

Н. С. Степанян

У истоков формирования советской армянской живописи

Установление Советской власти в Армении стало началом подъема национальной культуры. 20-е годы в Армении стали годами становления новой, социалистической культуры.

Живопись этих лет, художественные явления, родившиеся в 20-е годы, представляют особый интерес, особую ценность — в них разгадка многих черт современной армянской школы живописи.

Уже летом 1921 года, через несколько месяцев после установления Советской власти, в Ереване была открыта выставка армянских художников, закупки с которой легли в основу советского отдела будущей картинной галереи Армении. В ней приняли участие не только живущие в Ереване художники, но и Татевосян, и Башинджагян, продолжавшие жить в Тбилиси. В августе 1921 года была организована художественная студия, в 1923 году было создано «Общество работников Изоискусств», и весной 1924 года была открыта первая выставка «Общества», в которой приняло участие 27 художников. Художественные силы группировались вокруг «Армкавросты», в которой сотрудничали еще совсем молодые тогда К. Алабян, А. Коджоян, С. Аракелян, вокруг выставок «Общества», вокруг государственных заказов, направленных в соответствии с планом монументальной пропаганды на украшение общественных зданий, городских парков, культурно-просветительных учреждений, на увековечение памяти народных героев, деятелей революции, великих людей прошлого. Зимой 1926 года из состава «Общества работников Изоискусств» выходят скульптор А. Сарксян, график М. Арутюнян, живописцы Г. Гюрджян, В. Кайфеджян и др. Они основывают филиал Ассоциации художников революционной России (АХРР), в 1928 году превратившийся в самостоятельное объединение АХР Армении.

В эти годы, наполненные кипучей деятельностью, поисками тех форм в искусстве, которые были бы созвучны этому переломному периоду в жизни народа и понятны сотням тысяч простых людей, привлеченных революцией к культурной жизни, армянское изобразительное искусство получало тот вид, тот свой облик, который оно имеет в настоящее время. Правда, вовсе не все, что создавалось в Армении, имело в тот период четкий, сложившийся характер. В том-то и была особенность этого первого периода, периода поисков, что поиски шли в самых разных направлениях, что наряду со значительным было немало «промежуточного» и много слабого. Но уже тогда определялись те большие линии в армянской

живописи, самостоятельное (хотя и взаимно влияющее друг на друга!) развитие которых можно проследить и в искусстве наших дней.

Тысячи нитей связывали настоящее с недавним прошлым. Все три выдающихся дореволюционных живописца — Суренянц, Башинджагян, Татевосян — были еще живы, и младший из них — Егише Татевосян вступает после революции на путь поисков новых тем и новых воплощений. Творчество этих мастеров не могло не оказать решающего влияния на тех первых художников, которые начали работать в молодой столице Армении — Ереване — начиная с 1921 года.

Линия искусства, связанного с реалистическими традициями XIX века, укрепляется тем, что с 1923 года в Ереван переезжает С. Агаджанян, замечательный портретист, по-новому раскрывшийся в послереволюционные годы, преподававший в организованной в 1922 году Художественной студии (ныне — Художественное училище им. П. Терлемезяна). Принципы реалистического искусства XIX века, с его гуманистической направленностью, с его простотой и доступностью изобразительных форм, поставленных на службу интересов общества, изучались и использовались молодыми художниками.

Патриотизм армянского искусства конца XIX — начала XX века стал образцом для искусства советского периода, и все те жанры, которые получили развитие в живописи художников предыдущего поколения — монументальный и лирический пейзаж Армении, портрет, а позже — историческая композиция на национальную тему, — продолжают развиваться на новой основе, оплодотворенные новыми идеями.

Новые задачи, поставленные временем, облетевший страну Ленинский план монументальной пропаганды, задача создания искусства, созвучного в своих формах темпу и дыханию эпохи, заставляли художников не просто продолжать в своем творчестве принципы, сложившиеся у их старших учителей и современников, но идти по линии смелых исканий, пусть не всегда плодотворных, но всегда будящих мысль к дальнейшим поискам.

