

Муниципальное казенное учреждение
«Управление культуры Исполнительного комитета муниципального образования города Казани»

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Казани
«Детская художественная школа № 3 им. Б. М. Альменова»

Методическая разработка по истории искусств

(Учебно – методическое пособие)

«Книжная графика Татарстана (1940 – 1970 гг.)»

Преподаватель высшей квалификационной категории
Альменова Инга Байназаровна

Казань – 2021 год

Содержание

Пояснительная записка	3
Глава I. Книга, как символический знак культуры.....	8
1.1. Книга, как искусство полиграфии.....	8
1.2. Расцвет книжной графики в Татарстане (1917 – 1970 гг.).....	15
Глава II. Книжная графика в работах казанских художников.....	42
2.1. Книжная графика в произведениях Ш. Мухамеджанова.....	42
2.2. Страницы жизни и творчества Байназара Альменова.....	51
Заключение.....	66
Библиография (Список используемой литературы).....	69

Пояснительная записка

Методическая разработка по истории искусств

(Учебно – методическое пособие)

«Книжная графика Татарстана (1940 – 1970 гг.)

В российской культурологии сложилась плодотворная и достаточно устойчивая основа интерпретации традиции в русле общей адаптивно-деятельностной концепции культуры. Культурная традиция включается в целостную систему и рассматривается через призму «способа деятельности», адаптивных свойств и функций, что приводит к пониманию культуры и культурной традиции как системно-обусловленных факторов деятельности человеческих общностей по адаптации к среде, социальному окружению, по самосохранению, социальному воспроизводству. Как отмечает Э.С.Маркарян - культуры с их традициями - это «исторически выработанные способы деятельности, благодаря которым обеспечивалась и обеспечивается адаптация различных народов к условиям окружающей их природной и социальной среде».

Для понимания не только формы и своеобразия, но и содержания культуры, очень важным является рассмотрение с точки зрения ее субъектоносителей. Предпосылкой существования любого субъекта человеческой деятельности является наличие соответствующей культуры, благодаря которой действия данного субъекта организуются и выполняются, а он сам выделяется из окружающей действительности и взаимодействует с ней.

В центре культуры находится культурная традиция, как саморазвивающийся, изменяющийся и динамичный феномен. Культурная традиция интегрирует в центре культурные феномены, элементы и части культуры, становится источником ее развития потому что, прежде всего,

сама является феноменом динамичным и развивающимся и источником этого движения в ней самой, внутри.

Актуальность темы исследования в публикациях настоящего времени объективируется новое для культурологии, общекультурное по природе и традиции, поле изучения действия коммуникации и ритмичности, единое по своей сущности (Бахтин М.М., Лосев А.М., Лотман Ю.М. Сайко Э.В., и др.). Коммуникация, как свойство биологической природы человека, реализованное в культурных системах, позволяет соотнести актуальные запросы современности с резервами, которыми располагает культурно-исторический контекст. В связи с жизнедеятельностью и функционированием человека в информационной и урбанизированной среде рассматриваются материалы культуры к постановке проблемы как средства коммуникации. Адаптация и развитие личности в пространстве знаковых культур и систем современного общества актуализирует исследование социокультурного восприятия книжной графики как знаково-символической деятельности. Книжная графика, как содержание культурно-исторического контекста, представляют основания для изучения книжной графики как средства коммуникации в конкретном социальном контексте.

Освоение средств коммуникации картины мира в жизнедеятельности каждой личности очень велико, кроме языкового освоения мира, существуют наглядные, действенные и знаково-символические.

Проблемой овладения средствами коммуникаций - наглядными, знаково-символическими и способами переработки информации занимались многие зарубежные исследователи (Пиаже С., Линдсей П.Х. и др.).

Культурно-историческая теория Выготского Л.С. лежит в основе миропонимания отечественных ученых (Ананьева Б.Г., Леонтьева А.Н., Рубинштейна С.Л., Салминой Н.Г. и др.) актуализируют тезис об отношениях человека с миром, в котором обнаруживается культурноценностный потенциал общества. Приобщение к нему осуществляется через знак, слово,

символ, этнокультурные признаки, которые воплощают в себе обобщенное отражение действительности. Таким образом, следует заметить, что книжная графика содержит как базовые, так и ситуативные культурноценностные признаки потенциала общества, зафиксированные в печатной продукции как форме знаний о способах организации и развития культурной жизни народа. Книжная графика есть синтез отражения, и самовыражения картины мира в соответствии с социально-культурным развитием общества указывает на протосимволическую активность, которая присуща человеку.

Культурологический и социально-психологические подходы в анализе книжной графики, а также ее функций, содержания позволяет определить коммуникативную компетентность. В связи с необходимостью оформления книг, в условиях компьютеризации и информационной среды, могут быть выявлены объекты, которые чаще всего подвергаются изменениям, или, наоборот являются стабильными. Адрес книжной графики (посланий, контекстов) указывают и раскрывают коммуникативную, заместительную, познавательные, знаковую и символическую функции, которые различны у народов в культурно-историческом времени, а также и в настоящее время.

Повышение коммуникативной компетентности в процессе инициации книжной графики имеет потенциал введения в культурологический контекст общества. Актуальна такая инициация в любой деятельности личности, так как она определяет уровень овладения культурой в данной области, перевод усвоенных знаков и символов из одной системы в другую.

Процессы осуществления передачи культурологической и других видов информации, посредством книжной графики связаны с символическими представлениями человека о мире на различных этапах жизненного пути в культурном, историческом, литературном, контексте. Данный процесс актуализирует динамику культурного ресурса личности .

Проблема исследования состоит в выявлении особенностей овладения

освоения мира на основе книжной графики в зависимости от культурно-исторической ситуации.

В связи с системно организованным характером в советский период специфической культурно-исторической (мемориальной, мифологической, познавательной, заместительной, коммуникативной и др.) информации содержащейся в книжной графике мы выявляем особенности коммуникативной составляющей.

Цель исследования состоит в сравнительном изучении искусства книжной графики как коммуникативной культуры, раскрытия потенциала и особенностей книжной графики в Татарстане.

Объектом исследования является понимание и оценка книжной графики как текста и контекста культурного освоения мира, национальный и личностный потенциал книжной графики как феномена.

Предмет исследования: особенности книжной графики как культуры коммуникации в контексте культурно-исторической реальности республики Татарстан.

Задачи исследования

1. Осуществить анализ книжной графики как культуры коммуникации и освоения мира, как контекста культуры.
2. Выявить динамику репрезентативных форм книжной графики в Татарстане в соответствии с уровнем развития общества.
3. Определить общее и особенное в оценке и развитии книжной графики на примере приведенных образцов и деятелей культуры.

Методы исследования:

Культурологический анализ, который предполагает герменевтический подход и рассмотрение каждого явления как контекста культуры;

Сравнительный анализ, предполагает компаративистский подход при рассмотрении этапов динамики и особенностей культур;

Исторические методы - анализ с точки зрения ретроспективы и

культурно-исторического фона;

Наблюдение, сопоставление с современными реалиями, которое усиливает понимание развития и тенденций культурных явлений

Структурно-функциональный анализ - рассмотрение деятельности культурных институтов, структур и их формальных и реальных функций общества.

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

Труды по проблеме диалога культур Бахтина М.М., исследования по знаковым системам в культуре Лотмана Ю.М., Лосева А.М., роли личности в культуре Мамардашвили М., Ильенкова Э.В., психологических основ деятельности в культуре и психологии искусства Выготского Л.С., Зинченко В.П., Ломова Б.Ф., Рубинштейна С.Л.

Концепция психологии искусства, широко аргументированная для методологии культурологического исследования и межличностной коммуникации Семенова В.Е.

Материал может быть адресован аудитории старших классов ДХШ и ДШИ и аудитории студентов средних специальных учреждений в виде лекций по времени установленному преподавателем.

ГЛАВА I. КНИГА КАК СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЗНАК КУЛЬТУРЫ

1.1. КНИГА КАК ИСКУССТВО ПОЛИГРАФИИ

Книга, являясь хранителем письменности и информации, во все времена, с момента ее возникновения исполняла роль собирания и передачи культурного наследия народа, удовлетворения определенных социально-культурных, информационных и духовных потребностей общества. Именно книга сохраняла непрерывную ткань культуры, обеспечивая преемственность идей, исторического опыта. А отражение в содержании книг достижений народа и государства убедительнее любых теорий доказывает единство культурного пространства человечества.

Истоки появления книги на территории Татарстана по некоторым сведениям относятся к IX и X вв. Именно тогда, в Волжской Булгарии, древняя руническая письменность заменяется арабской графикой, которая носила международный характер, что приводит к появлению книг, школ (медресе), в которых, безусловно, были хранилища книг (библиотеки). Подтверждением могут служить надписанные на глиняных посудилах имена болгарских поэтов и некоторых ученых, например, Якуба ибн Нугмана аль-Булгари, Ахмеда аль - Булгари, оставивших книги по риторике и пособия о лекарствах. Об этом же свидетельствует и тот факт, что в IX - X вв. в средневековых библиотеках многих восточных государств памятники письменности хранились в глиняных сосудах с соответствующими содержанию внешними надписями. Более того, о преемственности культуры народов Волжской Булгарии свидетельствуют письменные памятники XV - XVII вв., найденные археологами и историками. О роли книг в жизни общества упоминает в своих поэмах крупнейший татарский поэт Мухаммедъяр, обращаясь к именам болгарских поэтов домонгольского

периода Кол-Гали, Сулеймана ибн Дауда и др.

Книгопечатание и относительно массовое распространение книг вызвало создание библиотек, которые на территории Татарстана появляются в XVIII в. Одной из первых была библиотека Казанской гимназии, открытая в 1758 году по инициативе М.В.Ломоносова.

Конечно, общеизвестно значение книги как историко-культурного памятника. Но признание книги только как явления человеческой цивилизации ограничивает ее в качестве общественно значимого документа. Между тем как культурологически емкий феномен она несет в себе синтез различных отношений, из которых главным является отношение «книга — читатель». Поэтому с точки зрения функциональной роли книга интересна как всеобщее коммуникативное средство. Именно это значение определило ее использование в ряду других средств массовой информации для целей духовного воздействия на человека.

В целом информационная функция художественной и документальной коммуникации обеспечивать нужды распространения знаний. Однако наряду с общими функциями книги — быть хранителем знаний и формой общественной коммуникации - в первые же годы после Октябрьской революции 1917 года возникают функции идеологической пропаганды и обучения.

Искусство татарской книжной графики восходит к древнейшим традициям каллиграфии которая появляется вместе с распространением арабской письменности в Волжской Булгарии в IX -X веках. Письменные памятники Булгарского царства не сохранились, главным образом, из-за непрочности материала, которым здесь служила бумага, а не пергамент. Традиции искусства письма были высоко развиты в Казанском ханстве и получили продолжение к XVII—XVIII веках. В рукописных списках среди казанских татар распространялась классическая литература Востока произведения Фирдоуси, Омара Хайяма, Саади, Навои и других ученых,

поэтов. Русский ученый-этнограф Р. Г. Игнатъев, исследовавший в XIX веке «сказания, сказки и песни, попадающиеся в рукописях татарской письменности», пришел к выводу, что «в Казани... должно быть, существовала целая корпорация переписчиков».

Эти переписчики, по сути, были старейшими татарскими художниками книги, искусство которых рождалось в рукописных списках.

Писать книгу — означало также украшать ее, и искусство книжной миниатюры и каллиграфии получает у татар широкое распространение еще до начала местного книгопечатания.

С конца XVIII века начинается история местного, казанского, татарского книгопечатания. Оно возникло в Казани раньше, чем русское. В 1797 году здесь начала работать «Азиатская типография», которая имела скромное, но все же достаточное для изготовления доброкачественных клише оборудование, привезенное из Сенатской типографии Петербурга.

Внешний облик книг, выпускаемых «Азиатской типографией», деятельность которой в Казани продолжалась до 1829 года, определялся сознательным подражанием старинным рукописям, образцам восточной (персидской и арабской) каллиграфии и орнаментальной миниатюры. Книги украшались заставками из растительных орнаментальных узоров.

Для воспроизведения этих рисунков использовался акцидентный способ печати, реже — литографская техника. Художественный облик татарской книги дополняло ювелирное искусство: были распространены тонкие серебряные коробочки — футляры для Коранов. Академику АН РТ А.Г. Каримуллину удалось открыть имена первых мастеров татарского книгопечатания, работавших в казанской «Азиатской типографии» в первой трети XIX века. Это Гали Рахматуллин и Хамза Мамышев. В известной мере эти наборщики были и художниками книги — переплетчиками, конструкторами.

После слияния «Азиатской типографии» с Университетской (1829)

издание татарских книг не прекратилось, а с 1832 года даже оживилось. Начали свою деятельность и частные татарские типографии (в 1845 году в Казани их было уже три).

В 1839 году Рахматулла Амирханов напечатал в типографии Казанского университета книгу «Кисса-и- Юсуф» Кол Гали. Ее заглавный лист украшала своеобразная графическая композиция — часть текста вверху листа вместе с орнаментом из розеток и головок тюльпанов образовала изящную декоративную заставку.

Известным мастером татарской каллиграфии был М. А. Махмудов. В течение 13 лет (1842—1855) он преподавал каллиграфию на восточном факультете Казанского университета, обучая студентов не только технике восточного письма, но именно искусству каллиграфии и орнаментации. Сам он был тонким мастером. Образцом его искусства может служить сохранившаяся страница с переписанным (почерком «таали») отрывком из персидской поэмы и орнаментальной миниатюрой, рисованной акварельными красками и золотом.

На рубеже XIX—XX веков значительно поднимается полиграфический и художественный уровень татарских книг, изданием которых занимается целый ряд типографий Казани и других городов России — от Петербурга до Оренбурга и Уфы. Особенно большое внимание художественной стороне изданий уделялось в казанской типографии И. Н. Харитонова, интенсивно работавшей в 1896 — 1916 годах. Для создания шрифтов нового рисунка Харитонов привлек Галиасгара Камала — человека, который сыграл видную роль в истории не только татарской литературы и театра, но и графики. Он разработал новые рисунки татарских шрифтов, что открыло путь к более богатому и разнообразному оформлению титульных листов и всего текста.

По рисункам Камала новые шрифты в типографии И. Н. Харитонова гравировал талантливый мастер-букворезчик И. И. Юзеев, бывший не только исполнителем, но и самостоятельным художником, разработавшим многие

виды татарских шрифтов, отличавшихся красотой и изяществом.

Одним из наиболее интересных иллюстрированных изданий литотипографии Харитонова является книга «Золотой петушок» Г. Тукая (1909) с оригинальными акварельными иллюстрациями неизвестного художника. В другой крупной казанской типографии «Миллят», открытой в 1908 году, также большое внимание уделялось художественной выразительности шрифта и общего оформления книги. Здесь работал М. И. Идрисов, учившийся книжному искусству в Петербурге и Константинополе. Новое направление татарскому графическому искусству, первоначально основанному только на сочетании шрифта и орнамента, дает появление сюжетных иллюстраций в книгах и периодической печати. Иллюстрирование татарских книг начинается уже в последней, четверти XIX века и широко распространяется в XX веке.

