

# КОННЫ ПОМНІК ЦІМІРАЗЕВУ

“...Пересекая вымощенную квадратными плитами площадь, очутился в освежающей тени конной статуи Тимирязева.

Великий агроном и профессор ботаники скакал на чугунном коне, простёрши правую руку с зажатым в ней корнеплодом (...)

Удивительный монумент украшал город с прошлого года. Воздвигая его, подражали Москве. В стремлении добиться превосходства над столицей, поставившей у Никитских ворот пеший памятник Тимирязеву, город заказал скульптору Шацу конную статую.

Весь город, а вместе с ним и скульптор Шац, думали, что Тимирязев -- герой гражданских фронтов в должности комбрига (...)

В первоначальном виде Тимирязев держал в руке крикую турецкую саблю. Только во время приёмки памятника комиссией выяснилось, что Тимирязев был человек партикулярный. Саблю заменили большой чугунной свёклой с длинным хвостиком, но грозная улыбка воина осталась. Заменить ее более штатским или более ученым выражением оказалось технически невыполнимым. Так великий агроном и скакал по бывшей Соборной площади, разрывая шпорами бока своего коня”.

(И. Ильф, Е. Петров. “Светлая личность”, 1926 г.)

Заір Азгур быў чалавекам выключнай працавітасці. За жыццё ён зрабіў не менш як 600 скульптурных партрэтав (бюсты, паўфігуры, статуі). Цімі разева ў гэтым натоўпеніяма. Ні пешага, ні коннага. Заір Азгур, мабыць, не любіў коней і ўвогуле жывёлаў. Толькі аднойчы стварыў ён каня, на якім сядзеў чырвоны камандзір Фрунзэ. Гэта мадэль помніка. Помнік зрабіць чамусыці не атрымалася. Большасць станковых работ Заіра Азгура выглядаюць менавіта як мадэлі помнікаў. Такое ўражанне, што кожная вылепленая ім галаўва ў перспектыве мусіла ўсталявацца на пастаменце.

Калісъці ён адхіліў вельмі цікавую творчую прапанову. Кажуць, дзед Талаш, калі яго прывялі ў майстэрню Азгура, каб увекавечыць у якасці сімвала Беларусі партызанскай, звярнуўся да мэтра з просьбаю: “Заір Ісакавіч, таварыш Азгур, вылепі з мяне балвана. На кані з шабляю. Як Карла Маркса”. Дарма прасіў. А між іншым, цікавы мог бы атрымацца манумент: Карл Маркс, ён жа дзед Талаш, з шабляю на кані. Было б сёння што паказаць гасцям Мінска. Але і без гэтага ў творчай спадчыне Заіра Азгура ёсць сюрэралістычны твор. У 70-х гадах ён зрабіў паўфігуру аўтара паэмы “Carmen de bisontis” Міколы Гусоўскага. Паэт трymае руکі на кнізе, дзе напісана кірыліцаю: “Песнь о зубре”. Цікава атрымліваецца, калі ведаць, што паміж выхадам паэмы ў свет і перакладам на расійскую мову – недзе 450 гадоў.

Калі творчасць – гэта люстэрка жыцця і аўтапартрэт мастака, дык трэба зрабіць выснову, што Заір Азгур быў абыякавы не толькі да коней, але і да жаночай прыгажосці. Бо не вылепіў ніводнай проста жанчыны, акрамя ўласнай жонкі Галіны. А так усе ягоныя герайі альбо належаць гісторыі, альбо ўваходзяць у наменклатуру. Гераіні Савецкага Саюза і Сацыялістычнай працы, камсамолкі, Народныя артысткі, партызанкі і заслужаныя калгасніцы. Не мастак, а “Жалезны Фелікс” (да ягонага вобразу Заір Азгур звяртаўся неаднойчы і менавіта за “Дзяржынскага” атрымаў адну са сваіх Сталінскіх прэміяў).

Вобраз вялікага агранома, якога Масква ўшанавала выдатным пешым помнікам работы Мяркурава, а прыдуманы Ільфам і Пятровым губернскі горад – коннай статуяй рабо-

ты Шаца, Заір Азгур у сваёй творчасці аблінуў як неактульны. Аднак, калі я гартаю альбом твораў нашага мэтра, праходжу па плошчы Якуба Коласа альбо побач з бульварам на Камсамольскай, адкуль жалезны ў літаральным сэнсе Фелікс замілавана ўтаропіўся ў плён сваёй працы, я нібыта чую за спінау тупат капытоў коннага Ціміразева. Ён пераследуе мяне, як “медны вершнік” героя аднайменнай паэмы А. С. Пушкіна.

