Внешний мир и я со своим любопытством в том числе для него в этот миг не существовали.

И все-таки редкая удача сама шла ко мне в руки. Я почувствовал себя беркутчи на охоте: вот мелькнул огненный лисий хвост среди зарослей карагача — и умная птица послушна моей воле. Счастливым миг творческого озарения: композиция, внутренняя структура, пафос будущего произведения — в твоей власти.

Не откладывая, тут же, в филармонии, карандашом набросал эскиз, в котором постарался зафиксировать состояние напряженной сосредоточенности дирижера и открывшееся мне композиционное решение. Работу эту я назвал «Дирижер». В числе других моих работ она отмечена премией Ленинского комсомола республики.

«Без музыки, без дуды — ни туды и ни сюды», — вполне серьезно, вроде бы не в лад шуточным, скомошьим словам прибаутки любил повторять Коненков. И мне, наблюдавшему его быт, его поведение дома и в мастерской подолгу и пристально, это излюбленное при словье не казалось пустым звуком. Старый, девяностолетний Коненков к вечеру после трудов праведных обращался к своему помощнику: «Николай, неси гармонию», и самозабвенно пел старинные смоленские песни, умело подыгрывая себе на гармошке. Владел он и народной манерой игры на скрипке. Все последние годы жизни увлеченно мастерил невиданный музыкальный инстру-

мент — арфу-лиру, в котором причудливо сочетались классическая арфа-кифара, дошедшая к нам от древних греков, и запавшая ему в душу с детства лира бродячих нищих музыкантов. Кстати, этот причудливый инструмент был богато оснащен дудками и сопелками, которые Сергей Тимофеевич охотно дарил и демонстрировал своим многочисленным гостям.

Известно, что в период увлеченной многолетней работы над образом Паганини он не пропускал концертов зарубежных знаменитостей Изаи, Кубелика, Сарасате, и у него в мастерской на Пресне дневали и ночевали скрипачи Большого театра Ромашков, Микули. Шаляпин, Рахманинов, Пятницкий, Плевницкая были его друзьями. Их портреты, исполненные Коненковым, — это славные страницы русской пластики.

И мне уже на первых порах самостоятельной творческой работы пришлось убедиться в огромном плодотворном влиянии музыки на скульптуру. Конечно же, и речи не может быть о подражании Коненкову. Сейчас, когда я задумался о том, как незаметно, исподволь музыка стала дорогим и близким моим помощником, вспомнился Учитель, его музыкальная душа.

Наверное, то доброе, ласковое, что было в коненковской почти вековой любви к музыке, незримо, эфирно перетекло ко мне в душу. Наверное, это так. Но хотелось-то воспоминанием о культе музыки в жизни великого русского скульптора сказать другое. Музыка не просто гостя на пиру скульптурного творчества. Это вдохновляющая и зачастую ведущая нас по неизведанным путям муза. Ритмы народной музыки, мелодический характер народных песен родственны формам национальной пластики.

Величайшая заслуга Коненкова (следствие его прирожденной музыкальности) в том, что он, преодолев целых два столетия царивший в России общеевропейский пластический язык, заговорил в пластике по-русски. Его

старички-полевички, странники, кикиморы, нищие, сказочные богатыри, ельцинские мужики, степаны разины и ерусланы сродни русской песне и сказке. Не подделка и иллюстрация, а сама песня, сама сказка в яви обнаружилась пластическим прозрением Коненкова.

Но если в своих «деревяшках» Коненков оставался на уровне фольклора (в пластическом его выражении), то, обращаясь к портретированию деятельных современников (будь то портреты участников революции 1905 года, портреты писателей, музыкантов, ученых), он, не отказываясь от органичной ему народной интонации, если можно так выразиться, подчинял свою речь общепринятым нормам. Сказка есть сказка, а живая кипучая действительность с ее героями и замечательными личностями требует внимания чуткого художника.

То же видишь и в нашей творческой практике. Остро актуальна для нас и по сей день проблема выработки языка национальной пластики, и не следует сомневаться в том, что его обретение успешнее всего происходит в процессе осуществления таких экспериментальных работ, как серия «Камни веков», но основное время, большую часть сил отдаешь портрету, в котором запечатлено твое, художника, суждение о героях эпохи. Время не ждет. У искусства и так большой долг перед историей.

Киргизская республика в 1974 году отпраздновала свое 50-летие. Тысячи прекрасных людей, настоящих героев труда, выдающихся специалистов во всех областях знаний выросло в республике за полвека ее социалистического развития. Встречи со многими замечательными людьми (со времени работы над портретом Телегей Сагынбаевой мною выполнены десятки портретных работ) обогатили меня, помогли сформировать нравственно-идейные критерии. Для меня давно, чуть ли не с первых портретных работ, дорого увидеть, открыть пафос образа. Нисколько не осуждая тех мастеров, кто в портретируе-

мом видит в первую очередь модель для пластического анализа и демонстрации излюбленного приема лепки, не могу с интересом работать даже со сверххарактерной моделью, если не обнаруживаю в человеке, сидящем передо мной, «цветения души».

Когда при первом знакомстве я долго разговаривал с Зуракан Кайназаровой, то, не скрывая своего восторга, любовался мелодичностью ее голоса, и все мне казалось, что глаза ее поют.

У этой незаурядной женщины государственный склад ума. И внешность у нее выразительная — крупные черты лица, монолитная фигура. Для Киргизии Зуракан — человек, вошедший в историю. Неудивительно, что ей при жизни в столице республики, Фрунзе, поставлен памятник.

Это было в годы войны. В аилах и селах Чуйской долины, гонимые палящим ветром вражеского нашествия, появились тысячи эвакуированных. Уставшие, изголодавшиеся в скитаниях по бесконечным суровым дорогам, люди искали приюта.

Зуракан всем сердцем сочувствовала им, старалась хоть чем-то помочь этим людям. Она каждое утро варила большой котел джармы (это прожаренное толченое зерно, приготовленное в виде похлебки) и выставляла его на улицу айла. Каждый проходящий мог зачерпнуть кислото-холодного, сытного хлеба. Работая от зари до зари на свекловичном поле, воспитывая сына, ведя хозяйство, помогая эвакуированным, Зуракан постоянно думала: что еще она может сделать для людей в трудную пору жестокой войны?

У женщин ее звена мужа — на фронте. Частенько она видела их с заплаканными глазами и, хотя ей самой было не сладко, по дороге в поле и на свекловичной плантации пела для них. Не только грустные, но и озорные, веселые песни. Не упускала она случая легкой шуткой скрасить мелкую обиду или неприятность. «Больному

словечко шепнул с любовью — вернул ему половину здоровья».

А однажды... Однажды она привела в дом девочку-сироту, беженку с Украины, занятой фашистами. Потом в ее семье появился мальчик-чеченец, а еще через неделю — русский мальчик, а потом и еще ребята — еврей, дунганец, узбек. Всех семерых — шесть приемных детей и своего сына — она воспитала, дала им образование, устроила в жизни и сейчас в свои семьдесят четыре заботится о многочисленных внуках. Ее воспитанники живут во многих городах страны.

О Зуракан Кайназаровой я слышал в мальчишеские годы: о рекордных урожаях, о ее приемных детях.

С волнением отправлялся я к ней в гости. Вернулся очарованный, а через некоторое время она приехала во Фрунзе позировать. Энергичная, без единой морщинки на лице, она казалась воплощенным примером абсолютного здоровья. Вот только ноги — ревматизм сковал их: дала о себе знать поливка свеклы много лет подряд, когда с утра до вечера босые ноги были в холодной воде.

Работали мы напряженно, и через неделю портрет дважды Героя Социалистического Труда Зуракан Кайназаровой вчерне был закончен. Я, усадив ее в старинное представительное кресло, уточнял детали портрета, а в мастерскую приехал повидаться с давней знакомой Турабай Кулатович Кулатов, председатель Президиума Верховного Совета республики. Он появился неожиданно, и моя героиня из-за ревматизма не могла сразу подняться ему навстречу, но не смутилась и со свойственным ей юмором, обводя рукой стоящие на стеллаже перед ней скульптурные портреты, сказала:

— Тургунбай посадил меня в свой президиум. Сижку. Встать не могу.

Они расцеловались и заговорили как старые друзья-товарищи, президент республики и народная героиня.

Кто же попал в мой «президиум»? Где, когда, при каких обстоятельствах довелось скульптору видеть «цветные души» избранных им героев?

С Анатолием Николаевичем Кругловым я познакомился в пятьдесят седьмом году, на берегу Иссык-Куля. Меня поместили в санаторий (в то время продолжал мучить артрит). Когда болезнь немного отпустила, рисовал: Иссык-Куль трудно не рисовать.

Во время очередного сеанса ко мне подошел пожилой сухощавый человек с бородкой. Как выяснилось из нашей беседы, моя серьезность давно импонировала ему. Он — хирург, профессор. К искусству, как, впрочем, ко всему в жизни, подходит основательно. Его жена — Валентина Петровна Круглова — живописец-любитель. Она некогда брала уроки у автора всемирно знаменитых пейзажей «В голубом просторе» и «Зеленый шум» А. А. Рылова.

Долго ли, коротко ли, мы стали друзьями. Меня подкупали в Анатолии Николаевиче глубокая человечность, незаурядный ум, широта интересов. Он очень точен, корректен, и эти добрые качества я считал за благо у него позаимствовать.

Меня постоянно тянуло в дом Кругловых еще и потому, что, кроме разговоров о живописи и скульптуре, медицине и философии, здесь была музыка. Валентина Петровна часто играла нам на рояле. Моцарт и Лист, Бетховен и Шуман, Чайковский и Рахманинов мне стали ближе, роднее именно там, в домашнем кругу семьи хирурга Круглова.

Мы дружили, и мне не терпелось взяться за портрет хирурга. Но что-то останавливало руки, начавшие было лепить эскиз возможного круглового портрета. Я довольно хорошо знал Круглова в условиях бытовой повседневности, но не представлял, каков он в свои «звездные часы», в операционной. А слава профессора Круглова стремительно распространялась по городу, и люди, знав-

шие о наших отношениях, с упреком спрашивали меня: «Тургунбай, когда же?»

Мне нравилось наблюдать руки Круглова: точные, осторожные движения, изящные жесты. И однажды он, заметив мой изумительный взгляд, пооткровенничал:

— Страшные переживания влечет за собой каждая операция. Ты ведь тоже, как хирург, имеешь дело с живыми людьми. Правда, режешь, формуешь бесчувственную глину. Не знаю, что легче дается.

Оказалось, в этом его нечаянном признании таился ключ к прочтению образа.

Однажды, совершенно забыв об этом разговоре, просто из любопытства, я, не предупредив Круглова, пришел к нему в институт. Затерявшись среди студентов, наблюдал за тем, как профессор ведет операцию, и, честно говоря, мало что понял и почувствовал в течение двух с половиной часов, пока хирург был один на один с неведомым мне человеческим недугом. Но вот больного повезли из операционной, и все участники и наблюдатели операции хлынули в коридор. Выйдя после всех, я увидел буквально почерневшего от усталости Круглова, который одиноко стоял, заложив правую руку за пояс халата, весь погруженный в себя — он только что был рядом со смертью. Поединок со смертью не окончен, только начат. Все ли он сделал, что мог? А если не мог, то почему?

Я не ошибался. Эти и еще более строгие вопросы ставил себе профессор. (Этюд с натуры, который был исполнен в тот же день, он попросил меня передать в институт и тем самым высказал одобрение моему пониманию существа его ответственной работы.)

Этот увиденное и прочувствованное легло в основу композиционного портрета хирурга Круглова.

Пять лет назад Анатолий Николаевич вышел на пенсию. Сейчас ему восемьдесят лет, но, как прежде, он

бодр, собран, точен. Мы встречаемся, потому что у нас общий предмет любви — искусство...

Часто и подолгу работал в Киргизии Дмитрий Иванович Щербаков, академик, светило мировой науки, выдающийся геолог и блистательный организатор.

В московской квартире Дмитрия Ивановича Щербакова всех, кто бывал там, поражала своими масштабами коллекция минералов. Он прожил большую жизнь, был неутомимым путешественником, и не мудрено, что столько разных интереснейших камней заполнили громадный, от пола до потолка, шкаф и все просторное жилище. Мне, когда я попал к нему, Дмитрий Иванович доверительно сказал:

— Видишь, сколько камней! И большей частью киргизские. Всю Киргизию я исходил вдоль и поперек. Знаю каждое ущелье. Богатейшая страна. Вот тебе на память, — и он, бережно сдув пыль, протянул мне кусок мрамора. — Запомни, Тургунбай, киргизский мрамор не хуже каррарского, из которого великий Микеланджело выгесал Давида и Моисея.

Я внимательно рассматривал чистый, белый мрамор с едва заметными голубоватыми прожилками по сколу, а Дмитрий Иванович, петоропливо расхаживая по кабинету, рассказывал:

— На юге республики, в ущелье Усть-Ляйляк, лет двадцать тому назад мне удалось обнаружить отличный мрамор. Тот, что я подарил тебе, с перевала Тюя-Ашу. Есть кое-что и в других местах. Поговори об этом с Мусой Адышевым — он геолог милостью божьей. Он да Абдылаев — две большие звезды на восточном небе-своде. Да, еще запомни: Самайлы-Таш. Побывай в гостях у этой горы. Она вся иссечена наскальными рисунками. Думаю, тебе, скульптору, увидеть это крайне интересно.

Теперь и не помню, как мы познакомились. Дмитрий Иванович часто приезжал в Киргизию. Его заслуги в изучении недр республики и воспитании национальных

кадров геологов были чрезвычайно велики, а мне в 1965 году поручили незамедлительно приступить к созданию портрета академика Щербакова. Этот правительственный заказ совпал с моей мечтой. Обаяние Дмитрия Ивановича, его простота, его особая красота человека, физически постаревшего, но сохранившего живость ума, искрящийся юмор, совершенно пленили меня. Он был доступен людям. Любил гулять по фрунзенским улицам, и я нередко, как его тень, шел рядом, слушая рассуждения Дмитрия Ивановича, задавая подчас наивные вопросы, стремясь проникнуть в мир дорогой его сердцу петрографии, науки о горных породах.

Его давно нет на свете, а я постоянно ношу в себе его облик — крупное смеющееся лицо, голова в седых прядях. Наклоняясь и прямо с тротуара заглядывая в мой подвал (мастерская моя в 1965—1966 годах находилась в подвальном помещении жилого дома на углу Киевской улицы и улицы Беллинского), Дмитрий Иванович громко смеется и кричит:

— Тургунбай, если я упаду, то уж после меня не со-берешь.

Академик был стар и чрезвычайно загружен работой. Приходилось спешить с портретом. Я вылетал в Москву, когда он бывал там, и караулил каждый его свободный час.

В Москве я сделал настольный портрет, который подарил ему. После смерти академика портрет попал в Музей Революции. Этюды привез домой, были еще и фрунзенские этюды. Осмыслив этот материал, вылепил композиционный портрет, но не спешу показывать его, потому что знаю: работа не окончена.

Ученик Щербакова, директор Института геологии, вице-президент Академии наук Киргизской ССР Муса Мирзапаязович Адышев считает, что портрет состоялся. «Дмитрий Иванович у тебя живой», — подбадривает он меня. А я знаю, когда герой «живой», пройдена только

первая фаза работы над образом. Академик Щербаков открыл людям несметные богатства киргизских гор, вырастил учеников и продолжателей своего дела. Он поражал всех, знавших его, масштабностью интеллекта, редкой человечностью. Хочу, чтобы портрет его, обязательно вырубленный из киргизского камня, говорил бы не только о том, каким был Дмитрий Иванович, но и о сердечной признательности народа горной Киргизии ему, научному богу гор.

Адышев понимает, что грезится скульптору. Он лучше меня знал Щербакова, многим ему обязан. Я замечаю, что Адышев получил от Дмитрия Ивановича не только обширные знания, но и некоторые черты характера. Так же, как Щербаков, Адышев легок на подъем, прост и доступен.

Однажды, воспользовавшись советом академика Щербакова, я обратился к Адышеву как «к самой большой геологической звезде на восточном небосводе».