До сих пор чрезвычайно немного известно о творчестве художников — первых иллюстраторов татарских книг. Во многих случаях использовались рисунки, прежде напечатанные в русских книгах, но с начала XX века появляются и оригинальные иллюстрации для татарских изданий, прежде всего для детских книг, а также для периодической национальной печати 1900-х — 1910-х годов.

В казанских журналах «Яшен» (1907-1908) и «Ялт-Юлт» (1908- 1910) печатались рисунки, карикатуры Г. Камала, его иллюстрации к литературным произведениям. Примером может служить острая карикатура на депутата Байбурина, изображенного с огромными ослиными ушами (1910).

К 1909-1914 годам относятся работы художника, подписывавшегося инициалами Б. Э.,— иллюстрации к сказкам Г. Тукая и его стихам, отмеченные изяществом рисунка.

В 1912—1916 годах на страницах журналов «Ак юл» и «Ан» появляются рисунки с подписями: М. Галиев, Госман Гумеров, Габбас

Табулдиев, А. Комаров и другие. Творческие биографии этих художников неизвестны.

Одновременно с появлением первых национальных художников книги, мастеров журнальной и газетной графики формируются кадры татарских графиков-педагогов, учителей рисования. Одним из таких художников первых татар, воспитанников Петербургской Академии художеств, был Ш. А. Тагиров (отец известного советского графика Ф. Ш. Тагирова). В 1883 году 25-летний Ш. А. Тагиров сдал экстерном экзамены в Петербургской Академии художеств и получил право преподавания рисунка в школах.

Среди русских художников, работавших в Казани в XIX веке, было немало способных графиков, учителей рисования в гимназии и университете, мастеров графического портрета и пейзажа. Деятельность художников была связана также с изданием русских книг в Казани, которая началось в 1804 году с организации здесь губернской типографии.

Сразу же после Октябрьской революции многие художники при оформлении книги обращаются к ритмическому орнаменту как идеальному выражению коллективной общности. Художники сознательно переходят к плоскостному типу изображений. В этих условиях решительно обновляется и внешность книги. Взгляд на обложку как на плоскость, расчлененную графическими элементами для достижения декоративного и смыслового эффекта, быстро становится господствующим. Старые символы графики осовремениваются в духе новой идеологии.

После провозглашения ленинского плана монументальной пропаганды в книжные композиции вносятся крупные формы, немногословие, весомая статика и уравновешенность. Отдав дань свободному рисунку кистью, художники монументального стиля вскоре предпочли технику гравюры, более соответствующую природе книги.

В предвоенный период - характерно распространение силуэтного стиля, содержание свелось к броскому намеку на предмет и человеческую фигуру.

В период Великой Отечественной войны и в последующем — плакатный стиль был вызван не только идеологическими соображениями, но и производственными полиграфическими обстоятельствами. Это привело к неизбежной упрощенности рисунка. Возникла эстетика индустриализма.

Ни в одном виде искусства не существует столь разных, противоречивых и даже взаимоисключающих подходов к такой специфической сфере деятельности, как в оформлении книги. Существующие проблемы можно сформулировать так: когда иллюстратор буквально следует за текстом, т.е. идет по пути документально-художественному; или когда иллюстратор активно вторгается в литературное произведение, дополняя и досказывая его; когда иллюстратор создает отвлеченный фон, ассоциативно перекликающийся с канвой событий произведения.

В настоящее время, когда книга вновь стремится обрести, наряду с художественно-познавательным значением, еще и некую ценность произведения искусства и культуры — графического, конструкторского, полиграфического, абстрактный вопрос иллюстрирования не возникает. Ответ обоснован самим процессом художественного конструирования книги: художник ответственен за все — от суперобложки до размещения выходных данных. В зависимости от жанра литературного произведения, от стиля писателя и читательского адреса книги, от типа издания решается вопрос будущих иллюстраций.

Если образно говорить об искусстве полиграфии книги, то для этого требуется взгляд художника-философа, проникновенность психолога и неповторимость ксилографии, в котором озарение и интуиция сочетаются с

железной логикой композиционного мышления. Суперобложка книги является графическим занавесом.

Таким образом, в искусстве книги, с точки зрения символа культуры наблюдались следующие основные концепции: ретроспективная, с течением времени убывающая; современная полиграфическая, реализованная в национальном стиле; станковая, малозаметная в обложке. Эти концепции, влияя друг на друга, стали базисом искусства социалистического реализма. Хотя бывали случаи и вкраплений абстракционизма.

1.2. РАСЦВЕТ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ В ТАТАРСТАНЕ (1917 - 1970 гг.)

В основанной в 1895 году Казанской художественной школе большое внимание уделялось рисунку с натуры, который играл важную роль, как в учебном процессе, так и в творчестве выпускников школы. Наиболее ярким примером того, насколько большое место и самостоятельное значение приобретала графика в творчестве воспитанников и педагогов Казанской школы, является художественное наследие Н.И. Фешина. Он успешно работал как иллюстратор, в 1902—1903 годах сотрудничал в петербургском сатирическом журнале «Шут», а в период революции 1905 года в журналах «Адская почта» и «Леший». Сатирические рисунки Фешина, пронизанные гневным пафосом разоблачения кровавого самодержавия, отличаются остротой и точностью графического выражения мысли. Они неотделимы от истории русской прогрессивной графики эпохи революции 1905 года. Его перу принадлежат также многие произведения прикладной графики: изящные эскизы пригласительных билетов, почетных грамот, программ и иных произведений «прикладной» графики. Интересны его графические портреты и рисунки обнаженных моделей. Великолепное понимание пластики женского тела, энергичная выразительность сложных ракурсов,

плавный и гибкий контур, мягкая бархатистость теней, намеченных легкими штрихами угольного карандаша, все это составляет особое очарование рисунков Фешина.

В 1898 году в Казанской школе при активном участии известного петербургского гравера В. В. Матэ было создано специальное графическое отделение — граверный класс, которым руководил Ю.И. Тиссен — мастер классической школы гравирования. Особенной популярностью среди молодежи это искусство не пользовалось, и учеников у Тиссена было сравнительно немного. Среди них надо назвать Л.Ф. Овсянникова — в последствии известного ленинградского графика, а также, П.М. Дульского, увлеченно работавшего в технике офорта и акварели. Его акварельные пейзажи и натюрморты, например, «Цветы» (1918), «Вятский большак» (1920) экспонировались на казанских выставках, а офорты он в 1917 году с большим мастерством использовал для иллюстраций своего искусствоведческого очерка о Кизическом монастыре под Казанью. Для того времени это была редкая работа, которая, по-своему, как отмечает П. Е. Корнилов, воскрешала почти заглохшие в предреволюционное десятилетие традиции граверного искусства.

Расцвет станковой и книжной графики в самом широком диапазоне технических разновидностей (рисунок, акварель, фотомонтаж, гравюра на линолеуме и дереве, офорт, литография) начинается в Татарстане в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции.

В рисунках и акварелях казанских художников первых революционных лет было много романтического: фантастические и литературные мотивы, традиционные пейзажи и портреты, графические композиции символично-аллегорического характера, в которых авторы стремились обобщить явления современности, дать им иносказательную, метафорическую интерпретацию, все это появлялось на выставках в несколько причудливом, порой эклектичном сочетании.

Фантастические, мифологические мотивы, аллегории определяют своеобразие графической серии Б. М. Столбова (из сорока листов) «Гримасы»(1919—1920), находят отражение и в его акварелях «Жертва Каина», «Человек — это звучит гордо!». Абстрактный характер носили его композиции «Ярость», «Вечность», «Печаль», «Радость». Графический почерк художника отличается изысканным изяществом, тонкой стилизацией под О. Бердслея.

Причудливые фантазии находят выражение в рисунках и акварелях Д. П. Мощевитина казанского периода его творчества — в графических циклах «Город», «Голод», в композициях «Буря», «Радость», «На всех парусах», «Весна», в рисунках по мотивам литературных произведений — «Суламифь» А. И. Куприна, «Ворон» Эдгара По, «Садовник» Рабиндраната Тагора. В стилевом отношении в этих рисунках и акварелях также порою ощущалась стилизация под О. Бердслея, порою выступали совершенно неожиданные вариации иных источников, например, в рисунках «по мотивам античной вазописи», в фантазиях на средневековые темы «танцев смерти».

Самые смелые и неожиданные фантастические построения можно встретить в рисунках и акварелях рубежа 1910-х—1920-х годов молодого художника В.В. Кудряшова. Зеленые облака на фоне розового неба, громады туч, причудливые башни, замки, горы, экзотика невиданных тропических лесов, волшебный «сад Маргариты» — во всем этом воображение художника, потрясенное событиями революционной действительности; искало те иносказательные формы, которые соответствовали бы его ощущениям необычности, грандиозности всего происходящего в мире. Близки к этому кругу работ рисунки П.В. Кудряшова.

Поиски необычного, символическая многозначность, условность порою резко деформированных и стилизованных изображений характерны для графических композиций (рисунок пером и карандашом, пастелей, акварелей

и гравюр) А.Г. Платуновой: иллюстрации к стихотворению А. Блока «Шаги командора», цикл «Из моих снов», «Лунные пятна» (все-до 1921 года).

Столь же много условного в рисунках и литографиях П.П. Чеботарева, например, в его иллюстрациях к «Ворону» Эдгара По (1921). Но в отличие от многих «романтиков» своего поколения Чеботарев не ограничивается фантастическими и литературными сюжетами, отвлеченными от современности. Он создает ряд рисунков на самые актуальные общественно-политические темы: «Настала пора, и проснулся народ», «Капиталистический город», «Буржуй», «Весь мир насилья мы разрушим» (1921). В этой станковой графике много общего и с плакатным искусством, и с монументально-декоративными панно тех лет. Для выражения революционного пафоса Чеботарев упорно искал аллегорические формы, например, идею разрушения старого мира олицетворял в образе пролетария с бомбой в руках, попирающего ногами сорванные знамена буржуазного парламентаризма; фигура рабочего и огромное полотнище нового знамени пролетарской революции как бы парят над городом, тесно застроенным громадами небоскребов, оцетинившимся выступами парламентских трибун, с которых произносят свои речи политические деятели (в том числе и мусульманин с характерной бородкой), не видя занесенной над ними бомбы. Нагромождение такого рода аллегорий чрезмерно усложняло язык графики, затрудняло ее понимание.

Важнейшим явлением в Культуре Татарии первых революционных лет стало возрождение печатной графики. Инициатором этого возрождения и организатором всех работ, направленных на развитие эстампа, явился НС. Шикалов чрезвычайно интересный и талантливый художник, педагог, общественный деятель, один из первых коммунистов среди творческой интеллигенции Казани. Несмотря на очень короткий период его творческой деятельности в Татарии (он приехал сюда из Москвы в декабре 1919 года, где ему предстояло организовать графические мастерские, и проработал здесь

менее полутора лет: (30 мая 1921 года он погиб), Шикалов оставил незабываемый след в истории графики Татарии. Он сплотил вокруг себя коллектив молодых художников, с увлечением обратившихся к работе в области эстампа, заложил основы систематической подготовки мастеров линогравюры, офорта, ксилографии и литографии в Казанской школе.

Детищем Шикалова был «Всадник» сложившийся в 1920 году коллектив казанских графиков, организовывавший выставки, выпускавший альманах под названием «Всадник» и специальные альбомы, подборки линогравюр, офортов, литографий (в очень небольших тиражах: от 10—15 до 100 экземпляров). «Имея в руках ничтожные клочки бумаги,— писали в своем манифесте организаторы «Всадника»,— ...подчас ограниченные в технических возможностях, за недостатком материала и приспособлений для печатания, мы осуществили наш первый шаг изданием тридцати экземпляров этого альманаха, сделав все, что было возможно в суровых условиях нашего времени, чтобы придать им внешность, достойную глаза ценителя Графических Искусств».

Основные задачи в программе «Всадника» были сформулированы следующим образом: 1) возрождение культуры эстампа, при том, что художник выступает не только как автор рисунка, но и как исполнитель гравера, резчика, литографа и тому подобное, в совершенстве владеющий техникой;

Романтическое название «Всадник» было своего рода символом движения новым вершинам искусства. «Могучей фигуре Всадника, который, сметая веками насевшую пыль, несет к новым достижениям человеческой мысли, посвящаем мы этот сборник»,— писали Н.С. Шикалов и И.Н. Плещинский в статье «Геройству будней», открывшей первый выпуск альманаха («Всадник», Казань, 1920, № 1, с. 3).

2) возрождение искусства книги, иллюстрированной гравюрами, офортами и литографиями, выполненными авторской рукой.

«Всадник» не был четко оформленной организацией. В общей сложности его деятельность, не прервавшаяся после смерти Шикалова, продолжалась около четырех лет (1920—1924): за это время было издано четыре альманаха и около 20 альбомов и подборок гравюр. В состав коллектива, все время меняющийся из-за отъезда художников из Казани и других причин, входили Н.С. Шикалов, М. Г. Андреевская, И.Н. Плещинский, М.И. Меркушев, Д.М. Федоров, ВЭ. Вильковиская, КК. Чеботарев, А. Г. Платунова, Д.П. Мощевитин, С.С. Федотов; в качестве теоретика, идеолога и историографа «Всадника» выступал искусствовед П.Е. Корнилов. Какого-либо единого творческого метода в графике художников, близких к «Всаднику», не было: наряду с реалистическими печатались и произведения формалистического характера, например, «беспредметные» линогравюры М.И. Меркушева, представлявшие собой комбинации черных и белых кругов, квадратов, треугольников, кривых и прямых полос; стилизаторские примитивистские и кубофутуристические композиции черно-белые линогравюры Д.М. Федорова, например, «Работа» (1920), «Под негров» (1920). Более выразительны, отмечены четкостью рисунка и ясностью композиции литографии Д.М. Федорова 1921 года — «Клуб», «Мертвая натура», свидетельствующие о переходе художника от примитивизма и стилизаторства к реализму.

Реалистическое направление в графике «Всадника» было представлено прежде всего творчеством Н.С. Шикалова. Ученик В. Д. Фалилеева и И.И. Павлова, он был тонким мастером цветной и тоновой линогравюры и офорта. Основным жанром его графики является пейзаж — разнообразные лирические вариации архитектурных городских и деревенских мотивов, образы Москвы, Казани, объединенные начатой в 1919 году серией «Город». К этой серии принадлежит цветная линогравюра «Казань» (1919). Цвет в

линогравюрах Шикалова темпераментный, мягкий, сочный, интересный по неожиданным тональным оттенкам. Он особенно любил теплую красочную гамму, во многих его пейзажах преобладает желтый цвет, иногда выразительно сопоставленный с сиреневым или лиловым. Цветные линогравюры Шикалов создавал в две, три и даже в четыре доски, порою потом еще подкрашивал оттиски, добиваясь красочной звучности.