Для кагосьці сімвал эпохі, што скончылася ў 1991 годзе ў Віскулях, – крамлёўскія зоркі, для мяне – конны Ціміразей. А найбольш яркі выразнік гэтай эпохі ў беларускім мастацтве – Заір Азгур. Ён нарадзіўся ў 1908 годзе ў Расійскай імперыі, зрабіў кар’еру ў Савецкім Саюзе, памёр у 1995 годзе грамадзянінам незалежнай Беларусі. Заір Азгур крыху не дацягнуў да ўзросту Мікланджэла, а той, як вядома, памёр у восемдзесят дзесяць гадоў. Большасць мастакоў пакалення Заіра Азгура сыходзіла з дыстанцыі раней. Сацыяльны клімат Савецкай дзяржавы не спрыяў развіццю творчых папуляцыяў. Жыццё ў часы “вялікіх пераломаў” – рэч увогуле няпростая, тым болей, калі той пералом зацягваеца на дзесяцігоддзі і плаўна пераходзіць у наступны сацыяльны катаклізм. Нішто так не стамляе творчую натуру, як пераадоленне штучных перашкодаў і бег на месцы пад канвоем. Заір Азгур жа здолеў і пражыць, і зрабіць болей за іншых, бо глядзеў на жыццё без рамантычных шораў, умеў падпарадкоўвацца абстравінам і падпарадкоўваць іх сабе.

Улада шанавала Заіра Азгура за правільнае разуменне “генеральнай лініі”, гатоўнасць хістацца разам з ёю, і яшчэ за тое, што ягоная біяграфія была выдатнай ілюстрацыяй да занатаванай у партыйным гімні “Інтэрнацыянал” тэзы: “Хто быў нішто, той усё прыдбае”. Згодна з афіцыйнай версіяй, ён бядняцкі сын. Да таго ж прадстаўнік не самага шанаванага ў Расійскай імперыі народа. Пры царызме яму было б наканавана ўсё жыццё пражыць у беларускай глыбінцы (вёска Масоры Машканскай вобласці Віцебскай губерні), не выторквачыся за “рысу аседласці”. А вось пры Саветах прабіўся хлопец у людзі. Ды ў якія людзі!

Заір Азгур – Герой Сацыялістычнай працы (дарэчы, адзіны сярод мастакоў Савецкай Беларусі), двойчы Лаўрэат Сталінскай прэміі, Народны мастак БССР і СССР, кіраўнік творчай акадэмічнай майстэрні, за выхаванцамі якой трывала замацавалася імя “азгураняты”. Заір Азгур засядаў у Вярхоўным Савеце БССР, меў пры жыцці пабудаваны для яго дзяржаваю ўласны дом-музей. На рэспубліканскіх выставах ягоныя творы заўжды ставілі на ганаровыя месцы, а імя называлася першым у газетных рэпартажах з гэтых выставаў.

Адных толькі помнікаў Леніну Заір Азгур зрабіў з дзесятак, а яшчэ помнікі генералам і маршалам, паэтам-лаўрэатам, вядомым навукоўцам, героям Маскоўскага царства, героям Расійскай імперыі, Героям Савецкага Саюза, арганізатарам Чырвонага тэрору і барацьбітам з тэрорам “брунатным”. Зрабіў мэтр унёсак у Купаліяну, Скарэніяну, Сталініяну.

Ён меў добрыя стасункі не толькі з уладаю, але і з калегамі. Здаецца, толькі Андрэй Бембель меў на Заіра Азгура зуб і нават заяўляў, што калі той прыйдзе выкладаць на кафедру скульптуру, дык ён сам з кафедры сыдзе. Мабыць, двум карыфеям было што дзяліць... А ўвогуле мелася ў асобе Заіра Азгура нешта такое, што загадзя абязбройвала апанента. Гэта можна назваць далікатнасцю, прынамсі вонкаваю. Гэтай якасці часам бракавала ягоным маладзейшым калегам, залішне самаўпэўненым і амбіцыйным.

Строгі класічны касцюм, які сведчыў, што ягоны ўладальнік не гоніцца за модаю, бо “абранніку вечнасці” мітусня не да твару; замест гальштука – бант, атрыбут ста-расвецкай рамантычнасці; высакародная сівізна ў валасах і сум у крыху прыжмураных, стомленых вачах – усё гэта звычайна з першае сустрэчы выклікала павагу і сіmpатию. У размове адчuvалася, што ён ведае больш, чым гаворыць. Увогуле ўсё ведае і ўсё разумее.

Да асобы Заіра Азгура цалкам падыходзіла вызначэнне “жывая гісторыя” і “чалавек-эпоха”. А пачатак гэтай эпохі – 1934 год. Народжанае сацыяльным выбухам мастацтва

“авангарду” на той момант ужо было адсунутае на перыфэрыю культурніцкага жыцця, дзе пачынала фізічна знішчацца. Ды, зрэшты, яно мусіла сканаць і без усялякіх рэпрэсіяў, бо сілкавалася рамантычнаю вераю ў бліzkую Сусветную рэвалюцыю, а ўжо было відавочна, што тая адкладваеца на вельмі няпэўны тэрмін.

