

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ
ТАТАРСТАН

*Я наслаждаюсь
только
самой работой...*

Душаме



Казань
2017



**БАКИ
УРМАНЧЕ**

ББК 85.103(2=632.3)6-8 Урманче

УДК 7.07:929 Урманче

У 69

Издаётся по решению Научно-методического совета Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (ГМИИ РТ)

Автор идеи: Р. М. Нургалеева

Авторы-составители: Д. Д. Хисамова, О. Л. Улемнова, Г. П. Тулузакова

Редакционная коллегия: Д. Д. Хисамова, О. Л. Улемнова, Г. Ф. Валеева-Сулейманова, Г. П. Тулузакова, О. А. Хабриева, М. Ф. Гарифзянов,

А. Ф. Музафарова

Перевод текстов Б. И. Урманче с татарского языка: Л. Ш. Давлетшина (с кириллицы), З. Г. Мухаметшин (с арабицы)

Организаторы выражают глубокую благодарность за бескорыстное участие в издании книги

музеям и архивам:

Альметьевская картинная галерея (Альметьевск, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Розалия Равильевна

Минабутдинова;

Восточно-Казахстанский областной музей изобразительных искусств им. семьи Невзоровых (Семей, Республика Казахстан), директор

Татьяна Александровна Стромская;

Государственный музей искусств имени Абылхана Кастеева Республики Казахстан (Алматы, Республика Казахстан), директор Гульмира

Кенжеболатовна Шалабаева;

Государственный музей искусств Узбекистана (Ташкент, Республика Узбекистан), директор Василя Солиховна Файзиева;

Государственный музей искусства народов Востока (Москва, Российская Федерация), директор Александр Всеволодович Седов;

Костанайский областной историко-краеведческий музей (Костанай, Республика Казахстан), директор Умут Бламбековна Акимбаева;

Музей истории культуры и искусства народов Узбекистана им. А. Икрамова (Самарканд, Республика Узбекистан);

Научно-культурный центр «Дом-музей М. О. Ауэзова» (Алматы, Республика Казахстан), директор Диар Аскарович Кунаев;

Национальный музей Республики Татарстан (Казань, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Гульчачак Рахимзяновна

Назипова;

Национальный культурный центр «Казань» (Казань, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Ринаг Зиннурович Закиров;

Набережночелнинская картинная галерея (Набережные Челны, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Флюра

Муллануровна Гайнутдинова;

Павлодарский областной художественный музей (Павлодар, Республика Казахстан), руководитель Айгуль Нурлановна Нургамисова;

Северо-Казахстанский областной музей изобразительных искусств (Петропавловск, Республика Казахстан), директор Аян Набиевич

Садаев;

Сурхандарьинский областной краеведческий музей (Термез, Республика Узбекистан);

Центральный государственный музей Республики Казахстан (Алматы, Республика Казахстан), директор Нурсан Алимбай улы Алимбай;

Центральный государственный архив историко-политической документации Республики Татарстан (Казань, Республика Татарстан,

Российская Федерация), руководитель Венера Гарифулловна Хамидуллина;

Центральный государственный архив Республики Казахстан (Алматы, Республика Казахстан), директор Данияр Сержанович Мукатаев;

Центральный государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (Алматы, Республика Казахстан),

директор Сеитова Алла Фёдоровна;

частным организациям:

Антикварный салон «Ренессанс» (Казань, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Адель Дамирович Файзуллин;

Антикварный салон «Саадат» (Казань, Республика Татарстан, Российская Федерация), директор Дамир Габдулбарович Галиуллин;

Галеев-Галерея (Москва, Российская Федерация), директор Ильдар Ибрагимович Галеев;

Фонд поддержки и развития культурных и научных программ им. Ш. Марджани (Москва, Российская Федерация), президент Рустам

Раисович Сулейманов;

частным коллекционерам:

Айдару Бакиевичу Урманче (Казань), Алмазу Дамировичу Галиуллину (Казань), Лие Михайловне Загидуллиной (Казань),

Марине Дмитриевне Бернацкой (Москва); Низами Рефартовичу Ибраимову (Москва), Ильдару Сейитвелиевичу Решетову (Ташкент),

Юрию Михайловичу Тюхтину (Москва);

Издание подготовлено к выставке: «Баки Урманче: «Я наслаждаюсь только самой работой…». К 120-летию со дня рождения художника.

Живопись, графика, скульптура из собраний Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, Альметьевской

картинной галереи и частных коллекций Казани и Москвы. 25 октября 2017 – 25 февраля 2018. Казань, Национальная художественная

галерея «Хазинэ» Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан

Автор идеи и куратор выставочного проекта: Р. М. Нургалеева, директор ГМИИ РТ

Организационный комитет выставки: М. Н. Кутнова, первый заместитель директора ГМИИ РТ, заместитель по хранению и учёту музейных

фондов; Д. Д. Хисамова, заместитель директора ГМИИ РТ по научному обеспечению и издательской деятельности; А. Ю. Злобин, заместитель

директора ГМИИ РТ по строительству и АХЧ; А. Н. Романова, заведующая Национальной художественной галереей «Хазинэ» ГМИИ РТ;

О. Л. Улемнова, ведущий научный сотрудник Академии наук Республики Татарстан, старший научный сотрудник ГМИИ РТ

Рабочая группа: А. А. Гатина, хранитель живописи; С. Е. Новикова, хранитель графики; Е. Е. Сибатрова, хранитель скульптуры;

А. Р. Шарафутдинова, заведующая экспозицией Национальной художественной галереи «Хазинэ»; С. А. Мартынова, художник-оформитель

Дизайн выставки: А. Б. Шляпкин, заведующий редакционно-издательским отделом ГМИИ РТ; С. А. Блинова, дизайнер редакционно-

издательского отдела ГМИИ РТ; А. И. Камалова, дизайнер редакционно-издательского отдела ГМИИ РТ; Д. М. Шайхутдинова, старший

научный сотрудник ГМИИ РТ

Реставрационная подготовка произведений: А. В. Хохряков, заведующий секцией реставрации Национальной художественной галереи

«Хазинэ» ГМИИ РТ; М. А. Носкова, художник-реставратор живописи; С. В. Яковлев, художник-реставратор живописи; А. И. Чихирев,

столярные работы

Монтаж экспозиции: Ф. Б. Валиев; З. Т. Зиннатуллин; Ф. С. Хадеев; Ф. Ф. Ахатов

У

69

Баки Урманче. Живопись. Графика. Скульптура. Литературное наследие. К 120-летию со дня рождения художника. – Казань: Заман, 2017. –

480 с.: ил.

Исследование-альбом посвящено творчеству основоположника татарского изобразительного искусства, выдающегося живописца,

скульптора, графика, монументалиста Баки Идрисовича Урманче (1897 – 1990). Книга знакомит с художественным и литературным наследием

мастера, представляет широкий иллюстративный материал, большая часть которого публикуется впервые. Книга включает также наиболее

значительные научные и публицистические статьи искусствоведов, деятелей культуры России (прежде всего Татарстана), а также Казахстана

и Узбекистана о судьбе и творчестве мастера, написанные в разные годы.

ISBN

978-5-4428-0112-5

ISBN 978-5-4428-0112-5

©

Издательство

«Заман», дизайн, вёрстка, 2017

© Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, 2017

Дорогие друзья!

Вместе с вами от души рад открытию выставки и изданию альбома, организованных Министерством культуры и Государственным музеем изобразительных искусств Республики Татарстан и посвящённых 120-летию юбилею великого татарского художника Баки Идрисовича Урманче. Мы благодарны и высоко ценим активную деятельность, направленную на сохранение и популяризацию духовного и художественного национального наследия московскими культурными организациями – Фондом имени Шигабутдина Марджани и Галеев-Галерей – участниками проекта. Благодарим музеи и архивы Татарстана, Казахстана и Узбекистана за сотрудничество и содействие в подготовке фундаментального издания.

Юбилей выдающегося художника Баки Урманче – событие, которое охватывает не только художественную жизнь Республики Татарстан. Его творчество является неотъемлемой частью истории многонационального искусства России двадцатого века, важной составляющей истории культуры Казахстана, Узбекистана, это знаковое явление для всего тюркского мира.

Баки Урманче является известным мыслителем, философом, постигшим глубины духовной мудрости Востока, знатоком и хранителем языка, культуры родного татарского народа. Его глубокие знания и жизненные впечатления воплощались в образы живописных, графических, скульптурных произведений. Соприкасаясь с ними, мы входим в мир идей и представлений, которые волнуют нас на всём протяжении нашей многовековой истории. Наша задача – сохранить это бесценное наследие и передать его из поколения в поколение. Выставка и сопровождающее её издание служат этой высокой миссии.

Желаю организаторам и участникам проекта новых творческих свершений, а зрителям и читателям – истинного наслаждения от общения с великим искусством.

Минтимер Шарипович Шаймиев,
Государственный советник
Республики Татарстан

Баки Идрисович Урманче – один из столпов татарской культуры, сыгравший неопределимую роль в становлении и развитии разных видов и жанров изобразительного искусства Татарстана XX века, в сохранении традиционных татарских музыкальных и устных форм народного творчества, в разработке сценографии национального театра и татарского сценического костюма, в возвращении татарскому обществу во второй половине XX века арабской каллиграфии, на протяжении столетий являвшейся основой его духовного развития.

Б. И. Урманче стоял у истоков профессиональной татарской живописи, скульптуры и графики. Получив образование в лучшем художественном вузе страны – московском ВХУТЕМАСе, Баки Урманче возглавил учебную часть Казанского художественного техникума и всего за три года – с 1926 по 1929 – заложил прочную базу для профессиональной художественной подготовки татарских юношей и девушек, до революции 1917-го года практически не имевших такой возможности. Несмотря на то, что сам Б. И. Урманче в 1929 году за свою твёрдую позицию, направленную на развитие татарской самобытной национальной культуры, был подвергнут репрессиям и на долгие 30 лет оказался лишён возможности жить и творить на родине, его ученики – целая плеяда молодых живописцев и графиков – в 1930-е годы внесла свою лепту в развитие татарского изобразительного искусства.

Вернувшись в Татарстан в 1959 году уже зрелым и признанным мастером, внёсшим большой вклад в развитие живописи, скульптуры и графики родственных казахского и узбекского народов, Баки Урманче занял в искусстве Татарстана особое место. Он – аксакал, хранитель художественных и духовных традиций татарского народа, в то же время смелый экспериментатор, неустанно ищущий новые художественные формы. Квартира и мастерская Баки Урманче стали местом притяжения для творческой интеллигенции Татарстана разных поколений, жаждавших погрузиться в древнюю татарскую культуру и приобщиться к новациям мирового искусства.

Обширное творческое наследие Баки Урманче – живописные, графические, скульптурные произведения – представлено в собраниях больших и малых музеев Татарстана, в корпоративных и частных коллекциях. Момузеи, посвящённые Баки Урманче, созданы в Казани и в деревне Черки-Гришино, на родине художника. Именем мастера названы улицы в Казани, Нижнекамске и Зеленодольске. Министерством культуры Республики Татарстан учреждена Премия имени Баки Урманче, присуждаемая каждые два года «за наиболее выдающиеся произведения, внёсшие значительный вклад в развитие национальной культуры, а также за исследования в области теории и истории искусств, художественной критики, выставочные проекты и акции».

Данная книга является ещё одним актом увековечения памяти и важным этапом в изучении и пропаганде творчества великого татарского художника.

Айрат Миннемуллович Сибгатуллин,
министр культуры
Республики Татарстан

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан – обладатель самой крупной коллекции – более 120 произведений живописи, скульптуры, графики – подготовил комплекс мероприятий, посвящённых 120-летию великого художника Баки Идрисовича Урманче, юбилей которого отмечается в 2017 году. С успехом прошла Всероссийская научная конференция с международным участием «Пятые Казанские искусствоведческие чтения. Творческий гений Баки Урманче: евразийский контекст». В залах Национальной художественной галереи «Хазинэ» ГМИИ РТ открыта масштабная выставка произведений мастера «Я наслаждаюсь только самой работой...». На ней, наряду с хорошо известными и любимыми зрителями работами из собрания нашего музея, экспонируется большое количество произведений, ранее не известных широкой публике, предоставленных частными коллекционерами и галереями Москвы, Казани, Альметьевска.

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан глубоко чтит выдающегося Мастера, неустанно работая над пополнением его коллекции в музее. Так, благодаря поддержке Министерства культуры Республики Татарстан, собрание произведений Б.И. Урманче обогатится ещё пятнадцатью произведениями живописи и графики, приобретаемыми у коллекционеров Казани. Также в этом году сыном Баки Идрисовича, Айдаром Урманче, в наш музей передан архив художника, хранившийся в семье. Это дневники, статьи о деятелях культуры, стихотворения, эссе, письма, фотографии, которые ждут своего изучения и дальнейшей публикации.

Ещё одним грандиозным событием в деле увековечения гения мастера становится выход книги – коллективного исследования-альбома. За последние двадцать лет музей подготовил большое количество альбомов, каталогов, посвящённых Б.И. Урманче, которые достаточно широко освещали его творчество. Концепция нового альбома принципиально иная. Последовательно, с широким привлечением литературного наследия самого художника, мы шаг за шагом, вместе с художником, словно движемся по его жизненному и творческому пути: через края и города, в которых он жил и творил (Казань, Москва, Алма-Ата, Балхаш, Каспий, степи Казахстана, Самарканд, Ташкент), через судьбы людей, с которыми Баки Урманче связывала жизнь. Уникальность данного издания состоит в том, что здесь используется огромный пласт нового документального материала: фотографического, архивного, во многом ранее не публиковавшегося. Новизной издания также стало то, что альбом строится не традиционно по видам искусства (живопись, скульптура, графика), а комплексно, тематически, в связи с чем появляется возможность целно и масштабно показать глобальность тем и творческих устремлений Урманче. Думается, что эта книга панорамно раскрывает творчество большого художника и открывает новые страницы его прекрасного, жизнеутверждающего искусства.

Розалия Миргалимовна Нургалева,
почётный член Российской Академии художеств,
директор Государственного музея
изобразительных искусств Республики Татарстан

Фамилия Урманче – значит человек, выросший в лесу. Действительно, когда-то густые леса покрывали почти всё пространство между реками и полями Поволжья. В темноту урмана татары попали ещё за 300 лет до рождения Баки Идрисовича, а стали выбираться из теней то ли вековых деревьев, то ли своих славных предков (вспомним «Этот лес благоуханный шире моря, выше туч, Словно войско Чингисхана, многошумен и могуч») только в XIX веке. Можно назвать десятки имён, поведших к свету обновлявшуюся нацию.

Баки Урманче не первый в списке хронологическом, но один из первых по значению. Большое видится на расстоянии, но нет дистанции между Урманче и национальной татарской культурой нынешней. Мы стоим на плечах гигантов, и он – один из них, и его уровень творчества, его понимание искусства, его новаторство – до сих пор наш базис. Как и полагается национальному лидеру, размышлял он о культуре и влиял на людей культуры как Старший брат или Наставник. Глядя на его произведения, читая его статьи, понимая уровень его влияния, невольно задаёшься вопросом: а все ли мы покинули лес? Не остался ли кто-то там, прищемлённый бревном или зачарованный призраками? Или вырос новый лес, и мы смотрим на мир сквозь нефтяные вышки или торговые центры, если позволяем себе терять по собственной беспечности или равнодушию росписи Чингиза Ахмарова – соратника Урманче, сносить номера «Булгар», так тесно связанные с Габдуллой Тукаем – гением татарской литературы, убирать родной язык из образования, устанавливать сомнительного достоинства скульптуры... Жив и имеет будущее тот народ, настоящий уровень культуры которого не ниже, чем в прошлом. Базис для развития мы имеем хороший, желание тоже есть, осталось добавить понимания и образованности. Всё то, что прописывали Наставники...

Рустам Раисович Сулейманов,
президент Фонда поддержки
и развития культурных и научных программ
имени Ш.Марджани

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Новицкий А. И.</i> Баки Урманче	13	<i>Ахметова Ф. В.</i> Фольклорные основы творчества.....	413	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе.....	85	<i>Шагеева Р. Г.</i> Старейшина.....	419	
ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ		<i>Валеева-Сулейманова Г. Ф.</i> Творчество Б. Урманче в архитектуре	422	
КАЗАНЬ. 1919 – 1929	86	<i>Валеева Д. К.</i> О «взрывных» явлениях в изобразительном искусстве. Феномен Баки Урманче.....	425	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе (продолжение)	89	<i>Кустабаева Л. Г.</i> Сценическое решение национального костюма в творчестве Б. И. Урманче.....	428	
<i>Урманче Б. И.</i> Татарские художники и казанская школа искусств.....	91	<i>Назип Наккаш.</i> Удивительный Он творец – узри Его творения! (Или: Место и роль Баки Урманче в истории татарского искусства каллиграфии).....	431	
<i>Урманче Б. И.</i> Былое перед глазами.....	104	<i>Монасыпов Ш. Х.</i> Шамаили Баки Урманче	434	
СОЛОВКИ. 1929 – 1933.....	122	<i>Шарипова Д. С.</i> Творчество Баки Урманче в контексте становления художественной школы Казахстана	438	
Соловки и мои казахские друзья. Интервью, данное Б. И. Урманче аспиранту из Алма-Аты Марату Абсеметову 10 февраля 1988 года.....	125	<i>Султанбеков Б. Ф.</i> Письмо 82-х	441	
МОСКВА. 1933 – 1941	130	<i>Урманче Б. И.</i> О «Письме 82-х».....	443	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе (продолжение)	133	ИНТЕРВЬЮ С МАСТЕРОМ		
КАЗАХСТАН. 1941 – 1956.....	154	<i>Сластунин А. А.</i> Талант и честь	444	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе (продолжение)	157	<i>Тюрин Н. Г.</i> Штрихи к портрету художника. Корни и корона	446	
<i>Урманче Б. И.</i> Девушка в белом берете.....	164	<i>Валеева Д. К.</i> Духовной жаждою томим.....	448	
<i>Урманче Б. И.</i> 70 лет со дня рождения Мухтара Ауэзова.....	167	<i>Баширов Г. Б.</i> Счастливое творчество.....	450	
УЗБЕКИСТАН. 1949 – 1951, 1956 – 1958.....	240	<i>Ильина М. Е., Братчикова В. Д.</i> Мастер рассказывает	452	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе (продолжение)	243	ГРАНИ ТВОРЧЕСТВА		
КАЗАНЬ. 1958 – 1990	264	<i>Тулузакова Г. П.</i> Живопись Баки Урманче	455	
<i>Урманче Б. И.</i> О себе (окончание).....	267	<i>Улемнова О. Л.</i> Графика Баки Урманче	458	
<i>Урманче Б. И.</i> Открытие памятника Мусе	273	<i>Хисамова Д. Д.</i> Скульптура Баки Урманче	465	
<i>Урманче Б. И.</i> Становление и развитие изобразительного искусства и архитектуры Татарстана	278	Основные даты жизни и творчества		471
<i>Урманче Б. И.</i> О создании мемориального парка Тукая в Кырлае	283	Основные выставки.....		473
ДЕЯТЕЛИ КУЛЬТУРЫ О БАКИ УРМАНЧЕ		Местонахождение работ в музеях.....		475
<i>Микульская Е. Г.</i> Персональная выставка Баки Урманче в Казахской художественной галерее.....	397	Основная библиография		475
<i>Саттарова Н. З.</i> Мечта и быль художника	401	Сведения об авторах.....		478
<i>Плахотная Л. Г.</i> Б. Урманче в Казахстане	403			
<i>Тауфик Эйди.</i> Грани прекрасного.....	407			
<i>Рафаил Такташ.</i> Богатырь татарского искусства.....	411			

Новицкий А. И.

БАКИ УРМАНЧЕ¹

ОСНОВОПОЛОЖНИК

Способность художника найти путь к сердцу народа – высший критерий идейно-художественной зрелости, мастерства, эстетической и общественной значимости его искусства. И если народным художником можно назвать такого мастера, жизненная и творческая судьба которого неотделима от судьбы народа, его возрастившего, произведения которого выражают народную душу, коренные представления народа о красоте и правде жизни, то это высокое и почётное звание по праву приложимо к родоначальнику и крупнейшему представителю изобразительного искусства Республики Татарстан Баки Идрисовичу Урманче.

Глубинные истоки художественного темперамента Урманче уходили в стихию татарского национального характера, а его творчество питалось живительными родниками народного искусства, вобравшего всё наиболее талантливое и самобытное, что есть в культуре каждой нации. Художник черпал творческие силы, прикасаясь к почве национальной культуры, поэтому его произведения близки и понятны самому широкому кругу зрителей. Изобразительное искусство татарского народа так же невозможно представить без художественных созданий Урманче, как музыкальную культуру без произведений С. Сайдашева и Н. Жиганова, поэзию без Г. Тукая, Дэрдменда, М. Джалиля, национальный театр без Г. Камала и Г. Кариева.

Урманче прожил долгую жизнь. Из девяноста трёх с половиной лет земного пути семьдесят были посвящены искусству. Богатая природная одарённость, большое трудолюбие и работоспособность, напор творческой энергии, постоянные размышления о сути искусства – главные предпосылки успешной работы и творческого долголетия мастера. Своё счастье, предназначение, смысл жизни художник представлял как постоянную творческую самоотдачу. День, прожитый без работы, был для него напрасно потерянным днём. Жизнь в искусстве, ради искусства была его естественным состоянием, а работа карандашом, кистью, резцом скульптора – наиболее привычным способом выражения своего отношения к жизни.

В основе художественного миропонимания Урманче лежало чувство радостного удивления и преклонения перед окружающей действительностью. Он стремился ощутить и претворить в художественные образы разнообразные её проявления, умел найти прекрасное и волнующее в самом простом и обычном. Каждым своим произведением

утверждал он главнейшую формулу реализма, ставшую его художественным кредо: действительность – неиссякаемый и вечный источник искусства. В этом убеждении – залог той силы правдивости, жизнеутверждения, социального и нравственного оптимизма, которые пронизывают всё творчество Урманче.

Художник, порождение своей эпохи, впитывает и преломляет в искусстве всё многообразие жизненных явлений. Многие обстоятельства – начиная от первых детских впечатлений, воздействия людей, с которыми сталкивает жизнь, встреч с искусством и кончая историческими событиями, которыми живёт страна, народ, – формируют творческую индивидуальность художника. Урманче был очевидцем и участником многих событий бурного, жестокого и яростного XX века. Не раз они решали его судьбу, как и судьбу народа. Сам художник считал, что важнейшим из них, определившим его жизненный путь, была Октябрьская революция.

Ещё в пору ранней юности прошёл Урманче суровые «жизненные университеты», столкнувшись с социальной несправедливостью, тяжестью подневольного труда, жестокими законами капиталистического общества. Октябрь дал возможность осуществиться его страстной мечте – учиться, обогатить себя знаниями, сделаться художником.

До революции у татарского народа не существовало профессионального изобразительного искусства. Его возникновению препятствовали как неодобрительное отношение мусульманской религии к изображению живых существ, так и угнетённое положение татар в царской «тюрьме народов». Урманче посчастливилось первому из татар получить высшее художественное образование, встать у истоков развития национальной живописи, графики и скульптуры, и поэтому его с полным правом можно назвать основоположником профессионального изобразительного искусства татарского народа.

Трудовая юность, годы скитаний, приобретённый жизненный опыт закалили характер Баки Урманче, и он пришёл в художественный вуз с осознанным желанием учиться искусству, имея при этом вполне сложившиеся взгляды и убеждения. Поэтому Урманче сумел все разнородные художественные влияния, которым он подвергся в период учёбы, переплавить в индивидуальный художественный стиль. Основными элементами синтеза были, во-первых, художественные импульсы, полученные от чистых тонов и гармоничных сочетаний красок народного декоративно-прикладного искусства, во-вторых, традиции русского реалистического искусства, в-третьих, школа, пройденная во ВХУТЕМАСе (Высшие художественно-технические мастерские), где тон в середине 20-х годов задавали художники «левых» направлений,

¹ Новицкий А. И. Баки Урманче. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1994. – 192 с.

приобщение через них к французскому искусству конца XIX – начала XX веков. В сложении творческой индивидуальности Урманче особо должна быть отмечена переработка традиций восточной культуры: знание восточных языков, каллиграфии, искусства органически проявляется у него в способе художественного мышления, в выразительности линейного ритма произведений, в тонкости цветовых сочетаний.

В дальнейшем, в пору самостоятельного творчества, Урманче не оставался равнодушным к художественным веяниям времени, стремился к освоению новых выразительных средств искусства, к обогащению своего художественного языка. Если сравнить его работы конца 20-х годов с произведениями, созданными в военные годы, или с теми, над которыми он работал в последние десятилетия, можно заметить существенную разницу в подходе к изображению жизненных явлений, в понимании художественной формы, в выборе изобразительных средств. И в то же время мы безошибочно угадываем руку одного мастера, ощущаем своеобразие его видения и осмысления жизни. Способность к органическому развитию сформировала многие отличительные особенности; его творчества.

Одна из них – многообразие художественных интересов. Кажется, нет таких видов искусства, в которых бы не работал Урманче. Рисунок, гравюра, иллюстрация, акварель, станковая и монументальная живопись, керамика, декоративно-прикладное искусство, скульптура, театральная декорация – во всех этих областях он сказал своё слово. Так же велико жанровое разнообразие его произведений – от камерного пейзажа, натюрморта, интимного портрета до многофигурных тематических полотен и исторических композиций – в живописи, от мелкой пластики до монументальных памятников в скульптуре... Как бы исправляя историческую несправедливость, лишавшую ранее татарский народ изобразительного искусства, Урманче уже с самого начала творческого пути стремился освоить самые разные и, на первый взгляд, далёкие друг от друга области искусства. Это помогло ему глубже понять законы и взаимосвязанность всех элементов системы пластических искусств, повысить образную силу произведений, полнее и ярче выразить свое отношение к миру. Впечатляет и количество сделанного: творческое наследие художника включает более ста скульптурных произведений, около трёхсот живописных полотен, более четырёх тысяч листов графики.

Другой характерной чертой творчества Урманче следует назвать его тяготение к монументальности. Свойственная искусству больших мыслей и масштабных идей, она получила у художника преимущественное развитие в период его творческой зрелости, когда он обратился к воплощению важных исторических событий и образов людей большой духовной силы.

Яркая особенность творчества художника – глубокий психологизм созданных им образов. Нагляднее всего он проявляется в портретном жанре, но раздумья художника о нравственных ценностях, о духовных возможностях человека, проникновение во внутренний мир личности, выявление широкой гаммы чувствований пронизывает большинство картин, рисунков и скульптурных произведений мастера.

И наконец, важнейшая черта произведений Урманче – их ясно выраженная национальная принадлежность. Чувство национального никогда не покидало художника и проявилось в умении проникать в мир поэтических представлений татарского народа, обогащать их своими образами, в способности воспринимать действительность сквозь призму сложившегося национального характера. Причём национальное в искусстве Урманче не ограничивается привычными для татарского народа сочетаниями цветов, отображением исторических особенностей быта, одежды, устойчивых психологических традиций, но определяется и современностью, сегодняшним днём нации, динамикой развития национального в жизни народа.

И не только татарского. Долгое время работая в Казахстане, Узбекистане, Башкирии, он сумел понять особенности исторического развития и культуры этих республик и воплотить в своём искусстве своеобразие национального характера казахов, узбеков, башкир. Не случайно, что эти народы считают Урманче в такой же мере своим художником, как и татарский народ.

Через национальное в искусстве лежит путь к интернациональному. Полностью раскрыв творческую индивидуальность татарского художника, Урманче занял почётное место в ряду тех мастеров изобразительного искусства, самобытность которых открывает новые грани эстетических представлений, а творчество имеет общечеловеческий интерес.

За прошедшие десятилетия в Татарстане сложился большой и сильный коллектив художников. Сегодня можно говорить о традициях национального изобразительного искусства, в становлении которых видную роль сыграл Урманче. И не только «личным примером», своими яркими художественными созданиями, но и своей педагогической и общественной деятельностью, научными изысканиями, художественно-критическими выступлениями. Художник всегда поддерживал всё яркое, талантливое, самобытное, что пробивало себе дорогу в искусстве, много времени и сил уделял художественной молодёжи, щедро делился с ней опытом и знаниями. Эти стороны деятельности ещё более укрупняют масштаб творческой натуры художника, делают весомее, значительнее его вклад в развитие татарской культуры.

Впечатления от личности художника и его искусства не всегда совпадают, но когда речь заходит об Урманче, трудно отделить одно от другого. Художник обладал секретом вечной молодости души. Так же молоды в своей свежей непосредственности его произведения. Баки Идрисович был доступен и прост в жизни, доброжелателен и приветлив в своём отношении к людям. И глядя на его работы, ощущаешь ту же простоту и душевное тепло, идущие от ясности замысла и воплощения, от жизненной достоверности образов и реалистического творческого метода мастера. Это простота мудрости, простота совершенства.

Искусство Урманче вошло в жизнь народа, обогатило многонациональную культуру нашей страны. Творчество художника – пример служения людям. Пример яркий и убедительный.

НАЧАЛО ЖИЗНИ. ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Большой бревенчатый дом, возвышавшийся против сельской мечети, в деревне Куль-Черкене (ныне Буинского района Татарстана) знали хорошо. Потемневший от времени, он радовал взор аккуратностью снаружи и опрятностью внутри. Комнаты были украшены кашагами, занавесками, красиво вышитыми полотенцами. В них было много привезённых из Бухары рукописных книг, редких старинных вещей. Здесь, в доме бабушки по матери, 23 февраля 1897 года родился Баки Идрисович Урманче, третий ребёнок в большой многодетной семье.

Отца будущего художника односельчане уважали. Уже в ранней юности проявилась у Идриса-ага тяга к учению. Жизнь складывалась тяжело. Но несмотря на бедность и нужду, он сумел добиться осуществления своей мечты. Покинув деревню, он перебрался в Казань, где ему удалось попасть в медресе. Образование давалось ему нелегко: платой за него было скитание по чужим людям, тяжёлый подённый труд. И всё же Идрис-ага сумел окончить медресе и приступил к обязанностям мугаллима – учителя приходской школы, сначала в Куль-Черкене, деревне Тетюшского уезда Казанской губернии, а затем на своей родине – в Малых Салтыках. Со своими учениками Идрис-ага был строг и требователен, но не подавлял их своим авторитетом и умело прививал им любовь к знаниям.

Он часто бывал в городе Буинске, административном и культурном центре уезда, лежавшем всего в 4–5 километрах от Куль-Черкене, общался со многими представителями интеллигенции, среди которых были такие яркие личности, как Шакир Мухамедов, ставший впоследствии в Оренбурге главным редактором газеты «Урал», Зариф Башири, Шигаб Ахмеров, журналист Карим Сагит, Хади Атласи.

Нравственный климат в семье Урманче способствовал формированию определяющих черт личности будущего художника. Маленький Баки рос в атмосфере любви, доброжелательности, внимания и с детских лет отличался живостью, общительностью и независимостью характера.

Именно семья и родная деревня дали ему и те первые художественные впечатления, которые пробудили у чуткого и впечатлительного мальчика интерес к искусству. С колыбели слышал он задушевные, полные неизъяснимого очарования народные песни и мелодии. Позднее его увлёк фантастический мир татарских сказок, преданий, легенд. Широко бытовало в деревне того времени народно-прикладное искусство. Многоцветные национальные костюмы, вышивки, искусно сработанная посуда, ювелирные украшения, вышитые ичги были не экзотикой, а предметами повседневного обихода. Почти в каждой семье занимались традиционными кустарными промыслами, и безошибочный вкус десятков поколений мастеров, воплотившийся в изделиях художников-кустарей, был тем воздухом, которым мальчик дышал с детства.

А природа? Живописные, холмистые и овражистые, места Казанского Предволжья, разбросанные у небольших речушек деревни с хитросплетениями узких и кривых улочек и остриями минаретов деревянных мечетей, протекающая

невдалеке Волга, окутанная дымкой легенд, высокое неяркое голубое небо – все эти впечатления привольного детства оставили у Урманче светлую память на всю жизнь.

Маленький Баки остро чувствовал красоту окружающего мира, который он расцвечивал красками своего воображения. Во время игры со сверстниками он мог неожиданно забыться, всматриваясь в ослепительно белое облако, постепенно меняющее очертания и превращающееся в образы недавно услышанной сказки, или замереть над каким-нибудь необычным цветком. Уже тогда его привлекали человеческие лица – такие разные и всегда чем-то интересные.

Завороженным взглядом он мог часами наблюдать за работой вышивальщиц – матери и её сестер. Разноцветные мотки гаруса и шёлка, лёгкий текучий узор на вышивках, быстрые движения тамбурной иглы вызвали ощущение радости, пробуждали в душе эстетический отклик.

А ещё он любил смотреть, как работают сапожники. Деревенские сапожники были дружелюбными, общительными людьми. По каким бы делам ни посылали мальчика, он обязательно сворачивал к ним. Красивая и весёлая работа народных умельцев нравилась будущему художнику. С тех самых пор его представление о хорошо сделанной работе, о мастерстве связывается с лёгкостью и непринуждённостью владения ремеслом.

Вполне естественно, что природные задатки и рано пробудившиеся художественные склонности заставляли мальчика пластически осмысливать и выражать увиденное. Рисовать и лепить Баки начал с тех пор, как помнит себя. Конечно, никаких наставников у него в детстве не имелось.

Изобразительное искусство в те времена не входило в структуру духовной культуры татарского народа. Но представление о полной «неизобразительности» национального мышления было бы, тем не менее, не совсем верным. Орнаментальная узорчатость народного искусства, стилизованные формы растительного и животного мира – неотъемлемые черты всего восточного искусства – несли в себе элементы изобразительности, которые при определённых условиях могли получить развитие.

Отец мальчика, человек образованный, с достаточно широким кругозором, не препятствовал его увлечению изобразительным искусством. Мать будущего художника, Махджуба-апа, вольно или невольно поддерживала сына в его стремлении рисовать. Будучи искусной вышивальщицей, она не только срисовывала понравившиеся ей узоры, но и сама придумывала их. Восприимчивый ребёнок тоже брался за карандаш, но наряду с узорами начинал рисовать всё то, что волновало его детское воображение – лошадей, фантастических зверей, сказочные персонажи. В дальнейшем, когда Баки подрос, он стал с увлечением перерисовывать все картинки из книг и журналов, какие попадались ему на глаза. Летом он вместе со своими сверстниками много лепил из глины. Конечно, во многом это была игра. Кто из детей не «строит» из глины и песка дворцы, башни, города? Но для маленького Баки вылепленные фигурки людей и животных были выражением природной склонности к изобразительному искусству. Зимой, когда не было глины, он в качестве материала для своих



Медресе «Мухаммадия». Казань. Начало 1930-х.
Фонды Центра письменного и музыкального наследия Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан

«скульптур» использовал лыко, благо в те времена в деревнях его запасали много – все ходили в лаптях, лыковых башмаках и галошах.

Начальное образование он получил в школе своего отца. Читать и писать мальчик научился быстро. Образцами, по которым он мог знакомиться с произведениями художников, были широко распространённые во время русско-японской войны лубочные картинки да немногие доходившие до деревни иллюстрированные журналы.

В 1907 году семья переезжает в деревню Малые Салтыки, а осенью того же года Идрис-ага отправляет сына на учёбу в Казань. Здесь, в медресе «Мухаммадия» прошли отроческие годы будущего художника.

Содержание и методы обучения в старых медресе полностью определялись мусульманско-религиозной схоластикой. Но потребности национального развития в конце XIX – начале XX веков вызвали определённые изменения в системе образования. В связи с возникновением и распространением джадидизма появляются так называемые новометодные медресе, где наряду с традиционными дисциплинами – мусульманской религией, философией, диалектикой, логикой, священной историей, медициной, арабским, турецким и персидским языками преподаются общеобразовательные предметы – математика, естествознание, химия, татарская, русская и всеобщая история, а также русский язык. К числу новометодных медресе как раз и принадлежала «Мухаммадия». Несмотря на суровый распорядок жизни этого учебного заведения, основанный на беспрекословном подчинении шакирдов преподавателям, «Мухаммадия» давала основательную подготовку по ряду дисциплин и занимала видное место среди медресе не только Казани, но и всего мусульманского Востока. Многие воспитанники «Мухаммадии» стали впоследствии, в предреволюционный период и в годы Советской власти, видными учёными, писателями, артистами, деятелями народного просвещения, революционерами. Достаточно назвать имена Ка-

миля Якуба, Фатхи Бурнаша, Фатиха Амирхана, Карима Тинчурина, Хусаина Ямашева, Газиза Губайдулина, Галимжана Шарафа, Наки Исанбета.

Баки охотно берётся за учёбу. Особенно легко даются ему восточные языки. За семь лет, проведённых в медресе, он осваивает турецкий, на котором велось преподавание некоторых общеобразовательных предметов, арабский и персидский языки. С большим интересом занимается он историей, особенно увлекаясь историей восточных народов. Эти занятия не только развивали воображение будущего художника, но и давали его мировоззрению базу прочного исторического знания. Ещё большее значение в сложении внутреннего мира Урманче имели веяния эпохи.

Подъём общественного сознания, вызванный революцией 1905 года, ознаменовал новый этап в развитии татарской культуры. Процесс этот шёл под знаком освоения и развития передовой общественной мысли и в тесном взаимодействии с демократическим направлением русской культуры. Наиболее яркое отражение идеи борьбы с произволом и гнётом самодержавия, бюрократическим всевластием, капиталистической эксплуатацией получили в литературе. Татарские демократические писатели и поэты – Г. Тукай, Ф. Амирхан, Г. Ибрагимов, Г. Камал, М. Гафури, Ш. Камал и другие – в своих произведениях звали народ к освобождению, клеймили его врагов, выражали идеалы и чаяния трудящихся. Их идеи получили широкое распространение среди самых различных социальных групп татарского народа. Затронули они умы и учащейся молодёжи, в том числе и Урманче.

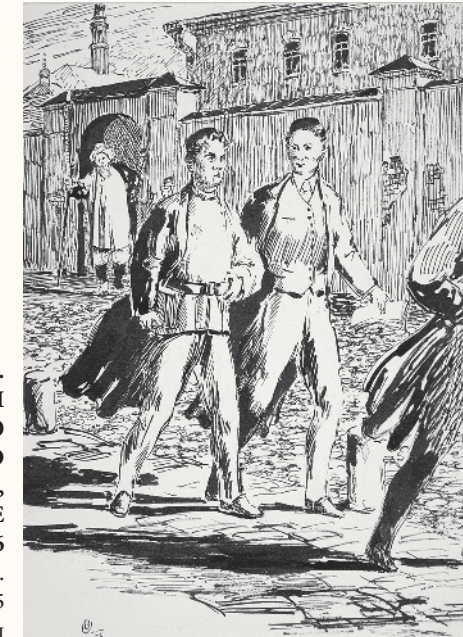
Особое влияние на впечатлительного юношу оказал Тукай. До конца дней вспоминал художник, с каким волнением он читал каждую новую строчку великого поэта, всеми правдами и неправдами доставая новый сборник его стихов или свежие номера журналов, где печатались произведения Тукая. Стихи завораживали, будоражили, вызывали тот душевный трепет и подъём, который становился предощущением собственного творчества. Может быть, поэтому с такой отчётливостью врезались в память художника встречи с Тукаем.

Да, они были современниками, 16-летний шакирд медресе и знаменитый поэт, скончавшийся в 27-летнем возрасте. Ходили по одним и тем же улицам, дышали одним воздухом. И хотя о личном знакомстве говорить не приходится, Урманче подарком судьбы считает те случаи, когда ему приходилось видеть Тукая.

«Мухаммадия» располагалась на улице Тихвинской (ныне улица Тукаевская), а совсем рядом, на Московской (улица Кирова) и Евангелистовской (улица Татарстан), находились гостиницы «Амур» и «Булгар», где провёл последние годы своей жизни великий поэт. Чайная при гостинице «Амур» была своеобразным клубом татарской интеллигенции, и здесь часто бывал Тукай. Как магнитом, притягивало сюда шакирдов медресе по четвергам, когда в бесконечных занятиях наступал перерыв и у них выдавался единственный за неделю свободный вечер, Урманче с товарищами обязательно приходил в чайную, чтобы хоть издали посмотреть на этого необыкновенного человека.

По словам поэта Сибгата Хакима, нет в истории мировой литературы судьбы более горькой и трагической, чем судьба

Урманче Б. И.
ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К СТИХОТВОРЕНИЮ
Г. ТУКАЯ «ЧТО
ГОВОРЯТ ШАКИРДЫ,
ПОКИНУВШИЕ
МЕДРЕСЕ». 1956
Бумага, тушь, перо, кисть.
21,5 x 15
Собрание Фонда Марджани



Тукая. Именно это ощущение трагизма запомнилось будущему художнику в облике поэта. Невысокий, хрупкий, всегда тщательно одетый, в белоснежной сорочке, с шелковым бантом на шее, с бархатной тюбетейкой на голове, Тукай, дни которого были уже сочтены, поражен сочетанием отпечатка страданий, незащищённости облика с несгибаемостью духа, отблеском постоянного внутреннего горения. «Он был очень застенчивым. Если замечал на себе наши пристальные взгляды, сразу же поднимался и уходил. А нам было трудно удержаться и не смотреть в его сторону, – вспоминает Урманче»².

С отроческих лет Тукай стал путеводной звездой Урманче, а образ поэта, мир его произведений – постоянной и главной темой его творчества.

В годы учёбы идет процесс интенсивного духовного развития. Независимый характер Баки не мог мириться с догматами религиозного мышления. Юноша много читает, пополняет свои знания путём самообразования. По-прежнему не оставляет его мысль о занятиях искусством. На страницах татарских журналов «Ан» и «Уяну» Урманче знакомится с репродукциями произведений русских и западноевропейских художников, много рисует, ориентируясь на увиденные образцы. В 1913 году он делает первую попытку поступить в Казанскую художественную школу (КХШ). Преподаватель русского языка «Мухаммадии» Х. Султанов, умный, образованный человек, ставший после революции наркомом просвещения Татарской республики, доброжелательно отнёсся к желанию Урманче учиться искусству, пытался помочь ему поступить в КХШ.

Казанская художественная школа, основанная в 1895 году, к этому времени стала одним из лучших художественных заведений России. Первыми талантливыми питомцами школы были Н. И. Фешин и П. П. Беньков, которые после завершения

² Мамаева Т. Свет давнего огня. Мотивы Габдуллы Тукая в творчестве Баки Урманче. – Советская Татария. 1985. 26 апреля.

образования в Академии художеств вернулись преподавать в родную школу, открыв самый интересный период в жизни КХШ, охватывающий весь предреволюционный и ранний революционный период её истории. Тот казённый дух, который царил в большинстве других художественных заведений, почти не коснулся КХШ, и она стала крупнейшим художественным центром Поволжья, привлекавшим воспитанников не только из близлежащих губерний, но и с Украины, Прибалтики, Урала, Сибири и даже из Болгарии. Вся художественная жизнь предреволюционной Казани теснейшим образом связана с КХШ. Выставки Художественной школы знакомили казанцев с творчеством Н. И. Фешина, П. П. Бенькова, Н. М. Сапожниковой, Г. А. Медведева и многих других казанских художников. Выпускники школы – живописцы, гравёры, архитекторы и скульпторы, получившие хорошую профессиональную подготовку, укрепляли традиции русской художественной культуры в Казани, способствовали эстетическому просвещению края.

Урманче, естественно, много слышал о школе, побывал как-то на ученической выставке, и его мечта о художественном образовании связывалась с величественным зданием КХШ, расположенным на Большой Грузинской улице (ныне улица Карла Маркса). Раздобыв программу, вооружившись советами друзей, он с большим волнением переступил порог школы.

Чтобы понять психологическое состояние Урманче в это время, надо хорошо представлять особенности жизни Казани предреволюционных лет. Здесь существовало как бы два города, которые соприкасались, но жили изолированной друг от друга жизнью. И в татарской, и в русской частях города существовал свой уклад жизни, были свои магазины, свои гостиницы, свои газеты. Баки и его сверстники редко бывали в верхней части Казани. Выставки художников и залы Городского музея были практически недоступны татарской молодёжи. Татарское же изобразительное искусство только зарождалось и делало первые робкие шаги в области книжно-журнальной иллюстрации. Рисунки первых татарских графиков М. Галева, Г. Гумерова, Х. Акчуриной, появившиеся в 1914–1915 годах на страницах журналов «Ак юл» и «Ан» – это, по существу, полупрофессиональные произведения, лишённые сколько-нибудь выдающихся художественных качеств.

Доступ к художественному образованию для татарской молодёжи был очень затруднён. Показательна в этом смысле судьба первого татарского профессионального театрального художника С. Яхшибаева. По приглашению Г. Кареева он много и успешно работал над оформлением спектаклей труппы «Сайяр», но когда в 1912 году он пытался попасть в КХШ, это ему не удалось. Он выдержал все экзамены, тем не менее в школу принят не был по причине «отсутствия вакантных мест».

Не имея достаточной художественной подготовки, страшая изучения «закона божьего» (экзамен по этому «предмету» был обязательным в КХШ – неодолимое препятствие для шакирда медресе), Урманче не сумел сдать приёмные экзамены в Художественную школу.

Началась новая полоса жизни. Отцу юноши трудно было содержать девять человек детей. Медресе пришлось бросить. Баки отправляется на заработки, чтобы скопить деньги, необходимые для новой попытки поступить в Художественную школу. Этот период был особенно трудным для юноши, но и чрезвычайно важным в становлении его духовного мира. В это время он столкнулся с несправедливостью власть имущих, в поисках работы объездил пол-России, перепробовал множество профессий, познал тяжесть эксплуатации, бесчеловечность капиталистического строя. Но период скитаний даёт ему и другое – умение разбираться в людях, знание жизни, большой запас впечатлений. В нём зреет чувство солидарности с людьми труда, тот сильный демократический настрой, который predetermined характер его творчества.

Сначала Урманче отправляется на Урал, на Надеждинский металлургический завод (ныне город Серов). Воспитанник «Мухаммадии» становится разнорабочим, трудится в газогенераторном цехе. Условия работы были очень тяжёлыми. Чтобы не задохнуться от газа, приходилось постоянно нюхать нашатырный спирт. Работал грузчиком рельсов, кочегаром. Рабочий день длился двенадцать часов. Иногда юноша от имени товарищей-земляков вступал в переговоры с администрацией. Однажды, когда он выразил начальству протест против произвола, заключавшегося в переводе на низкооплачиваемую работу, он был уволен с завода с «волчьим билетом», лишавшим права поступления на другую работу на этом заводе.

Баки уезжает в глухой Богословский уезд в тайгу к лесорубам. Лес в этих местах перемежался с болотами. Работа на лесоразработках была изнурительной. Тучи комаров, сырость, плохое питание. Рабочие носили широкополые шляпы, закрывающие голову и, по возможности, лицо, длинные рукавицы. Всё это было пропитано смолой, чтобы хоть как-нибудь защититься от комаров. Юноша заболевает малярией и возвращается в Надеждинск, где ему удаётся поступить бетонщиком к одному из подрядчиков.

Даже в эти трудные времена душа Урманче остаётся открытой для художественных впечатлений, и юноша доступными ему средствами старается выразить переполнявшие его чувства и переживания. Он не расстаётся с коробкой дешёвой акварели, которую приобрёл ещё в Казани, и при всяком удобном случае пытается рисовать. Врождённая музыкальность также требовала выхода, и скрипка делается спутником всей его жизни. На лесоразработках, где он работал, было много башкир, и он каждый вечер слышал их протяжное мелодичное пение. С тех пор он сохранил любовь к народной башкирской песне и музыке.

Летом 1914 года Урманче возвращается с Урала в Казань. Оттуда едет на Макарьевскую ярмарку, где можно было найти работу. Затем он учительствует в селе Большие Тарханы Тамбовской губернии, а в начале 1915 года едет к родственникам в Тетюши с целью подготовки к поступлению в Казанскую художественную школу. Особое внимание юноша обращает на овладение русским языком, так как знание его при поступлении в школу было необходимо.

Шла империалистическая война. Чтобы избежать призыва в царскую армию, Урманче едет в Донбасс и поступает на

работу в шахту. До революции шахтёры жили в глинобитных или саманных бараках. Ужасная скученность, нищета, голод, грязь, болезни – неизбежные спутники их жизни. Через всё это прошёл и будущий художник, вступая в самостоятельную жизнь.