Исключительным изяществом отличаются офорты Шикалова, например, офорт на цинке «Башня Сююмбеки» (1920). Легко очерчены силуэт башни, стены Казанского кремля и купола соборов; в линиях нет ни малейшей жесткости, изображения словно окутаны воздушной дымкой; пепельно-серая тональность графического листа соответствует атмосфере пасмурного дня. Художник умел тонко передать состояние природы. Это особенно чувствуется в его офортах «Дождь», «Городской мотив».

Не менее выразительны и так же лиричны, камерны были его портреты, например, «Автопортрет» (линогравюра, 1920). В «Портрете М. Г.А.» (мягкий лак, 1921) Шикалов изображает свою модель — художницу М.Г. Андреевскую в комнате, за столом, склонившейся над чашкой чая. В трехчетвертном ракурсе, со спины, когда почти не видно контурных линий (доски для черного цвета) в этой линогравюре нет совсем, все изображение формируется с помощью цветowych пятен. Именно они передают настроение солнечного ветреного дня.

Одним из ведущих графиков в коллективе «Всадник» был И.Н. Плещинский, ученик Н.К. Рериха, А.А. Рылова, И.Л. Билибина по школе Общества поощрения художеств при Петербургской Академии, впоследствии профессор Киевского художественного института.

Его графика казанского периода очень разнообразна по жанрам и техническим способам печати. Выразительны пейзажи-литографии «Фонари на мосту» и другие (1920), сохраняющие непосредственность быстрых эскизных набросков с натуры. Большое внимание он уделяет композиции,

выразительным ракурсам, взаимосвязи фигур, например, в литографиях «Кабачок поэтов» (1920), «Конь» (1921), «Натурщица» (1921). Последняя привлекает особенной живописностью: белое обнаженное тело женщины как бы светится на бархатистом, густом черном фоне. Легкое, грациозное изящество свойственно офортам Плещинского, например, изображению девушки, сидящей на скамейке, живому ракурсу ее тела, рисунку ног в узких ботинках, платья, шляпки с полями, низко надетой, по моде тех лет, почти на глаза (офорт без названия из альманаха «Всадник», 1920). Видное место в офортах Плещинского занимает рабочая и революционная тема. К этому кругу относятся, например, его «Молотобойцы» (1920), изображающие двух рабочих с тяжелыми молотами на плечах.

Одним из первых Плещинский приступил к осуществлению программы «Всадника», ориентированной на возрождение книжного искусства, украшение книг гравюрами. В 1921 году Казанское отделение Госиздата выпустило книжку «Сказки» Г. Тукая на русском языке с иллюстрациями — тоновыми и цветными линогравюрами Плещинского. В этих гравюрах ощущалась некоторая стилизация под примитив, но техническое исполнение и цветовое решение отличались большим мастерством. Умело был произведен выбор узловых сюжетов для иллюстраций — вклеек, а также мотивов для заставок и концовок в тексте, например, пейзаж деревушки под полумесяцем мечети, открывающий поэму «Шурале». Удачной оказалась разработка Плещинским иконографии образа Шурале: на серенькой обложке книги он изображен черным силуэтом, худой, козлоногий, с лукавой физиономией, с бородкой и острым рогом, с длинными мохнатыми лапами .

Книжной и журнальной графике большое внимание уделяла А.Г. Платунова, иллюстрируя гравюрами «Казанский музейный вестник», работая над серией виньеток, экслибрисов, книжных знаков, изданных отдельными альбомами. В цветных и тоновых линогравюрах Платуновой начала 20-х годов наиболее сильно выявилась стилизация под примитив, под лубок. Это

заметно, например, в композиции «Девушки» (1921) с изображением кукольных «барынь» в широких юбках и условного пейзажа, обозначенного треугольниками елочек.

В гравюрах К. К. Чеботарева начала 20-х годов проявлялись экспрессия, напряженность ритмов, порою грубоватых, схематичных форм. Таковы, например, контрастная черно-белая линогравюра «Французская борьба» (1921), цветная линогравюра «Грузчик» (1923). В его офортах, в композициях, исполненных с помощью акватинты и сухой иглы, напротив, было утонченное изящество, легкий, тончайший штрих обычно на слегка подкрашенном розовом или желтоватом листе бумаги очерчивал предметы с особенной грациозной плавностью. Это заметно в композициях 1922 года — «Мальчишка», «Художница», «Чаепитие» [43].

В.Э. Вильковиская, присоединившаяся к коллективу «Всадник» в 1921 году, проявила большое мастерство в гравюре на дереве и линолеуме. Видимо, под влиянием Шикалова в ее творчестве появился интерес к архитектурному пейзажу. Примером этого жанра может служить линогравюра «Свияжск. Успенский собор» (1922), прекрасно скомпонованная, с особенно богатой, словно мерцающей поверхностью, с тонкой перекличкой зеленоватых и коричневых цветов. Однако наиболее сильной стороной ее графики был портрет, интересный как по своим художественным качествам, технической виртуозности линогравюр и ксилографии, так и историческим кругом портретируемых: почти все известные художники, деятели культуры Казани 20-х годов запечатлены на ее портретах. Среди них — П.П. Беньков, И. Н. Плещинский, П.М. Дульский, В. К. Тимофеев. Особенно выразителен портрет К. К. Чеботарева (1922) — в его лице, словно излучающем энергию, выделенном белым пятном на контрастном черном фоне линогравюры, ощутима экспрессия, резкая игра светотени, четко обозначены морщины у переносицы, тени на щеках, глаза узкого разреза .

Таков основной круг работ художников графического коллектива «Всадник». Эмблемой альманаха служила цветная линогравюра И.Н. Плещинского, изображавшая всадника (не рыцаря, не древнего воина, а современника в скромной рабочей блузе), летящего вперед на коне в обрамлении зеленовато-голубого, бирюзового неба и черных туч. Так он мчался через ранние 20-е годы казанский «Всадник», которого ожидала своеобразная судьба — быть забытым ближайшими своими наследниками и войти в историю искусства Советской Татарии, остаться в памяти будущих поколений. Не всегда его путь был легким, не всегда он летел, порою брел, спотыкался, блуждал среди теней и ложных призраков, но яркий голубой свет надежды сиял над ним, напоминая о «геройстве будней», о том, что «творчество выше бессмертия», как писали НС. Шикалов и И.Н. Плещинский в статье, открывающей первый альманах, и «Всадник» шел вперед, прокладывая пути развития эстампа и книжной графики в Советской Татарии.

Сложность истории искусства вообще, графики в особенности, в Татарии периода 20-х — 30-х годов заключалась в крайней нестабильности творческого коллектива, в отсутствии связей между разными группами, коллективами и отдельными художниками. Большую роль в соединении разорванных страниц истории татарской графики играло творчество художников, постоянно работавших от первых лет революции до конца своей жизни в Казани. Среди них должны быть названы Н.М. Сокольский, А.Н. Катаев, У.В. Арсланов, В.Л. Лаптев. В многогранном искусстве каждого из них значительное место занимала станковая, газетная и журнальная графика.

Н.М. Сокольский уже в период учебы в Казанской школе (1918— 1923) увлекся эстампом, творчески освоил технику линогравюры.

В 1923 году небольшим тиражом вышел его альбом линогравюр «Казань», отпечатанных в графической мастерской школы. Альбом включает

шесть листов — пейзажей города. Любовно и бережно художник воспроизводит памятники старинной архитектуры, характерные уголки и ансамбли Казани: университетский комплекс, кремлевскую стену, гостиный двор, мечеть. В композициях на современные• темы (например, «Рабочие», около 1925) Сокольский выразительно передает характер энергичного физического труда.

Много лет Сокольский работал художником газеты «Красная Татария». По заданиям газеты и независимо от них он создал огромное количество рисунков (карандашом и пером), в которых запечатлены различные сцены заводской, общественной жизни (например, «Собрание в рабочем клубе»), портреты современников и исторических деятелей. Эти рисунки уверенно, четко скомпонованы, богаты интересными деталями, тонкими наблюдениями.

Одним из лучших графических портретов В.И. Ленина в искусстве Татарстана является карандашный рисунок, исполненный Сокольским в 1932 году. Четкий силуэт, энергичный штрих, выделение светлых пятен и мягкая растушевка великолепно лепят форму, выявляют движение, игру светотени, внутреннюю озаренность лица .

Н. Катаев сотрудничал в журнале «Пролетарий Татарстана». В 1925 - 1926 годах публиковались его сатирические и жанровые рисунки, иллюстрации, меткие карикатуры, высмеивающие нэпманские нравы.

Литографии и рисунки сатирического и юмористического характера, также в основном на темы нэпманских нравов, с большим мастерством и вкусом создавал в 1920-х годах П. М. Байбарышев.

Л. Лаптев был одним из немногих в довоенной Казани, кто после распада коллектива «Всадник» продолжал заниматься офортом, главным образом, в жанре архитектурного пейзажа.

С самого начала 20-х годов остро стояла проблема подготовки национальных кадров графиков. В художниках, знающих татарский язык,

свободно владеющих каллиграфией, особенно нуждалась печать автономной республики — газеты, журналы, книжное издательство.

Первым советским татарским графиком, активно включившимся в новую работу, был У. В. Арсланов, приехавший в Казань в 1922 году из Перми. Первое время он был единственным и, можно сказать, незаменимым художником татарской печати: он сотрудничал в журналах «Кзыл яшляр», «Октябрь яшляре», «Чаян», «Аул яшляре», «Азат хатын», «Шаян каллар». Случалось даже, что если художник заболел, очередной номер татарского журнала не выходил или задерживался, поскольку заменить его в этой работе никто не мог.

Обращается Арсланов и к книжной графике. Не все, что создал Арсланов в графике, равноценно по художественному качеству: порою сказывалась и спешка в работе, и недостаточная профессиональная подготовка. Из книжной графики Арсланова одной из наиболее удачных работ является обложка сборника «Наша печать» (1924), исполненная в два цвета. Строгий узор из вертикальных красных полос на ее поверхности прерван в верхней части белым полем, как бы составленным из трех переплетенных круглых медальонов, в которое красиво вкомпонована четкая арабская вязь названия. Эта работа успешно экспонировалась в 1925 году на Международной выставке декоративных искусств в Париже.

Наряду со шрифтовым и орнаментальным оформлением книги Арсланов создал сюжетные иллюстрации, в частности, к «Собранию сочинений» Г. Тукая (1926). В его рисунках преобладали юмористические и сатирические интонации, гротескно были очерчены в своеобразных портретах-шаржах такие типы, как «Ишан» и тому подобные носители невежества, ханжества. Немало было среди этих иллюстраций жанровых сцен, в том числе из жизни крестьян, горожан, шакирдов. С юмором охарактеризовал Арсланов «уголок правоверных» в иллюстрации к поэме Тукая «Новый Кисек-баш», подчеркнул комизм претендующих на степенную

важность резонеров. Разный масштаб больших и маленьких фигур еще более усиливал смешное впечатление, производимое этими «правоверными». Выразительно был намечен в рисунке пейзажный фон — уголок старой Казани.

Рисунки-иллюстрации Арсланова далеки от эстетического совершенства, но, оценивая их, надо иметь в виду, то большое значение, которое они имели в истории татарской книжной и журнальной графики, когда Арсланов фактически один, работая с огромной нагрузкой, делал столь важное и необходимое в общей системе народного просвещения дело .

Крупный и яркий вклад в развитие татарской книжной графики внес Ф. Ш. Тагиров, получивший высшее образование в Казанской школе (институте), где он учился в 1922—1925 годах, а затем в московском Вхутеине, учившийся в 1925—1930 годах у таких замечательных советских графиков, как В.А. Фаворский и Л.А. Бруни. Творческую работу Тагиров начал еще в студенческие годы в Казани, вместе с писателем Аделем Кутуем был одним из организаторов группы «Сулф», членом президиума «ТатЛЕФ», участником изовыставок, автором проектов оформления площадей, улиц, интерьеров, спектаклей театрального коллектива «Бомба».

Он прекрасно умел связать книжную графику с искусством шрифта, с наборным делом. Он ввел в правописание арабских букв геометризованную прямолинейность, органично соответствующую всей предложенной им системе художественной конструкции книги. Одной из первых работ Тагирова в Казани была обложка к книге А. Кутуя «Когда дни бегут» (1924). Арабская вязь красиво заполняет все поле обложки и ритмично согласуется с цветными полосами, образующими своеобразный геометрический узор. Удачно была решена Тагировым обложка книги В. Уразая «Таинственный шалаш» (1925). Здесь текст, расположенный по диагонали, сочетается с фотографиями (шалаш в Шушенском, В.И. Ленин за чтением газеты), которые мастерски включены в общую композицию. Фотомонтаж в 20-е

годы, особенно популярный среди художников группы ЛЕФ, способствовал обогащению татарской книжной графики, расширению круга ее изобразительных мотивов.

В Москве творческие интересы Тагирова по-прежнему были связаны с оформлением татарской книги. Он сотрудничал в издательстве «Нашрият» и в Центральном издательстве народов СССР, которое имело татарскую секцию.

Совместно с художницей А.Н. Коробковой Тагиров оформил книгу А. Кравченко «Как Хасан стал красноармейцем» (1927). В резком наклоне назад, почти диагонально расположена на обложке книги фигура красноармейца в буденовке с красной звездой, светлым пятном выделено его смеющееся скуластое молодое лицо. Средствами фотомонтажа была удачно решена обложка книги К. Залева «С улицы в коммуны» (1928). В 1929 году Тагиров вместе со своей сестрой С. Ш. Тагировой создает книгу «Наш яналиф». Работа, проведенная Тагировым по эстетическому освоению и популяризации нового латинского алфавита татарского языка (яналифа), имела большое значение. Переход татарской письменности на яналиф, осуществленный в 1929 году, вызвал существенные изменения в самой структуре, в принципах оформления татарской книги, которая приобрела теперь европейский облик. Буквы «Нашего яналифа» — крупные, ясные, красивые, легко читаемые, сочетались с рисунками.

Соавтором Тагирова в ряде его работ московского периода становится его жена А.Н. Коробкова. В Казани она училась в 1923—1927 годах и на старших курсах начала работать как художник в редакциях журналов «Аул яшляре» и «Азат хатын».