Бальшавікі здзейснілі калектывізацыю сельскай гаспадаркі. На чарзе было заканадаўчае прыматаўанне рабочых да станкоў. А ў сумнавядомай пастанове ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 года “Аб перабудове літаратурна-мастакіх арганізацыяў” дэкларараваўся на мер загнаць у “калгас” і людзей творчых прафесіяў. Беларуская рэспубліканская філія “Саюза савецкіх мастакоў СССР” будзе створаная ў 1938 годзе. Азгур стане яе сябрам двумя гадамі пазней.

А ў 1934 годзе яму было дваццаць шэсць. Прайшло пяць гадоў, як ён атабарыўся ў Мінску пасля вандровак па розных навучальных установах СССР. Гэтую пяцігодку ён скарыстаў, каб займець сярод калегаў хай яшчэ не надта гучнае, але ўжо імя. Бо інакш з чаго б гэта маладога мастака запрасілі ўзяць удзел у афармленні інтэр’ераў толькі што пабудаванага Дома ўрада. Па тым часе ў Беларускай ССР адчуваўся дэфіцыт творчых кадраў. Але з тых, што былі ў наяўнасці, арганізатар группы скульптараў Міхаіл Керзін выбраў менавіта Азгура і гэтакіх жа маладых Бембеля, Арлова і Рытэра як найбольш падрыхтаваных і найбольш перспектывных. Да-рэчы, Міхаіл Керзін – настаўнік Заіра Азгура па Віцебскім мастацкім тэхнікуме.

Тое, што рабіў Заір Азгур для Дома ўрада, да нашых дзён не дайшло, загінула падчас акупацыі Мінска немцамі. А былі гэта тры бюсты: дзеяча Вялікай Французскай рэвалюцыі Гракха Бабёфа і двух прадстаўнікоў бальшавіцкай наменклатуры, што мелі пэўнае дачыненне да гісторыі Савецкай Беларусі – Мяснікова і Дзяржынскага. Удзел у гэтым мастацкім праекце ў значнай ступені акрэсліў творчы лёс Заіра Азгура. Для даваеннага Мінска Дом урада не проста адміністрацыйны будынак. Гэты гмах, які нібыта прыціснуў

да зямлі з большага трохпавярховы горад, сімвалізаваў сабою новую эпоху. Гэта мінскі “Крэмль”. Праца над такім аб'ектам уводзіла мастака ў кола абраных, асвечаных да-верам высокага начальства.

Тое, што Азгуравыя “Бабёф”, “Мяснікоў” і “Дзяржынскі”, зробленыя ў гіпсе і пафарбаваныя пад бронзу, у прафесійным сэнсе былі працамі даволі слабымі, нічога не значыла. Галоўнае, што дзякуючы ім малады мастак “трапіў у абойму” і надалей мог разлічваць на сур’ёзныя заказы і, адпаведна, на кар'ерны рост.

Трэба ведаць, што мастацкай адукцыі ў тым сэнсе, як мы разумеем яе сёння, Заір Азгур ніколі не меў. З 1922 па 1929 гады ён змяніў некалькі навучальных установаў, шукаючы тое, што знікла ў віхуры Кастрычніцкага перавароту і справакаванай ім грамадзянскай вайны – Акадэмію, дзе мастакоў вучаць класічнаму мастацтву. Цікава, што “чалавека з народа”, якім па сутнасці быў Заір Азгур, цягнула не да “праletарскай культуры”, а да прыгажосці, што адпавядае стандартам заможных класаў. У гэтым, на маю думку, выявіўся здаровы прагматызм жыхара беларускай глыбінкі. Заір Азгур цураўся авантураў, шукаў у мастацтве і ў жыцці выверанае часам апірышча.

Кожнае падарожжа ўзбагачае чалавека эмоцыямі, уражаннямі, ведамі. Так што гэтыя сем гадоў не былі змарнаванымі, але ў сэнсе прафесійнай адукцыі іхні плён невялікі. Заір Азгур не знайшоў тое, што шукаў – прынамсі, у патрэбнай яму колькасці і якасці. Старая сістэма адукцыі (у тым ліку і мастацкай) была разбураная, новая яшчэ не паўстала. Вядома, што новае – гэта добра забытае старое. Так яно і будзе. Потым. А пакуль што вучань з большага быў прадастаўлены самому сабе. Для Марка Шагала, земляка Заіра Азгура, такая сітуацыя была бы падарункам лёсу, бо ніхто не замінае ісці сваім шляхам, нішто не засціць даля-гляд. Але Заір Азгур – іншы чалавек. Ён не любіць рызыкі, не мае выразнага ўнутранага стрыжня, шукае апірышча звонку. Рэальная сініца вабіць яго болей за віртуальнаага бусла.