Когда в 1916 году он вернулся с шахты в Казань, его мобилизовали в армию. Солдатская судьба забрасывает его в Казахстан и Среднюю Азию. Скрипка, которую он постоянно возит с собой, карандаш и акварель делают для него средством воскресить в памяти родные места. Рисовал много, используя каждую минуту свободного времени. Постоянные скитания и переезды не дали возможности сохранить работы той поры, но в памяти художника они остались до конца дней. По рассказам Урманче, которыми он охотно делился с окружающими, в общих чертах можно охарактеризовать его рисунки тех далёких лет.

Особенностью первых карандашных и акварельных работ было то, что Урманче шёл в них не от природы, а от поэтического чувства, от образа, живущего в воображении. Такими были его рисунки, воскрешавшие родную деревню, родные поволжские места. В акварели «Агидель» («Река Белая») он пытался воплотить поэтическое содержание народной песни, которая диктовала ему образы и строй работы: плавное течение реки, луга, на которых пасутся овцы и лошади, пастух в длинной домотканой рубаше и белой войлочной шляпе... В Перовске (ныне Кзыл-Орда) его акварель нашла первого серьёзного, «настоящего» ценителя – телеграфиста, знакомого с искусством. Он бывал в Башкирии и в работе художника сразу узнал изображённые места.

Февральская революция застала Урманче в Коканде. Она ворвалась в его жизнь ярким кумачом флагов и лозунгов, бесконечными митингами, ощущением грядущих перемен. В Коканде он вовлекается в революционную работу, избирается солдатским депутатом. Чувством подлинной свободы, ощущением обновлённости всей жизни – вот чем прежде всего запомнился Урманче 1917 год.

После демобилизации Баки в 1918 году попадает в Глазов, где работает учителем и инструктором по народному образованию. Как и по всей стране – от столиц до самых глухих медвежьих уголков, – в Глазове открываются различные студии – артистическая, танца, художественная. Урманче начинает посещать изостудию, впервые получая более или менее систематические сведения о приёмах рисунка и живописи. Руководитель студии – провинциальный учитель рисования – не мог много дать своим ученикам. Уровень преподавания был низкий. Рисовали примитивные постановки – вазы, кувшины, гипсы, тем не менее, даже те немногие указания, которые мог получить Урманче у своего первого учителя, легли на благодатную почву. В зимних и весенних пейзажах, в натурных зарисовках постепенно появляется уверенность исполнения и образная цельность. Он решает по-настоящему учиться изобразительному искусству, посвятить себя художественному творчеству.

Из Глазова Урманче переезжает в Тетюши. Его как человека, имевшего некоторый опыт преподавания, избирают в Коллегию по народному образованию. Он преподаёт историю и географию на курсах повышения квалификации учи-

телей, много ездит по уезду, организуя советские трудовые школы. В то же время он настойчиво занимается рисованием и подготовкой к поступлению в КХШ.

Гражданская война была в самом разгаре. В августе 1918 года белочехи захватывают Казань, в оккупированную зону попадают и Тетюши. Угроза нависла над каждым, кто сотрудничал или сочувствовал Советской власти. Урманче с риском для жизни перебирается через территорию белых, стремясь в Москву. В Мусульманском комиссариате, где работали Г. Ибрагимов и тетюшанин И. Казаков, он получает необходимые рекомендации и включается в агитационную работу. Навсегда запомнились художнику долгие беседы и споры с Г. Ибрагимовым, совместная работа над журнальной обложкой.

После разгрома белочехов Урманче с мандатом Мусульманского комиссариата возвращается в Тетюши для восстановления в уезде органов народного образования. Это время – одна из наиболее памятных страниц в жизни художника. Молодая энергия, всеобщий энтузиазм проявлялись во всех сферах жизни. В короткий срок Урманче восстанавливает отдел народного образования, вместе со своими коллегами организует в Тетюшах первую коммуну, подбирает штат инструкторов, устанавливает контакты с сельскими работниками просвещения.

Зимой 1919 года из Казани приходит вызов на курсы переподготовки работников народного образования. Преподавать на них должны были видные учёные Казани, а занятия проходить в здании бывшего Коммерческого училища и лабораториях университета. Урманче едет в Казань, а на следующий же день после приезда подаёт заявление о приёме в Художественную школу. После собеседования с молодым учителем из Тетюш и просмотра его рисунков и акварелей его зачисляют в начальную мастерскую этого учебного заведения.

ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ МЕЧТЫ

После Октябрьской революции Казанская художественная школа претерпела коренные изменения. В 1918 году она была преобразована в Свободные художественно-технические мастерские, получив статус высшего учебного заведения. «Казанские свободные государственные учебно-художественные мастерские есть высшее учебное заведение, ставящее целью из избравших ту или иную художественную профессию подготовить квалифицированных работников в области искусства и художественной промышленности в связи с новыми задачами государственного строительства, давая возможность обучаться за счёт государства»³, – говорилось в постановлении губернского подотдела искусств Отдела народного образования.

Если в дореволюционной КХШ среди студентов преобладали дети буржуазии, чиновников, офицеров, то Свободные художественные мастерские широко распахнули двери пред-

³ Задачи государственных художественных мастерских. – Знамя революции. 1919. 9 октября.

ставителям трудового народа. Особое внимание уделялось подготовке национальных кадров. Структура Мастерских была следующей: низшей – подготовительной – ступенью считалась индивидуальная начальная мастерская, стоявшая вне программы, затем шли основные, и, наконец, специальные мастерские. Руководителей последних студенты выбирали сами, а те, кто хотели заниматься самостоятельно, учились в мастерских без руководителя. Сильный педагогический состав Мастерских и прекрасное учебное оборудование позволяли вести обучение на самом высоком уровне. Ректором нового художественного вуза был архитектор Ф. П. Гаврилов, с беззаветной страстью отдавший все свои силы Мастерским.

Несмотря на разруху и голод, вызванные войной, учебный процесс быстро налаживался. Условия учёбы были тяжёлыми. Из-за отсутствия угля и дров не работала система парового отопления, классы обогрелись при помощи железных печек. Студенты часто вынуждены были работать в пальто. Вода для акварели замерзала. Иногда занятия из-за холода прекращались вовсе. Трудно было доставать художественные материалы. Нередко вместо холста для работы маслом приходилось использовать картон или бумагу.

Но жизнь в Мастерских бурлила. Студенты, плохо одетые, голодные, были веселы и бодры, часто проводили бессонные ночи за какими-нибудь плакатами, лозунгами, стенгазетами, зовущими к строительству новой жизни. Из стен Мастерских горячие споры и диспуты об искусстве, о путях его развития перекидывались на «казанский Монмартр» – Подлужную улицу, где почти в каждом доме жили художники и студенты художественного вуза.

Такая атмосфера в учебном заведении сразу ввела Урманче в сущность особенностей будущей профессии, новых веяний в искусстве, быстро приобщила его к художественным и духовным ценностям, к которым он стремился до поступления в Мастерские, но которые раньше были ему недоступны. «Когда начал учиться в Мастерских, – вспоминал мастер полвека спустя, – попал в водоворот новых представлений, мыслей, идей, встреч с новыми людьми. Это было время той молодёжи, которая не имела до революции ничего, не имела возможности заниматься искусством, а тут возможность появилась, и мы набросились на все сразу»⁴.

Поразительны та энергия и упорство, с какими он взялся за учёбу. Тяга к знаниям была настолько сильной, что он не мог ограничиться только посещением Мастерских. Он одновременно занимается на курсах повышения квалификации учителей, сочетая учёбу со службой в художественной секции политотдела Мусульманской коллегии и общественной работой в органах студенческого самоуправления. При Свободных художественных мастерских была богатая библиотека и художественный музей, где он проводит немало часов, пополняя свои знания в области истории и теории искусства, навёрстывая упущенное в предшествующие годы.

Начало настоящей учёбы изобразительному искусству составляет переломный момент в жизни Урманче. Неопределённым мечтаниям юности и любительским занятиям

⁴ Из записи беседы с художником, сделанной автором в ноябре 1971 года.



Урманче Б. И.
ЗИМНЯЯ ДОРОГА. БАРАБЫЗ
(ЕДЕМ). 1919
Бумага, линогравюра. 22 x 12,5
Собрание семьи художника (Казань)

рисованием, которые были, скорее, выражением потенциальных художественных способностей, чем настоящим освоением искусства, приходит конец. Баки обретает своё призвание и со всей страстью целеустремлённой природы отдаётся ему. Трудиться не покладая рук, не щадить себя, полностью отдаваться любимому делу – эти правила он установил для себя в те годы, и они стали сутью его образа жизни. 1919 год определил его дальнейшую дорогу, навсегда связал Урманче с искусством, стал точкой отсчёта творческой биографии мастера.

В психологическом отношении первые годы учёбы – сначала в Казани, а затем в Москве – представляют большой интерес, так как дают ключ к пониманию характера эволюции его творческого пути.

В искусство Урманче пришёл сравнительно поздно, не имея серьёзных навыков художественного творчества. Представления о целях и общественном назначении искусства первоначально были довольно смутными. Начиная учиться, он плохо представлял себе, к чему должен стремиться художник, каковы возможности художественного языка, пластического выражения. Зато у Урманче был значительный жизненный опыт, навыки педагогической работы. Да и вообще традиции педагогики у татарского народа были солидные и основательные – в противоположность области изобразительного искусства. Поэтому представление о конечной цели своего обучения искусству самым естественным образом связывалось у него первоначально с педагогикой, с возможностью передачи знаний ученикам. Мысли о соединении художественного призвания с педагогической деятельностью держались у Урманче до середины 20-х годов. Честолюбивых замыслов, мечтаний о «новом слове» в искусстве не было. Скромность, труд, стремление проникнуть в первоосновы искусства – вот что отличало годы учёбы художника. Но такой уклон в занятиях искусством сыграл положительную роль – не позволил Урманче сбиться на модные приёмы, укрепил реалистическое понимание формы, дал серьёзную школу рисунка, композиции, живописи.

В духовном формировании художника, в осознании своей творческой позиции необходимо отметить влияние Фатиха Амирхана. Большой татарский писатель и журналист незадолго до смерти в длительной беседе с начинающим художником укрепил его в мысли о необходимости подчинения искусства большим общественным запросам. Одобрял он и склонность Урманче к педагогической работе. Об этом сам художник рассказывал так:

«Я с ним встречался, ездил к нему домой. И вот, помню, однажды я приехал в Казань из Москвы, зашёл к нему, и у нас состоялся разговор относительно моего будущего.

Я ему сказал:

– Фатих-абзый, я не претендую на звание большого художника, нет у меня каких-то необыкновенных творческих планов и замыслов. Если смогу преподавать, учить детей искусству, то буду считать, что свою задачу выполняю.

Он с одобрением похлопал меня по плечу и ответил:

– Это уже хорошо! Для одного человека, особенно, если учесть, что он первый в искусстве, это уже очень хорошо».

Знакомство с наследием мирового искусства до поступления в Казанские художественные мастерские было у Урманче случайным, поверхностным и явно недостаточным. Правда, художественное чутьё и внутренняя культура помогли ему отличать подлинное в искусстве от грубых безвкусных подделок под него. Сам же факт углублённого знакомства с сокровищами классического искусства одновременно с практическим приобщением к художественному творчеству также имел для молодого Баки положительное значение. Объяснения преподавателей подкреплялись свежим восприятием произведений русских и зарубежных мастеров. В формировании его творческой личности не было заданности, «запрограммированности», оглядки и невольного подражания знакомым образцам, и это привело к более полному выявлению индивидуальности художника. Влияния, оказываемые в процессе учёбы, в силу сознательного отношения к ним, получали органическую переработку.

Первыми педагогами Урманче в Казанских художественных мастерских были В. К. Тимофеев и Г. В. Козлов.

Ученик знаменитого Фешина, следовавший его живописной системе и сам только что закончивший курс обучения, В. К. Тимофеев сумел передать студентам тот глубокий и заинтересованный подход к изображению человека, которым прославилось искусство Фешина. Методика Тимофеева отличалась чёткостью и последовательностью, что сыграло свою роль в быстрых успехах Урманче в рисунке и живописи. В основном классе Баки занятия живописью продолжил под руководством В. С. Щербакова – прекрасного педагога, широко образованного человека, приобщавшего своих учеников к монументальной живописи.

Глубокое воздействие на студентов Мастерских оказывал скульптор Г. В. Козлов. Человек, беззаветно преданный революции, коммунист, он не только давал профессиональные навыки в скульптуре, но и призывал будущих художников к идейности, гражданственности, классовому подходу к явлениям жизни и искусства – позициям, в то время жёстко и последовательно насаждавшимся в обществе.

Технику гравюры на линолеуме Урманче осваивает под руководством Н. С. Шикалова. Неоднократно бывает в мастерской Фешина, восхищаясь его выразительными рисунками и блестящей виртуозной живописью. Учиться у Фешина ему не пришлось, так как тот не преподавал в младших классах, но впечатление от искусства и личных встреч с художником было велико. С тех пор Фешин принадлежит к числу самых любимых мастеров Урманче, а живописная техника этого художника стала одним из слагаемых его собственной манеры.

Первые сохранившиеся работы молодого Баки Идрисовича, выполненные в период обучения в Казанских художественных мастерских, убеждают, что его творческое развитие шло быстрыми темпами. Сверх обязательных учебных заданий он делает большое количество акварелей, линогравюр, офортов, этюдов маслом, основанных на внимательном изучении природы. Большая наблюдательность и живой интерес к миру влекут его к воплощению самых разнообразных мотивов действительности – речных плёсов и лесных опушек, сцен сельскохозяйственных работ, типов городских обитателей. Если сначала Урманче стремится только к натуральному сходству, то в последующих работах ставит перед собой более сложные задачи: пытается передать определённое настроение, характер цветового взаимодействия в этюде в зависимости от времени суток, освещения, состояния атмосферы и т. д. Уже в линогравюре «Зимняя дорога» ощущается свободное владение рисунком и довольно удачное распределение чёрного и белого. Именно этими чисто графическими средствами достигает он убедительной передачи глубины пространства, яркости солнечного дня, белизны заснеженных полей. Один из первых офортов «Стирка» свидетельствует о любви к выразительной детали, помогающей передаче характера изображённого момента. Акварели «Волга», «Жасмин», «На сенокосе» дают представление о колористическом чутье начинающего художника. К 1920 году относятся первые портретные работы Урманче. Он пишет своих близких («Портрет Фатимы, сестры художника»), впервые обращается к образу Тукая. Работает он в это время и по заказу издательств, выполнив, в частности, оформление настольного календаря на татарском языке.

Декретом ВЦИК и СНК РСФСР от 27 мая 1920 года была образована Татарская АССР. Это важнейшее событие в истории татарского народа широко отмечалось трудящимися республики.

Урманче наряду с другими молодыми художниками принимает активное участие в праздничном украшении города. Под руководством Шамиля Усманова он разрабатывает проект оформления колонны демонстрации трудящихся и осуществляет его в натуре. В основу оформления он кладёт им же созданный рисунок первого герба Татарской Республики, просуществовавшего в качестве официальной эмблемы до 1922 года. Решение герба нельзя признать удачным – он отличался наивностью, многословием, механическим нагромождением разнородных деталей, отсутствием лаконичного и ёмкого символа, слабым знанием геральдики. Но увеличенный и переведённый в объёмно-пространственную композицию, этот герб как нельзя лучше соответствовал целям торжественного праздничного оформления. Панно и объёмные части

оформления монтировались на автомобиле. Среднюю часть занимало изображение солнца, полумесяца, колосьев, орудий труда и т. д., а по бокам возвышались две фигуры – рабочего и крестьянина, сомкнувшие руки в братском рукопожатии.

Из Казанских художественных мастерских Урманче мобилизуют в Красную Армию и направляют на курсы военных телеграфистов. Но там он пробыл недолго. Учитывая наличие некоторого педагогического опыта, командование переводит его в штаб Запасной Армии и направляет на работу по ликвидации безграмотности среди красноармейцев. Из штаба Запасной Армии его переводят в Центральную мусульманскую военную коллегия, остро нуждавшуюся в кадрах художников, а после её расформирования отзывают в Москву. Некоторое время Урманче проработал заведующим художественной секцией восточного отдела Политического Управления Реввоенсовета, а осенью 1920 года был откомандирован на учёбу в Московский ВХУТЕМАС.

Уже в Казани он столкнулся с обстановкой острой борьбы в искусстве. Фешинско-медведевская линия в казанском искусстве, безраздельно господствовавшая до революции, вынуждена была отступить, потесниться под напором новых революционных направлений. Ещё ярче эта борьба проявлялась в Москве. Во ВХУТЕМАСе Урманче попадает в эпицентр горячих споров об искусстве, экспериментов над формой и материалом, борьбы направлений художественных группировок молодого советского искусства. В числе преподавателей ВХУТЕМАСа преобладали художники «левых» направлений: А. М. Родченко, Л. С. Попова, К. Н. Истомин. Одновременно преподавали П. П. Кончаловский, И. И. Машков, Д. Н. Кардовский, Д. П. Штернберг. Ректором был А. Фаворский.

Декану живописного факультета Ф. Ф. Федоровскому работы, привезённые Урманче из Казани, понравились. Он внимательно отнёсся к студенту из Татарии, поддерживал его на первых порах и сохранил к нему дружеское расположение в дальнейшем. Любили его и товарищи-студенты. Особенно импонировала окружающим энергия, любознательность и общительность Баки.

На первых порах ВХУТЕМАС ошеломил его. Приступая к занятиям, он чувствовал себя провинциалом в искусстве. Художественная практика ограничивалась работами в духе наставлений В. К. Тимофеева, а основными ориентирами были произведения узкого круга русских мастеров конца XIX века. В Москве занятия живописью Урманче начинает под руководством художника А. Д. Древина. Исходя в своей творческой практике из достижений французской живописи последних десятилетий, он стремился привить своим ученикам активность толкования формы, понятие «живописной культуры», но был далёк от целостного восприятия мира. Сумбур и неразбериха, царившие в этот период в душе молодого Баки, препятствовали установлению контакта с такими преподавателями. Творчество Древина казалось Урманче слишком «левым», а его философия искусства – запутанной и непонятной. Он переходит в мастерскую Г. Ф. Фёдорова, последователя живописных принципов Сезанна. Здесь обстановка была другой. Фёдоров не навязывал ученикам своих взглядов, не вёл сложных теоретических разговоров, а увлекал их своим

темпераментом, непосредственной работой кисти. Он больше показывал, чем рассказывал, но именно в мастерской Фёдорова Урманче заинтересовался по-настоящему новейшими живописными исканиями французской школы, начал успешно усваивать лучшие её достижения. И это отразилось на произведениях первого периода его самостоятельного творчества.

По рисунку он занимался сначала у Д. А. Щербиновского, а затем перешёл к С. В. Герасимову. И тот, и другой много дали начинающему художнику. В мастерской Щербиновского делали добротные академические рисунки, добываясь тщательной прорисовки мускулов, детализации и полной завершенности формы. Идеалом для Щербиновского был Энгр, и на своих занятиях он постоянно вспоминал его работы и рисунки других классиков академического искусства. У Герасимова метод преподавания был совершенно иной. Он требовал в рисунке обобщения композиционной мысли, пластического решения воплощаемого содержания. И если бы Урманче остановился только на системе рисунка Щербиновского с его академической констатацией природы и отсутствием динамизма, это помешало бы его дальнейшему творческому развитию.

Система обучения во ВХУТЕМАСе тех лет находилась в процессе становления и была далека от совершенства. Но Урманче с головой уходит в учёбу. Его природная любознательность, постоянная тяга к знаниям здесь, в Москве, проявились так же сильно, как и в Казани. Во ВХУТЕМАСе он занимается сразу на двух факультетах – живописном и скульптурном, кроме того, посещает офортную мастерскую профессора Н. А. Швердяева. Помимо этого сразу по приезду в Москву он поступает в Институт востоковедения, где углубляет своё знание восточных языков, которыми увлёкся ещё в медресе, и частным порядком изучает английский и немецкий. Правда, в Институте он оканчивает всего два курса ввиду нехватки времени, но занятия языками не оставляет и в дальнейшем.

Вместе с товарищами по ВХУТЕМАСу он постоянно бывает в художественных музеях Москвы, во время летних каникул ездит в Петроград и Казань. В Щукинском и Морозовском собраниях картин он имел возможность серьёзно изучить импрессионистическую и постимпрессионистическую живопись, а в Эрмитаже его увлекли произведения Рембрандта и искусство «малых голландцев».

К 1921 году относится его путешествие в Среднюю Азию, в Ташкент. Время было трудное. В Поволжье свирепствовал голод. Поезда ходили редко и нерегулярно. Но жажда новых впечатлений заставляет его много ездить по стране. Эта готовность в любое время сняться с места, чтобы познакомиться с новыми краями, сопровождала художника на протяжении всей его жизни. В поездках он не расстаётся с кистями и карандашами, в многочисленных рисунках и живописных этюдах фиксируя увиденное. И ещё одна характерная черта ярко проявилась уже в эти годы: Урманче постоянно окружён людьми, всматривается в причудливые людские судьбы, постигает характеры. Его влекло к людям, и это был, пожалуй, не только профессиональный интерес художника, но и просто радость общения, взаимного душевного обогащения.

Работы Урманче начала 20-х годов свидетельствуют о формировании собственного живописного отношения

к миру. В этюдах 1921 года «Дворик», «Биби-ханум (Самарканд)», «Долина Чирчика» мы видим не только умелое применение полученных от учителей знаний техники живописи. Уверенно взятые цветовые отношения, идущие от характерной для среднеазиатского пейзажа колористической гаммы (голубое, жёлтое, зелёное), свободная и мягкая лепка формы, умело найденная мера экспрессии говорят о собственном видении окружающего, о складывающейся самостоятельной манере живописного языка. Поиски в области формы в этих непосредственных по чувству этюдах не заслоняют содержания изображаемой действительности. Урманче уже в ранних работах стремится к адекватности художественного образа предмету изображения.

Карандашный автопортрет 1922 года раскрывает нам духовный мир художника в этот период жизни. Голова выступает из затенённого фона с объёмной, почти скульптурной чёткостью. Мягкая моделировка лица, искусное распределение света и тени, высвечивающее высокий лоб, оттеняют напряжённую работу мысли. В автопортрете передана озарённость – то состояние, которое сопровождало Урманче в годы напряжённой учебы во ВХУТЕМАСе.

На третьем курсе его классные работы получают высшие баллы. Когда ввели премирование студентов за лучшие работы, его «Натурщица», выполненная маслом, была удостоена одной из первых премий.

На старших курсах ВХУТЕМАСа у молодого художника происходит некоторая переоценка собственной личности. Он обрёл уверенность в своих силах, основанную на базе прочных знаний, накопил опыт самостоятельной работы. Пришло понимание огромной действенной силы искусства, умение передать людям своё понимание мира. Появились серьёзные творческие замыслы и планы.

В известной степени качественный скачок в эволюции Урманче-художника был связан с переходом в мастерскую А. В. Шевченко. Превосходный рисовальщик, чуткий и наблюдательный пейзажист и жанрист, Шевченко стоял за активное отношение художника к природе, но не впадал в крайности «левого» искусства и не подавлял индивидуальности своих учеников. Сущность своего отношения к искусству он сформулировал так: «Мы стремимся к исканию новых путей нашему Искусству, но не отвергаем вполне старого и из прежних форм его признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока. Простая, бесхитростная красота лубка, строгость построения и хороший цвет, собранные воедино творческой рукой художника-властелина, – вот наш пароль и лозунг...

Красота только в стройности простых сочетаний форм и красок... Примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани Востока и т.д. – вот образцы подлинного достоинства и живописной красоты»⁵.

Не всё в этой программе устраивало Урманче, но основные её положения – о связи профессионального искусства с народными первоисточками, о сознательном уходе в простоту форм, «в стройность простых сочетаний», о необходимости изжива-

⁵ Шевченко А. Нео-примитивизм. М., 1913. С. 7.

ния натурализма – укрепили подобные же мысли самого Урманче, помогли утвердиться в поисках оригинального живописного языка. С Шевченко его связали дружеские отношения, и осуществление первых творческих замыслов стало возможно благодаря этому интересному человеку и художнику.

Яркой индивидуальностью обладал и наставник Урманче в области скульптуры Б. Д. Королёв. Он не ограничивал учащихся одной какой-либо системой пластического языка скульптуры, а, напротив, старался развить умение выбирать художественные средства в зависимости от идейно-образных задач. И хотя сам Королёв склонялся к геометризованным формам скульптуры, что не могло не отразиться на характере увлечений и поисков его учеников, в том числе и Урманче, но гораздо важнее было его непредвзятое отношение к самому широкому кругу явлений русской и мировой пластики. Да и само место скульптуры в искусстве 20-х годов обязывало к созданию содержательных, новаторских по своему существу скульптурных образов, требовавших монументального синтетического воплощения.

Расцвет скульптуры в большой степени связан с эпохами общественного подъёма, с ведущими идеями времени. Октябрьская революция, как бы ни оценивать её последствия и результаты, перевернула мир, и это явилось предпосылкой новаторства и ускоренного развития советской скульптуры. Ещё 12 апреля 1918 года был принят Декрет СНК «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг и выработке проектов памятников Российской Социалистической революции», положивший начало монументальной пропаганде. План монументальной пропаганды, получивший название «ленинского», предусматривал увековечивание памяти выдающихся мыслителей, революционеров, деятелей культуры, отдавших свои силы делу освобождения человечества, прославление идей Октября и завоеваний революционного народа. Следуя, по словам искусствоведа А. Каменского, «идеальной программе революции», многие советские скульпторы 20-х годов (Н. А. Андреев, С. Т. Коненков, М. Г. Манизер, А. Т. Матвеев, С. Д. Меркуров, В. А. Синайский, Л. В. Шервуд и др.) этот идеологический заказ восприняли как своё личное дело и в его реализации достигли выдающихся художественных результатов.

Возможность скульптуры выражать большие общественно значимые идеи, многозначность и ассоциативность её содержания, глубоко обобщающий характер её образов со студенческих лет увлекли Урманче. Правда, серьёзная работа в этой области пришла позднее – в зрелые периоды творчества. Объясняется это, прежде всего, особенностями творческого мышления художника. Он долго вынашивает свои сокровенные замыслы, добываясь отчётливости и выразительности образного строя будущего произведения. Иногда от первоначальной мысли до завершенной работы его отделяют многие годы, заполненные подспудной работой сознания, десятками композиционных набросков, эскизов и этюдов. Кроме того, первоначально Урманче больше времени уделял живописи и рисунку, а возможность заниматься скульптурой, требующей специальной материально-технической базы, получил значительно позднее.

Помимо живописи, рисунка, офорта, скульптуры Баки Идрисович во ВХУТЕМАСе осваивает приёмы театрально-декорационного искусства, получает навыки в работе по оформлению книги, в области создания плаката и монументальной росписи, керамики. Знания, полученные в вузе, закреплялись практическим их применением. В студенческие годы Урманче принимает участие в оформлении издававшихся в то время в Москве татарских и башкирских газет и журналов. По заказу московского издательства «Нашрият» он в 1923 году составляет руководство для учителей о художественном воспитании детей, значение которого в то время было очень большим. Ведь учителей рисования в татарских школах тогда не было, не говоря уж о печатных пособиях. К этому же году относится оформление и иллюстрации к книге Г. Тукая «Шурале», вышедшей в Казани.

С каждым годом ощущал Урманче всё большую уверенность в своём призвании, в правильности избранного пути. Молодость, радость, даваемая творчеством, помогали преодолевать трудности, с которыми сталкивались художники 20-х годов. О мраморе и выдержанном дереве для скульптуры можно было только мечтать. Не было хороших красок, и Урманче постоянно бывает в мастерской по изготовлению живописных материалов, осваивая производство красок из волконскоита.

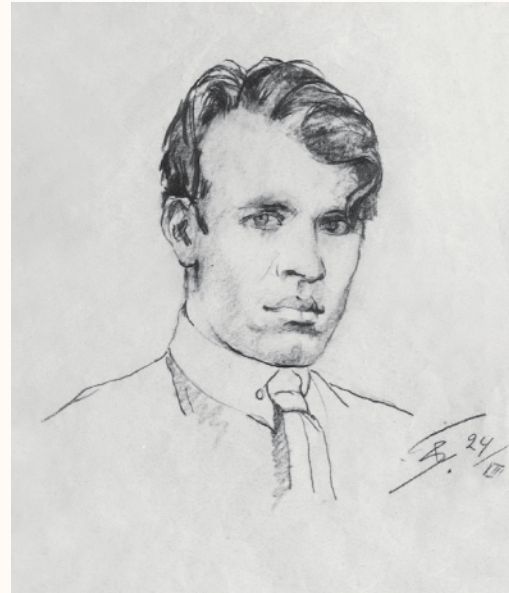
К концу пребывания во ВХУТЕМАСе Урманче определился как самостоятельная творческая личность со своим, индивидуальным художественным видением мира, со сложившейся творческой манерой. По скульптурному факультету он окончил четыре курса, а весной 1926 года завершил обучение на живописном факультете. Сразу же по окончании ВХУТЕМАСа он уехал в Казань. Звание художника было присвоено ему без предоставления дипломной работы по совокупности успехов во время обучения в вузе.

Впереди открывались новые горизонты, и Баки Урманче с нетерпением молодости и страстным желанием работать вступает в новый период жизни.

ОБРЕТЕНИЕ ГОЛОСА

С первых же дней по приезду в Казань Урманче окупился в лучшую педагогическую и творческую работу. Его назначают заведующим учебной частью и преподавателем Казанского художественного техникума, в который незадолго перед этим были преобразованы Свободные художественные мастерские. Для работы он получает в здании техникума – бывшем здании КХШ – мастерскую уехавшего за границу Н. И. Фешина.

Глубинные процессы в советском искусстве второй половины 20-х годов затронули и художественную жизнь Казани. Она обогащается новыми чертами, хотя в определённой степени утрачивает некоторые характерные особенности предшествующего времени: многообразие художественных течений в искусстве, острую борьбу между ними, отсутствие прямого идеологического диктата. Ряд художников «левых» направлений был вынужден покинуть Казань. При государственной поддержке начинается консолидация художественных сил на



Урманче Б. И.
АВТОПОРТРЕТ. 1924
Бумага, уголь. 21 x 16
Частное собрание
(Казань)

платформе АХР (Ассоциация художников революции), приобщение художников к единомыслию, к тому «творческому методу советского искусства», который позднее получит название социалистического реализма. Тем не менее интенсивность художественной жизни продолжает оставаться высокой.

Исследования казанских учёных приковывают всеобщее внимание к богатейшему культурному наследию Татарии, к вопросам теории и практики художественного творчества. Большой размах получают охрана и реставрация памятников истории, архитектуры, искусства, развитие музейного строительства в республике, выставочная деятельность. Выставки произведений лучших мастеров советского искусства, проводимые в Центральном музее Татарской Республики, не только пробуждали широкий общественный интерес к искусству, но были хорошей школой для местных художников. Многочисленные статьи и книги казанских искусствоведов П. М. Дульского, П. Е. Корнилова, В. В. Егерова освещали многообразные аспекты строительства новой художественной культуры, обобщали достижения художественной деятельности казанских живописцев и графиков. Важным фактором развития искусства стала подготовка национальных художественных кадров. Ко второй половине 20-х годов относится начало творческой работы художников Ф. Ш. Тагирова, Ш. Мухамеджанова, М. Каримова, Н. Багаутдинова, К. Мансурова, Р. Булата и других, многие из которых были учениками Урманче в художественном техникуме. «...Самое отрадное, – отмечал казанский искусствовед П. М. Дульский в 1927 году, – это то, что техникум ожил; как видно, недалеко то время, когда он будет давать тон всей художественной жизни Татарии, так как в нём должна формироваться смена и тот национальный состав мастеров, без которых в будущем не может быть создано и национальное искусство»⁶.

⁶ Дульский Г. Г. На всетатарской изыскательской выставке. – «Еженедельник», Еженедельное бесплатное приложение к газете «Красная Татария». № 13. 1927. 27 ноября. С. 5.

В такой благоприятной творческой обстановке началась деятельность Урманче в Казани. И он отдался ей целиком, работал с полным напряжением сил, без оглядки на время. А дел было много. Фактически на молодого художника легла вся ответственность по руководству техникумом. Вот как писал об этом в своих воспоминаниях сам Баки Идрисович: «Директор техникума Мазунин окончил художественную школу ещё до революции, но не занимался творчеством. Вступив после войны в партию большевиков, стал руководящим кадром, чиновником. И прежний завуч техникума, как только я приступил к работе, уехал в Москву. Оттуда дошли слухи, что он устроился ретушёром в «Известиях». К концу года уехал туда и Мазунин.

Директором вскоре назначили не имевшего никакого отношения к искусству Мазулевского. Не скажу, что он был плохим человеком. Он просто ничего не делал и только подписывал бумаги. Вся тяжесть легла на мои плечи. В моих планах, однако, был педагогический труд по обучению татарской молодёжи, не имевшей в силу исторических причин своего изобразительного искусства. Памятуя об этом, не жалея сил, приступил к наведению порядка в техникуме искусств»⁷.

Знаменитое художественное учебное заведение Казани в это время было в полном развале. Вышедшая из строя ещё в 1918 году система центрального отопления не была восстановлена. Не было ни материалов, ни средств на ремонт и содержание здания. Всё пришло в ветхость. Многие кабинеты и учебные классы стояли пустыми. Наскоро склёпанные «буржуйки» с тянущимися через помещения жестяными трубами нередко приводили к пожарам. Все проблемы техникума, вызванные разрухой и неустроенностью жизни, пришлось решать новому завучу. И он ходит по инстанциям, ездит в Москву, добываясь ассигнований, добывает дрова, заботится о снабжении техникума художественными материалами, стремится облегчить условия жизни студентов.

Рабочий день начинался рано. Жил он тогда на улице Островского и любил в ранние утренние часы ходить в техникум пешком, наблюдая уличные сценки, впитывая очарование живописных казанских переулков, обдумывая дела на предстоящий день. С семи часов утра Баки Идрисович бывал в своей мастерской и до начала занятий со студентами успевал два часа поработать у мольберта. После утренних учебных занятий он выполнял необходимые административные дела по техникуму, а до начала вечерних занятий по рисунку и после них – снова работал в своей мастерской.

К сожалению, работ Урманче 20-х годов и, в частности, произведений этого плодотворного периода творчества сохранилось немного. Трагические события, вошедшие в жизнь художника в 1929 году, привели к гибели большинства его картин и рисунков. Но и сохранившиеся десять – пятнадцать работ позволяют сделать вывод, что в искусство пришёл самобытный художник со своим характерным творческим почерком.

В его картинах нет никакой надуманности. Материал для них, сюжеты и образы он черпает в самой жизни. Боль-

⁷ Баки Урманче. Открывший двери. Страницы воспоминаний. – Советская Татария. 1991. 3 августа. [Перевод с татар. яз. Р. Шагеевой.]

шую роль играет мотив природного пространства – характерная особенность, которая в развитом виде пройдёт через большинство его композиций и в дальнейшем. Человек и окружающая среда воспринимаются художником в живом единстве – не противопоставляются друг другу, а являются равноправными «героями» произведений, немислимыми по отдельности.

Урманче пишет красочные сцены, увиденные острым наблюдательным глазом в пёстром калейдоскопе действительности: народные гуляния, бурление толпы на городских улицах и базарах, характерные типы извозчиков, носильщиков, торговцев, бродяг. Особенно влекут художника речные просторы, водные пространства – одно за другим появляются изображения переправ, лодочных катаний, речных пейзажей. Напор жизненных впечатлений так силен, что Баки Идрисович и не пытается ограничить себя рамками загодя продуманных или отработанных заранее композиционных схем. Многие картины производят впечатление случайно выхваченных и перенесённых на холст кусков действительности во всей свежести и непосредственности первого взгляда. Безусловно, в них чувствуется воздействие полученных во ВХУТЕМАСе уроков, в частности, живописной концепции А. В. Шевченко. Импрессионистический подход к явлениям жизни, некоторый этюдизм и эскизность письма проявляются в первых картинах Урманче, но они, скорее, только точки соприкосновения, чем сознательное следование приёмам живописи своего учителя. Он идёт дальше, делая собственные художественные открытия – в цвете, в передаче свето-воздушного пространства, в понимании формы.

Уверенной свободой кисти, плотной материальностью лепки формы отличается полотно «У переправы». Ощущение жаркого летнего дня на реке Казанке передано художником убедительно и достоверно. Он с увлечением пишет лодки с сидящими в них в ожидании переправы людьми, проплывающий вдали пароходик, узкую полоску берега на первом плане. Человеческие фигуры и предметы залиты солнцем и окутаны воздухом. Пространство умело организовано. Вертикальные ритмы человеческих фигур перебиваются диагональю баркаса на первом плане и горизонталью противоположного берега, что создаёт ощущение глубины и сложной разработанности пространства.

Рисунок и живопись слиты в картине в единое неразрывное целое – художник как бы рисует цветом. Продуманная колористическая система строится на ритмичном чередовании светлых и тёмных пятен. Краски то вспыхивают в полную силу цвета, но неуловимо перетекают друг в друга. Поверхность картины вибрирует, дышит, живёт. Врождённое колористическое дарование, мастерское выявление тонального и цветового богатства действительности ставят Урманче в один ряд с лучшими советскими колористами.

Быть может, стихия живописности в этом полотне захватывает художника настолько, что он не ставит здесь задач углублённой психологической характеристики изображаемых людей. Но в самой пластике фигур, жестов, движений мы ощущаем индивидуальность и характерность персонажей. Полны экспрессии фигуры старухи в национальном костюме



ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские). Москва. 1927

и мальчонки, торопливо шагающих к лодке, характерны позы оживлённо беседующих на берегу мужчины и женщины.

Светлым и радостным мировосприятием окрашена картина «Катание на парусных лодках». Свои наблюдения и впечатления художник реализует легко, естественно, непринуждённо. Опять, как и в картине «У переправы», избирается непреднамеренная, как бы случайная композиция, живописно-пластическая основа которой взята из действительности. Но на самом деле работа умно и тонко срежиссирована. Равномерное распределение живописных масс в пространстве картины, тонкое цветовое решение полотна выявляют мысль о разлитой в природе гармонии, о душевном покое людей. Фигуры отдыхающих горожан трактованы обобщённо, но мы угадываем их принадлежность к своему времени – концу 20-х годов. Именно угадываем, потому что художник не даёт психологически разработанных образов людей, ограничивая себя передачей только непосредственного впечатления.

Первые картины Урманче написаны виртуозно, и всё-таки их следует отнести к тем созданиям художника, в которых он ещё только подходит к своему собственному образному миру. Прекрасно овладев технической стороной искусства, выразительным и богатым языком живописи, он только начинает в это время постигать ту непреложную истину, что глубокая правда искусства определяется постижением сущности жизненных явлений. Жажда творчества и переполняющие художника впечатления требовали, скорейшего воплощения на холсте многообразных проявлений действительности. Но умения обобщать, отделять главное от второстепенного ещё не хватало. Поэтому многие из живописных полотен Урманче этого периода ласкают и радуют глаз, но не затрагивают глубины сознания зрителя, не рожают потока ассоциаций и мыслей. Только большая содержательность искусства может придать ему впечатляющую силу, подлинную ценность. И художник шаг за шагом идёт к этой цели.

Если некоторый эстетизм, самоцельность артистического приёма и виртуозного мазка, схематизм в решении



Б. И. Урманче (стоит крайний справа) в натурном классе Казанского художественно-педагогического техникума. 1926. Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан

человеческих фигур снижают образную силу сюжетных картин, то в пейзаже и портрете Урманче уже вплотную приближается к единству содержания (художественной идеи) и формы (средств воплощения).

В серии волжских пейзажей 1926–1929 годов он создаёт волнующий своей проникновенностью образ великой реки. В этих картинах нет ни подчёркнутой романтики, ни подавляющей величественности, ни холодноватой суровости. Волга, в те времена ещё не загубленная неразумным вмешательством человека, с её плесами, перекатами, песчаными отмелями, зелёными островами представляется художнику воплощением отчего края. Здесь всё знакомо и привычно, здесь легко дышится, здесь испытываешь ощущение раскрепощённости и внутренней свободы. Стремясь к передаче состояния устойчивости бытия, Урманче не пишет пасмурных ненастных дней. Жизнь в это время воспринимается им как праздник света и цвета. Поэтому в пейзажных работах сознательная простота волжских мотивов приобретает характер красочной феерии. Построенная на тонких цветовых градациях, живопись великолепно раскрывает заинтересованное отношение художника к предмету изображения, и эта влюблённость, поэтическое чувство передаются зрителю, пробуждают отклик в его душе. Прозрачная голубизна неба в этих пейзажах гармонично сочетается с тяжёлой, местами чуть разбелённой синью воды; все оттенки зелёного активно взаимодействуют с красными и жёлтыми охрами; тёплые и холодные тона, сталкиваясь между собой, рождают напряжённый цветовой и обранный строй полотен.

Постоянные поиски Урманче связаны с воплощением в живописи национальной темы. Собственно, все сюжетные картины первого периода творчества так или иначе раскрывают особенности жизни и быта татар. Но последовательная и целеустремлённая работа в этом направлении начинается

с 1928 года, когда художник стал переходить от сцен, непосредственно написанных на пленере к полотнам, воплощающим заранее продуманный идейно-художественный замысел.

В «Чаепитии» – одной из первых работ подобного рода – найден очень удачный композиционный приём, дающий большие возможности для раскрытия темы. В саду за деревянным столом с кипящим на нём самоваром расположилась группа людей. Они сидят полукругом: их лица, за исключением лица женщины, сидящей слева, обращены к зрителю. Ведя неторопливую беседу, они пьют чай, слушают гармошку. Вся сцена написана темпераментно, широкими, но точными и уверенными мазками. Воссоздавая общую бытовую атмосферу, типичность изображаемой сцены, художник не поднимается, однако, до разработки характеров, не стремится к раскрытию психологии, внутреннего состояния людей. Интерес к задачам чисто живописного порядка в задуманном холсте превалирует у него над интересом к человеческой личности. Поэтому картина воспринимается как незавершённая эскизная работа.

Через год Баки Идрисович пишет картину «Женщина у сепаратора», в которой преодолевается разрыв между образной выразительностью и выбором живописных средств. Именно в силу их слияния эта работа по праву считается одним из лучших достижений художника первого периода творчества. Знание народной жизни, умение пластически передать неповторимое, индивидуальное, отличающее данного человека от других – вот те предпосылки, которые позволили Урманче создать углублённый художественный образ. Изображая с натуры обстановку кухни и женщину, на минутку оторвавшуюся от работы, художник вкладывает в картину гораздо больше, чем видит глаз. Сюда вошли и воспоминания детства художника, и его любовь к ярким цветам национального костюма, красочности народного быта и его большой жизненный опыт. Сила воздействия этого произведения заключается в выявлении типичного через конкретно-жизненное, всеобщего через индивидуальное.

В характеристике героини картины нет никакой приближённости. С первого взгляда мы прочитываем её «биографию». Перед нами человек сильной и цельной души, живущий трудовой жизнью. Эта женщина легко справляется с любой работой, содержит в порядке дом, спокойно и твёрдо преодолевает препятствия. Чем больше мы вглядываемся в черты её не очень красивого лица, тем больше открываем новых неповторимых особенностей характера. Его раскрытию помогает и мастерски написанный интерьер. Это не просто живописный фон, а естественная среда, в которой живёт героиня картины. Пёстрая занавеска «корама», укреплённая на стене, незамысловатый натюрморт – зелёный лук, чёрный хлеб, сепаратор, кухонная утварь – всё написано плотно, материально, вещно, и эти реалистически данные детали подчёркивают типичность образа женщины. Светлое и оптимистичное восприятие мира сказалось в образно-живописном строе полотна, в его цветовом решении. Всё оно построено на сочных аккордах красных, розовых, жёлтых, зелёных тонов; их повышенная звучность придаёт картине приподнятый, праздничный настрой. Для Урманче нет скучных неживописных

мотивов. Способность находить поэзию в самых будничных сторонах жизни, в рядовых повседневных её проявлениях говорит не только об остроте глаза живописца, но и о складе его мышления, который можно охарактеризовать как «художественный историзм».

В послевоенные десятилетия все исследователи татарского изобразительного искусства единодушно относят «Женщину у сепаратора» к этапным произведениям национальной живописи. Особенно тонко глубинный смысл картины Урманче проанализирован в труде С. Червонной «Художники Татарии». «В образе молодой женщины, – пишет она, – есть подкупающая скромность, застенчивость, серьёзность. Строго сомкнуты её губы, едва заметно, легко нахмурены брови, рука, как бы ища опоры в прикосновении к ткани, произвольно касается края передника, приподнимая его. Не привыкшая позировать, она в то же время стоит очень прямо, потупив взгляд, но не опуская головы, и в её гордой, статной, спокойной осанке почти с символической полнотой отражается то, что было историческим процессом духовного раскрепощения личности»⁸.

Художественные достоинства полотна «Женщина у сепаратора» позволяют сделать определённые выводы о развитии творческого метода художника в конце 20-х годов. «Женщина у сепаратора», по существу, портретная работа, так называемый обстановочный портрет, портрет-картина. И если в своих композиционных вещах Урманче в это время исходит из формальной задачи живописной организации плоскости холста, в результате чего человеческая фигура нередко берётся только «для пятна» или композиционного равновесия, то здесь, в портрете, формальные средства живописи полностью диктуются и определяются задачами всестороннего раскрытия человеческой личности.

Работа над портретом дисциплинирует кисть художника, ибо портретный жанр немислим без проникновения в психологию, без раскрытия духовного содержания изображаемого человека. Поэтому постижение наиболее глубоких закономерностей искусства началось у Урманче именно с живописного портрета. Произведения этого жанра, созданные в конце 20-х годов, не только подготовили большие достижения в этой области в последующие периоды творчества, но и предопределили ход его художественной мысли в работе над тематической картиной, исторической композицией, над скульптурой. Именно с портрета началось изживание реминисценций «западничества» в его художественном языке.

Реалистической полнокровностью, меткой выразительностью характеристик, глубиной психологизма отличаются работы «Девушка в белой шляпе», «Татарка», «Девушка в жёлтом», «Портрет Бекбулатова». В каждой из них художник находит интересный композиционный приём, особый живописно-пластический строй, помогающий выявить индивидуальность изображаемого человека. Все эти работы свидетельствуют о стремлении воплотить в живописи татарский национальный характер.

⁸ Червонная С. М. Художники Татарии. – Казань: Таткнигоиздат, 1974. – С. 18–19.



Б. И. Урманче (второй справа) с преподавателями Казанского художественно-педагогического техникума. 1926–1929. Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан

Пожалуй, полнее всего тонкий психологизм реализован в «Портрете Бекбулатова». Человек сидит в свободной непринуждённой позе. Глаза его полуприкрыты, руки сложены на животе. Уверенная скульптурная лепка головы и фигуры, широкий мазок, идущий по форме предметов, точно передают облик портретируемого. Но главное внимание художник обращает на передачу душевного состояния. Внешняя расслабленность подчёркивает и оттеняет сосредоточенность работы мысли, динамизм характера Бекбулатова. Умное интеллигентное лицо, уверенная манера держаться отражают сложившуюся индивидуальность человека и одновременно несут отпечаток среды и обстановки, в которых она формировалась. Портрет подкупает полнотой раскрытия личности. Он как бы вобрал в себя прошлое и настоящее мудрого старика, а поэтому воспринимается как рассказ о целой эпохе, как эхо времени. Конкретно-историческое обоснование характера героя картины – одна из сильных сторон Урманче-портретиста. Отсюда и убедительность выявления национального в его искусстве.

Конечно, национальная тема понимается художником широко. Мировоззрение татарского художника проявляется во всём, что он делает. Но и в первый период творчества его тянет не только к портрету и бытовому жанру, но и к сложным многофигурным композициям, которые раскрывали бы наиболее характерные страницы жизни татарского народа как в прошлом, так и в настоящем. Замыслом этим в тот период времени не суждено было осуществиться. Судить о них можно только по одной незавершённой картине – «Диспут», изображающей горячий богословский спор в дореволюционном медресе.

Художник хорошо знал то, о чём рассказывает в работе – ведь он сам семь лет провёл в «Мухаммадии». Его увлекла возможность передать многообразие человеческих типов, характеров, столкновение взглядов, точек зрения, идей, обстановку



Урманче Б. И.
ПРИЕХАЛИ
УЧИТЬСЯ.
КРЕСТЬЯНСКАЯ
МОЛОДЁЖЬ,
ПРИБЫВШАЯ
УЧИТЬСЯ
В ВУЗЫ
КАЗАНИ. 1926
Иллюстрация из
журнала «Безне
юль» («Наш путь»),
1926, № 9

учебного заведения, в котором воспитывалась татарская молодёжь. Увлекли его и сложные живописные и композиционные задачи, диктовавшиеся темой, и он горячо принялся за работу.

