

# САДРИ АХУН





„Die Yonakun-Statue“

СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ ТАССР

ВЛАДИМИР БРЕННЕРТ.

## САДРИ АХУН

Казань. 1945.

Ответственный редактор  
Заслуженный деятель искусств Т. Р.  
*И. М. Давыдов*

На обложке: С. Азун за работой над портретом Героя Сов. Союза А. Ижумин.  
Техническое оформление А. Г. Азметова.  
И г. Казань, Ремесленное Училище № 3 - 217 Тир. 250

В текущем 1945 году мы отмечаем двадцатипятилетие творческой деятельности Садри Салаховича Ахуна, скульптора, заслуженного деятеля искусства Татарской Автономной Советской Социалистической Республики.

Личная дата трудовой жизни художника счастливо совпадает с такой же четвертьвековой юбилейной датой существования Татарской Республики, торжественно отмечаемой в этом же году. Творческое рождение художника, его рост, формирование его личности, совершенствование его таланта, подъем и, наконец, расцвет его сил как бы повторяют подобный же процесс, протекавший в жизни татарского народа, верным сыном которого является и Садри Ахун.

Действительно, одни и те же исторические жизненные процессы, одни и те же неразрывные связи прочно связывают их: Великая Октябрьская Советская Социалистическая Революция определила творческий расцвет и наполнила единым содержанием стремления татарского народа и одного из ярких его представителей.

Национальная культура, искусство наполнились новым, глубоким содержанием социалистических идей, социалистическая история советского общества высоко подняла и навеки утвердила широкие просторы для творческой деятельности народа во всех областях, вскрывая этим гуманистическую, жизнеутверждающую, общечеловеческую сущность советской культуры.

Художник Ахун нашел образы этим процессам, возникшим и протекавшим всюду вокруг него и в нем самом, и в зримых конкретных воплощениях рассказав о них народу.

Его скульптурные произведения, вылепленные из глины, пластилина, воска, отлитые из гипса и высеченные из мрамора, привлекают наш взор, как выраженные в пластическом искусстве образы всемирно-исторического процесса, в результате которого Казанская губерния стала Татарской Автономной Советской Социалистической Республикой, а татарский мальчик медресе стал — крупным мастером никогда прежде неизвестной татарам скульптуры.

Внимательное знакомство с работами Ахуна приобретает для нас особое значение: в них мы убеждаемся, как национальное искусство татар, восприняв благотворное влияние школы русского реалистического искусства, проникнутое затем идеями социализма, поднялось в новом для татарского искусства воплощении в скульптуре Ахуна, до высокого мастерства, до широких идейных обобщений, до глубоких проникновений в духовную жизнь человека.

Ахун — в расцвете своих творческих сил. Перед ним все те же безбрежные, поистине радужные горизонты. Все тем же внимательным и зорким взглядом художника он вглядывается в людей и в жизнь, осознает ее вместе со всем своим народом, ищет и находит в глине и камне воплощенные идеалы, которыми живет его народ, творя, в ряду с другими мастерами, культуру родного татарского народа.

Двадцатипятилетие деятельности Ахуна раскрывает перед нами длительный период создания художником прокладений искусства, этот период мы по справедливости рассматриваем как явление культурно-исторического процесса, но, помня эти двадцать пять лет, воплощенных в творческом труде, были еще долгие годы созревания художника, формирования еще непроявленного таланта. Дата, с которой мы должны начать свое знакомство с художником, должна быть отодвинута дальше ко времени его детства. Не случайно, вспоминая жизнь художников — Репина, Нестерова, Шубина и всех других, мы стараемся заглянуть в те мало знакомые, отдаленные годы, когда влияния национальные, семейные, исторической эпохи, социально-экономические, наконец, природы или даже случайных встреч — оформляли чувства и сознание талантливых детей — будущих художников, определяя в большей или меньшей степени характер их последующего творчества.

И в нашем исследовании творчества Ахуна мы отодвигаем наше знакомство с ним к годам, когда еще маленьким мальчиком он впервые вступает в общение с миром, лежащим вне пределов его семьи. Мы хотим пробыть взглядом его детства не только для того, чтобы увидеть те минуты, когда в его руках впервые оказался карандаш или кусочек глины и мальчик вдруг испытал страстное желание рисовать или лепить, но нам необходимо тем более внимательное знакомство с детством Ахуна, ибо в предреволюционной эпохе, современной его детству и в обстоятельствах, какими оно сопровождалось, лежали особые черты, без знакомства с которыми нам не будет по-настоящему понятно его зрелое творчество.

## II

„Прошам в медресе  
Много трудных лет,  
Тьму нишан в медресе,  
Потеряли свет“.

*Г. Тукай.*

„И в далекой юности бы в школе  
испоседам:  
Псеутся мысли в сторону, в я хэ  
каждой следую...“

*Г. Тукай.*

„Дня, работай: для труда нам  
свожий исмый день.  
„Пастанет час — ты забластншь, как  
солнце меж людей“.

*Г. Тукай.*

Человеку нашей эпохи, сознание которого воспитано в современных понятиях целесообразности и общественного значения науки и знания, трудно было бы представить себе обстоятельства, при которых шестилетний мальчик Садри впервые проник к источникам знания, к тем началам „книжного учения“, о которых еще в XI веке русский летописец сказал, что это „реки, наполняющие вселенную“.

Человеческое знание, опыт, наука предстали перед маленьким Ахуном в виде тяжелого тома Корана, поднять который было не по силам его детским рукам.

Медресе, где с группой таких же как и он притихших детей сидел, поджав под себя ноги, Садри, перед раскрытым Кораном казалось, должно было вложить в раскрытые души едва вступающих в жизнь детей первые крупинки знаний, опыта, сведений о различных явлениях открывающейся перед ними жизни. Но в действительности, школа готовилась удовлетворить все запросы мальчика почерпнутыми только из одной книги.

И, вместе с тем, постичь содержание Корана, мальчику было не только трудно, но и невозможно.

Глаза Садри впервые пробегали по причудливому, незнакомому узору арабского письма; с внезапно появившимся у него

интересом он принялся следить за тонким изящным орнаментом стилизованных букв, росчерков, за рисунками заставок, виньеток, концовок, графических украшений Корана, составляющих на каждой странице удивительную графическую гармонию сложного, законченного, совершенного стиля восточных писем.

Садри предстояло выучить наизусть эту книгу, читая напевным голосом, раслачиваясь из стороны в сторону, повторяя «с голоса» слова строгого хальфы, но, увы, даже приложив весь свой труд, все силы и время, преодолев все препятствия и зазубнив все, что было написано в этом объемистом томе, Садри никогда так и не постиг бы смысла всех своих трудов, не подвинулся бы ни на шаг вперед, ибо Коран написан был не только изящным «кружевным» арабским шрифтом. Но и на арабском языке, решительно неизвестном, непонятном и чуждом маленькому татарину, одинаково непонятном ему как в шесть лет, так и в течение всей его жизни.

Не Ислам, не священные легенды арабов, не правила жизни праведных магомбетов, — утонченное искусство Востока в изящной арабской «кружевной» графике, создание арабского народа, непреодоленного никем в причудливом замысловатом орнаменте (столь благотворно влившимся на орнаментальное искусство Руси, Византии, романских стран) открылось перед мальчиком, пробуждая в нем собственные стремления к красивому, гармоничному, вызывая потребность подражать, перерисовывать на Корана целые строки стихов, превращавшихся затем под карандашом не понимающего их смысла мальчика в чистый орнамент.

Не имея перед глазами чужих рисунков, с перерисования которых так часто начинается биография художника, не видя, тем более, ни одного скульптурного произведения и зная, быть может, как решительно запрещает Ислам изображение в рисунке живых существ, Садри ничем иным не мог дать пищу горящему внутри его огоньку как увлечением, с которым он принялся за перерисовывание арабских писем. Под нестройный хор детских голосов, тянувший слог за слогом, вслед за хальфой из непостижимой мудрости Корана, мальчик рисовал, приплетая к запутанным линиям орнамента новые и красивые, по его мнению, узоры.

Таковы были первые шаги художника. Совершая их, Садри бессознательно повторял путь, пройденный в этом направлении в отдаленном прошлом его народом.



Долгий и сложный путь прошло в своем развитии татарское искусство; генетически оно связано с искусством ананьинской, пьяноборской культур и непосредственными ближайшими преемственными улами с искусством булгар.

Не прекращающиеся археологические исследования этих культур позволяют нам считать, что, как отдаленные предшественники татар, так и ближайшие родственные им народы, населявшие среднее течение Волги и Прикамье, обладали высокой культурой и высоким искусством.

В своей работе „Черты общности культур древне-русской и булгар“ я пытался установить факт деятельной живой и постоянной связи культур и, конечно, искусств, как одного из мощных проявлений культуры между народами, предшествовавшими на территории Руси славянами, скифами и аннами с искусством и культурой народов ананьинской и пьяноборской культур, так и между славянами, русскими и булгарами. Их взаимовлияния переkreщиваются, между ними происходила непрерывающаяся обмен культурных ценностей, друг другу они приносят мотивы, приемы искусств народов, далеко отстоящих от них: от русских булгары усваивают античные элементы, русское искусство через булгар питается отзвуками искусства сасанидского, китайского, арабского. Восточные орнаменты проникают в русское искусство с XI века.

Работы Стасова устанавливают зависимость древне-русской графики от восточной, у обоих народов, их эстетические потребности и чувство прекрасного находят выражение в сильно развитом художественном ремесле, схожем по характеру и стилю.

Не касаясь специальной темы происхождения и истории татарского искусства, мне хотелось бы только удержать в памяти то обстоятельство, что прочные и живые связи, взаимно питавшие искусства двух народов, связывали русских и булгар во все время их соседствования и что корни этих связей уходят далеко вглубь истории каждого из народов. Значение этого обстоятельства нам станет яснее при установлении нового, еще более тесного характера взаимосвязей между русским и татарским искусством, нашедшим свое выражение в творчестве Алуна.

Я говорю „нового и более тесного характера взаимосвязей“, потому что в жизни двух народов в X веке произошло событие, положившее надолго, почти на 10 веков, различие между их искусствами, надолго определившее своеобразный характер развития искусства каждого из народов.

Почти одновременно в X веке, на Руси при Владимире I и у болгар при царе Аливсе, были приняты различные государственные религии: христианство у русских, приобщавшее русских к византийской культуре, и магометанство у болгар, вовлекавшее их в сферу вавяний арабской культуры. И в то время, когда христианство являлось на Руси мощным стимулом, вызвавшим расцвет изобразительных искусств (фрески, мозаики и, главным образом, станковой живописи), давших затем в XIV—XVI веках высочайший подъем, связанный с именами Андрея Рублова и Дионисия, Ислам декларировал свое резко-отрицательное отношение к изобразительному искусству, надолго, почти на целое тысячелетие, лишив татарское искусство основной, наиболее благодарной задачи — изображения человека.

Сподвижник Мохаммеда сказал художнику: „Кто сделает изображение, того Аллах будет наказывать, пока он не вдунет в него духа, и не вдунет он в него духа вовек. О, несчастный, если ты не можешь отказаться от искусства, то изображай вот это дерево и всякую вещь, не имеющую душу“. Корни этого, широко развитого на Востоке представления о связи души животного и человека с их изображениями и рокового для живого существа похищения его души в его живописном или скульптурном изображении. (В Библии читаем: „Проклят будь тот, кто создаст себе высеченное или вытканое изображение всевышнего, созданное рукой художника...“), лежат в магических рисунках каменного века, когда охотник, изображая на стене пещеры мамонта, на которого он предполагал охотиться, действительно считал, что он похищает этим у животного душу. Подобный же процесс борьбы с изобразительным искусством и христианском мире, питавшийся теми же восточными магическими ремниансцепциями, коснулся русского искусства только отчасти, т. к. в X веке во времена принятия Русью греческого христианства, бури, вызванные дательвой и напряженной борьбой иконоборцев (с VII века, как раз со времени оформления Ислама), отшумели в Византии к IX веку и русские художники, начиная с Даниила, создали русскую школу древней живописи — драгоценную сокровищницу искусства, занимающую в период своего расцвета первостепенное положение в мировом искусстве.

Ислам сторонился от живописи и суровой рукой удержал своих новых adeptов от недовустимого и греховного воспроизведения живых существ надолго, вплоть до Великой Октябрьской Социалистической Революции, вплоть (в области скульптуры) до работ Садыр Ахува.