И в этот период поисков национального стиля приобрели огромный вес традиции средневекового армянского искусства. В преображенном, осмысленном с точки зрения современности, виде они вошли в новое искусство, стали его живым компонентом, получили внутренний смысл и жизнь. Мастера армянского изобразительного искусства и архитектуры находили в армянском искусстве прошлого созвучные нашему времени образы, вдохновляющие творческие импульсы, готовые блестящие решения. Архитектор А. Таманян, живописец М. Сарьян, график А. Коджоян — вот три крупнейших представителя пространственных искусств, обратившиеся в своей творческой практике к старым национальным традициям и определившие во многом весь дальнейший ход формирования советского армянского искусства.

Несомненно, разгадка такого обращения к традициям искусства далекого прошлого лежит и в самом новом этапе жизни армянского народа. ■ в качестве оставленных ему предками традиций.

В самом деле — революция, установление Советской власти в Армении воспринимались всем народом и его интеллигенцией как начало возрождения, как начало новой эры, нового этапа в жизни измученной страны.

Но это обращение к традициям прошлого не было кратковременным увлечением, не выродилось в стилизацию, которая, естественно, вскоре исчерпала бы себя. В самом древнем искусстве были заложены качества, привлечение, возрождение которых открывало перед мастерами необходимые горизонты, качества, которые позволяли решать проблемы, стоящие перед современным искусством, на языке близком, созвучном нашей эпохе, созвучном новому мировосприятию народа.

Использование традиций искусства прошлого слилось с теми поисками нового стиля, нового художественного языка, которыми было охвачено все искусство молодой республики.

Трудно представить себе, каковы были бы пути армянской живописи, как сформировался бы на сегодняшний день ее облик в целом, если бы не было Мартироса Сарьяна, огромная творческая сила исканий и решений которого во многом определила черты новой, советской армянской национальной школы.

Для того чтобы понять, почему именно Сарьян стал самым выдающимся из армянских живописцев советского времени, необходимо проанализировать не только тот период его творчества, который непосредственно, начиная с 1921 года, связан с Советской Арменией, но и его предыдущий этап, его исходные принципы, которые сформировались во многих чертах еще задолго до приезда художника в Армению, и которые как бы ни менялись, ни трансформировались впоследствии, оставались неизменными, легли в основу всего сарьяновского творчества, определив его редкую последовательность и цельность.

* * *

Ученик В. Серова и К. Коровина, Сарьян вынес из Московского училища живописи, ваяния и зодчества не только прочные академические знания, но и ту тягу к постоянным поискам нового языка в искусстве, которая была так свойственна двум его великим учителям.

Уже в первые годы самостоятельной работы выявляются ведущие черты сарьяновского дарования — большой и своеобразный колористический талант и стремление к простым, обобщенным формам.

Некоторые исследователи склонны полностью сводить художественный язык первых произведений Сарьяна, формирование принципов его творческого метода к влиянию французских «цветовиков», к модернизму. Думается, что это — поверхностное суждение, аналогичное, скажем, суждению некоторых литературоведов, сводивших в свое время поэтику Маяковского целиком к поэтике футуризма.

Искания художника в юности типичны для этого времени — первого десятилетия XX века в России, хотя, конечно, самый выбор направления

был обусловлен не только «модой», но и склонностью художника, самым складом его дарования.

Сарьяна тянуло к яркости, к открытым цветам, к дневному освещению, к изображению восточной или южной природы, сказок, образов. Тянуло не его одного — целая группа московских и петербургских художников работала в этом направлении. Большая часть из них вместе с молодым Сарьяном входила в художественную группировку «Голубая Роза».

Пресса сразу же выделила молодого художника; вокруг его работ начались оживленные дебаты. Характерно, что П. Муратов, один из критиков, резко осудивших группировку «Голубая Роза», отзывался об этих работах Сарьяна следующим образом: «Как это ни странно, но кое-где в грубых искажениях М. Сарьяна мелькают единственные на выставке интересные проблески настоящей сказки»¹.

М. Сарьян относится к тем немногим представителям «Голубой Розы», которым удалось быстро выйти за пределы идейного кредо группировки, выйти из «Часовни искусства», как называли выставки «Голубой Розы», на широкие просторы жизни. Уже в дореволюционные годы в даровании Сарьяна оформились те черты, которые обеспечили жизнеспособность его творчества в дальнейшем. Первая из них — теснейшая связь с натурой, та острота жизненных наблюдений, которая в первую очередь поражает в его полотнах, несмотря на предельную обобщенность изображительных форм, и вторая — декоративность, повышенная цветность, которая помогла ему впоследствии сделаться подлинно национальным армянским живописцем.