Диспут происходит в просторном помещении с высокими узкими окнами. Урманче не ставил целью документально воспроизвести один из классов «Мухаммадии», но в основе лежат непосредственные впечатления юности. Диспут ведётся по вопросам веры, но смысл картины гораздо шире – в утверждении победы прогрессивного мировоззрения над догматической религиозностью. Мало того, содержание этого произведения несет ещё один смысловой пласт. Обстановка бесконечных дискуссий, свободомыслия, борьбы за свои убеждения, та неповторимая атмосфера общественной жизни 20-х годов, которая окружала художника в годы учёбы в Москве и работы в Казани, невольно привносилась в картину, и Урманче пытался выразить понимание проблемы выбора человеком жизненной позиции, его нравственной стойкости, безотносительно к конкретной сюжетной ситуации. «Я почему-то имел в виду вообще споры идеологического порядка, – рассказывал художник. – Время тогда было острое, схватки бывали нешуточные, и поведение на собраниях, разговоры и выступления очень часто раскрывали кто есть кто, кто чего стоит»⁹.

Таким образом, первый трёхлетний период творчества Урманче знаменуется в области живописи многообразием поисков. Живописные произведения художника этого времени по своим качествам, на первый взгляд, стоят особняком в его творчестве. Работая в русле живописной традиции, полученной в годы пребывания в Москве, он в своей творческой практике изучает и проверяет действенность её приёмов и ху-

дожественного языка, пытается применить к воплощению национальной тематики. В дальнейшем, под воздействием требований жизни он изменит свой подход к живописи, но эта закономерная эволюция не будет означать потери того лучшего, что было добыто в конце 20-х годов. Навсегда в его живописи останутся внимательное отношение к проблеме цвета и свето-воздушного пространства, чётко выраженное отношение к натуре, ясно осязаемые особенности национального восприятия, проявляющиеся в декоративных устремлениях, любви к узорчато-прихотливой линии рисунка, в элементах плоскостности его картин.

Ко времени преподавания в художественном техникуме относится сближение Урманче с П.П.Беньковым, который также вёл занятия в техникуме. Беньков нередко заходил в мастерскую Урманче, смотрел его работы, делал замечания по картинам. Сам превосходный колорист, он не мыслил живописи вне цветового богатства. Работы молодого художника ему нравились, он находил в них соответствие собственной манере. Глубокие суждения Бенькова об искусстве не могли пройти мимо внимания Урманче, а общение с ним сначала в Казани, а в дальнейшем в Самарканде оставило определённый отпечаток в его искусстве.

В 20-е годы Урманче занимается и другими видами искусства, в частности, графическими техниками – рисунком, офортом, книжно-журнальной иллюстрацией.

Занятия рисунком в это время носят преимущественно подсобный характер. Рисунок для художника это и способ фиксации впечатлений – своеобразная записная книжка, и область композиционных построений, и постоянные упражнения для глаз и руки. Даже в беглых набросочных рисунках проявляется наблюдательность художника, стремление к художественному претворению увиденного, разносторонность его интересов и привязанностей. В них так же определённо проявляется личность художника, как и в больших законченных работах.

Лаконичностью и экспрессией отличаются, например, многие из астраханских и кисловодских зарисовок 1927 года. В неприязательных этюдах лошадей и кроликов, в простых по мотивам рисунках, изображающих бочаров, грузчиков, «барбызов», в многочисленных пейзажных набросках художник ставит задачи передачи движения, выявления выразительной детали или подчёркнутого воссоздания характерного. Соподчинение частей целому, ясно выраженная конструктивность, умение скупыми средствами передать объём и цельность формы делают рисунки Урманче важной частью его художественной деятельности конца 20-х годов.

В трудной технике офорта художник работает с немалым успехом. Этому способствовало наличие специальной литературы, которую Урманче начал собирать ещё в Москве, и прекрасное оснащение офортной мастерской. Ещё до революции, при создании КХШ, из Германии был выписан прекрасный офортный станок со всем необходимым оснащением, и это в немалой степени предопределило расцвет казанской графики в 20-х годах. В основу первых офортных работ Урманче положены излюбленные волжские мотивы или неприязательные бытовые сценки. Но прежде всего в них худож-

ник отрабатывает технические приёмы, добиваясь сочности тона и бархатистости поверхности оттиска.

Интересную страницу в истории художественного техникума составляет попытка возродить в Казани керамическое производство, так называемую пестречинскую керамику. В небольшом селе Пестрецы (ныне районный центр), расположенном в 20 километрах от Казани, незадолго до первой мировой войны была основана керамическая школа с мастерской при ней, производившей бытовую поливную керамику. Во время гражданской войны производство пришло в упадок.

Первые шаги по спасению ценного оборудования пестречинской фабрики и возрождению керамики были сделаны Ф.П.Гавриловым, ректором Свободных художественных мастерских. Но в 1926 году Гаврилов умер и дальнейшую работу в этом направлении повёл Урманче.

В Казань, в здание художественного техникума, было перевезено всё оборудование, разыскан мастер, знавший технологию производства. Небыло никаких пособий, никаких рекомендаций. Осваивать новое дело приходилось ощупью, преодолевая финансовые затруднения. Этот эпизод творческой биографии художника лишней раз раскрывает интерес Баки Идрисовича к художественным промыслам, народному искусству вообще, и проявлялся он в той или иной форме на протяжении всей жизни мастера. Причём он не носил оттенка эстетства, пассивного любования, а имел действенный характер – спасти, возродить, ввести вековые традиции в современную жизнь. Поэтому уместно снова дать слово самому художнику, чтобы интересная страничка казанского искусства в своих деталях получила подтверждение организатора этого дела:

«У меня обнаружился студент, который работал когда-то в Пестрецах. В керамике он не смыслил, но мне всё же помог. Я спросил его о мастерах, которые работали в пестречинской мастерской, и попросил его доставить одного или двух в Казань. У физиков Казани попросил дать студентов для выяснения технологии. Мне таких ребят дали (один из них – Тумашев). В техникуме был преподаватель технологии, с ним тоже разговаривал. Литературы по этому вопросу у нас тогда не было никакой, приходилось до всего доходить своим разумением.

Одним словом, договорился я с одним мастером из Пестрецов, устроил его прилично, приставил двух студентов последнего курса – они в химии понимали.

Мастеру я сказал:

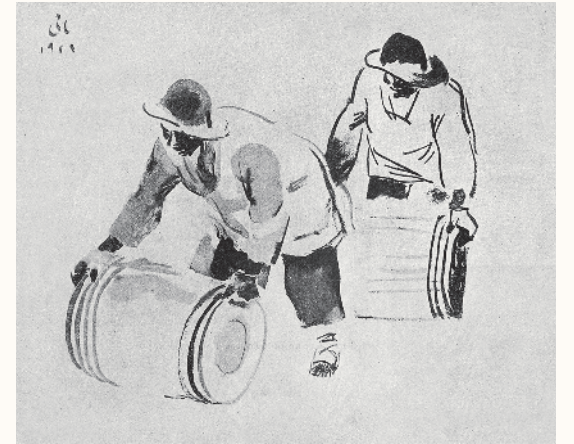
– Оборудование тебе знакомо, стройте печь и начинайте работать. И только работайте, больше никаких требований.

И дело пошло, раскрутилось.

А студентам сказал:

– Наблюдайте за ним, записывайте всё, что он делает, а потом разберёмся, начнём работать сами.

Мужик был молчаливый, ничего не говорил, не раскрывал секретов, но мы всё же разобрались что к чему»¹⁰. И уже в том же году удалось выпустить первую продукцию.



Урманче Б. И.
БОЧАРЫ. 1928
Иллюстрация
из журнала
«Творчество», 1934,
№ 11

Урманче выполнил несколько эскизов ваз в духе старинных образцов с арабскими надписями. Затем последовала разнообразная керамическая посуда. Мастер-керамист умел работать: изделия получались тонкостенными, с хорошей поливой. Ряд изделий керамической мастерской вошёл в экспозицию татарского отдела на выставке искусства народов СССР в Москве (1927 год).

К этому же времени относится и первая статуэтка, созданная Урманче, – «Девушка с ведром». Она носит ярко выраженный жанровый характер и воплощает, скорее, живописный, чем скульптурный принцип подхода к натуре. Но, тем не менее, этот первый скульптурный опыт (не считая ученического «Старика, плетущего лапти», экспонировавшегося на курсовой выставке 1919 года, в первый год учёбы в Свободных художественных мастерских) очень дорог художнику как начало работы в той области искусства, с которой затем будут связаны многие годы труда.

Активное участие принимает художник в работе Комиссии по усовершенствованию шрифта на арабской основе. Он создаёт новые образцы шрифта, отличавшиеся чёткостью и оригинальностью графического начертания. По итогам своей творческой работы Урманче сделал доклад, с одобрением встреченный Комиссией. Несколько номеров журнала «Безнеюль» были напечатаны с применением шрифтов Урманче.

Статья Урманче «О реформе печатного шрифта на основе арабской письменности», опубликованная в журнале «Безнеюль» (№ 10 за 1926 год), представляла собой первую попытку найти научные основы реформы татарского алфавита, отвечающего требованиям современной полиграфии. Художник предложил особый метод изменения диакритических знаков, который, в конечном счёте, должен был привести к сокращению этих знаков до минимума в результате последовательного изменения рисунка шрифтов при сохранении их основной формы.

В 1928 году Урманче организует при Доме татарской культуры секцию изоискусства. В планы работы секции входило чтение лекций среди населения, организация экскурсий художников в колхозы и на промышленные предприятия, проведение экспедиций по изучению памятников архитектуры и сбору произведений народного искусства.

⁹ Из записи беседы с художником, сделанной автором в ноябре 1971 года.

¹⁰ Из записи беседы с художником, сделанной автором в ноябре 1971 года.

Уже тогда, в первый период творчества, Баки Идрисовича отличает неутомимость в деле сохранения и пропаганды культурного наследия татарского народа. Особенно показательна в этом отношении история «открытия» Урманче старейшего татарского скульптора-самоучки Мирзаджана Байкиева. Случайно узнав о нём, Урманче специально едет в Ленинград, где Байкиев в это время работал реставратором скульптуры в Эрмитаже. Неоднократные встречи в дальнейшем, длительные беседы о татарском искусстве принесли Урманче большую пользу. В статье по случаю 35-летия трудовой деятельности Байкиева Урманче писал: «Наша культурная армия ещё не велика. Любое достижение в области культуры увеличивает наше культурное богатство. Поэтому для нас ценна и радостна деятельность Мирзаджана-аги на поприще изобразительного искусства.

Культурность состоит не только в создании культурных ценностей, но важным условием и признаком её является умение видеть и оценивать большое и малое в этих культурных достижениях»¹¹.

Таким образом, первый трёхлетний период самостоятельного творчества и общественно-педагогической деятельности был для Баки Идрисовича периодом кристаллизации его взглядов на искусство. Именно в это время родилось его убеждение в том, что «вторая реальность» может быть полнокровной, правдивой и необходимой людям только в том случае, если художник полностью раскрывает себя, свой неповторимый способ видеть, чувствовать, понимать мир, если он предельно честен и искренен в своих отношениях с действительностью, если бесстрашен в поисках и познании неведомого. В подлинном искусстве для Урманче нет места конъюнктурным соображениям, погоне за модой и сенсационностью, подчинению личности художника групповым интересам, абстрактной художественной системе, предрассудкам массового сознания или давлению официальной идеологии. Очень восприимчивый по природе ко всему самобытному, яркому в искусстве, он стремился переработать наследие разных эпох и направлений в нечто индивидуальное, присущее только ему. Но, как считал сам художник, путь этот необходимо проходить в одиночку, неторопливо и сосредоточенно, не поддаваясь соблазну готовых рецептов или воздействию авторитетов.

Именно поэтому, несмотря на общительность, большой организаторский талант, борцовский темперамент, он не примыкал ни к каким группировкам 20-х годов, не участвовал в борьбе направлений, не стремился к достижению административных постов в художественной сфере. От влияния группировочной борьбы он ограждал и своих студентов. Для позиции Урманче очень характерен его ответ от 22 июня 1927 года на распоряжение Татпрофобра о введении в состав квалификационной комиссии техникума представителя ТатАХРРа:

«На предложение ввести в квалификационную комиссию Техникума представителя от ТАХРРа сообщаю, что Профобр,

по-видимому, введён в заблуждение, что ТАХРР – организация государственная, и поэтому решил ввести одного представителя наравне с профсоюзом Рабис. Но так как ТАХРР является ассоциацией художников только одного направления (течения) в искусстве, то участие его членов в академической работе Техникума не считаю целесообразным. Представительство организаций художников отдельных формальных течений будет только препятствовать работе квалификационной комиссии, почему изменение общего положения о квалификационной комиссии считаю не нужным»¹².

В 1929 году успешно начатая творческая деятельность Баки Идрисовича Урманче была прервана. Далекое Соловецкое острова на четыре года разлучили художника с искусством...

Причины и обстоятельства ареста и по сегодняшний день не могут быть выяснены с документальной точностью. Большевикская Фемида умела хранить свои тайны, и несмотря на попытки художника на склоне лет, уже в эпоху гласности и реабилитации политических заключенных, ознакомиться с материалами следственного дела, такой возможности ему предоставлено не было. Но несомненно одно: Урманче попал под безжалостный каток борьбы с инакомыслием, который набирал обороты с первых дней установления режима и своей тяжестью давил целые социальные группы и всех тех, кто хоть мимолетно мог усомниться в правильности избранного курса.

Ставшие сейчас достоянием общественности многие секретные документы 20-х годов вскрывают бесчеловечный механизм диктатуры правящей партии, не останавливающейся перед насилием и убийством «по классовому признаку». Так, например, 19 марта 1922 года Ленин писал Молотову о необходимости изъятия церковных ценностей и давал указания о порядке проведения этой акции: «На съезде партии устроить секретное совещание всех или почти всех делегатов по этому вопросу совместно с главными работниками ГПУ, НКЮ и Ревтрибунала. На этом совещании провести секретное решение съезда о том, что изъятие ценностей, в особенности самых богатых лавр, монастырей и церквей, должно быть проведено с беспощадной решительностью, безусловно ни перед чем не останавливаясь и в самый кратчайший срок. Чем большее число реакционного духовенства и реакционной буржуазии удастся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь проучить эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении они не смели и думать»¹³. Сходный метод «достижения консенсуса» применялся Лениным и в отношении прекративших свою деятельность членов распущенных после революции партий, военных, ранее служивших в царской армии, представителей интеллигенции, которая вообще вызывала особые подозрения новой власти.

Верный продолжатель дела Ленина довёл принцип подавления личности до логического завершения и создал кара-

¹² Копия ответа Б.И. Урманче на распоряжение Татпрофобра № 10415 от 17 июня 1927 года. – Архив художника К.К. Чеботарёва.

¹³ Из архивов партии. – Известия ЦК КПСС. 1990. № 4. – С. 192 – 193.

тельную систему, которая могла раздавить человека не только за конкретное преступление, но и за потенциально отличный от требуемого образ мыслей, за принадлежность к любому, ставшему неуютным объединению, социальному слою, профессиональной группе, а то и просто «за так» – «в целях профилактики». Никто – от колхозника и рабочего до маршала и члена ЦК – не мог чувствовать себя в безопасности. Выражением апофеоза этой системы стало любимое присловье наркома Ежова о том, что всё население страны делится на три категории – заключённых, подследственных и подозреваемых.

Именно в этом контексте следует рассматривать наиболее трагическую страницу жизни Урманче. В то время, когда требовалось усилить «идеологическое обеспечение» крупномасштабных насильственных акций, связанных с индустриализацией, коллективизацией, первыми пятилетками, начать новый виток борьбы за «чистоту рядов», удар обрушился не только на производственников, «кулаков», «вредителей» и «диверсантов», но в очередной раз на творческую интеллигенцию. На этот раз круг «этой публики» расширился за счёт национальных кадров многих союзных и автономных республик в связи с подозрениями о возможности пробуждения национального самосознания, в котором решающая роль всегда принадлежала интеллигенции.

Арестовали Баки Идрисовича 13 августа 1929 года прямо в его мастерской в художественном техникуме. Потом сотрудники «органов» на бричке повезли арестованного на его квартиру, для проведения обыска. В качестве понятой взяли жившую рядом артистку Татарского театра Нафигу Арапову, послужившую художнику моделью для картины «Женщина у сепаратора». Обыск, естественно, не дал результатов – ничего запрещённого у Баки Идрисовича не было и быть не могло. Тем не менее у него изъяли письма, документы, бумаги, а самого художника увезли на «Чёрное озеро».

Всё это было неожиданно и страшно. В один миг рухнула прежняя жизнь с отчётливыми целями и стремлениями, с возможностью заниматься любимым делом с первыми достижениями в искусстве. Не зная за собой вины, Урманче не мог понять и принять сердцем жестокого удара судьбы. Но вскоре растерянность сменилась стоическим спокойствием. Твёрдая воля, умение держать себя в руках, самодисциплина и выдержка помогли ему достойно перенести первые, пугающие полной неопределённостью дни неволи. После допросов в Казани, которые не прояснили характера интереса «органов» к подследственному, Урманче был отправлен в Москву, в Бутырскую тюрьму, где допросы были продолжены.

Как рассказывал Баки Идрисович, никаких конкретных обвинений ему предъявлено не было. Не был он ознкомлен и с обвинительным заключением. Процессуальные нормы чекистским правосудием толковались как бог на душу положит, а чаще всего заменялись универсальным принципом «революционной целесообразности», не требовавшим соблюдения законности, доказательства вины или признания мифических прав подследственного. Поэтому о характере своей «противозаконной деятельности» художник мог только догадываться

и свои предположения о причинах ареста и заключения строить из направленности допросов.

Собственно, следователей интересовало всё – с кем и когда встречался Урманче, какие разговоры вёл с тем-то и тогда-то, зачем ездил в тот или другой город, что из себя представляют друзья и знакомые, как складывались отношения в техникуме с преподавателями и студентами, и так до бесконечности. По ряду признаков и нюансов ведения допросов Урманче понял, что из него хотят сделать «ярого националиста».

Письмо было адресовано III Пленуму ОК ВКП(б) Татарской республики, а копии направлены на имя Сталина и инструктора ЦК ВКП(б) Пшеничного, курировавшего Татарскую парторганизацию. Пленум обкома отреагировал на письмо однозначно – один из пунктов постановления гласил: «Факт подачи подобного заявления является показателем роста активности буржуазно-националистических элементов, направленной против ВКП»¹⁴. Было в постановлении и поручение Бюро ОК «сделать соответствующие выводы из факта подачи этого заявления»¹⁵.

Но существовали и непосредственные, так сказать, стандартные поводы для репрессивных мер против Урманче.

Дело в том, что незадолго до ареста самого Баки Идрисовича был арестован его младший брат Ади. Он был коммунистом и по роду своей деятельности имел контакты с М. Султан-Галеевым – человеком, первым выступившим против сталинской национальной политики и пытавшимся помешать становлению ранжированной федерации, ущемляющей права наций и народов. После ареста Султан-Галеева была объявлена беспощадная борьба «султангалеевщине» – репрессиям подвергались все, кто хоть как-то был связан с замечательным борцом за равноправие народов. Ади Урманче «получил» десять лет лагерей в Соловках и был направлен в самое страшное место – на Секирную гору, где внедрялись наиболее бесчеловечные условия содержания заключённых¹⁶.

Далее круги стали расширяться. Иметь родственника, обвинённого в связях с «государственным изменником», означало возможность в любой момент разделить его судьбу. Повод, по тем временам, был более чем достаточный.

Вторым поводом к аресту Урманче явилась, по всей видимости, «связь с заграницей». Ещё будучи студентом ВХУТЕМАСа, он познакомился с берлинским учёным Идриси, приехавшим в Москву для организации студенческого обмена, и попросил прислать краски и другие художественные материалы, которых в то время у нас практически нельзя было достать. С отъездом Идриси всякие отношения с ним прекратились, красок Урманче так и не получил, но этот эпизод жизни художника сильно интересовал следователей – именно на него более всего делался упор на допросах.

¹⁴ Постановление Пленума ОК по заявлению «82». – Коммунист Татарии. 1990. № 3.

¹⁵ Постановление Пленума ОК по заявлению «82». – Коммунист Татарии. 1990. № 3.

¹⁶ Б.И. Урманче неоднократно пытался выяснить судьбу брата после ареста, но ответ на свои запросы получил только в 1990 году. В нём сообщалось, что брат был расстрелян на «Секирке» в 1938 году.

В конце концов, следствие было закончено. Так и не предъявив определенного обвинения, его приговорили к пяти годам заключения.

В Бутырках вместе с Урманче находилось много – человек двадцать – его знакомых, арестованных в то же время. С некоторыми из них он учился в Москве, с другими был знаком по Казани. После вынесения приговора все они в зарешеченном пульмановском вагоне были отправлены на Соловки. Несмотря ни на что, духом не падали, шутками, вниманием к товарищам, участливым словом поддерживали друг друга. Когда их везли по Москве на вокзал, они пели татарские песни... Долгий путь до Соловков запомнился Урманче разучиванием новых песен, хоровым пением, организацией шахматного турнира.

Поздней осенью 1929 года ступил Урманче на территорию Соловецкого лагеря особого назначения – своего рода испытательного полигона творцов системы ГУЛАГа. Тогда ещё нельзя было предсказать, как пишет писатель Анатолий Приставкин, «что станут Соловки судьбой тысяч и тысяч советских людей, что именно отсюда пойдут ветвиться лагеря: они перебросятся на континент, охватят Север, Сибирь, а потом и Восток, невидимыми нитями опояшут страну, каждого человека, независимо от того, за колючей проволокой он или за её пределами»¹⁷.

Условия жизни в заключении были трудными, но, как считал сам художник, терпимыми. Может быть, смягчению режима и улучшению содержания способствовала поездка на Соловки в 1929 году А. М. Горького. Когда слухи о бесчеловечном обращении, расправах и убийствах заключённых начали просачиваться во внешний мир и стали достоянием зарубежной общественности, по распоряжению Сталина была организована специальная пропагандистская акция с использованием имени писателя, имевшего авторитет у деятелей мировой культуры. Посещение лагеря Горьким, описавшим поездку в серии очерков, сыграло положительную роль в облегчении участи узников Соловков.

В заключении Баки Идрисовичу приходилось работать в разных бригадах, на различных производствах. Одно время он был занят на лесозаготовках. Потом попал в казахское землячество, которое направили на участок по производству детских игрушек, – здесь он занимался изготовлением деревянных машинок, тележек, колясок.

Среди товарищей по несчастью было много земляков. Все они готовы были прийти на помощь друг другу, поддержать в трудную минуту, выручить чем только можно. Когда удавалось собраться вместе, вспоминали родину, делились сокровенными мыслями, пели татарские песни. Особенно сблизился Урманче с Кашафом Мухтаром, Хади Атласи, Сагитом Сунчелеем. Последний заведовал продовольственным складом и имел возможность помочь с питанием. Земляки помогли Баки Идрисовичу устроиться на работу в питомник чернобурых лисиц. Зверькам, в отличие от людей, полагались твёрдые порции разнообразных кормов. Кое-что перепадает

ло и обслуживающему персоналу – витамины, овощи, мясо. Позднее Урманче работал на откорме кроликов.

Несмотря на несправедливое, подневольное и прочие тяготы заключения, у него не пропали стремление к духовному развитию, интерес к людям. А люди на Соловках встречались интереснейшие – известные писатели и актёры, видные историки и общественеды, знаменитые философы и богословы, прекрасные инженеры и организаторы производства, прославленные военачальники и дипломаты... Баки Идрисович умел слушать каждого, извлекать из общения много полезного для себя. В живой разговорной практике совершенствовал он знание языков, как тюркских, так и западных. С помощью азербайджанца Юсуфзаде он выучил немало турецких стихов, общаясь с казахами и узбеками, стал свободно говорить на этих языках. В английском он практиковался, штудировав руководство по офортному делу лондонского издания, которое ему удалось взять с собой в лагерь.

Конечно, бывали и минуты тоски, беспросветного отчаяния, когда казалось, что жизнь кончена, что человек – песчинка в этом мире, искра, гаснущая на лету. В такие моменты Урманче уходил в себя, старался вызвать в памяти образы родных и близких людей, представления о добром, светлом, вечном, ради чего стоило жить. Опорой служили и истины восточной философии и мудрой поэзии, которые он когда-то изучал, любил, знал и во многом разделял. Несмотря на налёт некоторой фаталистичности – «всё в воле Аллаха», была в них сила жизнеутверждения, вера в победу добра. Всё чаще Баки Идрисович начинает слагать стихи, в которых выражает своё внутреннее состояние, чувства, размышления о жизни, смерти и бессмертии.

Сохранить в себе человеческое – честь, достоинство, интеллектуальные и нравственные силы – Урманче, как и многим другим узникам Соловков, которым довелось дожить до освобождения, помогли высокая духовность, вера в себя и людей, любовь к жизни, поддержка искусства, сформировавшего их души. Даже в тех очень трудных условиях они находили возможности и силы реализовывать свой творческий потенциал, выражать себя вопреки лагерной жизни, обезличивавшей людей.

Такие возможности, в частности, давала система культурно-воспитательной работы, которая была неплохо организована в Соловках. Культурно-воспитательная часть (КВЧ) лагеря главной задачей имела «перековку преступников в полноценных строителей социализма». Но она давала некоторый простор творческой личности. Многолетний узник Соловков и других сталинских лагерей Ю. И. Чирков писал: «Работа КВЧ в Соловках в основном сосредоточивалась на развитии самодеятельности. Важнейшим обстоятельством, способствовавшим этому добродушному делу, было изобилие профессионалов и любителей. (...) В театре было две труппы: драматическая и оперно-опереточная. Кроме того, три оркестра, симфонический, струнный и духовых инструментов; затем концертная бригада, цыганский ансамбль и агитбригада. Основной состав во всех театральных подразделениях состоял из заключённых, занятых на различных работах, или ненаря-

¹⁷ Анатолий Приставкин. Об этой книге и её авторе. – В кн.: Ю. И. Чирков. А было всё так... М., 1991. – С. 3.

женных. Они репетировали по вечерам, обретая второе дыхание в любимом деле»¹⁸.

Врождённая музыкальность Урманче, пронёсенная через всю жизнь любовь к музыке и вокалу позволили ему очень скоро войти в число «звёзд» концертной бригады. Хотя он не был певцом-профессионалом и специально не учился музыке, его исполнение отличалось подлинным артистизмом и вдохновением. Недаром он постоянно повторял, что если бы не стал художником, то обязательно сделался бы профессиональным музыкантом. И основания для этого были. Определённое влияние на его музыкальное становление оказали в лагере выдающиеся деятели музыкального мира, с которыми он работал в концертной бригаде, в частности, композитор Б. А. Прозоровский, постоянно аккомпанировавший ему на концертах, ученик главного дирижёра Большого театра СССР Йозефа Сука, профессор Клыкков, итальянец-дирижёр Молла.

Приходилось работать Урманче и в редакции газеты «Голос перековки» в качестве художника. «Наглядная агитация» была любимым детищем администрации лагеря, и художникам из числа заключённых приходилось делать невероятное количество лозунгов, плакатов, панно, стенгазет. Помимо этого, когда удавалось, Баки Идрисович рисовал «для себя». За годы пребывания в неволе накопилось большое число рисунков: портретов товарищей по несчастью, зарисовок архитектурных достопримечательностей Соловков, набросков изменчивой морской стихии. К сожалению, эти бесценные свидетельства творческой воли мастера, вдохновлённые лагерной музой, были утрачены. Корзина с рисунками, стихами и нехитрым скарбом пропала уже перед самой Казанью, когда художник возвращался домой. В память о днях соловецких у него сохранились только две фотографии.

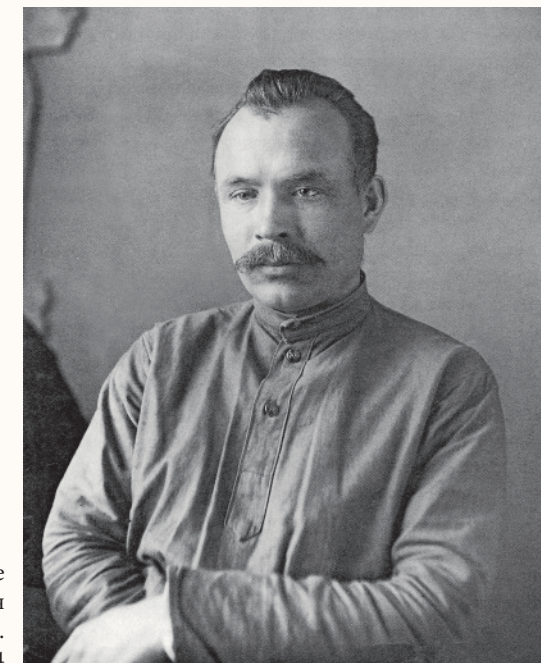
Из заключения Урманче был освобождён досрочно. Вероятно, сработала система зачётов – вместо пяти лет он пробыл в лагере четыре. Но та статья, по которой он получил срок, была проклятием художника, тяжесть которого он чувствовал на протяжении всей последующей жизни. Она создавала вокруг его имени холодок подозрительности и недоверия, подчас сковывала свободу в выборе местожительства, и только подвижнический труд, открытое людям сердце много лет спустя освободили его от этого заклятия.

ВОСХОЖДЕНИЕ

В конце 1933 года Урманче получил возможность вернуться к творчеству. По существу, всё надо было начинать заново. Но растерянности художник не испытывал. Он твёрдо верил в себя, в свой талант, в свои творческие силы. Годы испытаний закалили его характер, обогатили новым, хотя и горьким, душевным опытом.

На короткое время он заезжает в Казань, навещает друзей и родственников. Большинство работ за годы его отсутствия безвозвратно пропали. Некоторые из них были расхищены, некоторые уничтожены. С болью узнавал Урманче о том, что

¹⁸ Чирков Ю. И. А было всё так... – М., 1991. – С. 96.



Б. И. Урманче после возвращения из Соловков. Февраль, 1934

некоторые его картины были записаны другими художниками, использовавшими их как холст для своих произведений. И только самоотверженными усилиями близких друзей Баки Идрисовича (в частности, его ученика художника, искусствоведа и реставратора М. Каримова) удалось сохранить некоторую часть живописных и графических произведений Урманче.

Художник принимает решение переехать в Москву. Весь следующий этап его жизни и творчества вплоть до Великой Отечественной войны протекает в столице.

Первые шаги в Москве были нелёгкими, даже на бытовом уровне. Встали проблемы жилья, заработка, элементарного обустройства жизни. С помощью друзей, одним из которых был Д. Лопатников, когда-то по приглашению Баки Идрисовича преподававший в Казанском техникуме, самые большие трудности были преодолены. На первых порах приходилось заниматься оформительскими работами, других источников существования не было. «Среди оформителей, – писал впоследствии художник, – были боссы, державшие в своих руках заказы праздничного оформления целого района. Подобно подрядчикам, они распределяли среди художников мелкие части. Зачастую это была работа по написанию лозунгов на кумачовом материале, развешиваемых на улицах, площадях, фасадах домов. Длинные, более чем десятиметровые лозунги мы писали в коридорах, физкультурных или танцевальных залах клубов, когда там переставали ходить люди. За ночь они просыхали, утром можно было их собрать и вывесить. Мы немало поработали с Лопатниковым в этом жанре. Да и многие художники зарабатывали себе на пропитание в эти годы подобным образом»¹⁹.

Но мысль о главном своём предназначении не оставляет художника. С присущей ему энергией, творческой страстнос-

¹⁹ Баки Урманче. Открывший двери. Страницы воспоминаний. – Советская Татария. 1991. 3 августа. [Перевод с татар. яз. Р. Шагеевой.]



Урманче Б. И. КАДИЕВКА. 1935

Картон, масло. 25,4 x 34

Собрание Национального культурного центра «Казань»

тью включается Урманче в художественную жизнь Москвы. Этот период окончательно формирует главные черты его искусства.

Постепенно стихийно живописный метод письма ранних работ уступает место углублённому исследованию жизненных явлений.

Расширяется тематика произведений, осваиваются новые техники, новые виды и жанры искусства, идёт интенсивный процесс накопления мастерства.

Многое из того, что достиг Урманче в предвоенные годы, будет впоследствии успешно применяться в портретах, жанровых картинах, в скульптуре, графике.

Уже в 1934 году Урманче участвует в Первой всероссийской выставке молодых художников. Выставленные им графические произведения, выполненные китайской тушью в годы жизни в Казани, были замечены художественной общественностью столицы. Незадолго до открытия выставки в «Комсомольской правде» был воспроизведён его рисунок «Лошади», а в одном из номеров журнала «Творчество» за 1934 год – «Бочары». Искусствовед Иоффе в рецензии на выставку одобительно отзывался о работах молодого татарского художника. Это было первым признанием искусства Урманче столичной критикой. Оно вдохновило Баки Идрисовича и заставило ещё строже и взыскательней относиться к своей работе.

Вскоре после переезда в Москву Урманче начинает работать в московском отделении кооперативного товарищества «Всекохудожник». Первые московские произведения создавались в трудных условиях. Не было мастерской. Писать приходилось в маленькой комнате, где художник жил со своей семьёй.

Когда мастерам «Всекохудожника» раздали тематический план предстоящей выставки «Донбасс в живописи», Урманче заинтересовала тема «Дореволюционный быт на шахтах». Об условиях жизни на шахтах до революции художник знал

не понаслышке. Он в своё время испытал тяжесть изнурительного труда, дышал смрадным воздухом барачных, познакомился с характернейшими типами работавших на шахтах людей – воспоминания обо всём этом, когда он стал обдумывать тему, вызвали состояние творческого нетерпения, желание как можно скорее приняться за работу. Художник по памяти делает композиционные наброски, в которых пытается передать острый трагизм и беспросветность жизни трудового человека в дореволюционное время. Но когда он с группой товарищей-художников приезжает в Донбасс, его поражает разительный контраст его старых впечатлений с той преображённой действительностью, которую он увидел при новой встрече с Донбассом. Шахтёрская новь настолько захватила Урманче, что он без устали зарисовывает и пишет терриконы, кварталы новых домов шахтёрских посёлков, размах индустриальной мощи края. В этих живых натуральных рисунках и этюдах мы ощущаем восхищение художника произошедшими переменами, гордость и любование результатами человеческого труда.

Ещё в большей степени изменились сами шахтёры, их психология, душевный склад. Социалистическая система находилась в периоде становления, формировалась, утверждала себя, вера, самоотверженность, революционный энтузиазм царили в массовом сознании. В равной степени это относилось и к шахтёрам. Урманче создаёт целую серию портретов этих людей, сдержанных, подчас суровых, но гордящихся своей нелегкой профессией. Героическое время первых пятилеток, – а именно таким оно ощущалось в народе, – наложило на них свой отпечаток. Во всех работах художника шахтёрского цикла очень убедительно выявлено чувство сопричастности героев картин тем преобразованиям, которыми жила страна. И не случайно, что работы, выполненные в Донбассе, делаются сдержаннее по цвету, строже по композиции, продуманнее по мысли, чем работы предшествующего периода. Впервые в творчестве Урманче появляется такое важное качество, как монументальность, которое впоследствии станет одним из главных признаков многих его произведений.

Среди разнообразных работ донбасского цикла, выполненных в технике акварели, карандашного рисунка и живописи маслом, для новых качественных изменений в творчестве художника особенно показательно полотно «Татарка-лампочка». Все художественные средства Урманче подчиняет выявлению характера своей героини. Фигура женщины, занимающая центр полотна, написана обобщённо – с той экономией художественных средств, которая позволяет достичь предельной выразительности силуэта. В то же время художник избегает схематизма, который обычно проистекает из ложно понятой идеи монументальности. Значительность содержания и сильный характер героини дают возможность избежать заземлённости трактовки образа, придать ему черты неординарности. Женщина проверяет шахтёрские лампы, но её внимательное спокойное лицо с чуть приметной улыбкой, выразительно написанные руки, сноровисто делающие привычное дело, говорят нам о чувстве собственного достоинства, о новом отношении к труду. На втором плане художник изобра-

жает шахтёров, стоящих у шахтного подъёмника. Они написаны плотной сплочённой группой. Этот приём пластически выявляет мысль о единстве их интересов, общности судьбы, чувстве коллективизма, столь необходимого в их опасной профессии. Не прибегая к многословному обскому месту действия, строго отбирая детали, художник сумел создать правдивое полотно о рабочих буднях шахты.

Увлекаясь изображением современной обновлённой действительности Донбасса, Урманче не забывает и о картине, избранной по тематическому плану выставки. Замысел постепенно углубляется, получает черты обобщения, типизации. Результатом его стала картина «Барак шахтёров. Донбасс», в которой художнику удалось воплотить волновавшие его мысли и впечатления от дореволюционного быта шахтёров.

Зритель видит интерьер барака с точки зрения человека, шагнувшего через порог и остановившегося у дверей. Поток солнечного света сквозь щели и мутные оконца льётся в неприглядное грязное помещение. Резкие, беспощадные лучи выхватывают нары с копошащимися на них детьми, измождённые фигуры пришедших со смены шахтёров, нищенские пожитки обречённых на каторжный труд и вечную нужду людей. Некоторые из них, смирившись со своей участью, потеряли человеческий облик. Лица других выражают непримиримость, зреющий протест.

Картина «Барак шахтёров» была показана в 1935 году на выставке «Донбасс в живописи». Опыт работы над тематической картиной, приобретённый во время поездки в Донбасс, очень скоро пригодился художнику. Он получает заказ на выполнение картины для выставки «Индустрия социализма», которой, если рассматривать её в системе координат официального искусствознания доперестроечного времени, суждено было стать одной из самых значительных, этапных выставок предвоенного советского искусства.

К этому времени уже сложились специфические реалии художественной жизни «социалистического этапа» развития страны, просуществовавшие почти до конца 80-х годов. Анализируя состояние и способ функционирования этой области культуры, один из крупнейших исследователей советского искусства А. Каменский пишет: «Любые ведомственные учреждения неизменно держали в руках всю систему заказов. И не только на произведения для крупных выставок, на монументы, на украшения фасадов зданий, общественных интерьеров и т. д. Ведь даже какие-нибудь клубы, дома культуры, санатории, которые через соответствующие «комбинаты» наделяли работой художников, по-своему осуществляли государственную политику, требуя и определённой системы взглядов, и даже нерушимо-жестких стиливых принципов. Всем памятно, что именно требовалось – утверждение так называемого «советского образа жизни», неиссякаемый оптимизм по любому поводу, общедоступно-литературная иллюстративность, наконец, манера исполнения в духе передвижничества и салонного академизма. Любое отклонение от этих нормативов отбрасывало живописцев и скульпторов в область непризнания и отторгнутости». Но, совершенно справедливо, – отмечает далее А. Каменский, – это не означает, что «в советскую эпоху все художники плоди-

ли одни лишь угодные начальству конъюнктурные поделки», напротив, во все эти десятилетия «существовала история подлинного, духовно и зрительно богатого искусства. Она складывалась как итог неподчинения и сопротивления казённой эстетике, программного или неосознанного. Она несла в себе черты сложного, драматического опыта жизни своей поры. Достаточно посетить открытые сейчас экспозиции произведений 20–30-х годов в Третьяковской галерее и Русском музее, чтобы безоговорочно убедиться в этом. Сколько тут прекрасных работ, настоящих драгоценностей! И в последующие годы они у нас появлялись»²⁰.

В этих словах следует искать ключ к объективной оценке искусства Урманче 30-х годов. Да, он вынужден был принимать существовавшие «правила игры», ориентироваться на тематические списки планировавшихся выставок, выполнять заказные работы, ставшие непременимыми атрибутами, а подчас и сутью заидеологизированной культуры. Ещё большей опасностью была мифологизация чуть ли не всех сторон действительности, которая не могла не сказаться на сознании художника. Но, при всём при том, он всегда стремился остаться внутренне свободным, независимым от обстоятельств – даже в заказных работах умел выразить собственное понимание жизни, высказать свои заветные мысли, преодолеть догматизм официальных идеологических предписаний. Существовало, кроме того, большое поле свободной художественной деятельности, неподконтрольной надсмотрщикам от искусства, – камерные портреты, сделанные по душевной потребности пейзажи, натюрморты, все те произведения, которые задумывались и создавались без заказа, без невольной оглядки на вкусы бесчисленных выставкомов, а были выражением свободной воли художника.

С целью сбора материала для картины к выставке «Индустрия социализма» Урманче отправляется в Башкирию, на Ишимбаевские нефтепромыслы. Этот край он знал и любил с юношеских лет, и неслучайно, что суховатую тему заказной работы решил реализовать именно здесь.

Начало знакомства с этим благодатным краем, духовная связь и дружба с представителями башкирской интеллигенции относятся ещё к началу 20-х годов. Впервые Урманче приезжает в Уфу по приглашению уфимца Л. Лезенкова, с которым учился во ВХУТЕМАСе в 1920 году. Через три года он совершает более продолжительную поездку в полюбившиеся края и направляется в кумысолечебницу в Яланконтон. Тогда он по-настоящему почувствовал своеобразие и красоту уральской природы, на всю жизнь полюбил степные просторы, познакомился со многими яркими личностями, людьми, которые на долгие годы останутся его лучшими друзьями. Прежде всего, это относится к прекрасному башкирскому художнику Касиму Девлеткильдееву, его сестре Фатыме Аскаровой, известному поэту Сайфи Кудашу, певице Фариде Кудашевой (с последними, правда, подружился позднее). И к середине 30-х годов башкирская сторона стала для Урманче близкой, понятной, навсегда любимой, как и родное Предволжье.

²⁰ Александр Каменский. Новый реализм? Возможно ли? – Литературная газета. 1991. 7 августа.



ВДНХ (Выставка достижений народного хозяйства СССР). Центральный павильон. Москва. 1950-е

Поездка в Башкирию оказалась для художника такой же плодотворной, как и командировка в Донбасс. Природа Южного Предуралья, мягкие очертания холмов и пологих отрогов Уральских гор, широко открывающиеся дали и голубоватая дымка, окутывающая предметы, вносят в его работы элементы эпичности, величавой простоты, спокойного равновесия композиционных решений. Он пишет большое количество пейзажных произведений: «На реке Белой», «Южный Урал», «Башкирский домик», «Башкирия» и другие. Система построения пространства, основанная на мягкой свето-воздушной перспективе, тонкий колоризм работ, хорошо переданная поэзия природы говорят о зрелом и уверенном мастерстве.

Но если лирический пейзаж и раньше, ещё в 20-е годы, разрабатывался художником, то в Башкирии он впервые, если не считать этюдных работ донбасской серии, обращается к созданию синтетического индустриального пейзажа. «Ишимбаевские нефтепромыслы» – интересная, хотя и довольно противоречивая попытка в этой области.

В картине взята средняя линия горизонта, позволившая передать глубину пространства и сделать землю и небо равноправными «героями» изображения. Широкая, уходящая вдаль дорога, трактора, перевозящие трубы, частокол нефтяных вышек – всё это говорит о приметах времени, о современности пейзажа. Но эмоционально картина не захватывает. Художник как бы выключает свое отношение к предмету изображения, слишком объективизирует природу, стремясь создать совершенно точный «портрет» определённой местности. С одинаковой тщательностью он пишет все детали, все части картины, не сосредоточивая внимания на основных, опорных узлах композиции. И мы скорее догадываемся, чем чувствуем, что художник задался целью передать размах нефтепромыслов, грандиозность масштабов. Исключение из полотна субъективного момента, непосредственного ощущения художника приводит к холодному бесстрастному решению картины. Кроме того, такой подход вредит и живописным

качествам вещи – картина получилась сухой в рисунке, однообразной и не очень интересной в колорите. Быть может, эта неудача проистекает от непреодоленного ещё в 30-х годах отношения к индустриальным мотивам как к чему-то неживописному, не способному отражать чувства и переживания человека. А может быть, сказалась неопытность художника в разработке новой для него тематики.

Из Ишимбаева Урманче предпринял поездку в Макаровский район, в колхоз, расположенный в предгорьях Урала, и собрал здесь материал для картины «Колхозный джайляу».

На обратном пути он попадает в Уфу и пишет портрет Шарифы – башкирской комсомолки, бригадира спичечной фабрики имени 1-го Мая. В этом портрете художнику прекрасно удалось передать обаяние молодости, весёлый бойкий нрав девушки. Он тщательно моделирует голову и обнажённые по локоть руки, в то время как одежду и фон пишет быстрыми порывистыми мазками. Кое-где он даже не записывает холст, включая поверхность грунта в общую живописно-пластическую систему портрета. Картина получилась легкой, воздушной, солнечной, написанной виртуозно, без видимого труда. Мы сразу прочитываем характер героини во всем многообразии индивидуальных особенностей, ощущаем атмосферу того времени, когда написан портрет.

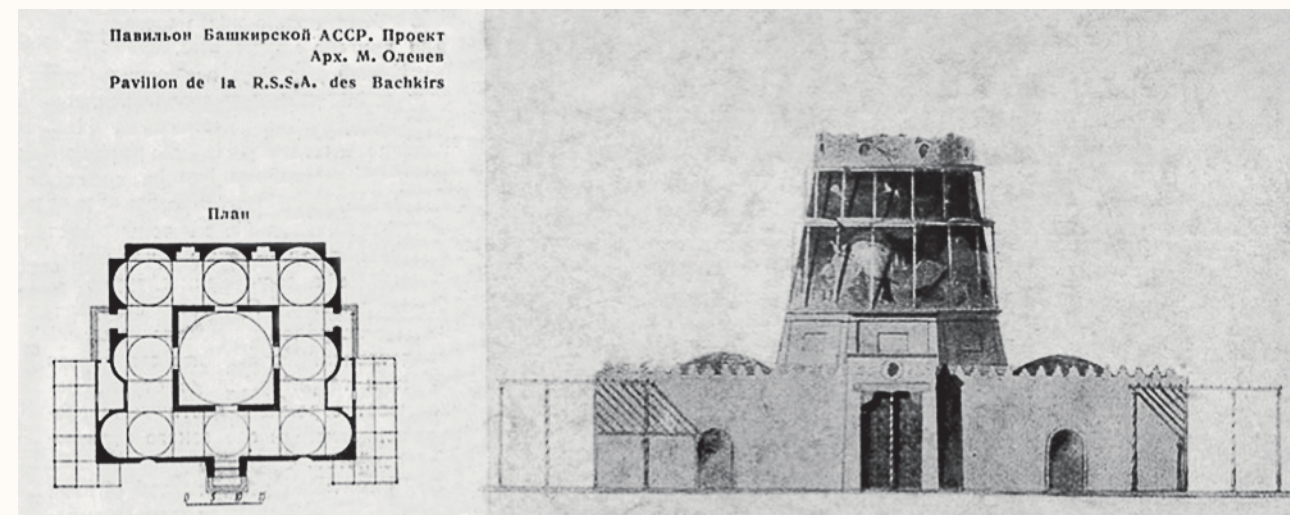
К числу удачных работ башкирской серии следует отнести большой этюд «Вывозка леса на реке Белой». Давние привязанности Урманче к изображению водных просторов и лошадей в этом сюжете проявились с большой полнотой. В этюде подкупают верность в передаче характера природы, слаженности трудового ритма и согласованности действий работающих людей, умело переданное движение.

Итоги поездок Урманче в Донбасс и Башкирию оказались, таким образом, значительными. Лучшие работы художника отличает самостоятельность художественного мышления, оригинальность манеры письма. Они не проходят мимо внимания общественности, делают имя художника известным зрителю. Некоторые работы Урманче, такие как «Колхозный джайляу» или «Полдень», приобретаются для интерьеров общественных зданий.

В середине 30-х годов живопись остаётся основным видом искусства, которым занимается художник. Он с успехом выполняет в эти годы целый ряд различных по образному и художественному решению композиционных портретов, работает в области тематической картины, создаёт серию лирических подмосковных пейзажей. По-прежнему много ездит по стране.

Портретные работы Урманче середины 30-х годов принадлежат к числу самых проникновенных и тонких созданий художника. Сколько теплоты, любования чистым миром детской души в работе «Морад». Мальчик стоит у пианино. Вероятно, он только что занимался музыкой и сейчас ещё погружён в только что отлетевшие звуки. По-детски припухлое лицо серьёзно и сосредоточенно, но вот-вот выражение его сменится. Мы чувствуем едва зарождающуюся лукавую улыбку, живую непосредственность и впечатлительность одарённого ребенка. Быть может, этот портрет приёмного сына художника с большой убедительностью доказывает умение

Павильон Башкирской АССР. Проект архитектора М. Оленева. Роспись наружного купола «Сабантуй» выполнена Баки Урманче. 1939



Баки Идрисовича раскрыть в человеке всё самое доброе и красивое. Широкая непринуждённая манера письма, красивая голубовато-синяя тональность картины находятся в полном единстве с характером образа.