Но, как бы ни были узки и строги рамки религиозно-догматических принципов, столь жестоко кастрирующих проявления духовной жизни народа, необязательное творчество не могло исчезнуть из жизни татар, народ не мог перестать рождать своих талантливых художников. Кто-то нам известно об одном из них Миряне Букееве (реставраторе-самоучке Эрмитажа) и только благодаря тому, что он почти наш современник. Его судьба — трагическая судьба одиночки, вступившего в конфликт с действительностью. Без школы, без чьей бы то ни было поддержки, без признания, он все же остался верен своей бескорыстной и преданной любви к столь трагически определенному его личной судьбу искусству. Мы видим его в Эрмитаже занятым труднейшим тонким и редким искусством реставратора. А сколько в прошлом трагических судеб талантливых татар, о ком мы не знаем ничего...

Если скульптура и живопись бесследно исчезали из жизни татар и если их музыкальное песенное народное творчество подвергалось стеснительному „подстраниванию“ под религиозно-арабские мелодии все же оставалась одна хотя и весьма ограниченная область для проявления художественных наклонностей народа, — орнаментальный рисунок, темой которого является либо растительный, либо геометрический мотив, на воспроизведение которых Ислам не вложил своего veto.

К сожалению, мы не можем представить себе, каких вершин в свое время достигали в этом направлении татары, заимствовав от прибывших при Алмазе из Багдада мастеров и архитекторов высокое мастерство декоративной обработки камня: „Черная палата“, „Белая палата“, „Красная палата“ представляют собой развалины недостаточно изученные, археологические раскопки Сузвер, Биляр, Булгар и многих других городов проведены недостаточно. Татарский народ направил свои творческие усилия на разработку орнаментальных тем в сравнительно небольшой области, но потребность в красивом заполнила эту область вплотную в самом разнообразном применении орнамента, везде, где это было возможно: в резьбе по дереву, в художественных ремеслах (тканье, чеканка по металлу, резьба по камню, гончарные изделия, ценные изделия, в своеобразной мозаике, в изделиях из кожи, в ювелирных работах и т. д.), достигнув в этой области той же тонкой, филигранной, изящной манеры, какую народ проявил и в музыке, замкнутой в пределы немногочисленных мелодий, направив свои искания не на создание новых напевов, но на нежную и тонкую отделку апробированных. Таким образом, искусство татар нашло свое применение в самой

демократической, массовой, широко-народной области, составляющей принадлежность женского труда, — в богатейших вышивках, в живом свидетельстве большого прирожденного вкуса у татарских женщин.

Наряду с этим, не менее замечательной областью была деятельность художников-графиков, мастеров рукописного и книжного дела. Узерность, ритм, плавная текучесть, законченный стиль арабского письма давали возможность татарскому художнику подойти к разрешению каллиграфических задач с творческими приемами, создавать из переписывания священных книг или из выполнения отдельных цитат — „Шаманли“ (с золотом, драгоценными тканями, самоцветами) — произведения графического и декоративного искусства.

Красота арабского письма (по сравнению с „кириллицей“, „уставом“, „полууставом“ и скорописью русской графики) и искусство татарских переписчиков, далеко выдвинули вперед татарскую каллиграфию во времена общего для татар и русских расцвета искусства переписывания книг. Русские занимались в книжной графике „звериный“ стиль употребление надписей в виде чистого орнамента, что и положило начало созданию широко применявшейся русскими „вязи“:

Таково было в самых общих чертах искусство татар. Его общекультурная роль и формально художественная значимость были очень велики: многие поколения татар находили и высказывали в нем свои эстетические потребности и понятия, воспитывали в нем свой вкус.

Я позволял себе коснуться общих черт татарского искусства, чтобы сказать, каковы были обстоятельства, в каких выросал Садри Ахун (и не лично только он, но и всякий татарский художник), что формировало вкус татарского художника, что определяло границы его интересов и какой, поистине, большой путь ему предстояло пройти, чтобы, оказавшись волею исторических событий рука об руку с деятелями великого русского искусства в кругу проблем общеевропейской и общечеловеческой передовой культуры, среди проблем мирового искусства, — идти смело и мужественно, плечо к плечу со всеми другими мастерами искусства и культуры, найти в себе глубокий отклик на прошлое своей страны и осознать ее светлое будущее, т. е. делать именно то, что и совершил в своем творческом пути скульптор Садри Ахун.

Садри Салахович Ахун — выходец из демократических трудовых масс татарского народа. Его отец — крестьянин из деревни Метиски, б. Казанской губернии, из той же деревни и его мать. Понски заработков вынудили семью покинуть деревню и переехать сначала в Екатеринбург, а затем в Челябинск. Во время переезда в Екатеринбург в 1903 г. и родился Садри Ахун.

Маленький Садри рос в дружной семье. Одно событие из его раннего детства заслуживает внимания. Вряд ли о нем стоило бы говорить, если бы оно произошло в детстве русского, итальянского, французского художника, но в биографии татарина оно приобретает особое значение. Четырех или пятилетним мальчиком Садри возился на полу с бумажкой и карандашом. Рука его проводила по бумажке линейю за линейю; следивший за этим отец поднял его к себе на колени, расправил бумажку и водя рукой мальчика, соединяя кое-где в его рисунке разбросанные черточки, — вдруг нарисовал перед ним лошадку. Бумага ожила. Впечатление от этой минуты осталось у Ахуна, как воспоминание об одном из самых памятных событий его жизни. Однажды открывшаяся перед ним область уже не закрывалась никогда, постепенно именно она все более и более определяла характер и содержание его интересов. Бумага и карандаш не выходили из рук маленького художника.

В Челябинске, куда к этому времени переехала семья, шестилетнего Садри отдали в медресе. Я говорил уже выше, чем кончилось единоборство Садри с таинственным Кораном.

Садри рисовал и то, что видел вокруг себя: людей, животных. Один из таких рисунков попал в руки хальфы. Возмущенный учитель не пожалел ни прутьев, ни своих рук, ни спины мальчика, в медресе были вызваны родители. Отец молча выслушал (чувствуя отчасти собственную вину), гневные речи учителя, мать с грустью говорила: „Что станет с моим Садри в жизни?..“

Следующим серьезным событием в жизни Ахуна-художника была его встреча с русским художником Ефимом Тихоновичем Володиным. В дореволюционной русской провинции встречались такие характерные фигуры, люди искусства, художники, музыканты, актеры, бескорыстно и преданно любящие свое дело, сохранившие в далекой провинции ничем не преодолимую верность искусству. Е. Т. Володин преподавал рисование в Челябинском коммерческом училище, куда в 1915 году поступил Ахун. Строгий к своим ученикам, когда дело касалось рисунка, знающий перспективы, умения разбираться в светотени, умения вла-

деть карандашом, красками, Володя увлекал своих учеников собственной любовью к искусству, будил их ум, рассказывал им о художниках и показывал репродукции с их картин. С изводообразными мыслями и воображением слушал юноша Ахун речи своего учителя.

Помню коммерческого училища, Володя вел уроки рисования в гимназии и реальном училище. Среди работ своих учеников он отбирал лучшие, и велика была радость Ахуна, когда в число лучших были отобраны его рисунки и Володя внес их к гимназистам и реалистам, чтобы показать им верный рисунок, правильную растушевку, знание перспективы.

Володя прививал своим ученикам начала реалистической школы и вместе с тем он учил их добросовестному отношению к работе, к искренности, честности, к правде, — к тому, чем живо искусство, чему художник никогда не должен изменять.

Ахуну памятна минута, когда, положив ему руку на плечо, Володя сказал:

„У тебя дарование. Искорка у тебя зажжена в душе, будешь художником! Не дай искорке погаснуть, береги ее!“

Но как бы ни были соблазнительны встречи с Володей, его уроки, как бы ни рвалось все существо Ахуна к искусству, эта жизнь оставалась скорее в пределах мечтаний и была менее реальна, чем суровая действительность, остававшаяся не менее враждебной к новым интересам Ахуна, чем во времена бедности.

И если эта враждебная действительность не угрожала сейчас запечатлеть свои требования на его спине прутьями и руками хальфы, она еще могущественнее, чем физическая боль и брань, выступала вокруг него, казалось, нерушимой стеной, сложеной из веками оформившихся понятий, верований, быта и воззрений его народа, суровых требований Ислама, среди которых Ахуну предстояло жить.

И, неизвестно чем бы кончались эта трагическая коалиция для художника в борьбе неравных сил, столь часто (как у Мирзаяна Байкеева) калечивших человеческие жизни, если бы не произошло событие, коренным образом изменившее всю совокупность условий жизни, понятий и человеческих отношений у всех народов, составляющих Российскую империю, и среди них татар и между ними судьбу и жизнь Садрн Ахуна.

Великая Октябрьская Социалистическая Революция являлась для четырнадцатилетнего мальчика вторым рождением для новой жизни в ее лучшем и полном нового и глубокого содержания смысле, Ахун мог отдаться творческой деятельности, не всту-

ная в антагонизм с действительностью и ее требованиями, но с сознанием большого значения своего труда, нового содержания, какое приобрело изобразительное искусство в жизни татарского народа.

И, действительно, последовавшие за революцией годы с 1919 до 1922 явились для Алуша годами напряженного труда. Годами, когда его живопись — плакатная, декоративная, сатирическая — типичная живопись гражданской войны — живопись напряженной агитации, насыщенная идеями Октября, дышанием героической эпохи — обратилась к татарскому народу (Алуш работает в Татарско-Башкирском клубе), как могучее средство просвещения, утверждения идей новой жизни. Характер этой живописи мы легко представим, вспоминая, какой она стала в первые годы революции под кистью Маяковского, армии художников Пролеткульта, Роста, рабочих клубов, ИЗО мастерских и т. п.

В эти годы Алуш — художник, под кистью которого рождаются произведения недолговечные — пока ветер не истреплет бумагу плаката, а дождь не смоем клеевые краски с фанеры. В его мастерской в клубе растянута полотнища кумача для лозунгов, стоят листы загрунтованной фанеры, подрашники, обтянутые желтой „солдатской“ бязью: все это готовится к очередной кампании „Недели помощи фронту“, затем к „Неделе санитарного просвещения“, к сельскохозяйственным, промышленным „неделям“ и т. д. и т. д.

Так, изо дня в день идет напряженная оперативная работа художника-бойца, одного из солдат армии агитаторов, пропагандистов, борца на „Фронте просвещения“.

В городе уже примельмалась фигура высоко художавого юноши, в испачканной красками блузе — это „художник“, работы которого пострят в клубах, на улицах, на предприятиях.

Знали работы Алуша и руководители партийной организации города. Именно, по их инициативе, в 1923 году Алуш был вызван в Горком, где ему, открывая путь к художественной науке, была вручена командировка в Екатеринбург, в Художественно-промышленный институт.

## V

Прошлое Екатеринбургского института уходило к петровским временам, к уральским мастерским резьбы по камню. Отсюда вышла русские мастера, работы которых пользовались большой славой за границей и поражают нас сейчас в Зимнем Дворце и Эрмитаже тонкостью и художественностью обработки драгоцен-

ных и полудрагоценных уральских камней: яшмы, уральского белого и розового камней, малахита, горного хрусталя, орлеца, топазов, изумрудов, алмазов и нефрита.

Ахун говорит: «Работая сначала в каменорезной мастерской... я перешел в древообрабатывающую мастерскую, резал по дубу, березе и лиле, а затем — в мраморную мастерскую. С пневматическим молотом в руках, купаясь в искрах осыпаемого мрамора, пробуждая к жизни спящий камень, я навсегда и бесповоротно посвятил себя скульптуре».

Мастер Кремнев, живая связь молодого скульптора с вековой традицией уральских камнерезов, выдвинул своего талантливого ученика и все свое свободное время отдавал ему. Учителями Ахуна здесь были П. П. Шарламов, Шаховский и Синайский. Последний, также, как и Володин, учил Ахуна любить природу, искать в природе разрешение всех проблем, возникающих перед художником, но, и вместе с тем, смотреть на природу не безучастно фиксирующим взглядом натуралиста, но взглядом художника, сквозь создание которого образы природы проходят окрашенными душевным миром художника.

Годы учения совпали у Ахуна с его первым значительным выступлением, высоко оцененным как у нас, так и на западе, в Париже.

Когда в 1925 году во Франции была открыта Всемирная выставка, различные страны мира и наш Союз стали подготавливать экспонаты, демонстрирующие перед миром мастерство, искусство, высокие достижения каждого народа.