Мы выезжали с ним в Боумское ущелье, где природа создала фантастические скалы, живо напоминающие скульптуру. Я хотел чуть-чуть «подправить» природу, вырубить из этих скал эпические образы «Манаса». Адышев, выкроив время, поехал туда со мной, чтобы определить возраст камней и их прочность. Мы взяли образцы, чтобы сделать шлифы. Лабораторные анализы показали, что камни находятся в периоде распада, расщепления. Этим и объяснялось образование столь причудливых форм. Скалы Боумского ущелья для ваиния оказались непригодными. Это изрядно огорчило меня: столько лет мечтал я об изваяниях из этих скал. Однако в поездке мне открылся Адышев. О киргизских камнях, о геологии Тянь-Шаня он рассказывал вдохновенно, как поэт. Тогда я и загорелся мыслью воплотить образ Мусы Адышева. Пригласил его в мастерскую и во время очередной «лекции» по минералогии начал портретный этюд.

После этих трех продолжительных сеансов я много

его наблюдал: в кабинете, лаборатории, в полевых условиях. Всегда на лице его видна работа мысли, всегда он собран, энергичен, компактен. Эти его качества и легли в основу композиции портрета. Современный деятельный человек. Ничего от литературно-анекдотичного чудака, каким выводили некоторое время назад в кино и на театральных подмостках человека науки.

Портрет представляет собой полуфигуру задумавшегося ученого, правой рукой он чуть прикасается к лежащему на столе минералу. Геолог — инженер камней, что мне и хотелось зримо передать в скульптурном портрете Мусы Адышева. Работая над портретом, я, конечно же, любовался, гордился новым человеком, киргизом-ученым, его особой статью, интеллектуальной импозантностью.

В моей мастерской на стеллажах, как хорошо их назвала Зуракан Кайназарова, «в президиуме», стоят гипсы: «Геолог Муса Адышев», «Хирург Мамбет Мамакеев», «Физик Усен Асанов».

Вглядываясь в лица этих людей в часы позирования и наших дружеских бесед, я часто думал, что раньше киргизы не могли и мечтать о такого высочайшего уровня специалистах.

Три имени, три молодых представителя киргизского народа, пришедших в наши дни в большую науку. А сколько их еще, знакомых и нез знакомых, перспективных ученых, талантливых инженеров, глубоко знающих свое дело агрономов и работников зоотехнической службы, поэтов, художников, артистов, организаторов производства, вдохновенно трудятся в социалистическом хозяйстве Киргизии. Советская власть дала нашему народу сильные, поистине орлиные крылья, которые помогают нам подниматься все к новым и новым высотам в социальном развитии и хозяйственном строительстве, науке и искусстве, в общем культурном росте народа.

Молода, современна, национальна новая, социалистическая киргизская культура. Буквально у нас на глазах

за какие-то пятнадцать-двадцать лет поднялся и расцвел могучий талант Чингиза Айтматова — ныне признанного во всем мире художника слова. Радостным, ярким явлением в многонациональном советском искусстве становится киргизский балет. Премьера весны 1975 года — балет К. Молдобасанова «Материнское поле» — с огромным успехом прошла сначала во Фрунзе, а затем в дни празднования 30-летия Победы в Москве. Композитор Молдобасанов на либретто Айтматова написал музыку подлинно эпическую, основанную на талантливом прочтении народного киргизского мелоса и прекрасном знании музыкальной структуры современного балета.

Толомуш Океев, дебютировавший десять лет назад правдивой поэтичной кинопоэмой «Небо нашего детства», сегодня выступает с такой зрелой, мастерской работой, отмеченной индивидуальным режиссерским почерком и национальным своеобразием, как «Красное яблоко» по рассказу Чингиза Айтматова. На студии «Киргизфильм» по произведениям и сценариям Чингиза Айтматова поставлены такие запомнившиеся зрителю фильмы, как «Перевал», «Зной», «Красное яблоко», «Джамиля», «Прощай, Гюльсары».

Закономерно, что емкая, жизненно содержательная проза Айтматова становится, фактически стала, основой для роста и завоевания высот киргизским кино, драматическим и балетным искусством.

Сильнейшее впечатление производил на зрителей спектакль конца шестидесятых годов «Материнское поле». Центром этого спектакля в Киргизском драматическом театре была народная артистка СССР Даркуль Куюкова в роли Толгонай. Играла Куюкова так, что исчезали границы сцены и зала. Казалось, страдающая, но не сломленная горем, подлинная, а не театральная Толгонай вышла на сцену, чтобы разделить с нами, зрителями, выпавшие на ее долю радость и горе, чтобы люди, пришедшие в театр, постигли всю возможную щедрость

материнского сердца. Побывав на спектакле, я стал искать встречи с Даркуль Куюковой. Спрашиваю ее, каким образом пришла она к этой ошеломляющей зрителя естественности в трактовке образа главной героини.

— Сама не знаю. Просто я живу жизнью Толгонай — так она мне близка.

Еще во время спектакля я рисовал Куюкову. Компонировал будущий портрет. Чтобы подчеркнуть народный характер Даркуль Куюковой, я взял за основу композиции ее портрета в роли Толгонай одну из женских голов серии «Камни веков». Состояние эпического покоя, присутствующее эскизно вылепленной голове, конечно же, не отвечало содержанию взволновавшего меня образа. Однако монолитность, обобщенность формы этой архаизированной головы подсказывали, как монументализировать зыбкий театральный образ. Из многих сценических обликов моей героини мне более всего было близко и понятно состояние гордого величия женщины-матери, не сломленной страшным горем. Всеми силами я стремился преодолеть присущие трагедийному экстазу застылость, скованность, статичность, и в конце концов очертания глаз, губ, пряди волос, складки повязанного на голову платка обрели энергию, динамизм, заговорили о живой душе Толгонай. А подчеркнутая цельность, нерасчлененность форм, почерпнутая из стилистики серии «Камни веков», усилила впечатление значительности незаурядного, ярко национального характера этой женщины.

«Вдохновение, — писал А. С. Пушкин, — есть расположение души к живому приятно впечатлений, следовательно, к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных».

В театре Даркуль Куюкова предстала передо мной, одним из многих тысяч видевших ее в роли Толгонай зрителей, вдохновенным художником. Пафос творчества, позволю себе сделать такой вывод, основываясь не на одном этом примере, подобен яркому огню: не только осве-

щать, но и зажигать, вызывать ценную реакцию вдохновения способен этот душевный пламень.

С Всесоюзной художественной выставки, посвященной 50-летию создания СССР, портрет Даркуль Куюковой в роли короля Лира был приобретен Государственной Третьяковской галереей. Впервые произведение киргизского скульптора экспонировалось в залах всемирно известной Третьяковки.

В одном из просторных залов нового здания Республиканского музея изобразительных искусств Киргизской ССР стоит вырубленный из гранита композиционный портрет — «Народный артист СССР М. Рыскулов в роли короля Лира». А давно ли живой, страстный Муратбек Рыскулов, играя Шекспира, держал театральный зал в великом напряжении...

Джумгалский район высокогорной Нарынской области труднодоступен и в наши дни. А какие-нибудь 30—40 лет назад добраться туда было по силам лишь закаленному путешественнику да могучему орлу. Именно тогда, сорок лет назад, спустился с гор в Чуйскую долину и приехал в столицу республики, чтобы поступить в студию драматического театра, Муратбек Рыскулов. Студия при театре помогла ему осуществить заветную мечту — стать актером. Я не стану повторять того, что сказано в монографии о творчестве народного артиста СССР Рыскулова, на протяжении многих лет бывшего ведущим актером Государственного академического драматического театра в городе Фрунзе, сыгравшего и в кино, киргизском и всесоюзном, десятки запоминающихся ролей, а расскажу о том, что слышал от Муратбека Рыскуловича.

В 1971 году весь мир праздновал 400-летие Вильяма Шекспира. От Советского Союза в числе других выдающихся исполнителей шекспировского репертуара в Стратфорд-на-Эвоне был послан М. Рыскулов, волнующе игравший многие годы на республиканской сцене короля Лира. Восемь раз вызывали Рыскулова к рампе Шекспи-

ровского театра взыскательные знатоки творчества генерального драматурга, восемь раз читал Рыскулов один и тот же монолог Лира. Читал на киргизском. И очень опасался, выходя на сцену в обычном европейском костюме, будут ли его воспринимать как Лира без костюма и грима, говорящего на языке, наверняка неизвестном аудитории. Но зал не отпускал его и после того, как он через переводчика извинился, что не знает английского. Король Лир в интерпретации киргизского артиста потряс аудиторию.

И еще вспоминал Рыскулов, как после этого триумфа к нему за автографами подходили люди, как какой-то англичанин долго расспрашивал, кто он. Рыскулов сказал: «Я — киргиз». Это ничего не сказало спрашивающему. Рыскулов объяснил: «Я — Иссык-Куль», и это не просветило памяти любопытствующего. Сказал наконец: «Манас», но и о героическом эпосе киргизского народа англичанин никогда не слышал. «Тогда я произнес: Чингиз Айтматов. И, удивительное дело, англичанин просиял и стал говорить о горах Тянь-Шаня, о наших людях, вспомнил Иссык-Куль и уже доходил до него смысл понятия «Манас», — закончил Муратбек Рыскулович поучительную историю о мировой славе писателя из Киргизии, о великой власти слова над людскими сердцами.

Мы дружили с Рыскуловым с 1968 года, когда познакомились и сблизились в Ташкенте в дни декады киргизской литературы и искусства. Тогда же я сказал ему, что хочу его лепить. Он не возражал. Но срочные дела не давали приступить к исполнению этого намерения. Весной семьдесят четвертого года Муратбек Рыскулович пришел в мастерскую. Я, отложив все прочее, вылепил эту его голову. Он стал часто навещать меня. Мы о многом говорили. Я просил его прочитать здесь, в мастерской, монолог Лира. Он упорно отказывался и как-то неожиданно, внезапно уступил моим просьбам. Это запомнилось на всю жизнь. Тогда же сама собой

определилась композиция портрета: Рыскулов в образе короля Лира.

Когда Лир в глине был закончен, актер обошел портрет и, похлопывая ладонью по влажной глине, сказал: «Ну, Рыскулов, теперь ты вечный». Одевшись, снова взглянул в мастерскую и от дверей, издаലെка, долго, пристально смотрел на скульптуру.

Это была последняя наша встреча. Через неделю он умер.

В очень короткое время, словно оберегая его бессмертие, я вырубил «Лира» в граните — вечном материале. Но разве только скульптурное изображение способно обессмертить имя человека! Нет, тысячу раз нет! Залогом бессмертия была и будет сама жизнь человеческая — страстная, дерзостная, самоотверженная. «Пыль после нас останется или слава, при жизни это выбрать — наше право». Рыскулов этих слов не говорил; он не был честолюбивым человеком, но жил в соответствии с этой восточной мудростью. Он славен в глазах народа.

Теперь, когда оказываюсь в залах нашего Республиканского художественного музея и вижу гранитного Рыскулова, всякий раз вспоминаю рассказ Муратбека Рыскуловича о том, как он растолковывал англичанину в Стратфорде-на-Эвоне, что такое Киргизия, как имя «Чингиз Айтматов» осветило память европейца. Яркое дарование Чингиза Айтматова привлекает к себе внимание всего цивилизованного мира. Талант подобен молнии. Вспышки этих молний освещают горизонты человеческой культуры.

Наэлектризованная послеоктябрьской эпохой атмосфера духовной жизни моего народа, грандиозные социальные сдвиги, грозные ветры истории заключали в себе предпосылки для рождения таланта большого масштаба, художника высокого духовного потенциала. Повести и рассказы Чингиза Айтматова — явление эпического характера. Постоянная его тема — народ и история. Он не

бытописатель, не отражатель злободневных проблем, а эпический поэт. Его словом формируются современные нравственные критерии целого народа. В пафосе его прозы просвечивает поэтическая душа киргиза. Он несет в себе мироощущение целого народа.

Я давно хочу создать образ Чингиза Айтматова. Вчитываюсь в него, наблюдаю его во время собраний и конференций, которых в наше время проводится предостаточно. Как-то мы оказались вместе на одной из многочелюдных встреч. Это был свадебный вечер. Большой яркий Чингиз сразу бросился в глаза. Там мне стало ясно, каким должен быть портрет Айтматова. Чингиз впереди, задумавшийся, погруженный в себя, а за его спиной — герои его повестей и рассказов.

Я стал в тишине мастерской проверять эту идею. И вот, komponуя великолепно выписанных Айтматовым киргизов и русских, людей разных поколений, разных судеб, я увидел, что они выстраиваются в выразительные, социально активные группы. Поскольку в это время я был занят поисками образного решения «Памятника борцам революции», понял, почувствовал, что эскизы к портрету Чингиза Айтматова могут стать прочной завязкой и ключом в работе над памятником.

Портрет Чингиза Айтматова был отложен до лучших времен. Но я несколько недель подряд самозабвенно лепил все тех же айтматовских героев. Емкая, эпическая по своему строю проза Айтматова в сущности своей была настолько близка языку монументальной пластики, что я, вдохновляясь ею, как говорится, на одном дыхании завершил эскизы двух фланкирующих скульптурных групп памятника. Конечно, группы «Пробуждение» и «На защиту революции» в окончательном варианте бесконечно далеки от скульптурных набросков, с которых завязалась работа над воплощением темы «Народ в революции», но ведь в широком потоке текущей по равнине реки есть частичка воды ее горного истока. Вот так вопреки приня-

тым тобою, художник, творческим установкам на деле ты в одной работе невольно идешь за портретируемым, а в другой — портретируемый полностью подчинен твоей воле.

Во мне на протяжении многих лет росло желание создать портрет аксакала киргизского изобразительного искусства Гапара Айтиева. Я много думал о нем, у меня скопился значительный запас наблюдений. Образ выкристаллизовался в моем сознании, а мне, по правде говоря, боязно было посадить его перед собой для прямого позирования: опасался, что какие-нибудь частности внешнего облика, несоответствующее образной структуре портрета состояние модели разрушат цельность образа. И я начал лепить его скульптурный портрет по представлению.

В «Портрете Гапара Айтиева» очень много от моего понимания, моего видения этого человека. В итоге работы без натуры на свет явился образ, синтезирующий многолетние наблюдения и размышления. Он у меня молодой (а делался портрет, когда Айтиеву было под шестьдесят) и внутренне напряженный (однако в последние годы Гапар Айтиевич мягок, добр, «философичен»).

Когда закончил портрет в глине, то пригласил Айтиева, чтобы показать сделанное и попросить его попозировать для уточнения деталей.

Гапар Айтиевич, посмотрев на портрет, сказал:
— Чего ж тут позировать! Портрет закончен.

Так он и пошел по выставкам, пока не оказался вместе с портретом Даркуль Куюковой в Третьяковской галерее.

Мне пора вернуться к тому, с чего начался разговор о портрете: «Портрет — это всегда двойной образ: образ художника и образ модели».

Если судить по большому счету, то формула Бурделя осуществляется в полной мере, когда в портрете с первого взгляда виден индивидуальный пластический почерк мастера, его мироощущение. Модель — объект по-



Портрет хирурга Круглова.
Дерево. 1966 г.

«Поэт Омор Султанов».
Кованая медь. 1970 г.



«Доярка».
Шамот. 1970 г.



«Народная артистка СССР Даркуль Куюкова
в роли Толгонай». 1970 г.



А. С. Голубкина. «Березка».



В. И. Мухина. «Хлеб».



О. Роден. «Граждане города Кале». (Фрагмент.)



Э. А. Бурдель. «Геракл, стреляющий из лука».



С. Д. Эрзя. «Ветер»



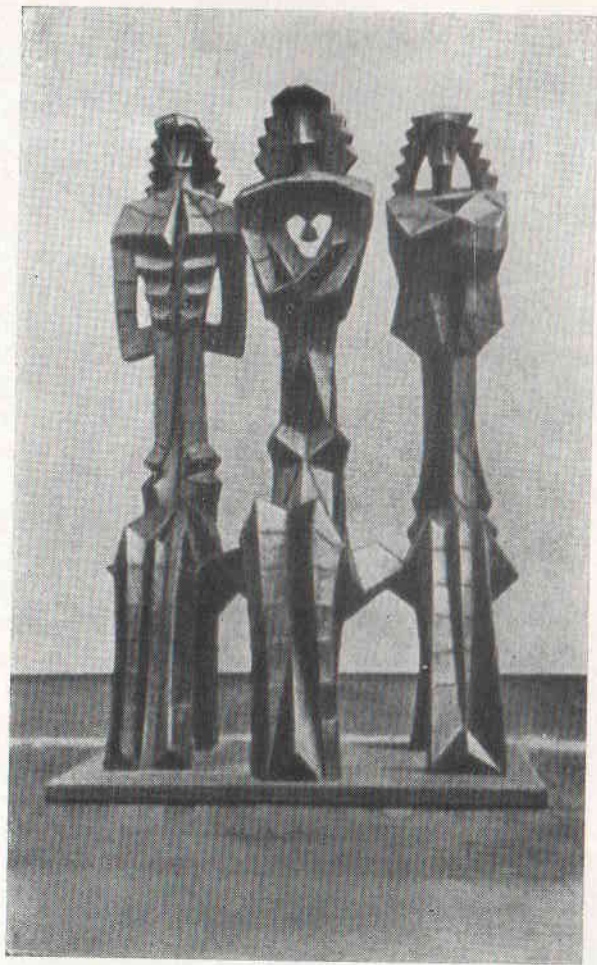
А. Старкопф.
«Скорь».



