



УДК 73

**СООТНОШЕНИЯ «СОДЕРЖАНИЯ» И «ФОРМЫ»
В ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО СКУЛЬПТОРА ФУАДА САЛАЕВА**

Э. А. Алекперов

*Соискатель
Институт архитектуры и искусства
НАН Азербайджана
г. Баку, Азербайджан*

**RELATIONS "CONTENT" AND "FORM" IN THE WORKS
OF AZERBAIJANI SCULPTOR FUAD SALAYEV**

E. A. Alekperov

*Doctoral applicant
Institute of Architecture and Art of Azerbaijan
National Academy of Sciences
Baku, Azerbaijan*

Abstract. This article devoted to the research of problem on relations and forms in the creativity of one of the most prominent artists of Azerbaijan sculpture Fuad Salayev. Fuad Salayev belongs to the older generation of sculptors of Azerbaijan, whose creation and artistic maturity occur in the Soviet years. However, this publication refers to the analysis of the author`s work in the 90s, which demonstrates quite difference from the early work of understanding and attitude to the plastic image – sculptural composition "War Horse without Rider", "The End. Gate of Paradise " and others. In the mid 90s the creation of symbolic sculptures becomes a priority line of plastic sculptor images. An interesting example of a similar theme is "Dream Tower".

Keywords: Fuad Salayev; shape; plastic; content; image; sculpture.

Фуад Салаев принадлежит к старшему поколению азербайджанских скульпторов, формирование и творческая зрелость которых приходится на советские годы. Основными критериями мастерства для этой плеяды азербайджанских скульпторов всегда были отточенное мастерство ваятеля, проявляющееся в гармоническом соотношении содержания и формы, композиционном совершенстве, безукоризненном пластическом исполнении и наконец – в ясности оригинальности художественного образа.

Советская школа скульптуры обладала крепкими традициями в области почти всех жанров скульптуры и практически, все выпускники этой школы обладали знаниями и умениями в решении любой

скульптурной задачи, будь это скульптура «малых форм» или же монументальный памятник. Здесь, конечно же, уместно напомнить, что все эти критерии скульптуры должны были проявляться исключительно в реалистическом стиле, предполагающем безукоризненное знание и умение воплотить анатомию человеческой фигуры, портретный образ, движения и позы фигуры, пространственную составляющую скульптурной композиции и т. д.

Таким образом, в момент окончания школы Фуад Салаев несомненно обладал всеми этими компетенциями скульптора, о чем свидетельствует дипломная работа и его ранние скульптурные работы среди которых: «Обнаженная» (1969 г. бронза), «Женский торс»(1970 г. гранит), «Труже-



ница» (1972 г. дерево), «Мать и дитя» (1973 г. мрамор) и другие работы, выполненные в рамках все тех же требований советской реалистической скульптуры.

Говоря о критериях художественности той эпохи, когда происходило формирование юного скульптора, следует напомнить, что наряду с обязательным освоением академических навыков в скульптуре, советская официальная критика и публицистика все же давала советскому любителю искусства представление о творчестве признанных «на западе» классических мастеров и ведущих современных мастеров скульптуры. Такие имена как Огюст Роден, Эрнст Барлах, Генри Мур, Джакомо Манцу, Альберто Джакометти, Аристид Майоль, Антуан Бурдель и др. были «на устах» почти всех молодых скульпторов. То, что делали эти мастера с пластической формой просто завораживало скульптурные умы. Тривиальная анатомическая «скука» советских скульптурных образов уже была пройденным и освоенным «техническим» опытом для талантливых молодых скульпторов 60-х годов. С одной стороны – жесткие требования официального реализма, с другой – желание хотя бы в мастерской поэкспериментировать с выразительностью пластической формы провоцировало создание пластических композиций, отличающихся от академической рутины.

Сегодня уже общепризнанно, что советский скульптурный андеграунд тех лет ощутил на себе мощное влияние творчества почти всех перечисленных выше европейских мастеров скульптуры. Естественно, что это влияние не обошло стороной и творчество начинающего скульптора Фуада Салаева. Но пока еще эти эксперименты не покидали стен мастерской, они служили питательной почвой для будущих пластических откровений скульптора, для которых нужна была свобода от жестких идеологических рамок и

художественного диктата социалистического реализма.