Русские камнерезные работы демонстрировались на международных выставках постоянно, традиция эта должна была быть поддержанной и на этой выставке и, быть может, с особенным вниманием именно к ней, т. к. эта была первая после революции международная выставка, на которой Советский Союз выступал как преемник и продолжатель художественных традиций русского народа. Камнерезные уральские работы были представлены институтом несколькими выточенными из камня бытовыми предметами и четырьмя художественными резными работами Ахуна. Об оценке этих работ можно судить по тому, что они принесли Институту Grande Prix — большую золотую медаль Международной выставки.

Этот успех, однако, не оказал никакого влияния на желание Ахуна продолжать учиться, и когда в 1927 году он закончил свое образование в Екатеринбурге со званием художника-техника по камнерезному делу, он сразу же уезжает в Ленинград, в Академию Художества, где, как он знал, на скульптурном отде-



лении преподает Матвеев, учитель Синайского, талантливый русский скульптор, продолжатель русской реалистической школы в скульптуре.

## VI

И вот, вместе с толпой пассажиров, Садри Ахун вступает в серое Ленинградское утро на мокрые деревянные мостки Октябрьского вокзала и останавливается перед перспективой Невского с блистающей впереди сквозь туман иглой Адмиралтейства. Его мечты сбылись. Там, за Невским, на Васильевском острове, центр его давнишних стремлений — Академия Художеств.

Уже на привокзальной площади его встречает интереснейшая скульптура Трубецкого — памятник Александру III, не имеющий по своей смелой импрессионистической манере ничего похожего в Европе. Ему предстоит затем пройти мимо четырех кладовских лошадей на Анничьином мосту, мимо величественного многофигурного опекушинского памятника Екатерине II, мимо Кутузова и Барклая де Толли у Казанского собора, и конечно, он пройдет по Набережной и остановится у скалы с вздыбленной лошадью и „Медным всадником“ на ней, простирающим свою длать над темными волнами Невы.

В дальнейшем, город скульптур, памятников, откроет перед ним свои богатства, он будет долго стоять перед расстреливающим Петром у Инженерного замка, на Исаакиевской площади перед кладовским Николаем I, перед памятниками Павлу I, Глянке, Крылову, Ломоносову, Пушкину, Круженштерну и т. д. и т. д.

Город художественных сокровищ откроет перед его пытливым взором двери музеев, Эрмитажа, музея Академии Художеств, Русского музея, где Ахун будет много раз, часто возвращаясь сюда, переходить от одной скульптуры к другой (Шубина, Коваловского, Антокольского, Голубкиной, Клодта, Родена...), где он увидит скульптурные портреты Рима, творения Праксителя, античные, египетские, ассиро-вавилонские скульптуры.

Годы не прошли бесследно для маленького татарского ученика медресе, пугливо озиравшегося на хальфу, когда рука его зарисовывала в тетради арабские орнаменты. Не связанный сейчас ни национально-культурными путами, ни нуждой, ни былыми трудностями проникновения в Академию, всеми теми часто непреодолимыми трудностями, какие отстранял с его пути Октябрь 17 года, он первый из татар, уже владеющий навыками скульптурной профессии, вступает равноправный со всеми дру-

гими студентами в центр художественного образования Союза Республик, чтобы почерпнуть из источников русской и мировой художественной культуры.

Ахун вступил на скульптурный факультет Академии Художеств в благоприятное время: формалистические влияния, заражавшие факультет (об этом времени Шервуд вспоминает, что студенты лепили, повернувшись к натуре спиной, „чтобы не быть в плену у природы“, и били по глине специально сделанными грубыми молотками), начали уступать здоровым влияниям реализма, подготовившим окончательную победу реализма с приходом к руководству Академией Исаака Израилевича Бродского. Педагогический персонал факультета был представлен такими крупными именами, как Матвеев, Бах, Маннзер, Савинов, Савинский, Петров-Водкин, Шляпниговский; каждый из этих людей оставил заметный след в русском искусстве.

С первых же дней Ахун попал в атмосферу страстных, горячих споров, борьбы точек зрения, творческих приемов и т.д. Все это заставляло его самого продумывать всю массу поднимающихся в нем вопросов, искать решений по поводу задач содержания стоявшей перед ним деятельности. И приходилось работать, работать, работать...

Сразу же сказались уроки Володина, Шарланмова, Синайского. Бах, о котором говорили, что требовательностью своей к точному знанию анатомии он превосходит даже своего строгого учителя Чистякова, узнав, что Ахун прошел школу Синайского, с большим предубеждением встретил его вопросами: — Натуру, конечно, не знаете? Работать, конечно, не умеете?

Ахуну предстояла трудная задача преодолеть недоброжелательство, которое Бах переносил на него с Синайского. Задача тем более трудная, что Бах подчеркнуто не обращал внимания на его работы. Но, при всей своей сектантской нетерпимости, Бах был человеком, искренне любящим искусство и искренне ценящим талантливых учеников. Сначала мельком, на мигу, бросая косые взгляды, а затем все чаще и подолгу он оставался перед работой Ахуна, молча, но уже с одобрением и полным доброжелательством, поглядывая, как рука Ахуна смело, уверенно обрабатывает в глине часть за частью человеческое тело, как умелые пальцы воспроизводят под кожей то напряженные, то ослабленные мышцы, как все яснее оживает человек из бесформенного материала.

Во второй год занятий сбылась мечта Ахуна, привлекавшая его в Ленинград, — он переходит в мастерскую Александра

Терсильевича Матвеева и, наконец, в 1931 году, под его руководством и заканчивает Академию Художеств.

Наступил день, когда, защитив свою дипломную работу, со званием художника-скульптора, Ахун в последний раз вышел из Академии. Перед ним открывалось много путей и возможностей для творческой работы, но один из этих путей, ведущий его обратно, в Татарию, к народу, из которого вышел он — первый татарский скульптор, оказался самым широким, прямым и внутренне-необходимым для него.

## VII

„К вершинам счастья сам подлиннее смело.  
Знай: мощь твоя поможет тебе сумою“.

*Г. Тукай.*

К 1931 году, Ахун-художник был уже достаточно сформирован, он нес в себе со всей определенностью черты, которые затем проявил в своей творческой деятельности.

Своевременно коснуться сейчас характеристики этих черт и складываемых культурных напластований, какие составляли внутренний облик художника.

Личность, взгляды, понятия Ахуна в первые сознательные годы формировались в то время, когда татарская культура на своем подъеме энергично впитывала в себя все прогрессивное и сильное русской культуры в лице ее писателей Пушкина, Лермонтова, Крылова, Толстого, Чехова, Горького; в лице ее ученых, создавших в Казанском университете один из замечательных центров науки, в деятельности которого были положены начала научению прошлого татарского народа, его истории, археологии, фольклора и искусства; и, — наконец, Ахун рос в те годы, когда возрождение татарской культуры на основе русских влияний оплодотворилось и тем самым замечательным явлением русской истории, какое нашло свое выражение в учении и деятельности партии большевиков и первого из них — гениального революционера и вождя Владимира Ильича Ленина, бывшего студента Казанского университета.

Таким образом, точкой отправления его культурного роста служила национальная народная культура, формировавшая его сознание в детстве и отрочестве, определявшая его творческие опыты как самые начальные, так и относящиеся к последующим годам.

Вторым могущественным влиянием, формировавшим сознание и внутренний облик художника, было, как я уже сказал, влияние

русской культуры, проникавшее к художнику через русскую школу, русскую общественную жизнь, литературу и, наконец, через русское реалистическое искусство и русскую скульптуру: Клодта, Шубина, Мартоса, Антокольского, Опекушина, Трубецкого, Годушкиной, Коненкова, Домогацкого, Матвеева, Бата, Сняйского, Манкиера и Мухиной.

Третий культурный поток, вливавшийся в единое русло были влияния европейского искусства — Родена.

И, наконец, последней и самой значительной чертой, дающей понимание внутреннего облика художника, вскрывающей вместе с этим смысл, содержание и цели его творческой деятельности, его интересы, мировоззрение и идеалы, является непосредственная близость Азуча в течение всей его сознательной жизни к самой передовой и прогрессивной части нашего советского общества и человечества: в 24 году, в год смерти Ленина, он вступает в комсомол, с 39 года он кандидат, а с 41 года член партии Ленина — Сталина.

## VII

Работы Азуча легче всего разбить по формальному признаку на две группы: на композиции и портреты.

Азуч пока работает чаще всего в размере ставковых работ. Это не значит, что его не привлекают задачи монументальной скульптуры, но пока наиболее интересные произведения Азуча — ставковые. Нельзя не видеть в этой культуре ставковых работ влияния Матвеева, любившего эту скульптурную форму, хотя справедливее будет говорить о ставковности Азуча лишь условно, вкладывая в это понятие представление о небольших по размеру скульптурах, от 50 до 100 сантиметров в высоту, свободно помещающихся на рабочем ставке, но которые выполняются в плане разрешения задач монументальной скульптуры, отвечая всем тем требованиям, какие предъявляет перед ней в своей статье в „Советском искусстве“ Мухина.

И это естественно: художник склада, темперамента и широких обобщений, каким представляется нам Азуч, не мог бы замкнуться в пределах интимной психологической скульптуры, акцентирующей внимание на индивидуальном, разобщенном, на изолированном, его влечет замысловатый и сложный труд создания монументальных образов, отвечающих нашей героической эпохе.

Азуч стремится в жизни видеть закономерности, создает обобщение, улавливает типическое.

Он ищет разрешения монументальных задач в „Разведке партизан“ (1935 г.), в „Смерти комиссара“ (1935 г.), в „Проекте памятника павшим борцам“ и позже в „Рыбале“ (1936 г.), в фигурах спортсменов у стадиона „Динамо“, в композиции „Отожстим“ (1942 г.) и др.; некоторые портреты заданы теми же чертами монументальности.

Ахун должен совмещать, и я думаю, что это он прекрасно осознал, что перед ним, ведущим, самым крупным скульптором Татарии и крупным мастером советского искусства, самое ближайшее время потребует разрешения грандиозных задач именно в этой монументальной области. История, общество еще никогда не предъявляли художнику требований, равных по объему и значению.

Татарский народ призовет Ахуна и поручит ему создать монументальные памятники великих и героических событий Отечественной войны, участником которых он был наряду со всеми народами союза. Ахун должен будет запечатлеть в образах торжество благородной, освободительной, победоносной борьбы против человеческого, зверяного обличья создателей „лушгубок“ и печей Майдакка, образы борьбы и образы борцов за все светлое, что начертано на советских знаменах и в груди равно — русского и татарского бойца, за самую жизнь.

Ахун справится с этими задачами. Залогом уверенности в этом является все его предвоенное и военное творчество. Годы войны проходят для Ахуна в накапливании опыта, впечатлений, наблюдений. Он пристальным взглядом всматривается в черты Героя Советского Союза Воровкова, участника великих побед. С подобным же чувством он работает над портретом партизана Героя Советского Союза Ижукла, запечатлевает в групповой работе страдающие, гнев и священное чувство мести нашего народа и т. д.

И нам тем легче предположить, что будущее творчество Ахуна является достойным выражением стоящих перед ним задач, ибо эти будущие задачи потребуют от него лишь более углубленной, принципиально более высокой и выразительной трактовки черт, всегда пребывавших в его искусстве: идейности глубокого оптимизма, веры советского человека и уверенности, в несомой советским обществом высшей человеческой правды.

## IX

Первой значительной композицией Ахуна, ставящей его по идейной интерпретации темы и по формальному мастерскому

ее расширению в ряды зрелых мастеров искусства, была чрезвычайно интересная композиция из трех фигур — его эскизный проект фонтана.

Работа Ахуна завучала с первого же опыта ютами принципализма и большой идейной значимости.

Эскиз, представленный художником для декоративного сооружения, переросстал задумке и заслуживал своего воплощения в виде монументального памятника для большой площади или сооружения его, например, при входе в Казанский Парк Культуры и Отдыха, где он являлся бы достаточно оправданным сооружением, чтобы дать зрительское и идейное оформление большому архитектурному ансамблю или площади города, ибо этот памятник являлся бы символическим выражением одной из краеугольных идей советского общества.

В этой трехфигурной скульптуре Ахуном был найден лаконичный, простой и предельно выразительный язык, который и отличает монументальные произведения. Идея сооружения легко воспринимается зрителем во всей полноте замысла художника: труд человека — опора мира и содержание человеческой жизни, трудящийся — владыка земли; лишь он, создатель всего прекрасного и ценного в жизни, в праве, в гордом устремлении ввысь своих рук вознести землю к солнцу, прокладывая ей новые пути совершенного бытия.

