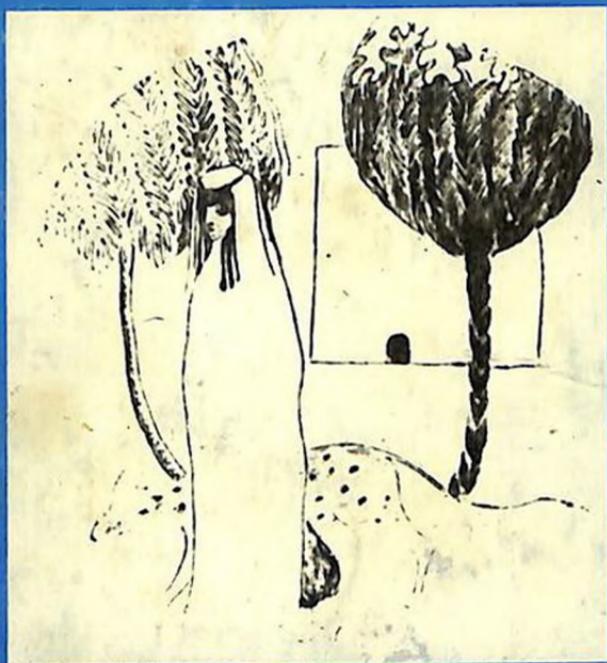


А. В. Агасян

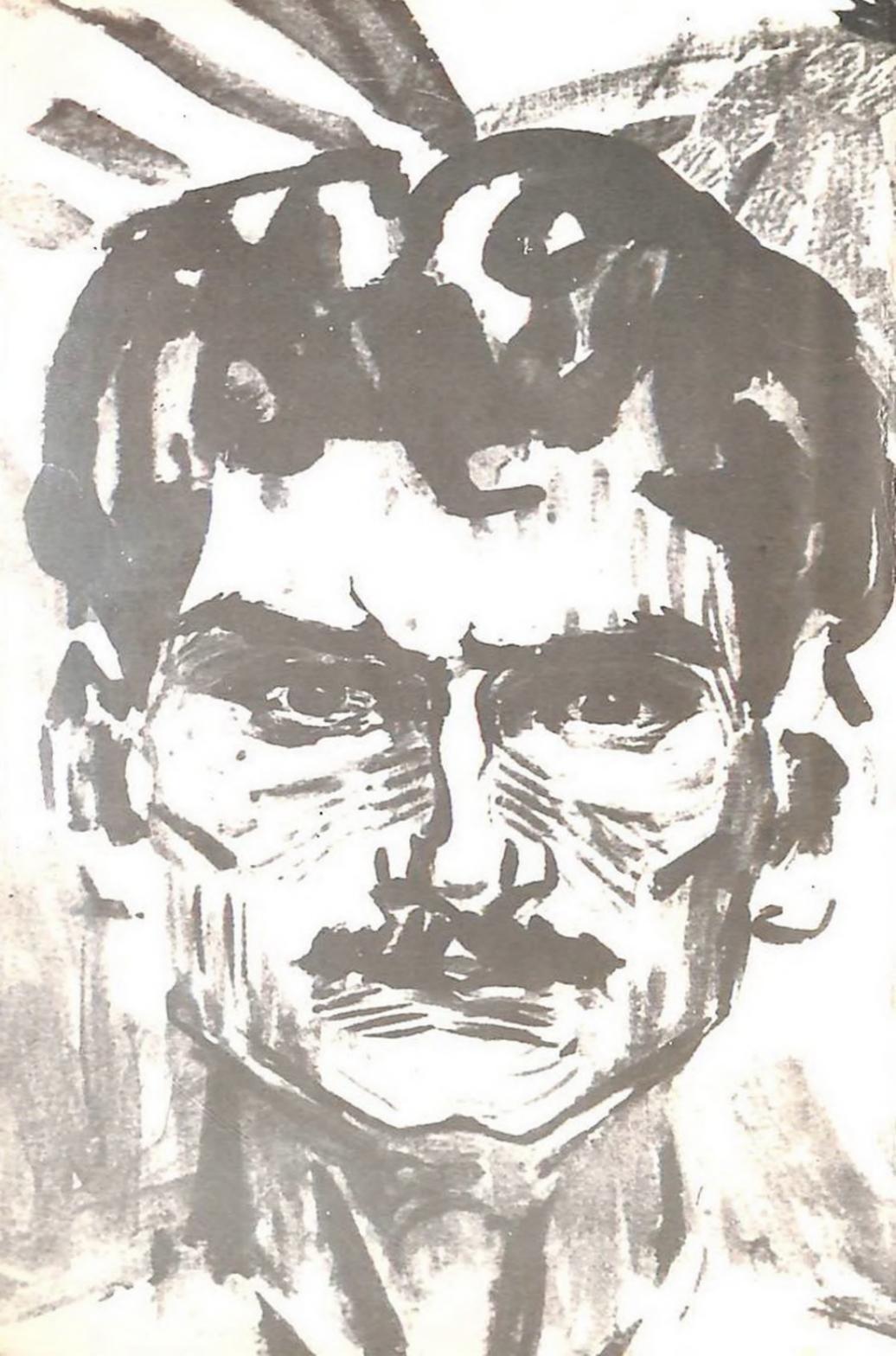
МАРТИРОС
САРЪЯН
РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО



Ереван







925 Գ. Մ. Սարյան

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԳ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

А. В. АГАСЯН

МАРТИРОС САРЬЯН
РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Բ 637061
1907Ե9



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН 1992

ББК 85.143 (2Ар) 7
С 207А

Печатается по решению ученого совета
Института искусств АН Армении

Ответственный редактор
доктор искусствоведения Н. С. Степанян

Книгу рекомендовали к печати рецензенты:
доктор искусствоведения,
член-корреспондент АН России Д. В. Сарабянов,
доктор искусствоведения В. О. Казарян

АГАСЯН А. В.

С 207А Мартирос Сарьян. Раннее творчество/ [Отв. ред.
Н. С. Степанян]; АН Армении. Ин-т искусств. —
Ер.: Изд-во АН Армении, 1992, 210 с.

Монография посвящена раннему творчеству одного из крупнейших армянских художников XX века Мартироса Сарьяна. В результате подробного и всестороннего анализа основных произведений Сарьяна этого времени выявлен целый ряд наиболее характерных формально-стилистических и идейно-образных особенностей его искусства. Раннее творчество мастера рассмотрено в широком историко-культурном аспекте, а его отдельные работы показаны в сопоставлении с работами армянских, русских и западноевропейских художников конца XIX — начала XX веков. В книге нашли свое отражение отклики и высказывания о Сарьяне известных критиков, деятелей литературы и искусства.

Рассчитана на специалистов и тех, кто интересуется историей армянской живописи.

А 4903020000
703(02)—92 без объявления.

© Издательство АН Армении, 1992.

ББК 85.143 (2Ар) 7

В В Е Д Е Н И Е

Живопись М. С. Сарьяна — выдающееся явление в истории изобразительного искусства. Не иссякает интерес к яркому, самобытному творчеству мастера: многочисленные персональные выставки, устроенные после смерти Сарьяна¹, восторженные отклики профессиональной критики и рядового зрителя свидетельствуют о том, что «открытие» художника продолжается, расширяются географические границы его известности и увеличивается число почитателей. Издаются книги, альбомы и статьи о Сарьяне не только у нас в стране, но и за рубежом².

Казалось бы, о творчестве Сарьяна сказано много и в самых различных жанрах — от монографий и критических эссе до мемуарных очерков и поэтических посвящений. Но, как справедливо пишет А. А. Каменский, «попытки нового концепционного истолкования проблем творчества Сарьяна будут возникать еще многократно, ибо его наследие плотно вошло в ряд классических созданий духовной культуры XX столетия» (114, с. 233).