Особенно ярко декоративные основы творчества Сарьяна проявились в 1910—1913 годы, отмеченные поездками в Турцию, Египет, Персию и Закавказье. В работах этих лет он выступает уже как зрелый мастер с вполне сложившимся живописным методом, программные стороны которого высказываются им в полемически прямой, заостренной форме. Тяга к яркости, к контрасту, к резкому сопоставлению больших цветовых плоскостей диктовала художнику формы изображения, не противоречащие, а созвучные особенностям освещения и красок тех восточных и южных стран, по которым он путешествовал. И — обратное воздействие! — те реальные, насыщенные солнцем и цветом виды, которые обступали его здесь со всех сторон, вносили свои коррективы в цветовое виденье художника, делали его зорче, ближе к натуре, уничтожали ту условность цвета, которая была в его ранних композициях.

Характерно сравнение работ Сарьяна этого периода с работами П. Кузнецова — художника, также примыкавшего к «Голубой Розе» и ищущего в обращении к Востоку, в обращении к образам других, несвропейских цивилизаций, выхода из того состояния тупика, в котором находились многие из живописцев начала XX века.

¹ «Русское слово» I, IV, 1907 г. Цит. по рукописи Р. Драмбяна «Мартирос Сарьян».

Картины, привезенные Кузнецовым из поездки в Среднюю Азию, обнаруживают именно это желание вжиться в чужой мир, в чужую поэзию, уйти в неведомую сказочную страну. Кузнецов избирает несколько условный колорит — разбеленные плоскости не содержат раскаленного южного солнца, юг бледнеет под его кистью. В стремлении художника изобразить будни местного населения — кочевья, одинокие отары овец, шатры — содержится мысль об извечности подобного быта, тоска европейца по простой жизни нецивилизованных народов, тоска человека, взглянувшего на эту жизнь издали и поэтому ощутившего ее лишь как сказку. Восток Кузнецова не был, собственно, востоком, это был «восток» северянина, подернутый дымкой, расплывчатый, содержащий гораздо больше субъективных настроений художника, чем реальных наблюдений. Это был «восток» персидских стихов Есенина.

Иначе у Сарьяна. Восток предстал перед художником не как неожиданный яркий мираж, но как родина, которую любишь и знаешь изначала, даже если никогда до того ее и не видел. Вот почему Восток Сарьяна не был экзотическим «orient» одалисок, караванов и прочих, ставших «штампом места», черт. С любовью и увлечением изображает художник простой быт, непритязательные мелкие происшествия, случайные сценки, лишь силой искусства приобретающие и неотъемлемые местные черты, и характер всеобщности.

Будь то «Улица в Константинополе», (1910 г.), или «Финиковая пальма» (1911 г.), «Продавец зелени» (1912 г.) или «В персидской деревне» (1913 г.) — все эти картины отмечены сочетанием поэтического обобщения, метафоричности, с документальной достоверностью.

Шедевром этого периода была «Идущая феллахская женщина» (1911 г.) — работа, как бы синтезирующая искания и достижения художника. Картина построена на контрастных соотношениях желтого, зеленого, оранжево-красного и синего. Отброшены все переходы, все полутона, точно так же, как отброшены все детали, все лишнее в силуэте, в рисунке идущей с подносом фигуры и бананового дерева за ней. Матовые цветовые плоскости (Сарьян в тот период работал исключительно темперой), заключенные в острые грани рисунка, ритмичность, которая пронизывает эту композицию — все указывает на характер стремлений художника, тянет по своим формам к монументальной росписи, к фреске.

После революции художник переезжает в Армению и здесь, на родине, в общении с родным народом, с родной природой, расцветают типичные для его дарования реалистические черты. Изобразительный язык художника обогащается, окончательно теряет условность. Субъективность, эмоциональность его творчества сливается со стремлением верно выразить окружающие его предметы и явления. Очень верно отметил эти свойства творчества М. Сарьяна А. В. Луначарский: «Сарьян реалист в гораздо большей мере, чем я предполагал. Едучи долгими часами по каменистой равнине Армении, среди разноцветных причудливых гор, под постоянным величественным белым благословением патриарха Арарата, и видя, как светит здесь солнце, как растут здесь деревья, движутся или

покоятся животные и люди — я увидел сарьяновские картины в живом действительности»...