Прекрасны фигуры трех внешне сложных, но вместе с тем и различных людей. Их тела с развитой и напряженной мускулатурой не отягощены своей кожей. Верши в массу и тяжесть ажурного шара, и, вместе с тем, усилие, предлагаемое лодьям, напряженное и одновременно осторожное, бережное и „одухотворяющее“, не поддается, не гнетет людей тяжестью лежащего на их руках земного шара. Сознательный труд раскрепощает людей, говорит нам Ахун, не рабство, не непосильная тягота и страдание, но извечное библейское проклятие, он становится в нашем обществе и в нашем сознании радостью свободных преобразователей жизни. Энергичные, одухотворенные творческой мыслью лица людей придают глубокое осмысление их физическому усилию. Их несколько торжественный взор, устремлен вперед, над беспредельными просторами земли, над городами, заводами, университетами, библиотеками, музеями, над всем тем, что создал благородный человеческий труд на оплодотворенной этим трудом земле.

Все это составляет одну из удачнейших интерпретаций идеи раскрепощенного труда, сделанной советским художником.

Спокойная, уверенная в себе мощь, ясная декларатив-

ность как бы исходят из этих фигур, наполняя и зрителя убеждением Ахуна в величии времени, когда

...«владыкой мира станет труд».

Одна эта работа могла бы утвердить за Ахуном значение зрелого художника, если бы... если бы не дающая проблема архитектурного оформления памятника, когда эскиз художника, вступая в стадию своего практического осуществления, сталкивается с большим препятствием.

В частности, скульптор, привлекая при постройке памятника архитектора, ставит свой замысел в роковую иногда зависимость от разрешения, казалось бы, второстепенных элементов: от места установки памятника, стиля, формы, характера постаментов, от оформления площадки перед памятником и т. д. Это часто пагубное и почти всегда вредное разделение, по сути говоря, одной и той же функции между двумя людьми, один из которых, архитектор, позволяет себе мало считаться с художником, сослужило и в отношении фигур, о которых мы говорим, плохую услугу Ахуну.

Осуществляя эскиз Ахуна, строители сочли необходимым заменить удачную, оправданно-конструктивную форму земного шара, предельно выразительную и лаконичную и в нужной мере условную — добросовестной копией с учебного глобуса с грубо сделанными симметричными ячейками, образованными меридианами и параллелями. Постамент неосознанно превратился в широкую до гигантских размеров базу, с волнистыми формами. Этот в высшей степени неудачный постамент делает решительно все, чтобы снизить идейный и художественный образ скульптора до уровня декоративно-развлекательного и «увеселительного».

И вторая крупная работа Ахуна, установленная в Казани, фонтан «Рыбак» претерпела подобный ущерб из-за неудачно разрешенного постаментов, повторяющего такой же мотив волны. В «Рыбаке» Ахуна изображена сильная мужская фигура с сетью в руках, в которой бьется пойманный дельфин, в последнем усилии бросающий мощную струю воды вверх. Художник фиксирует в своей композиции момент завершения борьбы между сильной рыбой и человеком. Композиция воспринимается, как символ победы человека над силами природы. Человек, смиренный, взирает с торжеством на подчиненную стихию.

Как и в предыдущей работе, замысел своего второго фонтана Ахун разрешает в декоративном плаве, но пользуется случаем, чтобы высказать, не нарушая задач, поставленных перед ним, идейное содержание — в данном случае, присущую

ому веру в созидательную, разумную устрояющую жизнь силу человека.

Практика фонтанных сооружений была чрезвычайно слабо развита в прошлом России. Естественно, что когда они сооружались, (фонтан Витали в Москве, фонтан в Александровском саду в Ленинграде, в Петровворце и проч.), характер их заимствовался из-за границы, главным образом подражая образцам мифологических аллегорий Версальских фонтанных сооружений или архитектурно-декоративным фонтамам итальянского Возрождения.

Ахун разрушает эти традиции, он наполняет свои творения животельной силой идей, представляющей своей эпохи.

Таким образом, нельзя не отметить, что Ахун является новатором этой своеобразной области работы скульптора—фонтанной скульптуры.

Повторяю, что оформление постамента делает фонтан менее удачным, чем он мог бы быть. Иначе широкое край чаши, внутри которой расположена фигура, нависают нижней частью композиции: дельфин почти не виден. Кроме этого, ваза опирается на тонкие колонки, что создает неоправданную и неприятно воспринимаемую легкость, воздушность сооружения ввиду. Было бы значительно лучше, если бы фигуры рыбака и дельфина были освобождены от барьеров, рыбак стоял бы на твердом основании—скале, непосредственно связанной с землей, откуда росла бы, как у Ахуня, его мощь.

Пожелаем Ахуну, впредь не считаясь с обычаем, дважды искавшим его работы, в своих будущих монументальных сооружениях брать на себя и архитектурную часть (проектировку постамента), как это делали Антокольский, Клодт, Монферан, Опекушин и др.

Сохраняя черты стилевой согласованности и внутреннего созвучия с фигурами фонтанов, стоят скульптуры, созданные Ахуню для стадиона общества „Динамо“ в 34 году: „Тешинистка“ и „Ядрометатель“. Это превосходно сделанные декоративные скульптуры, удачно связанные с окружающей архитектурой.

В их силуэтах—первое впечатление от скульптур благородные гармонические черты античных влияний.

Ахуну присуще своеобразное понимание движения человеческого тела, которое мы наблюдаем и в данных двух фигурах: люди выступают у Ахуна (Меджик, Соколиный охотник, трехфигурная композиция и проч.) с некоторой торжественностью в жесте и давлении. Такая трактовка придает особую выразительность человеческому телу: внутреннее человека не делит-



ком разрешается во внешнем. Проявляя себя во все, человек сдержан в этом проявлении и оставляет что-то недосказанным до конца и воплот, этим зрителя к тем более увлекательному постижению его мыслей, чувств.

Ахун, что нужно отности к числу его достижений, не увлекался эффектами, какие могли бы предоставить разрешению фигур спортсмена. В этом отношении он сделал большой шаг вперед по сравнению со многими современными художниками. Ахун нашел для девушки и юноши те положения, какие вынуждают зрителя, „сопереживающему“ это положение, легкое, гармоническое чувство свободы, какое обычно вымывает у нас физически-совершенно развитое тело, в движении которого нет ни напряжения, ни случайного положения. Вспомним работы на подобие темы Дейнеки. Спортсмены в беге, во время игры в футбол, изображаются им, как случайные кадры в кино: повиснув в воздухе, параллельно земле, изогнувшись в самых противоположных положениях, в самых напряженных позах, нарушающих все понятия о законе тяготения. Дейнека фиксирует в своих картинах события, которые могут протекать лишь в течение мгновения, но, зафиксированные им на полотне вымывают у зрителя напряженное и беспокойное впечатление от усилия, длящегося вечно и ничем не разрешающегося. Дейнека видит в спорте его негативную сторону: тяжесть, труд, неловкость позы, слышит только напряженное, учащенное дыхание.

Неслучайно, однако, ходить в этом отношении за далекие примеры: стоит взглянуть на рядом расположенную с ядрометателем скульптуру вратаря (неизвестного мне автора), чтобы пояснить мысль в ближайшем сопоставлении. Автор этой фигуры пытался, подобно Дейнеке, сказать: „Остановись, мгновение!“. В результате, такая, якобы документальная трактовка действительности перестала быть реальной, превращаясь в грубый натурализм, искажающий действительность (поскольку ее мы всегда воспринимаем в движении): футбольный шар, вместо того, чтобы мелькнуть в воздухе в столь ответственный для вратаря момент, оказывается навеяв приклеенным к его рукам. Зритель не верит ни автору, ни искусству вратаря, отрицающего враждебный удар.

У Ахуна ядрометатель, легко откинув свой торс и опираясь на одну из ног, прицеливается, готовится к удару, вставя в том положении, в каком он и застывает на несколько мгновений в действительной жизни перед ударом. Зрителю легко доступно то „сопереживание“ с произведением искусства, которое и составляет секрет его воздействия. В движении тошнотистости автор

умно основанна на сдержанном жесте, который мы можем принять и за приветствие и за подготовку и отращивание мяча. Мы верим, что движение могло легко замереть именно в этом состоянии ожидания и даваться те несколько мгновений, которые нужны нам, чтобы осмотреть фигуру девушки.

Гармоничность, пластичность, благородство обеих фигур, вместо с удачно выбранным положением их в отношении времени сохранения этого положения (что является заветом античной скульптуры) дает нам основание видеть в этих скульптурах воспринятые Ахуном качества греческого гения. Добавлю, — принятого непосредственно (на первоисточников), без подражания западно-европейскому и нашему русскому псевдо-классицизму.

В непосредственной близости к этой группе работ мне хотелось бы поставить еще три фигуры: „Горняка“, выполненного Ахуном в 1933 г., и два еские фигуры, которые должны быть установлены на крыше незавершенного из-за войны здания Казанского Финансово-Экономического института.

В „Горняке“, так же, как и в трехфигурной композиции и „Рыбаке“ мы увидим черты советских рабочих, но сильные руки которых через три года (трехфигурная композиция фонтана относится к 36 году) Ахун устойчиво и с такой уверенностью положил в своем искомом земной шар. Символическая концепция фонтана идет от конкретного наблюдения советского человека в „Горняке“. В трактовку его образа Ахун вкладывает много нового, характерного для нашей эпохи. И прежде художники изображали рабочих, но как не покоя „Горняк“ Ахуна на до-революционных русских рабочих Касаткина, на французских рабочих Курба. И, конечно, новое в нем не во внешних чертах, а в измененном внутреннем облаке, в правильно увиденном Ахуном новом, мудром, спокойном и радостном осознании жизни.

Создавая своего „Горняка“, Ахун синтезировал в его образе черты, выделенные им в людях советского общества, и перед нами, как собирательное лицо эпохи, предстал человек нового духовного склада, обретший счастье в труде и правду в жизни советского общества. Уверенность в этой правде и радостное участие в освобожденном труде вселяют в него гармоническое сочетание воли, ума и чувств.

Темой для скульптурного оформления прекрасного стоящего на возвышенности здания КФЭИ Ахун избрал тип советской молодежи, здоровой духом и телом, пахнущей и оплота нашего общества, овладевающей вершинами культуры и творящей чудеса героизма, когда она смеяет книгу на мягковату. Над ад-

ином, после войны, когда оно украсится скульптурами Ахуна, как бы запечатлены будут в камне стихи Тукая:

„Наблюдай ты со вниманием,  
Наш татарский молодой,  
Мысли светлы, ясный разум  
Устремляется вперед  
К званию, к опыту, к науке...“

Удача жанская фигура, созданная в характерной для Ахуна трактовке: сильное, здоровое тело, спокойное, сдержанное и плавно правдивое движение всей фигуры вперед, легко, но вместе с тем и решительно сделанный шаг и лицо, полное интеллектуального психологизма: „умную“ и бодрую творческую силу впечатляет Ахун в образе советской молодежи.

## Х

Особую группу в творчестве Ахуна занимают произведения, освещающие его своеобразным восприятием прошлого, несколько романтизированным, отстраняющимся в этом отношении на проблемы советского романтизма в скульптуре. Обращение к прошлому у западно-европейских скульпторов чаще всего проявлялось в виде эстетического стилизаторства, архаики, поисков в нарочито-идеализированном прошлом „Золотого века“, ухода от действительности. Черты эти заметны в послереволюционной эрме у Бурделя, Ледерера, Джали, Мецнера, Гильдебранда.

Русская школа (в работах Антокольского) изучала Ахуна увлекать живую связь с прошлым, и Ахун делает в этом направлении собственные шаги вперед. Сюжетами произведений этого рода Ахун берет не исторические факты или лица, как „Нестор-летописец“, „Ермак“ или „Петр I“ Антокольского, но поэтически, художественные образы, созданные народом. Ахун далек от того, чтобы искать идеальные нормы в прошлом, он художник современности и предчувствия будущего, его исторические работы не вовлекают его в конфликт с реальной действительностью, и тем менее он принадлежит к числу холодных стилизаторов. Он наделен живым и непосредственным ощущением прошлого. Именно такое ощущение прошлого мы видим в его превосходной скульптуре татарина-охотника с соколом, в которой он возрождает XIII—XIV век истории своего народа. Это одна из лучших работ Ахуна, а ней талант художника достигает зрелого и полноценного проявления, знаменуя начало лучшей поры его творчества. Мы убеждаемся в том, что

прошлые поиски художника в области постановки фигуры, разрешения движения, жеста, постановки головы и психологические — в передаче характера человека — нашли свое яркое выражение в этой работе.