Э. Амашукели. «Мать-Грузия».



Ю. Кедайнис. «Труд».



В. Вильдžiюнас. «Три короля».



В. Алберг. «Виолончелист».



З. Хабибулин. «Высотник».



Муратбек Рыскулов в роли короля-Лира.
Гранит. 1974 г.



«Чинара». Мрамор. 1965 г.



«Отдых в пути». Дерево. 1960 г.



«Портрет». Дерево. 1965 г.

знания средствами искусства. Продукт познания — идейно-пластический эквивалент модели. Если этот эквивалент, проще сказать, эскиз портрета оплодотворен всем щедрым богатством натуры художника, то в жилах каменного изваяния начинает пульсировать кровь. Тогда образ художника и образ модели сплавляются в образ искусства.

Таким несравненным портретистом был Коненков. Каждый выполненный им портрет нес на себе отпечаток его личности, коненковское начало — окрыленность. У Коненкова через всю композицию каждого портрета проходит пульсирующая кровеносная система.

Сергей Тимофеевич горой стоял за идейность портретного образа. «Бескрылое отражателство, объективизм, — говорил он, — удел бездарей». Идея испепеляющей страсти, всемогущества музыки с гениальной силой выражена им в портретах-фантазиях на тему Паганини. Его Мусоргский — это стихия русского духа, неукротимая сила народной музыки. Его Николай Островский — воля, собранная в кулак, свет, победивший тьму.

Естественно, в работе над портретами современников хочется идти путем Коненкова, быть творцом образов, а не рабом натуры, хочется, чтобы и моим мироощущением были проникнуты все работы, выходящие из моей мастерской.

Пафос социалистического строительства, ощущение, выраженное в точной поэтической строке «мы — молодые хозяева страны», благородная красота творческого порыва — эти высокие темы стремился я выразить и в групповом портрете «Строители», и в «Табунщике», и в «Дирижере», и в портрете комсомольского поэта Омора Султанова.

Поэта Омора Султанова я знаю вот уже двенадцать лет. Можно сказать, он свидетель всей моей творческой жизни. Он, не дожидаясь специальных приглашений, довольно часто приходит ко мне в студию, до сих пор мы

не стеснялись, рассуждая о поэзии и скульптуре, говорить друг другу правду. Не раз мне приходилось замечать родственность скульптурной пластики и пластики слова. Омор прекрасно чувствует скульптуру, и его точные суждения не раз помогали мне.

Все поэтические сборники Султанова хранятся на почетном месте в моей библиотеке. На многих из них — посвящения. Я горд дружбой поэта, искренне люблю его поэзию. Особенно мне близок сборник «Аэропанорама». В нем динамика XX века, поэтическая публицистика, рисующая портрет времени. Создавая же портрет самого Омора Султанова, я, как компасом, пользовался запиской мне в сердце «Аэропанорамой».

«Омор бывает и скучным, и растерянным, и вовсе он не такой «чеканный», как в выполненном тобой портрете», — скажут фрунзенцы, встречавшиеся с поэтом в бытовой, обыденной обстановке. Не спорю. Бывает он и веселым, и скучным. А я знаю прекрасного поэта Омора Султанова собранным и волевым, счастливым и мудрым. Я им горжусь. И именно эту мою гордость товарищем-поэтом, следом за Маяковским смело говорящим со звездами, выражаю в портрете. Этот образ Омора Султанова и мой образ! Это Омор Султанов, который живет во мне. Я утверждаю: Омор вошел в меня лучшим, что в нем есть.

Век мой — крылья мои!

Я — земной,

 преходящий,

 тленный.

На земле родилось мое тело,


На земле, должно быть, умрет,

Но сегодня кажусь я себе


Молодым властелином Вселенной,

Чтоб сегодня настичь мое Завтра —

Лечу вперед и вперед.



МАТЕРИАЛЫ СКУЛЬПТУРЫ



Портрет Омора Султанова был исполнен в кованой меди. Почему не в бронзе, не в камне, не в дереве, а в кованой меди? Скульптурная форма — носитель идей, размышлений, эмоций — может быть воплощена только в материале. И в зависимости от характера идей и эмоций, заложенных в произведении, скульптор останавливается на том или ином материале. «Материал должен петь ему свойственным голосом», — под этой заповедью замечательного советского скульптора Ивана Семеновича Ефимова подпишется каждый художник.

Если бы для меня самым важным в портрете Омора Султанова было запечатлеть тонкость душевных переживаний поэта, я остановился бы на бронзе, способной донести все нюансы психологического строя человека и трепетность лепки. Стремясь передать дружески ласковое чувство к этому человеку, теплоту наших отношений, я бы работал в дереве. К камню я вовсе не обратился бы, потому что торжественному покою камня противоположны по духу взволнованные, яркие, запечатлевшие бурную динамику века стихи Омора Султанова.

Что за время досталось нам!
Лишь моря по-старому пенятся.
Но земные дороги
уходят в небо рывком.
И Добро и Зло,
сореволюясь за первенство,
по сто верст в секунду отмеривают с ветром!
Высота!
Ты меняешь меры привычные, четкие.
По-иному
видится жизнь с высоты:
автомобили внизу —
муравьи блестящие, черные,

самолеты — пчелы,
летающие на цветы!
Жизнь моя!
Словно в детстве на серого, чалого,
ты меня посадила
на мою Высоту.
Если людям помочь не сумею,
не сделаю даже малого —
лучше с орбиты сойти
и сгореть на лету.
Ну а если смогу,
помогу хоть немного —
это значит: недаром сюда,
в высоту,
меня зоввала дорога...

Более всего в портрете Омора Султанова мне хотелось выразить мироощущение поэта XX века. Хотелось, чтобы в портрете угадывался поэт-современник вообще, чтобы звонкая сила поэта, осязаемая в фактуре кованой меди, наталкивала бы зрителя на философские размышления о нашем замечательном времени.

Каждая эпоха выдвигает перед скульпторами задачи, которые можно успешно разрешить, только применяя современные для данного времени материалы.

Египетские тысячелетние царства с известной заботой фараонов о жизни в потустороннем мире явили миру великое искусство зодчих и ваятелей, взявших себе основным скульптурным материалом граниты циклопического веса и прочности.

Мраморы Эллады удивительно органичны задаче, которую решали ваятели и зодчие Древней Греции. Солнцеликое утро человеческой цивилизации гармонически воплотилось в розоватом светящемся мраморе колонн Парфенона и фидиевских скульптурных фризов.

Нержавеющая сталь монумента «Рабочий и колхозница», в котором Вера Игнатьевна Мухина сумела образно запечатлеть великую эпоху социалистического строительства в нашей стране, монумента поразительной пла-

стической экспрессии, сделала видимыми всему миру темпы технического роста СССР.

Цемент — хлеб сегодняшней строительной индустрии — в шестидесятые годы нашего столетия закономерно оказался основным пластическим материалом при создании грандиозных монументов и мемориальных комплексов — Волгоградского, Брестского, Саласпилского, Хатынского.

Одним словом, скульптура обладает добрым качеством брать на вооружение современные технологические материалы. И, надо заметить, это коренное ее качество.

На одной из ранних фаз эволюции человек обнаружил, что из камня можно высекать необходимые обиходные инструменты и орудия и что особенности природной структуры этого материала диктуют форму предметов. Ваяние, собственно, и родилось в каменном веке. Каменные орудия превосходны в своем роде, ибо человеку свойственно стремление к совершенству. Рациональное и эстетическое начала слиты в рукотворных предметах людей каменного века в единое целое. «Ассортимент» предметов по мере роста потребностей увеличивается — появились украшения из камня, каменные божки и амулеты. К высочайшим достижениям каменного века относятся так широко ныне известные многотонные каменные изваяния острова Пасхи. Достоинно восхищения трудолюбие и умение этих оставивших по себе такую громкую память ваятелей, примитивным каменным же рубилом высекавших из скал грандиозные человеческие фигуры!

Бронзовый век как более высокая ступень развития предлагает вниманию археологов гораздо более широкий мир вещей и орудий.

Податливая глина, нечаянно оказавшись в огне костра, стала керамикой, с разнообразием форм которой также связан дальнейший путь эволюционного развития человеческого общества. Собственно, вся цивилизация южного географического региона зиждется на использовании

пластичной глины как основного строительного материала. Глинобитные строения, посуда, утварь, украшения, азбука, политические грамоты — все из глины.

От высокой древнегреческой культуры идет определение «пластичный» — *plastikos*, что значит «лепной», «скульптурный». Прошедшие эпохи сделали этот термин фундаментальным и многозначным понятием. Восхищаясь искусством далекого прошлого, желая выразить свое одобрение творческим усилиям современного нам мастера, мы называем скульптурную работу пластичной и этим словом даем самую общую, самую главную оценку оказавшемуся в поле нашего внимания произведению. Скульптуру часто именувают пластикой. И мы, в профессиональной среде, начинаем суждение о новом произведении и часто кончаем разговор критерием пластичности вещи.

Пластическое качество возникло из интуитивного ощущения полноты формы и функциональной необходимости.

Пластика есть соразмерность, весомость, содержательность и гармоничность формы. Пластика — это и ощущение формы в движении.

Мастер-чеканщик из медного листа изготавливает чогун — сосуд, в котором в Средней Азии готовят чай. Форма его продиктована функциональной задачей: вода должна быстро вскипать, поэтому основная ее масса заключена в сферический объем, который вознесен ажурной подставкой в центр огня, а чтобы закипевшая вода не выплеснулась из сосуда и удобно было засыпать чай, горловина чогуна сначала сужается, а потом постепенно расширяется до размеров небольшого блюдечка. Решая функциональную задачу, мастер подчиняется мощно заявляющему о себе «инстинкту красоты», чувству пластической гармонии. И чогун сегодня поражает нас прежде всего совершенством формы в движении.

Течет, набирая динамичность формы, такой обыкновенный, такой обыденный крестьянский серп.

Изумительно красива выполненная крестьянским сапожником деревянная колодка.

Одна из вершин пластичности, в моем представлении, — юрта, жилище кочевника. Она так органично вливается в огромное пространство окружающего мира, так соразмерна бескрайней степи и зеленому приволью высокогорного джайлоо, что невольно пробуждает чувство гармонии.

Чувство пластики, чувство красоты — достояние творцов народного быта, тех, кого мы уважительно называем — усто*.

О большом пластическом чувстве неведомых нам ваятелей далекого прошлого, создателей молоташей — каменных скульптур, говорит такая удивительная черта. На круглом изваянии, когда стоишь вблизи каменной бабы, видишь рельефное решение рук, оружия, а при удалении на небольшое расстояние эти рельефно обозначенные детали производят впечатление объемных форм. Какое умение, какое поразительное пластическое чутье! Попытки взять на вооружение этот эффектный прием меня, например, далеко не сразу привели к положительным результатам, потому что не так просто постичь законы пластики. Но когда тебе это дается, испытываешь великую радость творческого удовлетворения.

Джурт — место, где когда-то стояли юрты. Его издалека узнаешь по выразительным, разбросанным по ровной площадке валунам.

Три камня в круг — это очаг. На эти камни ставился казан.

Валуны джурта — свидетели былого времени, прошедшей жизни. Если бы они имели язык, они могли бы рассказать о людях, живших здесь. Язык молчаливых камней — что это — поэтическая метафора или только посвященным доступная речь?

* Усто — мастер (восточн.).

Ведь это чудо так хорошо знакомо мне. Коненков. В русскую скульптуру с ним явились образы, которые как бы живут в дереве. Для него в каждом древесном стволе, выкорчеванном пне (обрабатывая их, скульптор оставлял непорученными основные контуры, форму ствола или пня) жил близкий его духовному миру образ, и он, по словам А. С. Голубкиной, только «освобождал то, что заключено в дереве». Русские богатыри и труженики-правдоискатели, сказочные лешие и ведьмы — по правде могли родиться только в дереве с его зримой весомостью, сучковатостью, с его неободранным корьем, напоминающим продубленную солнцем и выюгами кожу. Это натолкнуло меня на мысль: чтобы увидеть в камне образ, надо раскрепостить в себе фантазию. Я пристально рассматриваю камни, которые были свидетелями жизни прошедших веков. В своих поездках по республике ни за что не миную известных мне или моим попутчикам джуртов.

Юрт нет, людей нет — только несколько камней на ровной площадке. Вокруг необозримый простор, тишина. Я вглядываюсь в причудливые силуэты гранитных валунов, и вот один из камней, не раскрывая подробностей, напоминает мне женщину в элечеке*, другой — мужественные черты киргиза-воина. Меня восхищают полнота формы, предельная лаконичность открывшихся образов. Впервые увидя в камне образ, я испытал неизъяснимое творческое волнение.

Несколько лет наблюдений и постоянных размышлений подсказали путь пластической интерпретации сложившейся в сознании серии «Камни веков».

Поразившее мое воображение камни я привез в мастерскую. Углем и гипсом зафиксировав наблюдаемый образ, снимал с валуна форму. Форму набивал шамотом, и в полученной таким образом точной шамотной копии

* Элечеке — киргизский национальный головной убор.

валуна выявлял черты «Киргизского воина», «Чабапа», «Сказителя «Манаса».

Варьируя овальную, валунную форму, я исполнил в шамоте шесть голов. В одном случае мне хотелось передать характерность лица и красоту старинного национального головного убора (элетече) киргизской женщины. В другом — рыцарскую статью киргиза-воина. В третьем — связь времен, обозначившуюся в близком соседстве старого джурта с доисторическими каменными бабами — молотошами.

Шамот, в котором был исполнен цикл «Камни веков», представляет собой замес обожженной глины и глины керамической.

Общеизвестно, что археологи с помощью добытых в земле глиняных черепков «по полочкам разложили» этапы истории цивилизации. Дело в том, что обжигать глину, делать из нее посуду и утварь человечество научилось очень рано. Диапазон применения людьми обожженной глины впечатляющ. Обожженная глина — плифа, кирпич — вытеснила древнейший строительный материал — камень. Теракотовая скульптура Древней Месопотамии; краснолаковые и чернолаковые вазы Древней Греции; нарядная поливная керамика Самарканда и Бухары; цветочные горшки, пифосы для хранения зерна и вина, обеденная посуда у многих и многих народов; саксонский, а еще раньше китайский фарфор; филимоновская, вятская, каргопольская игрушка; надгробные стелы, фаянсовые санитарно-технические устройства, глиняные бусы и еще тысячи необходимых для жизни утилитарных и декоративных вещей создавались и создаются из обожженной глины. Именно глина помогает рождению скульптуры. Спросите любого из нас и услышите: «В детстве лепил из глины и пластилина». Глине, особо пластичной, но, к сожалению, недолговечной, быстро рассыхающейся, теряющей форму, мы, скульпторы, первоначально доверяем свои замыслы.

Досадно только, что в наши дни обожженная глина, керамика, с ее фактурной теплотой, относительной дешевой играет незаслуженно скромную роль. Мало керамики в интерьерах общественных зданий, робко выходит керамическая скульптура на улицы, скверы и в парки наших городов. (Особенно хорош для этих целей, на мой взгляд, прочный, способный к идеальному сохранению формы при обжиге шамот.)