Разгадка тех изменений, которые претерпел творческий метод Сарьяна в конце 20-х, начале 30-х годов, лежит, однако, не только в том, что он общается с родным народом, живет в родной южной стране. Дальнейший рост художника типичен для многих мастеров советского искусства, начавших свой творческий путь до революции.

Достаточно сравнить искания Сарьяна с исканиями в области поэтической формы крупнейшего поэта Армении советского периода — Егише Чаренца, вдуматься в характер тех споров, которые велись в это время в среде архитекторов по поводу отношения к наследию классическому и национальному, и станет ясно, на какой почве вырастает творчество Сарьяна, с чем он больше всего связан, на каком материале легче всего объяснить некоторые из черт превращения его живописного языка.

В это время Сарьян навсегда оставляет темпера и переходит на живопись масляными красками; его цветовые решения, не теряя своей бьющей цветовой силы, приобретают большую тонкость, воздушность и трепетность. В работы Сарьяна, по-прежнему сильные своим лаконизмом и обобщенностью, входит все богатство и разнообразие окружающей среды.

Современность их отныне не только в том, как они сделаны, но в первую очередь в том, что они изображают.

Это, во-первых, пейзажи. Он пишет их много и всегда — с увлечением. Колхозные поля, уголки старого города, осенние работы в виноградниках, фруктовые деревья в цвету, строительство Народного дома — все становится темой для его творчества. Именно пейзажные работы создали Сарьяну славу национального художника.

Основная сила эмоционального воздействия картин М. Сарьяна, и в частности его пейзажей, в их цветовом строе.

В его пейзажах выражена яркость, красочность природы Армении, по преимуществу летней и дневной, когда горячее солнце скрадывает цветовые переходы, оставляя лишь большие планы и контрастные соотношения. Внимательный взгляд сразу же улавливает внутреннюю связь подобного решения с виденьем мира, свойственным мастерам нашего прикладного искусства — армянского ковроткачества, древней армянской набойки, орнаментики.

Конечно, сравнение цветового решения полотен Сарьяна с традиционными цветовыми решениями армянского народного искусства может быть проведено лишь в форме аналогии, напоминания. Яркие национальные костюмы, раскрашенная утварь, домотканые ковры отошли в прошлое, стали во многих областях нашей республики этнографической редкостью. Но они остались в восприятии людей, они хранятся если не в быту, то в том чувстве, которое Д. И. Писарев называл «народной памятью».

Любовь к контрасту, к яркости осталась, она приняла различные формы в различных областях профессионального искусства, отошла от своего первоисточника, приняв новую, современную форму выражения. Поэтому, отметив традиционность своеобразной яркости сарьяновского

письма, ее народные истоки, нельзя сводить ее к этим истокам — она гораздо сложнее, она соединяет в себе, как в фокусе, искания нового живописного языка, глубоко личные искания той единственной формы, которая соответствовала бы складу художника.

Другая, не менее важная черта творчества Сарьяна, которая неразрывно сплетена с первой — монументальность. Причем монументальность не в количественном смысле — она присутствует в самом маленьком из этюдов художника. Это второе качество искусства Сарьяна имеет также глубокие национальные корни — оно кроется в особенностях его родной природы, в ритмах и объемах суровой каменистой земли. Сущность армянского пейзажа издавна была подмечена художниками. Пропорции и формы средневековой армянской архитектуры были живым подтверждением ритмов окружающего ландшафта, его естественным порождением.

Однако, так же как и в первом случае, мы должны при разборе монументальности картин Сарьяна сослаться на наши веками сложившиеся традиции в этой области лишь в порядке аналогии, и во всяком случае не исчерпывать этим анализ. Не менее важное значение при формировании этого качества его искусства имели общие для советского искусства 20–30-х годов поиски монументального нового стиля, стиля способного выразить мощь нашей эпохи. В России эти поиски породили не менее знаменательное, чем искусство М. Сарьяна, искусство А. А. Дейнеки.

Таким образом, искусство Сарьяна очень сложно по своему составу. В нем есть и монументальность, присущая старому армянскому искусству, и яркость, так свойственная нашему декоративному, народному искусству.