Произведение это оригинально, трактовка сюжета своеобразна и индивидуальна: нам было бы трудно сопоставить эту скульптуру с какой-нибудь подобной ей в советском искусстве. Справедливо будет сказать, что своего охотника Ахун создал не подражая никому, силой своего разнообразного в своих проявлениях таланта, сказав этим новое слово в советской скульптуре.

Можно с уверенностью сказать, что „Охотник“ Ахуна явится с течением времени отправным пунктом, откуда начнет свое существование „Историческая школа татарского искусства“, зачинателем которой, таким образом, и является Ахун.

Ахун, как никто из его предшественников, сумел возродить перед зрителем отдаленное прошлое, в виде этой спокойной, сдержанной и, вместе с тем, внутренней напряженной фигуры охотника с „соколиным“ взглядом. Фигура трактована с чуть заметными чертами романтики, но своеобразная правдивость, страстность, торжественность, выраженные в фигуре, находят отклик и в древне-русском документе — в том приподнятом и восторженном тоне, с каким царь Алексей Михайлович пишет об увлекательном спорте — соколикой охоте. У фигуры нет фона, но Ахун дает почувствовать окружающую степь, широкие пространства которой охотник осматривает своим расширенным взглядом. Эта импрессионистическая деталь, позволяющая нам „видеть“ и несуществующую среду, напоминает отца Шервуда о Трубецком: „Скульптура стала передавать не только пластический характер изображаемых форм, но и окружающую их обстановку. Так, например, Трубецкий, вылепивший извозчика в осенний сырой день под снегом, так прочувственно изображает эту сырость, что зритель представляет себе даже время года“.

Необходимо добавить, что скульптура явилась результатом длительных историко-археологических исследований, она документальна по характеру костюма, по вышивкам, по узорам пояса и застежек: московские ученые на музее восточных народов помогли в этом отношении Ахуну так же, как в свое время Стасов помог Антокольскому одеть Петра I в костюм, документально соответствовавший эпохе.

„Охотник“ Ахуна пользовался заслуженной известностью в Иране, Индии, Турции, где его репродукция воспроизводилась через органы ТАСС.

Такой же известностью в странах Востока пользовалась и

вторая композиция, оставшаяся, к сожалению, в рукописи, „Песнь в степи“ (1940) г.

Как бы предчувствуя события, которые через несколько месяцев, в июне 41 года, поднимут мощную волну патриотизма в Татарии, Ахун вымывает из прошлого образ девушки, вдохновляющей своей песней на бой с врагами татарского богатыря. Лиризм и героическая романтика этой сцены из отдаленного прошлого приближаются к современным пламенным словам патриотизма, какими татарки в наши дни провожают своих близких - батырей, солдат, и офицеров Красной Армии, отправляющихся на фронты Отечественной войны. Таким образом мы убеждаемся, что историческая романтика Ахуна не эстетический архаизм: прошлое татар звучит в его работах лучшими нотами современности, переключаясь с ней благородными человеческими чувствами.

Но не только прошлое татарского народа вымывает отклик у Ахуна. Повести Низами Гяляли затронули его воображение и явились поводом к созданию двух работ: в 39 году он перерабатывает „Хосрова, убивающего льва“, из повести „Хосров Ширяк и след за этим Меджнун из повести „Лейла и Меджнун“.

На рассмотрении последней мне хотелось бы остановиться подробнее. Если в сцене борьбы Хосрова со львом Ахун трактует событие в форме более или менее, знакомой нам по многочисленным изображениям подобного сюжета на античные (Геркул) и библейские (Самсон) темы, то в образе Меджуна Ахун создает оригинальное, своеобразное, принципиально новое и лично глубоко прочувствованное произведение.

Перед нами тот, кого называют восточным Ромео. Повесть о его любви в Лейле одно из самых поэтических, полных очарования народных творений Востока, трогательная песня о пламенной и нежной любви.

Тукай обращается к Меджуну:

„Кто бы в мире знал про Лейлу,  
Кто б воспел ее в стихах,  
Если бы Меджун пред нею  
Не склонялся бы во прах?“

Меджун — „одержимый“ любовью, витунаст любви в греческом толковании, он умеет „любить любовь“, его жизнь проявляет чувство любви, как присущий ему большой талант, он живет, чтобы искать разделенного чувства и преданно слушать любимой. Подобный образ идеального влюбленного

принадлежит к „лечущим образам“ во всех культурах, а литературах всех народов.

Ахун трактует Меджиува в идеализированном облике античной скульптуры и все же, несмотря на всю ответственность таких прообразов в Меджиуве поражает высказанное Ахуном изящное благородство, гармония, своеобразная музыкальная фраза, звучащая в благородной голове и в текучести линий изящного мужского тела. Трудно найти еще что-нибудь подобное в скульптуре, что более соответствовало бы музыкальному стилю, являющемуся прообразом этого произведений.

Мы наблюдали у Ахуна умение выразить сдержанный жест, скупое движение, таящее за собой большую душевную жизнь, психологическую выразительность человеческого тела. Мы видели ответ на его творчестве сияющий античного гения — все эти черты нашли выражение в фигуре Меджиува.

Легкой поступью, едва касаясь земли, движется этот изящный человек с классическим правильным и одухотворенным лицом, с маленькой овуой на руках, — Добрый Пастырь, знакомый нам по фрескам ранне-христианского искусства. И он утверждает высшее проявление жизни — любовь, вот отчего жизнь, природа, олицетворяемая газелью с таким преданным доверием принимается головой к его бедру. Меджиун принял под пальцами Ахуна несравненно более глубокое и одухотворенное содержание, образ его стал несравненно более обобщенным и значительным, его чувство всеобъемлющим и высоким, чем персонажи европейского искусства, подобные ему: Дон-Жуан, Вертер. Меджиува ближе любовное чувство Ромео, Дон-Кихота или Данте, но справедливее всего было бы сказать, что в своем античном воплощении Меджиун Ахуна несет на своем благородном челе отсвет тех чувств, какие были воспиты античным же певцом любви Платоном.

## XI

Повторю, — творчество Ахуна свидетельствует о большой оттаченности и разнообразии его таланта.

Наряду с работами, о которых мы говорили выше, Ахун создает произведения, посвященные драматическим, героическим темам: в 1929 г. он создает для Челябинска проект „Памятник павшим борцам“, „Разведку партизан“, „Смерть комиссара“ и, наконец, „Отомстим“ 1942 года.

Но обзором не этих работ я хотел бы закончить рассмотрение первой группы произведений Ахуна. Наше внимание

привлекает его работа, относящаяся к 1936 г., в которой мы видим собранными воедино ряд выразительных черт, характерных для новой группы его произведений. Я говорю о скульптуре „Урожай“. Созданию этой вещи предшествовала поездка скульптора по колхозам Татарии. Она состоялась в конце лета, Ахун побывал по полям Тат. АССР как раз к началу уборочной кампании. Во время переезда с места на место Ахун искал впечатления, типы, запоминал движения, жесты, оживленные лица и т. д. Его глаз художника профессионально подмечал и укладывал в памяти тысячи деталей виденного, которые затем, просеянные, отобранные, должны были пригодиться ему дома, в мастерской.

Вернувшись в Казань, Ахун, среди многих других тем, оставался на образе женщины со снопом ржи в руках и приступил к работе, стараясь вложить в фигуру женщины наблюдения во время поездки.

В „Урожае“ Ахун высказал ряд новых соображений в отношении принципов советской монументальной скульптуры и подвел этой работой итог собственным длительным исканиям в этой области.

Создавая обобщенный, синтезический образ, он набавал символы и стилизации (которых во избежала Мукина в подобной работе, в своей „Крестьянке“). Средствами социалистического реализма он поднялся до широких обобщений, достигнув в фигуре колхозницы той степени выражения типичного, характерного, собственного многим миллионам колхозных женщин, что заставляет нас видеть в чертах татарской колхозницы образ советской женщины, присущий в украинке, и русской, и армянке и т. д.

Профессиональные приемы, которыми пользуется здесь Ахун, сиромы и сдержанны, никакого аффекта, никакой нарочности в фигуре нет, она проста, естественна, явственно правдива и вместе с тем она в высшей степени психологична и эмоциональна. Идея произведения легко постигается зрителем. Сущность понятий о колхозном труде, о советской женщине, Ахун высказал просто, эпитиво, почти в народно-фольклорном духе; вместе с тем вся работа проникнута искренностью и любовью, (без которых не существует большого искусства) какие говорят нам о большой и действительной любви художника к своему народу.

Ахун высказал себя в „колхознице“ патриотом в глубоком и истинном значении этого слова. Только наволшебное и возвышенное чувство любви к родине вместе с большим талантом художника смогли передать заражающие нас радостное сияние лица татарки колхозницы. Вместе с Антокольским (его письмо

к Стасову 1882 году) Ахун мог бы повторить слова нашего замечательного скульптора, направив их к Татарин: „Вся душа моя принадлежит той стране, где я родился и с которой связях. Вся я принадлежу тем, кого раньше других назвал своими. На севере сердце мое бьется сильнее, я глубже там дышу и более чуток ко всему, что там происходит... Вот почему все, что бы я ни сделала, будет всегда результатом задушевного впечатления, которыми матушка Русь вскормила меня“.

„Урожай“, несмотря на свою обобщенность, не абстракция. Это песня о реальном советском труженике, колхознице татарке, которая, как и многие изображенные Ахуном люди труда, говорит нам об одной из самых замечательных черт нашего общества — о счастье, принесенном человеку свободным трудом: искусство Ахуна питается возвышенными чувствами народа, его прогрессивными идеями. Своей работой Ахун говорит, что элементы идеализации в этой работе есть „квинтиссенция всего существующего (реального) в жизни“ (Мухомов).

Необыкновенно выразительно живое, эмоциональное, полное разнообразных чувств лицо женщины, на нем как бы видны бронзовую от загара, покрытую каплями пота, кожу. Скульптура, как и многие другие работы Ахуна, „музыкальна“: кажется, что она „звучит“ бодрой, радостной песней — татарской по мотиву и языку, но нашей, общенародной, понятной всем национальностям по своему содержанию.

## XII

Выше, рассматривая композиции Ахуна, мы убедились, какое разнообразие идей и сюжетов нашло свое отражение в его творчестве. Талант Ахуна — чуткий инструмент с богатой клавиатурой, он способен звучать вежливой, лирической темой, патристическими нотами героики, борьбы, победы и, постоянно, утверждением высоких, общечеловеческих идей советского общества. Именно последнее и создает внутреннюю связь и единство его творчества и придает созданным им произведениям убедительную силу, а самому Ахуну — значение мастера татарской советской культуры.

Мы останавливаемся сейчас перед второй, не менее значительной группой его произведений, какой являются его скульптурные портреты.

Каждый портрет для художника — ответственный заказ, в котором художник дает отчет не только в совершенстве своей техники, наиболее сложной именно в изображении челове-



ческого лица, но и в своем собственном мировоззрении, в отношении к человеку, в оценке положительного и отрицательного в человеке, в понимании его психологии, в умении разгадать сущность внутренней жизни человека и, отделив в человеческих чертах то, что отражает нехарактерное, случайное, показать истинный облик позирующего перед художником человека.

Традиции русской живописи, для которой с X-го века, с работ Алмагия, затем Новгородской школы, Рублева и до портретов Шубина и, главным образом, до портретов Михаила Васильевича Нестерова, человеческое лицо было центром композиционной, живописной, смысловой и идейной задач художника, воспитан у Ахуна подобное понимание человеческого лица и подобное отношение к нему. Нельзя не отметить, что русское, в лице Нестерова, и татарское, в лице Ахуна, понимание смысла и содержания портретного искусства совпало с периодом глубокого кризиса портрета в Западной Европе, где оно (портретное искусство), стало как бы символом холодного, равнодушного отношения к человеку. Портрет стал поводом для формально-живописных и формально-скульптурных исканий. Из портретной живописи исчез человек со всем своеобразием неповторимой личности, исчезли человеческие радости, горе, интеллектуальные и социальные характеристики человека.

Художники Запада чаще всего интерпретируют человеческое лицо либо как своеобразный натюр-морт, цветовой пятно, одинаково звучащее рядом с предметами окружающей обстановки, либо трактуют его, как декоративное пятно—объект формальных исканий, либо натуралистически воспроизводят лишь анатомическое сходство изображаемого лица.