Шамот как скульптурный материал заинтересовал меня еще до работы над циклом «Камни веков». Столкнувшись с ним, я принялся экспериментировать: делал вазы и сосуды, декоративные портреты и сувенирные композиции. Покрывал шамот глазурью, окисью металлов, ангобом. Не сразу постиг я технологию работы с этим, подчеркиваю, современным материалом. Работая с шамотом, я чувствовал себя табушником, впервые оседлывающим поровистую лошадь. Должен сказать, что у скульптора процесс овладения материалом всегда вызывает творческое воодушевление, большое волнение, предчувствие открытия. Многим памятно первое в жизни «печатание» с негатива на фотобумагу. Как волнуется начинающего фотографа момент появления на белой поверхности фотобумаги первых контуров изображения! Поверьте: волнение скульптора в момент формовки или перевода в материал неизмеримо сильнее.

Индивидуальность мастера, его характер, его опыт с наибольшей отчетливостью проявляются в процессе перевода скульптуры в материал.

Вспоминаю встречи с замечательным скульптором-анималистом Василием Алексеевичем Ватагиным. Он был профессором Строгановки, скромным, простым, доступным человеком. Мы, студенты, запросто приходили к нему в дом. Василий Алексеевич угощал чаем и с увлечением рассказывал, как он работает. Прежде всего на маленьком эскизе, говорил он, нахожу силуэт — угадываемый, читаемый по многим профилям, а уже с этого

эскиза обычно в дереве начинаю вырубать большую вещь.

— А как тонировать дерево? — спросил я его.

— Очень просто, — воодушевился Ватагин. — Знаешь, из трубы в русской печке в сырую погоду течет жидкая сажа. Хозяйкам — огорченье, а мне — радость. Этой разведенной сажой я и делаю тонировку. Вот посмотрите: пингвин так тонирован и кошка. Без сажи не обойдешься, когда нужен контраст черного и белого.

Это был оригинальный человек — скромный и глубокий, художник и ученый. Причем ученость его была чужда книжности, он всю свою долгую жизнь погружен был в чтение одной великой книги, книги Природы. Характер, повадки, пластику животных скульптор-анималист Ватагин знал и умел передать в особом — добродушно-внимательном, очень человечном искусстве; он по-есенински смотрел на животных, как на братьев наших меньших, и этой доброте его взгляда, его мировоззрения как нельзя лучше соответствовал любимый его материал — теплое мягкое дерево. Звери, даже грозные хищники, у него не страшные, а милые, доверчивые, как дети.

Совсем другое впечатление производили грифы, орлы и соколы Дмитрия Филипповича Цаплина. Гордые, недоступные птицы, вырубленные из камня, живо напоминали о горных высях, о воле, о борьбе за существование. Из дерева, которое крепче базальта (Цаплин многие годы скитался по свету и на родину возвратился из Южной Америки с запасом деревянных сверхпрочных плах, добытых в тропических лесах), он создавал свои философские творения. Его мастерская в центре Москвы у Китайской стены напоминала жилище циклопа — всюду в этом поместительном полуподвале были расставлены огромные пятиметровые статуи. Не верилось, что громадные деревянные и каменные изваяния, каждое из которых требовало колоссального по объему, изнуряющего физического труда, были сработаны одним человеком. Но стои-

ло увидеть горящие фанатическим огнем глаза скульптора, и сомнения улетучивались.

В Манеже обсуждались проекты памятника Льву Толстому; придя туда, я впервые увидел Цаплина. Он буквально ворвался своей речью в плавное, вялое, нестойкое имени Толстого говорение по поводу проектов. Инициаторы конкурса мыслили себе памятник как изваяние, в котором будут присутствовать все высокие качества таланта гениального писателя и великого правдолюбца. Уподобившись гоголевской Агафье Тихоновне, жюри мечтало соединить в одном проекте достоинства многих. Известно, что из этого вышло: анемичный гранитный истукан в сквере Девичьего поля не несет в себе ни одной живой черты гениальной, противоречивой личности Толстого. А тогда я со всей пылкостью молодости разделял пафос выступления Цаплина и подошел к нему, чтобы высказать ему слова благодарности. Мы познакомились. Он пригласил побывать у него. Я пришел и был ошеломлен увиденным. Десятки работ, в том числе такие крупномасштабные творения, как «Мыслитель», «Космос», «Рабочий», «Лев Толстой», «Балерина», вырублены из дерева и камня. Огромная мастерская буквально заставлена изваяниями, и не видно ни одного гипса.

Видя мое удивление, он стал рассказывать: «В Испании с утра до вечера я работал на валунах у берега моря. Народ постоянно собирался возле меня. Газеты писали о чуде русском. Людей удивляло, как удается мне в камень вдохнуть жизнь. Тут же состоятельные люди покупали обработанные мною валуны».

Не один вечер провел я в его мастерской, помогая ему рубить в камне и дереве, учился ремеслу, так необходимому скульптору. Свообразие пластики Цаплина в трепетности его искусства — все рождено в процессе ваения. Освобождая образы, заключенные в камне и дереве, он чувствовал себя богом-творцом. Подобно манасчи Саякбаю Каралаеву, он был неумно горд своей способностью

импровизировать, творить образы высокого духовного потенциала. Он был дерзким собеседником, язвительным, неуживчивым человеком, но к нему шли и шли художники и скульпторы, шли, по словам Цаплина, «за витаминном».

Он был неутомимым экспериментатором. Этот колючий, желчный старик сделал выдающееся открытие и, будто дело происходило в эпоху мрачного средневековья, унес открытый им секрет в могилу. Он изобрел технологию получения искусственного габбро, темного, необыкновенно плотного камня, одной из разновидностей гранита. Искусственный габбро он получал отливкой. В полученную после лепки форму вместо гипса, который дает безжизненный слепок оригинала, он заливал жидкий габбро и получал каменную отливку! Огромная экономия времени, труда, великолепные прочностные данные искусственного габбро сулили большие перемены в нашем деле, но, сколько я ни просил его рассказать, как он получает искусственный камень, Цаплин язвительно улыбался и повторял: «Это уйдет со мной». Он прожил многие годы за границей, был по психологии человеком старого мира. Да и не понят был как художник, когда вернулся на родину.

Однако Цаплин — явление, понапрасну забытое. В его опыте много поучительного, верного. К нему, как ни к кому другому, было приложимо имя «ваятель», то есть создатель произведений из твердых материалов. Его поиски в сфере технологии скульптурных материалов я считаю вдохновляюще поучительными. Мой шамот как заполнитель валуновой формы скульптур серии «Камни веков» — это усвоенный в мастерской Цаплина принцип замены промежуточного гипса полученным синтетическим путем вечным материалом. Я не оговорился. Обожженная глина — вечный материал. По глиняным черепкам археологи датируют этапы развития человеческой цивилизации. К слову сказать, секрет Цаплина может быть разгадан. В наши дни химиками-техно-

логами созданы связующие материалы, способные воссоздать из порошка природный гранит. Дело за постановкой опытных работ.

Пока же я продолжаю экспериментировать с керамическими материалами, стремясь выявить границы их применения. Поиск оказывается многообещающим — ничтожный процент усадки смеси глины обожженной и керамической, значительная прочность шамота сулит ему большое будущее.

Шамот настолько полюбился мне, что я и портреты современников стал без тени смущения переводить в этот материал.

Портрет Гапара Айтиева требовал бронзы. Но дело это длинное, и гипсовую отливку я перевел в шамот. Потом протонировал шамот эпоксидной смолой с графитом и в итоге получил «звучание металла». Так же поступил с портретом Даркуль Куюковой.

С техническим прогрессом в практику скульптуры все решительнее входят современные синтетические материалы. Применяется вместе с упоминавшимся мною нейтральным заполнителем шамотом и эпоксидная смола. Мой «Дирижер» и «Портрет художника Акылбекова» полностью выполнены из близкой глине по приемам работы эпоксидной смолы, которая привлекает не только своей прочностью, но и податливостью при получении нужной фактуры и тона. «Молодую мать» — одно из первых моих произведений — я отлил из белой, как мрамор, пластмассы.

Не всегда на этом пути художника сопровождают удачи, но новые синтетические материалы, несомненно, обогащают палитру современного скульптора!

У каждого материала свои возможности, своя структура — у каждого скульптора свой любимый материал. Коненков боготворил дерево, и самые душевные его творения выполнены в этом материале. По образному выражению известного русского советского художника

С. В. Малютина, «Копенков вдохнул бога в чурку». Дерево — это нечто живое, природой одаренное формами, которые художнику надлежит увидеть и выявить, не нарушая структурных качеств материала. Однажды я не устоял перед искушением. Во дворе дома Союза художников неведомо сколько лет лежал корявый сукастый ствол карагача. Обычно на нем сидели, курили, обсуждали художническое житье-бытье — он стал как бы частью нашей повседневной жизни. Как-то я увидел, на нем сидит парень, новый ученик Пузыревского, и от нечего делать постукивает по стволу острым топором. Не удержался, прикрикнул на него:

— Ты что! Не видишь разве — это же красивая девушка.

Под влиянием Копенкова я давно приглядывался к этому дереву. Парень засомневался. А я отрезал верхнюю часть ствола и, деликатно обработав карагач стамеской, выявил лик задумчивой красавицы с пышными волосами. Чем-то голова девушки с пышными волосами напоминает одну из копенковских «Кор».

В следующей исполненной в дереве композиции «Отдых» я постарался найти свой образно-пластический строй. Мягкая, излучающая свет и тепло ива давала возможность передать тончайшие оттенки состояния моего героя. Старик-киргиз, отпустив коня пастись, прилег на землю, положив в изголовье седло. Поза его свободна, на глаза он надвинул колпак, в правой руке тыквенная сачка. Нежная, податливая текстура ствола ивы позволила выявить мягкую, текучую пластику форм расслабленного человеческого тела, подчеркнуть киргизский колорит фигуры, почувствовать себя ваятелем, творящим из бесчувственной чурки образ человека. Я был удовлетворен и с еще большей благосклонностью и интересом стал относиться к дереву.

Вспоминается и первая моя работа в этом материале — «Пастушок». Я его вырезал из карагача. На голове

мальчика огромная шапка — тебетей из бараньей шкуры. Только дерево могло дать такое живое представление о фактуре тебетей, такую ажурность резьбы.

«Маленького рыбака» я увидел в стволе ивы. Он в действительности, этот рыбачок, напоминал ивовый пенек на берегу. Если приглядеться к этой работе, то можно заметить, что цельность, органичность ствола не нарушена.

«Женщину в элечке» я вырезал из корня старого тала. Когда работа была близка к завершению, мне стало ясно, что нижнюю часть композиции очень обогатит древесная кора, которая в процессе заготовки материала была потеряна. Для скульптуры из дерева это не окончательная потеря: подобрал нужной фактуры корье и закрепил его.

Лет десять лежал у меня в мастерской большой таловый ствол. Как-то в поездке я с увлечением вылепил этюд молодой доярки Анипы, вчерашней десятиклассницы, неутомимой работницы и певуны. Вещь получилась станковой, и по трактовке формы она требовала либо бронзы, либо дерева. Тут-то и пригодился таловый ствол. Сейчас фигура юной доярки Анипы — в экспозиции киргизского Республиканского музея изобразительных искусств.

Из дерева выполнен портрет моего задушевного друга, хирурга, профессора А. Н. Круглова. Эту работу, а также «Девушку с красивыми волосами» я не хочу «отпускать» из мастерской. Мне рядом с ними тепло и уютно.

Помимо выявления склонности к «душевному искусству», дерево беспощадно «скажет», обладает ли вы способностью декоративного мышления.

В шестидесятом году в котельной, где я занимался с ребятами скульптурой, вылепил однажды привлекательное в пластическом отношении лицо девочки, а потом вырубил ее из плотного, красивого по тону ствола груши. Работая во дворе котельной, я обратил внимание на лежащую в дальнем углу большую кучу саксаула. Мне

показалось возможным для обогащения композиции портрета применить извилистую ветвь саксаула. Я как бы накинул на плечи девушки «изготовленный» природой шарфик. Зрители находят органичным в моей композиции сочетание двух древесных пород.

Ведь если вдуматься, дерево — материал, не имеющий себе равных по богатству видов. Какие бы качества будущей скульптуры вы ни нафантазировали, можно найти дерево, плотностью и текстурой отвечающее самому смелому замыслу. Как говорится, дай бог испытать возможности тех пород деревьев, которые растут в родном краю. На постижение всей древесной щедрости мира и жизни не хватит.

Удивительное богатство представляет собой народная деревянная скульптура тропической Африки. А теперь вспомните, какое сильнейшее впечатление произвела на советских людей персональная выставка С. Д. Эрзи в Третьяковке. Аргентинское дерево альгарробо под резцом нашего соотечественника превращалось в изваяния огромной художественной ценности. Богатый цвет, поразительная плотность альгарробо позволяли мастеру добиваться эффекта алмазной чистоты поверхности, идеальной завершенности скульптурной формы.

Дерево обладает и еще одним завидным качеством: его поверхности можно придать желаемый фактурный тон и цвет.

Урюк — крепкое, долговечное дерево красно-коричневого цвета. При обработке известковым молоком и покрытии льняным маслом оно приобретает темно-красный цвет, сохраняющийся века. Из урюка делают у нас в Киргизии народные музыкальные инструменты — комузы и кияки. Способ обработки урюка открыл мне усто Чалакыз Иманов. Из ствола этого дерева я вырезал «Портрет молодого ученого Дыйкаша Чынгышбаева» и «Портрет сельского учителя».

И такие секреты обработки имеет каждая порода дерева.

Но, сколько ни восхваляй дерево, оно никогда не станет ведущим материалом скульптуры. Да, оно наилучшим образом донесет до зрителя задуманные мысли и чувства скульптора, оно удивительно отзывчиво самым тонким проявлениям духовно-эмоциональной жизни. Однако одно из важнейших назначений скульптуры — быть искусством улиц и площадей, влиять на многотысячную, миллионную зрительскую аудиторию. А дерево на открытом воздухе долго не простоят, так как конструктивно-прочностные его возможности ограничены. Вообразите себе деревянного Юрия Долгорукого на громадном деревянном же коне среди каменных громад Советской площади Москвы. Получается какая-то нелепица.

Когда дело касается создания сложных по композиции памятников и монументов, слово за королевой материалов — бронзой.

Двухтысячелетний «Марк Аврелий» — скульптурная реликвия Древнего Рима и гордо величественный «Медный всадник» Ленинграда, «Граждане Кале» Родена и «Кондотьер» Донателло, элегичный «Пушкин» Александра Опекушина и победоносный «Самсон» Михаила Козловского, исполненная бурного движения «Тачанка» под Перекопом и величественная статуарность монумента Освобождения на горе Геллерт в Будапеште, полновесные, земные, несущие идею гармонии и покоя статуи Майоля и экстатическое напряжение бурделевского «Геракла, стреляющего из лука», духовная экспрессия «Достоевского» Коненкова и чеканная звучность формы бронзовых кардиналов Джакомо Манцу, широкий жест народного трибуна в памятнике С. М. Кирову работы Томского и свойственная буржуазному индивидууму внутренняя замкнутость, самоизоляция портретируемых у Деспио, — все названные здесь образцы скульптурной пластики обязаны своей известностью и материалу, из которого они сделаны, — бронзе, позволяющей в точности передать людям, времени и самые смелые композицион-

ные устремления, и тончайшие психологические нюансы.

Но и то надо сказать, что бронза поистине великая страдальца. Сколько было создано по-казенному холодных конных и парадных скульптурных памятников императорам да генералам, сколько неумелых, огрубленно-плоских образов псевдоактуальных героев отлито в благородной бронзе! Строг сегодня в нашей стране отбор предназначенных к отливке из бронзы произведений, но сплошь и рядом встают на площадях и в скверах убогие по пластике форм, «сырые» по композиции, небрежно-холодные по лепке «творения». Назначение произведения к отливке — награда, приз для скульптора. Честное слово, вредно плодить плохого качества бронзовые скульптуры. Их большая стоимость и качество материала невольно делают их «вечными», а они нередко того не заслуживают. Но с другой стороны, нельзя научиться не учась. Проблема заключается в том, как, каким образом поднять качество бронзовой скульптуры, как, не впадая в расточительство, дать возможность молодым скульпторам ощутить вкус работы с пластичной, трепетной бронзой.