Для «Аул яшляре» («Сельская молодежь») Коробкова создавала рисунки (обычно в два цвета), иллюстрирующие исторические события, например, «Казачи в 1905 году избивают крестьян нагайками» (1925, № 5) или «Пока до свидания, наша деревня, мы отправляемся в Красную Армию»

для защиты Советской Родины» (1926, № 15), но более всего на современные темы из быта татарской деревни, из жизни сельских комсомольских ячеек. Одним из лучших рисунков этого круга является «Лозунг к 9-й годовщине Великого Октября» (опубликован в «Аул яшляре», 1926, № 16). Он отличается живописностью, звучным сочетанием красных, белых и черных пятен. Композиция четко, цельно и крепко построена.

Еще более плодотворной была работа Коробковой в журнале «Азат хатын» («Свободная женщина») в 1926—1927 годах. Здесь ей пришлось сотрудничать с известным татарским поэтом Хади Такташем. «Работать с ним было и легко, и трудно, — вспоминает Коробкова, — а, в общем, очень интересно. Легко потому, что давая задание на рисунок, он ясно представлял то, что хотел от художника, так как мысли его были образны.

А трудно потому, что он был в высшей степени требователен к художественному качеству рисунков, к их адекватности поставленному заданию, к правдивости изображения работниц и крестьянок».

Среди лучших работ Коробковой — прекрасная композиция, опубликованная в 6-м номере журнала за 1927 год: три женщины-татарки, с интересом читающие новый журнал, дети, играющие рядом, — все это было изображено с особенной лирической теплотой и тонкостью живых наблюдений. Эмоционально выразителен образ татарской крестьянки с граблями (обложка к журналу «Азат хатын», 1927, № 10). Любовно воспроизведены костюм, платок, общий силуэт чуть коренастой фигуры, пейзаж осеннего поля со стогами сена и скирдами хлеба, с тревожно летающими над лесом птицами. Сочный, яркий графический язык Коробковой сразу наложил отпечаток на облик журнала «Азат хатын». С 1927 года художница жила в Москве, где окончила Вхутеин, сотрудничала в Центроиздате, в издательстве «Нашриат», в редакции татарской газеты «Эшче» и детского журнала «Кечкене эпташляр», оформила один из первых сборников стихов Мусы Джалиля «Товарищу» (1929).

В 1923—1927 годах в Казани работал молодой татарский график Д. Н. Красильников. Его книжная графика богата выразительными рисунками — пейзажами деревни, жанровыми сценами, в его графике развит также анималистический жанр. Так, на обложке книги И. Хайруллина «Весенние песни» (1928) он любовно изображает улочку татарского села, заборы, скворечник, забавного любопытного кота. Для журнала «Аул яшляре» (1928, № 7) он создает портрет М. Горького. Эти работы Красильников выполняет уже после переезда в Москву (1927), где он также учится во Вхутеине, а позднее работает художником детского татарского журнала «Октябрь баласы» (1929—1933), главным редактором которого был Муса Джалиль. Вместе с Джалилем Красильников искал наиболее точные и яркие средства оформления пионерского журнала.

Важным моментом в подготовке новых поколений татарских художников книги был 1928/1929 учебный год, когда в Казанской художественной школе было фактически заново восстановлено графическое отделение с новым, чисто производственным уклоном. В качестве преподавателей сюда были приглашены специалисты в области литографии, ксилографии, и вскоре были подготовлены молодые кадры татарских художников, в которых особенно нуждались издательства, редакции татарских газет и журналов, перешедших на яналиф. Среди выпускников 1929 года наиболее сильно и самостоятельно проявил себя Ш.Н. Мухаметжанов, который уже раньше имел опыт работы в литографской мастерской Татгиза. Его дипломная работа обложка к книге Б. Доминова «Учись рисовать», отпечатанная оранжевой и черной красками, являлась образцом удачной связи рисунка с текстом, при этом красиво был выделен латинский шрифт, тактично введен национальный мотив силуэт головы татарина с характерной бородкой и в тюбетейке; эту голову как бы только что обвела легким штрихом срезанная гранью обложки рука, держащая острый карандаш.

Искусствовед П.М. Дульский в то время оценивал обложку книги «Учись рисовать» как одну «из лучших вообще среди всех появившихся до сих пор в татарской печати».

С начала 30-х годов в печати появляется все больше имен татарских художников: Б. Юсупов, Х. А. Алмаев, Д.Г. Булат, Г.Л. Мусин, М.Б. Рахматуллин — каждый из них внес большой или меньший вклад в развитие книжной и журнальной графики конца 20-х — 30-х годов. Так, Мусин создал оригинальные иллюстрации к поэме «Новый Кисек-баш» Г. Тукая, а также многие рисунки пером, карандашом, гуашью, например, «М. Горький в Казани» (1936), зарисовки на заводе «Красный металлист». В 1928—1930 годах в Казани над иллюстрациями к детским книгам начала работать первая татарская девушка-студентка Художественного техникума М. Газизова.

Из молодых выпускников Художественного техникума начала 30-х годов выделялся особенной Любовью к гравюре М.З. Каримов. Еще в студенческие годы он создал ряд композиционных ксилографии, четко построенных, красиво, пластично исполненных в материале: «Графический кружок», портрет революционера Х. Урманова, портрет В. И. Ленина (около 1929).

Оживлению искусства графики способствовало приглашение в Казань ряда известных художников. Только за 1924—1927 годы Центральный музей ТАССР, главным образом, благодаря инициативе П.Е. Корнилова и П.М. Дульского, организовал 15 выставок крупнейших мастеров советской графики, в том числе выставки офортов П.А. Шиллинговского, гравюр на дереве А.И. Кравченко, литографий Г.С. Верейского, рисунков Д.И. Митрохина, ксилографии В.А. Фаворского, книжных знаков и рисунков И.Ф. Рерберга.

На рубеже 20-х — 30-х годов от организации выставок музей переходит к приглашению в Казань мастеров графики для работы — зарисовок памятников архитектуры, пейзажей республики. Большую работу

в этом плане провели в 1929—1931 годах известный ленинградский график П.А. Шиллинговский, художники из Ульяновска Д.И. Архангельский, А.И. Трапицын.

Из привлеченных в конце 20-х годов к работе в Казанском художественном техникуме графиков надо отметить литографа СМ. Ефимова и мастера ксилографии Ф. С. Быкова. Особенно заметный след в графике Татарии оставил Ф.С. Быков, который жил в Казани в 1925-1930 годах. С большим мастерством он создал в технике гравюры на дереве ряд портретов деятелей татарской культуры, в том числе Г. Тукая, Г. Ибрагимова, а также казанские пейзажи и композиции на исторические и современные темы.

В казанских газетах «Красная Татария» и «Новая деревня» в 20-х годах активно сотрудничал А. К. Лукоянов. В 30-х годах ”в печати начинает работать КК. Хлопочкин: сначала в ведомственной газете железнодорожников «Локомотив», в газете «Комсомолец Татарии» и, наконец, с 1938 года — в «Красной Татарии» («Советской Татарии»), художником которой он был 25 лет.

В подъеме татарской книжной графики 30-х годов большую роль сыграл Б.М. Альменов, выпускник Пензенского художественно-педагогического техникума. В 1935 году он приезжает в Казань и сразу же включается в работу для Татарского книжного издательства. Первой оформленной им была книга избранных стихов Г. Тукая (1936), иллюстрированная цветными литографиями. С тех пор Альменов создал много иллюстраций к произведениям Г. Тукая и других классиков татарской литературы, посвятив работе над книгой всю жизнь. Его творчество отмечено повышенным вниманием к сюжетным иллюстрациям.

В конце 30-х начале 40-х годов Альменов создает новые иллюстрации к произведениям Г. Тукая: к изданию «Шурале» (1939) и «Стихи. Сказки» (на татарском языке, 1941). В оформлении этих изданий основную роль играют заставки и рисунки в тексте. Рисунок пером местами напоминает и даже

имитирует гравюру по дереву. Альменов проявляет оригинальность и самостоятельность в разработке сюжетов и иконографии образов тукаевских сказок, а порою подлинную поэтичность и тонкость. Особенно хороша заставка к поэме, изображающая, как Шурале крадется по тропинке в густой, мрачный, непроходимый лес .

Графика Татарстана в годы Великой Отечественной войны приобретает особенно большую роль и высокое гражданское звучание. На первый план среди всех видов графического искусства выдвигается плакат, но станковая и книжная графика также становятся сильнейшим оружием в мобилизации сил народа на борьбу с врагом. Над оформлением книг в годы войны работают Б.М. Альменов, И. Е. Бобровицкий, М.В. Виноградова.

Основной формой станковой графики становится в годы войны рисунок. Огромное количество созданных художниками Татарии в годы войны рисунков можно разделить на две группы. К первой относятся зарисовки с натуры, которые приобретают особенно большое значение как историко-художественные документы эпохи Великой Отечественной войны. Почти у каждого художника участника войны накопилось немало фронтовых рисунков: портретов боевых товарищей, зарисовок разрушенных фашистами городов, сожженных деревень, дорог, по которым двигались танки, и шла пехота, колонны пленных фашистов, наконец, повседневных сцен солдатского быта. Сохранившиеся на страничках альбомов и блокнотов, на пожелтевших от времени листках бумаги, эти рисунки, бесконечно цепные своей правдивостью, самой своей принадлежностью к великой исторической эпохе, составляют важное достояние художественной культуры республики.

Многие впечатления, зафиксированные в рисунках военной поры, стали позднее источником и опорой в работе художников над портретом, над картинами батального жанра, над иллюстрациями к книгам о войне. В богатую сокровищницу графики Татарстана, образуемую рисунками,

созданными на фронте и в тылу в годы Великой Отечественной войны, входят работы Б. М. Альменова, И.Е. Бобровицкого, Д.Г. Булата, Е.В. Зуева, В.И. Куделькина, С.О. Лывина, Г.Д. Мелентьева, Г.А. Рахманкуловой, А.М. Родионова, М.И. Семенова, М. У. Усманова, Л.А. Фаттахова, А. Г. Хуторова, Х. А. Якупова.

Другую группу рисунков военной поры составляют композиции, сочиненные художниками на актуальные современные темы. Это не были беглые наброски с натуры, а именно композиции, причем нередко довольно сложные, многофигурные, с четко развитым сюжетом, относящиеся к самым разнообразным жанрам — от бытового до батального и исторического. Немало интересных работ такого рода создал в Казани художник В.А. Бадюль («Атака», «Разгром немецкого парашютного десанта», «Вперед — на врага!», «Знамя победы», «Налет кавалеристов», «Пролетел немецкий бомбардировщик» и другие). Бадюль значительно поднял авторитет рисунка как самостоятельного вида графического искусства и способствовал укреплению серьезного отношения к рисунку в Казанском художественном училище, где он преподавал последние годы своей жизни (1942—1948).

К группе графиков, работавших в Казани во время войны, относятся также эвакуированные из Ленинграда Н.И. Костров и А.А. Кострова, известный мастер советской графики москвич Б.А. Дехтерев. Рисунки о событиях минувшей войны, многие по непосредственным впечатлениям фронтовой жизни («Встреча», «С победой!»), а также графические пейзажи создает впервые послевоенные годы К.З. Шамазов.

Интересны графические композиции середины 40-х годов И.Е. Бобровицкого — «Проводы», «Огородник», «У Окна сатиры», «Дружбы» (рисунки пером). Они могли бы быть прекрасными журнальными обложками, иллюстрациями, украшениями страниц «Чаяна», но, поскольку «Чаян» во время войны не издавался, остались своеобразными произведениями уникальной станковой графики.

Уже первое послевоенное десятилетие проходит под знаком оживления различных видов эстампа. К технике офорт сухая игла обращается художник И.А. Нестеров, автор композиций («В.И. Ленин», «Девушка с вязаньем» 1947) и многих пейзажей, над которыми он работает все послевоенные десятилетия.

От рисунков (карандашом, тушью, черной акварелью) на литературные и современные темы к работам в технике офорта приходит художница М.К. Мавровская, продуктивно работающая на всем протяжении 40-х —70-х годов. Ее рисунки «Тукай в детстве» (1946), «А.С. Пушкин в казанском кремле» (1950), иллюстрации к повести М. Горького «Мои университеты», к эпизодам из жизни М. Горького в Казани (1947—1949) очень характерны для основного направления литературных, исторических интересов казанских, графиков 40-х 50-х годов. Много работает Мавровская над архитектурным пейзажем Казани, обращается также к современной трудовой теме в большой серии рисунков тушью «Весна в колхозе» (1955). Технику офорта художница использует уже в графической серии «Образы татар в произведениях М. Горького» (1959—1962), в которую входят также рисунки и акварели. С этого времени офорт начинает преобладать в ее графике и определяет своеобразный характер тонких, очерченных легким штриховым контуром, миниатюрных архитектурных пейзажей из серии «Деревня Кокушкино — место первой ссылки В.И. Ленина» (1967) и «Архитектурные памятники Булгар» (1969).

Рисунки, черные акварели, гравюры создает график И.И. Гайнуллин, главным образом на детские темы— «В коммуны (Ф.Э. Дзержинский и дети)» (1967), «Утро» (1969) и другие.

Гравюры на линолеуме — портреты исторических деятелей Татарстана и героев Великой Отечественной войны создает Х.-М. И. Казаков, окончивший в 1949 году графическое отделение Государственной Академии художеств Латвийской ССР.

Преподавателем рисунка в Казанском художественном училище в 1947—1958 годах работает В.С. Подгурский. Опытный мастер-педагог, он много сделал для обучения точному рисунку с натуры, для пробуждения интереса к графике у нового поколения молодежи, учившейся в Казанском училище в 40-е — 50-е годы.

Центром развития книжной графики Татарстана становится организованная в 1947 году под руководством Б.М. Альменова художественная редакция Таткнигоиздата. Альменов уже в первые годы привлек к работе над оформлением книг и иллюстрацией многих способных художников: сначала их ряды формировались из числа возвращавшихся в Казань фронтовиков, воспитанников Казанского училища довоенных и первых послевоенных выпусков. С конца 50-х годов ведущая роль в книжной графике переходит к художникам с высшим образованием, приехавшим в Казань после окончания вузов.

Немало сделал для развития послевоенной книжной графики сам Альменов, бывший в течение двадцати двух лет (1947—1969) заведующим художественной редакцией Таткнигоиздата. Ведущей темой его творчества послевоенных десятилетий остаются иллюстрации к сочинениям Г. Тукая. Несколько изданий сказок и стихотворений поэта с иллюстрациями Альменова выходят в свет на протяжении 40-х — 60-х годов. В более ранних работах Альменова (для изданий 1946, 1949, 1958 годов) преобладают черные акварели с размывкой, кое-где с добавлением мягкого светло-желтого цвета. Задача иллюстрирования решается, как задача создания самостоятельных композиций, маленьких картин. При этом углубляется психологическая выразительность иллюстрации, расширяется социально-исторический и пейзажный фон, на котором разворачивается действие. Эти качества заметны, например, в иллюстрации к стихотворению «Пара коней», где большую эмоциональную роль играет пейзаж города с трубами фабричных окраин.