Воспитанный русского реализма Ахун отправляется от кардинально противоположных точек зрения. Он высказывает в своих работах восприятие в человеке всей совокупности эмоциональных и интеллектуальных черт. В человеке Ахун видит, видит и отбирает для изображения духовную собранность, деятельную внутреннюю жизнь. Его портреты—документы нашей советской эпохи, они являются прекрасной фиксацией роста Татарской АССР, впечатленного в творческой духовной деятельности лучших представителей передовой татарской интеллигенции от Насырова и Тухая до Жиганова, строителей новой жизни, защитников счастья своего народа на фронтах Отечественной войны. Глубина проникновения во внутреннюю жизнь человека и те высокие подвиги, которые Ахун сумел увидеть в ней и запечатлеть их в своих работах, делают портреты Ахуна народными, социальными в лучшем и наиболее

глубоком значении этого слова, ибо наиболее ценное в человеке Ахун видит в тех проявлениях человека, какими тот поднимается до общественного, общечеловеческого. Своими портретами Ахун утверждает общность людей, а не обреченное одиночество людей капиталистического общества, творческое содружество единого в своем устремлении советского коллектива.

### XIII

Этими исключениями, почти все скульптурные портреты Ахуна изображают деятелей татарской литературы, искусства, науки. Посмертные маски, святые ики с Хады Такташа, Галнаскара Камала, Шарифа Камала Курбангалеева, Айдара, составляют ценный иконографический мемориальный фонд. Им созданы портреты поэта Хады Такташа, драматурга Галнаскара Камала, прозаика Шарифа Камала, композитора Назима Жиганова, поэта Габдуллы Туная, народного композитора Салиха Сайдашева, ученого Каюма Насырова. Одно лишь перечисление этих имен вводит нас в круг крупнейших представителей татарской культуры. Запечатлевая их образы, Ахун как бы создает пантеон деятелей татарского искусства, периода его подъема, расцвета.

Посмертные маски помогли в работе Ахуну, но они остались лишь подсобным материалом, т. к. портреты создаются им на основе более широкой документации и представляют собой нечто большее, чем скульптурные фотографии.

Внешние черты человека, сходство остаются для Ахуна объективными элементами, пользуясь которыми он стремится в своих работах к выражению более глубокого и подлинного тождества с оригиналом, заключенного в познании целестремленности человека, его духовного склада, творческого характера, его социальных проявлений. Ахун, как и Маннзер, стремится к тому, чтобы „портрет говорил о самом существе, самом главном в характеристике изображаемого лица. Естественно, что для автора необходимо исчерпывающее знакомство не только с иконографией, но и с делами и думами своего героя“ (М. Г. Маннзер.)

Ахун лично никогда не знал Туная, но поэзия Тукая сопутствовала всей его жизни, начиная с самого раннего детства, когда мать ублаживала его колыбельной песней Тукая, до сознательных и самых последних лет, всегда открывая перед ним новые стороны, звуча по-иному. Вот почему в портрете Тукая Ахун достиг глубокого проникновения во внутренний мир близкого ему человека. Живая восприимчивость Ахуна, острота его

вагляда, воспитанное годами понимание Тукая, помогая ему запечатлеть в портрете сложный и богатый характер, мудрость великого татарского поэта, его глубокий принципиализм, непримиримость, боевой дух вместе с „наивным, почти детски-чистым выражением лица“, что так чутко подметил в чертах Тукая Якуб Агшеев.

Ахун сумел, помимо этого, раскрыть в характере Тукая черты, о которых тот сам говорил: „Ведь я не только поэт, я дипломат, политик и общественный деятель. Мои глаза многое видят, мои уши многое слышат“.

Ахун добился прекрасной выразительности лица Тукая в своей работе. Можно многое прочесть в рисунке губ, бровей, в энергично сжатом рте, открытых глазах и решительно повернутой голове поэта.

Портрет был сделан быстро, но готовился к нему Ахун три года и сейчас его не оставляет желание создать новый портрет Тукая, чтобы сказать о нем еще то недосказанное, что осталось в нем после работы. Трудно предположить, что новое скажет он о благородном талантливом поэте, безвременно погибшем, периодами — трагически одиноком, вся жизнь которого была борьбой с человеческими неправдой и предрассудками, с личной материальной нуждой, наконец сложившей его, о поэте, скававшем о своей жизни двумя строчками, надолго запомнившимися Максиму Горькому своими драматизмом и печалью:

„Из железной клетки улетает,  
Улетает — юная душа моя!“

Сейчас Ахун говорит нам о Тукае, полном энергии, смел, боевого духа, взгляд которого прозревает в будущем осуществление идеалов, которые он так страстно жаждал видеть претворенными в жизнь одинаково близких ему русского и татарского народов.

Всматриваясь в черты портрета, несколько вспоминая стихи Тукая, обращенные им к памяти Ямашева, но которые как нельзя более подходят к тому, чтобы служить строфа за строфой прекрасным стихотворным пересказом замысла Ахуна, стихотворным дополнением к его скульптуре.

В себе, как море, сочетал он  
Большую силу с красотой.  
Звездой высокою сверкал он,  
Непостижимою звездой.  
Любого вспомни ты святого,  
Любого вспомни мудреца —

Не сыщешь светлого такого,  
 Неповторимого лица.  
 Не льнул он к сильным и богатым,  
 Дружил с безправным бедняком.  
 Людей своим лучистым взглядом  
 Одаривал он, как цветком.  
 Сумел он, чести не пятная,  
 По топям жизненным пройти.  
 И даже враг не мог — я знаю —  
 На нем хоть пятнышка найти.  
 Насмешкой, как стрела разящей,  
 Он злобу черную клеймил,  
 Ок путь прямой и настоящий  
 Народу своему открыл.  
 Как солнце, светлый и прекрасный,  
 Боролся он с враждебной мглой,  
 Как солнце, что улыбкой ясной,  
 С полем спонкет мрак ночной.

Выше я говорил с разнообразии творческих приемов, средств выражения у Ахуна. Примером этому может служить и бюст Хадм Такташа среди других портретных работ Ахуна. Он не похож на бюст Тукая, отличаясь от него как техникой, так и психологическим содержанием. И вместе с тем между ними есть и связующее их внутреннее единство, общность, постигаемая нами как разнообразное проявление единого в своем движении процесса.

Всего легче убедиться в этом, сопоставляя оба бюста — Тукая и Такташа. Нам становится понятной общность, заключенная в мыслях, чувствах, в знании этих двух татарских поэтов. Идея, проявленная в бюсте Тукая, находится в процессе становления, в состоянии поисков путей и возможностей своего осуществления, в борьбе за свое существование. Тукай не принимает действительности, его гневное лицо призывает к борьбе с ней, за торжество справедливости, за социализм, коммунизм, которые только рисуются перед его взором и осуществления которых ему не было суждено увидеть. Между тем, Такташ, наш современник — весь радостное творческое утверждение жизни, которую видит вокруг него его широко открытые глаза, он активный участник и деятель советской действительности, за которую боролся Тукай. В образе Такташа Ахун находит и запечатлевает реальное претворение в жизнь мечтаний могучего Тукая, завершение борьбы, какой была полна его замечательная жизнь. В интерпретации Ахуном двух, взаимно дополняющих образов мы видим как бы предисторию

Октября татарской поэзии и поэзию победившего социализма.

Ахун видел Такташа живым. С умершего поэта он снимал маску, он вчитывался в его стихи, проникался поэмной лирической и бурной, страстной, гневной и нежной, автора „Лесной девушки“, и „Письма в будущее“.

Такташ в изображении Ахуна деятель современной нам эпохи человек больших чувств, уверенный в настоящем и будущем своей страны, личная судьба его неотделима от судьбы его народа:

„Пусть я умру,  
Мой сын пойдет на смерть,  
Чтоб быть врага в решительном бою...“

Этой близостью к народу, верой в его будущее, уверенностью в том, что знамя татарской культуры, на котором начертано имя Тукая и его собственное, будет поднято победою сыновьями татарского народа, полвеко лицо портрета.

Если два предыдущих портрета, Тукая и Такташа, выполнены Ахуном по воспоминаниям, фотографиям и посмертным маскам в характере некоторой обобщенности, то третий крупный портрет — композитора Назиба Жиганова сделан Ахуном в мастерской с натуры, в непосредственном общении с позировавшим ему композитором. В этой работе Ахун проявляет высокую технику, демонстрируя легкость и свободу, с какой он владеет материалом и переводит свою работу из глины в мрамор. Портрет выразителен, психологичен и может служить прекрасным примером произведений такого рода. В своей работе Ахун говорит о ярком впечатлении, произведенном на него музыкой создателя новых путей татарской оперы, творца „Качкын“, „Ирек“ и золотоволосой „Алтын-чач“.

Ахун трактует Жиганова человеком большой внутренней силы, спокойной, гармоничной, которую тот черпает в своей прочной связи со своим народом, из песенных интонаций которого и вырастает его музыкальное творчество.

Характер музыкального творчества Жиганова — его ясность, выразительная рельефность, психологически определенные и содержательные лейтмотивы характеристик героев, народность массовых сцен — диктует классическую ясную, предельно жизненную трактовку Ахуном лица Назиба Жиганова, талантливого деятеля татарской музыкальной культуры, продолжателя традиций русской музыкальной школы.

Есть нечто общее между самим Ахуном и Жигановым в той возвышенной интерпретации образа татарской девушки, нежной,

женственной и вместе с тем решительно-вдохновенной, когда она зовет любимого на бой с врагом, какую Ахун исплотила в своей „Песни в степи“, а Жиганов в образе золотоволосой „Алтын-чич“.

Большой психологической глубиной отмечены работы Ахуна в портрете народного композитора Салиха Сайдашева и в барельефе драматурга Галиаскара Камала. Отличаются они внешне сложностью своего психологического содержания, резко индивидуализированной внешностью, первым из них. Чертами монументальности отмечен барельеф Галиаскара Камала, в образе которого, помимо облика автора татарских классических произведений и жоватора татарского языка, Ахун почти неуловимо рождает на его губах едва заметную „вольтеровскую“ усмешку, полную остроты, придававшей жизнь его сатирическим произведениям.

Из остальных работ отметим портреты жены художника, беспорядочного мальчика и двух героев Советского Союза.

В превосходном портрете своей жены Ахун высказывает себя мастером интимного портрета, умело вглядывающимся в индивидуальные особенности человека, прислушивающимся к тонким проявлениям душевных движений. Портрет вылеплен в скромной, сдержанной манере. Опущенный задумчивый взгляд хорошо передает образ углубленной в свои мысли женщины.

Очень удачен портрет беспорядочного. Живая симпатия Ахуна к заброшенному мальчику согревает эту работу теплыми гуманистическим чувством. Наряду с божественными чертами, наблюдательными Ахуном у „детей улиц“, он заражает нас своей верой в то, что перед нами временная тяжелая, проходящая болезнь ребенка, на смену которой идет его приобщение к взрослой физической и моральной жизни.

Последние работы Ахуна, датированные годами войны, портреты двух героев Отечественной войны Воронкова и Илуккина. Оба эти портрета — сложная повесть о двух скромных рядовых советских людях в мирные годы, ничем, быть может, не отличных от миллионов таких же рядовых советских людей, как и они, проявивших в дни войны ту силу любви к советскому Отечеству в ту степень героизма, какие заставляют весь мир с изумлением и восхищением смотреть на невиданную доблесть и мужество советских людей. Зная героические подвиги партизана Илуккина, Ахун говорит о своем изумлении при личной знакомстве с ним от простоты, скромности этого замечательного человека. Перед тем, как приступить к работе, Ахун ряд дней провел с ним за беседами, в совместных прогулках, в по-

сещени театра, всматриваясь в Ижукина, проникаясь его отношением к жизни. — Вот почему его портрет дышит правдой, искренностью и необыкновенной внутренней выразительностью.

В середине февраля 1945 года Ахун закончила работу над портретом Каюма Насырова. Этот портрет по праву может считаться отчетной работой Ахуна к его юбилею. И действительно, в бюсте Насырова, черты, присущие портретным работам Ахуна, достигают наибольшей выразительности, законченности, продуманности и единства. Перед нами один из славной группы деятелей татарской культуры, зачинатель ее подъема в середине прошлого века. Его изображением Ахун завершает свою в высшей степени ценную и редкую по своей собранности галерею деятелей эпохи подъема и расцвета татарской науки, литературы и искусства.

Пробегая взглядом жизнь Каюма Насырова, осмысливая ее, Ахун остановился на изображении Насырова в преклонных годах, когда за его плечами уже пролегал длинный путь плодотворно прожитой жизни с проведенными в деревне детскими годами, с длительным учением в медресе, затем в Казанском университете, годы его преподавательской, научной работы и, наконец, научной деятельности этнографа, фольклориста, естествоведа, годы просветительной и литературной работы. Составившие богатое содержание творческой деятельности мыслителя, ученого, художника слова.