Бронза — слово женского рода. Может быть, поэтому так прекрасны отлитые в бронзе работы женщин-скульпторов А. С. Голубкиной, В. И. Мухиной, С. Д. Лебедевой, Е. Ф. Белашовой. Лепка их всегда страстных произведений исполнена воли, но трепетна и нежна. Образность их станковых произведений в значительной степени обеспечена чисто женской тонкостью передачи чувства и мысли в процессе работы в глине. Что ни говоришь, а нет другого, кроме бронзы, материала, который мог бы столь точно, без малейшей потери пластического качества увековечить труд художника. Голубкинский портрет Льва Толстого или ее же «Березку» невозможно представить в другом материале. Невозможно представить не в бронзе белашовского «Пушкина». А такой шедевр пластики, как «Девочка с бабочкой» С. Д. Лебедевой, на мой взгляд,

просто дает бронзе «полюбоваться» самой собой. А как декоративна и по-женски добра чудосная двухфигурная композиция В. И. Мухиной «Хлеб».

Я могу быть доволен своей судьбой. Бронза оказалась ко мне благосклонной. В бронзу в 1972 году были переведены «Табунщик» и «Голова киргиза». И когда в феврале 1975 года я приехал на Мытищинский завод принимать отлитую в бронзе фигуру женщины со знаменом (центральную часть памятника «Борцам революции»), то с удивлением увидел среди эталонных отливок своего «Табунщика». Похвалы мастеров литейного дела в адрес «Табунщика» и их уважительные суждения о скульптурных качествах только что отлитой восьмиметровой фигуры для памятника убедили в том, что бронза не чуждый мне материал.

Безусловно, древнейший материал скульптуры — камень. Каменные топоры, наконечники стрел, ножи — достояние людей, живших много тысячелетий тому назад. Орудия эти были ими получены способом валяния, высекания из камня. Ведь в прошлом скульпторов не случайно называли ваятелями. И сегодня я — ваятель, когда, вылепив портрет в глине и сделав с него гипсовый отливоч, устанавливаю этот отливоч на станок, а на соседний станок водружаю блок мрамора или гранита и, вооружась копировочным устройством, с помощью набора прочных стальных инструментов (троянок, сарпелей, шпунтов и молота) начинаю высекать портрет из камня. Я снова и снова понимаю, что хотя это процесс медленный, но исключительно благотворный. Скульптуре противопоставлено легкомыслие.

Пробиваясь в толщу камня, не раз задумываешься: а то ли ты делаешь. Камень учит думать, учит терпению.

Портрет Героя Социалистического Труда матери-героини чабана Телегей Сагынбаевой решено было переводить в мрамор. Мне привезли из Кемипа с Боролдойского карьера большой блок крупнозернистого зеленоватого

оттенка мрамора. В гипсовой отливке Телегей предстала перед зрителями в широком развороте плеч, с курчавым барашком на руках. Когда я наметил шпунтом основные объемы, в плечах, вследствие наличия в блоке микротрещин, произошел раскол мрамора. Однако такой обколотый, словно извлеченный из-под развалин или со дна моря, мраморный бюст оказался в художественном отношении более выразительным, нежели первоначальная «полная» композиция. Когда создавался портрет, я не задумывался о том, что его доведется переводить в материал. Отсюда многие неожиданности. Работа над портретом, если можно так выразиться, велась без технологического проекта. А ведь, по существу, уже на первой фазе работы, имея дело с глиной, скульптор обязан мыслить в материале.

Скажем, мелкозернистый белоснежный прозрачный итальянский (каррарский) мрамор требует, чтобы в процессе лепки в скульптуру было заложено такое качество, как тонкая моделировка черт лица, ажурность деталей, аксессуаров. Вспомним непревзойденного мастера психологического портрета Федота Шубина.

В его творческом наследии более всего поражает тонкость работы, кажущееся невероятным в наше время умение изваять в мраморе и мягкие складки шелковой мантлии, и белопенный прибой кружев ворота мягкой рубахи, ласково льнущей к коже тонкой тканью, и искрящиеся то гранеными, то округлыми формами драгоценности и ордена, и муар орденских лент, который, кажется, шуршит и топорщится. А незабываемые, словно живые, розы среди сложного плетения изящных локонов прически в знаменитом портрете графини Паниной! Я умышленно не говорю о всепроникающем взгляде скульптора-портретиста, умевшего безошибочно постигнуть и увековечить в мраморе самое существо портретируемого. Гений Шубина общепризнан. Хочется подчеркнуть блестящие достижения мастеров XVIII столетия в искус-

стве резьбы по камню. Как не хвастает подобного виртуозного владения техникой обработки камня мастерам XX столетия!

Иная техника, иной подход к материалу у великого флорентийца Микеланджело Буонарроти. Можно без преувеличения сказать, что этот титан духа провидел свои творения в недрах гор. Фактура многих его образов напоминает грубоотесанный камень. Затеявая грандиозную работу, гробницу Медичи, Микеланджело отправился в каменоломни Каррары, чтобы самолично добыть мрамор для задуманных им статуй. Он не успокоился, пока не справился с этой задачей. Это были блоки, найденные и добытые им самим.

Его современник Кондиви свидетельствовал: «Однажды, глядя на каменоломню с высокой горы, возвышающейся над морем, ему пришла мысль вырубить колоссальную фигуру, которую мореплаватели могли бы видеть издалека. Как жаль, что этот замысел остался неосуществленным».

Коненков признавался мне: «Когда я вижу вырезанный машиной куб мрамора, я ничего не могу. Это уже форма, но форма, к скульптурной пластике не имеющая отношения. Любой же отформованный природой камень возбуждает мою фантазию».

Вспоминается, как подобранные в придорожной канаве два конусовидных куска полевого шпата у меня на глазах стали сказочно-фантастическими образами — «Эльбрусом» и «Араратом». Аллегорические образы возникли в сознании Коненкова во время перелета через Большой Кавказский хребет. Некоторое время спустя Сергей Тимофеевич писал: «Два сказочных «видения» Кавказа не оставляли меня до тех пор, пока не обрели у меня в мастерской зримый облик изваяний из камня. Потом они побывали на выставке в доме Родена. Не правда ли, знаменательный факт. Роден завещал постигать красоту и выразительность природных форм, и в знак

уважения к памяти великого скульптора в Париж отправились «Эльбрус» и «Арарат».

Каждый художник неповторим. На каждого из нас свой сильный отпечаток накладывает время. Речь идет об отношении художника к материалу. Плохо, если оно нейтрально-равнодушное.

Мы живем в век индустриальный. Камень для наших потребностей добывают дисковой электропилой. Но ведь бесспорно то, что мраморный куб диктует композицию. И если всем существом художника не опрокинуть, не одолеть этот диктат, будущая скульптура обречена. При ремесленном переводе с помощью пунктир-машины на свет является механическая вещь. Нет в ней языка камня.

Художник должен больше слушать себя, быть внимательным, наблюдательным. Должен исключить из своей жизни какую бы то ни было механистичность.

Чего не бывает в многотрудной практике скульптора! Представьте себе, как непросто было даже вчерне обработать огромный мраморный блок. И когда уже затрачена уйма физического труда, ты вдруг теряешь две трети объема. Теряешь, переживаешь, досадуешь. Но в конечном счете убеждаешься, что потеря в данном случае — находка. Так было с портретом Телгеи Сагынбаевой.

В своей рабочей практике я давно убедился, что работа с камнем требует школы. Как мудро поступили в Эстонии, организовав вблизи доломитового карьера на острове Сааремаа базу для легкой творческой практики скульпторов. Вот где было валяние в истинном значении этого слова. Скульпторы, имея в изобилии доломит, могли без модели, без гипсового прототипа рубить камень, изучая его структуру, фактурные и пластические возможности, достоинства и слабые стороны. Естественно, что в ходе этой летней практики шел интенсивный обмен опытом и знаниями.

Много значит в успешном освоении эстонскими скульпторами пластических возможностей камня традиции «кам-

нелюбия», заложенные выдающимся скульптором, поэтом камня Старкопфом. Он безошибочно чувствовал структуру камня, его весомость и пластику. Преображая камень в лениво-грациозные, умиротворенные женские фигуры, Старкопф как бы стремился возратить его в свою естественную среду, вынося на лоно природы многие из своих прекрасных работ, которые «живут» среди зеленого приволья музеев скульптуры под открытым небом во многих парках Эстонии. Сохранение компактности блока, плавная моделировка объемов, певучий силуэт, строгость очертаний — свойства скульптурных творений Старкопфа. Большинство современных эстонских скульпторов прямо или косвенно училось у него, и это породило добрую традицию любви и понимания камня.

Очень многие скульпторы Прибалтики много и успешно работают в камне. «Скорбящая мать» Г. Йокубониса; гранитные стелы каунасского памятника В. И. Ленину — «Революция», «Труд», «Мир» К. Шважиса, Ю. Кедайниса, Р. Антиниса; композиционные и портретные работы известных латвийских мастеров Л. Давыдовой-Медене, В. Алберга, Г. Грундберга, М. Ланге; монументы М. Варика и Р. Кульда на острове Сааремаа не нуждаются в моих комплиментах. Все это прекрасные образцы скульптурного мастерства. Современная обобщенная форма, укрупненная цельная мысль, четкий лаконичный силуэт — это язык камня.

Каменная кладовая на всю Прибалтику одна — доломит на Сааремаа. Все прочие сорта мрамора, гранита — привозные. Киргизия же — страна камня. Образно говоря, на камне сидим, но еще очень мало интересуемся этими несметными богатствами.

Мне приходилось высекать скульптуры из нашего алабальского мрамора. Тонкозернистый, прозрачный, теплых тонов, этот камень облагораживает скульптурные формы, придает им особую светосность. Мрамор позволяет передать едва уловимые нюансы формы. Я понял это особенно

хорошо, когда сам вырубил портрет маленькой (тогда ей было два года) дочки Чинары. Блок был небольшой, и форма скульптуры вписалась в него, не расчленив целого объема. И это позволило донести образ малышки во всей полноте.

Я пробовал из крупных блоков с нашего Боролдойского карьера вырубать бюсты и фигуры, но это оказалось бесполезной затеей — начнешь рубить, смотришь, то полетела рука, то надломилась шея. Заволновавшись, я начал разбираться, в чем дело, и узнал, что на Боролдойском карьере камень рвет взрывами, получая из мрамора крошку, поэтому в этом карьере, возможно, весь массив поражен микротрещинами.

В 1970 году мне довелось побывать в Индии, там везде в ходу камень. Как, скажем, в селах севера России еще недавно все необходимое для жизни делалось из дерева, так многообразно в Индии применяется камень. Из камня сложены многие здания и сооружения; из камня изготавливаются всевозможные предметы обихода; тонко пиленный камень применяется там, куда у нас идет фанера. Кстати, пластинчатый, изумительно чисто обработанный камень продается на каждом углу.

С нескрываемым интересом наблюдал я, как добывают в Индии разнообразные породы камня. В штате Мадрас нас повезли на экскурсию в карьер. Ни взрывов, ни грохота молотов не услышал я там: камень берут не силой, а умением. Определяется направление слоев (по слою камень колется очень точно и почти не требует обработки), затем выбивается дунка, в нее забивается деревянный клин, и на него рабочий постоянно льет воду. Клин разбухает. Через два-три дня ровнехонький блок длиной до 12 метров будто бы сам собой отделяется от гранитного массива. Так добывают в Мадрасе серый гранит.

Думаю, что не зазорно нам поучиться у индусов тому, как без ущерба для камня добывать гранит и мрамор. Не сегодня-завтра мы начнем осваивать богатейшие ме-

сторождения Киргизии. Делать это надо с умом. Камень нам, да и строителям-отделочникам, нужен здоровый.

Камнем с налету не овладеешь. Нужна культура обращения с ним. Как добыть не повредив, как умело обработать, как сохранить на века, как восстановить утраты.

В столице Венгрии Будапеште много скульптурных памятников и вообще скульптуры. Садовая и декоративная скульптура, по преимуществу каменная, обильно украшает все без исключения городские парки и многие здания и входит в плоть города удивительно органично. Мне приятно было видеть, как скульпторы высокой квалификации, отнюдь не исполнители-ремесленники, восстанавливают утраченные в войну детали скульптурного декора. Сказывается вековая традиция работы в камне.

Недавно мною вырублена в граните и установлена на зеленом газоне возле Республиканского художественного музея композиция «Беркутчи». Готовятся к выходу на пленер и другие скульпторы города Фрунзе. На нас, сегодняшних скульпторов, огромная ответственность: мы начинаем. Как тут не вспомнить народную мудрость: «Всадник, знай: любой твой промах ведом всаднику, который скачет следом».

Делаются первые шаги. Постепенно проходит камнебоязнь. Надеюсь и верю, что у молодого поколения киргизских ваятелей камень будет первейшим материалом. Тайна древних молоташа откроется киргизским скульпторам. Каменные сокровища Тянь-Шаня украсят города моей республики. Наступит время, когда для скульпторов горной Киргизии камень станет самым желанным и самым доступным материалом — и расцветет искусство ваяния.

Проблема постижения тайн древнего искусства ваяния смыкается с проблемой сильнейшего влияния технического прогресса на дальнейшее развитие скульптуры как вида искусства. Насколько плодотворно это течение? Не размочет ли оно фундаментальные основы реалистиче-

ской скульптуры? Что и говорить, много непривычных для пластики и композиции вариантов таит сварной и клепаный металл: сталь, железо, медь, алюминий.

Естественно, что эти новые материалы скульптуры порождают новые формы, в которых ничто не напоминает привычную трактовку объемов, ритмов, фактур. Работы в сварном, ковном, клепаном металле, как отмечает критика и зрители, внесли элемент свежести, неожиданности в скульптурные разделы наших выставок. Этим материалам подвластны современные индустриальные ритмы, они обогатили также палитру анималистов, в них ненатурно заиграла человеческая улыбка, и дает знать о себе неназойливый юмор скульпторов, склонных к добродушному восприятию жизни. Современные материалы и современная технология их обработки оказались чутко восприимчивыми к увлекательной визуальной жизни.

Я с интересом слежу за творчеством Юрия Чернова, разрабатывающего в новой технике тему индустриального строительства. Сварная композиция «Три короля» (Памятник Чюрлёнису) В. Вильджюнаса, установленная перед Домом-музеем художника в Каунасе, исполнена особого достоинства. Она несет в себе дух Чюрлёниса — художника, поэта, музыканта и мечтателя. В «Старом короле» и «Жандарме» эстонского скульптора К. Рейтеля, композициях, сваренных из металлолома, зрителя пленяют острый сарказм и могучее воображение скульптора. Неиссякаема фантазия московского анималиста Андрея Марца, достигшего в сварке настоящей виртуозности.

Все мы, скульпторы сегодняшнего дня, металлисты-самоучки. А молодежь-то надо учить всему этому основательно, профессионально, на специальных практикумах и в институтах. Новые материалы — они сегодня новые, а завтра станут традиционными, привычными.

Вот то, что в самом сжатом виде хотелось сказать о материалах скульптуры. Тема же эта огромна, неисчерпаема...



МОЛОДОЕ КИРГИЗСКОЕ ИСКУССТВО



Не так уж часто наш беспокойный, торопливый век дает возможность остановиться и оглянуться назад. Новое, с иголки, здание музея — подарок строителей ко дню 50-летия республики сегодня видится впервые мне не как предмет повседневных хлопот и разной сложности забот, а как некий воплощенный в прочных материалах символ стремительного культурного роста Советской Киргизии.

В 1935 году, когда только начинало зарождаться киргизское изобразительное искусство, Семен Афанасьевич Чуйков привез из Москвы преподнесенные Третьяковской галереей в дар далекой столице Киргизии Фрунзе 65 оригинальных произведений живописи и графики. Они и стали основой нашего республиканского музея.

Помню, в конце пятидесятых годов музей размещался в бывшей православной церкви. Экспозиционная площадь составляла всего 100 квадратных метров. Здесь же, в очень скромной по размерам церкви, выделены были фондохранилище, комнаты научных работников, библиотека.

Уже тогда, в первую пору существования музея, в нем экспонировались произведения русского и советского, западного искусства, а также все примечательное, что было к тому времени создано в Киргизии.

Быстро росли фонды киргизской сокровищницы искусства. В шестидесятых годах музей получил более вместительное здание, но и в нем очень скоро стало тесно.

10 тысяч произведений всех видов изобразительного искусства, 2 тысячи квадратных метров экспозиционной

площади — эти две цифры яснее ясного говорят об огромных возможностях нашего нового музея.

Если посчитать, то собирательской, музейной работе в республике в семьдесят пятом минуло сорок лет. Хорошие музеи, заметил как-то А. П. Чехов, создаются столетиями. По этому счету наши сорок — это юность музея... А если так, наш республиканский художественный — юный богатырь.