Пачатковыя веды Заір Азгур атрымаў у 1922–1923 гадах у Віцебску, у Мастацка-прамысловым інстытуце. Гэта легендарная ўстанова. Яшчэ зусім нядаўна яна была пляцоўкай,

дзе адбывалася “бойка гігантаў”. Малевіч і Шагал, два бу-  
дучыя класікі мастацтва XX стагоддзя, як два мядзведзі  
ў адной бярлозе, высвятлялі, хто з іх галоўны тут і ўвогуле.  
Заір Азгур гэтых падзеяў не заспей. Але шмат што ў тагачас-  
ным Віцебску пра іх нагадвала.

Паступіў Заір Азгур у інстытут, а скончыў у 1925 годзе  
тэхнікум. Бо падчас вучобы адбылася рэарганізацыя наву-  
чальнай установы з паніжэннем яе статусу. На самым па-  
чатку творчага шляху Заіру Азгуру пашчасціла падыхаць  
свабодай, якая яшчэ не паспела выветрыцца з віцебскіх  
муроў, адчуць водгуль адыходзячага “авангарду” –  
наіўнага, часам па-дзіцячаму жорсткага і эгацэнтрычна-  
га, але ўсё ж вялікага мастацтва. Праўда, сам Заір Азгур  
заўжды імкнуўся трymацца як мага далей ад усяго, што  
мела хоць ускоснае дачыненне да “авангарду”, “фар-  
малізму”, “абстракцыянізму”.

Пасля Віцебска ён вучыўся ў Ленінградскім вышэйшым  
мастацка-тэхнічным інстытуце (1925–1928 гады) і ў Кіеў-  
скім мастацкім інстытуце (1928–1929). Цікава, што ў сваіх  
біяграфіях, у тым ліку ў кнігах “Незабыўнае” і “То, что пом-  
нится...” Заір Азгур піша, што ў Ленінградзе ён вучыўся  
ў Акадэміі мастацтваў. Таму варта ўдакладніць, што Вы-  
шэйшы мастацка-тэхнічны інстытут – гэта насамрэч ко-  
лішняя Пецярбургская акадэмія. З часам статус акадэміі  
быў для гэтай ВНУ адноўлены, але пасля таго, як Заір Аз-  
гур пакінуў яе сцены.

Свой ад’езд у Кіеў мастак тлумачыў неспрыяльнымі для  
вучобы варункамі, што склаліся ў ленінградскім асяродку.  
Цытую па кнізе: “То, что помнится...”:

“...в Академию проникли формалисты. Они подрывали  
авторитет преподавателей – мастеров, которые выступали  
за утверждение и развитие в советском искусстве реали-  
стических традиций. Среди студентов наблюдалось, если  
можно так выражаться, брожение умов”.

Называючы мастацка-тэхнічны інстытут Акадэміяй,  
Заір Азгур, відаць, хацеў падкрэсліць, што ягоная  
сапраўдная “Alma mater” не акупаваная “фармаліс-  
тамі” мастацкая прастора, а тая Акадэмія, што існавала

да вядомых кастрычніцкіх падзеяў 1917 года. Такім чынам ён і статус свой падвышай: маўляў, не на рабфаку якім вучыўся – у Акадэміі!

Забягаючы наперад адзначу, што адданасць акадэмічнай (на мяжы з натуралізмам) форме ў спалучэнні з непрытычным успрыманнем камуністычнай ідэалогіі і зрабілі Заіра Азгура класікам “сацыялістычнага рэалізму”.

Пасля Кіева мастак з такой жа мэтаю наведаў на кароткі час Баку і Тбілісі. З 1929 года ён назаўсёды пасяляеца ў Мінску.

Здалёк жыццё і творчасць Заіра Азгура выглядаюць пазбаўленымі проблемаў. Гэта як кар'ера вайскоўца ў мірны час. Ніякай рызыкі жыццю і здароўю, ніводнага баявога сутыкнення, а мундзір ад медалёў – як кальчуга. А ўзнагароды за выслугу гадоў.

Але ж быў у ягоным жыцці эпізод, калі існавала рэальнай пагроза, што ўсё можа кепска скончыцца. У 1936 годзе была прынята новая, так званая “Сталінская”, Канстытуцыя СССР. Заір Азгур адгукнуўся на гэтую падзею скульптурай “Сталін – тварэц Канстытуцыі”. Прычым зрабіў некалькі варыянтаў. На выбар. Адзін з іх прадставіў у экспазіцыі выставы ў Маскве падчас Дэкаады беларускага мастацтва 1940 года. Запланаваны поспех у Маскве з водгулем у Мінску мусіў стаць для Заіра Азгура чарговай прыступкай кар'ернай лесвіцы. Але адбылася неспадзяванка. Не таго “Сталіна” павёз скульптар у Москву. “Гэта горш, чым злачынства, гэта – памылка”, – сказаў бы з такой нагоды Талейран.