Черты лица К. Насырова носят знакомую нам по античным портретам печать покоя, глубины внутренней жизни, гармонической уравновешенности духовных сил. Ахун запечатлевает на лице Насырова спокойное и заслуженное удовлетворение, с каким Каюм Насыров как бы охватывает взглядом всю прожитую жизнь, вспоминая свое служение народу, труды, порыв страстной молодости и созидательный труд зрелых лет.

В жизни Насырова Ахун останавливает собственное внимание и привлекает внимание зрителя к той завершающей, последней эпохе в жизни человека, какую, вскрывая глубину ее содержания, любил отмечать древне-греческие мастера. Вместе с ними Ахун проникается сознанием, что „вечер“ человеческой жизни — лучшее время торжества и расцвета в человеке глубокой, чистой, спокойной мысли, подобной устью полноводной реки, тихо сливающей свои воды с морем, истоки которой питаются бурными горными ручьями и водопадами.

Античные портреты, как и портрет Насырова, фиксируют в человеке интеллектуалом в состоянии гармоничного и глубокого покоя. Бюст Насырова приобрел под руками Ахуна облик

мыслителя, взгляд которого полон ровным и ярким светом его разума.

Вместе с тем, в характеристике Насырова Ахун находит выражение чертам сердечности и доброты, просвечивающимся в его лице и согревающим его „умный взгляд“ внутренним сердечным теплом.

Ахун подошел к своей работе и на этот раз с всегда присущей ему сдержанностью, проявленной как в средствах воплощения образа — классически скромных и простых, далеких от драматизма и внешнего эффекта, так и в сдержанной трактовке внутреннего облика Насырова.

Такая сдержанность оказалась как нельзя более у места в передаче столь психологически-сложного, многогранного и глубокого характера, каким обладал Насыров, не случайно любивший Ломовосова, с которым он имел в равносторонности проявлений своей богатой и талантливой натуры много общего.

Глубоко привлекательный образ ученого и мыслителя, которому Ахун придал черты личного обаяния, вместе с тонкой психологической трактовкой, делают этот портрет заметным шагом вперед в области портретного творчества Ахуна.

#### XIV

Особняком у Ахуна стоят работы над портретами Барбюса и Романа Роллана, обзорением которых будет, как мне кажется, правильно закончить наше знакомство с творчеством Ахуна.

Портрет Романа Роллана вызывает наш особенный интерес.

Мысль об этом портрете возникла у Ахуна в связи с приездом в 1935 году Роллана в Москву. Значение этой поездки и обстоятельства, вызвавшие ее, представляли заметное явление как в истории все увеличивавшегося влияния СССР среди прогрессивной интеллигенции Западной Европы, так и в личной биографии одного из крупнейших, талантливейших писателей мира. После смерти Анатолия Франса Роллан остался самым большим писателем Европы. Личные черты идейного вождя значительных групп интеллигенции, гуманиста, пацифиста, стоявшего „над схваткой“ в прошлую империалистическую войну, вместе со страстным обличением буржуазной культуры, распад которой он создал более чем кто-нибудь другой, создавали вокруг его имени в глазах интеллигенции Западной Европы ореол бескорыстного служения делу „мира всего мира“, благородной, рыцарской защиты всего возвышенного и героического в жизни.

Преодолевая ложь, которой пресса капиталистических госу-



дарств окружала СССР, Ромен Роллан, в трагическом сознании своего бессилия и одиночества на восьмом десятке лет жизни, среди отчаяния, безверия и цинизма, окружающих его, приехал в Москву, чтобы там убедиться вочуюю, не найдет ли он в молодой Советской стране ту „человеческую правду“, которую он так страстно и бесплодно искал всю жизнь.

После посещения СССР Ромен Роллан возвратился с сознанием, что эту правду он обрел в строящемся бесклассовом обществе народов Советского Союза и во всеуслышание заговорил об этом со всем авторитетом большого художника и лично безукоризненного человека. Заявление это вызвало ответный поток лжи и грязи со стороны продажных писак капиталистической прессы, и Ромен Роллан, автор составивших его славу „Жизнь Христофа“, „Кола Брюньова“ и „Очарованной души“ — стал борцом за распространение правды об СССР, его активным защитником и другом.

Именно эту последнюю эпоху в жизни Романа Роллана и именно эти стороны его деятельности, подвигающие Р. Роллана от интуитивного и художественного постижения социальной правды до сознательного обретения и защиты ее, запечатлевают Ахун в чертах монументального портрета.

В трактатке этого сложного образа Ахун всю прошлую деятельность Р. Роллана дает нам только почувствовать, слегка романтизируя облик писателя, сохраняя на его обнаженной фигуре классические складки плаща аяичного философа и трибуна.

В чертах бюста мы узнаем автора тончайших исследований о французской музыке, Бетховене, Толстом, Микель-Анджело, автора драм из времен Французской революции, весь облик наследника и преемника Французской культуры. Но не это оценивает и характеризует Ахун, не на этом он останавливается наше внимание. Духовный облик писателя составляет для Ахуна как бы основу, почву, на которой вырастает нечто более значительное и высокое в его личности, деятельности и жизни: образ борца за общественные идеалы, за социальную правду. Вот то новое в знакомых чертах Роллана, что мы видим, вглядываясь в работу Ахуна, а что находит свой отклик в словах Р. Роллана: „Советская революция рождена героическим гением Ленина и его бесстрашных соратников... Советская революция была издавна той пламенной мечтой всех вольволюбивых умов, которые возмущались социальной несправедливостью и стремились к более гуманному общественному строю... Октябрьская революция

рождена и нашей верой. Ее победа — наша победа. Наша судьба связана с ее судьбой”.

Все, что составляло творческую, интеллектуальную и эмоциональную мощь Роллана, нашло в скульптурном рассказе о нем Ахуна, свое высшее осмысление в акте мужественного противодействия силам реакции, в сближении с всемирно-историческими прогрессивными идеями советского общества.

Так об этом говорит нам своей работой Ахун. Эти мысли он акцентирует в своей характеристике Р. Роллана и придает им первостепенное значение. Идя в своей работе таким аналитическим и принципиальным путем, Ахун высоко поднимает роль и значение советского художника, его право и долг на осмысление и оценку историкокультурных процессов, протекающих не только в жизни собственного народа, но и в жизни народов за рубежом — нашего отечества. Интерпретируя в данном случае образ наиболее яркого и талантливого деятеля западно-европейской культуры, Ахун осторожно, но и решительно отделяет и устанавливает в идейных движениях ее интеллигентские черты подлинно прогрессивные, жизненные, действительные в борьбе за мир всего мира”.

Своей работой Ахун как бы откликается на заданный в том же году вопрос М. Горького „С кем вы, мастера культуры?“, и отвечает, что лучшая часть мастеров культуры с нами, что в своем понимании идей советского общества, в близости к ним, они обретают ту „правду“, которую искал и пытался у нас Р. Роллан. Не лишним будет отметить, что в своей переписке с Ахуном Р. Роллан правильно понял смысл своего нового портрета, созданного татарским мастером, признавая истинно ценным в этом портрете не фотографическое сходство, но выражаемое во всей фигуре мужество, прообраз идей, воплощенных в его творчестве. Художник творит произведения искусства, оставляя в каждом из них печать своей личности, мировоззрения, понятий. В свою очередь и его произведения, когда мы рассматриваем их одно за другим, создают под конец черту за чертой — живой облик своего творца. Мы не станем подводить сейчас итоги творчества Ахуна, давать его общую оценку и характеристику: пусть это сделают его работы, которые мы пытались рассмотреть выше, — соберут черта за чертой перед каждым из нас весь рассеянный в них творческий облик художника. Да и подводить итог деятельности Ахуна было бы преждевременно: его талант в расцвете сил, перед ним широкие горизонты, многие творческие радости ждут его впереди.

Ахун-художник родился одновременно с Республикой татарского народа, одинаковый четвертьвековой юбилей они празднуют одновременно. Одна и та же неразрывная связь объединяют Ахуна с его народом, создают их общую жизнь, перед ними один общий путь — вперед!

г. Казань

Август 1944 — февраль 1945 гг

---

рождена к нашей воле. Ее победа — наша победа. Наша судьба связана с ее судьбой”.

Все, что составляло творческую, интеллектуальную и эмоциональную мощь Роллава, нашло в скульптурном рассказе о нем Азуну, свое высшее осмысление в акте мужественного противодействия силам реакции, в сближении с всемирно-историческими прогрессивными идеями советского общества.

Так об этом говорит нам своей работой Азун. Эти мысли он акцентирует в своей характеристике Р. Роллава и придает им первостепенное значение. Идя в своей работе таким аналитическим и принципиальным путем, Азун высоко поднимает роль и значение советского художника, его право и долг на осмысление и оценку историкокультурных процессов, протекающих не только в жизни собственного народа, но и в жизни народов за рубежом — нашего отечества. Интерпретируя в данном случае образ наиболее яркого и талантливого деятеля западно-европейской культуры, Азун осторожно, но и решительно отделяет и устанавливает в идейных движениях ее интеллигентские черты, подлинно прогрессивные, живые, действительные в борьбе за мир всего мира”.

Своей работой Азун как бы откликается на заданный в том же году вопрос М. Горького „С кем вы, мастера культуры?“, и отвечает, что лучшая часть мастеров культуры с нами, что в своем понимании идей советского общества, в близости к ним, они обретают ту „правду“, которую искал и нашел у нас Р. Роллав. Не лишним будет отметить, что в своей переписке с Азуном Р. Роллав правильно понял смысл своего нового портрета, созданного татарским мастером, признавая истинно ценным в этом портрете не фотографическое сходство, но выразительное во всей фигуре мужество, прообраз идей, воплощенных в его творчестве. Художник творит произведения искусства, оставляя в каждом из них печать своей личности, мировоззрения, понятий. В свою очередь и его произведения, когда мы рассматриваем их одно за другим, создают под конец черту за чертой — живой облик своего творца. Мы не станем подводить сейчас итоги творчества Азуна, давать его общую оценку и характеристику: пусть это сделают его работы, которые мы пытались рассмотреть выше, — соберут черта за чертой перед каждым из нас весь рассеянный в них творческий облик художника. Да и подводить итог деятельности Азуна было бы преждевременно: его талант в расцвете сил, перед ним широкие горизонты, многие творческие радости ждут его впереди.

Ахун-художник родился одновременно с Республикой татарского народа, одинаковый четвертеековой юбилей они празднуют одновременно. Одни и те же неразрывные связи объединяют Ахуна с его народом, создают их общую жизнь, перед ними один общий путь — вперед!

г. Казань

Август 1944 — февраль 1945 гг

Визильев. 17/11-37

### *Дорогой товарищ АХУН САДРИ!*

Благодарю Вас за ваше письмо. Я пошлю Вам скоро два-три фото, хотя я думаю, что невозможно сделать портрет, похожий по фотографий, но репродукции с ваших произведений убеждают меня, что Вы очень талантлив и я думаю, что бюст с меня, который Вы сделаете, будет прекрасной работой, если даже и не будет полного сходства.

Желаю Вам успешной работы, здоровья и бодрости.

~~Сердечный привет~~ **Ромен Роллан** ~~поздравляет артистическую команду, что я не знаю, сможете ли Вы, на основании их, сделать что-либо похожее. Многие скульпторы и художники пытались сделать с меня изображения, но ни одно не удовлетворяет меня.~~

Во всяком случае, желаю Вам удачной работы и хорошего здоровья. Прощу Вас верить в мою сердечную симпатию.

Ваш Ромен Роллан.

26 марта 1939 г.

### *Дорогой АХУН САДРИ.*

Ваш бюст дышит мужеством, в нем видна энергия, которую внушают мне мои герои, которая видна в частности в чертах моего лица (в бюсте).

Безосмысленно Вы ее сделали близким к вашей национальности. Это и естественно потому, что Вы меня никогда не видели, иначе как только по моим произведениям и по репродукциям, более или менее деформированным.

Между прочим, и Леонардо да Винчи отмечал, что в произведениях художников есть сходство как с самим художником, так и с тем, с кого пашут или лепят (с моделью). Но будь ли это белое или черное, все же бюст является прекрасным произведением — образцом скульптуры.

Я уверен, что Вы сделаете свое имя знаменитым в искусстве.

Дружески жму Вашу руку преданным Вам. Ромен Роллан

В знак дружбы посылаю свой фотоснимок. Р. Р.

рождения и нашей верой. Ее победа — наша победа. Наша судьба связана с ее судьбой”.