Новыми качествами обладают иллюстрации Альменова к сказкам Тукая «Шурале», «Водяная», «Коза и баран», созданные в 1965—1969 годах. Это звонкие, насыщенные цветом (с преобладанием бирюзовых тонов) крупные акварели, украшающие развороты книги. Композиция иллюстраций построена на основе легкой, динамической асимметрии, так что она заполняет одну страницу целиком, другую — частично, и вынесенное на эту другую страницу изображение прекрасно смотрится на белом фоне листа и komponуется со столбцами стихотворного текста. В иллюстрациях привлекают живописная красочность, фантазия.

Большой творческий вклад в развитие татарской книжной графики послевоенного десятилетия внес Х.А. Якупов. К лучшим его произведениям относятся иллюстрации к книгам «Опозоренные» М. Гафури (1950), «Слепой музыкант» В. Короленко (1950), «Чайки» Ш. Камала (1951), «Пугачев в Казани» А. Файзи (1951), «Татарские народные сказки» (1955 —1957). Большим драматизмом насыщены листы иллюстраций к повести «Опозоренные» — сцены жестокой расправы фанатиков с посмевающимися нарушить законы шариата людьми. Убедительно и остро раскрыт классовый конфликт, столкновение рабочих с хозяином-капиталистом в иллюстрации Якупова к рассказу Ш. Камала «Чайки», точно и тонко передана атмосфера предреволюционной эпохи. В героико-романтическом ореоле представлены герои исторической драмы А. Файзи — Пугачев, его соратники.

В ином эмоциональном ключе решает Якупов иллюстрации к татарским народным сказкам звонкие, многокрасочные, искрящиеся юмором и задором, увлекательные по сюжетным завязкам большие листы акварели. Им присущ подлинный аромат • сказочности, удивительной, волнующей необычности всего, что происходит. К особенностям иллюстраций Якупова к сказкам относится бережная, любовная иконографическая разработка образов положительных персонажей, добрых героев сказок.

Одновременно с Якуповым в художественную редакцию Таткнигоиздата приходит Л. А. Фаттахов. Особенно значительными являются созданные им серии иллюстраций к произведениям татарских писателей «Весенние ветры» К. Наджми (1952), «Честь» Г. Баширова (1954), «Между жизнью и смертью» Н. Даули (1959), к рассказам и повестям А. Абсалямова (1958) и к татарским народным сказкам (1955—1958).

Первые работы Фаттахова в книжной графике (иллюстрации к арабской сказке «Али-баба и сорок разбойников», 1948; поэме А. Навои «Фархад и Ширин», 1948; сборнику сказок «Гюльчечек», 1953; повести Л. Толстого «Хаджи-Мурат», 1953) носили характер штриховых рисунков тушью, пером. Им были присущи лаконизм, легкость. В системе иллюстраций преобладали миниатюрные, обычно однофигурные композиции, включенные в книгу в качестве заставок, концовок или рисунков в тексте и как бы фрагментарно раскрывающих частицу, какую-нибудь экзотическую деталь сказочного сюжета.

С начала 50-х годов Фаттахов начинает работать над книгой уже в ином, более монументальном плане, создает серии многоплановых черных акварелей, в которых, как в картинах, раскрываются узловые сюжетные моменты, исторические события. В этом отношении характерна книга «Весенние ветры» К. Наджми, крупные полосные иллюстрации которой разворачиваются в целую ленту картин и кадров, воспроизводящих эпизоды борьбы за Советскую власть в Татарстане.

В иллюстрациях Фаттахова к татарским народным сказкам преобладает жанрово-повествовательное и остро выраженное юмористическое начало. В изображенных им ситуациях, персонажах ощутимы комизм, острота смелого и сочного гротеска. Фаттахов не оставил работу над книгой и в 60-е годы, работая и в жанре юмористической иллюстрации (к книге «Тысяча и одна шутка», 1966), и над оформлением посвященной современной рабочей теме книги Г. Ахунова «Клад» (1963—1967).

Книжная иллюстрация привлекает к себе многих художников Татарии. Работал в этой области М. У. Усманов, автор рисунков тушью иллюстраций к татарским народным сказкам (1950). Большой творческий труд в оформлении многих книг Таткнигоиздата вложил П. Н. Григорьев. Серии рисунков к сказкам А. С. Пушкина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, сказкам П. П. Бажова, к «Шурале» Г. Тукая (1950), «Двенадцати месяцам» С. Я. Маршака (1953) создал в конце 40-х начале 50-х годов Э. Б. Гельмс. С книжной иллюстрацией в 1940-х 1960-х годах было тесно связано творчество известного татарского мастера сатирической графики И. С. Хантемирова. Им было оформлено более 60 книг Таткнигоиздата. К числу характерных для него работ можно отнести оформление книги «В стране смельчаков» А. Файзи (1966). Ее крупные рисунки, яркие акварели, повествующие о подвигах батыра Азата Мергена, выполнены в броской, несколько плакатной манере. К книжной графике обращаются Д. Г. Булат, К. Х. Губайдуллин, И. К. Игламов. В острой сатирической манере создает иллюстрации к рассказам М. Горького «Двадцать шесть и одна» и «Хозяин» (1947—1948) И. Е. Бобровицкий .

В течение 50-х—60-х годов в Таткнигоиздате постепенно складывается коллектив художников специалистов искусства книги. Среди них— воспитанники Казанского училища первого послевоенного пятилетия, выпускники конца 40-х — начала 50-х годов: Э. Е. Сподикова (Дьячкова), Т. И. Усманов. З. Н. Хусаинов, Р. А. Сабитова. Многие из них были учениками Х.А. Якупова, преподававшего в эти годы в училище. Исключительные способности к книжной графике проявил, в частности, молодой художник Е.М. Сидоркин, начавший еще в студенческие годы творческую работу в Таткнигоиздате.

Со временем приезжают в Казань графики, получившие высшее образование в Харьковском художественном институте (В. В. Карамышев, Р. А. Тухватуллин — оба в 1954 году), в Художественном институте Эстонской ССР (Л. А. Потягунин, И. Л. Язынин, Ю. Б. Лысогорский, Л. М. Кальюранд),

в Львовском полиграфическом институте имени И. Федорова (И. К. Колмогорцева, позднее Э. Я. Зарипов), в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина (Т.Г. Хазиахметов — в 1963 году, Г.Е. Трифонов — в 1971 году), активно начинают работать над оформлением книги выпускники Казанского училища И.К. Ахмадеев, Л. Х. Насыров, С. Я. Насырова и другие.

Одним из ведущих графиков Татарии становится В.В. Карамышев. К числу его ранних работ, уже выявивших мастерство художника книги, относится серия иллюстраций к роману В. Шишкова «Угрюм-река» (1956), миниатюрные рисунки — заставки и концовки к поэтическому очерку З. Нури «Восхождение» (1956). Удачным оказалось его оформление детских книг, среди которых выделяются «Чудесная птица» Р. Тухватуллина (1967, на татарском языке); «Разноцветный цветок» И. Виноградова (1968). Их листы украшают яркие акварели, воспроизводящие сцены из детской жизни, забавных зверюшек, пейзажи как бы увиденного глазами ребенка большого многоцветного мира.

Большой выразительностью и поэтичностью обладают иллюстрации и самостоятельные графические произведения Карамышева, связанные с мотивами татарского фольклора, например, его иллюстрации к драматической сказке Т. Ян «Лунная девушка» (1959), созданной на татарской фольклорной основе. Большую эмоциональную роль в иллюстрациях играет пейзаж. Так, в рисунке на обложке прекрасно передано состояние летней сине-зеленой ночи, когда земля как бы погружена в лунное сияние.

Станковая графика Карамышева составляет лирическую параллель его книжным иллюстрациям. Излюбленными материалами этой графики являются темпера и акварель, наиболее характерной чертой — живописность, сюжеты и темы почерпнуты из фольклора и из окружающей жизни. Графические листы раскрывают поэзию современных будней,

органично складываются в циклы и серии — «Времена года», «Обыкновенная Казань». Значительное место в этих циклах занимают листы, посвященные детям, исполненные особой задушевности и теплоты. Важную эмоциональную роль в графике Карамышева всегда играет пейзаж, богато озвученный цветом.

К 1969 году относится одно из крупнейших достижений графики Карамышева большие композиции темперой на темы поэмы-сказки Г. Тукая «Водяная». Пожалуй, никому до Карамышева не удавалось найти такого поэтического единства страшного и прекрасного начал в образе Водяной. У Альменова, который не раз иллюстрировал эту сказку, Водяная вызывает обычно ужас. У Карамышева она получилась печальной и прекрасной в своей неведомой человеку тоске. У нее тонкое обиженное лицо, красивые белые волосы, легкое светлое платье, и только крючковатые пальцы темных рук делают ее похожей на старуху. У ее ног - большие цветы, светло-желтые, как будто воздушные, какие возможны лишь в сказках. Да и вся графика каждая линия, каждое цветовое пятно пронизаны сказкой, доброй и чуть-чуть печальной, как все, что писал Тукай. Тончайшим зеленым кружевом обрамляет голову Водяной зеленый венок, спускаясь зелеными прядями вместе с белым потоком ее чудесных волос.

Таким образом, на протяжении рассмотренного времени — 1917-1970гг. книжная графика Татарстана отражала связи между внешней формой и предметами, контекстом культурной и политической жизни страны. В то же время не была свободна от индивидуального видения художника, уровня восприятия. В характере и богатстве этих связей - вся символика книги как знакового явления культуры.

ГЛАВА II. КНИЖНАЯ ГРАФИКА В РАБОТАХ КАЗАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

2.1. КНИЖНАЯ ГРАФИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Ш.МУХАМЕДЖАНОВА

Шакир Мухамеджанов родился в селе Токмак Ташкентского уезда Семиреченской обл. (ныне Киргизстан), в семье бедного приказчика. Окончил татарскую начальную школу, с 1920 года учился на рабфаке Ташкентского госуниверситета. По командировке Наркомпроса ТАССР поступил на медфак КГУ. В 1925 году Шакир Мухамеджанов поступает в Казанские архитектурно-художественные мастерские (АРХУМАС), позже переименованные в Казанский художественно-педагогический техникум (1926), а затем в Казанский художественно-театральный техникум (1927), который с отличием закончил в 1929 году. Он учился на графическом отделении, в то время подготовка кадров была ориентирована на производственные задачи печатного дела. Сам художник так писал об этом: «...Еще будучи студентом училища, я занимался художественным оформлением книги, по окончании училища мне было предложено поступить на работу в организуемое Татарское государственное издательство, где я продолжаю работать и поныне. В те годы среди татар художников почти не было, а татарская советская графика находилась в зачаточном состоянии. В издательстве я организовал графическое бюро, началась работа по сборанию кадров графиков и иллюстраторов. Много работал и сам по оформлению книг...». С 1931 года стал работать в книжном издательстве им. К.Якуба. Сам Ш.Мухамеджанов писал впоследствии в 1952 году: «Я — сын бедного татарского приказчика, жившего в очень тяжелых условиях, с юных лет полюбил изобразительное искусство, в особенности графику, и мечтал о том дне, когда сумею взять в руки кисть и перо художника...». То есть уже с

раннего детства Шакир мечтал стать художником и, несмотря на все обстоятельства сурового времени 1920-1930 годов эта мечта могла реализоваться после Октябрьской революции.

По окончании техникума на конкурсе дипломных работ представленные Ш. Мухамеджановым литографии, книжные обложки были отмечены П.М.Дульским. Он писал, что один из вариантов обложки книги Б.Даминова «Учись рисовать» «по своей выразительности и лаконичности может быть признана одной из лучших вообще среди всех появившихся до сих пор в татарской печати...». Художественный образ, созданный Мухамеджановым в этой обложке, и сейчас, спустя многие десятилетия с момента его создания, можно назвать одним из лучших образцов оформления татарской книги. Текст названия, набранный выразительным латинским шрифтом, максимально органично связан с рисунком, в котором акцент ставится на линейный силуэт головы татарина в тюбетейке с подчеркнута очерченной бородкой. Цветовой контраст сочетания оранжевой и черной красок, лаконичный, и одновременно пластичный рисунок, куда тактично введен элемент национального колорита (тюбетейка), использование намеренно выделенных фрагментов (рука, держащая остро отточенный карандаш), эффект только что завершеного действия (голова татарина, очерченная быстрой и четкой линией) все эти находки художника создают столь ясный, действенный образ-символ, что он надолго врезается в память, вызывает желание рассмотреть книгу, заглянуть внутрь. Соединяя агитационные формы искусства и художественные законы оформления книги, художник работает сродни плакатному решению, рассчитанному на внимание зрителя. Как отмечает художник Баки Урманче : Шакир Мухамеджанов «тяготел к оригинальным, прогрессивным формам искусства»

Броско и лаконично решены эскизы обложек книг на татарском языке конца 1920-1930 годов: «Азбука», «Береги зубы». «Три жизни», Г.Камала (1933) и обложки книг Ф.Гладкова «Энергия». Н.Баяна «Симфония полей»,

Б.Доминова «Полиграфические техники». А.Серафимовича «Железный поток» (1932), а также зарубежных авторов японского писателя В.Хосои «Текстильщик Ходзи» (1931 Д.Лондона «На дне»(1932), набранные латинским шрифтом. В оформлении данных книг можно почувствовать аромат эпохи 1930 годов, почувствовать в них синтез особой романтики реальности суровой действительно, столь свойственный произведениям многих художников тех лет. Для стиля Ш.Мухамеджанова характерны разнообразные техники исполнения: от традиционных (тушь, перо, ксилография, линогравюра) до новаторских в тот период: (автолитография, аппликация, коллаж, набрызг) открывают нам своеобразную экспериментальную лабораторию художника. На данном этапе творчества Шакира Мухамеджанова отражается эпоха и борьба в художественных исканиях тех лет, поэтому в его творчестве объединяются два направления конструктивизм, источником которого был ТатЛЕФ, и получившее особое развитие в творчестве Фаика Тагирова, и реалистическое направление, основанное на подходах АХРРа.

В творческом багаже Ш.Мухамеджанова немного примеров обращения к плакату. однако в оформлении книжных обложек часто тяготеет к агитационным формам искусства, используя приемы плакатных композиций. Вслед за Ф. Тагировым Ш.Мухамеджанов придает огромное значение внешнему виду шрифта, разрабатывает смысловое начало изображение самих букв, выстраивая их в композиционном поле листа максимально броско, звучно. Между тем ни один его плакат не обходится без изобразительных образов, поданных свободно и легко. Со свойственной только ему мягкостью и лаконичной цельностью образов.