Другой причиной, которая заставляет исследователей вновь и вновь обращаться к искусству Сарьяна, является, как это ни парадоксально, недостаточная изученность его отдельных проблем и целых периодов. Это относится к живописи Сарьяна 1915—1920 годов, самостоятельному и сложному этапу жизни и творчества художника; это так называемый «парижский период» 1926—1928 годов, когда Сарьяну пришлось пересмотреть некоторые из своих прежних эстетических принципов; это вопрос тематической картины в искусстве Сарьяна и другие. Но, пожалуй, менее всего изученной, а потому требующей к себе особо пристального внимания является проблема раннего творчества мастера. Имеем в виду живопись Сарьяна ученических лет, а также

периода выставок «Голубая роза» и «Золотое руно», которая укладывается в промежуток времени с 1898 года, когда художником были созданы первые живописные работы, по 1909 год, когда «становление Сарьяна кончается и наступает зрелость» (214, с. 88).

Среди множества статей, посвященных Сарьяну в 1920—1950-е годы, трудно найти хоть одну, где содержался бы сколько-нибудь развернутый анализ его ранних работ. Если и заходила речь о живописи художника 1900-х годов, то как-то скомканно, скороговоркой, перебиваясь общими словами и определениями, имеющими, как правило, негативный тон³. Такое отношение к раннему периоду творчества Сарьяна, особенно к его «голуборозовским» работам, не должно удивлять нас. Ведь многие из его классических произведений «ближневосточного» цикла, созданных в первой половине 1910-х годов, немало работ советского времени также подвергались суровой критике отдельных искусствоведов, обвинявших Сарьяна в «пороке идеалистического мировоззрения» (207, с. 104), называвших его «храпителем мелкобуржуазных традиций» (58, с. 19), упрекавших в том, что он «не стремится проникнуть в жизнь венцев, не связывает их с бытием и трудом человека» (167, с. 20)⁴, что его картины «не имеют сюжета», а «человеческая фигура не воспринимается в аспекте ее социальной или психологической характеристики» (217, с. 16).

В середине 1950-х годов открылась возможность более серьезного и непредвзятого суждения о Сарьяне. Для этого имелись объективные предпосылки — советская общественность готовилась торжественно отметить 75-летие художника. За короткий срок (с 1955 по 1962 год) одна за другой вышли в свет семь книг о Сарьяне. Не все они по своему характеру являются полноценными научными трудами. Одни (А. А. Гастев. Сарьян. М., 1961) преследуют откровенно популяризаторскую цель, другие (М. С. Саргсян. Мартирос Сарьян. Ер., 1955, на арм. яз.)⁵ представляют собой вариант текста, предпосланного к юбилейному вечеру художника, третьи рассматривают искусство Сарьяна в узком, локальном аспекте (Л. Халатян. Сарьян и театр. Ер., 1960, на арм.

яз.: Е. Колпинская. Пейзажи Армении Мартироса Сарьяна. М., 1962). В указанных книгах раннему творчеству художника уделено незначительное место: из обширного живописного наследия художника этого времени упоминаются лишь некоторые его ученические этюды и работы 1909 года, выполненные с натуры. Что касается акварельной серии художника «Сказки и грезы» и его многочисленных темпер 1905—1909 годов, то они либо обходятся молчанием (Е. Курдоян. Мартирос Сарьян. Ер., 1962, на арм. яз.), либо бегло перечисляются как не стоящие внимания образцы «уточенного декаданса» (167, с. 15 и 217, с. 13—14).