Все, что составляло творческую, интеллектуальную и эмоциональную мощь Роллана, нашло в скульптурном рассказе о нем Ахуна, свое высшее осмысление в акте мужественного противодействия силам реакции, в сближении с всемирно-историческими прогрессивными идеями советского общества.

Так об этом говорит нам своей работой Ахун. Эти мысли он акцентирует в своей характеристике Р. Роллана и придает им значение. И в своей работе таким анали-

же ему творит ...  
и отвечает, что лучшая часть мастеров культуры с нами, что в своем понимании идей советского общества, в близости к ним, они обретают ту „правду“, которую искал и нашел у нас Р. Роллан. Не лишним будет отметить, что в своей переписке с Ахуном Р. Роллан правильно понял смысл своего нового портрета, созданного татарским мастером, признавая истинно ценным в этом портрете не фотографическое сходство, но выраженное во всей фигуре мужество, прообраз идей, воплощенных в его творчестве. Художник творит произведения искусства, оставляя в каждом из них печать своей личности, мировоззрения, понятий. В свою очередь и его произведения, когда мы рассматриваем их одно за другим, создают под конец чергу за чертой — живой облик своего творца. Мы не станем подводить сейчас итоги творчества Ахуна, давать его общую оценку и характеристику: пусть это сделают его работы, которые мы пытались рассмотреть выше, — соберут черта за чертой перед каждым из нас весь рассеянный в них творческий облик художника. Да и подвигать итог деятельности Ахуна было бы преждевременно: его талант в расцвете сил, перед ним широкие горизонты, многие творческие радости ждут его впереди.

Ахун-художник родился одновременно с Республикой татарского народа, одинаковый четвертьвековой юбилей они празднуют одновременно. Один и те же неразрывные связи объединяют Ахуна с его народом, создают их общую жизнь, перед ними один общий путь — вперед!

г. Казань

Август 1944 — февраль 1945 гг

---

Вяльцев. 8 октября 37 г.

*Дорогой товарищ АХУН САДРИ!*

Благодарю Вас за ваши два письма. Первое от марта с вашим портретом, второе от сентября. Извините, что задержался с ответом — я был перегружен работой, мне 72 года и здоровье мое далеко не хорошее. Посылаю Вам несколько фотокарточек (3 шт). Но я не знаю, сможете ли Вы, на основании их, сделать что-либо похожее. Многие скульпторы и художники пытались сделать с меня изображения, но ни одно не удовлетворяет меня.

Во всяком случае, желаю Вам удачной работы и доброго здоровья. Прощу Вас верить в мою сердечную симпатию.

*Ваш Роман Родван.*

26 марта 1939 г.

*Дорогой АХУН САДРИ:*

Ваш бюст дышит мощью, в нем видна энергия, которую внушают мне мои герои, которая видна в частности в чертах моего лица (в бюсте).

Безосознательно Вы ее сделали близким к вашей национальности. Это и естественно потому, что Вы меня никогда не видели, иначе как только по моим произведениям и по репродукциям, более или менее деформированным.

Между прочим, а Леонардо да Винчи отметил, что в произведениях художников есть сходство как с самим художником, так и с тем, с кого пишут или лепят (с моделью). Но будь ли это белое или черное, все же бюст является прекрасным произведением — образцом скульптуры.

Я уверен, что Вы сделаете свое имя знаменитым в искусстве.

Дружески жму Вашу руку преданным Вам. Роман Родван

В знак дружбы посылаю свой фотоснимок. Р. Р.

---

## ПЕРЕЧЕНЬ РАБОТ.

- |   |   |
|---|---|
| 1920—22.  | „Юный радист“.  |
| Муллаев-Нур Вахитов. Бюст.  | 1931—33   |
| Г. Тунай. Бюст.   | „Такташ“. Бюст.   |
| Пушкин. Бюст.   | „Метростроитель“.   |
| Лермонтов. Бюст.  | „Вязальница“.   |
| Ленин. Бюст.  | „Сепараторщица“.  |
| К. Маркс. Бюст.   | „Молочница“.  |
| 1923—27   | „Горняк“.   |
| Беспризорник. Бюст.   | „Ленин“. Бюст.  |
| Голова натурщица.   | „Сталин“. Бюст.   |
| Натурщица облаченная. Рост.   | „Молодой Ленин“. Бюст.  |
| Этюд натурщицы обнаженной.  | 1934—37.  |
| Рост.   | „Ядрометатель“. 21м. Стадион „Динамо“.                              |
| Голова натурщицы.   | „Тениссетка“. 21м. „Стадион Динамо“.                                |
| Резные работы по самоцветным камням (яшма, малахит, орась, изумруд, яшма, агат и т. д.) | „Колхозница со снопом“.   |
| Старуха. Дерево.  | „Юлия“.   |
| Свердлов. Бюст. Мрамор.   | „Разведка красных партизан“.  |
| 1927—30   | „Смерть комиссара“.   |
| Геба. Бюст.   | „Урожай“.   |
| Проект памятника „Павшим борцам“ для г. Челябинска.                                     | Фонтан для Кавани. Общая высота 10 метров.                          |
| „Антейщик“.   | „Рыбак“. Фонтан для Кавани. Общая высота 12 м.                      |
| „Горняк“.   | „Сталинский урожай“ выполнен для выставки „Инд. социализма“—Москва. |
| „Пневматик“.  | „Бейер“. Бюст.  |
| Этюд натурщица с черепом.   | „Последнее слово подсудимого“.                                      |
| В рост Нат. вальчица.   | „Ленин“. Бюст. 1 1/2 в. в.  |
| „Алексей“. Рельеф в рост.   | „Сталин“. Бюст. 1 1/2 в. в.   |
| Проект памятника К. Либкнехту „Рот фронт“.  |   |
| „Девушка с кошкой“. Фарфор  |   |
| „Живая“. Фарфор.  |   |



1938—40

- „Буревестник“. Музей Горького.  
„Ленин“. Рельеф.  
„Сталин“. Рельеф.  
„Энгельс“. Рельеф.  
„Маркс“. Рельеф.  
„Р. Роллан“. Бюст.  
„Р. Роллан“. Рельеф.  
„Аври Барбюс“. Рельеф.  
„Международ среди газелей“.  
Для музея Пинаман в Баку.  
„Хосров, убивающий льва“.  
Г. Камал. Бюст.  
Г. Тукай. Бюст.  
„Ленин“. Бюст.  
„Ленин“. В рост.  
„На соколиной охоте“.  
„Песнь в степи“.  
„Проект памятника Ленину“ для Каваян.  
„Лыжник“ для строительства Физ.-Эконом. вв-та.  
„Хоккеист“.

- „Теплосиетка“.  
„Юность“.

1941—45

- Жиганов. Бюст. Гипс.  
Жиганов. Бюст. Мрамор.  
Г. Камал. Рельеф. Академ. театр. Лестница.  
Ишукни — Герой Сов. Союза, партизан.  
Ворожков — Герой Сов. Союза.  
„Проклятие“.  
„К. Насири“.  
„Установка памятника для Н-ского завода

- Сняты посмертные маски  
Такташа. Поэт.  
Г. Камал. Драматург.  
Камал I. Артист драмы.  
Курбангалев. Профессор.  
Айдаров. Артист оперы.  
Ш. Камалов. Писатель.  
Касков.

## ПЕРЕЧЕНЬ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ,

в которых были помещены списки с работ Садри Акува, статьи,  
заметки и т. д.

### Журналы

1. Малая советская энциклопедия, том X
2. Искусство № 1—1936 г.
3. Соц. Татарстан № 1—1936 г.
4. " № 4—1936 г.
5. " № 5—1936 г.
6. Атаха № 9—1931 г.
7. " № 15—1931 г.
8. " № 16—1931 г.
9. Совет Эдебияте № 1—1934 г.
10. " № 2—1934 г.
11. " № 3—1934 г.
12. " № 3—1934 г.
13. " № 4—1934 г.
14. " № 8—1934 г.
15. " № 9—1934 г.
16. Колхоз Яшлары № 4—1932 г.
17. За соц. реконстр. музея—1931 г.
18. Чаян № 12—1940 г.
19. Отырмачы календарь —1941 г.
20. Огонек № 22/7—83—1942 г.
21. Совет Эдебияте № 4—1943 г.
22. " № 8—1943 г.
23. " № 22—1943 г.
24. " № 7—8—1944 г.

### Газеты центральные

1. Правда № 171—1935 г.
2. Комсомольск. правда № 85—1939 г.
3. Совет. искусство № 54—1937 г.
4. " № 27—1937 г.
5. " № 45—1937 г.
6. Литература и искусство 1937 г.

7. " " № 51—1942 г.
8. Труд 227/56/64, № 227 65/64—1942 г.
6. Вечерняя Москва, ноябрь—1943 г.
10. Фронтная газета „Красный воин“—ноябрь 1943 г.
11. Орловская правда—ноябрь 1943 г.
12. Фронт. газета „Алга дошмак остено“ № 3/164—1944 г.
13. Ком. правда № 59 от 10 марта 1944 г.
14. Литература и искусство № 20 от 13/V—44 г.
15. Советское искусство № 5—44 г.

#### Местные газеты

1	Кыял Татарстан	№ 233—1931 г.
2.	"	№ 255—1936 г.
3.	"	№ 189—1936 г.
4.	"	№ 298—1937 г.
5.	"	№ 23—1939 г.
6.	"	№ 89—1939 г.
7.	"	№ 1—1940 г.
8.	"	№ 61—1941 г.
9.	"	№ 36—1941 г.
10.	"	№ 94—1941 г.
11.	"	№ 233—1943 г.
12.	"	№ 82—1944 г.
13.	"	№ 107—1944 г.
14.	Яш Сталинче	№ 58—1939 г.
15.	"	№ 154—1939 г.
16.	"	№ 31—1939 г.
17.	Комсомолец Татарии	№ 189—1941 г.
18.	Красная Татария	№ 223—1932 г.
19.	"	№ 50—1934 г.
20.	"	№ 30/10—1934 г.
21.	"	№ 260—1935 г.
22.	"	№ 197—1935 г.
23.	"	№ 128—1935 г.
24.	"	№ 145—1936 г.
25.	"	№ 243—1935 г.
26.	"	№ 261—1935 г.
27.	"	№ 226—1935 г.
28.	"	№ 144—1935 г.
29.	"	№ 148—1935 г.
30.	"	№ 164—1935 г.
31.	"	№ 149—1935 г.
32.	"	№ 229—1935 г.

33.	•	№ 171—1936 г.
34.	•	№ 243—1936 г.
35.	•	№ 180—1936 г.
36.	•	№ 100—1937 г.
37.	•	№ 253—1937 г.
38.	•	№ 245—1937 г.
39.	•	№ 75—1937 г.
40.	•	№ 81—1939 г.
41.	•	№ 116—1939 г.
42.	•	№ 148—1940 г.
43.	•	№ 281—1939 г.
44.	•	№ 20—1940 г.
45.	•	№ 205—1940 г.
46.	•	№ 224—1940 г.
47.	•	№ 237—1940 г.
48.	Красная Татария	№ 260—1940 г.
49.	•	№ 273—1941 г.
50.	•	№ 89—1941 г.
51.	•	№ 93—1941 г.
52.	•	№ 15—1941 г.
53.	•	№ 127—1941 г.
54.	•	№ 1—1942 г.
55.	•	№ 38—1942 г.
56.	•	№ 234—1942 г.
57.	•	№ 246—1942 г.
58.	•	№ 262—1942 г.
59.	•	№ 231—1943 г.
60.	•	№ 234—1943 г.
61.	•	№ 59—1943 г.
62.	•	№ 48—1943 г.
63.	•	№ 260—1943 г.
64.	•	№ 32—1944 г.
65.	•	№ 219—1944 г.
66.	•	№ 130—1944 г.
67.	•	№ 117—1944 г.
68.	•	№ 124—1944 г.
69.	•	№ 82—1944 г.
70.	•	№ 22—1945 г.
71.	•	№ 36—1945 г.
72.	Кзыл Татарстан	№ 34—1945 г.

гор. Казань.





„Ужок“.



Партизан верхов армян-либер



„Юза“.

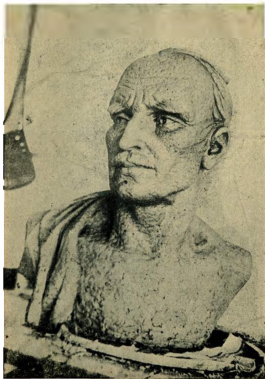






„На гласном оном“.





„Рене Декарт“.



„Ядрометатель“. Стальной „Динамо“.





„Г. Тухой“.









Бесплатно

ГМТР

№ \_\_\_\_\_  
Дата: 120121-2525