Например, в плакате «В Татиздате купи книгу»(1929) художник наряду с жирным шрифтом текста, в первую очередь привлекающим взгляд зрителя, использует в композиции ритмично расположенные фотопроекции многочисленных страниц книг и газет и вводит излюбленный им четко

очерченный силуэт фигуры читающего старика, одновременно создавая атмосферу активной издательской деятельности и пропагандируя важность интереса к чтению. Плакат «Храните молоко в чистой керамической посуде» (1930), отмечая в нем мастерское использование цвета, данного техникой заливки нескольких локальных цветовых пятен. Описывая цветовые достоинства плаката С. Червонная указывает на мягкие сочетания терракотовой и зеленой керамики, розового платья крестьянки, ее белоснежного платка, белого густого молока в кружке. Во всем ощутима чистота, добротность вещей, устойчивая налаженность колхозного быта» .

Многие исследователи истории национального искусства (Л.Елькович, С. Червонная, Р.Шагеева и другие) единодушно отмечали, что рисунки художника в журнале «Чаян» оставили яркий след в развитии национальной карикатуры.

Крепкий рисунок чаяновских работ Мухаметжанова, метко схватывающий характерные черты своих персонажей, национальный колорит каждой представленной им сценки, снискал себе заслуженную славу среди современников. Активное сотрудничество с «Чаяном» у Ш.Мухамеджанова было недолгим, но татарская сатирическая графика становится «.. .качественнее именно как графика, как искусство, исключаящее какой бы то ни было дилетантизм в подходе к рисунку, в данном случае — сатирическому». В этот период художники уделяют основное внимание выразительности и культуре рисунка, что стало основой развития журнала в 1950-е годы.

Крепкий рисунок чаяновских работ Мухамеджанова, метко схватывающий характерные черты своих персонажей, национальный колорит каждой представленной им сценки, снискал ему заслуженную славу современников. Эти рисунки понизаны доброй иронией, веселым смехом: «Обыватели», «В клубе», «Понравилось». Контрастные цветовые сочетания композиции, градация заливки черной тушью силуэтов людей или всего поля

рисунка подчеркивают смысл, который художник вкладывает в изображаемое.

Карикатурным рисункам Шакира Мухамеджанова свойственна непринужденность художественного изложения, сочетающую изящную игру линий, красоту легкого штриха, графичность контура с живописной, набросочной манерой. Эта мягкость, живописность рисунков Мухамеджанова, ярко характеризующая его индивидуальный творческий почерк, особенно привлекательна. В них нет явного обличающего начала, но присутствует тонкий, ироничный намек, что свойственно рисункам с высочайшей внутренней культурой.

Одна из оригинальных композиций Ш.Мухамеджанова, посвящена организации колхозов, выстроена ярко на цельном развороте журнала (1930, №3). Боле всего его рисунки были посвящены проблемам сельского хозяйства и жизни. Раскулачивание, бесхозяйственность, разгильдяйство, мещанство — вот основные сюжеты рисунков художника.

Из городских тем художник высмеивает чиновников лентяев, общество старой формации, нерасторопность учреждений обслуживающих трудящихся. Один из сюжетов стал реакцией на информацию газет, о том, что многие студенты после окончания университета не едут по назначению и любыми путями стараются остаться в Казани.

Кроме «Чаяна» Шакир Мухамеджанов работал над оформлением журнала «Атака» (1930-1931 годах) и детского журнала-учебника «Ярыш». Несколько первых номеров этого двухмесячного журнала были в большинстве своем оформлены художником — от обложки до макета каждой страницы. Журналу в то время придавалось огромное значение как идеологическому, просветительскому, познавательному школьному изданию, адресованного, прежде всего, детям, проживающим в сельской глубинке. Поэтому художник взялся за это дело. Горевший идеями налаживания жизни в новой республике, увлеченный подъемом промышленности и сельского

хозяйства, он понимал значимость этого издания для подготовки новой смены и роли в воспитании подрастающего поколения. Журнал освещал новости за рубежом и внутри страны, был насыщен стихами, загадками, ребусами и политехническими знаниями, в частности, устройства сельскохозяйственной техники, организации МТС, книгопечатного дела в республике.

Ш.Мухамеджанов на протяжении длительного времени сохранял в своем творчестве демократичность художественного изложения, свободу мышления и действия. Давшее такое разнообразие форм и средств графического и живописного выражения своих замыслов. Между тем, параллельно с общими необратимыми политическими процессами в стране, в 1932 году была запрещена деятельность всех художественных группировок и объединений. В искусстве 1930-х происходил переход «...не просто в другое десятилетие, но в другой мир, другую эпоху — Любви Орловой и «Парижанки» А.А.Дейнеки, музыки И.О.Дунаевского и эйзенштейновского «Александра Невского», «Рабочего и колхозницы» В.И.Мухиной и громадных панно В.П.Епифанова». Эти символы наступившей новой эпохи, так или иначе, отражали декларируемый в искусстве курс на господство социалистического реализма. Данный курс отразился на творчестве художников. С другой стороны, в 1930-е вопреки навязанной доктрине искусства, еще было возможно известное разнообразие стилей и художественных высказываний».

В свете происходящего менялась и творческая манера Ш.Мухамеджанова. В его книжной графике «...начинает доминировать другая линия, основанная на принципах реалистического полноценного сюжетного повествования» - констатирует Р.Шагеева. Главенствующими тенденциями в искусстве художника становятся четкие реалистические установки, жанрово-иллюстративная линия изображения, детальная техничная проработка рисунка.

Много времени и сил в книжном оформлении художник уделял писателям и поэтам: А.С.Пушкину, М.Ю.Лермонтову, Г.Тукаю, Г.Камалу. Сохранились обложки и эскизы обложек к произведениям А.Пушкина «Дубровский» (1937), «Повести Белкина». Изящные рисунки, выполненные пером, украшали поэму А.Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

Из книжных изданий более позднего времени (1940-1950-е годы) весьма оригинальными являются два: сказка М.Джалиля «Алтынчеч» и воспоминания Габдрахмана Камала «Галиаскар Камал», изданные в 1941 году.

Толчком к оформлению первого из них явилась встреча и общение художника с М.Джалилем в стенах издательства. Тонкое понимание национального орнамента, лиричные образы, созданные художником в этом издании, рожают ощущение татарской мелодии, льющейся из курая. В близком к нему ключе оформлена книга «Галиаскар Камал», Ш.Мухамеджанов удачно макетирует каждый лист книги, сочетая документальные материалы с иллюстрациями. В данном издании орнамент также органично, как и в «Алтынчеч» связан с текстом книги и выполняет роль изящного обрамления каждой страницы книги.

В творчестве Мухамеджанова очень много примеров оформления детской книги. От «Хромого батыра» (1929) и «Азбуки», книжек-малюток Д. Тарджеманова «Кто кашу съел» и «Очки», «Лесной сказки» С.Кудаша (1941), выполненных художником в предвоенное время. В послевоенный период Шакир Мухамеджанов оформил различные татарские сказки. Художнику удается создать требуемые и соответствующие детскому восприятию образы, на которых были воспитаны несколько подрастающих поколений. В 1940-е годы удачной в своей наглядности стала оформленная художником книга К.Наджми «На книжной фабрике» (1947).

В конце 1930-х годов, когда происходит нивелировка оригинального творческого выражения многих художников, «... любое творческое

инакомыслие уже дает повод для репрессивной гражданской дискриминации», книжная графика Ш.Мухамеджанова еще долгое время сохраняет свою индивидуальность, тонкость восприятия, продолжает демонстрировать выразительность. Наметившаяся общая тенденция снижения уровня художественного оформления книги во второй половине 1940-1950-е годы, выраженная в упрощенном подходе при художественном создании обложек и иллюстраций, сказывается и в творчестве Ш.Мухамеджанова. С конца 1940-х годов некоторые книжные обложки, сделанные им, все более отвечают запросам производства массовой издательской продукции. В этот период, тем не менее, в работе мастера можно отметить динамичность решения образов, цельность и единство художественного образа в таких оформленных книгах, как «Песня о буревестнике» М.Горького (1948), «За хлебом» Г.Сенкевича (1953), «Страницы славного прошлого комсомола Татарии» (1958).

В станковых графических произведениях Ш.Мухамеджанов близок к книжной графике. Хотя несколько ранних произведений выполнены в стиле конструктивистских идей того времени геометрические построения, тяжеловесная динамика заводских строений, воспевающих масштабность индустриализации советской страны («Оркестр». «Заводские корпуса», «Заводской комплекс»). Молодой художник пробует себя в разнообразных техниках: тушь, перо, ксилография, акварель; и в разных направлениях искусства: конструктивизм, абстракционизм, социалистический реализм.

Особое место в творчестве Ш.Мухамеджанова занимают автопортреты. Исполненные в разное время, все они не велики по размерам — художник заранее ограничивает свое пространство, решая манеру подачи образа.

Карандашный «Автопортрет в кепке» (1930) наполнен особой психологической глубиной — острота колючего жесткого взгляда из-под четко очерченных бровей, сведенных к: переносице, пронизывает, задевает.

Второй карандашный автопортрет (1931), выполненный на год позже предыдущего, представляет художника, только пришедшего на работу в издательство. Оба этих автопортрета демонстрируют хорошую школу рисунка, твердую руку художника. Тактично разработан фон портрета, что придает каждому изображению свою специфику. Простота материала подчеркивает дух времени.

Но более всего график Мухамеджанов работал в технике литографии. Он изучал возможность процесса литографии как в творческом, так и в техническом плане, и эта техника занимает в его творчестве самую значительную часть. Конечно, такое предпочтение было не случайным, литография в то время широко использовалась в печатном деле. Тогда эта техника была наиболее прогрессивной, и многие художники-графики работали именно в литографии.

В этой сфере творческой деятельности Ш.Мухамеджанова просматривается новаторская жилка художника, видны различные подходы к процессу литографии, использованы все технические возможности в творческом выражении: строгий черно-белый контраст нецветной литографии («Портрет А.В.Луначарского», «Печатный цех»); литография, где фоном становится один цвет, а само изображение выступает из него незаполненным пространством линий и пятен белого листа, создавая особый силуэт («Городской вечерний пейзаж», «Женская головка»). Наконец, художник обращается к цветной литографии, где использует до пяти - семи цветов в одном произведении, и появляются листы, в которых возникает целый спектр нежных пастельных тонов и контрастных пятен цвета («Балерина», «Не поладили»). Эта богатая колористическая палитра немногих произведений цветной литографии Ш.Мухамеджанова напоминает великолепную цветную мозаику произведений Б.Урманче, учителя художника.

Известно немного произведений живописи Шакира Мухамеджанова, но, глядя на них можно предполагать, что он любил писать маслом, это хорошо получалось у художника, и, видимо. Его обращение к живописи не было эпизодическим. Это картины «Ткачиха», «На фабрике», «Образование колхоза», «Любовь кухарки и дворника», исполненные в конце 1920- начале 1930 годов. Сюжеты, типичные для своего времени, отражающие как исторические события, так и бытовые моменты 1920-1930-х годов в живописном отношении решаются художником по разному. Лаконично, ясно, по-чеботаревски построено произведение «Образование колхоза». Оно написано в сдержанной серо-голубой гамме и доходчиво, просто, почти в плакатном исполнении рассказывает нам об одном из поворотных исторических событий в жизни страны.

Как видно из тематики творчества Ш.Мухамеджанова, он был художником, чутко реагирующем на все новые явления в искусстве своего времени. Тонкий и изысканный вкус Шакира Нигматовича отразился в его мастерстве в оформлении книги в 1920-1930-х годах. Детальная продуманность, отсутствие всего лишнего, живописная мягкость его книжной графики, высокоидейность характеризует его творчества вплоть до 1940-х годов. В более позднее время исчезает дух экспериментаторства, что связано было с заказами Татгосиздата 1950-х годов. Подобная судьба художника была не единична для того сложнейшего времени.

2.2. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА БАЙНАЗАРА АЛЬМЕНОВА

Байназару Альменову по праву принадлежит выдающуюся роль в развитии культуры Татарстана, в частности, книжной графики. Он на протяжении 40 лет являлся ведущим мастером книжной графики республики. Так же его незаурядные способности и организаторский талант проявился в

создании и формировании коллектива художников-иллюстраторов, восстановлении утраченных позиций книжной графики в республике.

После окончания Пензенского художественно-педагогического училища им. К.А.Савицкого в 1935 г. Байназар Альменов по приезду в Казань был назначен художественным редактором Татарского книжного издательства. Так Б.Альменов начинает работать в области книжной графики, а в связи с началом Великой Отечественной войны его талант появляется и в сфере политического плаката.

Следует сказать, что к тому времени Казань обладала определенными традициями в сфере книжной графики, которые восходили к дореволюционной поре. Национальная художественная традиция восходит к деятельности художников-самоучек, которые обладали богатым опытом художественной каллиграфии и орнаменталистики. Большое влияние на становление художественной графики оказала деятельность Казанской художественной школы Петербургской академии художеств. Поэтому в национальную традицию вливалась струя художественной школы Н.Фешина, П.Бенькова, и других, подготовивших высококвалифицированные кадры. Б.Альменов приезжает в город в период, когда художественная графика переживает упадок и начинает терять свои традиции.

Все же его пылкий ум, личностные качества — доводить дело до конца, настойчивость и терпимость были сформированы в детстве. Б.М.Альменов родился в 1909 году в простой крестьянской семье в дер. Кызыл Мечеть Бузулукского уезда Самарской губернии (ныне Оренбургская область). С детства он любил смотреть за работой своего отца-кузнеца и ювелира. А эта работа требовала художественного вкуса, как при ковке ажурных решеток, так и при изготовлении хрупких ювелирных изделий. Трудная жизнь — потеря матери, сестер и брата, но вскоре умер и отец, оставив шестерых детей. Байназар стал старшим в семье. Он пережил страшный голод 1921 года. Как писал сам художник в автобиографии: «1921

год. Пережили мы его очень тяжело, с большими потерями. Осталось нас в живых немного: отец, две сестры да я. Я до 1924 года жил у людей, батрачил и сумел каким-то образом совмещать учебу. Это были самые тяжелые годы в моей жизни. Ему пришлось помогать младшим и одновременно учиться в Татаро-башкирском педагогическом техникуме в Куйбышеве(1927-1929гг.). Ранее знание нужды и голода оставили неизгладимый след на его характере. Для него были характерны забота о нуждающихся людях, доброе отношение к людям, способность переносить тяготы и лишения.

В первоначальный период он иллюстрирует произведения классиков татарской литературы. Его творческое чутье было настолько сильным, что иллюстрируя произведения тогда ещё малоизвестных поэтов и писателей, мог ли он предполагать, что пройдет немного времени, и они станут в ряд классиков. Видимо, талантливое произведение он сразу отличал. Понятно, что для этого надо было обладать обширными знаниями по литературе и истории татарского народа. В этом ему помогала хорошая подготовка в Татаро –башкирском техникуме и училище. В период Великой Отечественной войны художник, несмотря на отсутствие элементарных условий для работы не прекращает своей деятельности, и все иллюстрации создаются на бумаге углем.