В нем можно найти отражения художественных течений России начала века и живописных исканий французских цветовиков. Его творчество станет понятным лишь на фоне тех споров о назначении нового искусства, которые велись у нас в Союзе в начале 20-х годов. Прямую аналогию его творчеству можно найти в творчестве Чаренца.

Но все эти моменты переплавились в его искусстве. Все они служили одному — создать такой тип живописи, которым мастер сумел бы сказать о волновавших его чувствах, высказаться о времени, о современниках ему одному присущим языком.

Анализ творчества М. Сарьяна в нашем искусствознании шел, как правило, следующим путем.

Критики характеризовали ранний период, 900-е годы, как время формальных исканий, декоративных увлечений художника. Осуждали его за увлечение чистым цветом, отвлеченную тематику. И весь дальнейший путь художника представлялся в виде мучительного преодоления исканий раннего периода, как некий возврат к реализму.

Если бы творчество Сарьяна развивалось таким образом, оно было бы глубоко противоречивым, оно лишилось бы той органичности, которая ему присуща. Между тем, в действительности творчество Сарьяна лишь обогащалось из года в год, лишь расцветало на своих исходных позициях.

В том-то и смысл, в том-то и счастье наиболее крупных советских мастеров, начавших свой путь еще до революции, что после революции им не надо было преодолевать себя, сжигать свое прошлое — да для истинного творца это и невозможная операция — они получили возможность раскрыть свое дарование во всем блеске. Им было легко слить свое творчество с новой жизнью, с задачами нового времени, потому что в потенции, в мечте, они жили этим и до революции. Нестеров, Мухина, Сарьян — вот имена, наиболее типичные в этом смысле. Переход на новые идейные позиции не был мучительным ни для одного из названных мастеров — он был глубоко органичным.

Когда из истового, искреннего Нестерова, автора мечтательных и печальных религиозных композиций, родился выдающийся советский портретист — такой же увлеченный и искренний, но теперь уже радостный, — это никого не удивило и, наоборот, мечта дореволюционного Нестерова предстала в новом свете.

То же самое нужно сказать о пластических студиях Мухиной, ученицы Бурделя, о тех спорных ее исканиях, без которых не было бы лучшего советского монументалиста.

Колористическое дарование Сарьяна, его склонность к большим формам, к обобщению, поиски синтетических образов — они нашли после революции, после переезда художника на родину, свое раскрытие и подтверждение. Искания прежних лет наложились на новые, вставшие перед художником задачи, в живых ритмах и красках армянской природы Сарьян увидел то, что волновало его с детства — пестрый и яркий мир Востока, ставшую реальностью сказку.

Его творчество лишилось отвлеченности, потому что оно обрело почву рядом с собой — в этом было счастье художника, залог жизненности его искусства. Не в борьбе с собой, но в естественном развитии всех черт своего дарования смысл творчества Сарьяна на всех этапах его развития — отсюда его непосредственность и оптимизм.

Не меньшее значение, чем пейзажное творчество Сарьяна, имели для сложения армянской школы живописи его портреты.

Портреты Сарьяна глубоко современны — и в смысле раскрытия характеров современных людей, и в смысле метода раскрытия этих характеров со стороны художника — самая концепция портрета нова.

Люди изображаются художником не в плане их психологических переживаний, не в плане итогов их биографии, пройденного жизненного пути, не в плане раздумий художника о людях и самих людей о себе. Если это и волнует Сарьяна как человека, то как художник он к этому равнодушен. Для него важнее другое — изобразить людей, выявляя основные черты их характера, темперамента, натуры. Сарьян до предела заостряет характеристики — необычайно точно передавая внешнее сходство с моделью, он подчеркивает в лице все, выдающее характер портретируемого, порой доводя изображение до гротеска. Второстепенное, наносное в облике человека отбрасывается художником, и живописное обобщение помогает подчеркнуть наиболее общие черты человеческого характера.



М. Сарьян. Поэт Е.Чарени (1923)



М. Сарьян. Автопортрет (1933)

Интересно сравнить две близкие по времени работы Сарьяна — «Автопортрет с маской» и «Портрет поэта Егише Чаренца». В обоих есть полюболюбившееся Сарьяну в те годы сопоставление человеческого лица с маской — коллекцию этих масок Сарьян привез с собой из Египта. Этот контраст двух лиц — мертвого и живого — в каждом из названных портретов придавал им особую выразительность. Неподвижные, но необычайно экспрессивные маски рядом с лицом поэта и художника как будто намекали на их профессию, олицетворяли само искусство, это были мрачные, новаторские музы восточной поэзии и живописи.