Рэч у тым, што Заір Азгур, які ўсё жыццё свядома і падсвядома арыентаваўся на канон і традыцыю, вырашыў адступіцца ад сваіх правілаў. Згодна з эстэтычнымі канонамі Сталінскай пары, правадыра трэба маляваць і ляпіць так, нібыта ён на tryбуне – адначасова з народам і над народам. А вось азгураўскі “Сталін” на той маскоўскай выставе сядзіць у фатэлі. Гэтая спроба зарыгінальнічаць была адразу заўважаная, і пільныя людзі выказалі на гэты конт свае меркаванні Іосіфу Вісарыёнавічу. Вось, маўляў, нейкі Заір Азгур выляпіў Вас, таварыш Сталін, на троне, паставіўшы пад сумнёў Ваш агульнавядомы дэмакратызм.

А трэба сказаць, што “бацька” ў інтэрпрэтацыі Азгура і сапраўды выглядаў нібыта які манарх. Калі б Сталін убачыў у гэтым крамолу, давялося б Заіру Азгуру не скульптуры ваяць, а белых мядзведзяў пасвіць. Але ці ў той дзень быў Іосіф Вісарыёнавіч у добрым гуморы, ці то ўпთай лашчыў думку пра трон, аднак, пабачыўшы скульптуру, з усмешкаю адзначыў, што фатэль яму даспадобы – вельмі зручны.

Магчыма, гэты эпізод неяк паўплываў на тое, што з того часу Заір Азгур засяродзіўся на бюстах. Яны складаюць абсалютную большасць сярод ягонай спадчыны. Паўфігураў значна меней. Яшчэ менш скульптураў з рукамі і нагамі. Ды я тыя ўсё больш “Леніны”.

Людзі, добра знаёмыя з творчасцю Азгура, у адзін голас сцвярджаюць, што самыя лепшыя, самыя шчырыя свае творы скульптар зрабіў у часе вайны. І гэта так. Бо ён тады ствараў партрэты рэальных герояў. І відавочна, што тое яму было даспадобы. Гэта ўжо потым на пасаду героя будуць вылучаць згодна анкеце. Каб “правільнімі” былі і сацыяльнае паходжанне, і нацыянальнасць, каб адпавядалі пасада і званне. А пакуль што героі – тыя, хто насамрэч здзейснілі подзвігі. Я асабіста вылучыў бы з гэтай галерэі герояў партрэты снайпера Ф. Смолячкова, лётчыка В. Талаліхіна, партызанаў М. Сільніцкага і М. Шмырова (Бацькі Мінай). Партрэты робяцца хутка, аўтар не паспявае іх “засушыць”. Актыўная лепка часам прымушае прыгадаць пластыку скульптараў-імпрэсіяністаў, што для апалаўета акадэмізму даволі нечакана. Ніякага пафасу, штучнасці. Гэта звычайнія людзі, якіх трагічныя абставіны прымусілі стаць салдатамі.

Партрэты герояў вайны, зробленыя ў 1941–1945 гадах і “ваенныя” партрэты паслявеннага часу розняцца і стылю, і вобразна. Напрыклад, у партрэце В. Лабанка (1951) зноў прабіваецца “сацыялістычны рэалізм”, з'яўляецца “правільнісць”, дэкаратыўная ўмоўнасць, штучнасць. Тоё ж і ў партрэтах К. Варашылава (1953), І. Сталіна (1951), у помніку К. Ракасоўскага (1945–1949). Выключэнне хіба што Дзед Талаш (1947–1956). Ягоны партрэт атрымаўся вельмі выразным, натуральным.

Статус класіка Заір Азгур прыдбаў дзякуючы ўдзелу ў двух манументальных праектах. У 1953 годзе ён разам з Бембелем, Глебавым і Селіханавым робіць помнік Сталіну на Цэнтральнай (цяпер – Каstryчніцкая) плошчы Мінска. А праз год група ў тым жа складзе робіць гарэльефы манумента на Круглай плошчы (цяпер – плошча Перамогі). Заір Азгур рабіў кампазіцыю “Слава палеглым у барацьбе за Радзіму”. Гэта адзіная шматфігурная кампазіцыя ў ягонай творчасці.

Звяртаю ўвагу на тое, што помнік Сталіну з'явіўся ў Мінску раней за манумент Перамогі. Гэта яскрава сведчыць пра тое, як улада вызначала ідэалагічныя прыярытэты. Помнік Сталіну прастаяў нядоўга. У манаграфіі Ф. Рагінскай “Заір Ісаакавіч Азгур”, што выйшла ў Маскве ў 1961 годзе, не толькі ўжо няма фотаздымка гэтага стода, але ён нават не прыгадваецца ў спісе манументальных твораў мастака.