Художественную галерею общенационального значения подарил Москве купец, великий патриот русского искусства Павел Михайлович Третьяков. Эрмитаж царская фамилия создавала, так сказать, для личного пользования.

В советское время художественные музеи (как, впрочем, и множество музеев по другим отраслям человеческой деятельности) строит государство.

Все наше искусство порождено Октябрем.

Я уже говорил, что у киргизов до революции не было архитектуры, живописи, скульптуры, графики.

Не было балета. И оперы. И вообще театра не было. Не было письменной литературы. Не было кино. Одним словом, не было и понятия о современной культуре. Зато в изобилии были представлены средневековые предрасудки.

Весьма распространено выражение «интеллигент в первом, или втором, или третьем поколении». Говорится это, когда разговор ведется в масштабах семьи, рода. Обо мне можно сказать, что я «киргизский скульптор в первом поколении». Так же, как легендарная Бюбюсара Бейшеналиева была «киргизской балериной в первом поколении». Она была заглавным «А» в киргизском балете. От нее начинается школа киргизского балета. Прямая ее преемница — Айсулу Токомбаева, вдохновенно танцующая ныне Толгонай в новом балете-оратории композитора Калыя Молдобасанова «Материнское поле» и во многих других балетах, поставленных, осмысленных на

киргизской сцене с участием Бейшеналиевой. Так же, как Бюбюсара, она училась в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой. Однако дорога к училищу, к сцене, к осознанию себя киргизской балериной была уже торной. Первопроходцем довелось быть Бюбюсару Бейшеналиеву.

Бюбюсара ушла из жизни молодой. Она запомнилась непринужденной, обаятельной, простой. Она говорила: «Было трудное время — учеба в Ленинграде, юность. Хотелось принарядиться, но нечего было надевать. Потом все было, но некогда было ни наряжаться, ни отдыхать — репетиции, спектакли, преподавание, поездки. Теперь есть все — здоровья нет».

На одном из объединенных пленумов творческих союзов попросила меня:

— Тургунбай, лепи меня. Потом будет поздно.

Я сделал тогда несколько маленьких композиционных эскизов — не верилось, что не успею ее вылепить с натуры.

Через некоторое время мы встретились в Дамаске и вместе возвращались в Москву. В самолете она напомнила мне об обещании лепить ее портрет. А через полгода с грустной улыбкой:

— Когда же сделаешь мой портрет? Ведь на небе обещал.

Она олицетворяла собой чистоту, гармонию, молодость. Композиция ее портрета видится мне как тонкая изящная вертикаль и певучая горизонталь, воплощающая ее окрыленную невесомость.

Я вспоминаю балет «Чолпон». В этом балете Бюбюсара буквально растворялась в образе. Это было таинство, чудо.

И зритель ощущал себя приобщенным к чуду. А Бюбюсара, легкая, воздушная, парила над сценой, завораживая сердца.

Так же молодо, увлеченно начинали нашу националь-



«Табунщик». Металл. 1965 г.



«Женщина в элечеке»,
Дерево. 1967 г.



«Доярка». Гранит. 1961 г.



«Голова киргиза». Бронза. 1972 г.



«Портрет девочки». Дерево. 1961 г.



«Сельский учитель». Дерево. 1972 г.



«Девушка». Серия «Камни веков». Шамот.



«Женщина». Серия «Камни веков». Шамот.



«Кыяк-чи». Серия «Камни веков». Шамот.



«Старик». Серия «Камни веков». Шамот.



«Размышления
о прошлом».
Серия «Камни веков».
Шамот.



Композиция «Трудные годы». Гипс. 1968 г.



Эскиз памятника борцам революции. 1970 г.



Рельефы (памятник борцам революции).





Памятник борцам революции.

ную кинематографию Толемуш Океев и Болот Шамшиев. С покоряющей силой, молодо, сильно звучит на оперных сценах Москвы, Ленинграда, Нью-Йорка, Праги голос лауреата премии Ленинского комсомола республики солиста Фрунзенского театра оперы и балета Булата Минжилкиева.

По возрасту и по сути своей молодо, очень молодо киргизское искусство.

Побывав в залах Республиканского художественного музея, приезжие частенько спрашивают меня:

— А наверху, в большом светлом зале, у вас текущая выставка молодых живописцев республики?

— Нет, это картины постоянной музейной экспозиции! — отвечаю я.

Дело в том, что в начале семидесятых годов в творческую жизнь включилась плеяда молодых активных художников. С ее приходом киргизское искусство начало приобретать новые, активно современные черты. Если раньше живопись развивалась у нас преимущественно в русле пейзажного жанра, то молодые художники отдают предпочтение сложной картине, композиционному портрету. В их творчестве очевидна связь и с современной литературой, и с народной поэзией. Они стремятся освоить и мировое художественное наследие, и традиции национальной художественной культуры.

Положим, в создании экспозиции республиканского музея мог возобладать местный патриотизм в отношении к молодежи, культ молодых (что само по себе и неплохо). Но разве не яркий показатель творческой зрелости нашей молодежи то, что на Всесоюзной выставке «Слава труду», посвященной XXV съезду КПСС, киргизское искусство представляли главным образом молодые живописцы — Аман Асранкулов («Металлург Тейшеев»), Белек Джумабаев («Весенняя пахота»), Александр Воронин («Синий город»), Сагын Ишенов («В райцентр»), Сатар Айтиев («Песни гор»).

Всесоюзный выставком, естественно, не делал скидок на молодость. Высокие живописно-пластические качества картин голосовали за нашу молодежь.

За последние годы численность Союза художников Киргизии удвоилась, и в основном за счет молодежи. Как известно, принимают в союз людей творчески активных. Молодые художники, приезжавшие в республику после окончания учебы, много и успешно работали в эти годы. Участие в республиканских и всесоюзных выставках, осуществление ряда декоративно-монументальных работ, творчески плодотворная активная работа в книжной графике позволили нам без всяких скидок, с полной мерой требовательности рассматривать вопрос о приеме в Союз художников живописцев Сатара Айтиева, Мелиса Акынбекова, Джамбула Джумабаева, Сапара Торобекова, Асакена Бейшенова, Суйменкула Чокморова, Амана Асранкулова, скульптора Заура Хабибулина, монументалистов Сабитджана Бакашева, Теодора Герцена, Александра Каменского, графиков Мелиса Ахмедова, Евгения Кузовкина, Александра Мисюрева.

Предмет особой заботы союза — молодые живописцы. Случилось так, что в короткое время после окончания вузов они в большинстве своем творчески определились. Всесоюзная печать, искусствоведческие журналы не раз отмечали успехи киргизской художественной молодежи. Стремительный рост мастерства молодых был очевиден. Чем же объяснялся успех вчерашних вузовцев?

Дело, думается, в том, что творчество нынешних молодых художников влилось в искусство республики, когда мастерами старшего поколения была создана прочная реалистическая традиция, был накоплен большой организационный и художественный опыт.

Трудно начинать на пустом месте.

У истоков профессионального изобразительного искусства Киргизии в двадцатые-тридцатые годы стояли

ярко одаренные русские художники В. Образцов, С. Чуйков. Затем в искусство пришли первые национальные живописцы Г. Айтиев и С. Акылбеков, произведения которых стали классикой киргизского искусства. Значение этих мастеров в развитии культуры республики огромно. Глубокая народность их творчества, высокое чувство гражданской и профессиональной ответственности создали ту плодотворную почву, на которой расцветает современное искусство Киргизии, формируются разнообразные дарования молодых. Что касается нашей молодежи, то для нее создались на редкость благоприятные условия для начала самостоятельного творчества. После окончания первоклассных художественных вузов Москвы и Ленинграда молодые киргизские живописцы возвращаются во Фрунзе, где работают такие крупные мастера, как Чуйков, Айтиев, Игнатьев, Деймант. Прекрасная благотворная среда для развития талантов! Не спорю, молодые со свойственной им крайностью суждений не всегда соглашались с тем, что сегодня делают наши мастера живописи, и утверждают свои взгляды картинами: тематическая содержательность композиций, цветовое богатство живописи, философское прочтение времени — вот их аргументы. Им противостоит колористическая тонкость, реалистическая щедрость образных характеристик, масштабность мышления старых мастеров.

Один пример. Народный художник СССР Гапар Айтиевич Айтиев — тонкий лирик, певец киргизских гор, живописец, склонный к адекватной передаче открывшейся ему красоты родной земли, художник, воспитанный на традиции систематического изучения природы. Его сын, талантливый живописец Сатар Айтиев — художник ассоциативного мышления. Природа для него — объект наблюдения, философских размышлений, а его картины — чаще всего плод прекрасно развитого воображения. Образы многих его картин умозрительны, но при этом они проникнуты киргизской «почвенностью».

Освобожденке от диктата природы у Сатара Айтиева несколько не снизило содержательности живописного искусства и придало ему черты современности. Его цикл «Белый пароход» — это серьезная попытка дать образно-живописную экспликацию философской повести Чингиза Айтматова, исходя из духовно-эмоциональной структуры ее глубоко национальных образов. Так же, как в повести, в картинах цикла сплетаются в неразрывную художественную ткань созданный народной фантазией вымысел с поэтически одухотворенным восприятием действительности.

Картина «Поэты. Посвящение» воспринимается как реквием киргизским поэтам Алыкулу Осменову, Джомарту Бокомбаеву, Медину Алыбаеву, Джусупу Турусбекову, заложившим основы современной национальной поэзии. Их нет, но они живут в памяти народа, в сердце художника. Сатару Айтиеву удалось ввести образы поэтов в живописную среду, которая создает эмоциональное ощущение вечности. Гармонией сердца и ума покоряет это зрелое полотно.

Двадцатидвухлетний Джамбул Джабаев в 1969 году получил почетный диплом Академии художеств СССР за тематическую картину «Весть». Чем же замечательно это произведение? Во-первых, сильно выраженным настроением тревоги (картина о том, как на мирное джайлоо приходит весть о начале войны). Во-вторых, необходимой этому сюжету крайней заостренностью национальных форм. Свообразен, скуп, локален живописный язык картины.

Молодые киргизские живописцы вызвали к себе большой интерес.

И вследствие этого нарастающего интереса весной 1975 года в Москве была организована отчетная выставка нашей молодежи.

Во Фрунзе при участии молодых авторов был проведен строгий отбор произведений. В ходе этой работы

много яснее стала расстановка сил, достижения и перспективные возможности молодежи.

Основу экспозиции выставки в Москве составляли произведения Сабита Бакашева, успешно работающего как в станковой живописи, так и в области монументально-декоративного жанра (его рельефы, мозаики, керамические панно украсили ряд зданий Фрунзе и других городов Киргизии); Амана Асранкулова, последовательно растущего художника философского склада ума, со свойственной ему характерной «южной», теплой цветовой гаммой (он работает в Оше); Турсунбека Койчиева, создавшего еще в 1968 году тематический триптих «Комсомольцы Киргизии» («Первые буквы», «На собрании», «Невеста»); работы Койчиева, насыщенные искренним чувством и национальным колоритом, пользуются большим успехом у нас в Киргизии; Николая Евдокимова, превосходного акварелиста, художника, тесно связанного со строителями Токтогульской ГЭС; Айнагуль Садыковой, первой киргизской женщины-живописца; Мелиса Ахмедова — способного ищущего графика; Мелиса Акынбекова — талантливого молодого мастера, который, как никто другой, чувствует и умеет передать пространство гор и связать с этим пространством человека. Его замечательная картина «В долине Алай-Ку» включена в состав постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи. Молодые художники стремятся не просто к непосредственному эмоциональному отображению действительности, но и к раздумьям над проблемами века. Не всегда им удается достигнуть социальной остроты, но сам факт активного творческого мышления, причастности к духовным исканиям позволяет надеяться, что киргизское искусство будет обновляться, сохраняя высокие критерии творчества.

Большинство участников московской выставки 1975 года — живописцы. И именно в живописи ярче всего заметны как сила уже сложившихся традиций, так и новые

тенденции. Приверженность к работе с натуры, культура цвета, искренность — эти традиционные черты киргизской живописи проявляются в творчестве молодых наряду с активными поисками собственного языка и стиля.

Унаследовав от старшего поколения бережное отношение к жизненной правде, молодые художники шире используют метафоричность живописного языка и декоративные качества цвета.

Созвучие и преемственность в работе художников Киргизии разных поколений определяются не только заботой о глубине образа, пониманием неразрывности содержания и формы в искусстве, но и общим делом строительства социалистической культуры.

Как пишет Чингиз Айтматов, «...река жизни течет вечно, и так же, как и сама жизнь, постоянно движутся и обновляются литература и искусство... И каждому новому поколению художников приходится решать вместе со «старыми» общечеловеческими темами проблемы современные, актуальные...».

Уже сегодня Союз художников Киргизии энергично строит свой завтрашний день.

Три года назад создано объединение молодых художников, которое обеспечивает постоянную тесную организационно-творческую связь между выпускниками вузов, техникумов и Союзом художников республики. В нем сейчас 26 человек. Возглавляет ОМХ Андрей Николаевич Михалев — народный художник Киргизской ССР, заслуженный, опытный человек.

Через объединение с начинающими творческими работниками заключаются договоры на выставочные работы. ОМХ помогает устроиться с мастерской, приглашает на обсуждение выставок, на заседание секций Союза художников и общие собрания коллектива. Объединение дает рекомендацию для вступления в члены Союза худож-

ников и решает, кого и когда послать на всесоюзные творческие базы.

Все эти меры исключительно благотворно влияют на молодежь. За короткое время из ОМХ в Союз художников перешли скульптор-медальер Геннадий Копотов (участник Всесоюзной выставки медальерного искусства и выставки в Польше), художник кино Джусупов, живописцы Мурат Бекжанов и Дамир Конурбаев.

Летом 1975 года на нашей иппок-кульской творческой базе под руководством народного художника СССР Г. А. Айтиева работали 11 живописцев из объединения молодых художников. Их отчетная выставка во Фрунзе вызвала большой зрительский интерес. Больше же всего радовало то, что в этом случае на практике с добрыми итогами осуществилась мысль о необходимости тесной связи художников разных поколений.

Меня избрали председателем Союза художников республики в феврале 1968 года.

Обстановка в Союзе художников, сложившаяся к началу 1968 года, не сулила мне, новому председателю, легкой жизни. Сорок девять членов союза. У каждого за плечами своя непростая судьба, множество требований ко мне — действительно молодому, действительно не имеющему опыта общественной работы руководителю.

Условия, в которых работали художники, вызвали горькие раздумья. Большинство из них ютилось где придется. Мастерских в полном смысле этого слова почти не было. Во дворе правления Союза художников громоздились неблагоустроенные мастерские художественного фонда. Собраться художникам негде — ни клуба, ни сколько-нибудь просторного зала. Запущенность самого «штаба» художественных сил республики производила гнетущее впечатление. Если в доме у художников так холодно, неуютно, неприбрано, некрасиво, то как можно

ждать от них эстетического преобразования всей жизни в масштабе республики!

Я стучался в разные двери. Трудное материальное положение художников стало предметом обсуждения в ряде государственных учреждений республики. Я был настойчив: без мастерских, без благоустроенного, если хотите, самого красивого в республике комплекса Дома художников, движение вперед, с моей точки зрения, было невозможным. «Союз — объединение художников-профессионалов, — рассуждал я, — должен обеспечить каждой мастерской, должен создать условия для встреч, творческих обсуждений».

Через несколько месяцев удалось построить во дворе Дома художников восемь типовых мастерских. Сам двор подвергся коренной реконструкции — партерная зелень, садовые скульптуры теперь красовались там, где раньше были пыльный пустырь и полуразвалившиеся сараеподобные мастерские худфонда. В течение последующих пяти лет общими усилиями коллектива при поддержке республиканских партийных и советских органов нам удалось построить двухэтажный корпус творческих мастерских, а в августе 1972 года на улице Льва Толстого мы торжественно открыли Клуб художников с выставочным и концертным залами.

Естественно, все это отразилось на настроении коллектива. К нам устремилась молодежь. Окончив Суриковский институт, приехал во Фрунзе живописец Сапар Торобеков. Мы ему незамедлительно дали мастерскую. Он сразу же взялся за решение серьезных творческих задач. На третьем году самостоятельной работы картина С. Торобекова «Сумерки» была удостоена диплома Академии художеств СССР.

Получили мастерские только что окончившие вузы график Мелис Ахмедов и скульптор Заур Хабибуллин. Ахмедов вскоре показал на выставке во Фрунзе серию линогравюр о колхозной жизни. А Заур Хабибуллин про-

явил себя талантливым, своеобразным мастером, остро чувствующим современные ритмы, стремящимся к актуальной тематике.