Такой же камерностью и лиризмом отмечен портрет-картина «Сара-ханум с Ильдаром». Вечная тема радости материнства, нежной материнской любви находит здесь своё неповторимое воплощение. И дело, конечно, не только в том, что художник находит оригинальное композиционное построение картины и в самой живописи, яркой, солнечной, полнокровной, выражает заложенные в теме возможности. Гораздо важнее та сила жизнеутверждения, та любовь к человеку, ко всем светлым проявлениям его души, которые составляют основу художественного мировоззрения Урманче. Он любит красоту человека и бережно, благоговейно доносит своё восхищение до зрителя.

Верой в человека, в его творческие возможности отличаются и другие портретные произведения Урманче этого периода – портрет художника Анвара Ишмамеева, портрет Баян – первой женщины-татарки, награждённой орденом Ленина, портрет жены, портрет Рабиги Рахимовой – матери Героя Советского Союза Б. С. Рахимова.

Для каждого из них он находит своё неповторимое пластико-живописное решение, с большой глубиной выявляющее психологию и характер портретируемых. Правда, нередко ещё человек берётся несколько изолированно от окружающих общественных воздействий, не прослеживается во всём многообразии своих социальных и жизненных связей. Эти качества, которые ярко проявились в «Татарке-лампоноске» и «Шарифе», подчас отступают в других портретах 30-х годов, но зато станут определяющим моментом живописных портретов 40-х и скульптуры 50-х и 60-х годов.

Пейзажные работы московского периода творчества так же, как и портреты, пронизаны лиризмом и поэтической настроенностью, музыкальностью колорита и тонкостью понимания природы. Эти небольшие по размеру полотна изображают устойчивые состояния природы – жаркие солнечные полдни, дремлющую в летнем мареве реку, студёные подмос-

ковные зимы. Свои пейзажи художник пишет под Москвой – на Истре, в Кунцево, в Лугинино, или в самой Москве, или же во время своих творческих поездок – в Татарии, в Азербайджане, в Башкирии.

Родная земля предстаёт в пейзажах Урманче разнообразной в своих проявлениях, но всегда неизменно прекрасной и близкой сердцу художника. Сдержанные по цвету, умиротворённые по настроению этюды Истры и Москвы-реки сменяются насыщенными горячими тонами в пейзажах, изображающих кавказские виноградники, или мягкой живописностью природы Среднего Поволжья в работах, выполненных в Татарии. Природа у Урманче всегда соразмерна человеку, одушевлена и согрета теплом его настроений и чувств. Нередко «чистая» природа оживлена созданиями рук человека, его присутствием. Это не просто стаффаж. Человек живёт, трудится, отдыхает в естественной и близкой ему среде. Зорко подмечена красота народных татарских типов в акварели «В колхозных садах», полное слияние человека и природы выражено в «Купальщицах», «Отдыхе» и других картинах художника.

Увлечение материальной красотой земли приводит Урманче к натюрморту. Самые неприятельные, самые простые предметы – от подноса и чашек до букета полевых цветов, – становятся у него поводом к созданию выразительных и трогательных полотен. В них запечатлевается то же любованье миром, что и в портретных и пейзажных работах. По-своему, своими собственными средствами натюрморты Урманче рассказывают о человеке.

Интенсивная творческая деятельность 30-х годов выдвигает Урманче в число наиболее активных и ищущих молодых художников столицы. Он постоянно участвует в художественных выставках, встречается со зрителями. В 1937 году его принимают в члены Московского отделения Союза художников. Это большое событие в жизни Урманче знаменует наступление творческой зрелости.

В последующие годы разносторонние способности художника и неуспокоенность его человеческой природы нашли прекрасное применение. Он получает приглашение работать

на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке (ВСХВ), и четыре года его жизни – с 1937 по 1941 – связаны с выполнением творческих заданий по художественному оформлению ВСХВ. Большой размах строительства, разнохарактерность её павильонов, требующая навыков работы в живописи, скульптуре, монументальном искусстве, как нельзя лучше соответствовали широте художественных поисков и возможностей Урманче. Работая на ВСХВ, он общается с лучшими мастерами советского изобразительного искусства, в частности, с замечательным художником графиком и монументалистом Е. Е. Лансером, и это общение, обстановка творческого соревнования оказали, конечно, благотворное воздействие на Урманче. Кроме того, работа на ВСХВ с её строго установленными сроками сдачи работ, большой ответственностью за идейно-художественное качество произведений, масштабностью предлагаемых художникам заданий ещё больше приучили Урманче к строгой творческой дисциплине, сосредоточенности, умению работать в любой обстановке, не ожидая «вдохновения», а вызывая его напряжённым трудом.

Работа на ВСХВ приносила удовлетворение. Созданные произведения долгое время жили активной экспозиционной жизнью, имели массовую зрительскую аудиторию, по реакции зрителей позволяли судить о своей воздейственной силе. Урманче на равных работает со всеми художниками, принимавшими участие в оформлении выставки²¹. Его эскизы и законченные вещи ни разу не отклонялись строгими комиссиями и получали высокую оценку художественной общественности и зрителей.

Для павильона Башкирской республики художник выполнил большое живописное панно «Выступление Салавата Юлаева на Белорецком заводе». В этой работе сказались исторические познания Урманче, его непосредственное знакомство с Башкирией.

Задача перед ним стояла достаточно сложная – нужно было в многофигурной композиции воплотить одну из самых значительных страниц героического прошлого башкирского народа, выявить общественно-исторический смысл пугачёвского движения, как он тогда понимался, в убедительной образной форме передать идею солидарности башкирского, татарского, русского и других народов Поволжья в борьбе с угнетением. И художник хорошо справился с этой задачей.

Весь задний план композиции он замыкает грядой гор с возвышающимися слева заводскими постройками, которые, ограничивая пространство, охватывая большую толпу людей первого плана, подчёркивают слитность устремлений обездоленного народа.

Композиционным центром полотна является фигура Салавата Юлаева, произносящего речь с повозки на первом плане. Художнику удалось с большой правдивостью передать горячую натуру выдающегося сподвижника Пугачёва. Его порывистые движения, страстная убеждённость идущих из глубины души слов зажигают окружающих. В едином по-

рыве они призывают своего вождя присоединиться к армии Пугачёва, подняться на бой с угнетателями. Салават Юлаев возвышается над массой людей, но его героическая, полная жизни и воодушевления личность решена в полном образном и композиционном единстве с народом.

Колоритные образы рабочего люда, крестьян, всадников-кочевников написаны художником с той же силой типизации и экспрессии, что и образ Салавата. В то же время каждый персонаж первого плана индивидуализирован, и только фигуры дальнего плана слиты в одну живописную массу, подчёркивающую безбрежность человеческого моря. Лица слушателей, молодых и старых, выражают единство чувств и страсти, неподдельный интерес к словам Салавата. Но каждое из них обладает своей неповторимой жизненной конкретностью. Сколько неукротимости, например, в лице бородатого русского мужика, стоящего на повозке рядом с Салаватом! Как насмешлива улыбка на лице татарина, живо реагирующего на слова вождя! Широкою гамму человеческих переживаний видим мы в картине. Напряжённый внутренний динамизм ещё больше подчёркивает значительность происходящего. Уже руки сжимают ружья, уже колышутся пики, а самые нетерпеливые из всадников уже прищипывают коней.

Помимо идеологических, образных и композиционных задач Урманче в своей первой значительной работе на историческую тему безошибочно удалось решить и цветовые, колористические задачи и задачу воссоздания всех необходимых элементов быта, одежды, вооружения и прочих аксессуаров далёкого прошлого. Твёрдое знание эпохи во всех мельчайших подробностях, основанное на собственных научных изысканиях, – обязательное условие работы Урманче над произведениями исторического жанра.

Ко времени работы на ВСХВ относится появление первых значительных скульптурных произведений художника. Баки Идрисович в своё время учился на скульптурном факультете, ему уже приходилось работать в мелкой пластике, и поэтому он владел необходимыми навыками в области скульптуры.

Для павильона «Животноводство» он выполняет большой барельеф «Социалистическое животноводство». В его создании Урманче помогал скульптор Д. Жилев. Несмотря на то, что работа представляла первый опыт в области монументально-декоративной скульптуры, Урманче находит удачное решение барельефа. Символические фигуры чабана, конюха, доярка в окружении сельскохозяйственных животных вылеплены смелой, уверенной рукой. Вся композиция отличается чётким ритмом, плавной текучестью линий, торжественностью и строгой величавостью.

До 1941 года художник выполняет для ВСХВ ряд скульптурных работ, рельефы и горельефы для Главного павильона на темы животноводства и полеводства. В павильоне «Механизация» были установлены созданные им портреты вождей революции. Большой творческой удачей явился рельеф «Сказитель рун Калевалы», выполненный для павильона Карело-Финской ССР. В образе былинного старца, сидящего на звериной шкуре и перебирающего струны кантеле – народного музыкального инструмента, – ощущается мудрость и непоколебимая твёрдость духа. Он олицетворяет творческие

силы народа. Такое понимание образа предопределило выбор художественных средств. Урманче отказывается от жанровой трактовки фигуры и идёт по пути монументализации формы.

В 1940 году художник осуществляет роспись наружной поверхности барабана купола павильона Башкирской республики. Старая роспись была выполнена без достаточного знания и понимания особенностей жизни и культуры башкирского народа, именно поэтому Урманче было поручено создать новую роспись. Он сумел найти выразительное решение, в основе которого лежала идея хоровода. Чистые яркие краски и стилизация фигур шли от цветовых сочетаний башкирского национального орнамента. Осуществлялась работа в творческом содружестве с художником К. Девлеткильдеевым, большим знатоком башкирского народного искусства, обычаев и быта народа.

Оформление павильонов ВСХВ открыло ещё одну грань художественного дарования Урманче – способность к архитектурно-художественному синтезу, умение создать убедительную объёмно-пространственную композицию. А пространственность мышления – первейшее качество архитектора. Эти задатки архитектурного мышления проявятся позднее при проектировании монументов и создании тукаевского мемориала на родине поэта.

Серьёзное и требовательное отношение к своему труду, большие знания и душевная отзывчивость завоёвывают Урманче авторитет среди коллектива художников ВСХВ. Он не только занимается художественным трудом, но и помогает своим товарищам – консультирует по творческим вопросам, делится опытом выполнения диорам.

Работа на ВСХВ требовала большого напряжения сил, отнимала много времени. И тем не менее художник не оставляет занятий станковой живописью и рисунком. Напротив, именно в это время рисунок в его творчестве из подсобного вида превращается во вполне самостоятельную сферу художественной деятельности. Он создаёт значительную по своим художественным качествам серию портретных рисунков, много работает акварелью («Улица Баку», «Осеннее солнце», «Молотба в башкирском колхозе», «В татарской деревне»).

К 1939 году относится создание замечательных иллюстраций к Ходже Насретдину, выполненных тушью. Они полны афористичной меткости характеристик, озорного юмора, очаровательной лёгкости выполнения. Образ героя народных сказаний и прибауток полностью соответствует сложившемуся о нём представлению. Но вкус и художественная фантазия Урманче делают его трактовку Ходжи Насретдина неповторимой.

Тогда же по заказу Татарской филармонии выполняет художник эскизы шестнадцати национальных костюмов. Его творческие контакты с Казанью не прерываются. А постоянная работа по заказам татарских организаций подготавливала те обширные творческие замыслы на материале национальной тематики, которым суждено было осуществиться позднее. Правда, это сотрудничество порой не обходилось без противодействия со стороны местных художественных сил, которые видели в приглашаемом из Москвы художнике подорыв их монополии распоряжаться заказами. В этом смысле

показателен случай, связанный как раз с работой над эскизами национальных костюмов, о котором подробно рассказал сам Урманче в своих воспоминаниях:

«В Москве вызвал меня, судя по всему, заведующий отделом искусств Министерства просвещения некто по фамилии Ральф и сказал:

– Идёт подготовка к Декаде татарской литературы и искусства в Москве. Чтобы одеть в национальные костюмы ансамбль песни и танца, нам прислали из Казани вот эти эскизы. По моему мнению, это отпугивающе бедно. Хотел вас попросить высказаться на этот счёт.

И на самом деле, эскизы костюмов оказались удручающими, были попытки нарисовать фигуры деревенских бедняков и середняков, одетых в лапти, фартуки, войлочные чулки, каблуки.

– Конечно, такая одежда в действительности бытует. Но решённый таким образом национальный костюм вряд ли будет интересен для сценического ансамбля, – сказал я.

Через несколько дней мы встретились с Ральфом. Я показал ему свои эскизы. Он обратился к тогдашнему директору Татарской филармонии Николаю Габдуллину и предложил заключить со мной договор на 16 работ, и вскоре мы с Ральфом отправились в Казань для обсуждения моих эскизов.

Сценическую часть филармонии тогда возглавлял Назаров. В его кабинете развесили эскизы.

– Рисунки хорошие. Конечно, я не могу быть против. Но зачем эту работу поручили москвичу? Я думаю, что мы могли бы справиться сами, – сказал художник Пётр Сперанский.

– Я представил фасоны той татарской одежды, которую знаю, видел, люблю. Пётр Тихонович, вы так давно работаете в татарском театре, что могли создать что-нибудь по татарскому костюму. Предложенные филармонией эскизы ведь не могли быть приняты. Вот и обратились к «москвичу». Так что претензии ваши следует обратить к филармонии, а не ко мне, – ответил я.

Со мной, конечно, не сочли нужным расплачиваться, то есть гонорара никакого не выдали. (...) Эскизы в том виде, в каком они были выполнены, остались в Казани. Затем кто-то из моих учеников говорил мне, что, несколько переиначив их, и под авторством некоего Ибрагимова всё-таки использовали. Бог с ними! В те годы не такое ещё теряли!»²².

Весной 1941 года Урманче получает приглашение Комитета по подготовке и проведению юбилея Абая принять участие в разработке мероприятий, связанных со столетием со дня рождения выдающегося казахского поэта и просветителя. Он выезжает в Алма-Ату. В пути его настигает известие о вероломном нападении фашистских захватчиков на советскую землю. Алма-Ата на несколько лет становится городом, с которым связываются жизнь и творческие искания Урманче. Вскоре после начала войны туда же из Москвы эвакуируется его семья. Урманче живёт в столице Советского Казахстана до 1945 года, но казахстанский и среднеазиатский период его жизни длится вплоть до 1958 года.

²¹ В коллектив художников, работавших на ВСХВ, входили многие виднейшие мастера советского искусства предвоенных лет: А. Дейнека, А. Гончаров, Г. Нисский, Ю. Пименов, А. Бубнов, Д. Шмаринов, Ф. Модоров, Т. Гапоненко, Л. Бруни, П. Соколов-Скаля, А. Пластов и др.

²² Баки Урманче. Открывший двери. Страницы воспоминаний. – Советская Татария. 1991. 3 августа. [Перевод с татар. яз. Р.Шагеевой.]

С ВЕРОЙ В ПОБЕДУ

В годы Великой Отечественной войны у Урманче, как и у всего народа, патриотические чувства проявились с особенной силой, обострился интерес к прошлому нашей Родины, в котором лежали корни негибимой воли народа, к лучшим вековым традициям борьбы за свободу. У него и раньше не было сомнений в целях и назначении труда художника. Но суровые годы войны повысили чувство ответственности мастера перед народом, отточили высокую гражданственность его искусства. Теперь он не мыслит свои произведения без большой общественно значимой идеи. И не случайно, что военный период жизни Урманче ознаменовался новым творческим взлётом, серьёзными художественными достижениями. Накопленное в предшествующие годы мастерство в соединении с идеями времени, которые воплощает художник в этот период, привели к появлению ряда совершенных в своей глубине и художественной завершенности произведений.

Уже на республиканской художественной выставке «Великая Отечественная война» 1942 года появляется несколько работ Урманче, проникнутых духом высокого патриотизма. В многочисленных рисунках и акварелях он запечатлевает бойцов и командиров Красной Армии, раскрывая истоки их героизма, отваги, убежденности в победе.

«Портрет снайпера Афанасьева», «В госпитале», «В красном уголке» – это такие художественные произведения, которые называют документами эпохи.

С первых дней войны у Урманче зреет замысел большого живописного полотна, выражавшего его чувства в этот период времени. Один за другим появляются многочисленные этюды и эскизы, в которых он ищет наиболее выразительное воплощение замысла. И уже на выставке 1942 года выставляет картину «Возвращайтесь с победой».

Идея единения фронта и тыла нашла здесь убедительную пластическую форму. Группа молодых парней на горячих конях отправляется на призывной пункт. Они стремятся на фронт защищать Родину, а здесь, на просторах родных степей, их место у тракторов занимают девушки. Юные казашки приветственно машут руками, произносят слова напутствия и пожелания скорой победы. Оживлённые лица людей, передача душевного подъёма, светлый мажорный колорит картины воплощают оптимизм художника, его веру в неизбежную победу.

В военные годы Урманче ощущает себя частицей великого целого, бойцом в той великой битве, которую вели народы нашей страны с фашизмом. Его оружием была кисть художника. В каждой работе – будь то историческая композиция или небольшой пейзажный этюд – он стремится выразить любовь и восхищение могучей силой родной земли, мужеством, духовной красотой народа.

В далёкой Алма-Ате, где во время войны трудились многие художники Москвы, Ленинграда, Украины, сумел Урманче проникнуть в заветные чаяния казахского народа, воплотить в своих работах народные идеалы. Общность исторических судеб казахского и татарского народов, близость их культур помогли художнику в создании глубоко прочувствованных образов, выражавших большую правду эпохи.

Не случайно, что в этот период творчества Урманче нередко обращается к историко-революционной тематике – само время требовало осмысления поворотных событий истории, особенно тех её сторон, которые были созвучны идеям борьбы со смертельным врагом. Сейчас, в пору переоценки нашего недавнего, как, впрочем, и более отдалённого прошлого, историческое знание начинает восстанавливаться в полном объёме. Мы многое знаем об ошибках теоретиков революции, утопичности многих их идей, жёсткой диктатуре и терроре, многочисленных жертвах гражданской войны. Всё это было. Но пафос обличений современной публицистики заслоняет порой истинную картину событий и смысла революции. Ведь было и другое – неотвратимость революции, борьба с угнетателями, стремление к свободе, вера народа в светлые идеалы. И не его вина, что эта вера была растоптана тяжёлым сапогом тоталитаризма. Баки Идрисовича привлекала подлинная суть революционных событий, позволявшая раскрыть несокрушимость народного духа, стойкость и нравственную силу человека в период социальных потрясений.

Большой цикл произведений Урманче военного периода связан с воплощением образа народного батыра Амангельды Иманова. Как и в работе над «Салаватом Юлаевым», художника привлекала не только возможность раскрыть одну из героических страниц истории освободительной борьбы народа, но и выразить мысль о том, что народ является движущей силой истории, творцом своей судьбы. Кроме того, работая над воплощением эпизодов революционного прошлого, Урманче вдохновлялся победами советского народа на фронтах Отечественной войны. Его картины имели большой общественный резонанс: раскрывая истоки народного героизма, они укрепляли моральный дух, мобилизовывали на разгром врага.

Один из руководителей национально-освободительного восстания в Казахстане в 1916 году и активный участник борьбы за Советскую власть в 1917–1919 годах, Амангельды Иманов трактуется художником как типичный представитель народных масс, плоть от плоти своего народа. В картине «Амангельды» мы видим героя изображённым верхом на могучем коне во главе отряда красных всадников, совершающих переход по бескрайней казахской степи. Его богатырская фигура, твёрдый взгляд, суровые черты лица говорят о непреклонной решимости, о самоотверженности и уверенности в победе. Художник очищает образ от всего случайного, придаёт ему возвышенное героическое звучание.

За цельностью характера народного вождя мы видим его биографию, прочитываем те обстоятельства жизни, которые сформировали эту страстную, преданную революции натуру. Амангельды родился в бедной казахской семье, с детских лет познал нужду и тяжёлый труд. Сначала батрак, а затем кузнец, он закалил свой характер в борьбе с эксплуататорами. Уже в 1905–1907 годах он участвовал в вооружённой борьбе крестьян против баев, проявив недюжинный талант организатора и военачальника. Урманче в картине спрессовывает свои представления об этой личности в приподнятый, величественный образ, выявляет лучшие черты национального характера казахского народа.

Воздейственная сила произведения обуславливается тем, что идейная насыщенность, большая содержательность кар-

тины получили завершённую художественную форму. Для выявления эпически-монументального начала произведения художник находит выразительную позу своего героя. Фигура написана в развороте: большое значение имеет контраст между спокойной неподвижностью всадника и нетерпеливой горячностью его коня, осажённого твёрдой рукой, но готового в любую секунду сорваться с места. Экспрессивно трактованы фигуры воинов из отряда Амангельды на втором плане. Большую эмоциональную нагрузку несёт пейзаж – ровная поверхность степи и бурное беспокойное небо. Они создают ощущение тревоги, надвигающейся опасности, предгрозового затишья.

Дальнейшее развитие тема историко-революционного прошлого получает в больших эпических полотнах «Штаб Амангельды», «Амангельды в Байконуре», выполненные в 1944 году, а в послевоенные годы – в картине «Великий поход Джангильдина».

Точно следуя исторической правде, Урманче в картинах об Амангельды воссоздаёт, таким образом, ряд эпизодов, на основе которых достигает типического обобщения событий революции, приобретающего значения символа. В этом проявилось понимание художником специфики монументального искусства, которое не может обойтись без образов широкого смыслового обобщения.

В работе над этими произведениями сказался глубоко реалистический подход художника к изображению событий прошлого. Для того, чтобы передать атмосферу и исторический размах воплощаемого содержания, Урманче не удовлетворяется только письменными источниками и воспоминаниями людей, знавшими Амангельды. Ему было необходимо побывать в тех местах, где воевал народный герой, испытать воздействие природы и обстановки, в которых происходит действие его произведений. Поэтому прежде чем приступить к работам, замысел которых в общих чертах уже сложился, Урманче совершает большое путешествие по Казахстану, едет на родину Амангельды, в райцентр, названный именем героя.

Эта поездка, совершённая на верблюдах, оказалась полезной во многих отношениях. Художник, никогда не берущийся за кисть без досконального знания предмета или события, о котором он хочет рассказать, нашёл в безмолвных просторах ту реальность и историческую достоверность обстановки, которые помогли кристаллизации замыслов цикла работ об Амангельды. Мало того, Урманче нашёл здесь материал для картин о современности, для произведений о тружениках Казахстана. Он полюбил степь, восхищался ею ещё в Предуралье, полюбил её просторы, возвышающие душу, наводящие на сосредоточенные, самоуглублённые размышления. И кто знает, может быть, именно в этих странствиях складывались у мастера замыслы его значительнейших, обобщённых до аллегорий произведений, которыми он займётся спустя два десятка лет.

Во время войны одно из центральных мест в творчестве Урманче занимает портрет. Для советского искусства этих лет вообще характерно повышенное внимание к портретному жанру, интерес к личности, которая в годы испытаний раскрылась в полном богатстве своего содержания. Урман-



Б. И. Урманче за работой над картиной «Абай в юрте». 1945

че, и раньше проявивший себя тонким психологом-портретистом, отдаётся теперь этому труднейшему жанру во всеоружии мастерства, отточенной, виртуозной техники своего искусства.

Круг портретируемых у него очень широк. Целые циклы посвящает он деятелям искусства – артистам, писателям и художникам Казахстана. Привлекает его внутренний мир учёных. С меньшим вниманием относится он к образам тружеников колхозных полей. И, конечно же, без усталости пишет портреты защитников Родины, воинов Красной Армии, героев боёв на фронтах Великой Отечественной войны. Художественный интерес пробуждают у него люди, богатые внутренним содержанием, обладающие живым характером, яркой индивидуальностью, неповторимостью судьбы и жизненного опыта. В выявлении стержня духовного мира портретируемых, тех качеств, которые делают человека личностью, видит он свою главную задачу. И поэтому портреты кисти Урманче, как военного времени, так и более поздних периодов творчества, объединяет одно общее качество – при всей изменчивости внутренних состояний, при разнообразии оттенков психологизма человек раскрывается в них в момент сосредоточения своих духовных сил, выражающий внутреннюю динамику характера.

Уже в 1941 году, сразу же по приезде в Алма-Ату, художник выполняет портрет А. Халиной, открывший серию его замечательных портретов военного времени. Изображая девочку-подростка в красном платье, Урманче акцентирует внимание на её лице, выражающем детскую доверчивость к миру, трепетную взволнованность души. Он передаёт основные грани характера, но доминирующей чертой психологического решения портрета стала непосредственность отношения



Урманче Б. И. НА ВЕРШИНЕ. ЭСКИЗ ЗАСТАВКИ К КНИГЕ
М. АУЭЗОВА «АБАЙ». 1946
Бумага, тушь, перо, кисть, графитный карандаш. 21,2 x 17,7
Собрание семьи художника

героини к жизни. Живописное мастерство Урманче проявилось не только в тщательной разработке композиции и цветового строя портрета, но и в сложной фактуре полотна. Главное отличие этого произведения от портретных работ 30-х годов заключается в том, что острое видение индивидуально-го самым непосредственным образом связано с выявлением социального смысла современности. Светлый душевный мир девочки – это не порождение абстрактных вневременных условий, а выражение чувствований человека, живущего в трудное, но исполненное надежд время.

Выявление всеобщего через конкретное окончательно делается с этих пор основой его концепции портретного искусства. Следовательное претворение её в жизнь помогло Урманче избежать тех просчётов, в которые впадали многие другие художники. Поэтизация личности в те годы нередко оборачивалась дешёвой патетикой, пустой парадностью, поверхностной героизацией. Такой подход к воплощению образа современника, ведущий к схематизму трактовки и обеднению содержания, был вызван особенностями развития искусства, переживающего в 30–40-е годы «трудности роста», той задачей всеобщего славословия и показного ликования, которая воцарилась в то время в обществе. Урманче в своих портретных работах сумел устоять против этих отрицательных веяний времени и сохранить глубокую правдивость и человечность своего искусства. Она явственно ощущается и в портрете Дины Нурпеисовой, и в двух портретах М. Ауэзова, и в портрете народного акына Байканина...

К числу лучших произведений Урманче военного времени относится портрет балерины Рагуль Тажиевой. Девушка запечатлена художником после окончания выступления, когда она выбежала на сцену на аплодисменты зрителей. Художник сознательно выбирает освещение, идущее снизу. Это позволяет ему удачно высветить гибкую фигуру молоденькой балерины на фоне глубоких тёмных тонов тяжёлого занавеса. Весь облик девушки выражает артистичность её натуры. Она ещё вся во власти искусства, только что исполненного танца.



Урманче Б. И. НА ЖАЙЛЯУ. ЭСКИЗ ЗАСТАВКИ К КНИГЕ
М. АУЭЗОВА «АБАЙ». 1946
Бумага, тушь, перо, кисть, графитный карандаш. 25,3 x 20
Собрание семьи художника

Одухотворённое лицо хранит отпечаток внутреннего горения, высокого подъёма душевных сил. Тщательно моделирует художник голову, руки, фигуру девушки, широкими, но лёгкими и непринуждёнными мазками пишет балетную пачку, пластикой фигуры выявляет художественную одарённость своей героини. Музыкальность полотна строится на передаче плавного движения девушки, на цветовом контрапункте.

В ряду замечательных достижений этого периода стоят портреты хирурга А. Н. Сызганова и президента Академии наук Казахской ССР К. И. Сатпаева. В обоих произведениях Урманче художественная сила базируется на объёмном выявлении тех положительных качеств, которые свойственны изображаемым людям.

Профессор А. Н. Сызганов был не только прекрасным хирургом, но и широко образованным человеком, интересовавшимся поэзией, литературой и, в особенности, изобразительным искусством. Высшее образование он получил в Казани. Беседы с ним помогли Урманче проникнуть в мир широких интересов профессора и найти убедительную трактовку образа. В непринуждённой позе портретируемого нет никакой нарочитости или вычурности – композиция, как и всегда в портретах Урманче, очень проста. Но в манере держаться подчёркнута большая внутренняя культура, независимость и скромность. Этот образованный человек, прямо смотрящий в глаза зрителю, не любит показывать своего превосходства над окружающими. Он – человек из народа, поднявшийся к знаниям, к высокой культуре. Большая отзывчивость, которую читаем мы в его лице, во взгляде чуть усталых глаз, обусловлена не только профессиональным долгом врача, но и подлинной человечностью – определяющей чертой его характера. И если в портрете привлекает внимание, прежде всего, лицо, то второй многозначительной деталью композиции становятся руки – чуткие, нервные, выразительные, пластичные.

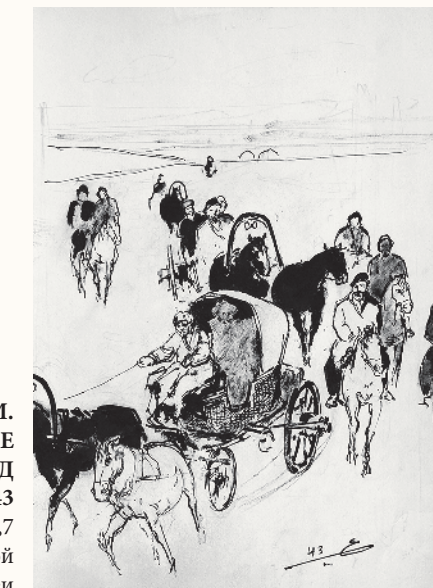
Элегантностью живописи, благородством цветовой гаммы, построенной на мягком сочетании глубоких серых, лиловых и белых тонов, отличается портрет академика К. И. Сат-

паева. Здесь художник так же, как и в портрете Сызганова, отказывается от подробного описания признаков профессиональной деятельности человека. Только две-три детали – сверкающий минерал в правой руке и книга, лежащая на коленях, говорят нам о роде занятий учёного-геолога. И тем не менее в портрете нет ничего недосказанного. Обдуманно-скупое, лаконичное решение, позволяющее в обобщенно-ёмкой форме увидеть и почувствовать самое главное в характере личности, заслуженно выдвигают это полотно в число лучших работ в творчестве Урманче. В 1943 году оно вместе с портретом Шары Жандарбековой экспонировалось на Всесоюзной выставке в Москве и заметно выделялось в ряду произведений портретного жанра.

Новыми живописными поисками отмечен портрет известной артистки Шары Жандарбековой, завоевавшей широкую популярность своими песнями и танцами. Здесь наряду с углублённой психологической характеристикой, которая всегда отличала работы мастера, он занят поиском стилизованных моментов своего искусства. Собственно, эта проблема занимала Урманче всегда. Уже в работах 20-х годов он интуитивно нащупывает пути к стиливому своеобразию, когда совокупность формальных средств искусства делается не только способом передачи предметного мира, но и символическим обозначением идейно-художественных принципов творчества художника. В портрете Шары он делает следующий шаг, хотя осознанная система стилизованных признаков и особенностей собственного искусства придёт к художнику значительно позднее – в конце 60-х годов.

Здесь художник для выявления стилистической структуры произведения отталкивается от орнамента. Тяжёлый ковёр с щедрой россыпью узоров является фоном портрета. Но его яркая декоративность служит не только целям повышения цветового и эмоционального строя произведения. Урманче использует закономерности орнаментального искусства для создания особой системы образности при изображении человека. Фигура получает несколько плоскостное решение. Складки яркого жёлтого платья ложатся в строго продуманном порядке, подчинённом ритму и порядку узоров ковра. Такой же орнаментальный характер несёт расположение монет и бляшек, сплошь покрывающих кофту и национальный головной убор. В результате чёткого выявления этого принципа картина с первого же взгляда воспринимается как произведение национального искусства, построенного на творческом осмыслении народного способа художественного мышления. Если портрет Сызганова или портрет Сатпаева при большой глубине раскрытия национального характера всё-таки заставляет вспомнить о достижениях русской портретной школы, то портрет Шары Жандарбековой вызывает параллели с казахскими народными видами искусства.

Эти поиски стиля следует признать важной особенностью творческой эволюции мастера. В той или иной степени они проявляются в большинстве произведений Урманче военного периода – в портрете народного артиста Казахской ССР К. Куанышбаева в роли Абая, портрете артиста Умурзакова с домброй, портрете Лейлы Ауэзовой, портрете Х. Букеевой, в «Девушке в красном», портрете кинорежиссёра Дариги



Урманче Б. И.
ЭСКИЗ К КАРТИНЕ
«ВЕЛИКИЙ ПОХОД
ДЖАНГИЛЬДИНА». 1943
Бумага, тушь, перо. 39,8 x 28,7
Собрание Альметьевской
картинной галереи

и в других работах. Правда, эти черты стиливого своеобразия сосуществуют с привычной для художника объёмно-живописной, оптически-достоверной системой, но, постепенно накапливаясь, они со временем перейдут в новое художественное качество его живописи более позднего времени.

Портретный жанр с его повышенными требованиями к личности художника, который должен уметь разобраться в человеке, выявить его характер, неповторимость индивидуальности, развил в Урманче особую художественную зоркость, восприимчивость к самым тонким движениям человеческой души. Поэтому его портреты живут в памяти зрителя, оставляя ощущение подлинного и близкого знакомства с изображёнными людьми.

Но, кроме того, успешная работа над портретом открывала возможность всестороннего художественного исследования человеческих взаимоотношений тогда, когда Урманче обращался к сложным многофигурным композициям тематического характера.

Несколько произведений посвящено художником образу Джамбула Джабаева – «В гостях у Джамбула», «Прощание с Джамбулом» и другие. Сейчас эти картины могут вызвать двойственное чувство – и эстетическое удовольствие от хорошо сработанных художественных произведений, и неприятие, связанное с личностью главного героя этих полотен. Последние годы стали периодом преодоления эстетических стереотипов прошлого, развенчания дутых поэтических, писательских и прочих репутаций, переоценки отношения к тем деятелям культуры, главными мотивами творчества которых было прославление мудрости и прозорливости «отца народов», воспевание счастья жить «под солнцем Октября». Это, естественно, относится и к Джамбулу. Но не надо забывать о том, что полвека назад общественная обстановка была иной, и личность старейшего акына, его бесчисленные песни в сознании многих людей связывались с определёнными надеждами и чаяниями. С этой точки зрения Урманче выступает не только как живописец, запечатлевший конкретную

личность, но и как летописец, объёмно и точно передававший лик времени, настроения и чувствования той поры развития общества.

Картина «В гостях у Джамбула» писалась в год победы советского народа над фашистской Германией, и это настроенное близкого мира отразилось в полотне. К народному акыну пришли почётные гости – Герой Советского Союза Малик Габдуллин и пожилые колхозники – передовые труженики полей. Они сидят полукругом на устланном коврами полу юрты и внимают певцу. Джамбул под звуки домбры поёт им песню о Родине, о счастье, о расцвете родной земли. Без ложного пафоса, без всякой театральности передает художник глубокую взволнованность всех участников изображенной сцены. Сочная живопись, радостный колорит картины дополняет эмоциональное воздействие. Особенно живо и темпераментно написана фигура женщины-казашки в национальном костюме в правой части композиции.

К военному времени относится и начало работы Урманче над образом Абая Кунанбаева. «Абай в юрте» изображает великого просветителя казахского народа за работой. Изучение исторических материалов и наследия Абая, знакомство с М. Ауэзовым, автором эпического повествования об Абая, помогли в создании впечатляющего художественного образа. Абай передан в момент творческой сосредоточенности. Он погружен в размышления, и перед его мысленным взором встают картины и образы задуманных произведений. Просторная юрта, врывающиеся в неё лучи весеннего солнца и атрибуты музыкальной и поэтической деятельности дополняют образ Абая.

Как всегда Урманче влечёт работа на пленере, и во многих работах, написанных в это время, он исследует сложные взаимодействия солнца, света, воздуха, цвета и тени в разные часы дня, дающие богатейшие рефлексы, помогающие создать разнообразные колористические сюиты. Бодрим ритмом слаженного труда проникнута картина «Сбор помидоров», живая наблюдательность художника проявилась в этюдах «В уйгурском колхозе Алма-Атинской области» и «Уйгурские дети». В этих работах художник прославляет щедрое изобилие земли, расцветающей под жарким южным солнцем.

В чисто пейзажных работах военных лет Урманче остаётся тонким лириком, остро и непосредственно чувствующим природу. В его душе находят отклик богатство настроений и сложная гамма чувств, вызываемых многообразной природой Казахстана. Заснеженные хребты горного Ала-тау, весеннее цветение казахских степей, тонущие в море зелени улицы Алма-Аты – всё это служит мотивами его проникновенных по настроению и блестящих по живописной технике пейзажных работ. Особенного внимания своим тональным разнообразием заслуживает этюд «Ала-тау» и написанный на едином дыхании в серебристой гамме пейзаж «Мартовский снег».

Характеристика военного периода в творчестве Урманче была бы неполна, если не назвать его работы в других видах искусства. Наряду с живописью он много занимается графикой, создаёт ряд скульптурных произведений, работает в качестве художника-оформителя, иллюстратора и театрального декоратора.

По своему содержанию станковая графика художника близка кругу содержания его живописных произведений. Это многочисленные портреты – композиторов Е. Г. Брусиловского и А. К. Жубанова, художников А. Кастеева и Д. Митрохина, рабочих Карсакапайского рудника и завода Тасбергенева, Ахметова, Сейтенова, чабанов, табунщиков, колхозников. Это графические и акварельные пейзажи. Это композиционные рисунки и акварели, а также эскизы к тематическим живописным произведениям. Все они отличаются хорошим пониманием специфики графических техник и заострённой выразительностью образных решений.

В книжной иллюстрации Урманче привлекают, прежде всего, те произведения, которые ярко раскрывают народный быт, национальные особенности жизни народа. Чаще всего в своих иллюстрациях он обращается к эпосу, народной сказке, произведениям классиков национальной литературы. К военным годам относятся иллюстрации к стихотворениям Абая и оформление казахской народной сказки, включающее обложку, полосные иллюстрации, буквицы и концовку.

Наиболее значительным скульптурным произведением Урманче военных лет является бюст Джамбула. Портрет был выполнен с натуры, что и определило большое внешнее сходство и непосредственность характера исполнения. Работе, может быть, не хватает обобщения, но художник и не ставил здесь такую задачу, полностью отдаваясь живому зрительному впечатлению.

Широкий простор применению знаний художника, его любви к многокрасочному народному быту дала работа над оформлением оперы Г. Гаджибекова «Аршин Мал-Алан» на сцене Алма-Атинского театра оперы и балета, которую художник осуществил в 1942 году. Зрительный образ спектакля решался в полном единстве и стилевом соответствии с музыкой. Поскольку цвет является наиболее музыкальным элементом живописи, то слияния с музыкой оперы Урманче добивается прежде всего за счёт звонких созвучий прозрачных, лёгких и радостных цветов. В таком же единстве со спецификой музыкального образа находятся непринуждённый характер рисунка, прихотливая линия, удачно найденная мера стилизации в изображении растительности, интерьеров и экстерьеров. Все сцены спектакля строятся на сочетании задников, написанных прозрачными, как бы акварельными, красками, и лёгких строеных декораций. Общий зрительный образ невольно вызывает ассоциации с миром восточных сказок или с арабским орнаментом и миниатюрой. Во всех деталях оформления спектакля – начиная от занавеса и кончая костюмами и бутафорией – проявилась большая художественная выдумка и строгий вкус художника.

Сейчас, в полувековой ретроспективе, весомость и художественная значимость произведений Урманче предстаёт в полном своём объёме. Но и современники, первые зрители работ художника далёких военных лет, прекрасно чувствовали их впечатляющую силу, неповторимость художественно-образного строя. Достаточно привести мнение человека безупречного вкуса, прекрасного знатока искусства художника Д. И. Митрохина, писавшего по поводу работ Урманче на 2-й республиканской художественной выставке «Великая Отечественная война»:



Экспозиция галереи с работами Б. И. Урманче. Конец 1940-х гг. Архив Государственного музея искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан. Публикуется впервые

«К группе казахских художников близко примыкает московский художник Урманче, тесно связанный с Казахстаном. Его прекрасное знакомство с природой и бытом Казахстана и тонкое понимание их особенностей наглядно видны из десятков его работ, экспонированных на выставке.

Урманче – автор прекрасных пейзажей и композиций на колхозные темы. Его «Сбор помидор» – большое полотно маслом, – было одним из лучших произведений на выставке. (...) Очень хороши у него лёгкие акварели – зарисовки колхозных работ и рисунки итальянским карандашом. Но лучшее, что им создано за годы войны, это написанные одним порывом воли, одним дыханием портреты маслом – лауреата Сталинской премии, члена-корреспондента Академии наук СССР геолога Каныша Сатпаева, народной артистки Каз. ССР Шара-ханум, девочки в красной шапке и других. Изящество, пластичность, лёгкость, почти воздушность, с какой выполнены эти портреты, – вот характерные особенности Урманче как портретиста»²³.

После окончания Великой Отечественной войны Урманче не порывает с Казахстаном. Обстоятельства его жизни сложились так, что ещё более десяти лет он все свои творческие замыслы связывал с Казахстаном и Средней Азией, работая попеременно в Ташкенте, Самарканде, Алма-Ате, на Балхашском металлургическом комбинате.

«ЭТУ ЗЕМЛЮ НЕЛЬЗЯ НЕ ВОСПЕТЬ»

Высокий творческий подъём, характеризовавший работу Урманче в период Великой Отечественной войны, знаменует его художественную деятельность и в послевоенные годы. Он становится признанным мастером советского изобразительного искусства. Произведения художника приобретаются в музеи разных городов страны, украшают интерьеры общественных зданий. Он постоянный участник всесоюзных, зональных и конкурсных выставок. В числе работ выдающихся мастеров

²³ Митрохин Д. И. Художники Казахстана в дни войны. – Каталог выставок, посвящённой Великой Отечественной войне. – Алма-Ата. 1943. – С. 7 – 8.



Экспозиция художественной галереи в Театре оперы и балета имени Абая. Алма-Ата, 1951. Архив Государственного музея искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан. Публикуется впервые

живописи, скульптуры и графики живописные полотна Урманче включаются в первую послевоенную зарубежную выставку советского искусства, экспонировавшуюся в Чехословакии, Индии и других странах.

Работы художника первого послевоенного десятилетия органически развивают принципы его искусства предшествующих периодов. Для него нет вопроса, что изображать и как изображать. Скорее наоборот, сложившиеся замыслы и впечатления от действительности захлёстывают Урманче, и несмотря на солидный объём сделанного – большое число живописных полотен, станковой графики, книжных иллюстраций, скульптур, – многое из задуманного приходится откладывать на будущее.

Постоянно обогащаются изобразительные и выразительные средства его искусства. Он смело обращается к лучшим достижениям русского, советского, мирового искусства, не боясь утратить собственную творческую индивидуальность. Напротив, обогащение новыми приёмами, которые перерабатываются в соответствии с собственным неповторимым складом мышления художника, делает его пластический язык ещё



Сцены из оперы У.Гаджибекова «Аршин Мал-Алан» в Театре оперы и балета имени Абая. Оформление спектакля Б.И. Урманче. Алма-Ата, 1944. Фото М. Галкина. Центральный Государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. Публикуется впервые

более гибким, точным и разнообразным. Особенно увлекается он в это время изучением иранской миниатюры, древнерусской живописи, народного искусства.

Основные содержательные мотивы ему в это время даёт казахская и узбекская действительность. Он продолжает разрабатывать темы, которые были центральными в его творчестве в военный период, а затем под воздействием требований времени расширяет тематику, произведений. При этом он постоянно стремится углубить свои знания и представления о жизни, обычаях, традициях тех народов, с которыми его связала судьба. Как всегда интерес Урманче был глубок и многомерен. Его восхищают древние памятники – он с тщательностью учёного изучает их историю и художественные концепции восточного зодчества. Его влечёт мир философии, поэзии, искусства Востока – он постоянно общается с немеркнущими творениями великих гуманистов прошлого: Камалетдина Бехзада, Рудаки, Навои, Ибн-Сины, Улугбека. И, конечно же, читает их произведения в подлинниках, на их родном языке. Его интересуют многообразные проявления современной жизни – он постоянно ездит по городам и аулам, знакомится с людьми, вникает в их заботы и радости, ведёт беседы, всматривается в лица и судьбы. Это даже не назовёшь «изучением жизни», столь необходимым деятелям

искусства, – применительно к Урманче это – проявление его художнической сути. Следствием явилась лёгкость вхождения в «материал», обилие мотивов и сюжетов творчества, свобода в передаче оттенков реалий и духа Востока. Длительная и плодотворная работа в этом направлении обеспечила ему почётное место в истории казахского и узбекского советского искусства.

В 1945–1949 годах Урманче живёт и работает то в Москве, то в Алма-Ате. В Москве он общается с крупнейшими мастерами изобразительного искусства, вдохновляется новыми веяниями столичной художественной жизни. По казахстанским впечатлениям, многочисленным зарисовкам, этюдам и эскизам пишет живописные полотна. Возобновляется прерванная войной художественная деятельность на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

В послевоенные годы всё больший удельный вес в творчестве Баки Урманче приобретает скульптура – тот вид искусства, который соответствовал его стремлению к воплощению значительного идейно-художественного содержания, его тяге к монументальности, но которым, в связи с трудностями военного времени, лишавшего возможности получать материал для скульптуры, он занимался в предшествующий период лишь эпизодически.

В 1946 году художник выполняет скульптурный портрет, названный им «Братское сердце». Во время работы на ВСХВ Урманче часто общался с плотником, имевшим обыкновение вместо обращения по имени приветствовать всех своих товарищей по работе возгласом «Братское сердце!». Художнику, чуткому к проявлениям сердечности и человеческой доброты, понравился этот добродушный человек – мастер своего дела, и он решил вылепить его портрет. Между скульптором и его моделью установился тот душевный контакт, который позволил вдохнуть в гипс теплоту и дыхание жизни. Самым тщательным образом передаёт Урманче все индивидуальные особенности трудолюбивого, незлобивого человека, очень характерного в открытости и душевной широте народного русского типа. Художника увлекает передача крупных «скульптурных» форм лица и головы, спутанных волос, кустистых бровей, затейливых завитков бороды. В портрете достигнуто большое сходство, воплощено обаяние и красота народного характера.

Тогда же появляется и скульптурный портрет Д. С. Жилова – большого друга художника, человека разносторонних интересов, сумевшего уже в зрелом возрасте, не оставляя научных занятий зоологией, вернуться к профессии скульптора, которую он освоил в юности. В этой работе та же теплота, любовный подход Урманче к портретируемому человеку. Художник умеет выявить характерное, неповторимо-конкретное в облике, в душевном складе, в психологии своей модели.

И всё же оба эти портрета, так же как и выполненный в военный период скульптурный портрет Джамбула, следует отнести к начальным опытам в области скульптуры, по своим качествам стоявшим ниже живописных и графических достижений художника. Они при всех достоинствах образной характеристики ещё в значительной степени лишены специфически скульптурного подхода к натуре, чтобы можно было

Экспозиция персональной выставки Баки Урманче в Государственной художественной галерее им. Т. Г. Шевченко. Алма-Ата, 1958. Архив Государственного музея искусств им. А. Кастеева Республики Казахстан. Публикуется впервые



Народная артистка Казахской ССР Шара Жандарбекова. Алма-Ата, 1950-е. Центральный Государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. Публикуется впервые



Народная артистка СССР Куляш Байсеитова и казахский народный поэт-акын Джамбул Джабаев. Алма-Ата, 1941. Центральный Государственный архив кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. Публикуется впервые

говорить о них как о ярких работах Урманче-скульптора. Преимуществом занятия живописью в предыдущие периоды творчества невольно предопределило «живописный» подход и к произведениям пластики. Но если в живописных работах Урманче умело обобщает форму, добивается лаконизма и экспрессивности образов, то распространение «живописного видения» на скульптуру оборачивается прямо противоположным результатом: излишней детализацией, равномерным распределением внимания на главное и второстепенное, натуралистической перечислительностью всех признаков изображаемого. Для того, чтобы Урманче пришёл к пониманию активности формы и принципиальной разницы в способе воплощения жизненного содержания в скульптуре, потребовались годы работы и поисков. Ему нужно было поработать в области монументальной скульптуры и декоративно-прикладного искусства, изучить богатое наследие мировой пластики, экспериментировать, чтобы язык скульптурных форм стал естественным способом выражения. Шаг за шагом этот упорный труд привёл к цели – подготовил Урманче к тем скульптурным завоеваниям, которые принесли ему конец 50-х и 60-е годы.