Дэмантаж помніка, які для Заіра Азгура быў знакавым творам, стаўся, так бы мовіць, “першым званком”, папярэджаннем, што стаўка на дзяржаўную ідэалогію не гарантуе пасмяротнай славы, што цалкам ідэалагізаванае мастацства, нават у “вечных” матэрыялах, зусім не абавязкова перажыве аўтара.

“Другі званок” прагучалаў у 1992 годзе, ужо ў незалежнай Беларусі. Тады знялі і ззвеялі ў ягоную майстэрню бронзавыя бюсты Маркса і Леніна, што стаялі перад Домам ЦК КПБ з 1980 года. Цяпер у будынку быў Вярхоўны Савет Рэспублікі Беларусь, і камуністычныя помнікі перад уваходам у будынак псовалі імідж новай улады (хоць і складалася яна ці не на 90 адсоткаў з прадстаўнікоў старой наменклатуры). Няёмка перад гасцямі з Еўропы.

Заір Азгур перажываў гэту падзею вельмі балюча. Магчыма, усведамленне сваёй незапатрабаванасці ў новым часе, няпэўная будучыня ягонай творчай спадчыны недзе нават прыспешыла ягоную смерць. Ёсьць такая завядзёнка ў жыцці: людзі паміраюць, калі становяцца непатрэбнымі.

Хоць Заір Азгур быў найперш савецкі мастак, а ўжо потым беларускі, але менавіта беларушчына дае яму шанец на доўгатэрміновую прысутнасць у нашай культуры. Пар-

трэты Кастуся Каліноўскага, Францішка Багушэвіча, Стахара Міткоўскага, Алаізы Пашкевіч і шэраг іншых (у тым ліку і тыя, што загінулі ў вайну і засталіся толькі на фотаздымках – Васіль Цяпінскі, Францішак Скарына, Уладзіслаў Галубок) і сёння ўяўляюць цікавасць як этап у асэнсаванні беларусамі ўласнай гістарычнай спадчыны. Мы павінны быць удзячныя скульптару ўжо хаця б за тое, што ён захаваў для будучыні сапраўдане аблічча Янкі Купалы і Якуба Коласа. Ён адзін з нямногіх мастакоў, якія майявалі і ляпілі вялікіх песняроў з натуры. Дакладнасці гэтых партрэтаў можна верыць, бо Заір Азгур быў выдатны майстар-рэаліст.

Кульмінацыйны момант творчасці Заіра Азгура прыпадае на 1972 год. Тады на плошчы Якуба Коласа паўстаў мемарыяльны комплекс у гонар Паэта, задуманы і здзейснены мэтрам. Гэты помнік для яго такі ж знакавы твор, “візітоўка”, як для Бембеля – “Гастэла”, для Глебава – “Скарына”, для Селіханава – “Стары з дзіцём” (Хатынь). Помнікі скульптара ставіў і раней. Ды былі гэта альбо бюсты, альбо паўфігуры, ім больш падыходзіць вызначэнне “мемарыяльны знак”. Выразныя магчымасці бюста даволі абмежаваныя. Тры такіх “напаўпомнікі” – Дзяржынскуму, Грыцаўцу і Янку Купалу Азгуравай работы паўсталі ў 50-х гадах уздоўж цэнтральнай магістралі горада. Бюсты і паўфігуры скульптара часта вымагаюць крытычнай ацэнкі. Рэч у тым, што гэтую “вытворчасць” ён “паставіў на паток” і фактычна штампаваў партрэты са стандартных “блокаў”, карыстаючыся напрацаванымі схемамі. Адноўкавыя павароты галавы і палажэнні рук вандруюць з адной работы ў другую. Пасуюць яны ці не харектару мадэлі, аўтара не надта хвалюе. Ён працуе хутка, думаць няма калі. Дастаткова паставіць некалькі партрэтаў у шэраг, і гэты схематызм як адбітак трафарэтнасці мыслення становіцца відавочным.

Да помніка Якубу Коласу Заір Азгур ішоў доўга. Па ягоных словах (кніга “Незабыўнае”), ляпіў Якуба Коласа ён чатыры разы. Рыхтаваць грамадскую думку да таго, што правы на помнік Песняру эксклюзіўна належаць яму, Заір Азгур пачаў яшчэ напрыканцы 50-х гадоў. Ужо тады ён