В довоенные годы он иллюстрирует собрание сочинений классика татарской литературы Ш.Камала, которое было издано в 1939 году. Сегодня мы можем только предполагать его выбор того или иного произведения. С одной стороны оно определялось планом издательства, с другой стороны выбор иллюстраций является личным выбором. Он проиллюстрировал такие произведения классика татарской литературы, как романы «Перед рассветом», «Чайки», рассказы «Сельский учитель», «Во время холеры», «Депутат», «Буран», «Пробуждение», «Увядший цветок», «Босьяк». Для иллюстраций он использовал карандаш и уголь. Как считает художник и искусствовед А.Файнберг это «наиболее значительная работа в книжной

графике, в которой отчетливо видны принятые Альменовым принципы иллюстрирования» . Нельзя забывать и о том, что произведения дореволюционного писателя Ш.Камала в то время трактовались неоднозначно, публиковались с трудом и даже были попытки их запрета. Талантливый художник должен глубоко проанализировать произведение и выбрать те сюжеты, которые бы открывали данное произведение более полно, чтобы привлекали читателя, т.е. обладали притягательной силой. Произведения Ш.Камала вечны жизнеутверждающим оптимизмом, точным знанием народной жизни.

Б.Альменову удалось создать такие иллюстрации, которые стали неотъемлемой частью произведений и до настоящего времени воспринимаются читателями в единстве образного сюжета. Художник очень точно выбирает кульминационные моменты текста произведения: образы крестьян-бедняков сгорбившихся под давлением беспросветной нищеты («В поисках счастья»), образ горького пьяницы, осознавшего последствия потери жены, которую он при жизни всячески унижал («Пробуждение»). «В лучших рисунках художник не только зримо воссоздает облик действующих лиц, соблюдая историческую и этнографическую точность, но и стремится тонко выразить их эмоциональное состояние, опираясь на изображение природы, интерьера, мобилизуя такие средства художественной выразительности, как композиция, силуэт, ритм линий и пятен, светотень».

С точки зрения коммуникативной культуры критерием эффективности коммуникативной функции является как можно более точное считывание информации. Ведь коммуникативная функция культуры направлена на обеспечение общения, декодирования сообщения, в данном случае при контакте и восприятии книги. Результатом чтения произведений оформленных Б.Альменовым является новое образное и многомерное знание о событиях, происходящих в произведениях, в этом проявляется познавательная функция. При чтении книги происходит также замещение

объекта знаково-символическими средствами, т. е. графическим изображением, а также расширение образного восприятия. А, как известно система значений в этом случае, выступает как система актуальных координат опыта, сложившихся в результате встреч субъекта с миром, в частности столкновение читателя с миром произведения.

В художественной графике смысл выражается не столько в отдельных элементах, сколько в произведении в целом, в них велика роль контекста. Отсюда сложность восприятия; интерпретации произведения, многозначность их понимания, вариантная множественность, присущая искусству в целом. «Когда человек встречается со знаково-символическими системами, где дискретность не является ведущим основанием для выделения смысла, то попытка разделить, выделить элементы из общего текста и через это выделение понять смысл приводит к разрушению целого, потере смысла» (Салмина Н.Г.,1998). Это очень важное выделенное культурологами и психологами обстоятельство указывает на то, что контекст в искусстве и культуре и контекст последующего проявления всегда взаимосвязаны. Однако книжная графика как культурная деятельность человека сопровождает человека с момента возникновения книги как знака и символа культуры. Кстати, в период усиления информационных технологий и развития Интернета это как нельзя четко осознается интеллектуальной общественностью. Книжная графика стала стилистическим референтом времени, поэтому в многообразии книжно-графического пространства книжная графика вбирает в себя свои ритмы и формы, всю полноту символических форм и культурно-исторического и политического контекста.

Лучшим произведениям Б.Альменова свойственны национальный колорит, эмоциональная экспрессия, четкая выразительность, несмотря на кажущуюся плавность линий и штрихов. Художник верно и убедительно передаёт психологическое состояние героев произведений, этому,

несомненно, способствует знание психологии и истории и менталитета татарского общества.

Творческая жизнь художника ритмична историческим событиям жизни советского общества и конечно события Великой Отечественной войны отразились в его творчестве. Б.Альменов создал целую галерею фронтовых зарисовок. Они были созданы в период 1942 — 1943 годов, когда художник выезжал на фронты войны в качестве корреспондента фронтовой печати. Сотрудничал в газете «Дошманга алга» (Вперед на врага), издававшейся на фронте на татарском языке. Он в течении трех месяцев находился на 1-м Прибалтийском фронте, был в освобожденной Белоруссии.

В этот период он иллюстрирует представителей творческой интеллигенции, которые побывали на фронтах войны, участников войны, представителей разных слоев общества. Создается целая плеяда портретов: видного татарского поэта и участника войны Сибгата Хакима, поэта, лейтенанта Фатиха Карима, гвардии старшего лейтенанта И.П.Касимова, капитана Г.Нигматуллина и др. В данных рисунках нет однотипности, наоборот, в лицах появляется характер и внутренние психологические качества. Так может заметить только талантливый художник, обладающий интуицией и профессиональным чутьем.

В период 1942-1944 гг. он создает фронтовые зарисовки: «Лагерь в лесу», «Письмо домой», «Землянка», «Лошади у палатки», «По воду». Данные зарисовки отражают суровые фронтовые будни, психологически точно воспроизводят человеческие характеры. В них судьба и трагедия народа, лишения которым подвергнулся советский народ, вера в лучшие человеческие качества, оптимизм и готовность выполнить свой священный долг по защите Отчизны и непоколебимая вера в Победу. Отдельным планом стоит рисунок «Язык взят». А в рисунке «Сушка валенок» художник изобразил себя, это стал его фронтовой автопортрет. Сохранились его

зарисовки, где изображены эвакуированные, люди которые лишились всего — крова, родных и удалось спасти только свою жизнь.

Военное творчество Б.Альменова ждет еще своего исследователя и до сих пор недооценено. Он одним из первых художников Казани в начале войны начал создавать антифашистские агитационные плакаты. К примеру, плакат «Фашизма кровавые сатрапы» образ Гитлера сравнивается с пауком. Агитплакаты призывали к героическому труду на селе и бережному отношению к народной собственности. Например плакат «Не оставляй» призывал не оставлять колосков на поле. Художник усиливал эмоциональное восприятие зрителей и подчеркивал важность призыва применив только два цвета — черный и красный. В плакате «Хлеб — фронту» изображена простая труженица татарка — крестьянка, но важность ее труда в условиях войны многократно повышалась и поэтому автор изобразил ее монументально. Крестьянка показывает вдаль на фронты войны, где их отцы, дети и мужья сражаются. Создается впечатление панорамности и объемности. Это сделано также для усиления восприятия. Пространственный план композиции плаката усиливает динамизм происходящих событий, показывает взаимосвязь вроде бы не видного будничного труда крестьян с судьбами страны. Ведь судьба СССР решалась не только на фронтах войны, но и на мирных полях колхозного крестьянства.

Творчество Б.Альменова в период Великой Отечественной войны проявилось не только в создании агитационных и пропагандистских плакатов, но и в создании рисунков на почтовых открытках, которые издавались в Казани. Так он создал открытки — «Берегите хлеб от потравы, хищения и порчи». Действительно в период войны, как отмечают историки ослабление контроля, голод, приводили к хищению хлеба. Враг засылал в тыл провокаторов, вредителей и паникеров. То есть борьба за независимость Родины шла и в тылу. В связи с тем, что в тылу оставались в основном женщины и дети - была велика роль в воспитании у детей ответственного

отношения к труду и понимания трагичности момента для истории страны и республики. На это была направлена почтовая открытка «Пионеры и школьники! Все до последнего колоска уберем в срок!». Ныне известно, что дети с 13 лет трудились наравне со взрослыми. Именно в Татарстане зародилось тимуровское движение оказывать помощь тем, кто в ней нуждается.

Байназар Альменов проиллюстрировал поэму «Зоя» Нури Арслана. Он показал Зою Космодемьянскую на опушке леса, в лесу, как ее фашисты ведут босиком по снегу с гордо поднятой головой. Зоя была первая женщина за время войны, которой в 1942 году присвоили звание Героя Советского Союза.

Отдельную страницу творчества Байназара Мустафьевича занимает тема, посвященная произведениям и образу классика татарской литературы Г.Тукая. Он считал, что «мужественная биография поэта.. огромное поле для творческой деятельности художников нашей республики, это источник вдохновения». Издание сказок «Шурале» и «Коза и баран» с иллюстрациями Б.Альменова до сих пор являются непревзойденными. Невозможно представить иной образ Шурале и в народе он воспринимается таким, каким его изобразил Байназар Альменов, этот образ знаком с детства каждой татарской семье. Значит, художнику удалось отобразить и психологию, и менталитет, и народную культуру; Автор тонко подметил неувлимые эстетические вкусы в народном сознании.

Секрет тяги к творчеству Г.Тукая заключается в том, что первой книгой почитанной Б.Альменовым была сказка «Шурале». «Тогда он не подозревал, что эти детские впечатления затем его вдохновят на создание рисунков к народным сказкам». Сам художник вспоминал: «Любимыми моими игрушками были глиняные герои сказок Тукая «Шурале», «Су анасы», «Коза и баран». Их делал я сам». Конечно, в условиях военного времени рисунки были выполнены в черно-белом цвете, но здесь тонко

вкрапленный орнамент играет немаловажную роль в восприятии иллюстраций сказок. Художнику удалось изобразить одновременно земной и естественный лес, чащобу и, в тоже время он неземной, сказочный и волшебный. На первый взгляд странно, что большую часть композиции занимает татарский национальный орнамент, но благодаря ему усиливается глубина и динамизм восприятия.

В 1950-1960 года Б.Альменов при иллюстрации применяет цветную акварель. В 1966 году в Таткнигоиздате издаются сказка Г.Лукая «Шурале». Художник выбирает узловые и динамичные моменты и сюжеты сказки и изображает их как реальные. Основные персонажи показаны крупным планом. С помощью поз, жестов, эмоциональной экспрессии, мимики лица он реалистично передает переживания героев. Шурале у Б.Альменова шустрый, опасный, мохнатый и волосатый, с длинными мягкими пальцами, но в тоже время наивный и не внушает страха. Он не страшен из-за того, что его легко можно обмануть, достаточно иметь смекалку. Он сообразуется с образом, который предавал ему Габдулла Тукай. Тем самым утверждается превосходство не силы и страха, а смекалки, умственных способностей человека. Высмеивается глупость, необъяснимая жестокость, попытки навязать превосходство глупости. В этом гуманистический потенциал сказки и иллюстраций. Сказка Шурале имеет ненавязчивый педагогический заряд. В свое время Г. Тукай писал: «Надо надеяться, что и среди нас появятся талантливые художники и нарисуют изогнутый нос, длинные пальцы, голову со страшными рогами, покажут, как прищемлялись пальцы Шурале, напишут картины лесов, где водились лешие.. .». В этом мудрость Г.Тукая и художника Б.Альменова. Только такой подход - учет возрастных и психофизиологических особенностей подростков соответствует педагогическому потенциалу произведения и его иллюстраций. Произведение Г.Тукая в совокупности с иллюстрациями Б.Альменова становится таким образом своеобразным феноменом в культурной жизни

народа, педагогической культуре народа и образцом книжного иллюстрирования.

С особой силой какой может обладать кисть и карандаш художник выводит темный урман, ночь освещенную луной. Показаны население леса — лоси, птицы, ежи, заяц, волк, белки. Особо выделена лошадь, которая также умна, интуитивна и действует вместе с джигитом.

План ландшафта, расположение персонажей не только четко расставлены, но и согласуются с текстом Г.Тукая, направлены на глубокое и полное восприятие детей, дают полный простор детским фантазиям.

По таким же принципам Б.Альменовым оформлена сказка «Водяная». Водяная в изображении Б.Альменова наделена человеческими чертами и поэтому становится любимым героем читателей. Живо изображена среда обитания водяной — вода, рыбы, лягушки.

Иллюстрации к сказке Г. Тукая «Коза и баран» остались незавершенными. В тоже время они построены по предыдущим принципам. И вглядываясь в иллюстрации, хочется взять сказку и прочесть независимо от возраста. Животные выписаны с особой любовью и тем самым становятся нам ближе и понятнее. Так художник создает и раскрывает перед читателями образный, богатый мир Габдулы Тукая. Как отмечал впоследствии Народный художник СССР Х.Якупов «Вершиной творчества художника, безусловно, являются иллюстрации к сказкам Габдуллы Тукая».

Большую страницу в творчестве Б.Альменова занимает создание галереи портретов известных деятелей татарской культуры и литературы. Большинство из них выполнены с натуры, а также на основе личных впечатлений от общения и знания их творений. Портреты выполнены живым языком, раскрывают устремления характеров, они индивидуальны и неповторимы. Рассматривая портреты видно, что они отражают и определенный этап творчества того или иного деятеля татарской культуры. Им созданы портреты народного поэта Габдуллы Тукая, аксакалов татарской

литературы Фатиха Амирхана, Шарифа Камала, Мажита Гафури, просветителя Каюма Насыри, поэтов Г.Кандалый, поэта Хади Такташа, писателей Аделя Кутуя, Кави Наджми. Гумера Баширова, Тази Гиззата, Наби Даули, поэта Мусы Джалиля, Нури Арслана, Шайхи Маннура, Шауката Галиева, Сибгата Хакима, Равиля Файзуллина, Рустема Кутуя, композитора Салиха Сайдашева, драматургов Гафура Кулахметова, Галиаскара Камала.

Самым любимым образом для Б.Альменова был образ Габдуллы Тукая, поэтому он сделал несколько вариантов. Художнику удалось показать умудренность и интеллектуальные способности Г. Тукая не смотря на молодой возраст, творческую одухотворенность, перепитии судьбы и нестигаемый оптимизм. Лицо Тукая серьезно, поэтически красиво. Именно этот портрет горячо любим в народе. Среди исторических деятелей татарского народа, созданных Б.Альменовым впечатляет образ просветителя, педагога Каюма Насыри. Портрет интересен тем, что выполнен на основе документальных данных. Художник расспрашивал современников К.Насыри, которые описывали его. Поэтому благодаря Б.Альменову этот образ сбережен для народа. Портрет был выполнен к 120-летию Каюма Насыри. «А уж когда опубликовали портрет на страницах периодической печати, ученые, изучавшие многогранную творческую деятельность писателя, единодушно заявили, что портрет дает полнейшее представление об облике мыслителя-просветителя. С одобрением приняла его общественность, признание получил портрет и со стороны земляков... Долговечным оказался труд художника: его печатают в учебниках и энциклопедиях, не говоря уже об изданиях самого Каюма Насыри». Только этот факт доказывает насколько художник серьезно относился к истории родного народа, не чурался ежедневной кропотливой работы и любил работать с людьми.