Возвращаясь время от времени из Москвы в Казахстан, художник в живописи и графике продолжает творческую линию предшествующего периода. Галерея воинов Советской Армии пополняется портретами дважды Героев Советского Союза С. А. Луганского и Т. Я. Бегельдинова, Героя Советского Союза М. Габдуллина, капитана Багаутдинова. Если в них на первый план выступают черты воинской доблести, героическое начало, то в серии портретов тружеников казахских степей – Героев Социалистического Труда – художника прежде всего интересуют корни, связывающие этих людей с землёй. Первое впечатление, рождающее портреты председателя колхоза Б. Мусралиева, коневода К. Атшабарова, колхозника А. Алеева, – это искреннее восхищение художника простыми

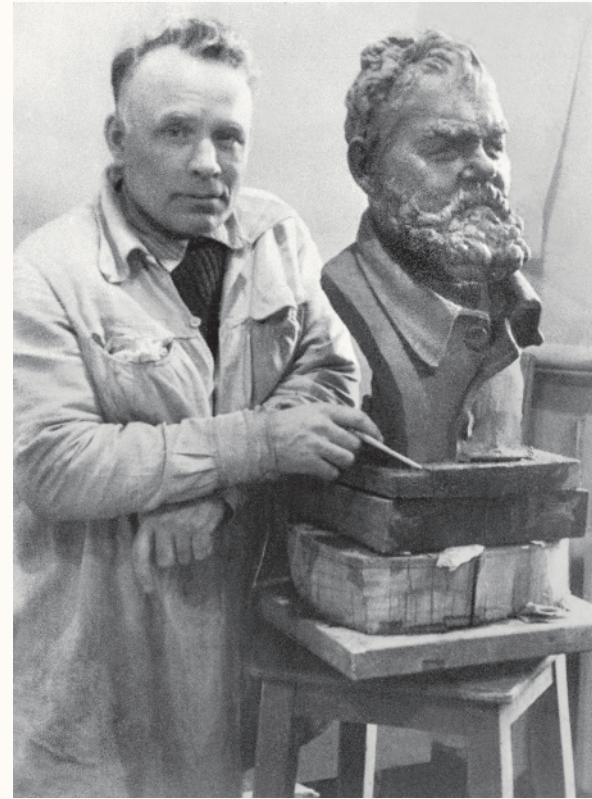
тружениками, руками которых создаётся слава родной земли. Урманче отдаёт дань уважения их мудрости, душевной красоте, трудолюбию, гордому человеческому достоинству.

Годы батрачества, бесперывной нужды, лишений, которые вынес до революции знатный коневод К. Атшабаров, наложили на него свой отпечаток. Но как горда осанка этого белобородого старика! Упорный труд мыслится им как счастье, и звезду Героя он воспринимает как оценку необходимости и значительности его любимого дела. Цветущая весенняя степь с табунами лошадей расстилается до горизонта – её ликующие краски оттеняют взволнованное душевное состояние героя портрета.

Аналогичную трактовку образа видим мы и в портрете Б. Мусралиева, только в его внутреннем облике подчеркнуты черты организатора производства, его энергия и озабоченность делами своего колхоза.

Человеческая доброта – качество, которое художник более всего ценит в людях, – стала стержнем образного решения в портрете уйгурской колхозницы Бибижамал. От этой работы веет душевным теплом, уютом, покоем. Смуглое лицо немолодой уже женщины, её легкая, чуть смущённая улыбка, непосредственность и открытость характера переданы с удивительным мастерством и естественностью. Совершенство выполнения проявляется и в композиции портрета (женщина изображена сидящей на краешке ковра, уставленного фруктами и овощами), и в цветовом решении, в котором преобладают сочетания тёмно-синих и глубоких серых тонов, оттеняемых яркими красками натюрморта, и в тонкой моделировке формы.

Продолжается и работа над портретами деятелей искусства. В 1947 году Урманче работает над портретом М. З. Булатовой, татарской певицы, приехавшей на гастроли в Алма-Ату. Художник был покорен её глубоким звучным голосом, её незаурядным артистическим талантом и сумел в своём



Б. И. Урманче у своего скульптурного произведения «Братское сердце». 1949

полотне выразить обаяние этой молодой красивой певицы. Душевная мягкость, женственность Булатовой определили живописную лепку портрета. Весеннее солнце заливает фигуру, высвечивает букет цветов на столике, создаёт светлый, радостный настрой, находящийся в единстве с внутренним состоянием героини. Серовато-голубоватая цветовая гамма, тонкая и спокойная, ещё более усиливает ощущение душевной гармонии. По праву этот портрет можно отнести к числу самых пленительных женских образов в творчестве Урманче.

Наиболее значительной работой Баки Идрисовича в области историко-революционной тематики в первые послевоенные годы была картина «Великий поход Джангильдина», непосредственно примыкающая к циклу произведений об Амангельды Иманове. Замысел складывался у художника ещё во время войны, но своё осуществление он получил в 1948 году.

В основу этого большого полотна положены действительные события времён гражданской войны – один из исторических эпизодов, в котором проявилось мужество красноармейцев Казахстана, обеспечивших успех наступления Красной Армии под Оренбургом.

Преодолевая неимоверные трудности, отряд красноармейцев под руководством казахского большевика Джангильдина, друга и соратника Амангельды Иманова, сумел пересечь безводные пространства казахских степей и доставить оружие в район Оренбурга.

Сюжетом картины Урманче избирает привал красноармейцев, сопровождающих караван с оружием. Бесконечная

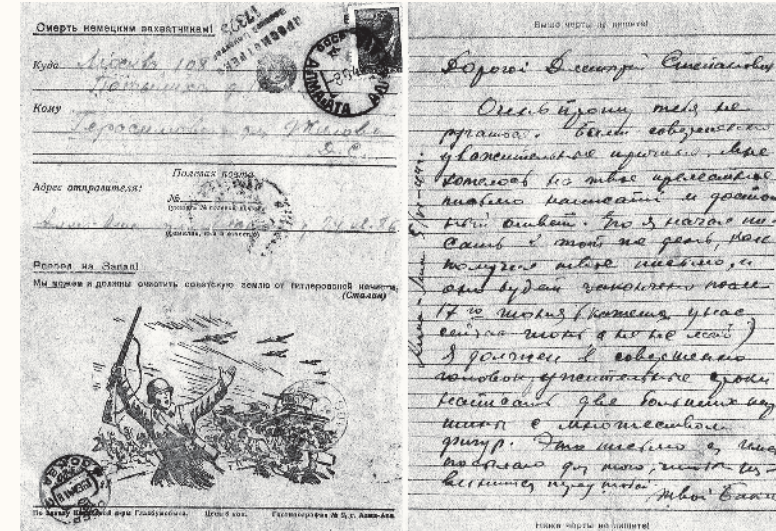
цепочка тяжело нагруженных верблюдов и сопровождающих их всадников растянулась до самого горизонта; но уже прозвучала команда, и головной отряд остановился. Первый план занят изображением сгруженных на землю ящиков с оружием и фигур красноармейцев, снимающих поклажу с верблюдов. Для воплощения идеи несокрушимости Красной Армии художник избирает эпическую манеру повествования. Широкое, панорамно взятое пространство с низкой линией горизонта, мерный ритм движущегося каравана, обобщённо, суммарно написанная группа первого плана – вот те приёмы, которые создают монументальное героическое звучание полотна. Его усиливает жаркий, рыжевато-красный колорит, как бы несущий в себе отсвет военных пожаров.

Урманче сознательно отказывается от углублённой психологической разработки образов отдельных персонажей и выделения их из общей массы людей, подчёркивая этим, что героем картины является весь народ, весь отряд красноармейцев, совершающий героический, полный опасностей переход через степи. Даже руководителя похода Джангильдина, совещающегося с проводниками о дальнейшем маршруте, он отодвигает в глубину картины, решая его фигуру силуэтно, обобщённым живописным пятном.

Такой подход к изображению исторического события обладает большими возможностями. Идея монолитности народных масс выявлена художником достаточно убедительно. И всё же отказ от персонализации всего многообразия проявлений чувств участников похода, неразработанность отдельных образов несколько снижают общее впечатление, лишают картину той глубины, которая была свойственна предыдущим произведениям художника на темы революционного прошлого.

Ставшая близкой и понятной, казахстанская земля вдохновляет Урманче на создание пейзажей, восславляющих её красоту и величие. «Апрель», «Алма-Атинка на закате», «Алма-Атинский дворик», «Весенний день», «Вечер в степи», «Аул на Талассе» – вот только некоторые пейзажи художника, наполненные свежестью чувства и отмеченные виртуозным мастерством исполнения.

Особо должны быть отмечены многочисленные натюрморты Урманче этого времени. В отличие от больших тематических полотен, рассчитанных на восприятие в музеях, на выставках или интерьерах общественных зданий, они носят камерный характер, отвечающий повседневной потребности человека в общении с прекрасным. Художник умеет увидеть очарование и красоту цветов, фруктов, предметов обихода, взволнованно передать радость созерцания их природного или рукотворного совершенства, эмоционально увлечь зрителя. Его «Фрукты», «Ирисы», «Полевые цветы», «Сирень», «Арбуз», «Розы», «Натюрморт с ситом», «Натюрморт с салатом» и другие работы этого жанра поражают тонкостью, проникновенностью, свежестью взгляда; каждая из них несёт в себе частицу души художника, его мировосприятия, его привязанностей. Большинство натюрмортов казахстанского периода творчества разошлось по частным собраниям. Но художник не жалел об этом, считая, что они должны входить в быт, украшать жилище, доставлять людям радость.



Письмо Б. И. Урманче Д. С. Жилову от 5 июня 1944 г. из Алма-Аты в Москву. Адрес отправителя: Алма-Ата, ул. Алатау, д. 24, кв. 86 Алма-Ата 5/VI - 44 г.

Дорогой Дмитрий Степанович!
Очень прошу тебя не ругаться. Были совершенно уважительные причины. Мне хотелось на твоё прелестное письмо написать и достойный ответ. Его я начал писать в тот же день, как получил твоё письмо, и оно будет закончено после 17го июня (кажется у нас сейчас июнь, а не май). Я должен в совершенно головокружительные сроки написать две больших картины с множеством фигур. Это письмо я именно посылаю для того, чтобы извиниться перед тобой. Твой Баки.

Архив семьи Д. С. Жилова (Москва). Публикуется впервые

Как бы продолжением реализации замыслов военного периода в области книжной иллюстрации является активная работа по оформлению книг казахских писателей и народных сказок. В 1946 году Урманче иллюстрирует роман М. Ауэзова «Абай», где в острых выразительных рисунках даёт ёмкий зрительный эквивалент литературным образам, книгу С. Муканова «Мои мектебы». В последующие годы выходят в свет оформленные художником казахские сказки – «Уш-батыр», «Сыртлан». Иллюстрации к народным сказкам отличает внутренний динамизм образов, экспрессия и юмор. Примечательно, что оригиналы иллюстраций Урманче к казахским сказкам долгое время после выхода книг в свет украшали интерьеры издательства.

В конце 40-х годов возможность жить и работать в Москве была прервана – «аукнулось» соловецкое прошлое художника²⁴. В 1949 году Урманче поселяется в Самарканде. Он давно был влюблён в древнюю землю Узбекистана, бывал здесь ещё в пору молодости, будучи 20-летним солдатом, потом более четырёх месяцев прожил в 1921 году, приобретя много друзей, с которыми не порывал и в дальнейшем. В определённой степени старые привязанности повлияли на выбор места проживания после высылки из Москвы.

²⁴ В связи с развернувшейся в это время «очисткой» Москвы от лиц, отбывавших заключение по политическим мотивам, Урманче в 1949 году подвергается административной высылке из Москвы. Некоторое время художник проживает во Владимире, а затем переезжает в Самарканд, который избирает местом постоянного жительства. В 1954 году он получает удостоверение о политической реабилитации. Ему обменивают паспорт и разрешают проживание во всех городах Советского Союза.



Б. И. Урманче рядом со своим скульптурным портретом Д. С. Жилова. 1946. Архив семьи Д. С. Жилова (Москва). Публикуется впервые

Здесь он получает новые импульсы для своего творчества. Древний Самарканд с его многочисленными памятниками архитектуры – нетленными шедеврами народных зодчих – мавзолеями, минаретами, мечетями, среднеазиатская земля – свидетельница многих исторических событий, необычные народные типы – всё это не могло пройти мимо внимания художника. Большие возможности давала Средняя Азия и для живописных поисков. Яркие южные краски, горячее солнце, особое состояние атмосферы хорошо соответствовали привязанностям художника к звонкому радостному цвету, к сложным колористическим задачам.

Художественная среда, в которую попал Урманче в Самарканде, также оказалась благоприятной. В городе было много художников, в частности, с 1928 года здесь работали П. П. Беньков и его ученица З. М. Ковалевская. Традиции Казанской художественной школы, обогащённые активной деятельностью этих двух художников на среднеазиатском материале, привели к созданию самобытных приёмов живописи, которые сложились у них ко времени переезда Урманче. Здесь художник работает в Союзе художников, некоторое время преподаёт в художественном училище. Как всегда, много ездит, собирая в путешествиях материал для новых произведений. Работа в области станковой живописи, над графикой и скульптурой чередуется с выполнением комплекса монументальных произведений.

Несмотря на располагающую к творческой работе атмосферу, условия жизни в Самарканде были нелёгкими. Не было квартиры, не было и собственной мастерской. Негде было хранить законченные произведения. На время многочисленных творческих командировок Баки Идрисович оставлял их в помещении Союза художников фактически без присмотра. Несколько лучших этюдов, которые сам Урманче очень ценил, были похищены. Но художник старался не обращать внимания ни на шепоток окружающих по поводу высылки из Москвы, ни на бытовые трудности. Радость

творчества вытесняла огорчения, искупала все «земные» невзгоды.

В 50-х годах общий строй живописи Урманче приобретает те законченные черты, которые позволяют говорить об итогах последовательных поисков предшествующих периодов. Право высказываться в искусстве по-своему художник обрёл десятилетиями упорного труда, углублённым художественным исследованием жизни. Праздничный, радостный, звонкий настрой его картин – это не дань моде. Это выражение глубоких убеждений художника, его философии искусства, его мировоззрения. Человек создан для счастья, для творчества, для свободного, приносящего радость труда, утверждает Урманче. Он прекрасен делами своего разума и своих рук. Идеал человека мастер находит в самой жизни, поэтому его картины покоряют любовным проникновением в натуру. Урманче чужды трагические стороны действительности. Зато гармонию и красоту окружающего он воспринимает чутко и внимательно.

Портрет девушки-колхозницы Бану, выполненный в 1952 году, в полной мере раскрывает принципы живописи Урманче 50-х годов. Художник пластично и мягко моделирует лицо и руки, уверенно лепит объём фигуры, лёгкими широкими мазками пишет одежду. Изображая девушку во всей характерности её внешности, он не исчерпывает задачу передачи внешнего сходства. Нежный овал лица, полные, по-детски припухлые губы, задумчивый взгляд, красивый разлёт бровей – всем этим любитесь художник и заставляет любоваться зрителя. Но за приметам неповторимо-индивидуального во внешности Бану проступают черты её характера – сдержанного, гордого, выражающего трудолюбие и настойчивость. Глубина психологической характеристики открывает нам черты общности внутреннего мира девушки с другими представителями молодёжи этих лет, создаёт своего рода портрет целого поколения. Далее мы безошибочно можем сказать, что Бану – дочь Узбекистана. И не только потому, что национальную принадлежность выдают внешние атрибуты и особенности одежды (платье на кокетке, жилет, белый платок, колечко, браслет), – в её облике и характере запечатлены лучшие черты и душевные качества народа. И наконец, помещая девушку на фоне ликующих красок сада, залитого солнцем, художник исподволь, ненавязчиво обобщает изображение до символа радости и счастья жизни. Отбирая в самой действительности проявления красоты, Урманче в то же время воплощает в портрете свой идеал – своё представление о гармонично развитой личности.

Таким же стремлением к полнокровному воссозданию лучших человеческих качеств нашего современника отмечены и другие работы первой половины 50-х годов – портрет Героя Социалистического Труда А. Алеева, портрет старого мирраба (оросителя, мелиоратора), большое полотно – групповой портрет Героев Социалистического Труда колхоза имени Кирова Самаркандской области, в котором изображены пять наиболее заслуженных и уважаемых людей колхоза.

В работах о тружениках сельского хозяйства Узбекистана очень наглядно проявился творческий метод Урманче. Ему надо всё знать о своих героях – их мысли и чувства, ма-

неру общения с людьми и образ жизни. Ему необходимо вызвать их доверие, расположить к себе, понаблюдать за ними в естественной обстановке. Поэтому в 1950 году он вместе с семьёй поселяется в колхозе, в кишлаке Сачак, полностью погружается в течение колхозной жизни и, так сказать, изнутри знакомится с обычаями, нравами, особенностями быта людей. Такой подход – доскональность знания – придаёт его работам ощущение подлинности, начиная от людей, их характера и внешности до мельчайших деталей одежды, обстановки, атрибутики.

Большинство живописных работ Урманче – как тематических картин, так и портретов – выполняется на пленере. То единство человека и природы, их взаимодействие, которое художник пытался выявлять ещё в работах 20-х годов, получают законченное и полное проявление. Изображение человека в природной среде обогащает не только содержание его работ, но и живописно-пластический язык художника.

В картинах чисто пейзажного плана – «Молодой виноградник», «Прополка винограда», «Тутовые деревья» – много внимания уделяется, как это было и в пейзажах предшествующих лет, живописному взаимодействию света, воздуха, перспективы с формой и цветом изображаемых предметов. Урманче различает тончайшие оттенки цвета, всегда добивается колористического единства.

Обобщающими произведениями художника 50-х годов, синтезирующими его идейно-художественные поиски, являются картина «Урожай – сбор винограда в Самаркандской области» и цикл каспийских работ.

Картина «Урожай» вобрала в себя не только многолетние наблюдения и впечатления художника от среднеазиатской природы, но и весь богатый опыт живописца и колориста. При внешней простоте сюжета Урманче сумел создать значительное по своему содержанию и живописным качествам полотно. Ощущение мира и покоя, разлитого над колхозными виноградниками, явилось для художника тем исходным моментом, который определил замысел картины. Сильное освещение, идущее из глубины картины, дало возможность написать предметы против света. Фигуры людей, виноградники, повозка, груженная корзинами, – всё это насквозь пронизано солнцем. На первом плане художник пишет наполненные виноградом корзины. Янтарные, изумрудные, чёрные кисти ягод, разнообразие оттенков зелени виноградных лоз и тутовых деревьев, горячие краски земли в сочетании с яркими одеждой девушек создают красочную симфонию, очаровывающую своим праздничным звучанием. Цвет, колорит – самый действенный элемент живописи этой картины. Мастерски владеет художник композицией. Она подчинена общей музыкальности замысла.

Эта работа, выполненная незадолго до расставания с прекрасной среднеазиатской землёй, выразила восхищение художника этим щедрым и изобильным краем; в ней с огромной любовью и эмоциональной силой переданы чувства Урманче к узбекскому народу, вдохновенно воспеты свет, солнце, радость бытия.

Полотна «Каспийской сюиты» Урманче («Штиль», «Рыбаки Каспия», «Звено за работой», «Звено обедает» и т. д.) также



Урманче Б. И.
АВТОПОРТРЕТ. 1946
Бумага, графитный карандаш.
44,2 x 32,2
Собрание Фонда Марджани



Урманче Б. И.
ПОРТРЕТ А. КАСТЕЕВА. 1942
Бумага, карандаш. 32 x 44,3
Собрание Государственного
музея искусств им. А. Кастеева
Республики Казахстан



Урманче Б. И.
ПОРТРЕТ Д. И. МИТРОХИНА.
1943
Бумага, уголь, сангина. 64 x 44
Собрание Галеев-Галереи



Урманче Б. И.
ПОРТРЕТ Г. МУСРЕПОВА. 1943
Бумага, уголь, сангина. 83 x 61,4
Собрание Павлодарского
областного художественного
музея

отличаются высокими образными и живописными достоинствами. Грузные рыбацьи баркасы, белые паруса, влажный морской воздух, изменчивые водные просторы написаны лёгкой и виртуозной кистью.

В 1954–1956 годах Баки Идрисович снова живёт в Алма-Ате. Его «Каспийская сюита» – результат поездок в район Гурьева, в которых его сопровождал сын Ильдар, тоже ставший художником.

К сожалению, эта серия произведений Урманче не получила достойного признания ни у зрителей, ни у критиков. Причиной послужила непохожесть исполнения на «обычную» манеру письма Баки Идрисовича. В нём привыкли видеть «цветовика» и «мастера национальной темы», и поэтому тончайшие тональные разработки «Каспийской сюиты», роднящие её с картинами Я. Д. Ромаса, не укладывались в стереотип восприятия. На самом деле этот цикл свидетельствует о широте живописных возможностей мастера, о его «чувстве стиля», позволявшем варьировать выбор художественных средств, в зависимости от образных задач.

Артистическая свобода исполнения характеризует и графические листы художника, его акварельные работы. Диапазон средств художника здесь так же широк, как и в живописи, – от строгой графичности и цветовой прозрачности работы «Биби-ханум», прекрасно передающими красоту древнего архитектурного памятника, до виртуозной точности работы по сырому в акварели «Верблюды» – одной из самых прекрасных созданий художника в этой области.

В 50-х годах все большее значение приобретает в творчестве Урманче скульптура. В 1951 году он работает над бюстом революционера П. М. Виноградова, много сделавшего для установления Советской власти в Казахстане. Размер бюста – две с половиной натур. В 1957 году, переведённый в бронзу, он был установлен в Алма-Ате, в сквере на улице Виноградова.

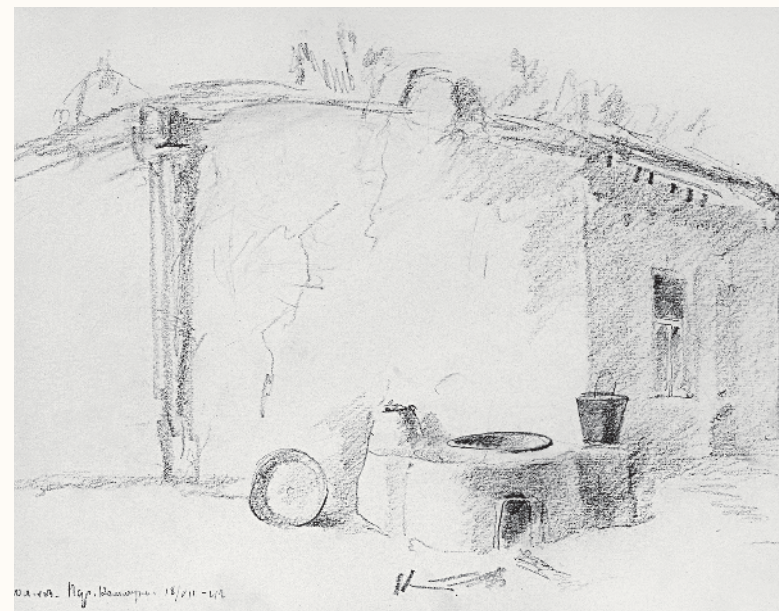
К началу 50-х годов относится и скульптурный портрет художника Н. С. Крутильников. В этом бюсте, изображая голову, художавое вытянутое лицо, Урманче удалось создать впечатление о высоком сутуловатом человеке, каким Крутильников был на самом деле. Этот штрих лишний раз говорит о силе реалистического претворения природы в достоверный, правдивый образ.

Одной из самых интересных страниц художественной деятельности Урманче была работа по оформлению Дворца культуры медеплавильного комбината в городе Балхаш Казахской ССР, которой Баки Идрисович был занят с 1951 по 1954 год. Она интересна не только большим числом выполненных произведений, разнообразием задач, стоявших перед художником. Прежде всего, она знаменательна тем, что позволяет говорить об окончательном становлении Урманче-скульптора, об освоении им образно-художественного языка скульптуры.

Основная цель, которую нужно было достичь, заключалась в слиянии элементов оформления с характером здания, в необходимости добиться синтеза скульптуры и архитектуры. Правда, условия для художника были трудные. Здание уже было почти построено, причём ложноклассические формы архитектуры давали мало простора художнику. Они диктовали тяжеловесную торжественность всем элементам оформления и так же, как распространившиеся в те годы неверные воззрения на монументальное искусство, сковывали творческую фантазию художника, регламентировали как содержание, так и форму его произведений. Обязательные идеологические штампы, неразвитые эстетические вкусы заказчика породили насквозь фальшивую, но утверждённую свыше программу оформления дворца культуры, которую художник был не вправе изменить. Но и в этих жёстких рамках Урманче сумел создать высокохудожественные работы, обладающие подлинной монументальностью.



Урманче Б. И.
ЖЕНЩИНЫ У СТОЛА ВО ДВОРЕ. 1940-е
Бумага, графитный карандаш. 20,3 x 28,5
Собрание семьи художника



Урманче Б. И.
ОЧАГ ВО ДВОРЕ ДОМА. КОЛХОЗ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ. 1942
Бумага, графитный карандаш. 20,3 x 28,5
Собрание семьи художника

Все элементы оформления художник подчиняет единству общего замысла – раскрыть «величие дел и свершений человека труда», видя в целостности системы оформления возможность избежать эклектики и создать непротиворечивый, художественно убедительный сплав архитектуры и монументального искусства.

На акротерии фронтона была установлена выполненная из железобетона символическая работа «Мир» – пятиметровая фигура женщины, придерживающая левой рукой щит, а в ладони поднятой правой руки держащая голубя. Снаружи дворец культуры был также украшен величественными скульптурами «Горняк» и «Металлург», также отлитыми из железобетона. В интерьере фойе были установлены гипсовые фигуры красновардейца, матроса, сестры милосердия и рабочего-путиловца. В зрительном зале Урманче помещает фриз, в аллегорической форме раскрывающий «могущество и размах социалистической индустрии и сельского хозяйства».

Ёмкость содержания этих произведений, символическое звучание каждого образа предопределили средства выражения. Жанровая трактовка скульптурных фигур такого масштаба была невозможна. И художник находит монументальную, лаконично-выразительную форму. Особенно удалась ему женская фигура, олицетворяющая идею защиты мира. Классические пропорции человеческой фигуры, спокойный и торжественный ритм складок одежды, ясность и простота скульптурной формы позволяют поставить эту работу в число лучших скульптурных произведений Урманче. Характерно, что в первоначальных эскизах он придал лицу женщины идеальные черты греческой статуи и облек её в одежду, напоминающую тунику. В окончательном варианте мы ощущаем более современный дух в поисках аллегорического решения. Лицу приданы черты национального казахского типа, стройную фигуру облакает свободно ниспадающее длинное платье.

Обобщающая сила произведения от этого не уменьшилась, но приобрела конкретно-исторический характер.

Поисками монументального выразительного языка скульптуры отмечен весь комплекс произведений, украшающих дворец культуры. И хотя не все они равноценны по своим качествам, работа над ними вооружила художника умением претворять натуру в произведение пластического искусства, знанием особенностей монументальной скульптуры.

Менее всего удалась художнику фризы «Промышленность» и «Сельское хозяйство», изображающие демонстрацию представителей рабочего класса и колхозного крестьянства, несущих знамёна и атрибуты своего труда. Демонстранты замкнуты с обеих сторон в пышное декоративное обрамление, составленное из колосьев пшеницы, акантов и других декоративных элементов. В фигурах рельефа чувствуется налёт театральности, ложной аффектации, что снижает художественное воздействие фриза. Но выполнены они уверенной рукой мастера.

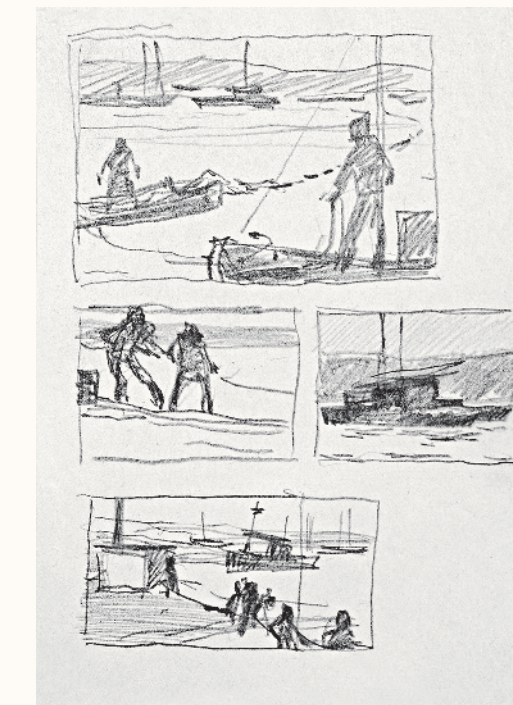
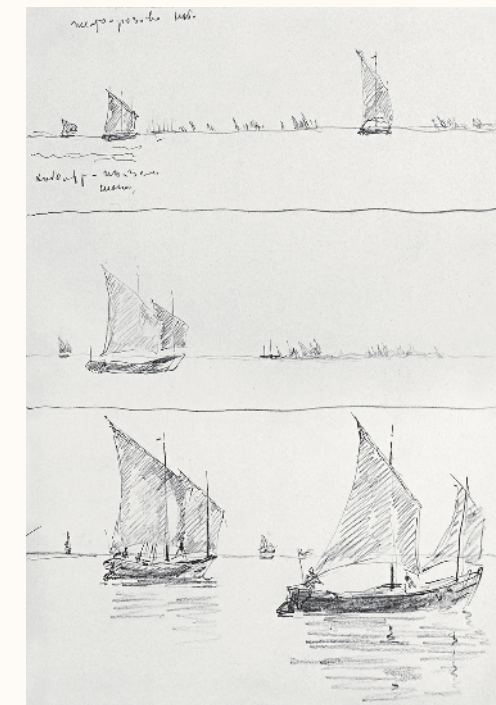
Оформление дворца культуры осуществлялось в достаточно сжатые сроки. Урманче и его помощники выполнили большой объём скульптурных и декоративных работ. Художник проявил здесь свою большую энергию, темперамент и приобретённый в годы работы в Москве опыт скульптора, декоратора и монументалиста.

Помимо оформления дворца культуры Урманче выполняет в Балхаше ещё ряд художественных работ на других объектах. Здесь не было всеохватной регламентации и, не скованный жёсткими рамками заранее заданных сюжетов, художник даёт волю своей фантазии.

Керамические фонтаны для детского сада – большая удача в области прикладного искусства. Стилизованные растения и цветы радуют глаз своими причудливыми формами и яркими красками майолики.

Урманче Б. И.
РЫБАЧЬИ ШХУНЫ В МОРЕ.
3 НАБРОСКА. ЛИСТ ИЗ СЕРИИ
КАСПИЙСКИХ ЭТЮДОВ. 1956 – 1957
Бумага, графитный карандаш. 27 x 19,2
Собрание семьи художника

Урманче Б. И.
4 ЭСКИЗА КАРТИН. ЛИСТ ИЗ
БЛОКНОТА. 1956 – 1957
Бумага, графитный карандаш. 13,9 x 10,1
Частное собрание (Казань)



В металлургическом цехе комбината по проекту и при непосредственном участии Урманче строится павильон «Водопитие». Он был предназначен не только для утоления жажды в цехе с очень высокой температурой воздуха, но и как эстетический уголок, имеющий целью снизить утомляемость рабочих, занятых нелёгким физическим трудом. (Сегодня это помещение назвали бы кабинетом психологической разгрузки.) Поэтому художник оформляет его майоликовыми панно, своей тематикой и художественным решением призванными создать ощущение покоя и прохлады – «Цапля», «Утки», «Горные козы», «Бобры».

Майоликовые детали сатураторного павильона общей площадью 50 квадратных метров художник выполнял в Самарканде вместе с народными умельцами, знавшими секреты старых мастеров. Но когда павильон стали монтировать на месте, оказалось, что некоторых деталей не хватает. Художник решает изготовить их в Балхаше самостоятельно, приспособив для термической обработки деталей печь для закалки инструмента. Из отходов металлургического производства ему удалось извлечь порошок для цветной глазури и успешно завершить сложную работу.

Параллельно с осуществлением своих монументальных циклов Урманче не упускал возможности поработать в Балхаше и в области станкового искусства; город давал новые сюжеты и темы. Подчас это было непросто – нередко требовались запросы и согласования, где и что можно писать. Эти края ещё числились больше по ведомству ГУЛАГа, и каждый приезжавший сюда находился под присмотром. Двадцать лет спустя, вспоминая свою балхашскую эпопею, Баки Идрисович рассказывал: «Строили дворец, в основном, заключённые – процентов на 90. Я там чувствовал себя на ранг выше – их привозили, увозили, всегда под охраной, а я имел пропуск, ходил свободно, хотя и был выслан-

ным»²⁵. За время пребывания в Балхаше довелось соприкоснуться с людьми трагических судеб, услышать и узнать много такого, что могло присниться только в кошмарном сне. Сохранять равновесие помогала живопись. В акварелях «Промышленный пейзаж», «Балхашский завод», «Улица в Балхаше», в этюдах маслом, карандашных портретах проявляются в это время нотки грусти и душевного беспокойства.

Работа на Балхашском металлургическом комбинате открыла новые грани таланта Урманче. С этого времени скульптура займет более важное, чем раньше, место в круге творческих интересов.

В первой половине 50-х годов художник много сил отдаёт работе над проектом памятника Абаю Кунанбаеву, над которым работал несколько лет. Образ великого казахского просветителя привлекал Урманче ещё с довоенных лет. В своей живописи и графике он нашёл яркую и убедительную трактовку этого образа. Теперь предстояло сложившееся представление об Абае выразить средствами монументальной скульптуры.

По замыслу художника памятник должен был воплотить идею всенародной любви к Абаю. Вокруг центральной части монумента – статуи Абая на постаменте – предполагалось разместить на невысоких пьедесталах четыре меньшие по размерам скульптуры: рабочего, акына, молодую казашку в национальном костюме и пионерку. Планировка памятника и архитектурная часть проектировалась самим художником, причём, досконально зная исторически сложившиеся формы местного зодчества, в основу объёмно-пространственной композиции памятника он кладёт идею казахского погребального сооружения, своего рода мавзолея, сочетавшего

²⁵ Из записи беседы с художником, сделанной автором в ноябре 1971 года.

центральный архитектурный объём и четыре скульптуры по углам.

Согласно сохранившейся рабочей модели статуи Абая, он изображался в движении. Левая нога халата слегка откинута. В правой полусогнутой руке Абай держит рукопись. Поэт и просветитель предстал в состоянии сосредоточенного творческого размышления, во всём богатстве своего внутреннего мира. Экспрессия и динамизм фигуры, пластическая завершенность образа характеризуют эту работу. Так же реалистично, с большой силой обобщения трактовались национально-характерные образы наших современников – наследников духовного богатства, оставленного Абаем. Последний вариант проекта памятника был завершён в 1956 году.

Проект памятника получил одобрение правительственной комиссии Казахской ССР. Но в дальнейшем, когда Урманче выехал в творческую командировку на Каспий, заказ на памятник был передан молодому казахскому скульптору Х. Наурзбаеву, который и осуществил постановку памятника в Алма-Ате по своему проекту в 1960 году.

В 1956 году Урманче принимает участие в конкурсе на памятник Абу Али Ибн-Сине для Бухары, а в 1958 году – Рудави в Ташкенте. Каждый из них отличался незаурядностью замысла и завершенностью образного решения, получил высокую оценку общественности, но по разным причинам не получил осуществления в натуре.

В 1956 году Урманче получает приглашение занять должность преподавателя в Ташкентском театральном институте, открытого за два года до этого, и переезжает из Алма-Аты в Ташкент. Главную роль в привлечении Баки Идрисовича к подготовке национальных кадров сыграл его друг и единомышленник художник У. Тансыкбаев. Урманче с радостью взялся за дело. Быть наставником, делиться знаниями, пробуждать юные души к высокому служению – всё это давно уже стало глубокой потребностью. На живописном отделении театрально-художественного института он вёл индивидуальную мастерскую, в которую принимались студенты, закончившие третий курс. Кроме того, Урманче в этом же институте организовал скульптурное отделение; под его руководством прошёл набор на первый курс этого отделения.

Педагогическая система Урманче отличалась продуманностью и систематичностью. Главное для Урманче-педагога заключалось в выявлении одарённости учеников. Он не навязывал им своих приёмов, но стремился пробудить в них тягу к самостоятельному мышлению, к собственному художественному видению. Высокая культура, большие познания и многолетний художественный опыт мастера были для его учеников лучшим примером. Урманче всегда ориентировал на изучение природы, оберегая в то же время начинающих художников от бездумного её копирования.

У него обучались скульптуре ныне известные узбекские мастера М. Мусабаев и Я. Шапиро. Среди ташкентских учеников Урманче, ставших хорошими живописцами, прежде всего следует назвать Е. Мельникова, Н. Пака, К. Насырова, Н. Шина. Все они вспоминают о Баки Идрисовиче как о чутком педагоге, сыгравшем решающую роль в их художественном развитии. Ещё важнее для них оказался масштаб творческой лично-

сти Баки Идрисовича, который покорял, завораживал лучше всяких наставлений.

Многогранная деятельность Урманче в Казахстане и Узбекистане сыграла важную роль в развитии изобразительного искусства этих республик, а его произведения стали составной частью культурного достояния их народов. Общая оценка его вклада выражена в «Очерках истории изобразительного искусства Казахстана»: «Урманче Б. И. – художник широкого творческого диапазона. Им за многие годы работы в Казахстане был создан целый ряд интересных произведений в живописи, графике, скульптуре; он же выполнил эскизы театральных декораций, монументально-оформительские работы, а также иллюстрации и станковые листы акварелей.

Все его произведения, независимо от техники исполнения и выбранного материала, характеризуются вдумчивым, серьёзным подходом к решению художественного образа, будь то портрет, натюрморт, пейзаж или историческая картина. Эмоционально-выразительная форма в его произведениях не довлеет над содержанием, а органически из него вытекает.

Большинство его работ не только красивы по цвету, выразительны по настроению, но и несут в себе глубокое идейное содержание»²⁶.

Значение произведений Урманче, созданных в Узбекистане, хорошо оценил писатель Т. Эйди: «Произведения основателя татарского изобразительного искусства Бакия Урманче, посвящённые Узбекистану, своим непревзойдённым колоритом, приподнятостью духа, самобытной поэзией высвечивают в творчестве мастера какую-то новую грань, дополнительную прелесть. Среди его нескольких тысяч живописных, скульптурных, графических и архитектурных произведений, являющихся предметом гордости татарского искусства, труды, посвящённые Узбекистану – лишь небольшая частица, капля в море. Но уже знакомство с этими считанными произведениями позволяет представить общий размах, пленительное богатство творчества Урманче, убеждает в том, что его искусство всегда будет успешно служить упрочению дружбы народов»²⁷.

Послевоенный период деятельности Урманче свидетельствует об освоении новых творческих рубежей. Впереди его ожидало событие, которому было суждено положить начало новому этапу его творческой биографии.

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ

1958 год стал самой значительной памятной вехой в творческой судьбе Баки Идрисовича Урманче. По приглашению Правительства Татарстана художник принял участие в оформлении концерта, с которым мастера искусств Татарии выступили в 1957 году на Декаде татарской литературы и искусства в Москве, а затем, в 1958 году, после многолетнего перерыва переехал в Казань на постоянное местожительство.

²⁶ Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. М., 1977. – С. 40.

²⁷ Эйди Т. Грани прекрасного. – В сб.: Искусство, рождённое Октябрем (О творчестве народного художника Татарии Б. Урманче). Казань, 1989. – С. 98 – 99.

Мастеру в это время пошёл уже седьмой десяток лет. За его плечами лежали многие годы творческого труда, напряжённых художественных поисков, глубоких раздумий о жизни и искусстве. Он много странствовал по стране: любовался прозрачными далями уральского предгорья, слушал шум тайги у берегов Белого моря, пересекал необъятную казахскую степь; был свидетелем и участником тех дел, которыми жила страна, запечатлевая в своём искусстве всё, что волновало его чуткую душу художника. Его всегда интересовал человек как главный объект художественного исследования, и он писал донецких шахтёров и рыбаков Каспия, тружеников колхозных полей и героев Великой Отечественной войны, представителей рабочего класса и деятелей науки, литературы, искусства. Выявление богатства и сложной многозначности человеческой личности одухотворяет не только портреты, но и произведения всех других жанров, в которых он работал.

Казалось бы, сложившаяся индивидуальность мастера на многие годы вперёд должна была определить эмоциональный, образный и художественно-пластический строй его произведений. Но случилось иначе. Возвращение в родные места стало для него могучим импульсом творческого вдохновения, тем катализатором, который вызвал к жизни новые качественные изменения его искусства.

Собственно, образ родного Татарстана всегда жил в душе художника. Музыка татарской речи, героика национального эпоса, знание родной истории и культуры, образы лучших сыновей Татарстана всегда сопровождали Урманче, незримо присутствовали во всём, что он к этому времени успел сделать в искусстве. Обратившись в Казани к давно выношенным заветным темам, связанным с сегодняшним днём, историческим прошлым и культурным наследием Татарстана, художник обрёл мудрую прозорливость мысли и гармоническую ясность воплощения образов. Сохраняя жизненную правдивость, реалистическую полнокровность образов, свойственную предшествующим этапам творчества, Урманче достиг в работах нового казанского периода большой масштабности идейно-художественных решений, ёмкой лаконичности, монументальности, отточенной завершенности художественной формы. Поиски индивидуального художественного стиля, позволявшего адекватно выразить своё отношение к миру, всегда занимали мастера. Тенденции к самобытности стилистических особенностей искусства, отдельные слагаемые стилистической системы наблюдаются и в довоенных графических воплощениях образа Ходжи Насретдина, и в оформлении спектакля «Аршин Мал-Алан», и в сериях подмосковных и среднеазиатских пейзажей, и в портрете Шары Жандарбековой. Но только в Казани сложились окончательно принципы индивидуального стиля художника, составив цельную и стройную систему.

Возвращение Баки Идрисовича в Казань совпало со знаменательными явлениями в художественной жизни Татарии. В конце 50-х годов сюда приезжает целая группа молодых художников – воспитанников художественных вузов Москвы, Ленинграда, Львова, Киева, Таллина. Среди них скульпторы Р. Нигматуллина, В. Рогожин, В. Маликов, Г. Зяблицев, живописцы М. Хаертдинов, Е. Зуев, И. Рафиков, графики Л. Потя-



Баки Урманче на встрече с татарскими писателями и общественными деятелями. Слева направо: Касым Хамзин, Субаев, Фазулзян Хамидуллин, Исмагил Рамеев, Баки Урманче, Ахмед Булатов. Казань, 1970. Архив семьи художника

гунин, Т. Хазиахметов, И. Колмогорцева, Ю. Лысогорский, художники-монументалисты Р. Кильдибеков, С. Бубеннов и целый ряд других. Творческая жизнь Татарского отделения Союза художников РСФСР (ныне Союз художников Республики Татарстан) оживилась. Значительно повысился общий качественный уровень живописных произведений татарских художников. Сложился сильный коллектив графиков, особенно художников-сатириков и оформителей книги. Возникла мастерская агитплаката. До этого отставившие виды искусства – скульптура и декоративно-прикладное искусство – стали развиваться ускоренными темпами, что через несколько лет привело к появлению выдающихся произведений. Особо должно быть отмечено возникновение татарского монументального искусства, и это свидетельствовало о зрелости искусства Татарии в целом. Увеличилось число самых разнообразных по тематике и составу участников выставок. Значительно активизировалась художественная критика и искусствоведческая мысль. Всё это не замедлило дать свои результаты, и вскоре Татарское отделение Союза художников делается одним из ведущих объединений художников Российской Федерации.

Обстановка подъёма и творческой активности в среде казанских художников как нельзя лучше соответствовала душевному настрою Урманче. Он сразу же включился в художественную жизнь республики, отдавая творчеству и широкой общественной деятельности все свои силы, талант и время. Как и в молодые годы, он по приезду в Казань полностью отдаётся захватившим его замыслам и творческим задачам. Он работал в мастерской с раннего утра до поздней ночи. Но запас впечатлений, продуманных в деталях тем и сюжетов, ждущих своего воплощения образов был настолько велик, что многому приходилось ждать своего часа в будущем. Тем не менее, он находил возможность жёсткий творческий распорядок подчинять общим интересам развития художественной культуры Татарии. Урманче был членом многих

художественных и учёных советов. Его выступления перед художниками и общественностью Казани всегда отличались принципиальностью и горячей заинтересованностью в дальнейшем развитии искусства. Своим кровным делом художник считал пропаганду народной культуры и достижений своих товарищей по кисти и резцу. Он читал лекции, делал доклады, писал статьи и рецензии, выступал по радио и телевидению.

С первых же дней в его квартире по улице Производственной (ныне улица Академика Королёва) и в мастерской, располагавшейся в Ленинском районе²⁸, стали бывать люди: строители, рабочие, писатели, историки и филологи, художники, военные. Каждый ощущал здесь естественность и непринуждённость обстановки. Художник быстро сходилась с ними, потому что человек для него не натуралик, а неповторимая духовная сущность, знакомство с которой обогащает внутренний мир. Самую большую радость доставляла мастеру, жившему разнообразными интересами, открывавшееся душевное богатство личности, с которой он общался. Эта радость усиливала его творческий потенциал и выявлялась в искусстве восхищением перед творческими, созидательными силами людей – героев его произведений.

Первыми работами, выполненными Урманче по приезду в Казань, были эскизы декораций к спектаклю «Первые цветы» по пьесе К. Тинчурина и завершение многолетнего труда над скульптурным образом Габдуллы Тукая.

Бюст Тукая, работа над которым началась задолго до возвращения в Казань, явился свидетельством кровной, нерасторжимой связи художника с родным краем. Произведение это имеет принципиальное, чрезвычайно важное значение в творчестве Урманче. Во-первых, потому, что обращение к образу любимого народного поэта налагало на художника большую ответственность. Во-вторых, эта работа открыла собой серию скульптурных портретов выдающихся деятелей татарской культуры, ставшей наиболее значительным достижением казанского периода творчества. И, наконец, в ней дарование Урманче-скульптора, быть может, впервые раскрылось с такой полнотой и определённой. Это была его первая работа в материале.

Мысль о создании образа Тукая тревожила художника на протяжении всего его творческого пути. С ранней юности он знал и любил светлую поэзию Тукая, досконально изучил все известные биографические материалы. И уже тогда создание портрета великого татарского поэта стало заветной мечтой. Но если сравнительно просто было очертить круг содержания, идейного наполнения будущего портрета, то гораздо сложнее оказалось найти единственно необходимое решение, тот пластический мотив, который наиболее полно мог бы выразить характер человеческой личности и творчества Тукая.

Тукай прожил короткую жизнь, полную нужды, горя, лишений. В литературу он вошёл как демократ, выразитель

самых заветных народных чаяний, взгляды которого отличались оптимизмом и верой в счастливое будущее татарского народа. На выявлении силы человеческого духа, преодолевающего страдания и болезнь, красоты Человека с большой буквы, полностью отдающего себя людям, строится найденное Урманче художественно-образное решение портрета.

Подспудно зревший замысел окончательно сложился у Баки Идрисовича к середине 50-х годов. В 1956 году в Самарканде он приступает к работе над бюстом. Будучи позднее педагогом художественного института в Ташкенте, он продолжает эту работу, создав гипсовый вариант портрета. И только в Казани в 1959 году возникает окончательный, переведённый в мрамор, вариант образа Тукая.

Уже в самой композиции произведения Урманче выявляет тот «мировоззренческий момент», без учёта которого, по словам В. А. Фаворского, «все наши разговоры о единстве формы и содержания явятся чисто «формальными» разговорами»²⁹. Плечи, руки, голова поэта вырастают из массивного прямоугольного мраморного блока. Этот удачно найденный композиционный приём сам по себе символизирует идею слитности, связи поэта с породившей его средой. Тукай изображён чуть подавшимся вперёд и опирающимся на скрещенные на груди руки. Уравновешенная композиция портрета внешне кажется статичной, но на самом деле художнику удалось передать внутреннюю динамику образа. Мы как бы ощущаем движение мысли Тукая, причём это впечатление достигается чисто пластическими средствами – противопоставлением прямо поставленной головы чуть наклонённой позы фигуры, спокойной сосредоточенности лица – чутким, нервным пальцам. Даже сам характер обработки мрамора раскрывает динамику образа поэта. В обработке разных частей скульптуры художником применяются разные инструменты и этим выявляются декоративные особенности камня. Боковые стороны блока имеют неровную, бугристую поверхность, на рубашке поэта сколы мрамора более мелкие и упорядоченные, и наконец, мрамор заглажен в формах рук и лица. Такая фактурная последовательность зрительно облегчает верхнюю часть портрета и делает его устремлённым вперёд и ввысь.