На первых порах организационные заботы отнимали у меня много времени. Иногда несколько недель кряду не удавалось попасть в мастерскую. Но как только пошли в рост дела у Союза художников, мои творческие начинания, получив мощный импульс воодушевления от первых радостных перемен в нашем художественном хозяйстве, стали развиваться более успешно и энергично.

Раньше, когда мы собирались вместе в союзе, чтобы поговорить о делах, обсудить работы товарищей, частенько разговор вольно или невольно соскальзывал на проблемы неустройства быта. Решив эту проблему, мы могли сосредоточиться на творческих вопросах. В нашем клубе уже в первый год его жизни мы провели ряд плодотворных, полезных делу встреч.

Началась деятельность клуба с товарищеской встречи молодых художников с передовыми строителями Токтогульской ГЭС. Речь шла о совместной работе, члены творческого союза обязались большой группой выехать на стройку с целью создания произведений о строительстве Токтогульской ГЭС и в итоге поездки развернуть во Дворце культуры ГЭС выставку.

Потом мы пригласили к себе в гости солистов Киргизского государственного театра оперы и балета, которые дали чудесный концерт. Состоялся и откровенный дружеский разговор о необходимости контактов между творческими организациями республики.

Задачи становления национальной культуры требуют единства творческой интеллигенции. История мировой культуры не один раз доказывала, что подлинный расцвет всех искусств наступает, когда литература, театр, музыка, изобразительное искусство и архитектура сплав-

ляются вместе, когда дружба деятелей разных искусств становится мощным творческим импульсом.

Дом художников практически стал центром клубной работы для всех творческих работников столицы республики.

Скульптору и режиссеру, музыканту и киноактеру, писателю-публицисту и оперному певцу в равной мере необходимы широта интересов, эрудиция, информированность, пылливость ума, чувство времени, гражданская зрелость.

Замкнутость в рамках профессии не сулит добра, но ее можно преодолеть только организацией усилий людей всех творческих профессий в направлении единства и взаимообогащения.

Вскоре после успешного начала работы клуба к нам в коллектив Союза художников вошло ощущение общности цели, духовной сплоченности.

Показательно, что эти перемены создали благоприятные условия для творческого роста молодежи. Главное — верить в молодежь, поручать ей дела большие и ответственные, постоянно вникать в мир забот, переживаний, творческих устремлений молодых художников.

Вспомнилось. Когда в Киргизию приехала Белашова, она, усталая, прямо с дороги, отправилась в музей. Осталась довольна музеем и тем, что в музее — молодежь. Азартом загорелись ее глаза. Положив руку на вырубленную в дереве композицию «Молодая доярка Анипа», она стала вслух рассуждать:

— А ведь у вас, киргизов, свои, совершенно другие пропорции. Посадка головы, изгиб корпуса — другой. Стойка — другая. Неповторимая походка. Тургунбай, ты это чувствуешь и выражаешь. Это хорошо. Это здорово. Это твое богатство.

Потом она, открыв для себя что-то важное, такое, что оправдывало предпринятое ею трудное для больной, груз-

ной женщины путешествие, много раз повторяла: «Имейте в виду: это ваше богатство. В этом своеобразии, исток национальной пластики».

Я потом много раз мысленно возвращался к этому ее замечанию, завету, можно сказать. У каждого народа свое понимание красоты формы, цветосочетаний, музыкальных ритмов и мелодий. Это не вчера появилось. Национальные формы искусства, национальный идеал шлифовались веками, тысячелетиями. И вот сейчас, когда основой основ стало некое общее стандартное централизованное обучение, национальный аромат искусства сплошь и рядом исчезает. И напроць забывается, что таковой может иметь место в жизни.

Так же, как Белашову поразили увиденные ее острым глазом художника черты национальной характерности в молодой киргизской пластике, так меня буквально восхитил, ошеломил, как ошеломляет резкий запах невиданного экзотического цветка, ни на что в свете не похожий, пряный, восточный стиль индийской пластики. Чудесная, оригинальная, только этому народу свойственная скульптура.

Правда, все восхитившее меня в Индии — настоящее прошлое. Модернизм и здесь успел искоренить национальную пластическую традицию. Но не об этом речь. Мне не забыть испытанного там восхищения чудом искусства (пусть искусства прошлого). Как сильно скульпторы Индии воспели красоту человеческого тела, именно индийскую красоту!

Если быть наблюдательным, то не трудно заметить, что у киргиза туловище — большое, ноги — короткие. Мне и наблюдать не надо. Это я ощущаю, это во мне. Так и строю фигуру.

Но вот привез я в Москву для рассмотрения на художественном совете Министерства культуры СССР рабочую модель центральной фигуры «Памятника борцам революции». Собрался в полном составе представительный

совет, и один за другим именитые скульпторы мне говорят: «Коротки ноги». В доказательство вспоминается канон египетской скульптуры: размер фигуры — это восемь голов.

Меня радует внимание маститых скульпторов ко мне, молодому монументалисту, но почему нет и в помине заботы об учете национальных особенностей памятника, который сооружаться будет в Киргизии, а не вообще на земле. Это плохо. Это неверно. Это не согласуется с интернационалистическим духом нашего, советского искусства.

Виссарион Григорьевич Белинский писал, что «для того, чтобы произвести суждение о каком-нибудь поэте, должно сперва изучить его, а для этого должно войти в мир его творчества, не иначе, как забыв его, себя и все на свете».

Как ни сложно это для очень загруженных членов художественного совета, но, прежде чем давать скульптору решительные советы, «должно сперва изучить его», «войти в мир его творчества». Считаю возможным и необходимым напомнить и даже подчеркнуть, что киргизское искусство очень молодо, и вследствие этого характерные его особенности толком не познаны. Кстати сказать, рассмотрение в Москве проекта «Памятника борцам революции» было первой встречей художественного совета общесоюзного министерства с киргизской монументальной пластикой.

Когда, находясь среди нашего скульптурного ареопага, я с волнением, заинтересованным вниманием выслушивал соображения уважаемых старших коллег о том, как мне мою рабочую модель сделать удовлетворяющей вкусу сначала одного, потом другого, и, наконец, третьего советчика, мне очень захотелось напомнить им всего одну страничку из гениальной статьи В. Г. Белинского о Пушкине.

Выше я уже начал было пересказ этой страницы,

вот что сказано в последующих строках. Говоря об особенном, индивидуальном, до конца не постигнутом пока мире художника, Белинский подчеркивает: «В этот мир не должно вносить никаких требований, никаких заранее приготовленных понятий и вопросов, никаких страстей, а тем менее предубеждений. Так точно, если вы въезжаете в чужую страну с целью изучить ее нравы и обычаи, вы должны забыть на время, что вы гражданин своей земли. Иначе обычаи этой чуждой вам страны будете вы оценивать на курс обычаев вашего отечества и, естественно, найдете в ней хорошим только то, что сходно с обычаями вашего отечества, а все противоположное или непохожее на них безусловно признаете дурным. Все народы потому только и образуют свою жизнь один общий аккорд всемирно-исторической жизни человечества, что каждый из них представляет собой особенный звук в этом аккорде, ибо из совершенно одинаковых звуков не может выйти аккорд. Как самое худшее, так и самое лучшее в каждом народе есть то, что принадлежит только одному ему и что противоположно худшему или лучшему, или, по крайней мере, не сходно с худшим и лучшим всякого другого народа».

Думается, рост искусства всех наших союзных республик, искусства социалистического по содержанию и обладающего яркой национальной характерностью, происходил бы куда быстрее, когда бы чуть больше знания и понимания этой самой национальной характерности обнаруживалось в работе художественных советов и выставкомов, в методике обучения творческих работников. Не выпячивания национальной характерности, а именно понимания национального пластического языка и специфики его восприятия требует наше время.

К середине шестидесятых годов, когда возникла неотложная потребность комплексного оформления общественных зданий и создания архитектурно-скульптурных ан-

самблей не только в столице республики, но и в других городах и поселках Киргизии, накопленный положительный опыт был минимальным.

В это время на работу в республику были направлены выпускники московских и ленинградских художественных вузов Сабитжан Бакашев, Александр Воронин, Теодор Герцен, Алексей Каменский, Заур Хабибулин.

Выпускник Строгановки Т. Герцен энергично взялся за дело, с первых шагов проявляя внимание к проблемам выражения национального духа киргизского народа и современного содержания. Им выполнено мозаичное панно в клубе совхоза Сон-Куль Кочкорского района, фреска «Отдых» в клубе совхоза имени Ильича Кеминского района, мозаичное панно «Гимнастки» в производственном интерьере киргизского камвольно-суконного комбината во Фрунзе. В последней своей работе, мозаичном панно нового здания Киргизского драматического театра в Оше, Герцен с поэтической интонацией поведal людям о внешнем поколении киргизской молодежи.

Уже первой самостоятельной работой, мозаикой «Песня», заставил говорить о себе как о незаурядном живописце, мастере декоративно-монументального жанра Алексей Каменский.

Вместе с выпускником Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной Сабитжаном Бакашевым мне довелось работать в колхозе имени Карла Маркса Тонского района. Я должен был установить на площади перед колхозным Дворцом культуры пятиметровую фигуру Карла Маркса, а Бакашев занят был оформлением интерьера, дворца и в замечательном по декоративно-пластическим качествам керамическом панно продемонстрировал понимание специфики монументального искусства и тонкий вкус.

Вскоре молодые монументалисты А. Воронин, С. Бакашев, А. Каменский, З. Хабибулин сплотились и стали

работать вместе, бригадой. Серьезной пробой сил бригады стало выполнение ответственного заказа по монументально-художественному оформлению мемориального музея М. В. Фрунзе. Их совместными усилиями удалось несколько обогатить упрощенную, лишенную образной основы архитектуру. Художникам-монументалистам вместе с архитектором Ю. Карих пришлось проявить завидную изобретательность, чтобы связать скульптурный рельеф и чечанку, выполняющих функции идейных координат, с голыми плоскостями стен.

Следующая большая работа этой бригады — архитектурно-художественный ансамбль Киргизского драматического театра в городе Фрунзе — более значительна по сложности замысла, многоплановости решаемых задач, разнообразию используемых монументалистами материалов и технике их обработки. Художники, проектируя живописно-пластическое оформление театра, стремились к строгой простоте. Этим объясняется обращение к металлу, дереву, керамике — материалам внешне скромным, благородным.

Тематически в художественном решении театра преобладают мотивы и образы искусства. По детально разработанным эскизам (значительная часть ансамбля еще не осуществлена) можно составить довольно полное представление о содержании ансамбля.

Фриз из кованого гнутого металла по витражам трех фасадов являет образы древней Киргизии. Они отдаленно напоминают лики каменных изваяний далекого прошлого.

Эпические темы «Манаса» художники намерены воплотить в керамических панно, которые будут установлены в торцах боковых фасадов. Условно-символическое решение всех компонентов ансамбля представляется единственно возможным.

Работу бригады монументалистов отличает творческая активность. Они не просто «оформляют» невыразитель-

ную, типовую архитектуру, а стремятся решить значительные содержательные и пространственно-пластические задачи, пытаясь архитектуре, потерявшей присущий ей от веку образный, художественный характер, вернуть потерянное. Хочется верить, что эти их героические усилия побудят и наших зодчих к творчеству. Индустриализация строительства вовсе не исключает творческих поисков архитекторов.

Большим достижением бригады стал памятник землякам, погибшим в боях Великой Отечественной войны, сооруженный в совхозе имени Карла Маркса Тонского района. Да, там же, где мы с Бакашевым некогда начинали как монументалисты.

В 1965 году меня и Бакашева, молодых, можно сказать, зеленых, только-только со студенческой скамьи художников, разыскал во Фрунзе председатель колхоза имени Карла Маркса Абыл Кармышаков и увез с собой на Иссык-Куль. Он не просил, а требовал, чтобы мы, не мешкая, приступили к работе. Вел он себя так решительно не столько потому, что богат и знаменит был возглавляемый им колхоз, сколько по той естественной причине, что колхозники желали в яви видеть образ того, кто вооружил мировой рабочий класс победоносной революционной теорией, чье имя с честью носил колхоз — Карла Маркса.

Мечтали они и о том, чтобы колхозный Дворец культуры был не только по названию дворцом.

И он, председатель, исполнял волю народа. Никогда не забуду счастливые лица колхозников в ответственный для меня момент открытия памятника-монумента Карлу Марксу.

И вот новый заказ того же коллектива, ставшего мощным овцеводческим совхозом имени Карла Маркса.

На невысоком насыпном холме, на фоне привольно растущих тополей и далеких гор стоит величественный, как вечность, каменный куб. Приблизясь к нему, можно

различить на гранях монолита исполненные в скорбно-торжественном ритме рельефы — четырехчастный рекви-ем погибшим. Обход начинается с восточного фасада. На нем высечены в камне коленапреклоненные у знамени воины, дающие клятву Матери-Родине защищать советскую землю. Следующие три композиции символизируют атаку бойцов, прощание с погибшим героем, скорбь отцов и матерей. Верхний, большой и тяжелый, куб опирается на малый куб, при обходе которого читаешь имена воинов этой земли, погибших в сражениях Великой Отечественной войны.

Этот памятник мы у себя в Киргизии, не стовариваясь, приняли за точку отсчета. Нет, не за эталон. Искусству всяческие каноны и эталоны противопоставлены. Но нам, начинающим штурм высот монументализма, просто необходимо было определиться. Памятник, созданный бригадой в совхозе имени Карла Маркса, — монументальное творение. Это начало пути.

Для того чтобы произведение монументального искусства зажило в архитектурно-пространственной среде, необходимо попасть в масштаб, влиться в пространство, организовать и одухотворить это пространство. Скульптор поэтому либо работает с архитектором, который по сути своей профессии обязан владеть пространством, либо постигает искусство архитектоничности, соразмерности пластических объемов с пространством, законы движения формы.

Мне представляется образцом, примером редкостной удачи в совместной работе архитектора со скульптором памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала. Он прочно связан с архитектурой привокзальной площади и активно влияет на окружающую среду, духовно насыщая собой пространство.

Памятник этот рожден в процессе деятельного горячего сотрудничества двух архитекторов (Щуко и Гельфрейх) и одного скульптора (Евсеев). Один из пер-

вых памятников вождю революции, он исполнен пафоса всенародной любви к Владимиру Ильичу.

Архитектоничность скульптуры в моем сознании связывается с творчеством поляка Ксаверия Дуниковского, для которого характерны пластическая обобщенность и конструктивная ясность форм, внутренняя цельность образов.

Когда Дуниковский лепил Маяковского, читающего стихи, он шел к образу от его поэтики, а не от натуры. Его «Памятник силезским повстанцам» и монумент Освобождения в Ольштыне впечатляют органическим синтезом архитектурных и скульптурных начал.

У Ксаверия Дуниковского есть достойный преемник. Это скульптор Конечны. В монументе «Три крыла», посвященном героям трех силезских восстаний (памятник, сооруженный в центре Катовиц, стал архитектурно-скульптурной доминантой города), Конечны проявил себя как монументалист, способный подчинить своей творческой воле большой современный город. Разглядывая девятиметровую бронзовую фигуру на холме, стремясь во всей полноте постичь сложный, вобравший в себя мысли и чувства многих поколений поляков образ, я чувствовал, что он, памятник, держит меня в своей власти. Монумент обязан обладать такой вот «дальнобойностью».

Случается, в монументальном искусстве подвизаются станковисты. Их попытки создавать памятники обычно вызывают горькое разочарование. Такие «памятники» не только не организуют пространство, но загромождают улицы и площади, напоминая чужую мебель, внесенную в квартиру, где и без того тесно. А это ведет, в свою очередь, к тому, что критерии путаются, и происходит топтание на месте. Наше киргизское искусство пережило бесплодную эпоху «монументального станковизма». Сегодня окрепшая в работе молодежь набирает темп, стремится быть на уровне задач, которые ставит время.

В 1974 году в дни празднования 50-летия Киргизской ССР во Фрунзе был торжественно открыт «Монумент Дружбы», посвященный 100-летию добровольного вхождения Киргизии в состав России. Более ста лет прошло с того времени, когда Россия протянула руку помощи киргизскому народу. Прогрессивная роль этого события подтверждена всем последующим ходом исторического развития киргизского народа.