В угоду этим требованиям скульптор создает ряд портретных композиций, в которых демонстрирует мастерское умение найти и выразить образ в пластике. Художественная форма портретов этого времени оставаясь в рамках «дозволенного» тем не менее, постепенно. Начинает превалировать над тривиальностью содержания. Для скульптора важно не только портретное сходство. Порою он утрирует или намеренно «затирает» (ослабляет) форму усиливая нужные черты или характер образа. К работам этого периода можно отнести такие как «Портрет Гюли» (1986 г. бронза), «Портрет Джахангира» (1986 г. бронза), «Портрет Джафара» (1987 г. бронза) и другие.

Конечно, разумеется что жанр скульптурного портрета по своей природе тяготеет к реалистическому методу отображения. Портрет должен быть узнаваем, иначе – это не портрет. Вместе с тем, уже в них намечается отбор и утрирование главного в угоду не портретности а художественной образности.

«Перестройка» идеологических основ государства в середине 80-х годов прошлого столетия привела к полному отказу от тотального контроля за содержанием и формой искусства. Наступил тот момент, когда можно было достать из пыльных полок мастерских результаты своих ранних экспериментов и заново посмотреть на их реализацию уже с точки зрения зрелого мастера.

На все это Фуаду Салаеву понадобилось еще несколько лет. Работы скульптора 90-х годов уже демонстрируют совершенно отличное от раннего творчества понимание и отношение к пластическому образу. Понятия «Анатомический реализм», «реалистическая пластика» уже не висят «дамокловым мечом» над видением автора, скульптор уже не просто копирует



или имитирует пластическую форму, он сам создает новую форму, созвучную образу и которая в конечном счете придает скульптурному образу большую «остроту и звучание». Характер пластической формы уже сам становится носителем содержания и идеи. Пластическая форма становится более содержательной, в отличие от ранних работ, в которых форма была просто «сосудом» для содержания. Скульптор пришел к осознанию того, что пластическая форма может многократно усилить и содержание и образ не прибегая к «литературному описательству».

Первой работой скульптора, в которой просматривается новое авторское отношение к пластической форме является скульптурная композиция «Боевой конь без всадника» (1989 г. бронза). Композиция представляет собой образ только что вышедшего из смертельного сражения боевого коня, закованного в латы. Боевой конь, вышедший из сражения без седока – это образ «потери», «осиротелости» и наконец – образ смерти боевого друга. Боевой конь без всадника, в трактовке скульптора становится философским образом «потери смысла». Автор «ушел» от казавшейся заманчивой – идеи анатомической лепки пластики фигуры коня и «завесил» ее тяжелыми латами, потерявшими в одночасье весь смысл. Боевой конь без седока это «грозное оружие» без хозяина, которое уже выражает не ужас и страх, а скорее – жалость.

Композиция Фуада Салаева «Конец Райские ворота» (1990 г. бронза) демонстрирует дальнейшее усиление условности пластической формы. Здесь перед зрителем предстает человек, достигший конца жизненного пути. Лестница, символизирующая духовное вознесение человека и сама фигурка человека, застывшего на мгновение перед последним шагом, отделяющим «бытие» от «небытия» весьма далеки от реальной трактовки. Компози-

ция крайне символична как по содержанию, так и по пластическому решению. Лестницу здесь весьма и весьма условно можно назвать – лестницей, а фигура человека представляет собой еле намеченный силуэт.

В следующей композиции, названной «Медитация» (1991 г. бронза), образ духовного вознесения и «де материализации» человеческой плоти доводится до крайности. Коленопреклоненная фигура это скорее «остаток» плоти, которую уже покинул дух. Человек здесь практически превратился в безжизненный кусок металла, весьма отдаленно напоминающего человеческую фигуру. «Лестница», отделяющая человека от физического мира решена скорее как условный трон, на котором восседает «человеческая тень».

Идея вознесения еще раз повторяется автором в 1993 году, в небольшой скульптурной композиции «Вознесение» (1993 г. бронза). В отличие от первого варианта этой композиции, здесь автор усиливает динамику и эмоциональность образа. Вознесшаяся ввысь фигурка человека здесь и вовсе теряет свою устойчивость, она уже начала свой «полет» в неведомое. И опять же мы видим в скульптуре крайнее «умерщвление» человеческой плоти через пластический отказ автора от всех принятых законов физики и анатомии.