В образном решении бюста в полной мере проявилась многозначность психологического облика поэта. Его интенсивная духовная жизнь, идейная стойкость, необыкновенная способность к поэтическому постижению мира – всё это вобрал в себя портрет, созданный художником. Тукай изображён погруженным в глубокое раздумье, в мир своих поэтических образов. Его взгляд устремлён вдаль, как бы прорицая будущее. Горестная складка у губ придаёт его мужественному лицу оттенок скорби, но общее впечатление от облика поэта – торжество несгибаемой воли, жизнеутверждающей силы таланта. И если искать соответствия образа, созданного Урманче, духу поэзии Тукая, то лучше всего его выразят слова поэта из стихотворения «К народу»:

*Днём и ночью, в горе, в счастье я с тобой, родной народ.
Я здоров твоим здоровьем, твой недуг меня гнетёт.*

²⁹ Фаворский В. О композиции. – Творчество. 1967. № 2. – С. 8.

В первоначальный же период своего творчества Урманче, увлечённый потребностью как можно полнее передавать видимое, невольно распространял живописный подход на свои скульптурные опыты. Поэтому они несли на себе или отпечаток жанризма, противопоставленного скульптуре, или натурализма, неизбежно вытекающего из недостаточного владения спецификой этого вида искусства.

Только тогда, когда его искусство обрело подлинную зрелость мысли, когда воплощаемые идеи переросли чисто живописное отношение к миру, почувствовал Урманче потребность пластического выражения своих представлений о действительности.

В послевоенные годы он всё чаще обращался к скульптуре (проекты монументов, оформление дворца культуры Балхашского металлургического комбината, портретная скульптура). Но все эти работы следует рассматривать, скорее, как этапы освоения специфического языка пластики, хотя они и несут в себе определённые достижения образно-художественного плана.

Острой наблюдательностью, экспрессией, непосредственностью общего впечатления отмечены выполненные в средназиатский период творчества бюст художника Н. И. Крутильников, портрет народного художника Узбекистана В. Уфимцева, портрет мираба Абдуллина. Но, пожалуй, подлинной философской глубины, широты обобщения, необходимой скульптуре аллегоричности достигает Урманче только в одной работе этого периода – в «Коркуте».

Не случайно, что расцвет Урманче-скульптора совпал именно с казанским периодом творчества. Превосходное знание народного быта, родной истории, национального характера, помноженное на накопленный жизненный и художественный опыт и незаурядное мастерство, явилось той основой, на которой базируется его пластика.

За годы, прожитые в Казани, им было создано несколько десятков скульптурных произведений, самых разных по масштабу и образному звучанию. Большинство из них объединяется в серии, в циклы произведений, среди которых можно выделить галерею портретов общественных деятелей и крупнейших представителей татарской культуры, цикл произведений, посвящённых ленинской тематике, цикл философски-аллегорических образов и, наконец, бесчисленное множество произведений «мелкой пластики» – декоративных по звучанию работ, порождённых образами народной фантазии и фольклора.

В портретной серии лучших сынов татарского народа Урманче обращается как к образам современников, так и к личностям исторического прошлого. Причём воссоздание образов большой нравственной чистоты, выражающих лучшие духовные черты народа, сам художник считал одним из важнейшихлагаемых подлинно национального искусства.

В 1957 году, во время подготовки к Декаде татарской литературы и искусства в Москве, Урманче выполняет с натуры портрет крупнейшего татарского композитора Н. Г. Жиганова. Верный своему творческому методу, художник и здесь во главу угла ставит задачу раскрытия человека через его творческое начало, духовную значимость. Поэтому характер композитора раскрывается не только в его индивидуальности, но

Образ великого татарского поэта, вдохновенно воплощённый в скульптуре Урманче, несомненно, является одним из лучших воссозданий в искусстве облика и характера Тукая. Недаром он получил единоедушное общественное признание – широкий зритель Татарстана видит в нём полное соответствие своему представлению о поэте.

Интенсивная творческая деятельность, захватившая Урманче с первых же дней его приезда в Казань, очень скоро дала богатые и многообразные результаты. Как и прежде, он работает в разных видах искусства, но характерной особенностью казанского периода творчества является преобладание удельного веса скульптуры. Если раньше мы могли говорить о художнике прежде всего как о живописце, сравнительно редко обращавшемся к пластике, то с конца 50-х годов он всё больше заявляет о себе как скульптор, хотя занятия живописью, графикой, декоративно-прикладным искусством также приводят к выдающимся художественным результатам.

Почему это происходит? Вопрос этот представляет большой интерес, так как позволяет не только проследить творческую эволюцию мастера, но и говорить об обогащении художественных средств путём взаимовлияния разных видов искусства и о зависимости способа выражения от характера воплощаемых в искусстве идей.

Получив всестороннюю художественную подготовку, Баки Урманче на первых порах отдавал предпочтение графике и живописи. Живописно-чувственная стихия окружающего мира полностью захватывала молодого художника, и он спешил запечатлеть своей кистью самые разнообразные проявления жизни. Специфика живописи по сравнению со скульптурой заключается в большей «эмпиричности», чувственной конкретности образа. Ей подвластно изображение большого круга жизненных явлений, выражение тончайших состояний человеческой души, но это, прежде всего, сфера видимого, воспринимаемого зрением богатства окружающего мира. Скульптура значительно более ограничена в своих тематических и сюжетных возможностях. По существу, она всецело посвящает себя облику человека.

Зато её произведения, как пишет видный эстетик и искусствовед Н. Дмитриева, «обладают той внутренней значительностью, которая для скульптуры необходима, – значительностью, заложенной не только в отношении художника к своему объекту, но и в самом объекте, в самом том существе, которому художник дарует долгую жизнь в камне»³⁰. Основным выразительным средством скульптуры является её пластичность, чувство объёма, соотношение частей и масс, составляющих живое целое и выражающих внутреннюю построенность, динамизм и одухотворённость этого целого. Скульптурный образ обязательно должен выражать ёмкую художественную идею, обладать обобщённым до символа содержанием, особого рода приподнятостью и романтикой. Другими словами, скульптура по своим глубинным возможностям более философский вид искусства. Поэтому она «по плечу» лишь зрелому мастеру.

³⁰ Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962. – С. 123.

и несёт конкретно-образное преломление мысли о сущности творческого горения. Отличающийся большим сходством, индивидуальной неповторимостью облика композитора, портрет запоминается, прежде всего, той внутренней правдой образа, которую найти и передать в искусстве труднее, чем внешние черты человека. И мы читаем эту правду характера: общительность и открытость, душевная щедрость большого таланта, готовность полностью отдать свой творческий дар людям. Впечатлению живой изменчивости души изображённого человека, некоего романтического ореола способствует уверенная, непринуждённая моделировка формы. Возникший непосредственно с природы и не подвергавшийся переработке в мастерской, портрет Жиганова являет пример своего рода творческого озарения, когда образ воплощается легко, свободно, без видимого труда.

Но чаще всего Баки Урманче шёл к постижению характера и ясной убедительности решения путём долгих поисков, напряжённых раздумий, кропотливой работы. Он верил в удачу, в творческое вдохновение, но считал, что прийти оно может только в процессе упорного труда над поставленной задачей.

Для того, чтобы рассказать о человеке языком скульптурных форм, он должен был хорошо его знать, вступить в тонкий душевный контакт, почувствовать мысли и переживания изображаемого человека как свои собственные. Правда, в некоторых работах конца 50-х – начала 60-х годов это ему не удаётся, например, в портрете бригадира каменщиков Н. С. Саттарова. В них сквозит холодок бесстрастности, не вполне ещё преодоленный груз натуралистического подхода к модели. Но в большинстве произведений своеобразная тайна «вчувствования», духовного перевоплощения в изображаемого человека становится ключом к успеху скульптурного образа.

Достижению душевного взаимодействия с большинством портретируемых способствовала многолетняя дружба с виднейшими представителями татарской науки и культуры. Яркие личности, незаурядные натуры обладают свойством взаимного притяжения. Импульсы, полученные от дружеского общения, усиливают творческий потенциал каждой из них, обогащают новыми идеями и взглядами. Не будет преувеличением сказать, что практически все герои знаменитой портретной серии (за исключением, естественно, личностей исторического прошлого) принадлежали к числу близких друзей или добрых знакомых художника.

Лучшими чертами реалистической пластики отличается созданный в 1959 году портрет выдающегося татарского драматурга и учёного Наки Исанбета. Исанбет – товарищ юности Урманче, с которым они вместе учились в медресе, а затем поддерживали дружеские и творческие отношения всю жизнь. Работая над портретом Исанбета, художник как бы ещё раз переживал годы далёкой юности, те мысли и чувства, которые они оба испытывали на пороге творческого пути. Воплощая образ Исанбета, он как бы говорил о себе, а потому работа получилась особенно интимной и задушевной. Глядя на энергичное, умное и мягко-ироничное лицо драматурга, мы ощущаем в нём автора жизнерадостной комедии «Ходжа Насретдин», исторической драмы «Мулламур Вахитов», вдумчивых и ярких по стилю литературно-критических статей.

Но скульптура несёт ещё один пласт образного содержания – мудрую человечность, способность к дружескому общению. Баки Идрисович очень ценил эти качества и всегда с большой теплотой отзывался об Исанбете. «Если говорить о дружеском общении, необходимом для творческого тонуса, – рассказывал Урманче, – то скажу сразу – такие люди всегда окружали и окружают до сих пор. Один из них мне особенно дорог. Наки Исанбет – мой, можно сказать, ровесник. Учился в «Мухаммадие», имеет, по существу, такое же образование, как и я. Молодые годы мы провели в Казани, воспитывались на одних и тех же произведениях. Он так же, как и я, владеет восточными языками – турецким, арабским. Хорошо знаком с восточной литературой. Как писатель и филолог, прилично знает труды по культуре Востока и тюркологии. Эти вопросы и меня всегда интересовали и интересуют до сих пор. Понимаем мы с ним друг друга с полуслова. А это важно. Иногда понимание, одобрение, поддержка помогают решить чисто творческий вопрос. Это взаимопонимание нас очень даже отличает от современной молодёжи, которая плохо знакома с бытовавшей ранее татарской культурой»³¹.

Очень требовательный к самому себе, Урманче тщательно относится к материалам скульптуры. Больше всего он любит работать в мраморе, позволяющем воплощать тончайшие оттенки состояния человеческой души, и в дереве, как бы хранящем тепло прикосновения рук мастера. Чтобы обеспечить себя мрамором, художник по собственной инициативе предпринял экспедицию в Куелгинское мраморное хозяйство (в Челябинской области), и большинство бюстов и полуфигур выдающихся деятелей татарской культуры выполнено им в этом благородном материале.

Понимание специфики и возможностей материала определяет особый строй образов его скульптур. Мрамор требует ясности и гармоничности формы, некой интимной доверительности содержания. И в лучших своих работах мастер добивается полного выявления качеств материала. Это ощущается, например, в портрете Фатиха Амирхана – выдающегося татарского писателя и публициста. Страстный борец за реалистическое искусство, много сделавший для развития татарской литературной критики, Амирхан сыграл определённую роль и в творческом формировании Урманче. Никогда не забывал художник своих встреч в молодые годы с Амирханом и тех бесед, которые прояснили ему собственное призвание. Характер обработки мрамора в этой скульптуре таков, что жизненная естественность сочетается здесь с выражением внутреннего величия, мощи и силы человеческого разума.

Сложной ассоциативностью содержания отличается большой мраморный портрет основоположника татарского национального театра Габдуллы Кариева. Художнику довелось видеть Кариева в жизни, и воспоминания об этих встречах составной частью вошли в портрет. Они позволили передать существо натуры Кариева – артистичность, тонкую духовную организацию и высокую интеллигентность.

Характерность облика, незаурядный ум и энергичный душевный напор переданы в портрете доктора химических наук

³¹ Из записи беседы с художником, сделанной автором в январе 1974 года.

Г. Камаев – первого профессора-химика из татар. Широка интересов, острая любознательность к миру читается в образе татарского и башкирского поэта Ш. Бабича.

Как и в своих живописных портретах, в скульптурных образах Урманче остаётся проникновенным психологом, наполняет их жизненностью, которая придаёт его работам особую достоверность. Он умел передать в искусстве волнения своего сердца, а потому его образы отличаются одухотворённостью, теплотой живого чувства художника.

Но есть среди его работ такие, которые в процессе создания вызвали особое вдохновение художника. Это, прежде всего, образы Галимджана Ибрагимова и Мусы Джалиля. И тот и другой портрет существует в нескольких вариантах. Художник в своей творческой практике по многу раз возвращался к захватившему его образу, всякий раз стремясь к выявлению новых оттенков замысла, оставляя подчас в неприкосновенности его основное образное зерно.

Оба эти портрета по праву следует отнести к лучшим созданиям галереи деятелей татарской культуры. В них с большим творческим подъёмом удалось донести до зрителей подлинный облик замечательных сынов татарского народа, вся жизнь которых, вся творческая деятельность служат воспитывающим примером благородных целей, беззаветной любви к народу, подлинного патриотизма.

Для каждого портрета находит мастер особый образный ключ, особый композиционный замысел, который лучше всего передаёт индивидуальность, склад ума и характера портретируемого. И даже материал скульптуры в обоих случаях разный. Для воссоздания образа Мусы Джалиля Урманче использует мрамор, а в портрете Г. Ибрагимова наиболее подходящим материалом оказалось дерево.

Быть может, успеху в работе над этими портретами способствовали большая одарённость, яркая талантливость изображаемых, их общественная активность, готовность полностью посвятить себя служению народу, то есть те качества, которые являлись для Урманче критерием общественной значимости личности и которые вызывали у художника ответный творческий отклик.

Урманче хорошо знал Джалиля в жизни в предвоенный период, когда тот работал в Москве, в редакции татарской газеты «Коммунист». В 1939 году, во время подготовки к Декаде татарского искусства и литературы, творческое общение связало М. Джалиля, Н. Жиганова и Урманче.

Из всех существующих портретов Мусы Джалиля образ, созданный Урманче, наиболее полно и ёмко передаёт представление об этом необыкновенном человеке. Мастеру удалось не только проникнуть в дух поэзии Джалиля, но и правильно понять и воплотить нравственную сущность его подвига. Дело в том, что Муса Джалиль был скромным, застенчивым человеком, ничего нарочито «героического» не было ни в его облике, ни в манере держаться. И его подвиг – это, прежде всего, подвиг человеческого духа, а не физической силы или выносливости. Он сумел вынести пытки и, в конечном итоге, победить своих палачей именно в силу своей моральной стойкости, превосходства духовного мира советского человека над звериной сущностью фашизма. Не-

умение разобраться в истоках подвига поэта приводило многих художников к подчёркиванию и выпячиванию на первый план несущественных или случайных моментов – физической мощи героя, нарочитой экспрессии лица и т. д.

Джалиль в трактовке Урманче не такой. Это глубокая и цельная натура, отличающаяся решительностью, волей и в то же время какой-то удивительной душевной мягкостью, свойственной действительно сильным и уверенным в себе людям деликатностью. Трактовка образа отличается, скорее, духом лиро-эпической поэзии, чем чисто героическим звучанием темы. Но, как ни странно, такая интерпретация портрета очень точно выражает сущность образа замечательного поэта.

Пластическое решение портрета полностью соответствует замыслу. Собственно, художник изображает только голову, вырастающую прямо из глыбы мрамора, своими крупными сколами вносящей в произведение ноту беспокойства, чисто эмоциональное ощущение драматизма. По контрасту лицо поэта со слегка нахмуренными бровями, с твёрдо сжатым ртом кажется решительным и мужественно спокойным. Муса Джалиль как бы обращён внутрь самого себя, как бы прислушивается к себе, решая важную проблему. Обработка мрамора в лице, тонкая моделировка форм создают богатую игру света и тени, что ещё больше усиливает жизненную правдивость образа.

О глубине соответствия портрета реальной личности поэта свидетельствует и тот факт, что люди, знавшие Мусу Джалиля при жизни, подтверждают удивительное внутреннее и внешнее сходство произведения Урманче с его реальным прототипом.

Один из вариантов портрета Мусы Джалиля – большой мраморный бюст – установлен в фойе театра оперы и балета в Казани, носящего имя замечательного героя-патриота. Другой вариант установлен в Ленинском районе Казани на территории школы №26. Третий вариант – в Москве, в старом здании Московского университета. Но в работе художника чуть ли не до последних лет жизни находился ещё ряд произведений джалилианы, вылившихся, главным образом, в серию гипсовых эскизов фигуры Джалиля, задуманных как поиски решения монументального памятника герою. Эскизы изображают поэта перед казнью и носят подчёркнуто реалистический характер – Джалиль представлен в своей красноармейской шинели, и весь его вид выражает бесстрашие перед лицом смерти.

Трудная задача стояла перед Урманче в работе над образом Г. Ибрагимова. Сложная индивидуальность известного татарского общественного деятеля, писателя и учёного не допускала упрощённого, однозначного толкования и в то же время в виду многообразия интересов Ибрагимова долго не давала художнику возможности найти какую-либо ведущую черту характера, которая могла бы стать стержнем образного решения. Урманче ведь прекрасно понимал, что характер – это не только многообразие, но и определённость. Художник долго изучал сохранившиеся иконографические материалы, художественные произведения и публицистику Г. Ибрагимова. А перед мысленным взором оживали воспоминания о личных встречах, о беседах и совместной работе, когда начинающий



Художник среди земляков в селе Малые Салтыки. 1983

художник по заданиям Ибрагимова делал свои первые графические рисунки для журналов. В результате долгих размышлений образное решение выкристаллизовалось. Прежде всего, Ибрагимов в портрете Урманче – один из лучших представителей татарской интеллигенции, который живёт мыслями о своём народе. Тонкие, художавые черты лица, вдумчивый взгляд, гордая посадка головы – всё говорит о силе интеллекта, о ясности мысли, о большой образованности и культуре³². За обликом Ибрагимова угадываются и страстность публициста, и темперамент общественного деятеля, и талант писателя. Тёплое, благородное темного тона дерево, из которого выполнен портрет, всецело подчинилось живой, реальной форме. Мы ощущаем, что Ибрагимов в портрете Урманче творит, мыслит, чувствует. Мастер не прибегает к введению в портрет никаких атрибутов, но полнокровная жизненность образа настолько велика, что зритель как бы прочитывает всю биографию Г. Ибрагимова.

Создав портрет в 1963 году, Урманче и в дальнейшем ещё несколько раз обращался к образу писателя. Он варьировал композицию, размеры, материал, стремясь к выявлению новых оттенков образа, новых граней духовного богатства личности, и это ему прекрасно удалось.

Тонкой артистичностью веет от скульптурного воплощения образа Дэрдменда. В истории классической татарской поэзии он считается одним из талантливых мастеров философской поэзии. Урманче хорошо был знаком с его стихотворениями, выполнив по ним цикл иллюстраций, и образ Дэрдменда давно привлекал к себе художника. В мраморной скульптуре ему прекрасно удалось передать противоречивый и гордый характер, тонкость и обаяние творческой личности. Почти импрессионистические приёмы обработки мрамора

³² В частности, Г. Ибрагимов любил и хорошо понимал изобразительное искусство. В его библиотеке имелись альбомы репродукций произведений Лувра, Британского музея, Эрмитажа, Третьяковской галереи. Он охотно давал смотреть их Урманче, воспитывал вкус молодого художника. Нередко Ибрагимов и Урманче вели длительные беседы об искусстве.

ра дают богатую фактуру. Если поискать этой работе аналогии в творчестве других советских мастеров, то прежде всего вспоминается коненковский «Чехов».

Наряду с современниками и представителями татарской культуры конца XIX – начала XX веков Урманче обращается к воплощению образов людей давно минувших веков.

При работе над образом Кул Гали, булгарского поэта конца XII – начала XIII столетий, художник, естественно, не мог опереться на иконографический материал и достоверные сведения о поэте. Но он стремился понять этого человека через его творения, социальную роль, особенности быта его современников. Научные изыскания по истории и литературе и большое творческое воображение вызвали к жизни образ, полный мудрой простоты, величия и силы. Опять Урманче высекает из мрамора только голову, не прибегая к обскузу образа посторонними средствами, но зритель отчётливо чувствует и характер деятельности седобородого мудреца, и эпоху, к которой он принадлежал. Конечно, говорить о портретном сходстве в данном случае не приходится, но передача существенных черт представителя древней эпохи делает образ по своей внутренней сущности убедительным и достоверным.

Идейно-образное решение скульптуры неотделимо от её пластических качеств. Художник определённым образом ритмически организует пряди буйной бороды, полностью скрывающей нижнюю часть лица, несколько стилизует волосы, сознательно подчёркивает широкие кустистые брови, и образ стихийной народной силы, умудрённости жизненным опытом сам собой возникает в сознании зрителя.

Сходная задача – выразить эпоху через конкретные образы лучших её представителей – была поставлена Урманче в скульптурных портретах Ш. Марджани и К. Насыри. Как и в случае с Кул Гали, отсутствие достаточного количества достоверного иконографического материала приходилось компенсировать углублением в реалии времени деятельности выдающихся татарских просветителей, розыском и сопоставлением биографических сведений, мельчайших данных об особенностях их облика и поведения, погружением в их сочинения. В данном случае только такой путь, естественно, в сочетании с художественной интуицией, мог привести к раскрытию не только внутренней, духовной сути, но и достоверной «реконструкции» внешнего облика.

Как известно, Шигабутдин Марджани был сложной и противоречивой фигурой в просветительском движении казанских татар. Просветительские идеи у него нередко преломлялись сквозь призму религиозно-реформаторских воззрений, а потому разносторонняя деятельность учёного-просветителя долгое время в советской историографии не получала должного признания в виду причисления его к числу служителей ислама. Но ещё Г. Ибрагимов, обратив внимание на сложность мировоззрения Марджани, указал на богатство творческой личности учёного – историка, востоковеда, философа. Современные исследователи истории общественной мысли татарского народа сумели дать объективную оценку деятельности Марджани. Свой вклад в восстановление истины художественно-образной трактовкой

произведения, посвящённого этому выдающемуся, мыслителю, внёс и Урманче.

Поясное скульптурное изображение Марджани подкупает и завораживает непредвзятостью подхода художника к своему герою, многоплановостью характеристики человека. С тщательностью превосходного знатока эпохи передаёт Баки Идрисович одежду муллы – наглухо застегнутую рубаху, свободно ниспадающий распахнутый халат, чалму, свидетельствующую о совершении хаджа. Тем большой контраст представляет лицо и душевное состояние Марджани. В них нет и намёка на религиозный фанатизм, нетерпимость к чужой точке зрения, суровую, аскетическую сдержанность. Напротив, весь его облик выражает большую доброту, способность к сопереживанию и душевную открытость. В то же время слегка нахмуренный лоб, чуть прищуренные глаза говорят о задумчивости, сосредоточенной работе мысли, об ироничной направленности ума. Духовная озарённость, исходящая от портрета, является тем основным мотивом, который объединяет многомерность личности Марджани. Всмотревшись в скульптуру, можно почувствовать и истоки любви окружающих к своему учителю, и его заинтересованность в судьбе своего народа, сделавшей его автором четырёх десятков научных трудов по истории, и своеобразное отношение к религии, позволившее встать на путь рационального объяснения и реформирования её канонов.

Сходным методом «от общего к частному» воссоздаёт Урманче и облик Каюма Насыри. И в этом мраморном бюсте, выполненном для Казанского университета, он добивается впечатляющего результата. В отличие от других художников, воплощавших в образе Насыри подчёркнуто простонародные черты, Урманче на первый план выдвигает интеллигентность, большую образованность и учёность просветителя. Для этого имелись основания.

Получив первоначальное образование в мектебе своего отца, он обучался далее в Казанском духовном медресе, где овладел арабским, персидским, турецким языками. Став преподавателем Казанской духовной семинарии, он сумел пополнить свои знания. Благотворную роль в формировании его мировоззрения сыграла учёба в Казанском университете на правах вольнослушателя, приобщившая его к достижениям русской науки и культуры. Всё это помогло ему стать первым крупным татарским учёным-энциклопедистом, получившим признание в научных кругах не только Казани, но и Москвы и Петербурга.

Выявляя прогрессивность общественно-политических взглядов Насыри, значимость его научно-просветительской деятельности, выдающуюся роль в приобщении татарского народа к знаниям, Урманче нашёл убедительное образное начало, приведшее к правдивому решению портрета. Тонкие черты художавого лица, высокий лоб мыслителя, аккуратная борода и усы дают представление не только о Каюме Насыри, но и воссоздают своего рода собирательный образ лучшей части татарской интеллигенции XIX века.

С каждым годом скульптурное творчество Урманче наполнялось всё большей многозначностью содержания, и произведения становились всё более воздействующими и выра-

зительными. Недаром многие из работ казанского периода порождают глубокое и цельное эстетическое чувство, являющееся неотъемлемым свойством подлинного произведения искусства. Важной особенностью пластики Урманче является и то, что он работал в материале, а гипс для него был только предварительным этапом поисков художественного решения. Это говорит об органичности способа реализации представлений художника о человеке в неповторимый, единственный в своем роде образ. Важным качеством становится и стремление к выразительной простоте, классической гармонии произведений.

Проживший долгую творческую жизнь мастер понимал, что модное, сиюминутное – недолговечно в искусстве, что только верность жизненной правде, выражение по-настоящему сильных и человеческих идей может оставить след в сердце людей. Поэтому ему остаётся чуждой и внешней, надуманная стилизация, и шаблон, и зачастую ложно понимаемое «осовременивание формальных средств» искусства.

Уже в лучших портретах представителей татарской интеллигенции ставит Урманче коренные вопросы человеческого бытия – о назначении человека, о верности долгу, о созидательной мощи творческой энергии. Но дальнейшие раздумья приводят к созданию обобщенно-аллегорических образов, которые выражают художественно-философское отношение мастера к миру.

Лучшими, наиболее значительными работами этого плана являются «Сагыш» и «Язгы моннар» («Весенние мелодии»), составляющие своеобразный скульптурный диптих. По своему образному строю они контрастируют друг с другом, но между ними есть глубочайшая внутренняя связь. Они и задуманы были одновременно, как органическое целое, выражающее диалектику человеческой жизни. «Весенние мелодии» олицетворяют начало жизненного пути, «Сагыш» символизирует его итог, ту неизбежную черту, к которой приближается человек на склоне лет.

В образе юной красавицы («Весенние мелодии») счастливо слилось представление скульптора об идеальной женской красоте с обликом девушки, встреченной в действительности. Сколько живой непосредственной прелести в этой молодой прекрасной фигуре! Как легко и непринуждённо сидит она на лугу, как бы отдаваясь бесконечному счастью дышать, существовать, жить! И надежда, и предчувствие, и радость – всё это сплавлено в единое целое, создающее образ юности, трепетной, ожидающей, светлой.

Эта скульптура, без сомнения, одно из самых ярких достижений Урманче в пластике. Виртуозно разворачивается композиция работы, причём музыкальное начало, выявленное в её ритме, пронизывает скульптуру. Для окончательного варианта произведения художник использует дерево, эстетические качества которого позволили прекрасно передать юную трепетность жизни. Местами стамеска скульптора оставляет на дереве темпераментные резкие следы; в фигуре девушки дерево обработано гладко, кое-где оно зашлифовано. Тончайшая моделировка формы даёт осязательное впечатление любовного отношения художника к порождённому им образу. Мы как бы ощущаем и бархатистость кожи, и молодую

упругость мышц, и гибкость стана, и раскованность непринуждённой позы. Душевная гармоничность девушки настолько полно выявляется в пластическом совершенстве статуи, что зритель во всей полноте воспринимает замысел художника, созерцая скульптуру. Он погружается в мир чистой радости и счастья, материализованный в образе девушки. Эта работа – радостный гимн художника человеческому совершенству и красоте, восторг перед чистотой и целомудрием юности, благодарственная хвала жизни.

Резким контрастом «Весенним мелодиям» воспринимается образное начало скульптуры «Сагыш». Её название нельзя дословно перевести на русский язык. Слово «Сагыш» одновременно включает в себя такие понятия, как раздумье, тоска, скорбь, грусть, забота и даже философия. Пожалуй, самое близкое всё-таки раздумье. Раздумье человека о самых коренных вопросах бытия.

Из мощного с жёсткими наплывами корня грушевого дерева выскакает художник лицо мудрого старца, погружённого в глубокое философское размышление. Энергичные удары резца оставляют следы, подобные ударам крупной кисти; местами дерево оставлено необработанным, твёрдые наплывы корня включены в общую композицию, образуя мощные завитки бороды и усов.

Уже сама цельность и слитность форм, сознательно укрупнённых мастером, говорят о значительности содержания, о крупномасштабности идей, воплощённых в работе. Но полностью оценить их глубину можно только в единстве пластики и образа.

Эта голова прекрасна. На лице лежит отблеск особой красоты, порождённой органичным слиянием физического совершенства и духовной силы. Несмотря на то, что изображается человек в конце жизненного пути, в нём нет признаков бессилия, старческого угасания. Могучий бугристый лоб под едва заметной тубетейкой говорит о большом интеллекте, твёрдо сжатый рот – о решительной и твёрдой воле. И может быть, только рука, морщинистая, старческая, свидетельствует о неумолимости времени. Более всего о внутренней сосредоточенности, о погружённости в самого себя говорят глаза. Их выражение неуловимо. Но в них угадываются и оттенок скорби, и отблеск воспоминаний, и чувство утрат.

В «Сагыше» есть нечто такое, что роднит его с другими лучшими работами Урманче. Интенсивность мысли, активность творческого начала, величие человеческого духа выявлены здесь с той же покоряющей силой, что и в образах Тукая, Г.Ибрагимова, Дэрдменда. Только в «Сагыше» все эти качества приобретают символическое, обобщённо-философское звучание, выявляются, так сказать, в чистом виде.

Из известной мере это произведение вобрало в себя весь духовный опыт художника. По своему наполнению в психологическом плане оно может считаться «внутренним» автопортретом мастера, характеристикой его души. Размышление о пережитом, проникновение и понимание жизни, мудрость много видевшего и много знающего человека...

Основным видом произведений пластики у Урманче являются однофигурные композиции. Это связано с тягой к подлинной простоте скульптурного образа и с понимани-

ем специфики пластического искусства. Но среди его работ имеется пример многофигурной скульптурной композиции. В 1964 году он создаёт произведение «Рыбаки на Волге», очень цельное по своему пластическому решению. Фигура настоящего волгара и двух девушек объединены общим движением. Впечатление ритмической стройности, разнообразия объёмов и масс достигнуто использованием мотива преодоления – вытягивания упругой тяжёлой сети. В основу работы легли и впечатления от труда рыбаков Каспия, и непосредственные наблюдения за волжскими рыбаками.

Несмотря на большое мастерство композиции, на уверенность исполнения, «Рыбаки на Волге», однако, стоят особняком в творчестве Урманче и не могут считаться удачей мастера. Прежде всего потому, что им избрано здесь не «скульптурное» содержание. Частный факт или недостаточно крупный масштаб идеи ведёт в скульптуре к жанризму, к разрыву содержания и формы.

Некоторые страницы творческой биографии Урманче относятся к работе над образом В.И. Ленина. Ещё совсем недавно для каждого советского художника ленинская тема была самой заветной и ответственной. Считалось (да так и было на самом деле), что только во всеоружии мастерства и таланта он мог позволить себе взяться за образ вождя. Но успех при этом сопутствовал мастеру только в том случае, если ему удавалось почувствовать многомерность личности Ленина и передать её в соответствии с представлениями о жизненной правде.

Не надо забывать, что почти вся эпоха существования советского общества была временем небывалого – у одних осознанного, у других бессознательного – идолопоклонничества, настойчиво насаждавшегося идеологизированной системой. В последние годы вбитые в сознание народа мифы стали рушиться один за другим. Одним из последних развеялся миф о непогрешимой мудрости творца революции, создателя нашего государства, «вождя всего передового человечества». Сегодня, на новой ступени знания и понимания отечественной истории, возможна более объективная оценка роли Ленина, выявление не только плюсов, но и минусов его учения. Но это сейчас. Раньше же многие сограждане, в том числе и художники, искренне верили, в животворность «идей и дел Ильича», и поэтому, чтобы не исказить историческую правду, анализируя посвящённые Ленину художественные произведения, надо исходить из тех критериев, по которым они оценивались при своём создании.

Урманче эта крупная историческая личность XX века интересовала по нескольким соображениям. Ему хотелось попробовать себя в решении самой ответственной по тем временам теме. Кроме того, воплощение образа человека такого масштаба ставило сложные задачи и открывало пути новых художественных поисков. И Баки Идрисович с большой настойчивостью идёт в этом направлении.

Среди множества произведений советской живописи, графики, скульптуры, воссоздававших образ Ленина, имелось немало примеров выдающихся по идейной насыщенности и художественному качеству творений искусства. Но обширность ленинианы ставила перед художником задачу не поддаться невольно воздействию уже созданного, не впасть

в повторение найденного и высказанного другими. Именно ленинская тема больше всего характеризовала, с официальной точки зрения, степень идейно-художественной зрелости художника, его способность к оригинальному и глубокому мышлению.

Долгая и упорная работа Урманче привела его к выдающимся художественным успехам. В 1964 году он заканчивает портрет Ленина-вождя. Десять лет спустя из-под его резца выходит работа, посвящённая Ульянову-студенту. Оба эти произведения представляли значительный вклад татарского художника в советскую лениниану.

Мраморный бюст вождя привлекает одухотворённостью. Кажется, мрамор живёт, дышит. Умение передать динамику духовного мира человека поднимается здесь до очень высокого уровня. Мастерской обработкой формы достигает художник впечатления устремлённости вперед, неукротимости энергии, волевого напора, то есть тех черт, которые, в самом деле, были присущи Ленину. Особенно выразительны глаза вождя. Они как бы видят будущее, прорицают события, которые ждут страну впереди.

Образ Ленина в трактовке Урманче вмещает многое – и незаурядный ум, и знаменитый ленинский оптимизм, и непримиримую ненависть «к врагам рабочего класса», и некоторую жёсткость характера. Таким Ленин был в жизни, таким запомнился Урманче, которому довелось увидеть вождя в годы учёбы во ВХУТЕМАСе. И таким его сумел передать художник, воплотив в портрете сложное психологическое состояние личности, её трагичность.

Другой образный и психологический строй находит Урманче в работе, посвящённой юношеским годам Ленина. Этот период в жизни вождя привлёк пристальное внимание художника по двум причинам.

Во-первых, в Казани начиналась его революционная деятельность. Здесь, будучи студентом университета, он получил своё революционное крещение, здесь он сделался убеждённым марксистом. Естественно, что для казанского художника этот период жизни Ленина давал большой творческий простор. Ведь в Казани сохранились дома, где жил Ленин, университетские аудитории, где он учился, улицы, по которым ходил. Сама атмосфера города, особенно старых, нетронутых реконструкцией его районов, позволяла проникнуться духом тех далёких лет, зримо представить Ленина на пороге его революционной деятельности.

Вторая причина связана, скорее, со складом художественного мышления Урманче. Его влекли поворотные, решающие моменты жизни человека, в которых он раскрывается наиболее полно и значительно. Казанский период жизни Ленина был важной вехой в его духовном формировании, в сложении его мировоззрения. Поэтому художник обращался к работе над образом Ульянова-студента как к интереснейшей и близкой ему теме.

На протяжении почти десятка лет работал Урманче над произведением. Варианты, появлявшиеся один за другим, не удовлетворяли взыскательного мастера. Пожалуй, только идея дать полнофигурное изображение оставалась неизменной. Всё остальное менялось – поза, разворот, психологическое

состояние. Многие из композиционных вариантов представляли выразительное решение темы. Но внутренним чутьём воспринимал художник неверные ноты, не замечаемые окружающими, и снова брался за документы, мемуары, исторические труды, фотографии, произведения Ленина. И только потом, когда пришло понимание психологического и душевного состояния Владимира Ульянова в казанский период жизни, Урманче мог дать себе отчёт в том, что его не устраивало во всех предшествующих вариантах.

Нередко художники, воссоздававшие юношеский образ Ленина, впадали в бессознательное смещение смысловых акцентов. Черты характера, душевного склада человека более позднего периода они переносили чуть ли не на его детские годы. Это вело к искажению жизненной правды – Владимир Ульянов неестественно приподнимался, его образ приобретал черты дидактики, нравоучительности и в конечном счёте искажался.

Вот над постижением правды внутреннего состояния Владимира Ульянова и бился Урманче все эти годы. Стоило понять строй чувств 17-летнего юноши, сразу же пришло точное, оригинальное, убедительное пластическое решение образа.

Владимир Ульянов представлен сидящим на невысокой скамеечке на обрыве речного берега. На нём студенческая тулупка. Фигура юноши выражает сдержанную порывистость; в лице видна почти детская мягкость.

Характер Владимира Ульянова дан в становлении, в развитии. Перед нами Ленин в начале революционного пути. Он только что стал студентом Казанского университета, уже познакомился с трудами Маркса. Момент духовного возмужания, выбора конкретных форм действий лёг в основу скульптуры Урманче. Диалектика характера Владимира Ульянова выявлена с большой полнотой и естественностью.

Пластика скульптуры диктует необходимость кругового обхода произведения – каждый новый ракурс открывает новые грани содержательности образа.

Рассматривая «ленинские» работы Урманче, начинаешь отчётливо чувствовать разницу между конъюнктурным подходом к этой теме и подлинно художественным проникновением во внутренний мир личности. С изменением взгляда на роль Ленина в нашей истории произведения Урманче не выглядят ни фальшивыми, ни слащаво-умилительными. Несмотря на то, что при работе над ними художник исходил из «положительной установки» на личность Ленина, жизненная правдивость образов настолько велика, что ведёт к объективной характеристике человека, вполне вмещающей и те негативные моменты, о которых стало известно значительно позднее того времени, когда работы создавались. И эта художественная зоркость лишний раз подтверждает силу и глубину таланта Баки Урманче...

Непосредственно к ленинской теме примыкают произведения, посвящённые родным Владимира Ильича, его соратникам, друзьям, последователям. Из работ этого плана следует отметить монументальный портрет Марии Александровны Ульяновой, установленный в селе Кокушкино, у школы. В её лице, озарённом светлой улыбкой, мы читаем и материнскую

гордость, и большое человеческое достоинство, и не сломленную тяжёлыми испытаниями твёрдость духа. Заботы, тревоги, волнения наложили на него свой отпечаток, но оно покояется обаянием своей неброской красоты.

В этом же ряду стоят прекрасные мраморные бюсты революционеров Н.Шейнкмана и Х.Ямашева, гипсовые – писателей Ш.Усманова и Г.Кулахметова. В них нерасторжимо слились яркая индивидуальность личностей и романтическая приподнятость художественно-образной трактовки.

Помимо произведений станковой и монументальной скульптуры Урманче создаёт в Казани большое количество произведений мелкой пластики. Декоративное чутьё художника достаточно полно проявилось с первых шагов его художественной деятельности. Собственно, ни его живопись, ни его графику нельзя представить без декоративного начала как одного из слагаемых творческой индивидуальности, неповторимости почерка мастера. Но он создаёт и самостоятельные декоративные и декоративно-прикладные работы, призванные радовать глаз, вырывать человека из монотонности обыденной жизни, украшать её. (Достаточно вспомнить его декоративно-прикладные произведения, выполненные для Балхашского металлургического комбината).

В 60-е годы мастер продолжал работать в этом направлении, используя в качестве материала для скульптуры малых форм найденные в лесу замысловатые корни деревьев, причудливо изогнутые обрезки ветвей. В этих небольших работах он вызывает к жизни образы народной фантазии – сказочных животных, леших, зверей, русалок. Причём нередко умеет «высмотреть» заложенный самой природой в причудливый по форме кусок дерева образ, который он лишь «освобождает» лёгкими ударами резца. Сколько, например, неистощимой выдумки, озорства, подлинно народного духа в серии grotesкно трактованных шурале!

Много раз обращался Урманче и к образу крылатого коня – тулпара – символу творческого вдохновения. Произведения на эту тему выполнены, как правило, в технике «врезанного рельефа» – лёгкое контурное изображение на гладкой поверхности дерева позволяло создать впечатление освобождения духа от заземлённости материального мира, полёта в неведомые измерения мысли и созидания.

В области скульптуры, как по объёму сделанного, так и по идейно-художественной значимости произведений, в новый казанский период творческая активность Урманче проявилась наиболее полно. Его художественная деятельность получила высокую оценку общественности. В 1960 году, вскоре после переезда в Казань, художник был удостоен почётного звания народного художника Татарской АССР. В 1967 году за серию скульптур, посвящённых выдающимся деятелям татарской культуры, Урманче был удостоен республиканской премии Татарской АССР имени Г.Тукая.

Но активная его работа в области скульптуры сочетается в это время с деятельностью живописца и графика.

Живопись Урманче казанского периода неразрывно связана с манерой его живописных произведений предшествующего этапа творчества. И всё же некоторые принципы получают дальнейшее развитие.

Он пишет большое количество этюдов, создаёт пейзажно-жанровые композиции, с особой любовью работает над живописным портретом. Как и прежде, бережное отношение к натуре лежит в основе его живописи, но пришедшее к художнику умение говорить по-своему, используя самобытную стилистику, отчётливо проявляется в его новых работах. Оно сказывается и в более обобщённой передаче предметов, и в повышении звучности цветового пятна, и в более лаконичной манере письма. Но если в натуральных работах и портретах преемственность с предшествующими этапами творчества всё-таки прослеживается с полной очевидностью, то гораздо более сложный и принципиальный вопрос для творческого развития художника представляют его композиции на исторические и фольклорные темы, в которых он сознательно ставит и настойчиво ищет решения стилистических проблем.

Рассматривая живопись художника 60-х – начала 70-х годов, обязательно надо учитывать воздействие на неё усиленных занятий мастера скульптурой. Первоначально мышление о границах воплощения идейного содержания в живописи привели Урманче к необходимости серьёзной работы в скульптуре. В свою очередь, постижение законов пластики оказало обратное воздействие на характер живописной формы. Отсюда идёт и отказ от мелочной детализации, и конструктивная связанность и соподчинённость всех частей картины, и более чёткое выявление основной мысли.

В пейзажных работах этого периода преобладают городские мотивы. Причём город изображается как естественная среда обитания человека, его большой дом – родной, уютный, спокойный. Художник не увлекается памятниками архитектуры. Он предпочитает писать обычные, «рядовые» улицы и уголки Казани. Но любовь художника к родному городу выявляется в полной мере.

«Сумерки», «Улочка», «В Ленинском районе», «Окраина Казани», «Индустриальный пейзаж», «Дворик» – разные по мотивам работы, но их роднит чувство любовного преклонения художника, для которого нет неживописных мотивов, а есть великая книга природы, которую он умеет прочесть. Пейзажи Урманче наполнены воздухом, светом, создаваемыми вибрирующей и переливающейся поверхностью красок. Он не боится сталкивать контрастные цвета, но делает это с таким художественным вкусом и тактом, что добивается ощущения живописной гармонии. Цветовой ритм его пейзажей отличается музыкальностью, пятна и линии, кажется, льются, как песня.

Звучная и красивая живопись составляет важное качество и пейзажно-жанровых композиций, таких как «Утро выходного дня», «Когда цветёт липа», и натюрмортов – «Астры», «Полевые цветы», «Сирень», «Георгины».

Не менее высоких художественных результатов достигает Урманче и в ряде живописных портретов казанского периода. Одним из самых обаятельных образов стал портрет Разии Файзуллиной. Очарование женственности, красоты, изящества, исходящее от портрета, захватывает зрителя целиком. Можно долго любоваться гордо посаженной головой, выступающей из густого тёмно-зелёного фона, мягко очерченным силуэтом фигуры, белыми руками с чуткими музыкальными

пальцами. От всего облика женщины веет артистичностью. Краски в портрете сплавлены в единое целое, и несмотря на общую тёмную тональность, придающую картине некоторую таинственность, выражают ощущение воздушности, как бы окутывающей фигуру.

В 1968 году художник пишет серию портретов советских военачальников – генерал-майора Ф.Булатова, гвардии полковника К.Г.Гизатуллина, гвардии генерал-лейтенанта Героя Советского Союза Г.Сафиуллина. Урманче чутко уловил сущность и особенности характера каждого из них. Поэтому при сходстве жизненных судеб они предстают как неповторимые личности, прожившие яркую, наполненную ратными трудами жизнь. Сознательно идёт художник к созданию живописными средствами праздничной приподнятости изображаемых – звучность цвета, блеск орденов и медалей служат целям героизации образов.

Во всех вышеназванных живописных работах Урманче предстаёт как самобытный мастер, помнящий заветы русского и мирового реалистического искусства. Он не копирует механически давно открытые приёмы, а творчески переосмысливает их, развивает согласно собственной художественной индивидуальности. Это и привело его к необходимости систематизировать, свести в единое целое сумму приёмов, составляющих признаки его индивидуального стиля.

Первоначально под этим углом зрения он начал работать в графике, а затем задумал несколько живописных композиций, в которых поиски стиля сделал основным содержанием своего творческого труда. Естественно, что эти поиски теснейшим образом переплелись с проблемой сущности национального своеобразия искусства.

Творческая практика искусства советского времени показывает, что вопрос о своеобразии национального искусства решался разными путями, но далеко не все они вели к успеху. Нередко, например, художники стремились добросовестно изобразить особенности одежды, облика представителей того или иного народа, приметы национального быта. Чаще всего такие попытки вели к натурализму и этнографизму, подчас не имеющим ничего общего не только с национальным своеобразием, но и искусством вообще. В работе ряда других художников тяга к национальному в искусстве оборачивалась ностальгией по старинному укладу жизни, воспеванием давно ушедших и не имеющих корней в современности сторон национального быта.

Урманче исходил из других позиций. Он считал, что чувство национального, которое живёт и в художнике, и в народе, нельзя опрокидывать исключительно в прошлое. Динамика духовного развития каждой национальности приводит к отказу от устаревших национальных традиций и диалектическому изменению национального характера. Поэтому художник должен чувствовать и говорить в искусстве так, как чувствуют, думают и говорят его современники. Национальное в искусстве, по мнению Баки Урманче, следовало рассматривать с точки зрения современного склада национального характера. Только наиболее полное его выявление как в сфере мироощущения художника, так и в области конкретного жизненного материала способно привести к созданию произве-



Киевский художник Р.Багаутдинов пишет портрет Б.И.Урманче. Август, 1986

дений, отмеченных чертами национального своеобразия. Нередко национальный склад характера любого народа Урманче сравнивал с вековым дубом: своими корнями он уходит в седую древность, а ветки его простираются в современность.

Когда рассматриваешь работы, в которых наиболее полно проявился индивидуальный стиль Урманче, «В предгорьях Урала», «Приезд Ибн-Фадлана в Булгары», «Баллада», «Воспоминания», то, прежде всего, ощущаешь особенности видения, художественного мышления, творческой интерпретации действительности. Они проявляются в пристрастии к чистым, несмешанным краскам чуть приглушённых тонов. Их гамма близка к излюбленной гамме татарского народного искусства – зеленоватый, голубой, белый в сочетании с жёлтым, оранжевым, красным. Пространство трактуется плоско. Формы предметов несколько стилизуются. Прихотливая выходящая линия является здесь одним из основных средств воссоздания действительности. Вместе с цветом она становится средством ритмически-музыкальной организации картины.

Узорность как стиль искусства и даже как художественное воззрение на мир была изначально присуща художественному самосознанию многих народов Востока, мусульманского мира, и как характерная особенность мышления дожила до наших дней. Урманче, чутко уловив эту мировоззренческую основу искусства, положил её во главу угла собственной интерпретации своеобразия национального искусства.

Толчком для создания композиций «В предгорьях Урала» и «Приезд Ибн-Фадлана в Булгары» явилось успешное развитие в Татарию монументального искусства. Они послужили как эскизы росписей общественных зданий, что и послужило причиной монументальности образного строя обоих произведений.

В первом из них вместились воспоминания художника от встреч с дорогой его сердцу Башкирией, оно проникнуто радостью, ощущением счастья, светлым лиризмом, которые оживали в душе художника от знакомства с этим краем и его людьми.