Хотя маски и лица портретируемых помещены рядом, но они в то же время как бы обращены друг к другу. Живой острый взгляд Чаренца впереиз зрителя, он как будто тревожно вопрошает о чем-то и это мятущееся волнение поэта отражается в трагической гримасе брошенной здесь же маски. То же в автопортрете. Сощуренному мечтательному взгляду художника противопоставлена неподвижность расширенных зрачков, абсолютное спокойствие маски.

Сарьян выискивает в каждом лице наиболее яркие отличительные черты, он выявляет и преувеличивает эти черты, подводя под них свое понимание душевного мира каждого человека. В его портретах всегда обнажен прием мысленного сближения каждого характера с каким-нибудь явлением или живым существом. Так вся угловатость болезненного лица Таманяна, преувеличенная и подчеркнутая художником, подводит зрителя к сравнению этого человека с орлом, с большой зоркой птицей. В скрытой метафоричности сарьяновских портретов всегда есть радость открытия, любованье неповторимостью каждой натуры.

Эта черта сарьяновских портретов сближает их с портретами А. Овнатяна, неповторимая прелесть которых тоже лежала в этом открытии личности, умении увидеть и оценить ее индивидуальное своеобразие, любоваться этим своеобразием. Так же, как и Овнатян, Сарьян одаривает своих героев, демонстрирует их зрителю, заражая его своим любопытством, своей радостью разоблачения.

Заостренность, гиперболичность, составляющая одну из сторон восточного искусства, накладывается в сарьяновских портретах на глубину анализа, сближающего его портреты с портретами Серова, и сочетается с той меткостью, умением одним словом, одной фразой охарактеризовать личность, которые свойственны искусству современности. Сарьяну нравилось раскрывать характеры, и делает он это с таким интересом, с таким жаром, что раскрытие становится одариванием — человек получает такую яркую личность, какой он, возможно, в реальности и не обладал.

Творчество Сарьяна, даже в тех случаях, когда художники не только не следовали ему, но и сознательно его отвергали, служило своего рода камертоном для армянской живописи.

Оно во многом обусловило и сферу ее устремлений, и направление творческих исканий, и излюбленные жанры, и тематику тех споров и дискуссий, которые волновали на протяжении всех этих лет художественную общественность.



С. Аракелян. У родника (1928)



А. Коджоян. «Столовая в Тавризе»

Сарьян предлагал всем своим творчеством всем своим современникам и молодому поколению интересный путь поисков, но путь на котором были возможны, однако, и серьезные поражения. Сфера тематической станковой композиции лежала вне его постижения, ее нельзя было одолеть «сарьяновским» методом типизации. Вот почему то направление в советской армянской живописи, которое связывается с именем Сарьяна, было отмечено в первую очередь пейзажами, натюрмортами, реже — портретами, и вплоть до 50-х годов, до прихода в искусство нового поколения художников, сумевших в русле монументально-декоративного живописного метода найти решение для станковых композиций, не имело серьезных достижений в области тематической картины.

К сарьяновской концепции при сложении национальной школы живописи в Армении примыкает пейзажист С. Аракелян — талантливый художник, творчество которого падает, главным образом, на конец 20—30-х годов. Аракелян был очень своеобразным художником, тонким колористом, лириком. Его пейзажные этюды до сих пор служат для молодых живописцев, наряду с сериями этюдов Татевосяна, школой живописного изображения армянской природы.

Пейзажам С. Аракеляна свойственно большое разнообразие настроений — нет такого состояния природы, которое он особо предпочитал, бы, но самые различные настроения окрашиваются в его этюдах в светлые, лирические тона. Цветовая яркость у Аракеляна как будто чуть приглушена стремлением говорить «вполголоса», немногословно и задушевно.

Аракелян обладал счастливым качеством гармонического таланта — умением ступать внешние черты своего живописного языка, не заострять их. Обаянию его работ поддавались все, они не вызывали дискуссий, не наживали особенно азартных сторонников или противников хотя в них было немало и новаторского, и смелого.