вырашыў, што на плошчы, якая зусім нядаўна атрымала імя Якуба Коласа, будзе стаяць манумент ягонай работы. Неаднойчы празрыста намякаў на гэта ў розных інтэр'ю, а ў кнізе “Незабыўнае” (1962 год выдання) наўпрост гаворыць, што працуе над помнікам, і дае яго падрабязнае апісанне. У цэнтры плошчы скульптар планаваў зрабіць возера сорак пяць метраў даўжынёю, на возеры – тры каменныя высipy. На цэнтральнай мусіў сядзець Якуб Колас, на бакавых – Сымон-музыка са сваёй дзяўчынай і стары партызан Дзед Талаш з юным партызанам-разведчыкам. Прычым дзед і юнак павінны былі глядзець на людзей праз бронзавы гушчар балотнага хмызніка. Рэшту плошчы Заір Азгур хацеў засадзіць дрэвамі, стварыць бярозавы гай, які б цалкам закрываў скульптуры з боку вуліцы Веры Харужай. Гэты праект быў, на шчасце, рэалізаваны не ў поўным аб'ёме. Прыстаўленыя да скульптара архітэктары здолелі ўгаварыць мэтра хоць крыху лічыцца з архітэктурным асяроддзем, адмовіцца ад возера, бронзавага хмызніка і бярозавага гаю.

На жаль, не было каму прымусіць мэтра змяніць стылістыку і сюжэтны лад мемарыяла. Коласава спадчына – гэта энцыклапедыя беларускага жыцця на зломе часоў. Мудрасць Коласа раскрываеца далёка не ўсім. Тут і чытачу трэба мець пэўны інтэлект. З усёй Коласавай спадчыны для ўвасаблення ў бронзе скульптар выбраў (сам альбо яму параілі) тыя вобразы, што адпавядалі ідэалагеме “савецкі беларус”. Згодна з імперскасавецкім канонам, гэта такая этнографічна-партизанская істота, якая не мае ні каранёў у гісторыі, ні будучыні без Масквы. Верш у гонар Масквы (прычым на дзвюх мовах) выбіты на пастаменце помніка-бюста Купалу (у 1972 годзе перанесены з Мінска ў Вязынку). “Этнографічны” Сымон-музыка і “партизаністы” Талаш атачаюць Якуба Коласа на менскай плошчы ягонага імя.

Калі ў кампазіцыі помніка ніяк нельга было абысціся без літаратурных герояў, дык, мабыць, трэба было браць іх з “Новай зямлі”, галоўнага твора Песняра, ці шукаць у

алегарычных “Казках жыцця”. Сімвалічныя, філасофска-абагуленыя вобразы больш пасуюць помніку, разлічанаму на стагоддзі, чым канкрэтыка, якая праз дзесятак гадоў становіцца незразумелай.

Не памылюся, калі скажу, што ў часе работы над помнікам Коласу мастак па звычыі болей дбаў пра палітычную кан’юнктуру моманту, чым аб праўдзівым вобразе Песняра беларускага народа.

У гэтым помніку выявіліся як моцны, так і слабы бакі творчасці Заіра Азгура. Ён умёў па-майстэрску, амаль з фатографічнай дакладнасцю перадаваць падабенства. Умёў працаўаць з дэталлю, між тым, як у час “сурогата стылю” гэта было “не модна”, і мала хто са скульптараў быў на гэта здольны. Але да канца жыцця ён так і не навучыўся ўпраўляцца з вялікай формай. Усё, што сягала вышынёю больш за паўтара метра, уяўляла для скульптара сур’ёзную праблему. Ягоныя статуі візуальна “распадаюцца” на добра працаўаныя фрагменты, кожны з якіх існуе сам па сабе.

Помнік уразіў мінчукоў сваімі памерамі. Нават быў такі жарт. Прывзначаючы спатканне на плошчы Коласа, удакладнялі: “Сустрэнемся каля левага чаравіка жалезнага дзядзькі. Не наблытай! Каля левага”. Жарт жартам, а чаравік дзядзькі Якуба насамрэч успрымаеца ў кан-тэксле помніка і плошчы як цалкам самастойны, самада-статковы мастацкі аб’ект.

Статую скульптар рабіў як бюст. У тым сэнсе, што бюсту хапае адной-дзвюх кропак агляд, а статуя мусіць мець іх з дзесятак. Заір Азгур меў унікальную магчымасць, пра якую марыцца кожны мастак – зрабіць фактычна з нічога цэлую плошчу, прычым у цэнтры горада. Помнік мог “са-браць” невыразную, рознастылёвую архітэктуру, даць плошчы вобразна-сэнсавую дамінанту. Не атрымалася. Па-ранейшаму і плошча нібыта сама па сабе, і помнік – асобна.