Венгерские гости в мастерской художника. Сентябрь, 1987

В нём нет внешних примет эпохи, но весь настрой картины, начиная от вольной раскованности фигур девушек и кончая ощущением радостного изобилия земли говорят об определённом времени, несколько отдалённом от наших дней и, скорее, относящимся к годам молодости художника.

Сюжета в обычном понимании здесь нет, да он и не нужен для цели, поставленной художником, – дать суммарное эмоциональное представление о Башкирии. Композиция строится свободно, естественно, хотя каждая деталь картины тщательно продумана и её место в работе чуть ли не математически выверено. В основе её лежит зигзагообразная линия – от мостков на первом плане и фигур девушек взгляд скользит направо к группе деревьев, затем переходит налево по предгорью среднего плана и снова – по вершинам гор – уходит направо.

Художник стилизует деревья, горы, цветы, до предела обобщает изображения фигур всадников, лошадей, гусей, так что превращаются они, скорее, в знак, в символ, чем в конкретный образ предмета или животного. Но, конечно, ни о каком отходе от природы, действительности говорить здесь нельзя, ибо художник пишет не тот или иной уголок Башкирии, а своё представление о ней в целом.

Это мнение о плодотворности найденной Урманче стилистики для передачи национально-поэтических представлений о природе и жизни подтверждает известный башкирский искусствовед А. Янбухтина. Анализируя композицию «В предгорьях Урала», она пишет: «Работа подкупает, разумеется, не столько самим сюжетом, сколько видением в нём целой картины из жизни народа – поэтического мира, где всё наполнено непреходящей ценностью человеческого бытия, находящегося в нерасторжимом единстве с природой. Звонкую декоративность в крестьянской одежде женщин, естественно-свободную пластичность их фигур автор воспринял как ключ, как камертон всей живописной композиции. Отсюда и сама природа: прибрежные луговые травы, деревья, горы, фигурки цветных всадников где-то на втором плане, облака в вышине синего неба – весь мир, залитый солн-

цем, прочувствован через призму декоративности первого плана. Условность, стилизованность художественного языка, свободная «работа» с цветом, пластикой, ритмами, эмоционально пробуждающими множество ассоциаций, не лишают, однако, содержание картины конкретности, жизненной убедительности, вплоть до хорошо узнаваемых этнографических деталей в одеждах изображённых женщин. Правда, жизнь здесь приобрела высокохудожественную, поэтическую форму, и в этом главное достоинство полотна»³³.

То же направление стиливых поисков находим мы и в композиции «Приезд Ибн-Фадлана в Булгары». На этот раз Урманче обращается к далекой исторической эпохе. Ибн-Фадлан – арабский путешественник и писатель в качестве секретаря посольства аббасидского халифа Муктадира совершил в 921 – 922 годах путешествие в столицу волжских булгар. Яркое описание путешествия посольства, а также нравов и обычаев разных народов, данное Ибн-Фадланом, отличается богатством фактического фольклорно-этнографического материала. Образную реконструкцию момента встречи посольства в Великом Булгаре сделал Урманче сюжетом композиции. Круг же содержания её гораздо шире – художник хотел передать своё понимание далёкой эпохи, сам дух того времени.

Именно поэтому появляется в работе былинный размах – в изображении прошлого элементы жанризма нарушили бы исторический смысл картины. Торжественная величавость процессии, спокойное достоинство послов, сдержанное любопытство жителей, разглядывающих заморских гостей, – всё это составляет смысловую структуру произведения. Небольшая глубина пространства способствует зрительному приближению изображённой сцены, значимости каждого элемента картины, а светлые, лёгкие тона придают ей радостно-торжественный характер.

И, наконец, сложившуюся стиливую систему применяет Урманче к фольклорному материалу. Работа «Баллада» выполнена по мотивам татарской народной сказки «Сак-Сок» и изображает момент, когда первые лучи восходящего солнца окрашивают вершины гор в розовые тона, а братья Сак и Сок, заколдованные, превращаются в птиц.

Художник умело соединяет в одной композиции разновременные моменты баллады. В правом нижнем углу, у подножия гор, виден дом, в котором раньше жили братья. Передняя стена дома отсутствует – зрителю открывается его внутренний вид и фигуры безутешных родителей. Всё остальное пространство картины занято изображением гор, прорезанных глубокими ущельями, через которые перекликаются разлученные мальчики-птицы, никак не могущие встретиться и тем самым разрушить чары волшебницы. Характер изображения, далекий от бытовизма, полностью соответствует причудливой фантастике народной поэмы.

Раньше всего поиски стилистики, выражающей особенности художественного мироощущения, начались у Урманче

³³ Янбухтина А. Мотивы Башкирии. – В сб.: Искусство, рождённое Октябрем (О творчестве народного художника Татарии Б. Урманче). – Казань, 1989. – С. 89 – 90.

в графике. Это обширнейшая область деятельности художника. Для него она была универсальным средством, пригодным для самых различных целей. В графике художник фиксировал жизненные впечатления, прояснял образы прочитанного, прорабатывал замыслы будущих живописных и скульптурных произведений. Но, прежде всего, он создавал в ней самостоятельные станковые произведения и циклы иллюстраций к литературным произведениям.

В целом графика неотделима от идейно-образного мира живописи и скульптуры художника. В ней он запечатлевал образы современников, воссоздавал события истории и фольклорные мотивы, с особой любовью иллюстрировал любимых писателей.

Из графических материалов более всего Урманче привлекали тушь, акварель, кисть и перо. Нередко работа над графическими циклами продолжалась у него по многу лет. Это вообще одна из особенностей метода художника. Когда образ либо глубоко входил в его сознание, он неотступно жил возникшим замыслом, создавая всё новые и новые варианты образного воплощения. Причём стремился при этом не столько «вширь», а, скорее, «вглубь» – к большей выразительной силе, лаконизму и точности художественной мысли. Так он работал над образом Владимира Ульянова и Г. Тукая в скульптуре, над образом Абая и Амангельды в живописи. Тот же метод видим мы и в графике. Цикл иллюстраций к анекдотам о Ходже Насретдине был начат ещё до войны, но работа продолжалась вплоть до последних дней жизни художника. Образы, навеянные стихотворениями Дэрдменда, впервые воплотились в графике ещё в годы Великой Отечественной войны, а в казанский период Урманче снова и снова возвращается к волнующей поэзии Дэрдменда.

В рисунках, навеянных произведениями Дэрдменда (иллюстрациями в полном смысле слова их назвать нельзя, так как поэзия Дэрдменда даёт мало возможностей для чисто иллюстративного подхода), Урманче находит удивительно точное соответствие духу афористической поэзии Дэрдменда. Подобно поэту, который в несколько строк вмещает большую мысль, ёмкое содержание, художник, оперируя лаконичными художественными средствами, делает зримыми глубокие изречения Дэрдменда.

Особенно большим объёмом отличается цикл иллюстраций к произведениям Г. Тукая. Многочисленные сюжеты рисунков существуют во многих вариантах, каждый из которых обладает значительной художественной ценностью. Собственно говоря, Баки Урманче работал над ними постоянно, из года в год, в перерывах между другими художественными занятиями, и его графические листы по произведениям Тукая должны рассматриваться как продолжение «сквозной» в его творчестве тукаевской темы.

Графику Урманче отличает ясность образного решения, виртуозное владение линией и пятном, немногословие художественных средств, покоряющая лёгкость и свобода выполнения. Прекрасно владел художник приёмами сатирического заострения образа, гротеском, средствами экспрессивной передачи содержания. Если в послевоенный период, в эпоху расцвета тоновой, подчас многословной и натуралистически

бесстрастной иллюстрации, Урманче в оформлении книг казанских писателей отдал дань поверхностной иллюстративности, то в работах казанского периода он в полной мере проявил в графике свое реалистическое мастерство.

Может быть, именно в графике яснее всего прослеживаются истоки народности искусства, национальный склад мышления художника. Некоторые графические серии специально посвящены стилистическим поискам специфически национальных форм искусства. Так, в рисунках, которые художник называл фантазиями на тему «Татарский орнамент», многообразие форм растительного мира раскрывается через устойчивые элементы татарского национального орнамента. Несмотря на то, что конкретного изображения пейзажа в этих композициях нет, поэтический смысл природы передан в них удивительно тонко.

Ещё более явственно поиски характерных для народного искусства орнаментальных форм и устойчивых сочетаний цветов наблюдаются в многочисленных эскизах татарских национальных костюмов. Работа в этом направлении имеет не только чисто художественный, но и большой научный интерес. В основе эскизов художника лежит тщательное изучение действительно бытовавших в народе костюмов, а не фантазии по поводу этих костюмов. Недаром к ним проявляют большой интерес не только художники, но и учёные-фольклористы, историки, филологи. Всё это пробудило у Урманче мысль издать эскизы костюмов отдельным альбомом. Он успел подготовить этот альбом, но, к сожалению, издатели до сих пор не заинтересовались уникальной и неопределимой по своей значимости работой мастера.

Надо сказать, что научные занятия Урманче придавали его художественному творчеству новый качественный уровень. Накопленные в течение десятилетий знания в области истории, архитектуры, литературы, изучения языков – фундамент образной достоверности его произведений. Кроме того, научные изыскания имеют и самостоятельное значение. На протяжении многих лет Урманче работал над искусствоведческим исследованием «Введение в историю изобразительного искусства Татарстана» (отрывки из него публиковались в научных сборниках), изучал историю Казанского кремля, публиковал статьи о творческой деятельности писателей и художников республики.

Возвращение в Казань, соприкосновение с родной почвой придало Баки Идрисовичу новые силы, позволило полностью раскрыть могучий творческий потенциал. Состояние высокого внутреннего напряжения, радости творчества на родной земле художник выразил в одном из автопортретов. В этом внешне простом, безыскусном, но блестящем по живописной технике произведении он зримо воплотил размышления о назначении художника в жизни общества. Искусство, которому он посвятил свою жизнь, одарило его подлинным счастьем, позволило внести свой вклад в древнюю культуру родного народа. В автопортрете передано «расположение души к живейшему приятию впечатлений», как говорил Пушкин о вдохновении. Творческая судьба Урманче всегда была неразрывно связана с этим высоким состоянием человеческого духа.



Художник за работой над портретом академика К. Валиева. Август, 1988

ПРИЗНАНИЕ

Последний казанский период жизни и творчества Баки Идрисовича Урманче составил третью часть его земного пути. И весь он, с 1958 года, когда умудрённый опытом, познавший сокровенные тайны творчества мастер навсегда вернулся в Казань, к своему народу, и до последнего вдоха в 1990 году, представляет собой удивительно цельный отрезок биографии великого подвижника искусства – труженика, мудреца, философа. Все эти десятилетия объединяют одинаковые условия и обстоятельства быта, скромность и неприязнательность образа жизни, неизменность эстетической программы собственного искусства, сложившийся образный строй произведений. Но главное – поистине титаническая сила духа художника, позволявшая каждый день жизни наполнять высоким творческим напряжением и самоотдачей.

Стройность и целостность системы взглядов на искусство, последовательность практической её реализации в эти годы лучше всего выражают суждения самого художника. Можно было бы привести бесчисленное множество высказываний Урманче, щедро рассыпанных в искусствоведческих работах самого Баки Идрисовича, интервью с ним, текстах теле- и радиовыступлений, о его понимании роли искусства в духовном формировании личности, об ответственности художника перед обществом, о таинствах рождения художественного образа. Собранные воедино, они сами по себе могли бы составить увлекательную и мудрую книгу, выражающую духовный опыт большого художника, стать заветом мастера идущим после него поколениям. Сейчас же, чтобы подчеркнуть внутреннее единство творческих достижений казанского периода, приведём только некоторые из них, показывающие незыблемость высочайших требований Баки Урманче к художественному труду.

В одном из интервью 1967 года, говоря о недостатках в пропаганде искусства и эстетических знаний, Урманче подчёркивал: «Мы, например, порою понимаем искусство как

средство прямой и простой агитации. Это неверно. Это вредно, потому что не очень чистоплотные, живущие одним днём художники, а вернее конъюнктурщики, пользуются такой общественной невзыскательностью и недалёковидностью. А ведь искусство не всегда действует в лоб. Чаще исподволь. Музыка, например. Для глубокого восприятия требуется время. Очень часто этот период затягивается, осложняется раздумьями. Зато результаты воздействия искусства на человека оказываются после этого потрясающими». И далее развивал одну из самых заветных своих мыслей: «...Талант – ценность общества. Ценности, как вам известно, нужно беречь и постоянно увеличивать, потому что от них – богатство. Если говорить о художниках, то они, обогащая себя, в первую очередь обогащают других. В такой момент и возникает обязанность у человека и, если хотите, ответственность. В том смысле, что если ты талантлив, будь добр, выложись до последнего, а отдай народу то, что он вправе ждать и требовать от тебя»³⁴. И это «выложись до последнего» всю жизнь было нравственным кредо художника.

Совершенно незабываемое впечатление производят размышления художника в фильме «Сагыш», в котором запечатлённая живая речь Баки Идрисовича подкрепляется убедительностью кинодокументальной съёмки: «Мне не нравится это выражение: «служить народу», оно звучит несколько тривиально и не может выразить содержание и смысл моего труда. Ведь я живу одной жизнью с моим народом, с его страданиями и его счастьем. Его страдания и радости – это и мои страдания и радости.

Я хочу их выразить, я хочу рассказать о них в своих работах. О его героях и художниках, о борцах и поэтах, о молодости, любви и труде»³⁵.

Но в искусстве важно не только «что», но и «как», и Баки Идрисович всегда охотно делился мыслями о «технологии» искусства, об особенностях претворения идеи в художественный образ. В дни юбилейных торжеств по случаю своего 90-летия в беседах с друзьями он так формулировал сущность творческого процесса: «Настоящее произведение искусства не вызревает на бесстрастной, не одобренной человеческими чувствами почве. Но в награду за это бывают и такие светлые мгновения, которые безмерно окрыляют, доставляют радость». И продолжал: «...В безмятежно грубом материале под твоими руками вдруг начинает биться живое сердце: возникают живые черты, плоть, характер. Образ, который сладко тяготил твою фантазию, обретает, наконец, свою физическую реальность, бытие. По-моему, это самые увлекательные, счастливые мгновения в процессе творчества. А если этому образу дано ещё и войти в обиход духовной жизни – это великое счастье для творческой личности»³⁶.

³⁴ Сластунин А. Талант и честь. Интервью даёт художник. – Советская Татария. 1967. – 22 августа.

³⁵ Текст Б.И. Урманче в фильме «Сагыш». – Сценарий документального фильма «Сагыш». 1968. Экземпляр находится в архиве автора.

³⁶ Баширов Г. Счастливые творчество. – В сб.: Искусство, рождённое Октябрем (О творчестве народного художника Татарии Б. Урманче). – Казань, 1989. – С. 104.

Неизменность гуманистической направленности искусства, осознание основополагающего значения художественного творчества для повышения уровня общественного сознания, расцвета культуры и укрепления нравственных сил народа предопределили неповторимую целостность произведений художника – того необъятного, созданного воображением и талантом одного человека богатства, имя которому – образно-пластический мир Баки Урманче. Но целостность не синоним однообразия. Когда речь идёт о такой масштабной творческой личности, как Урманче, монолитность жизненной позиции и энергии созидания в неразрывном единстве служит не только фундаментом глубоко личного проявления себя в искусстве, но и залогом постоянного поиска, неостановимого движения творческой мысли.

Эволюция, касавшаяся всех сторон глубинной художественной сути, начиная от философского проникновения в проблему смысла бытия и кончая целенаправленным отбором наиболее действенных приёмов передачи впечатлений от окружающего мира, закономерно привела к появлению новых оттенков, новых граней в художественной системе и творческой практике Урманче, которые в конце концов переросли в новое эстетическое качество. И мы вправе внутри более чем тридцатилетнего казанского периода выделить особый этап творческой биографии мастера, отмеченный ни с чем не сравнимой проникновенностью и впечатляющей силой его искусства.

Этот этап не связан с резкими переменами в жизни художника, как это было в конце 20-х или начале 40-х годов, и его возникновение не носит одномоментного характера под воздействием внешних причин. Напротив, процесс его становления занимает значительный (хотя и без чётко очерченных границ) промежуток времени, который относится к первой половине 70-х годов, и, таким образом, продолжительность последнего творческого этапа может быть условно определена в полтора десятка лет.

Искусство Урманче 70–80-х годов представляет собой удивительный феномен мудрого всеведения, пронзительной, обострённой духовности, утончённого совершенства.

Да, понятие «талант» предполагает сложнейшее, постигаемое всю жизнь умение «выразить», «передать», «донести до зрителя». Но всё-таки первоосновой таланта является духовное богатство личности творца, его способность чувствовать, мыслить, улавливать тончайшие закономерности и взаимосвязи явлений. Баки Идрисовичу всегда было что сказать людям, и с первых шагов художественной деятельности он овладел даром облекать свои эстетические открытия в эмоционально выразительную форму, умел, как любил выражаться Л. Толстой, «заразить» зрителя своим чувством.

Его подвижническая, поистине титаническая деятельность снискала ему всенародную любовь, всё нарастающую волну славы. К середине 70-х годов Баки Идрисович стал превращаться в живую легенду, олицетворение подлинной свободы духа, один из символов национального самосознания, а его имя стало значить для татарского народа то же, что имена Шишкина и Репина для народа русского. Приметами признания стали не столько прошедшие в эти годы грандиозные,

включающие сотни произведений персональные выставки в Казани и ряде городов Казахстана или пристальное внимание прессы к личности и искусству Урманче, сколько полное вхождение художественных достижений в жизнь, быт, духовную культуру народа. Деятельность замечательного художника в определённой степени изменила общество. Оно не только обогатилось художественным воплощением важнейших страниц народной истории и образов великих поэтов и мыслителей, но и обрело возможность – сквозь призму открытий Урманче – ярче и глубже выражать свои чувства и эстетические представления. Нагляднее всего прямое воздействие мастера сказалось на творческой интеллигенции, многие представители которой – художники, писатели, актёры, музыканты – считают его своим наставником, Учителем с большой буквы, но, пожалуй, трогательнее всего о значимости его искусства, потребности в нём свидетельствуют воспроизведения в календарях и школьных учебниках образов произведений Урманче. Следует назвать также официальные награды и звания, присвоенные художнику существовавшими при его жизни структурами власти. В 1972 году Б.И. Урманче было присвоено почётное звание заслуженного художника РСФСР, в 1977 году – народного художника РСФСР. Он был награждён Почётной грамотой Татарского обкома КПСС и Совета Министров ТАССР (1979), орденами Трудового Красного Знамени (1977) и Дружбы народов (1987).

Казалось бы, художник достиг всего, о чём мечталось много десятилетий назад, когда он своей волей и разумением избирал стезю творческого поиска. Но недаром говорится, что нет пределов познанию и духовному совершенствованию. Именно это лишний раз доказал Баки Идрисович на склоне своей долгой, богатой творческими достижениями жизни. Окружённый славой и общественным вниманием, он не только не остановился в своём творческом развитии, не застыл в монументальном величии от сознания грандиозности совершённого им в искусстве, напротив, именно в это время открылись ему новые истины и горизонты творчества.

Если говорить о психологическом состоянии Урманче, предопределившем выдающиеся творческие достижения, этих пятнадцати лет, то на первое место следует поставить исключительную сосредоточенность интеллектуальных сил, всей душевной и физической природы художника, предельное обострение внутреннего, духовного зрения. С одного взгляда он умел распознать скрытую суть явлений, событий, той или иной личности, определить их истинную значимость, предугадать тенденции и перспективы развития.

Провидческий дар был органически связан с «исторической» интуицией, и это сочетание ещё больше раскрепощало воображение Баки Идрисовича, позволяя сближать в своих произведениях далёкие эпохи, по-новому комбинировать элементы жизненного опыта, результаты размышлений и наблюдений, находить точки соприкосновения разных видов искусств, сплавлять в единое целое конкретно-чувственное воплощение образа с первоосновами философии, поэзии, музыки, фольклора. Именно поэтому произведения Урманче этого периода творчества приобретают особую многомерность и многослойность, ту смысловую глубину, которая для своего

достижения требует от зрителя культуры, знаний, большой душевной работы. Не эту ли особенность двоих поздних произведений имел в виду сам Баки Идрисович, когда ссылался на иносказание поэта: «Я люблю древние афоризмы. В книге Кол Гали я открыл для себя такой: «Изумруд – камень, но не каждый камень является изумрудом. И не каждый человек может отличить изумруд от камня»³⁷.

Концентрация духовности в личности художника была настолько велика, что, казалось, создавала особое напряжённое энергетическое поле. Его воздействие испытали на себе многие десятки людей, постоянно или эпизодически общавшиеся с художником в это время. Каждая встреча, каждый разговор с ним необъяснимым образом возвышали душу человека, независимо от его возраста, положения или уровня развития, заставляли отрешиться от мелочного груза повседневности и почувствовать себя лучше, чище, благороднее, пробуждали активный творческий настрой, когда открывалась высшая цель существования и возникает потребность думать, действовать, созидать. Естественно, что эта магнетическая сила переливалась в произведения Урманче, и они – порождение высочайшего духа художника – оказывают очищающее и возвышающее воздействие на зрителя.

При всём при этом в последние десятилетия Баки Идрисович как никогда был прост, уважителен и деликатен во взаимоотношениях с людьми. Каждый, кто шёл к нему с открытой душой, был интересен ему по своей человеческой сущности, и каждого художник встречал не «по одежке» – не по должности или званию, а по приветливому, сердечному расположению, которому чужды отстранённость, высокомерие, чинопочитание. Истинная интеллигентность побуждала Баки Идрисовича откликаться на чужую боль и радость, помогать, поддерживать любое доброе дело, не считаясь со временем, не щадя собственных сил. В то же время очень неуютно чувствовали себя в его доме или мастерской люди низкие, завистливые, нечестные, злые. Их Урманче просвечивал как рентгеном. После нескольких слов они ощущали себя здесь лишними и, как правило, не рисковали появляться вторично.

К числу важных психологических черт, характеризующих Урманче в этот период времени, относятся раскованность, динамичность и острота ума, умение мгновенно усваивать новые идеи и впечатления, способность к глубокому, как и в молодые годы, переживанию. Не властно было время и над волей художника. Она не только позволяла ему владеть эмоциями, ставить свои переживания под контроль сознания, но и подчинять вдохновение новым целевым установкам, новым творческим задачам.

Большой продуктивности творческой деятельности способствовало укрепившееся осознание быстротечности времени и, как следствие этого, стремление отрешиться от второстепенных, малозначимых забот, изолироваться от житейской суеты и полностью сосредоточиться на главном деле жизни. Баки Идрисович считал, что многие люди, в том чис-

ле и творческие работники, не раскрывают заложенных в них способностей именно в силу бездумного отношения ко времени, растрачивания его на пустяки. Сам он не позволял себе, например, читать «проходную» литературу, вести пустопорожные разговоры, бездейтельно «отдыхать». Ему была чужда погоня за жизненными благами, престижными вещами, так много отнимающая сил у любителей «красивой жизни». Смог он в это время позволить себе полную творческую независимость от чиновников и организационных структур, распределённых заказов, «руководящих» искусством, «направлявших» художников. Не случайно, что в последние десятилетия у него не было произведений «на злобу дня», на «производственную» или другую «нужную» тему, то есть тех работ, которые создавались бы по случайным, преходящим поводам, а не по властному внутреннему побуждению воплотить выстраданное, пережитое, вечное, прекрасное.

Интенсивная духовная деятельность позволяла Баки Идрисовичу осуществить извечное стремление каждого художника – выйти за пределы обыденности, расширить горизонты сознания, приблизиться к постижению неведомого. Вдохновение, если понимать под ним акт художественного мышления, не покидало его до последних дней жизни. Подкреплённое виртуозным владением техникой разных искусств, оно озаряло каждую работу мастера светом совершенства. Урманче в эти годы не знал «мук творчества», напротив, работа была для него высочайшим наслаждением. Отшлифованные долгими размышлениями темы и сюжеты легко ложились на холст и бумагу, и художник сосредоточенно, неторопливо реализовывал в материале созданные в сознании, точные до последней детали образы. И как прежде, любил вновь и вновь возвращаться к наиболее дорогим идеям, воплощая в вариантах новые оттенки содержания, добиваясь всё более совершенной чеканки формы.

Постоянной творческой настроенностью способствовал и устоявшийся распорядок жизни. Самые продуктивные утренние часы, когда сознание ещё не занимали заботы текущего дня, Урманче проводил в мастерской. Это было его любимое время – время уединения и священнодействия, протекавшее среди персонажей, созданных силой его воображения. Нередко во время работы художник любил включать музыку, соответствующую настроению и характеру создаваемого произведения, или пел сам. Музыкальные вкусы Урманче отличались большим разнообразием, но предпочтение он отдавал таким вещам, в которых эмоциональная напряжённость сочеталась с глубиной и мощью воплощаемого содержания. Особенно волновали его Бах, Бетховен, Шостакович. Чрезвычайно ценил он произведения С. Сайдашева, Ф. Яруллина, М. Музаффарова и, конечно, всегда до слёз волновала его народная музыка, познания в которой у него были безграничными.

После краткого дневного отдыха Урманче переключался на иной вид деятельности: чтение, работу над искусствоведческими трудами и воспоминаниями, ответы на письма. Переписку ему приходилось вести обширную – во всех концах страны имелись у него знакомые, друзья, дорогие сердцу люди, и их дела и заботы живо интересовали художника.

Предметом особой гордости Баки Идрисовича была его уникальная библиотека, основное содержание которой можно обозначить словами – всё по тюркологии. Ей он посвящал много времени и с энтузиазмом рассказывал о книжных редкостях, которые ему удавалось раздобыть. Нередко его беседы о жизни и искусстве прерывались библиофильскими отступлениями, например, такими: «Кстати, о журнале «Шура». Выходил он с 1907 по 1917 год. Редактором его был известный учёный-историк Риза Фахрутдинов. Интересности и ценности «Шура» необыкновенной – это настоящая энциклопедия по всем вопросам татарской культуры. Если сейчас попадается полный комплект журнала, то он идёт на вес золота. Я сам собираю полный комплект и сейчас у меня четыре тома за четыре года»³⁸.

Вечера, как правило, посвящались дружескому общению, встречам с людьми. Дом Урманче в эти годы превратился в своеобразный клуб творческой интеллигенции, где обсуждались проблемы возрождения национальной культуры. По праздникам, прежде всего в дни рождения мастера, лучшие музыканты Казани исполняли здесь в его честь концертные программы. В часы отдыха и сам Урманче брал в руки скрипку, изготовленную специально для него знаменитым казанским мастером Иттаки Халитовым. Его исполнение по технике и силе чувства не уступало искусству ведущих музыкантов. Отдавал Баки Идрисович дань и всегдашней своей привязанности – вокалу, причём пел не только в домашнем кругу, но и на широкой публике. Как отмечал искусствовед и скрипач Ш. Монасыпов, даже когда Урманче исполнилось 90 лет, его голос почти не утратил ни силы, ни широты диапазона.

Баки Идрисович был участником научных конференций, посвящённых проблемам языка, истории, культуры татарского народа, юбилеям выдающихся деятелей науки, литературы, искусства, непременно присутствовал на вернисажах крупных художественных выставок, постоянно посещал премьеры спектаклей и музыкальных концертов. Причём его авторитет в этих областях был настолько велик, что актёры и музыканты прежде всего по впечатлению, произведенному их искусством на старейшину татарской культуры, определяли меру успеха своего нового произведения.

До последних дней не покидала Урманче тяга к путешествиям и поездкам. Регулярно, примерно раз в два года, ездил он в Ташкент, часто бывал в Алма-Ате и Башкортостане. Это отвечало его потребности в обогащении новыми впечатлениями, непосредственном общении с живущими там родственниками и близкими друзьями. Но и в поездках художник не расставался с карандашом и кистью и всегда возвращался в Казань с новыми произведениями.

За свою долгую, полную событий и превратностей судьбы жизнь, Баки Идрисович так и не обзавёлся загородным местом отдыха, и только в год 90-летия ему была выделена скромная дача в Камско-Устьинском районе, где жил в детстве (с десятилетнего возраста) маленький Баки. Художник получил возможность в последние годы жизни проводить летние месяцы на Волге, которую любил всю жизнь, соприкасаться

³⁸ Из записи беседы с художником, сделанной автором в январе 1974 года.

с «малой родиной» – землёй, подарившей самые сильные импульсы его воображению.

Искусство Урманче было таким же цельным, каким был его внутренний мир. основополагающие принципы его, характеризующие понятие индивидуальности художника, лежат в основе всего творческого наследия мастера. И только способ их сочетания, выдвижение на первый план определённых идей в тот или иной период художественной деятельности позволяют чётко определить характер творческой эволюции.

Произведениям Урманче последнего этапа творчества прежде всего свойственна приоритетность духовного начала перед материальным. Речь в данном случае не идёт только о передаче духовно-эмоциональных качеств, заложенных в самих объектах изображения, – без этого немислимо ни одно произведение художника. Дело в другом – в пришедшей с годами убеждённости в том, что понятие действительности в искусстве шире сферы видимого, постигаемого чувствами и разумением, что художественная реальность в своей сущностной основе – порождение духа и воли творца, что представление о мире, выраженное художником, не менее важно в искусстве, чем сам мир. Поэтому, развивая и совершенствуя собственную стилевую систему, Урманче при помощи формальных средств искусства освобождается в своих работах от примата материального над духовным. Художника всё меньше интересует выражение чисто физических характеристик предметного мира – плотности, тяжести, «вещности», конкретно-чувственной неповторимости; его живопись и графика стремятся всё к большей «бестелесности»: пространство и объёмы уплощаются, краски делаются все более лёгкими, светлыми и прозрачными, рисунок – лаконичнее и экспрессивней. Зато почти осязаемыми становятся трудноуловимые субстанции субъективно-эмоционального плана – всю гамму своих чувствований художник стремится передать, так сказать, в чистом виде: композицией, ритмом, пятном, цветом, колоритом.

В этом видится поиск путей возврата в синкретизм – тот способ творческого мышления, в котором нет деления на изображение и музыку, поэзию и математику, и в ту простоту, которая при внешней немногословности концентрированно выражает внутреннее «я» художника. Образцом Урманче служило народное искусство, которое отшлифовало свои приёмы и возможности задолго до появления профессионального творчества. Вся жизнь оно было для художника своего рода эстетическим компасом, эталоном вкуса, источником вдохновения, но только в последние десятилетия в его работах ощущается целенаправленная интеграция собственного профессионального опыта и народного способа художественного освоения мира.

Занимала Баки Идрисовича в это время на новом уровне и проблема воплощения в искусстве общечеловеческих ценностей. Утверждая национальный эстетический идеал, он пришёл к пониманию того, что достичь вершин мировой культуры невозможно без освоения её общих, всенациональных начал. Это как раз послужило одной из причин повышенной духовной напряжённости и эмоциональной насыщенности его произведений, ибо всечеловеческое следует искать не

³⁷ Баки Урманче. Было вдохновение. – Советская Татария. 1983. 11 октября.

в сфере бесконечно разнообразного внешнего мира, а во внутренней организации, первоосновах души, которые делают человека человеком независимо от особенностей быта или места проживания.

Тенденция к выявлению идеальной сущности вещей и явлений, приводившая к абстрагированию от несущественных признаков изображаемого и упрощению формы, в равной степени коснулась всех видов искусства, в которых работал Урманче. Но, как уже отмечалось ранее, «испытательным полигоном» воплощения новых художественных идей и принципов изобразительности для него была графика. Теснейшим образом связанная с его живописью и скульптурой общностью тем и мотивов, она в то же время предопределяла поиск тех средств выражения, которые, по словам Матисса, «должны почти неизбежно вытекать из темперамента художника».

Это, конечно, не означает, что графика Урманче последнего этапа творчества носила чисто экспериментальный характер. Выбор материала, техники, приёмов, как и раньше, полностью соответствует здесь задачам создания полнокровного, реалистического образа. И только выявление новых оттенков содержания или иная, чем обычно, интерпретация действительности требовали поисков адекватных художественных средств.

И в эти годы графика Урманче отличается большим разнообразием. В техническом отношении он виртуозно владеет акварелью, гуашью, рисунком карандашом, тушью, сангиной, углём, подчас сочетая в одном произведении разные графические техники. В тематическом плане – не только развивает излюбленные жанры и сюжеты графического искусства, но и открывает для своей кисти и карандаша новые необычные мотивы. В сочетании с повышением в это время удельного веса в его творчестве графики такой подход привёл к появлению замечательных по образной силе и художественной выразительности произведений. Поэтому графические работы Урманче представляют важную часть его наследия не только в количественном, но прежде всего в качественном отношении.

Магистральную в творчестве казанского периода задачу – создание галереи лучших представителей татарской интеллигенции – Урманче реализует не только в живописи и скульптуре, но и в обширной серии графических портретов, запечатлевшей замечательных музыкантов, композиторов, писателей, учёных. Как правило, эти работы представляют собой крупноформатные рисунки карандашом, углём или сангиной, в которых подробной проработке подвергается только голова изображаемых. Они задумывались и выполнялись как звенья единого целого, и потому их роднят формат, способ подхода к натуре, выбор средств воплощения. Верный своей эстетической программе, Урманче индивидуальность каждого образа сочетал с глубокой поэтизацией. В поисках правды характера он стремился запечатлеть человека в естественном, устойчивом душевном состоянии, абстрагируясь от случайных настроений и эмоций. В пластическом отношении это прежде всего выражается в композиции, основой которой является характерное движение, поворот, поза; в психологическом – выявлением определяющих черт личности портре-

тируемых. При этом Урманче не надо было «изучать натуру» – практически все они были друзьями, добрыми знакомыми или единомышленниками художника, и их характеры он постигал задолго до того, как брался за карандаш.

Конструктивной основой портретов выступает лёгкая, но уверенная линия, иногда подчёркнуто резкая, а кое-где, напротив, едва намеченная, прерывистая. Мастерская растушёвка выявляет объём, причём сгущение и ослабление тона не только является средством светотеневого моделирования, но и создаёт ощущение цвета. Прекрасно чувствуя специфику графики – сочетание и взаимодействие чёрного и белого, Урманче тем не менее стремится к живописности в целях повышения ёмкости образной характеристики.

В более раннем рисунке углём «Профессор Ф. Бакиров» смелая, чёткая линия очерчивает только контуры головы и верхней части фигуры портретируемого. Основными средствами создания образа служат пятно и тональная проработка основных частей изображения, которые в сочетании с устойчивостью композиции с большой определённой выявляют твёрдый и решительный характер профессора, его собранность, способность к самоуглублению. Сам выбор графического материала, способного давать большую плотность тона, подчеркнутая объёмность изображения идут от правильно найденной духовной доминанты личности, позволяющей раскрыть сложную индивидуальность человека.

Гораздо более лёгкой, воздушной выглядит работа «Поэт Х. Туфан», выполненная в технике рисунка сангиной. Сосредоточивая внимание на передаче характерности позы, особенностей лица и мимики, художник добивается удивительной жизненности образа. Внутреннее богатство и яркая талантливость замечательного поэта передаётся сквозь призму его деликатности и душевной мягкости. Слегка сведённые брови, прищуренные глаза, лёгкая, застенчивая улыбка красноречиво говорят и о непосредственности, и о внимательности к окружающим людям, и о терпимости к чужому мнению, за которыми явственно просматриваются глубинные основы личности – принципиальность, стойкость, умение достойно переносить жизненные невзгоды. Громадное обаяние Хасана Туфана передано с большой выразительной силой, основанной на безошибочном владении рисунком, тональном облегчении изображения, повышении светоносности работы за счёт активного использования в системе художественных средств белой поверхности бумаги.

Аналогичный подход – раскрытие многозначности человеческой личности через светлый настрой её души – лежит в основе портрета «Член-корреспондент АН СССР С. Рафиков». На первый план, как и в портрете Х. Туфана, выступает открытость, общительность, доступность большого учёного, и эти качества, как бы устанавливающие контакт изображаемого со зрителем, усиливают ощущение интеллигентности и нравственной силы, исходящие от его облика. Градации тона настолько тонки и безошибочно верны, что создают впечатление цвета – на портрете как бы лежит отблеск благородного, тщательно разработанного колорита.

Глубиной характеристики отмечен каждый образ этой уникальной портретной серии рисунков Урманче. Их роднит

самобытность и незаурядность дарования, полнота реализации творческого потенциала, чувство долга перед народом и обществом. И ещё – благоговейное отношение к ним художника, который прекрасно понимал масштаб и значимость героев своей портретной галереи, неповторимость их вклада в науку и культуру. Поэтому столько живого чувства скрывается за подчёркнутой корректностью в портрете профессора Г. Тергулова, за углублённой сосредоточенностью в портрете архитектора И. Гайнутдинова или за приветливой улыбчатостью в портрете джалиловца Р. Хисамутдинова.

Особенно интенсивно портретный цикл рисунков пополнился в 1980 году. Баки Идрисовичем было выполнено более двух десятков работ, среди которых прекрасные портреты писателей Г. Баширова, М. Амира, А. Еникеева, композитора Н. Жиганова, народного артиста СССР А. Шамукова, скрипачки Х. Ахтямовой. Озарённость и одухотворённость – вот ключевые слова, выражающие впечатление от этих произведений. В них счастливо слились благодатные для искусства духовные качества портретируемых и высочайшая степень проникновения художника во внутренний мир человека. Этот сплав рождает в душе зрителя чувство личного знакомства с героями работ, приобщения к внутреннему миру и деяниям наших выдающихся современников. В последующие годы графическая галерея пополнилась портретами замечательных деятелей культуры и науки – Н. Даутова, Ф. Мансурова, Г. Ильясова, Р. Файзуллина, академиков М. Махмутова, К. Валиева и многих других.

В портретных рисунках, где установка на передачу неповторимости характера сливается с задачей полного выявления внешнего сходства образа с оригиналом, Урманче использует классические художественные средства графики. В тех же работах, в которых он не связан подобными требованиями, художник нередко идёт по пути активизации формы, сознательного повышения напряжённости и экспрессивности рисунка, лаконичной сдержанности выразительных средств. Это в равной степени относится и к иллюстративным циклам к произведениям татарских поэтов, и к пейзажным зарисовкам, и к отдельным рисункам на исторические, фольклорные, анималистические темы – в тех случаях, когда Баки Идрисович вместо конкретного, единичного явления стремится воплотить в графике представление об общем, наиболее характерном в предмете изображения, так сказать, выразить суть этого явления.

Ход своей мысли в этом направлении художник изложил на примере перевода в зрительный образ поэтических откровений Дэрдемнда: «...Его поэзия – бесспорно – одна из вершин татарской литературы. Какие бездны мысли, любование природой, восхищение женской красотой! Это лучшие черты поэзии Дэрдемнда».

Вот вы говорите – «несущая частота», главный стержень... Быть может, у Дэрдемнда этим стержнем было чувство прекрасного. Естественно, это чувство рождает отзвук в душе художника. Поэма Дэрдемнда «Хаят» очень меня тронула. Так вот и появились эти рисунки. У Дэрдемнда женщина – это идеал женщины, даже – идея женщины. Она отвлекается от земной, плотской конкретности. Вот почему



В мастерской Баки Урманче за работой над бюстом народного поэта Калмыкии Давида Кугультинова. Казань, 1982. Архив семьи художника

всякие бытовые детали здесь лишние. Хаят – сама женственность»³⁹.

В результате упорных поисков адекватных художественных средств Баки Идрисовичу удалось найти пластический эквивалент поэтических образов Дэрдемнда и воплотить в самом строе рисунков такие отвлечённые от изобразительности понятия, как нежность, самоотречение, женственность. Отказываясь от моделировки формы, Урманче в своих одно- или двухфигурных рисунках, навеянных музыкой стихов выдающегося поэта, создаёт образ несколькими лаконичными, уверенными, но в то же время трепетными линиями. Одна из них, например очерчивает контур женской фигуры, выявляя её прекрасные пропорции, другие передают овал лица, рисунок носа, глаз, губ. Иногда художник прибегает к иллюминации рисунка акварелью, иногда, как в работе «Белоснежная», размывкой тушью, призванной передать впечатление водопада распущенных волос красавицы, оттеняет абрис фигуры. Всё в этих произведениях невесомо и эфемерно, на всём лежит отпечаток недосказанности, отблеск неземной красоты. Их воздействие на зрителя определяется цельностью внутреннего пространства, создаваемого равновесием и гармонией композиции, чётким музыкальным ритмом, пластической выразительностью рисунка, плавностью и текучестью линий. Поражает лёгкость и кажущаяся спонтанность исполнения работ. Но за ними стоит точный расчёт и чуть ли не математически выверенное представление о способе выявления чистоты и поэтичности образов. Они – результат большой предварительной работы художника, включающей его размышления и наблюдения, изучение натуры, последовательное движение от подробных, детализированных рисунков до всё более обобщённых и лаконичных, приобретающих в конце концов характер художественного символа.

³⁹ Текст Б. И. Урманче в телевизионной передаче «Художник. К 75-летию Б. И. Урманче». – Сценарий телевизионной передачи. 1972. Экземпляр находится в архиве автора.

Степень обобщения в разных сериях рисунков могла быть разной, но цель, которую ставил себе Баки Идрисович, была одна – сохраняя непосредственность чувственного представления, создать новую художественную реальность, соответствующую духу замысла и наиболее полно выявляющую главную идею.

Так, в цикле иллюстраций к поэме «Шурале», над вариантами которых Урманче работал более полувека, характер обобщения и упрощения природы определялся задачей создания особого сказочно-фантастического мира. Художнику важно было изобразить не конкретный, реально существующий уголок леса, а нечто призрачное, грезящееся в воображении, напоминающее действительность лишь отдельными своими элементами. Путём обобщения выявляя суть и структуру реальной растительности – деревьев, кустов, цветов, доводя изображение в целом или отдельные его элементы до знаковой однозначности, он свободно комбинирует эти знаки, как бы переводя действие в иное смысловое измерение. Но именно эта серия, выполненная лаконичными графическими средствами в 1980 году, наиболее полно, по сравнению с более детализированными и приближенными к реальности вариантами прошлых лет, раскрывает и дух поэзии Тукая, и концентрированность выразительности стиля позднего Урманче.

Деревья в этих листах обозначены несколькими линиями; пара еловых шишек или несколько желудей обозначают характер растительности; ощущение непроходимости лесной чащобы создаётся контурным изображением листьев или просто завитушками свободного росчерка пера. Как неотъемлемая часть этого фантастического леса воспринимаются его обитатели – медведи, лоси, белки, совы, лёгкими штрихами намеченные художником, и выразительные добродушные шурале, играющие и резвящиеся среди деревьев. Их силуэты сливаются, растворяются в выявленных художником знаках природы, и это единство придаёт одушевлённость сотворённой воображением реальности.

В других работах, выполненных несколькими стремительными росчерками пера и воспринимающихся как одномоментный акт постижения природы, Урманче воплощает тот главный признак изображаемого, который, подобно коду, несёт необходимую информацию, позволяющую воображению зрителя воссоздать целостный облик предмета или явления. В рисунке «Сююмбака» это начало можно выразить словом «трагичность». В «Алып-батыре» воплощено понятие неукротимости и стихийной силы. «Кураистка» – метафора творческой озарённости. В рисунках животных, рыб, птиц пластически воплощаются как бы взятые в чистом виде идеи быстроты, стремительности, грациозности, изящества.

Значительный интерес представляют графические серии Урманче «Фантазии на тему татарского орнамента» и «Фантазии на тему полотенца». В них он одновременно выступает аналитиком, проникающим в тайну формообразования наиболее устойчивых элементов прикладного искусства, и создателем художественного образа, творимого по законам народного творчества. Более всего художника интересовали мера и способ обобщения, позволявшие при абстрагировании от конкретности сохранять в орнаменте целостность эстети-

ческого представления о мире. В них он видел путь к постижению категории коллективного художественного вкуса, эстетических основ народного сознания.

Эти поиски привели Баки Идрисовича к обращению к ещё одному виду народного искусства – каллиграфии и на её основе созданию «шамаилей» (по типу ранее широко распространённых художественно выполненных в виде настенных украшений изречений из Корана, предназначенных для интерьеров культовых и общественных зданий, жилых помещений). Уходящее в глубину истории искусство каллиграфии привлекло художника возможностью выразить красоту слова и глубину заключённой в нём мысли зримым воплощением, пластически совершенным начертанием. Учёный-фольклорист Ф. В. Ахметова подробно и тщательно проанализировала эту сторону художественной деятельности Баки Идрисовича, отметив основные этапы и «технологии» работы над «шамаилами». «Графические вариации на основе арабской вязи и народных шамаилей, – пишет она, – не могли не отразиться на его творчестве. Больше того, арабскую каллиграфию Б. Урманче за последние годы деятельности развил в определённый жанр изобразительного искусства. Темы и содержание для этих работ он черпает в фольклоре и литературе, часто подбирая для вариаций стихи-назыйры Саади, Кол Гали, Тукая, которые находит у таких авторов средневековья, как Низами, Фирдоуси, Кутб, Сайф Сарайи и др. (...)

Вначале арабская вязь применялась им лишь как каллиграфия... (...) Затем это каллиграфическое письмо! приобретает некоторое бытовое или прикладное назначение – друзья и знакомые просят написать арабской вязью в обычном стиле «насы» любимые стихи Тукая о родном языке, о трудолюбии и др., или он сам пишет и дарит такие «шамаилы». Их копируют, обрамляют, украшают ими интерьер в стиле татарского ретро. С написания... турецкого стиха («заказанного» для столовой), Б. Урманче начал совершенствовать стили арабской каллиграфии для своих «шамаилей».

Б. Урманче всё делает вдохновенно, с упоением. Стих где-то постоянно в голове, буквы варьируются, изображаются неоднократно. Наконец, легко и быстро, изящно и просто выводит он их китайской тушью, подписывает и разрешает вывесить⁴⁰.

В «шамаилях» Урманче при, так сказать, нулевой изобразительности содержания (им становится смысл слова, выраженная в нём идея) самоценное значение приобретает художественная форма, которая сама по себе, без опоры на материальную действительность, «держит», «делает» эти произведения искусства. Их красота определяется понятиями равновесия масс, пропорционального соотношения части и целого, гармонической слитности элементов, плавности ритма, музыкальности создаваемого впечатления. Особого совершенства Баки Идрисович достиг в «шамаилях» «Бог прекрасен», «Слава аллаху», «Удивителен создатель, посмотри на его творения». Последняя работа очень ценилась и самим Ур-

⁴⁰ Ахметова Ф. Фольклорные основы творчества. – В сб.: «Искусство, рождённое Октябрем (О творчестве народного художника Татарии Б. Урманче). – Казань, 1989. – С. 39–40.



Баки Урманче в залах музея ИЗО ТАССР на своей юбилейной выставке. Казань, 1987. Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан

манче. Как отмечала Ф. В. Ахметова, «эта волнообразная вязь стала неотъемлемой частью его мастерской и заявляла о своеобразии и народности творчества художника».

Несколько иную роль в творчестве Урманче в этот период деятельности играла акварель. Близкая к живописи возможностями богатейшей колористической разработки произведения, она привлекала художника теми своими качествами, которые позволяли передавать тончайшие душевные переживания и настроения. Если чёрно-белая графика была для него в значительной степени способом выражения рациональных сторон его души, то акварель всегда оставалась сферой эмоционального. Да и сами технические особенности акварели, обычно требующие односеансного воплощения задуманного сюжета, предопределяли полноту передачи чувства, владения художником во время работы.

Темы и мотивы удивительно проникновенных акварельных листов Урманче весьма разнообразны, но особое предпочтение он отдавал изображению цветовой передаче (в отличие от его же живописных пейзажей) неустойчивых состояний природы или переходных моментов от одного времени суток к другому. Он, как и в молодые годы, мог неустанно любоваться переливами света и цвета и их столкновениями в живой природе, отыскивать едва уловимые оттенки и рефлексы, запечатлевать дивное разнообразие рукотворной красоты. И всё же главным началом акварельных сюжетов Урманче следует признать цельное, глубокое чувство самого художника, которое согревает каждую работу, придаёт ей неповторимую интимную задушевность. Можно даже сказать, что его акварельные циклы – это своего рода лирический дневник, абсолютно достоверная фиксация настроений, владевших им в тот или иной день: грусти, тре-

воги, умиротворения, согласия с окружающим, радости, душевного подъёма...