В портрете Ш.Камала выделяется доброта характера, композитор Джаудат Файзи появляется мягкость в характере, образ композитора Салиха Сайдашева серьезен и озабоченный, в образе поэта Нури Арслана видна

стремительная творческое действо. В образе Мусы Джалиля показан героизм и стойкость. Уникален портрет Аделя Кутуя — задор молодости и распахнутая шинель. «Портрет, написанный маслом, в голубовато-зеленой гамме, полон весеннего настроения, что очень удачно сочетается с теплотой души изображенного на нем художника слова. Кажется, вот-вот раскроются уста поэта и польются задушевные строфы. Знающим Кутуя в жизни как трибуна легко было обнаружить здесь не только портретное сходство, но и чарующую улыбку этого носителя высокой культуры».

Как отмечал поэт Нури Арслан: «Байназар стоял особняком среди всех художников как знаток татарской литературы, в особенности поэзии прошлого и настоящего. Удивительнее всего было то, что он знал не только популярных поэтов Востока, таких, скажем, как Низами и Фирдоуси, ему было доступно даже творчество гениальных предшественников сегодняшней татарской поэзии Кул Гали и Сараи, Кандалий и Акмулла, Дэрдменда, С.Раиева, Х. Такташа, Х. Туфана, М.Джалиля и говорить нечего: стихи этих поэтов он мог прочитать наизусть в любой час дня и ночи как образцы поэтического совершенства».

Конечно же, когда в конце 1940 года писатель и драматург Наки Исанбет опубликовал сводный вариант татарского народного эпоса «Идегей», и написал аналитическую статью «К 500-летию татарского народного эпоса — дастана «Идегей» Байназар Альменов сразу же откликнулся и живо заинтересовался такой исторической тематикой. Он начал рисовать сперва наброски к эпосу, несмотря на суровые условия войны. Но 9 августа 1944 года ЦК ВКП(б) принимает постановление, в котором татарский народный эпос объявляется «ханско-феодалным». Естественно «Идегей» попадает под запрет идеологических органов. Иллюстрации, созданные Б.Альменовым частью сохранились, некоторая часть их безвозвратно была утеряна. И только в постсоветское время была издана иллюстрированный художником эпос «Идегей». Иллюстрации к

«Идегею» написаны соусом с использованием черной и белой акварели. Такое сочетание давало возможность создать более мягкие и объемные рисунки.

Нет ничего странного, что сам Байназар Мустафьевич ни разу ничего не говорил близким об этих иллюстрациях, во-первых, по-видимому, он не верил в возможность их публикации; во-вторых за интерес к данной теме в лучшем случае власти могли повесить ярлык «буржуазного националиста», который долгое время висел как домоклов меч над Наки Исанбетом, в худшем случае могли арестовать за игнорирование постановления ЦК ВКП(б) от 9 августа 1944 года. «Идегей»- это величественный памятник средневековой литературы татарского народа, воспевающий объединителя страны, величие и трагизм Золотой Орды государства татарского народа. Запрет властей преследовал цель стереть национальную память о государственности татарского народа, прервать социальную память о взаимосвязях тюркских народов. Эпос вобрал в себя философскую, этическую. Политическую мысль народа. В нем провозглашаются нравственные ценности и гуманистические идеалы. Как считает искусствовед Д.Валеева: «Иллюстрации художника к «Идегею». „являются новой страницей в его творчестве». В отличие от предшествующего периода и последующих периодов «В иллюстрациях . . . вдруг появляется у него такое буйное выражение чувств, такое напряжение действий, что уже благодаря этим композициям зритель ощущает, чувствует всю огромность и значимость происходящих в дастане событий. Силуэты изображений становятся необычайно живыми, эмоционально наполненными». В иллюстрациях Б.Альменова превалируют батальные сцены, что исходит из содержания эпоса. Идегей предстает батыром любящим свою родину. Художник изобразил наиболее важные моменты. Иллюстрации к «Идегею» составляют важную страницу в творчестве

Б.Альменова, это ценный вклад в духовную сокровищницу татарского народа.

Откликаясь на проблемы страны, исторические даты Б.Альменовым были созданы портреты участников татар Крестьянской войны под предводительством Емельяна Пугачева(1773-1775 гг.): пугачевского полковника М.Гумерова, Б.Канкаева. Большой удачей для Б.Альменова было художественное редактирование «Алифбы» в 1966 году, альбома «Казань» в 1971 году.

Б.Альменов обладал также талантом организатора. Это его качество проявилось в период Великой Отечественной войны: он занимался комплектованием художественных выставок, выезжал в районы Татарстана, организовывал обмены выставок с другими регионами Поволжья. С 1941 по 1943 года он являлся членом правления Союза художников ТАССР. Являясь директором Художественного фонда, он занимался проблемами сохранности произведений искусства, закупок талантливых картин, выбивании заказов для художников, его интересовали быт и условия жизни художников, которым по мере возможности старался оказывать помощь.

В послевоенные годы он как руководитель Художественной редакции Таткнигоиздата вложил все силы для создания сплоченного и талантливого коллектива. Он часто бывал в Казанском художественном училище, наблюдая за слушателями и выявляя талантливых и способных художников, пригласил в редакцию, вернувшихся с войны Хариса Якупова и Лотфуллу Фаттахова. Он привлекал выпускников других вузов СССР — Ленинграда, Киева, Львова, Харькова, Ташкента. «Еще, будучи студентами, В.Карамышев, И.Язынин, С.Кульбака, Э.Ситдинов, Р. Тухватуллин, Ю.Лысогорский, Л.Анисимов, Е.Сидоркин и др. постоянно имели возможность работать в издательстве, проверить себя на деле, так как только начинали свой творческий путь. После окончания вузов они составили костяк творческого коллектива издательства». Степан Кульбака впоследствии

вспоминал о Б.Альменве: «Он старательно формировал кадры. Впервые им был замечен талант Х.А.Якупова и Л.А.Фаттахова, которые первыми сделали значительные иллюстрации к татарским народным сказкам. Он открыл художника-иллюстратора Е.Сидоркина, впоследствии ставшего видным графиком всесоюзного значения.. .». Книги, оформленные С. Кульбакой, Т.Хузиахметовым, И.Языниным, В.Карамышевым, И.Колмогорцевой, Г.О.Лысогорским всегда привлекали внимание, как читателей, так и специалистов.

«Б.М.Альменова можно смело считать основоположником татарской советской реалистической графики», писал С.Кульбака. За плодотворную деятельность в области художественного искусства, создание образов деятелей культуры Татарстана Байназару Альменову в 1957 году было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств Татарской АССР. Его творчество отмечено в книгах «Изобразительное искусство РСФСР», «Истории искусств народов СССР». Имя Байназара Альменова включено в «Большую Советскую Энциклопедию».

Заключение

Книга, являясь хранителем письменности и информации, во все времена, с момента ее возникновения играла роль хранительницы культурной традиции, собирания народных преданий и передачи культурного наследия народа, удовлетворения определенных социально-культурных, информационных и духовных потребностей общества. Именно книга сохраняла непрерывную ткань культуры, обеспечивая преемственность идей, исторического опыта. А отражение в содержании книг достижений народа и государства убедительнее любых теорий доказывает единство культурного пространства человечества.

В настоящее время, когда книга вновь стремится обрести, наряду с художественно-познавательным значением, еще и некую ценность произведения искусства и культуры — графического, конструкторского, полиграфического, абстрактный вопрос иллюстрирования не возникает. Ответ обоснован самим процессом художественного конструирования книги: художник ответственен за все — от суперобложки до размещения выходных данных. В зависимости от жанра литературного произведения, от стиля писателя и читательского адреса книги, от типа издания решается вопрос будущих иллюстраций.

Если образно говорить об искусстве полиграфии книги, то для этого требуется взгляд художника-философа, проникновенность психолога и неповторимость ксилографии, в котором озарение и интуиция сочетаются с железной логикой композиционного мышления. Суперобложка книги является графическим занавесом.

Сразу же после Октябрьской революции многие художники при оформлении книги обращаются к ритмическому орнаменту как идеальному выражению коллективной общности. Художники сознательно переходят к ПЛОСКОСТНОМУ типу изображений. В этих условиях решительно

обновляется и внешность книги. Взгляд на обложку как на плоскость, расчлененную графическими элементами для достижения декоративного и смыслового эффекта, быстро становится господствующим. Старые символы графики осовремениваются в духе новой идеологии.

Графика Татарстана в годы Великой Отечественной войны приобретает особенно большую роль и высокое гражданское звучание. На первый план среди всех видов графического искусства выдвигается плакат, но станковая и книжная графика также становятся сильнейшим оружием в мобилизации сил народа на борьбу с врагом. Над оформлением книг в годы войны работают Б.М. Альменов, И. Е. Бобровицкий, М. В. Виноградова.

Следует отметить, важную роль в становление художественной графики Татарстана творчество Ш.Мухамеджанова, который был художником, чутко реагирующем на все новые явления в искусстве своего времени. Тонкий и изысканный вкус Шакира Нигматовича отразился в его мастерстве в оформлении книги в 1920-1930-х годах. Детальная продуманность, отсутствие всего лишнего, живописная мягкость его книжной графики, высокоидейность характеризует его творчество вплоть до 1940-х годов. В более позднее время исчезает дух экспериментаторства, что связано было с заказами Татгосиздата 1950-х годов. Подобная судьба художника была не единична для того сложнейшего времени.

Байназару Альменову, также, по праву принадлежит выдающаяся роль в развитии культуры Татарстана, в частности, книжной графики. Он на протяжении 40 лет являлся ведущим мастером книжной графики республики. Так же его незаурядные способности и организаторский талант проявился в создании и формировании коллектива художников-иллюстраторов, восстановлении утраченных позиций книжной графики в республике.

Таким образом, на протяжении рассмотренного времени — 1917-1970 гг. книжная графика Татарстана отражала связи между внешней формой и предметами, контекстом культурной и политической жизни страны. В тоже

время не была свободна от индивидуального видения художника, уровня восприятия. В характере и богатстве этих связей - вся символика книги как знакового явления культуры.

Список используемой литературы

Библиография

1. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие.- М. 1989
2. Байназар Альменов. Альбом – воспоминание (составитель А.Ф.Альменова).- Казань: Татар.кн.изд-во, 1988.-87 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.- М. 1979. 1988
4. Белый А. Философия культуры //Философия и социология науки и техники.- М., 1987.-250 с.
5. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры.- М., 1991
6. Богомолова Н.Н. Современные когнитивные модели убеждающей коммуникации// Мир психологии.- № 3 (19), 1999.- С. 46-51.
7. Большая советская энциклопедия - изд. 2-е.- Т.41.- М.: изд-во» Большая советская энциклопедия», 1953.- С. 654.
8. Валеева Д.К. Иллюстрации Байназара Альменова к эпосу «Идегей» //Идегей. Татарский народный эпос. Иллюстрации Б.Альменова, пер. С.Липкина.- Казань: Тат.кн.изд-во, 2006.- С. 511-521.
9. Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка.- М.- 1950
10. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования.- М.- 1956
11. Демосфенова Г., Нурок А., Шантыко Н. Советский политический плакат. М.: Искусство, 1962.- С. 231
12. Елькович Л.Я. Художники Татарии.- Л.: Художник РСФСР, 1965.- 125 с.
13. Зинченко В.П. Образование. Мышление. Культура //Новое педагогическое мышление.- М. 1989
14. Иванов ВВ., Топоров В.А. Балтийская мифология //Мифы народов мира. ТЛ.- м. 1987
15. Игнатъев Е.И. Психология изобразительной деятельности.- М.- 1961

16. Иорданский Б.В. Хаос и гармония.- С.-Пб.-1983
17. Каган М.С. Искусство как феномен культуры.- Л.:1986
18. Каган М.С. Введение в теорию художественной культуры.- СПб, 1993
19. Каган М.С. Искусство как феномен культуры //Искусство и культура.- Л., 1986
20. Каган М.С. Морфология искусства.- Л., 1992
21. Каган М.С. Философия культуры.- СПб., 1995
22. Каримуллин А.Г. Татарское государственное издательство и татарская книга России (1917-1932).- Казань: Татар.кн.изд-во, 1999.- 200с.
23. Кнабе Г. Внутренние формы культуры //Декоративное искусство.- № 1. 1981.- с. 36-39
24. Костина А.В. К проблеме цикличности и линейности времени мифа и массовой культуры.- 2002
25. Котовская М.П. Синтез искусств.- М., 1982
26. Лобашева И.Ф. Шакир Мухамеджанов.- Казань: Татар.кн.изд-во, 2007.- 163 с.
27. Лосев А.Ф. Философия. Мифология культуры.- М., 1991
28. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры.- Тарту. 1970
29. Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию.- М.: прогресс.- 1990
30. Маркарян Э.С. Теория культуры и современная наука.- М., 1983
31. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции// Советская этнография, 1981, № 2
32. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература.- М. 1978
33. Махлина С.Т. Язык искусства в системе культуры.- Л., 1994.
34. Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов.- М.: 1995.- 120 с.
35. Неменский Б.М. Мудрость красоты.-М., 1987
36. Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. Вып.1.

37. Пространство и время художественного мира.-М.2000
38. Поздняков Э.А. Философия культуры.-М.,1999
39. Советская графика- 73. Сборник статей -.М.: Советский художник, 1974.191.
40. Синцов Е.В.Природа невыразимого в искусстве и культуре. К проблеме жесто-пластических оснований художественного мышления в визуальной орнаментике и музыке.-Казань: Фэн, 2003-304 с.
41. Сидоров А.А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М.: Искусство, 1969.-259 с.
42. Советская графика - 73. Сб.Статей.//ред.кол.Д.А.Шмаринов и др.-М.. Советский художник.-1974 -194 с.
43. Татарская энциклопедия.-Т.-1.-Казань: Институт татарской энциклопедии АН РТ, 2002.-
44. Файнберг А.Б. Художники Татарии.-Л.: Художник РСФСР, 1983.
45. Файнберг А.Б. Молодые графики Казани.-Искусство, 1967, №2
46. Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь.-Т.-1 .-М.: Искусство. 1970.-
47. Червонная см. Художники Советской Татарии.-Казань: Татар.кн.изд-во, 1975.-
48. Червонная С.М. Искусство Советской Татарии. Живопись. Скульптура. Графика.-М.: Изобразительное искусство, 1978.-
49. Червонная С.М. Живопись автономных республик РСФСР (1917-1977гг.).М.: Искусство, 1978
50. Червонная С.М. Взаимодействие художественных культур народов СССР.М.: Изобразительное искусство, 1982.-
51. Червонная С.М. Изобразительное искусство Советской Татарии (Мастера изобразительного искусства Союза художников ТАССР).-Казань: Татар.кн.изд-во, 1984
52. Черкасова Н.В. Изобразительное искусство Советского Татарстана.-

Казань: Таткнигоиздат, 1957.-

53. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993