Небольшие пейзажи Аракеляна на протяжении многих лет как будто не обнаруживают внутреннего роста художника — будь то прелестный этюд «Сушат пшеницу» 1920 года, «Осень» 1926 года или «Вид с острова Севан» 1937 года — везде просто и артистично до зрителя доносится нужное настроение, нужное состояние.

Композиционные работы Аракеляна гораздо слабее его пейзажей. В них нет той поэтичности, которая отличает даже самые случайные из его этюдов, но для своего времени они сыграли известную положительную роль.

Органически входит в армянскую живопись нового советского периода Егише Татевосян. Полтора десятилетия, в течение которых он участвовал в художественной жизни советской Армении, стали для него годами нового творческого подъема. Татевосян как будто жаждет выйти из обычных для себя рамок лирического пейзажа, (хотя именно сейчас он создает свыше 150-ти пейзажных этюдов), он обращается к портрету, делает наброски к будущим композициям на темы современности.

В эти годы он создает портреты двух великих армянских писателей — О. Туманяна и А. Ширванзаде, пишет свой автопортрет с палитрой, а в



С. Агаджанян. Автопортрет (1926)

1935 году, узнав о смерти своего друга, композитора Комитаса, пишет по памяти его портрет на фоне армянской природы.

Портрет в пейзаже — такое решение было и в раннем, 1901 года, «Портрете жены художника». И там оно создавало особую атмосферу задумчивой, лирической сосредоточенности. В «Портрете Комитаса» роль окружающего пейзажа, с едва намеченными фигурками столпившихся вдали поющих крестьян, еще больше — собственно в пейзаже квинтэссенция настроения, благодаря ему становится понятным состояние композитора, в порыве вдохновения вслушивающегося в звуки народной мелодии. Комитас в мерцающей белой одежде священника прислонился к дереву, лицо его напряжено, и буйная зелень, и яркие пятна одежд крестьянок как будто окружили его кольцом.

Этот портрет в своей поэтичности как нельзя лучше соответствовал самому характеру творчества Комитаса-композитора, выразившего душу армянского народа в бессмертной музыке своих песен. «Комитас» Татевосяна — лучший композиционный портрет в армянской советской живописи. В нем мастер указал интереснейший путь развития портрета — путь слияния образа человека с образом родной природы, путь поэтизации человеческой личности, поэтизации творчества.

Характер работ выдающегося портретиста Степана Агаджаняна мало меняется в годы Советской власти. Навсегда поселившись в Армении в 1923 году, Агаджанян преподает в Художественной студии и продолжает писать портреты близких себе людей, знакомых, родных или поразивших его воображение «живописностью» случайных уличных типов.

Наиболее удавшиеся из портретов Агаджаняна, выполненные уже в советский период — «Автопортрет» (1926 г.) «Васил» (1926 г.). В этих работах особенно проявились те черты творчества Агаджаняна, которые составляли его сильную сторону. Это в первую очередь умение сразу, не отвлекаясь на мелочи, передать главное в облике человека, передать точно, без прикрас, но и без нарочитых преувеличений. В подходе Агаджаняна к натуре есть что-то от Курбе. Его портреты сильны своей простотой. Энергичность рисунка, великолепное умение передать в каждой форме ее объемность и пластику, темный, но не монотонный, глубокий колорит — все эти черты придают его работам живописные качества, силу подлинной реалистической живописи.

Психологические характеристики Агаджаняна на редкость убедительны. Правда, как и прежде, самый круг его моделей не очень широк — это простые люди, условия жизни и труда которых не создали возможности особого развития их интеллекта, усложнения их духовного мира — они просты, и в этой простоте своей близки художнику. Он понимает этих людей до конца и любит их. В «Василе», в «Дяде Седраке» — он в своей стихии, ему удалось создать образы классические по своей выразительности. Это все те же полукрестьяне, полоторговцы, полуремесленники, характер которых был типичным характером в дореволюционные годы. В 20—30-е годы, когда Агаджанян создавал своего Васила и Седрака, этот характер не был типичным, отошел на второй план. На смену ему

пришел другой человек из народа — закаленный в годы революции сознательный труженик, строитель нового общества. Но этого нового человека Агаджанян не успел в полной мере раскрыть в своем творчестве.

Однако демократизм творчества Агаджаняна, реалистическое мастерство, законченность его произведений, их доступность самому широкому кругу зрителей, создавала Агаджаняну неизменный успех, привлекала к нему многочисленных учеников и последователей.