Монографии, посвященные творчеству Сарьяна, прежде всего — монография Р. Г. Драмляна (Мартирос Сарьян. Ер., 1960, на арм. яз.)⁶, были встречены с интересом, хотя и страдали известной робостью в оценках дореволюционного искусства художника. Можно было понять Сарьяна, который в автобиографической книге «Из моей жизни», опубликованной в 1966 году на армянском языке и затем неоднократно переизданной в переводе на русский, вспоминал о давней статье Максимилиана Волошина (М. С. Сарьян. «Аполлон», 1913, № 9) как об «одной из наиболее интересных, если не самой интересной работе» (247, с. 147) о своем творчестве.

Новую страницу в истории изучения «раннего Сарьяна» открыли исследования А. А. Каменского (111—115; 179; 225; 239; 249 и др.) и, в частности, его доклад на V Республиканской научной конференции по проблемам культуры и искусства Армении — «О национальных основах раннего творчества (1903—1909 гг.) Мартироса Сарьяна», книга Д. В. Сарабьянова «Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки» с отдельной главой о Сарьяне (214), статьи Ш. Г. Хачатряна — автора текстов и составителя выставочных каталогов, альбомов, буклетов репродукций (30; 171; 179; 241; 243—244; 246; 249—250; 284 и др.), выявившего в запасниках галерей и в частных собраниях некоторые из ранних произведений художника. К ряду проблем и аспектов раннего творчества Сарьяна в последние годы не раз обращались и мы (20—28; 105; 110; 307 и др.). Важным подспорьем при изучении живописи художника тех лет

явились публикации части писем Сарьяна (34; 48; 104—105; 194; 242; 251 и др.), сборники «Сарьян об искусстве» (245 и 248) и «О Сарьяне» (179), которые пролили дополнительный свет на творчество художника, помогли обобщить и привести к «общему знаменателю» основную литературу о нем, начиная с первых заметок дореволюционной критики. Среди других публикаций отметим небольшое эссе о художнике В. А. Матевосяна (159), книги Камиллы Грей (312) и Валентины Маркаде (313), отдельные страницы которых посвящены Сарьяну, и статьи Джона Боулта о русском изобразительном символизме (308—311), где заметное место отведено и нашему живописцу⁷.

Не все аспекты раннего творчества художника оказались в поле зрения перечисленных выше исследователей, многие вопросы и проблемы были ими только намечены, но в любом случае открывались перспективы для дальнейшего углубленного изучения. Настоящая работа как раз и задумана как попытка продвинуться в этом направлении. Нашей целью является комплексное рассмотрение проблем формирования живописного метода Сарьяна на протяжении 1898—1909 годов. Мы стремимся дать целостную картину становления и развития раннего творчества художника, определить специфику живописного языка и образного строя его ранних работ при помощи их сопоставления с работами армянских, русских и французских мастеров конца XIX — начала XX веков, представить ранний период искусства Сарьяна в контексте художественной жизни России начала века, показать его на фоне социальных и культурных процессов, имевших место в те годы, обнаружить его связи с общественной и эстетической мыслью эпохи.

Книга является результатом всестороннего исследования раннего творчества Сарьяна. В ней впервые затрагиваются или по-новому освещаются многие существенные проблемы искусства художника, в научный обиход вводятся некоторые ранее неопубликованные произведения, в отдельных случаях уточняется их атрибуция. Конкретный искусствоведческий анализ подкрепляется данными архивной документации, периодической

печати, эпистолярного наследия Сарьяна, мемуарной литературы.

* * *

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность всем тем, кто добрым советом или критическими замечаниями помог ему в настоящей работе. Мы особо признательны директору Национальной галереи Армении и Музея М. С. Сарьяна Шагену Геворговичу Хачатряну, оказавшему нам неоценимую услугу в подготовке иллюстративного материала, который, увы, так и не удалось использовать в настоящем издании в силу требуемых для этого огромных финансовых затрат.