У 1972 годзе ў Мінску на вачах вялікай грамады адбылася сустрэча эпохаў. Адыходзячую эпоху з артадаксальным “сацрэалізмам” увасабляў помнік Якубу Коласу. Па-

чатак Нацыянальнага Адраджэння сімвалізаваў помнік Янку Купалу скульптараў Л. Гумілеўскага, А. Анікейчыка, А. Засніцкага. Янка Купала трактуеца ўжо не як “савецкі” паэт з ордэнам Леніна на грудзях (такім яго ўвасобіў у помніку-бюсце Заір Азгур), а як проста паэт – Пясняр, сейбіт, вяшчун. Я не стаў бы далучаць аўтараў гэтага помніка да ліку свядомых нацыяналістаў. Проста да разумення велічы Купалы даспела грамадства, а творцы разам з ім. Гэта сустрэча эпох мусіла адбыцца. Рана ці позна. Но рана ці позна пррабіваеца праз асфальт трава.

У 40-х–50-х гадах у беларускай скульптуры вялі рэй чатыры асобы – Азгур, Бембель, Глебаў, Селіханаў. Іхняя манаполія пахінулася ў 60-х, калі разам з “суроўм стылем” у мастацтва прыйшло новае пакаленне. Гэта найперш названыя вышэй Анікейчык, Гумілеўскі, Засніцкі. Даволі хутка яны заваявалі сімпатіі публікі і заявілі прэтэнзіі на сваё “месца пад сонцам”. Напачатку ім дазволі аздабляць помнікамі і мемарыяльнымі знакамі правінцыю. А ў 1972 годзе “стара школа” і “новая хваль” сышліся ў Мінску. Атрымалася, як ні парадаксальна гэта гучыць, супрацьстаянне “Коласа” і “Купалы”. Перамаглі маладзейшыя. Мінчукі палюбілі “Купалу”, а “Коласа” яны (дазволю сабе гэта сцвярджаць) проста трываюць; чакаюць, калі нарэшце мемарыял на плошчы Якуба Коласа будзе даведзены да ладу. А гэта магчыма, калі дапоўніць яго скульптурамі персанажаў з іншых кніг Якуба Коласа, стварыць, так бы мовіць, “натоўп”, у якім Дзед Талаш і юны партызан стануть незадўгімі і ідэалагічна нейтральнымі.

Для Заіра Азгура 1972 год стаўся кульмінацый творчасці (болей лёс не рабіў яму такіх падарункаў) і ўсведамленнем таго, што ягоная эпоха, ягоны гісторычны час скончыліся...

Праўда, “конныя ціміразевы” скакалі па Беларусі яшчэ амаль дваццаць гадоў. Час ад часу яны вяртаюцца і сёння (чаго вартая ідэя помніка маршалу Жукаву перад мінскім Домам афіцэраў!). Але час ужо быў іншым.

Заір Азгур паспей паставіць яшчэ некалькі помнікаў Леніну. Адзін з іх дык на вельмі прэстыжным месцы – у

гістарычнай частцы Гародні. Але, дзіўная рэч, познія “Леніны” Азгура нейкія стомленыя і спакутаваныя. Нібыта любімы персанаж скульптара састарыўся разам з ім. У 1978 годзе Заір Азгур атрымаў зорку Героя Сацыялістычнай працы. У ягоную майстэрню вадзілі экспкурсіі наменклатурных замежнікаў. Скульптара па-ранейшаму садзілі ў презідыму. Але ўсё гэта хутчэй па інерцыі.

Аляксандр Кішчанка, які вельмі паважаў людзей працавітых і з гэтай прычыны і да Заіра Азгура ставіўся прыхільна, гаварыў пра ягоную творчасць так: “У ягонай майстэрні галаваў столькі, як у іншых – бутэлек”. І насамрэч Заір Азгур – гэта галовы. Мноства галаваў. Гіпсавыя, бронзавыя, гранітныя, мармуровыя… Пасля наведвання музея скульптара маеш пачуццё, нібыта блукаў па могілках. Па могілках, на якіх мастак пахаваў свой талент.

Дзяржынскі, Сталін, Ленін, Мяснікоў, Апанскі… На жаль, значнай часткай сваёй творчасці гэты Народны мастак БССР быў для Беларусі староннім мастаком. Хоць і пражыў тут усё жыццё. Ён – антыпод Марка Шагала, які і ў Парыжы заставаўся беларускім габрэем. Дарэчы, не выявіў Заір Азгур у творчасці і сваю этнічную сутнасць. А мог бы стаць летапісцам беларускага габрэйства, сродкамі мастацтва распавесці драматычную гісторыю гэтай часткі беларускай нацыі…

Ёсць мастакі выразна нацыянальныя, але якіх шануюць ва ўсім свеце. Гэта румын Брынкуш, харват Мештравіч, француз Бурдэль, паляк Дунікоўскі. Скульптар Заір Азгур ад прыроды меў талент, які дазваляў яму марыць пра месца ў гэтай кагорце. Але, адсунуўшы Беларусь на перыферью сваёй свядомасці, стаўшы “савецкім” мастаком, ён абраў сабе правінцыйны лёс. Бо на “конным помніку Ціміразеву” ў вялікую гісторыю не патрапіш.

(“Дзеяслоў”, 2004 г.)