М. Сарьян, С. Агаджанян, Е. Татевосян — вот три концепции портрета, резко отличающиеся друг от друга и в равной мере сыгравшие роль в дальнейшем развитии армянской школы портретистов.

Сарьян был силен безошибочной меткостью, умением вскрыть и показать сокровеннейшие стимулы натуры, Агаджанян — цельностью, объективной точностью и демократизмом, Татевосян — поэтичностью своих портретов.

И в соответствии с глубоким внутренним различием, кардинально различен был и художественный язык этих мастеров. При быстром сравнении кажется, что это работы художников разного времени. Между тем все они создавались одновременно и их появление, так же как и их различие, было правомерно, было естественно для бурного периода становления национальной школы.

Более того — именно это их различие утверждало уже с самого начала принцип индивидуального разнообразия в рамках единой национальной школы, принцип, требующий специального подхода, специального внимания к каждому крупному армянскому живописцу, и привлечения, для выяснения национальных основ или особенностей его творчества, каждый раз — разных, своих причин и ассоциаций.

В этом плане очень интересным и сложным явлением было искусство Акопа Коджояна, крупнейшего армянского графика. Живопись Коджояна (он выступает по приезду из Ирана в Армению в 1922 году как живописец!) очень условна, она пропитана стилизаторскими тенденциями. Но даже «Столовая в Тавризе» (1922 г.) — одна из характернейших работ этого периода — странным образом сочетает подчеркнутую условность с теми чертами, которые в дальнейшем составили всю прелесть его графических произведений.

Изыскство, тонкость, острота — здесь они прикрыты покровом ложного восприятия Востока, восприятия туриста, поверхностного и опирающегося скорее на традицию, чем на живые впечатления. Невольно эта «Столовая в Тавризе» превращается в иллюстрацию к сказке или бытовой новелле на «персидский сюжет», написанной чужестранцем.

Это образы Гауфа, а не мир Шахерезады. Но тонкость и острота остались навсегда, они перешли в язык акварели, самые требования к которой совсем иные, чем к живописи, они стали служить действительно миру фантазии, и уже в 1925 году Коджоян создал шедевр своего искусства — иллюстрацию к армянской сказке «Азаран-блбул», в переработке Ст. Зоряна.

Տեղեկագիրք 4-9

Великолепное знание приемов и образов старой персидской и армянской миниатюры, умение несколькими деталями передать атмосферу «некоторого царства, некоторого государства», а главное — та естественность, с которой Акоп Коджоян всегда чувствовал себя в мире фантазии, все это делало его иллюстрации к армянским сказкам наиболее выдающимся явлением среди всего, созданного художником.

Если иллюстрации Сарьяна к армянским сказкам передавали простоту повествования, яркость народных характеров и быта, юмор, то Коджоян выявлял другое — сказочную прелесть героев, красоту перепетий и развязок, неожиданность событий — весь пыл и изощренность народной фантазии, выражающие себя в этом виде творчества. К живописи Коджоян возвращался неоднократно, но именно графическое творчество Коджояна составило эпоху в армянском искусстве.

С традициями искусства XIX века связано искусство Г. Гюрджяна. Один из организаторов АХР-а в Армении, Гюрджян — художник, вся жизнь которого в искусстве подчинена неизменно одному и тому же принципу — любовного и точного воспроизведения природы. В своих лучших работах Гюрджяну удавалось создать эпически убедительный облик родной страны. Для Гюрджяна характерна работа над пейзажем-картиной. Этюды с природы, составляющие всю силу работ таких армянских пейзажистов, как Татевосян, Сарьян, Аракелян, не дали Гюрджяну ощущения интимного общения с природой, в его работах всегда есть некоторая отвлеченность красок и освещения при точности общего вида, «рисунка» природы.

Г. Гюрджяну и С. Аракеляну принадлежат в армянской живописи первые серьезные опыты в области создания композиций на современную тему, непосредственного отражения жизни народа в живописи.

Творчество перечисленных нами художников — Агаджаняна, Татевосяна, Сарьяна, Аракеляна, Коджояна, Гюрджяна — составляло те основы, те вехи армянской советской живописи 20—30-х годов, вокруг которых объединялся весь коллектив живописцев. Творчество этих художников, разнообразие их исканий определило богатство армянской живописной школы впоследствии, ее разнообразие и многогранность.