«Киргизский народ, навеки связав свою судьбу с великим русским народом, обрел в его лице верного друга и надежного защитника, избавился от жестокого ига Кокандского ханства и был спасен от угрозы закабаления со стороны английского колониализма, покушавшегося на независимость народов Средней Азии», — сказал первый секретарь ЦК Компартии Киргизии Т. У. Усубалиев в речи, произнесенной на митинге, посвященном открытию «Монумента Дружбы».

Два белоснежных пилона, как два крыла, взметнулись на тридцатиметровую высоту. Облицованные полированным уральским мрамором пилоны опоясывает многофигурное кольцо — рельеф из ковanej меди, символизирующий нерасторжимое единство русского и киргизского народов. В центре композиции две женщины-матери: русская и киргизка. Их рукопожатие говорит о светлом настоящем и прекрасном будущем народов Советской Отчизны.

Мне довелось работать над проектом монумента и его исполнением в тесном сотрудничестве со скульпторами Зауром Хабибулиным, Сабитом Бакашевым и молодым талантливым архитектором Анатолием Межуриным. В этом архитектурно-скульптурном ансамбле мы стремились выразить идею нерушимой дружбы братских народов.

Становление национальной киргизской пластики — одно из прекрасных, плодотворных следствий дружбы с Россией, пятидесятилетнего советского пути развития

Киргизской ССР. Характерное в нашей современной национальной пластике мы и постарались привести в «Монумент Дружбы».

Прибывший на торжества по случаю празднования 50-летия республики и Компартии Киргизии член Политбюро ЦК КПСС, Председатель Совета Министров СССР А. Н. Косыгин побывал у «Монумента Дружбы» и тепло отозвался о нем, подчеркнув, что нами найдена удачная композиция — кольцо дружбы. Алексей Николаевич, проявив внимание к нашей работе, выделил как наиболее удачную центральную группу — рукопожатие русской и киргизской женщин.

Доброе отношение к выполненной нами монументальной работе со стороны Председателя Совета Министров СССР товарища А. Н. Косыгина вдохновило молодых киргизских монументалистов и стало новым знаменательным поводом для строгих размышлений о смысле, характере профессии скульптора.

Монументальная скульптура обязана быть искусством значительных мыслей и широких обобщений. Работая над монументом, мы не могли не помнить: нам, трем молодым скульпторам и молодому архитектору, киргизский народ оказал огромное доверие — сказать языком искусства о самом важном, о дружбе, которая дороже жизни, которая есть жизнь. В этом монументе — наши мысли и чувства об эпохе, давшей моему народу крылья для высокого полета. Работая над монументом, мы думали о постоянности, вечности дружбы русского и киргизского народов. Не мне судить, производят ли впечатление вечности «кольцо дружбы» и два взметнувшихся в небо белокрылых пилота. Но в работе над монументом мы были искренни, увлечены, окрылены великим доверием.

Себе и своим товарищам я желаю с таким же чувством великой ответственности перед людьми начинать и завершать каждую новую монументальную работу. Дело

в том, что, как только художник становится формальным исполнителем заказа, в нем умирает творец.

Был дан заказ, я его исполнил. Как исполнил? Как смог. Но ведь недостаточно этого! Качество произведения монументального искусства прежде всего и только в том и состоит: производит ли оно впечатление вечности. Искусство — это когда от сердца к сердцу идет ток, вечный ток. Люди свято чтут такие произведения искусства. Эти произведения — великое наше достояние: «Чтоб собеседник нашу мысль постиг, нужней нам сердце, нежели язык».

Конечно, чтобы исполнить заказ даже на скромную по объемам монументальную работу, надо обладать мастерством, надо, что называется, владеть своим ремеслом. Без мастерства нет искусства. Но и одно мастерство — не искусство. Когда мастерское владение законами композиции, языком пластики одухотворено искренним переживанием, лирическим волнением автора, рождается произведение искусства, покоряющее сердца людей.

Есть прекрасное слово, выражающее самую суть дела, — вдохновение. Без вдохновения нет искусства. Где вдохновение, говорил Сергей Тимофеевич Коненков, там дышит мрамор.

Ярким примером творческого вдохновения стал для нас, скульпторов, коненковский «Автопортрет», первым среди произведений пластических искусств удостоенный Ленинской премии.

Художником быть трудно, проще быть исполнителем. Можно родиться одареннейшим художником и стать заурядным исполнителем, если не беречь как зеницу ока свое нравственное здоровье.

У художника должны быть в наличии не только полет фантазии, верное ощущение пропорций, пластическая одаренность, но и чувство времени. Миссия искусства — служить эпохе.

Истинная монументальность немислима без близости к прогрессивным идеям, без связи с идеалами народа. Одна из актуальных задач — увековечить героические свершения, героические образы нашего времени. Героизм поступка, порыва, мгновенного озарения был до недавнего времени в центре внимания искусства. Сегодняшний герой проще и сложнее. Он вроде и не совершает героических поступков. Из дня в день трудится он на своем рабочем месте — будь это лаборатория ученого или станок рабочего. Трудится честно, увлеченно, с большой отдачей, а из этих усилий многих и многих сегодняшних героев труда складывается, говоря словами Ленина, героизм масс, который обеспечивает нашей стране выдающиеся победы в мирном строительстве, освоении космоса и других сферах человеческой деятельности.

Если героический порыв возможно было в монументальной ли скульптуре, станковой ли живописи изобразить, пользуясь классическими образцами (успех гарантировать было трудно, но все же многие пытались это сделать), то героизм человека, повседневными усилиями, высокой организацией труда, любовью к делу обеспечивающего успех на своем участке, невозможно передать с помощью каких бы то ни было образцов. Тут художнику всякий раз предстоит открытие личности, открытие в незаметном, неброском человеке героя. Задача чрезвычайной сложности. Не оттого ли так редки удачи в портрете? У художника тысячи возможностей сказать об эпохе свое слово, облечь в образную плоть идеалы нашего времени, но важно выразить наши идеалы, идеалы строителей коммунистического общества сильно и глубоко.

Талант. Это человеку природой дано больше видеть, полнее ощущать, глубже понимать, яснее выражать мысли-образы. Лучше, чем видят другие, видеть свет и тень, лучше видеть форму. То, что ты видишь, понимаешь, впитываешь, ты перерабатываешь и делаешь вновь

достоянием народа. Ты просто обогащаешь форму. Это и есть искусство.

Талантливое произведение как аккумулятор. Оно отдает свою энергию людям.

Мы постоянно провозглашаем принцип повышения критериев в искусстве. На страже чистоты этих высоких критериев стоят многочисленные художественные советы, жюри, комиссии, искусствоведы, критики.

И все-таки самый строгий судья своего творчества — художник. И пока этот судья в каждом из нас не заступит на свой ответственный пост, трудно быть уверенным в конечном успехе дела, которому мы посвятили жизнь.

Служенье муз не терпит суеты.
Прекрасное должно быть величаво.

Эти проникновенные слова, обращенные не ко всему сущему миру, в изобилии поставляющему поводы для суеты, повседневных забот, они есть и будут недобрыми спутниками творца, но ему можно и нужно погасить в себе суетливый зуд погони за призраками. Мы сами делаем себе жизнь громоздкой, хлопотливой. Служенье муз не терпит суетности прежде всего внутреннего мира творца. Величавое искусство — производная содержательного внутреннего мира художника. Вот в чем суть завета Пушкина.

Эти мои рассуждения — не плод досужих домыслов, а выводы, которые заставила сделать жизнь.

У художников Киргизии есть много поводов для творческого неудовлетворения, особой взыскательности к себе.

Духовное начало в наши дни — достояние широких масс. Духовные ценности создают и писатели, и ученые, и композиторы, и актеры, и художники.

Потребностью многих стала картина в доме. Наш весьма крупный Республиканский художественный музей

ныне нуждается в постоянном пополнении и переэкспозиции: зритель определенно заявляет о желании расширить свое представление о живописи, скульптуре, графике. Возникают местные музеи — районные, городские, колхозные, при Дворцах культуры и Домах пионеров, со штатным расписанием и на общественных началах. Их организаторы и устроители всеми правдами и неправдами стремятся увеличить фонды. Процесс, в общем, радостный. Но пока размах деятельности Союза художников республики не таков, чтобы удовлетворить эти запросы и потребности.

Растет поток заявок и требований от колхозов и совхозов, поселковых и городских Советов на декоративно-монументальные работы, создание архитектурно-скульптурных ансамблей, комплексное оформление общественных зданий.

Выступая на торжествах по случаю празднования 50-летия республики, Чингиз Айтматов верно сказал о сегодняшнем состоянии художественной культуры республики: «Мы на взлетной полосе!» И поэтому мы мечтаем и строим планы с уверенностью, что они станут не в столь далекое время реальностью.

У нас в Киргизии климат жаркий, и люди много времени проводят на улице. Как важно, не откладывая дела, взяться за создание эстетической среды! Парковая скульптура, декоративно-скульптурное оформление фонтанов, архитектура малых форм, мелкая пластика — средства решения этой задачи.

Есть у меня и вполне конкретный замысел. Центр Фрунзе пересекает могучая зеленая река — бульвар имени Дзержинского. Я развернул бы на всем протяжении этой великолепной прогулочной эспланады эпос «Манас» в скульптурном преломлении. Мне представляется монументально-декоративная скульптура, исполненная в не принужденной сказочной манере. Если подвергать камень огневой обработке, что необычайно ускорит, упрощит

осуществление замысла, то можно получить фантастически сказочные формы скульптур. Из раскаленного камня можно выдувать нафантазированные объемы. Ответственные в образной структуре места такого жженого камня можно акцентировать резцом. В этом деле может испытать свои силы молодежь, включая студентов скульптурных отделений.

И еще одна моя мечта «поселилась» на бульваре Дзержинского. Я внес в горисполком предложение организовать там Минералогический музей под открытым небом. Киргизия — горная республика, богатая минералами. Этот факт выявлен был упорной исследовательской работой академиков Обручева, Ферсмана, Щербакова, Адышева и их сотрудников. Думается, вполне закономерно вошла бы в экспозицию музея галерея портретов прославленных ученых. Не составила бы особого труда организация выставки минералов. Связать воедино компоненты музея, организовать пространство смогло бы продуманное архитектурно-скульптурное оформление.

У нас, художников-фрунзенцев, есть определенное желание (можно его назвать мечтой) — на стадии проектирования включиться в работу по созданию хотя бы одного нового микрорайона и осуществить синтез современной индустриальной архитектуры и декоративно-монументального искусства. Мы хотим дать каждому дому свой облик расколеровкой, скульптурной символикой, декоративной скульптурой, применением законов садово-паркового искусства при проведении посадки деревьев и кустарников, создании газонов и детских игровых площадок.

Мы хотим предложить и исполнить оригинальное уличное освещение, оформление балконов, номеров домов.

В конце 1975 года, в то время, когда по всей стране шло обсуждение тезисов доклада XXV съезду КПСС

возглавлявшей один из первых колхозов Киргизии и погибшей от рук басмачей. Как же я не вспомнил о ней раньше?! Ведь именно о ней, о таких, как она, должен говорить людям памятник.

Жизнь Уркии Салиевой дает художнику волнующий материал для создания обобщающего образа.

Вот так, как Уркия Салиева, которая, перечеркнув вековые предрассудки о неполноценности женщины, строила новую жизнь в родном айле, так революция утвердила свою победу в отсталой, безграмотной, погрязшей в средневековье Киргизии. Женщина с открытым лицом, со знаменем в руке. Революция предстает в этом памятнике в образе конкретном, эмоционально возвышенном, очень человеческом.

Судьба Уркии Салиевой одухотворила мою работу, прочно связала символику памятника с действительными событиями, имевшими место в ходе революционного преобразования Киргизии. Вспомнился мне и киргизский Павлик Морозов — Кычан Джакыпов, и другие пионеры новой жизни.

Родился, по существу, совершенно новый проект памятника. Изменились масштабы трех элементов композиции. По-иному надо было взглянуть на площадку. На этом этапе работы к разработке проекта были привлечены архитекторы Г. Кутателадзе и Ю. Карих.

Надо сказать, что памятник — дело долгое. Готовый проект — это всего-навсего проект: красивый архитектурный рисунок и схематический план, примерное композиционное расположение фигур в пространстве и первые примерные прикидки рабочих моделей. Воплощение проекта в жизнь — огромная по объему работа, которую надо вести изо дня в день, преодолевая творческие и организационные трудности.

Более двух лет ушло на создание рабочей модели, на перевод этой модели в глиняную статую натуральной, почти девятиметровой, величины, на ее авторскую коррек-

тировку, изготовление гипсовой отливки и, наконец, воплощение центральной части памятника в бронзе. Каждый из этих этапов работы — проверка жизнеспособности идеи памятника и уровня мастерства скульптора. Особенно важен для памятника момент перевода в металл.

Металл, давая усадку, выявляет степень проработанности скульптурной формы. То, что видишь в гипсе, и то, что является на свет в бронзе, — вещи несравнимые.

В январе 1975 года, ровно через пять лет после начала работы над проектом памятника, из Москвы пришла телеграмма, извещающая о том, что на Мытищинском заводе произведена отливка центральной фигуры памятника. Меня ждали на заводе — надо было принимать работу.

Никогда не забуду этот мягкий зимний день. Я поехал в Мытищи со своим близким другом, человеком, вкусу и знаниям которого полностью доверяю. Мы увидели бронзовую фигуру издали. В первое мгновение я не подумал даже, что это великолепное создание мытищинских литейщиков, освещающее сиянием светлой, горячей на фоне снежной белизны бронзы пасмурный зимний день, имеет ко мне прямое отношение.

Что, кроме искренней глубокой благодарности к мастерам-литейщикам, я испытывал в часы первой встречи с воплощенным в бронзе памятником? Необыкновенную радость оттого, что и на заводском дворе, и с улицы — со всех заводских окрестностей, откуда она была видна, — бронзовую фигуру киргизской женщины со знаменем в руке была масштабной, монументальной.

Совсем недавно я отвез на Мытищинский завод гипсовые модели двух фланкирующих групп памятника. В 1976 году предстоит установка «Памятника борцам революции» на Советской площади города Фрунзе.

«Не говори: пути непроходимы, — сил не пожалеешь — одолеешь». Пословица права. Много сил и на-

стойчивости потребовал к себе памятник, но и радость ожидаемой встречи с ним велика.

Думается, на этом следует остановиться, поблагодарить читателей за благосклонное внимание к делам и работам киргизских художников и выразить надежду, что в нашем опыте есть что-то характерное и поучительное, касающееся не только нас самих.

Для меня еще не настало время итогов, но, начав свой творческий путь, хочу, мечтаю жить в согласье с пушкинским заветом:

Блажен, кто понял голос строгий
Необходимости земной.
Кто в жизни шел большой дорогой,
Большой дорогой столбовой,
Кто цель имел и к ней стремился,
Кто знал, зачем он в свет явился.

СОДЕРЖАНИЕ

Вечный язык изваяний. <i>Чингиз Айтманов</i> . . .	3
Дитя человеческое	5
Люди и образы	37
Материалы скульптуры	83
Молодое киргизское искусство	109

Садыков Т.

С14 Крылья. Лит. запись Ю. Бычкова. М., «Молодая гвардия», 1976. (Мастера искусств — молодежи).

144 с фотогр.

Книга киргизского скульптора, секретаря Союза художников СССР, лауреата премии Ленинского комсомола республики Тургунбай Садыкова — рассказ о становлении художника, о многообразии творческих задач, которые выдвигает жизнь перед советским скульптором, о современности в искусстве.

С 80102—219
078(02)—76—050—76

73С

Тургунбай Садыков

КРЫЛЬЯ

Редактор **Л. Фирсова**

Художник **М. Шевцов**

Художественный редактор **А. Романова**

Технические редакторы **Л. Петрова, И. Соленов**

Корректоры **Л. Матасова, А. Долидзе**

Сдано в набор 23/III 1976 г. Подписано к печати 23/VII 1976 г.
А00960. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага № 2. Печ. л. 4,5 (усл. 6,3) ±
± 25 вкл. Уч.-изд. л. 8,3. Тираж 40 000 экз. Цена 51 коп. Т. П.
1976 г., № 50. Заказ 467.

Типография ордена Трудового Красного Знамени издательства
ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства и типогра-
фии: 103030, Москва, К-30, Суцеевская, 21.

11.00.

MOORE & COMPANY