В середине 90-х годов создание символических скульптур становится приоритетной линией развития пластических образов скульптора. В этих образах он порою вообще отказывается от изображения человеческой фигуры. Примером подобной символической пластики является его работа «Башня с символикой» (1996 г. бронза). В трактовке автора башня оказывается весьма неустойчивым сооружением. Это скорее химера человека, подозревающего об истине, обозначенной как «ничто не вечно под луной». Человеческое тщеславие и гордыня, выглядящие,



как вечная и нерушимая башня, оказываются весьма хрупким «сооружениями». В композиции, вся устойчивость и несокрушимость башни поддерживаются тонкой нитью с подвешенным на ней строительным отвесом. Этот маленький инструмент оказывается и обеспечивает всю устойчивость и равновесие башни.

Обобщение формы, доведение ее до уровня символа становится ведущим творческим методом скульптора уже в 2000-ые годы. От анатомического реализма человеческой фигуры уже не осталось и следа. В работах этого периода силуэтно или же крайне эскизно обработанные человеческие фигуры потерявшие свою телесность, превратились в символы человеческих страстей и характеров. Эстетика реалистической пластики человеческой фигуры в творчестве скульптора окончательно уступила свое место анти эстетике плоти и воспеванию ценности человеческого духа.

Библиографический список

1. Azərbaycan incəsənəti / K. C. Kərimov, R. S. Əfəndiyev, N. İ. Rzayev, N. D. Nəbibovun redaktəsi ilə. – Bakı. “İşıq”. 1992,
2. Анар. Лестница в небо. Литература Искусство. Культура Азербайджана II том. – Баку, 2012. – С. 655–660.
3. Багиров В. Развитие скульптуры малых форм в Азербайджане. XX век. (на азербайджанском языке). – Баку, 2004.
4. Алекперов Э. Творчество скульптора Фуада Салаева. (на азербайджанском языке) : сб. «Научные поиски». Вып. XXVII. – Баку. XXVII. «Səda», 2006.

5. Kərimov Ç. Fuad Salayev // “Qobustan” incəsənət toplusu. – 1976. – № 4.
6. Наджафов М. Фуад Салаев. Лауреат премии Ленинского комсомола Азербайджана // Художник. – Баку : Гянджлик, 1980.
7. Новрузова Д. Фуад Салаев – поэт пластики. Şərq Ölkələri Beynəlxalq Memarlıq Akademiyası. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. Memarlıq, Şəhərsalma Tarixi və Bərpası Şöbəsi. Toplu № 4. – Bakı. “Nurlan”. 2000.
8. Самедова Н. Фуад Салаев путь к свершению // Ваш дом. – 2004. – № 1 (3).

Bibliograficheskiy spisok

1. Azərbaycan incəsənəti / K. C. Kerimov, R. S. Efendiyev, N. I. Rzayev, N. D. Hebibovun redaktəsi ilə. – Bakı. “İşıq”. 1992,
2. Anar. Lestnica v nebo. Literatura Iskusstvo. Kul'tura Azerbajdzhana II tom. – Baku, 2012. – S. 655–660.
3. Bagirov V. Razvitie skulptury malyh form v Azerbajdzhane. XX vek. (na azerbajdzhanskom jazyke). – Baku, 2004.
4. Alekperov Je. Tvorchestvo skulptora Fuada Calaeva. (na azerbajdzhanskom jazyke) : sb. «Nauchnye poiski». Vyp. XXVII. – Baku. XXVII. «Səda», 2006.
5. Kerimov C. Fuad Salayev // “Qobustan” incəsənət toplusu. – 1976. – № 4.
6. Nadzhafov M. Fuad Salaev. Laureat premii Leninskogo komsomola Azerbajdzhana // Hudozhnik. – Baku : Gjandzhlik, 1980.
7. Novruzova D. Fuad Salaev – pojet plastiki. Serq Olkeleri Beynəlxalq Memarlıq Akademiyası. Azərbaycan Milli Elmler Akademiyası. Memarlıq, Sehersalma Tarixi ve Bərpası Sobesi. Toplu № 4. – Bakı. “Nurlan”. 2000.
8. Samedova N. Fuad Salaev put' k sversheniju // Vash dom. – 2004. – № 1 (3).

© Алекперов Э. А., 2016