Г Л А В А I

ЮНЫЕ ГОДЫ. В МОСКОВСКОМ УЧИЛИЩЕ
ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА.
ТВОРЧЕСТВО САРЬЯНА УЧЕНИЧЕСКОГО
ПЕРИОДА (1898—1905)

В специальной литературе, посвященной творчеству Сарьяна, обстоятельствам ранних лет его жизни отводится обычно незначительное место. Между тем из восьми глав автобиографической книги «Из моей жизни» две обширные главы Сарьян уделил именно этому периоду, которому придавал огромное значение: «Мысли мои погружаются в далекое прошлое, уносят меня к годам раннего детства, к тем отрадным временам, когда перед мной раскрылся мир со всеми его чудесами...» (247, с. 12), «причину того, что я стал художником, я ищу в мире моего детства...» (цит. по: 160, с. 229), «моя художническая палитра родилась, фактически, в те годы» (цит. по: 160, с. 230). Формирование его живописного видения мира действительно началось еще в детские годы¹. По страницам воспоминаний о детстве он разбросал десятки понетине «живописных» фрагментов. Память художника донесла до нас преимущественно яркие, красочные впечатления. Сарьян не описывает — ж и в о п и с у е т: «Был солнечный день, жаркий-жаркий... Гигантский оранжевый диск солнца скрылся за горизонтом.., небо покрывалось багрянцем. Склоны окрестных холмов окрасились золотисто-красным цветом...» (247, с. 16, 17, 18). Примеры подобного «живописания» без конца можно множить².

С детских лет зрело в Сарьяне и то светлое пантенистическое чувство, которое впоследствии приобрело более осознанный и целенаправленный характер. Взгляд Сарь-

яна на окружающий его мир не обременен тяжестью интеллектуального опыта, он всегда свеж и неожидан — так видит человек, учителем которого является природа. «Человек — самое чудесное творение природы, — пишет Сарьян, открывая книгу своих мемуаров. — Человек — сама природа... Зерно прорастает в земле, растет, в положенное время цветет, снова родит зерно и поэтому не умирает. Таков же и человек» (247, с. 12).

Сарьян родился и рос вдали от Армении, впервые ступив на ее землю уже сложившимся молодым человеком. Но он родился в Новой Нахичевани — городе, подарившем многих видных деятелей армянской науки, искусства, общественно-политической мысли.

Предки Сарьяна были выходцами из Ани, столицы средневекового армянского царства — так, по крайней мере, гласило семейное предание. Начиная с VIII—IX веков, с эпохи владычества Арабского халифата, часть армян из Ани двинулась в Крым, куда приток их усилился в последующие века. В связи с отторжением Крыма от Турции и созданием независимого татарского ханства в результате русско-турецкой войны 1768—1774 годов, с укреплением позиций России у побережья Черного моря притеснения крымских армян ужесточились, и русское правительство предложило им переселиться в только что отвоеванные, почти безлюдные степи Новороссии. Летом 1773 года под руководством А. В. Суворова организуется переселение в приазовские края более десятка тысяч армян. Указом императрицы от 14 ноября 1779 года на правом берегу Дона, рядом с крепостью Св. Дмитрия Ростовского, армяне основывают город Новую Нахичевань³, а в его окрестностях — армянские хутора Чалтырь, Топти, Большая Сала, Султан-Сала и Несвита. Армяне получают большие привилегии: в течение десяти лет они освобождаются от уплаты налогов и государственных податей, могут торговать как в России, так и за ее пределами, заниматься земледелием, строить фабрики и мануфактуры. Им предоставляется конфессиональная свобода, право судопроизводства на родном языке, а Ново-Нахичеванский округ (так называлась армянская колония в дореволю-

ционный период) в лице магистрата наделяется автономией.

Начиная с конца XVIII века в городе строятся монастырь Святого Креста (Сурб Хач)⁴, церковь Григория Просветителя (Сурб Лусаворич) и еще пять церквей, выдержанных в стиле русского ампира, открываются армянские школы и типографии. К концу XIX века в Новой Нахичевани и прилегающих к ней армянских хуторах проживает около пятидесяти тысяч армян, сохранивших главный признак национального самосознания — родной язык. Из поколения в поколение передавались здесь образцы устного народного творчества, легенды и предания древней родины, память о которой никогда не пресекалась⁵.