Настроение созерцательности и раздумчивости чаще всего сопровождает «цветочные» натюрморты Урманче. С виртуозным мастерством пишет он полыхающие краски, разнообразие форм, нежность и прозрачность лепестков, удивительную гармонию, заключённую в цветах. Иногда он передаёт характерность цветка несколькими безошибочными мазками, иногда – обобщённым цветовым пятном, но в любом случае сохраняет полноту живого впечатления, не впадая в приближённость и рассудочную стилизацию. Поистине акварельной легкости и прозрачности добивается он в работе «Болотница», где это растение соседствует с букетами тюльпанов и нарциссов, оттеняющими желтизну его многоугольных листьев. Чарующую феерию красок, сгармонированных по тону, представляет собой натюрморт «Цветы». Причём изображением цветов художник заполняет почти всю поверхность листа, не оставляя места для «посторонних» предметов – вазы, скатерти, реального фона, концентрируя внимание только на самих цветах.

В пейзажных акварелях диапазон чувств художника значительно расширяется. Иногда к одному и тому же мотиву он прибегает несколько раз, наполняя каждую работу новым настроением. Так, например, у Урманче есть несколько работ с одинаковым названием «Липы желтеют». В одних случаях влажные ветви деревьев, бьющиеся на холодном ветру, вызывают ощущение осеннего неуютта, тоски. В других – полыхающие пожаром листья на фоне бледно-голубого неба говорят о надежде, предощущении чего-то значительного и важного.

Мастерство выявления скрытой музыки природы характерно для акварели «Последние листья». Голубовато-серый,

переходящий в свинцовый колорит работы соответствует изображению глухой предзимней поры, а её печальная мелодия развёртывается ритмикой цветковых плоскостей и пятен. Обесцвеченное небо отражается в стыллой воде реки, тревожная темнота леса переключается с чёрными стволами деревьев на первом плане, опаловые и оливковые пятна ещё не сорванных ветром листьев, застывших в предвечернем воздухе, вносят дополнительную нотку тревоги.

Тончайшей свето-цветовой сюитой звучит работа «Зимнее утро». Плавное перетекание друг в друга бледно-жёлтых, розоватых, сиреневых, голубых тонов создаёт ощущение бодрящей свежести морозной зимней поры. Засыпанная снегом деревня погружена в тишину и безмолвие, и только лошадь, везущая воз сена, нарушает покой спящей природы. Акварель проста по мотиву, но любоваться ею можно очень долго – так велика её эмоциональная насыщенность. Внимательного зрителя она одаривает непосредственностью и свежестью переданного впечатления, рафинированностью цветковых отношений, чувством единения с родной, близкой сердцу природой.

Высочайшая степень совершенства, характеризующая все произведения Урманче этого времени, в равной степени присуща его живописным полотнам. Продуманные во всём – от общего замысла, идеи, композиции до отбора деталей и нарочитой подчас незавершённости изображения, они выполнены с той естественностью, непринужденной лёгкостью, которые скрывают любой намёк на трудности сопротивления материала или на кропотливую предварительную работу. В каждой своей картине художник находит единственно верный тон, диктующий собственному видению и пониманию мира логику художественного воплощения и определяющий неповторимость каждого вновь созданного произведения. Конечно, индивидуальность мастера роднит их с живописными шедеврами московского или среднеазиатского периодов, но изменившийся характер составляющих образ элементов и порядок их соподчинения придают им новое художественное качество.

В соответствии с общей творческой эволюцией художника его живопись становится более строгой, сдержанной, немногословной. Естественная «выхваченность» изображения из реальной жизни уступает место умело «сочинённой» композиции, математически выверенной до последней детали. Нередко в холстах активно трансформируется привычный характер трёхмерного пространства. Повышенная яркость, любовь к открытому цвету сменяется тягой к приглушённым тонам, мягкому мерцанию матовой поверхности произведений. Результатом стилистических поисков Урманче, опирающихся на опыт народного искусства, становится устойчивость цветковых сочетаний, подчас определяющих характер колористического решения.

Все эти формальные отличия от живописи предыдущих этапов вызваны не случайными причинами. Они – закономерное проявление стремления Урманче наиболее полно воплотить свой духовный опыт, новые оттенки понимания действительности, её «приоритетов» и «ценностей», «выразить божественное нечто», как определял цель творчества Левитан. Постоянное движение к этой цели придаёт произведени-

ям Баки Идрисовича черты уникальности, неповторимости, немеркнущей художественной ценности.

Свой особый подход к изображению человека находит Урманче в произведениях портретного жанра. Социальная определённая, тесная привязка образа к определённому времени, раскрытие характера через приметы эпохи – качества, столь свойственные более ранним портретам, сменяются некоторой отстранённостью, отрешённостью от сопутствующих обстоятельств ради выявления существенных качеств личности, независимых от превосходящих воздействий.

Очень наглядно этот подход воплощён в работе «Портрет библиофила М. Шафигуллина». Старейший знаток татарской и арабской книги (портрет выполнен к его 90-летию) изображён в своём рабочем кабинете на фоне стеллажа, уставленного толстенными томами любовно собранной коллекции. Он сидит в удобном кресле за покрытым красной клетчатой скатертью столом; его взгляд оторвался от раскрытой книги, а рука, держащая лупу, опустилась на прочитанную страницу. Все эти приметы «обстановочного» портрета могли бы рассматриваться как продолжение давних традиций портретного искусства, позволяющие подробно рассказать о вкусах, привычках, роде занятий изображаемого человека. Несомненно, немалую смысловую нагрузку такого плана они несут и в данном случае. И всё-таки роль их здесь несколько иная – написанные размашистой кистью, с небольшой степенью детализации, они, скорее, выступают формализованным средством выражения прямых представлений об упорядоченности, ритмической организации, целостности, то есть задают тон, усиливают определённые качества внутреннего склада человека, которому посвящён портрет.

В самом же образе М. Шафигуллина выявлению духовности отводится основное место. Чёрный силуэт стройной фигуры, оттенённая белым отложным воротником рубашки голова, отмеченное печатью интеллигентности лицо очень полно и точно передают облик и характер портретируемого. Но главное в другом – в аскетичном лице, взгляде, хоть и устремлённом к зрителю, но как бы отрешённом, обращённом внутрь, лежит отблеск обретенной истины. То ли человек общается с Богом, то ли ведёт безмолвный диалог со своей совестью, то ли размышляет над бренностью всего земного... Недаром Урманче сопроводил портрет стихотворными строками, которые (в переводе на русский язык) звучат так: «Не знаю, сколь долго гостить душа сможет в теле моём, жизнь прошла; сколь разрушительно всё в мире – я не знал»⁴¹.

Тёплое, живое чувство одушевляет портреты родных, самых близких художнику людей. Вся нежность своего сердца вложил Баки Идрисович в работу «Портрет Ф. Ахметовой», написанную в 1980 году. В созвездии прекрасных женских образов, созданных кистью Урманче, изображение жены, на протяжении четверти века совместной жизни вдохновлявшей художника, делившей все его радости и заботы, без преувеличения может быть названо жемчужиной в творчестве Урманче. Редкостное духовное родство, не требующее лишних слов взаимопонимание, растворённость художника в своей

модели, отразившиеся в портрете, придают ему удивительную задушевность. Во всём строе произведения – плавной текучести линий, благородстве изысканного колорита, выборе антуража – ощущаются реминисценции японского искусства. Художник сознательно избирает подобную стилистику, ибо она более всего отвечала передаче ощущения хрупкости, изящества, душевной гармонии.

Такой же искренностью, полнотой любовного отношения подкупает работа «Айдар» – портрет сына художника, созданный в 1973 году. Плотные, местами красно-коричневые, местами тёмно-синие, почти чёрные тона фона оттеняют голову мальчика, создавая цветовую напряжённость. Главным же приёмом, задающим тон раскрытию образа, стала особая освещённость, создающая впечатление света, идущего из глубины картины и олицетворяющего светозарность детской души. Через эту доминанту художник великолепно раскрывает характер портретируемого и одновременно выражает собственное глубокое чувство.

«Вневременные» черты личности преобладают во многих портретных произведениях Урманче последнего этапа творчества. Сохраняя живую индивидуальность образов, он в своих работах главное внимание всё же уделял вечным, изначально присущим человеческому роду качествам, освобождая их из плена социально-временной детерминированности. В частности, он нередко писал человека в нейтральной или нарочито простой, будничной обстановке, стремясь не обскуаривать проявления характера определёнными атрибутами, а повышать экспрессию образа с целью полного выявления их в самой личности портретируемого. Такой безыскусственной простотой отличается, например, работа «Фарида», но ещё определённое многогранность человеческой личности в повседневных обстоятельствах раскрывается в «Портрете профессора Тумашевой», написанном художником в 90-летнем возрасте.

Казалось бы, предметы домашнего обихода, составляющие фон портрета, должны снижать звучание образа, делать его заземлённое и однозначное. Однако этого не происходит. Художник не ставит целью «снижать» или «возвышать» образ. Он, как обычно, ищет ту неповторимую интонацию, которая подчёркивает естественность модели, и через неё всем живописно-пластическим строем картины выявляет обаяние, женственность, широту интересов, силу интеллекта, составляющие сущность натуры героини портрета. Это небольшое по размеру, темпераментно и виртуозно написанное произведение, которое завораживает лёгкостью красок, богатством рефлексов, тонкостью моделировки формы, даёт наглядное представление о направлении поисков Урманче в области портретного искусства в 80-х годах. Найденные здесь приёмы обострения духовности, выявления неоднозначности и глубины личности художник успешно применяет не только в натюрных портретах современников, но и в исторических композициях, таких как «Тукай и Амирхан» или «Абай в юрте».

Сокровенную жизнь природы в её вечных и прекрасных проявлениях воплощает Урманче в своих пейзажных произведениях. Эти лёгкие, светлые, праздничные работы как бы наполнены свежестью воздуха и порывами ветра, тишиной вольных просторов и вечной обновляемостью древней волж-

ской земли. Как и в начале творческого пути, художник в это время отдавал предпочтение речным мотивам – водная стихия привлекала его непостижимой изменчивостью, большими возможностями её живописного воплощения и каким-то не вполне осознаваемым соответствием душевному складу мастера. Нередко главным «героем» его пейзажных работ делается Волга, любовь и восхищение которой он пронёс через всю жизнь, и разные лики великой реки он запечатлел в десятках произведений.

Если сравнить первые речные пейзажи Урманче 20-х годов с аналогичными работами, написанными шесть десятилетий спустя, то можно обнаружить поразительное сходство в подходах и способах воплощения содержания. И там, и здесь подкупает свежесть впечатления, почти детская непосредственность взгляда на природу, искренняя взволнованность её красотой и совершенством. В сочетании с единством принципов живописной системы, основанной на выявлении тончайших оттенков цвета, благоговейное отношение Урманче к среде обитания приводит к сходным художественным результатам, главные признаки которых – ёмкая многозначность образа природы, одухотворённость, сложная ассоциативность, вызывающая представления о вечности, устойчивости, основательности мира, разумном и прочном устроении бытия.

Есть, конечно, и различия. Певец красоты, радости и гармонии, Урманче до последних дней жизни стремился воплощать светлые стороны действительности. Но чуткая кисть живописца не могла пройти мимо невосполнимого урона, нанесённого природе бездумным хозяйствованием. Интимная задушевность ранних работ нередко сменяется более тревожным настроением. И хотя художник не пишет, так сказать, прямых последствий экологических бед, в некоторых его пейзажах чувствуются грусть и сожаление. Чем они вызваны? Ушедшей в предание прозрачностью, чистотой, свежестью волжской воды? Утраченными плёсами и перекатами, затопленными поймами и живописными островками? Невозвратимостью первозданного покоя стариц, протоков, уютных заливов? Картины не дают прямого ответа на эти вопросы. Но есть в них острота чувствования, проявление способности художника сквозь призму собственного ощущения передавать общественные настроения, которая всегда отличала Баки Идрисовича и придавала его работам современность звучания, безошибочность чувства времени.

Обобщённое представление о характере и нраве любимой реки Урманче передаёт в работе «На Волге». Это уже не идиллическая река времени его молодости. В её облике художник подчёркивает безбрежную ширь, мощностъ течения, тот величественный размах, образовавшийся после сооружения плотины ГЭС, в котором, кажется, человеку нет места. Могучий обрывистый утёс в правой части картины, огибаемый стремительно текущей водой, своей массой, рублеными, первозданными, как бы доисторическими формами задаёт масштаб всей композиции. Проплывающие внизу, у основания утёса суда выглядят фантомами, готовыми затеряться, раствориться в водных просторах. Ещё несколько секунд, и они скроются из поля зрения, останется только посвист ветра, бег облаков,

⁴¹ Подстрочный перевод с татар. яз. Ф. В. Ахметовой.



Присвоение Б. И. Урманче звания Почётного гражданина Казани. 1988

вечная игра волн. Суровая эпичность облика Волги смягчается утончённой изысканностью колористического решения – едва уловимые прозрачные оттенки голубоватого, зелёного, жёлтого, розового, сиреневого цветов, взаимодействуя друг с другом, передают живое дыхание атмосферы, завораживая глаз своим таинственным мерцанием.

Аналогично решена работа «Плоты на Волге», только мотив безудержности могучего водного потока заменён мотивом величественного спокойствия неторопливо катящейся массы воды. Урманче увлекает передача воздуха, света, состояния атмосферы, и он пишет Волгу в разных погодных условиях, в разные часы дня. Его пейзажи «Нижний Услон», «Лобач», «В бурю» и другие, выполненные свободной, темпераментной кистью, в своей совокупности отражают цельный образ легендарной реки, которая может быть и спокойной, и неукротимой, и ласковой, и угрюмой, но которая никогда не оставляет человека равнодушным.

Монументализация образа в речных пейзажах конца 80-х годов в определённой степени связана с условиями работы художника, получившего в это время возможность проводить летние месяцы на правом берегу Волги у её слияния с Камой. С нагорного обрывистого берега открывалась вся ширь и неоглядность волжско-камских просторов, и Урманче, создавая свои пейзажные работы непосредственно с натуры, с большой точностью следовал характеру здешних мест, бережно выявляя все их неповторимые особенности, которые определяли строй чувств художника и живописную структуру его произведений.

Чаще всего безбрежные пространства рождали представления о могуществе природных сил, о затерянности человека в этих просторах, о суетности дел людских пред ликом вечности. Нотки тревоги и одиночества выявлены, например, в работе «На Каме», написанной в 1987 году. Тёмные воды реки с качающимися на них баржами и высокое беспокойное небо – главные «герои» картины. Вместе с кромкой высоко-го обрывистого берега они задают масштаб, превышающий

меру повседневных чувствований человека, масштаб простора, воли, свободы, холодноватой отрешённости от привычного уюта и душевного комфорта. Особенно пронзительно эту «сверхчеловечность» пейзажа подчёркивает розово-красное пятно платья одинокой женской фигуры, сидящей на скамейке у края обрыва.

Мысли и представления, выраженные в этой работе, настолько захватили художника, что он развил их ещё в нескольких аналогичных произведениях, в частности, в этюде «Устье Камы», где использован тот же мотив и та же композиция, только обрыв написан с несколько иной точки зрения. Цветовые аккорды приобретают здесь ещё большую мощь и звучность, а выраженное настроение – законченную цельность.

Наряду с волжско-камскими пейзажами, где природа выступает символом времени, Урманче создал большое число камерно-лирических произведений, привлекающих прежде всего своей задушевностью. Лесные опушки, дачные посёлки, сельские улочки написаны художником с истинно сыновней любовью к родным местам, в которой память детства слилась с благоговейным отношением ко всему сущему. Эта любовь придаёт чувству художника особую свежесть, и поэтому так горят краски летнего дня в работе «Улица» или хрустальной искристостью наполнен зимний пейзаж «Кышки нур», поэтому так широко, размашисто и смело написаны эти произведения, поэтому таким молодым мироощущением наполнены картины 90-летнего художника.

Важнейшее место в ряду поисков и обретений пейзажной живописи Урманче занимает триптих «Татарстан». Он представляет собой большой, тщательно разработанный эскиз настенной росписи, которой, как и многим другим монументально-декоративным замыслам художника, не дано было осуществиться в натуре. Но эскиз имеет самостоятельное значение как эстетически цельное, законченное произведение живописи. Это произведение – итог многолетних раздумий и напряжённой работы – синтезировало лучшие свойства многосторонних художественных устремлений Баки Идрисовича: интеллектуальную наполненность образа, эмоциональную приподнятость искусства, эпичность и широту обобщения, прирождённый дар колориста, экспрессивность манеры рисовальщика.

Общий замысел работы – дать обобщённо-художественное представление о родной республике в неразрывности её прошлого и настоящего – сложился у Урманче ещё в начале 70-х годов. Уже первые варианты воплощения задуманного убедительно раскрывали программу произведения, но только вариант 1977 года обрёл полноту выражения содержания и черты чеканной законченности формы. Тем не менее художник продолжал жить заветным замыслом и в 1983 году писал, имея, правда, в виду стенную роспись по своему эскизу: «Сейчас мною задумана большая монументальная композиция «Татарстан», которая отразит основные этапы становления края, мужания нашего народа. Одно крыло этой композиции будет посвящено Булгарам, и эта эпоха для меня теперь неразрывно связана с именем Кол Гали»⁴².

⁴² Баки Урманче. Было вдохновение. – Советская Татария. 1983. 11 октября.

При знакомстве с триптихом зритель как бы оказывается в разноплановых пространствах и погружается в разные временные измерения. Но они так искусно совмещаются художником, что создаётся впечатление полного «единства места, времени и действия», чуть ли не натурной «списанности» изображения. При этом поэтическое представление о Татарстане во всех его характерных особенностях выражено настолько убедительно, что приёмы выявления сложнейшего художественного образа почти не замечаются, отступая на второй план.

В отличие от триптихов других художников, где разные части объединяются отвлечённой, подчас умозрительной идеей, в работе Урманче единство всех её частей достигается непрерывностью развёртывания образа и общностью всего живописно-пластического строя. Каждая из одинаковых по высоте и ширине частей триптиха имеет вид законченного произведения со своим смысловым центром и чётко очерченным кругом содержания. Составленные вместе, они образуют более сложную, органически цельную композицию, полностью, раскрывающую художественный замысел произведения, в котором Урманче проявил блестящим образом своё дарование монументалиста.

Сквозной мотив всей композиции – изображение с высоты птичьего полёта Волги с впадающими в неё Казанкой и Камой. Смысловым акцентом левой части, триптиха выступает расположенный на острове Свяжск с златоглавыми церквями и колокольнями. В правой части эту роль играет олицетворённая в мавзолеях и минаретах столица древней Волжской Булгарии. Обобщённое изображение Казани с выделяющимися башней Сююмбеки и Спасской башней кремля в центре средней части раскрывает особое её историческое значение, как бы материализуя пластическими средствами мысль Герцена о Казани как месте встречи двух миров – восточного и западного, как крупном культурном центре, как столице Поволжья. Вокруг этих главных узлов композиции развёртывается рассказ о важнейших приметах облика и жизни республики – её необъятных нивах и нефтепромыслах, промышленном потенциале и развитой транспортной инфраструктуре. Системой знаковых обозначений художнику удалось передать многие отвлечённые понятия, но все они «работают» на единый конкретно-чувственный, эмоционально-выразительный образ произведения. Построенный по законам соразмерности, гармонии и красоты, исполненный богатырского размаха, завораживающий своими цветовыми созвучиями, триптих «Татарстан» стал ярким примером подлинного симфонизма живописи Урманче.

Он никогда не уставал любоваться и восхищаться окружающим миром, и собственные размышления мастера, высказанные в одном из интервью, лучше всего раскрывают благотворное воздействие природы на его творчество: «Как удивительна она. Мы привыкли к её ритмам и часто не замечаем их. Но если задуматься, то каждое утро и каждый восход солнца – это чудо. И приход весны – чудо. Я смотрю на эти рассветы и весны 90 лет и каждый раз словно впервые их вижу и удивляюсь разнообразию, богатству и нессякаемости красоты.

И ещё вот что я заметил: не только мысли и ощущения человека, но и состояние природы каким-то образом тесно связаны с событиями в мире»⁴³.

На протяжении двух десятков лет работал Урманче над очень значительным и весьма необычным замыслом – воплощением в серии живописных полотен некоторых биографически окрашенных моментов народной жизни, которые сформировали его как человека и художника и навсегда остались в памяти светлым праздником души. Серия так и была им названа – «Воспоминания», хотя содержанием её является не документально точное воспроизведение конкретных лиц и событий, а обобщённо-поэтическое представление о прошедшем времени.

Первым в ряду работ серии стало полотно «В предгорьях Урала», хотя при датировке произведений Урманче это утверждение следует понимать как относительное. Он параллельно работал над несколькими произведениями; кроме того каждая картина серии существует в двух-трёх-четырёх вариантах, и начав работу над темой «В предгорьях Урала» в начале 1970-х годов, он последний, наиболее устроивший его вариант помечает 1978 годом, когда уже существовали вполне законченные варианты других картин серии. Но всё-таки именно здесь Баки Идрисович отработал приёмы перевода особого лирического настроения в законченный образ, меру художественного обобщения, стилистику и выразительность живописного языка, которые стали отличительными особенностями серии в целом.

Чем больше погружался художник в размышления о прошлом, тем более многоплановым и широким становился замысел, тем более он захватывал Урманче и делался средством осмысления пережитого. Уже более десяти лет проработав над его реализацией, он в 1982 году в интервью еженедельнику «Неделя» подчёркивал: «Замыслов множество, но главное сейчас – цикл под общим названием «Воспоминания»: родная деревня, Казань моей молодости, Урал, Москва студенческих лет, Средняя Азия...»⁴⁴. Требовательный к себе, Урманче подолгу работал над каждой картиной серии, но разраставшийся объём «Воспоминаний» не позволил ему до конца воплотить все задуманные сюжеты. Зато те картины, которые художник успел закончить, стали этапными произведениями его творческой биографии, высочайшими проявлениями воображения, вдохновения и мастерства. В этом ряду вместе с полотном «В предгорьях Урала» следует прежде всего назвать «Сенокос в Салтыке», «Сабантуй», «Купание коней», «Сенной базар».

Путешествуя по волнам памяти, мастер в своих работах не ограничивал себя рамками исторически детерминированного подхода к прошлому. Прежде всего потому, что задачей художнического исследования здесь становится не единственный случай, не тот или иной факт, когда-то имевший место, не «историческая тема», а само отношение к минувшему, анализ собственного эстетического переживания. Произведения

⁴³ Дина Валеева. Духовной жаждой томим. – Советская Татария. 1987. 22 февраля.

⁴⁴ «С солнцем вставать!» – Неделя. 1982. № 8, 22 – 28 февраля.

серии – это, скорее, не сцены реальной жизни, а красочные видения, прекрасные сны, где явь сплетается с вымыслом, конкретно-материальное с идеальным, живущая в душе память о детских восторгах от окружающего мира с мудростью взгляда зрелых лет...

Поэтическая насыщенность образов и ярко выраженная музыкальность воплощения этих работ, как, впрочем, и любых других подлинных произведений живописи, не поддаются словесному пересказу. Даже аналитическое выделение отдельных элементов их образно-пластической системы способно снизить впечатление гармонической целостности, рождаемое созерцанием замечательных творений художника. Поэтому в данном случае уместно только указать на некоторые отправные точки художественных поисков и обретений Урманче.

В картине «Сенокос в Салтыке» – это мысль о единстве природы и человека, о радостном смысле труда земледельца, о вечных ценностях их образно-пластической системы. Крестьяне, работающие споро и красиво, олицетворяют душу земли. Их красочные национальные костюмы, написанные частью по памяти, частью на основе богатейшей этнографической коллекции художника, сливаются с красками богатого разнотравья луга и выявляют идею о неразрывной связи народных узоров с прихотливостью форм и цветовым богатством живой природы. И ещё – глядя на этот холст, начинаешь понимать, что с детства запавшее в душу представление о труде как естественной потребности человека, как о способе самореализации сыграло решающую роль в судьбе самого художника, который смог полностью выявить свой творческий потенциал только благодаря большой работоспособности и неустанному, до последнего дня, труду.

«Купание коней» – также воплощение детских грёз и мечтаний, олицетворение приподнятости сельской повседневности, которая сопровождала маленького Баки в деревне и заложила основы независимости и отзывчивости его души. Ассоциативный ряд каждого из вариантов этой картины представляет длинную цепочку: мир, покой, безмятежность, единение с природой, уважение людей друг к другу, невозвратимость прошедшего счастливого времени... С особой любовью изображает коней – они стали для него символом вольности, стремительности, благородства.

Сохранённая память о собственном детском восприятии праздника окрашивает ностальгическими красками варианты композиции «Сабантуй». Необратимый ход времени изменил уклад и образ жизни людей, многие вековые традиции значительно трансформировались или ушли в прошлое. Урманче, воскрешая давние свои ощущения, как бы восстанавливает истинно народное понимание смысла сабантуя. Он с большим мастерством выявляет размахистость и удаль праздника, его нестеснённую и неограниченность заранее заданными рамками. Но для художника сабантуй это не просто праздник силы и ловкости. Может быть, самое интересное заключалось в том, что майдан сабантуя был своего рода общественно-культурным центром. Люди приходили сюда поговорить, пообщаться, съезжались издалека, рассказывали друг другу обо всём на свете, торговали, слушали певцов... Да и проводился он не в июне, как сейчас, а сразу после заверше-

ния весенних полевых работ. Об этом тоже знает художник, и его поэтические обобщения приобретают достоверность исторического факта.

Таинственной сказкой востока вспоминается Урманче старая Казань в картине «Сенной базар». Кажется, что художнику удалось воплотить саму душу центральной площади Старо-Татарской слободы. И среди красок, шума, движения людских толп легко представить 13-летнего Баки, который впитывает неповторимую атмосферу этого уголка татарской Казани, чтобы почти через восемь десятилетий возвратить людям почти исчезнувший из их памяти, забытый образ прошедшей эпохи.

Общая направленность творческой эволюции Урманче проявилась и в его скульптурных произведениях. Причём тяга к метафористическому, обобщённо-аллегорическому пластическому образу, берущая начало в «Сагыше» и «Весенних мелодиях» и имеющая целью воплощение общечеловеческого содержания, на этом этапе сосуществует с традиционным для художника жизненно-конкретным подходом при создании портретных работ.

Характерная для Урманче масштабность творческих замыслов, предполагавшая, в частности, работу над циклами, сериями произведений, последовательно и всесторонне высвечивающих целые пласты общественно-значимого содержания, в этот период получает особый размах. В области скульптуры он стремится, фигурально выражаясь, достроить храм славы татарской общественной мысли, науки и культуры, и его знаменитая скульптурная галерея пополняется новыми произведениями, увековечивающими образы выдающихся сынов Республики Татарстан. Как и прежде, он успешно работает и в сфере станкового скульптурного портрета, и в сфере монументальной пластики.

Классической ясностью образа и концентрированной силой выражения самых характерных черт личности отличаются портретные работы «Профессор Г. Терегулов», «Профессор Г. Воздвиженский», «С. Батыев», «С. Сайдашев», «Ф. Яруллин», «М. Гафури». Художник с большой чуткостью выявляет не только лучшие человеческие качества портретируемых, но и, так сказать, родовые свойства целого поколения татарской интеллигенции – широту интересов, стойкость убеждений, веру в необходимость того дела, которому посвящена жизнь. В образно-художественном и стилистическом отношении эти работы – прямое продолжение скульптурных портретов предшествующего времени. Художник сознательно добивался целостности своей портретной галереи, чтобы общим строем всех входящих в неё произведений подчеркнуть главную идею грандиозного замысла – непрерывность и преемственность развития сферы духовности татарского народа.

Несколько особняком в ряду станковых работ Урманче стоит портрет Д. Кугультинова. Художник хорошо знал творчество замечательного поэта и страстного защитника интересов многострадального калмыцкого народа. Но лично с ним знаком не был. Однажды, во время трансляции по телевидению авторского вечера Кугультинова из Останкино, Баки Идрисович был буквально заморожен этой незаурядной личностью – её человечностью, глубиной воззрений на

природу народного характера и межнациональных отношений, искренностью, выстраданностью поэтических строк. Соединение в человеке нравственной силы с интеллектом и талантом, служившее Урманче главным основанием для создания портретного образа, выявилось в телепередаче настолько явственно, что художнику захотелось выполнить натуральный скульптурный портрет поэта. Он написал об этом Кугультинову, и тот полтора года спустя нашёл возможность побывать в Казани. Встреча состоялась в феврале 1981 года; результатом её стало ещё одно вдохновенное творение Урманче. Работа «Поэт Д. Кугультинов» по своему настрою, полноте выявления духовного начала перекликается с лучшими произведениями Баки. Идрисовича и дополняет представление о его вкладе в искусство пластики.

Большинство скульптурных памятников, созданных Урманче в 70-е – 80-е годы, характеризуются простотой композиции и лаконичной сдержанностью художественных средств. Чаще всего это бронзовые бюсты на прямоугольных постаментах, облицованных гранитом или мрамором. По характеру трактовки эти произведения близки к станковым портретам, иногда повторяют их, но монументальность как особое свойство творческого мышления художника позволяет последним выдерживать увеличение, которое порой значительно нагляднее выявляет заложенные в станковом прототипе величие и значительность содержания, уравновешенность композиции, выразительность формы. Таковы памятники Тукаю в г. Нижнекамске и селе Псеево Менделеевского района, памятник Шайхи Маннуру, установленный на родине поэта в Мамадышском районе, памятник С. П. Горбунову в Казани. В работе над ними ярко проявились лучшие качества Урманче-скульптора: способность к пространственному мышлению, умение почувствовать и выявить правильный масштаб, связать скульптуру с окружением, средой в неразрывное целое.

При возведении монументов художник не ограничивался только разработкой проектов и эскизов. В случае надобности он принимал непосредственное участие во всех стадиях работы над памятником, вплоть до технологических процессов отливки скульптуры. Такое отношение к делу ярко характеризует Баки Идрисовича, и подобные детали его жизни помогают лучше представить его человеческую и художническую суть. Вот почему следует привести рассказ члена юбилейной комиссии по подготовке празднования 50-летия завода им. Горбунова Д. С. Фахрутдинова: «Бюст решили заказать известному скульптору, и я пошёл к нему в мастерскую, которая располагалась на улице Олега Кошевого.

Так и так, говорю, просим вас сделать бюст. А он отвечает: – Вы знаете, сколько мне лет? Разве смогу я сделать теперь большую скульптуру?

– Знаю, – отвечаю. – Недавно отмечали ваш 80-летний юбилей.

Стал я ему рассказывать о том, как возник завод. В 1927 году началось строительство, а уже в 1929 мы выпустили два цельнометаллических самолета – АНТ-3 и АНТ-4.

Баки Идрисович слушал меня, слушал, а потом говорит: – Да, были раньше сильные люди.

– А они и сейчас есть, – говорю. – Вот вы, например.

Так и уговорил. Урманче за работу взялся и быстро выполнил гипсовую модель. Обратились мы в Ленинград на завод монументальной скульптуры, чтобы сделать бронзовую отливку, а нам отвечают, что это возможно только через два года. А у нас юбилей, время не ждёт. Тогда мы решили попробовать сделать отливку сами, на заводе. Пригласили двух опытных литейщиков, объяснили что к чему. Ну, один из них (сейчас он уже умер) говорит:

– Попробуем взяться, но при условии, что скульптор нам поможет – объяснит особенности отливки.

Урманче стал ездить на завод, отливка получилась удачной, а обработку поверхности он делал уже сам»⁴⁵. И всё-таки необходимо отметить, что сооружение памятников-бюстов было для Урманче слишком простой, элементарной задачей, не дававшей в полной мере раскрыться потенциалу художника-мыслителя, масштабу его дарования монументалиста. А он не только мечтал, но и всю жизнь практически строил собственную концепцию увековечивания выдающихся личностей и событий средствами монументального искусства, в основе которой лежали идеи архитектурно-скульптурного синтеза, идущие из глубины народных представлений о памятнике. Неблагоприятные обстоятельства жизни не позволили Урманче воплотить в натуре разработанные им проекты монументов среднеазийского периода творчества. И только в Казани суждено было ему приступить не только к разработке новых проектов, но и частично к непосредственному воплощению особенно близких его душе монументальных замыслов. Речь прежде всего идёт о тукаевском мемориале в селе Новый Кырлай и проекте памятника Г. Ибрагимову в Казани.

В 1987 году 90-летний художник писал в газете «Советская Татария»: «А совсем недавно я вновь вернулся к образу Галимджана Ибрагимова. У меня есть давняя мечта, чтобы на проспекте, носящем имя великого писателя, стоял его памятник. Думаю, что Ибрагимов должен быть изображён в окружении своих литературных персонажей. Работа эта долгая, она требует также развёрнутого архитектурного проекта. Пока я сделал только первую часть: уменьшенную копию фигуры писателя. Но хочу верить, что мечта моя сбудется и памятник классика нашей литературы украсит проспект»⁴⁶.

На конкурсе, объявленном Министерством культуры Республики Татарстан, проект памятника Г. Ибрагимову работы Урманче занял первое место и был рекомендован к исполнению. В настоящее время работу над памятником продолжает скульптор В. И. Рогожин. Он бережно развивает заложенную в проекте Баки Идрисовича объёмно-пространственную композицию и по эскизам Урманче готовит модели для отливки скульптур. Глубоко продуманная идея памятника в видеминального сооружения со статуей Ибрагимова и четырьмя скульптурными образами героев произведений писателя на отдельных постаментах по углам центрального объёма в слу-

⁴⁵ Из записи беседы с Д. С. Фахрутдиновым, сделанной автором 25 февраля 1992 года.

⁴⁶ Баки Урманче. Былое перед глазами. – Советская Татария. 1987. 12 марта.



А. И. Новицкий и Ф. В. Ахметова-Урманче в экспозиции ГМИИ РТ. Казань. Конец 1990-х. Научный архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан

чае её реализации даст зримое представление о размахе художественной мысли Урманче.

В отличие от портретной станковой и монументальной скульптуры, преимущественно выполнявшейся в мраморе и бронзе, для своих скульптурных аллегорий Урманче всегда выбирает дерево. Мягкий, податливый и в то же время красивый и благородный материал, обладающий большими фактурными возможностями, легко откликается на самые тонкие оттенки замысла художника и как бы впитывает тепло его души. Физические свойства материала ассоциируются с передачей состояний изменчивости, текучести, неуловимости, и они наиболее полно соответствуют задачам создания неоднозначных, многослойных образов обобщённо-символического звучания.

Как правило, представления о всеобщем, вечном, нетленном воплощаются Урманче в женских образах, которые достигают силы и проникновенности роденовских аллегорий. Художник обожествляет женское начало мира, видя в нём фундамент упорядоченности, устойчивости и постоянной обновляемости жизни. С ним же связывает он понятия гармонии, красоты, совершенства.

Первой среди скульптурных шедевров позднего Урманче хочется назвать работу «Сююмбике». Из толщи метрового отрезка ствола липы художник освобождает только прекрасное лицо последней казанской царицы. Но какая магическая сила исходит от него! Сочетание нежности, хрупкости, незащитности с глубокой скорбью и болью за судьбу своего народа выражено с такой пронзительной, щемящей остротой, что способно вызвать у зрителя состояние эстетического потрясения. Один-единственный женский образ, вобравший в себя многолетние поиски художника, позволил рассказать о целой эпохе в жизни татарского народа, о наиболее драматической странице его истории. Причём спрессованность, многозначность содержания достигается чисто пластическими средствами – композицией, как бы выявляющей идею заточённости,

утраты свободы, совершенством моделировки лица, великолепно передающим сложнейшую гамму чувствований, столкновением разных приёмов обработки дерева, создающим впечатление сдерживаемого трагического беспокойства...

Не меньшей концентрированности содержания достигает Урманче в двух других женских образах, входящих в серию обобщённо-поэтических скульптурных произведений. Обе работы – и «Гульсина», и «Нафиса» – вобрали в себя лучшие черты национального женского типа, но если в первой из них художник сосредоточивает внимание на выявлении интеллектуального начала личности, то во второй – на воплощении понятий женственности, мягкости, нежности. При этом следует отметить, что идеальную сущность образов мастер «усмотрел» в реальной жизни – их портретная первооснова подчёркивается самими названиями работ. Поэтому олицетворённые в них грани исторически сложившегося характера приобретают большую степень достоверности.

В «Юности» отвлечение от конкретных обстоятельств действительности привело Урманче к созданию своего рода художественной формулы, имеющей всеобщее значение. В равной степени воплощённое в женском торсе представление о грядущем расцвете может быть отнесено и к определённой поре человеческой жизни, и к состоянию развития общества, и к тому или иному проявлению вечного круговорота природы. Совершенная пластика произведения требует кругового обхода, и каждый ракурс раскрывает новые грани великого символа обновляемости жизни.

Иногда глубина и многозначность метафорических образов Урманче не воспринималась зрителями в полном объёме, в частности, в тех случаях, когда художник обращался к воплощению коренных философско-религиозных воззрений народа. Об этом пишет Ф. В. Ахметова на примере одной из скульптур: «Задумана она была как «Преданность» («Нияз») – посвящение, начало молитвы. Женщина изображена в полный рост, в традиционном четырёхугольном платке, покрывающем голову и спину, со сложенными на животе руками и опущенным взглядом. Современники, редко видящие молящихся, не поняли работу, приняли её как образ скорбящей. И Баки Идрисович, духу и творчеству которого совершенно чуждо выражение печали и скорби, изменил задуманное, ввёл рядом фигуру жизнерадостного мальчика, назвал композицию «Заботы матери»⁴⁷.

Венчает серию поэтично-философских аллегорий Урманче композиция «Навеки вместе». В этом горельефе универсальный, всеохватный символ жизни, конкретизирующийся изображением семьи и олицетворяющий идею продолжения человеческого рода, увлекает гуманистической направленностью и отточенностью пластических скульптурных средств. Сохранившееся суждение самого художника об этой работе лучше всего раскрывает характер его художественного поиска: «В форме выражения мыслей и чувств я здесь как бы

⁴⁷ Ахметова Ф. Фольклорные основы творчества. – В сб.: Искусство, рождённое Октябрем (О творчестве народного художника Татарии Б. Урманче). Казань, 1989. – С. 40.

полемицирую с Пикассо, хотя у меня абсолютно иная тема, чем в «Гернике»... В панно я стремился дать своё понимание, свой идеал любви, семьи: женщина – поэтичная, прекрасная, мужчина – волевой, сильный, он – опора семьи. Возможно, художественное решение у меня напоминает плакат, но создавал я это произведение только чувствами. Ещё там у меня изображены дети. Я отнюдь не призываю иметь много детей, но большая любовь всегда должна проявляться в сохранении, продолжении человеческого рода»⁴⁸.

Все лучшие достижения 70-х – 80-х годов в творчестве Урманче, которыми отмечены его графика, живопись, скульптура, монументально-декоративное искусство, получили яркое преломление в постоянной для художника тукаевской теме. Безупречный вкус, художественный опыт, мастерство были подчинены задаче выявления жизнеутверждающего миропонимания великого поэта, и все произведения Баки Идрисовича, так или иначе связанные с образом Тукая, обстаиваемыми его жизнью, содержанием его произведений, озарены этим светом. Не в последнюю очередь глубина и совершенство «тукаевских» работ Урманче связаны с общностью психологических первооснов личностей, титанической силой духа двух выдающихся творцов – поэта и художника. Соприкосновение двух масштабных творческих миров рождало искусство высокого нравственного накала, развивающее преемственность народного эстетического идеала. В этом можно убедиться на примере нескольких наиболее характерных в художественном наследии Урманче произведений на тукаевскую тему.

Несмотря на прекрасные воплощения образа Тукая, созданные ранее, Баки Идрисович вновь и вновь обращается к этой личности, стремясь к более полной передаче всего богатства внутреннего мира поэта. В бюсте 1980 года Тукай изображён в один из немногих счастливых периодов жизни. Его облик дышит спокойствием, уверенностью, лицо озарено идущим из глубины души светом, создающим ощущение артистичности натуры поэта. Немногословная, несколько монументализированная форма произведения закрепила главные стороны его личности – пророческий дар предвидения, расцвет таланта, жажду творчества. Резким контрастом воспринимается скульптурный портрет Тукая, выполненный в 1981 году. Исхудавшее лицо с нахмуренным лбом и скорбными складками в уголках губ доносит до нас облик поэта незадолго до смерти. Но это не сдавшийся человек. Твёрдая воля, обострившиеся чувства, поразительная сила духа Тукая, нашедшие здесь почти осязаемое выражение, свидетельствуют о преодолении страха неизбежного конца, о стремлении мыслить и творить до последнего вздоха.

В работах, созданных по мотивам тукаевских произведений, «созвучие» двух художников проявляется в более наглядной форме. Баки Идрисович выступает в них не только интерпретатором, переводчиком поэтических образов и представлений Тукая, берущих начало в народной традиции, на язык пластики, изобразительного искусства, но и со-

⁴⁸ Дина Валеева. Духовной жаждой томим. – Советская Татария. 1987. 22 февраля.

зидателем, первооткрывателем новой образно-художественной реальности. Эта грань его «тукаевских» произведений ярко раскрылась в иллюстрациях к «Шурале». С неменьшей убедительностью предстаёт она в серии графических работ по мотивам поэмы Г. Тукая «Сенной базар, или Новый Кисек-баш».

Собственно, эти графические листы несут, как это часто бывает у Урманче, сразу несколько функций. Они могут выступать в качестве объединённых общим композиционным приёмом иллюстраций, которые интересно внимательно разглядывать, вникая в их широкий спектр образов и открывая для себя реалии и подробности давно ушедшего времени. Составленные вместе в длинную ленту, они являют собой тщательно продуманный и проработанный эскиз росписи для музея Г. Тукая в Казани, которую предполагалось выполнить в одном из залов в виде фриза 36-метровой длины. Ну, а прежде всего это – самоценное удожественно-историческое исследование, в котором Урманче, отталкиваясь от поэзии Тукая, в гротескно-сатирическом плане дал картину городской жизни начала XX века.

Социальный срез татарского общества представлен с очерпывающей полнотой, причём сделано это без всякой нарочитости и искусственности. Удачно найденный композиционный приём, воплотивший мотив движения огромной человеческой толпы вдоль улицы вослед катящейся отрубленной голове, позволил с жизненной естественностью представить зрителю всё разнообразие типов Старо-Татарской слободы. Их характерность и выразительность явились не только следствием проникновения художника в дух первоисточника, но и результатом собственных юношеских впечатлений и наблюдений.

Большое удовлетворение Баки Идрисовичу принесла работа по созданию тукаевского мемориала в родных поэту местах. Здесь ему единственный раз в жизни представилась возможность в целостном архитектурно-художественном комплексе проявить мастерство эстетической организации пространства и в синтетическом единстве использовать богатство средств своей палитры монументалиста. Особую ответственность налагало то обстоятельство, что каждая пядь священной земли Заказанья хранит историческую память народа, и создаваемый комплекс должен был своей образно-художественной силой адекватно выражать и величие Тукая, воспевшего эту землю, одухотворившего её образами своего творчества, и значимость этого своеобразного заповедника национальной культуры.

Хотя Тукай родился в селе Кушлауч, своей родиной он называл деревню Кырлай, где прошли годы его тяжёлого сиротского детства. Здесь издавна существовал посвящённый ему музей, располагавшийся в небольшом деревянном доме. И здесь же было решено построить мемориал, достойный памяти великого поэта. Решения о создании специального мемориального центра Габдуллы Тукая и благоустройстве села Новый Кырлай были приняты в 1974 и 1975 годах. Торжественное открытие тукаевского комплекса состоялось 25 апреля 1979 года, в день празднования 93-й годовщины со дня рождения поэта.

В основу замысла Урманче легла идея слияния в единый органический образ природного окружения, архитектуры и пластики, включающей статую самого поэта и скульптурные изображения героев его произведений. Специально спроектированный парк с бассейном, окружённый художественно выполненной решёткой, от входа прорезается аллеей, ведущей к зданию мемориального музея, перед фасадом которого установлена скульптурная композиция «Возвращение Тукая». Четырёхметровые фигуры шурале, выполненные из причудливо изогнутых стволов деревьев, расположены среди зелени парка. Урманче (в соавторстве с А. Загировым) старается сохранить в неприкосновенности естественную выразительность созданных природой форм и скульптурной обработке подвергает только отдельные части коряжистых стволов, выявляя головы и некоторые подробности фигур лесных обитателей. Здесь же, в парке, должны были располагаться и другие воплощённые в скульптуре тукаевские персонажи – Мальчик и Водяная, выполненные Урманче, но, к сожалению, до сих пор не установленные. Поблизости от парка-музея находятся реставрированные дом Сагди, где Тукай жил в детстве, и двухэтажный дом зажиточного крестьянина. Эти объекты составной частью входят в мемориальный тукаевский комплекс.

В главном сооружении мемориального центра – новом здании музея, в архитектуре которого художнику удалось с удивительной цельностью соединить традиции деревянного народного зодчества с приёмами современного дизайнерского искусства, проявилась зрелость архитектурно-пространственного мышления Урманче. Основной сруб, составляющий первый этаж здания, перекрыт высокой двускатной крышей, прорезанной по главному фасаду фронтоном с резным балконом. Второй, более узкий этаж вкомпонован в чердачное помещение здания в виде мансарды. Вход акцентирован широким крыльцом – своеобразным портиком из четырёх пар деревянных столбов, на которые опирается невысокий фронтончик. Интерьеры здания, решённые с той же мерой изящества и вкуса, хорошо приспособлены для экспозиционных целей. Выразительная объёмно-пластическая композиция дома, гармонично вписанного в пейзаж, обладает большой силой эмоционального воздействия.

В ансамблевом единстве со зданием воспринимается памятник Тукаю. Он расположен на главной оси комплекса, являясь его композиционным и смысловым акцентом, и установлен на квадратной плите, окружённой цветником. Тукай изображён сидящим на лавке и отдыхающим после долгого пути. В его облике читается сложный комплекс чувств – и умиротворение, и душевная успокоенность, и радость встречи с родными местами, память о которых всегда давала ему новые силы, поддерживала в самые трудные минуты, вдохновляла его творчество. Главная идея памятника выраже-

на в самом его названии – «Возвращение Тукая», символизирующем нерасторжимость великого поэта с породившей его землёй, вечную признательную память в сердце народа.

В этом произведении Урманче нашли отражение и мысли мастера о смерти и бессмертии, о священном предназначении таланта, о высшем критерии ценности творчества – всенародном признании. Да, этой чести удостоился Тукай. О таком же счастье мечтал для себя и сам Баки Идрисович.

6 августа 1990 года художника не стало. Умер Баки Идрисович Урманче в зените славы, при жизни став классиком татарского изобразительного искусства. Гражданская панихида прошла 9 августа в помещении Татарского академического театра им. Г. Камала. Проститься с Баки Идрисовичем пришли тысячи людей – жители Казани, районов республики, приехавшие со всех концов страны друзья и знакомые. Все они – и те, кто близко общался с художником, и те, кто знал мастера по его произведениям, и те, кто только слышал имя художника, – переживали его смерть как большое личное горе. Такого выражения скорби по ушедшему творцу давно не знала Казань. Похоронен великий мастер на Татарском кладбище.

После него осталось замечательное художественное наследие, истинную ценность и значимость которого всё ярче высвечивает время. Художник, так любивший народ, с таким вдохновением воспевавший жизнь, и после своего ухода продолжает служить людям. Республика Татарстан бережно чтит память о человеке, составившем целую эпоху в развитии художественной культуры татарского народа. Уже в октябре 1990 года Совет Министров Татарской ССР принял развёрнутое постановление об увековечении имени Баки Идрисовича Урманче, в котором намечена программа достойных масштаба личности и заслуг художника мероприятий. Постановлением предусматривается выделение одного из зданий в центре Казани для создания музея Б.И. Урманче с его полной реконструкцией и приспособлением под экспозиционные цели, возведение памятника на одной из площадей города, установка надгробия на могиле художника и мемориальных досок на здании бывшей Казанской художественной школы, где учился и преподавал Баки Идрисович, на доме, где он жил и работал, присвоение имени Урманче одной из улиц Казани, организация персональной выставки в Москве. Предусматривает постановление увековечивание имени художника и на территории Камско-Устьинского и Буинского районов.

В Казани установилась традиция проведения ежегодных выставок произведений Б.И. Урманче, которая будет продолжаться до времени открытия постоянной экспозиции в музее его имени. В 1991 году выставка прошла в здании Театра драмы и комедии им. К. Тинчурина, в 1992 году – в Выставочном зале Союза художников Республики Татарстан. Искусство замечательного художника вновь и вновь приходит к людям, доставляя радость и согревая сердца.