Жизненный уклад и быт армян Новой Нахичевани носили традиционно-патриархальный характер. В путевых заметках Н. Раевского, относящихся к 1820 году, когда вместе с А. С. Пушкиным ему довелось побывать в этих краях, сохранилась запись о том, что по архитектурным строениям, образу жизни и своему этническому составу Новая Нахичевань весьма своеобразный город (см.: 37, с. 158). О том же, но уже в 1849 году, писал и француз Г. де Нель: «Здесьние армяне те же, что и повсюду. Они могут поменять страну, сменить костюм, но образ их жизни и их обычаи не подвержены изменениям» (цит. по: 37, с. 158). А по свидетельству Мариэтты Шагинян, которая впервые посетила Новую Нахичевань как раз в интересующее нас время, в самом конце XIX века, то был «уютный маленький городок, отделенный куском голой степи и мелкорослой искусственной рощей», где «потчевали армянскими блюдами... гортанно сыпали бесконечными рассказами и восклицаниями на армянско-нахичеванском диалекте... Жизнь казалась там узкообособленной, мелконациональной и, как масло с водой, совсем не сливавшейся с жизнью большого русского мира в Ростове по соседству, а тем более не похожей на нашу московскую русскую жизнь» (1990, с. 14, 17, 18).

Армянская колония на Дону, или «малая Армения», как ее называли, постоянно поддерживала связь с коренной Арменией, или «Арменией метрополи», а жите-

ли Новой Нахичевани живо откликались на важнейшие события ее общественно-политической и культурной жизни. К концу XIX века в городе насчитывалось 12 двуязычных государственных и частных школ и училищ, а также духовная семинария. В Новой Нахичевани действовал армянский театр, на подмостках которого в разное время выступали с гастролями прославленные мастера армянской сцены П. Адамян, О. Абелян, Сира-нуш и др. Наряду с пьесами местных авторов, здесь ставились также драмы и комедии Г. Сундукяна, А. Парояна, А. Ширванзаде.

В годы первой русской буржуазно-демократической революции, в условиях ставшего более благоприятным социально-политического климата в Новой Нахичевани учреждаются органы периодической печати на армянском языке. Одна за другой начинают издаваться газеты «Нор кянк» («Новая жизнь»), «Мер дзайн» («Наш голос»), «Луис» («Свет»), «Грич» («Перо»), «Гахут» («Колония») и др., важнейшей задачей которых было «не допустить угасания армянского языка, уместно связать население колонии со своей родиной» (цит. по: 38, с. 320). Заметную роль в сохранении армянского языка, налаживании духовных контактов колонии с Арменией играла городская публичная библиотека, фонды которой насчитывали несколько тысяч томов на русском и армянском языках, многочисленные комплекты армянских газет, издававшихся за пределами Новой Нахичевани.

Нельзя не отметить и связи Новой Нахичевани с Арменией, которые осуществлялись церковью. Имеются в виду официальные послания католикоса (кондаки, циркуляры и т. д.), верховный контроль над отправлением обрядов богослужения, инспекцию учебно-преподавательского процесса на местах, а также участие делегации армян Новой Нахичевани на торжествах миррования или выборах католикоса в Эчмнадзине.

Обычным для новопахичеванцев явлением было паломничество в Иерусалим⁶ и в Мушскую область Армении, к церкви Иоанна Предтечи (Сурб Карапет). В течение двух-трех месяцев паломники имели возможность

знакомиться с жизнью и бытом Восточной и Западной Армении. «Крестьяне, — пишет Сарьян, — любили украшать головы и шеи своих волов бубенцами и амулетами, которые привозили богомольцы из храма святого Карапета далекой Мушской области Армении» (247, с. 24), а автор книги «Устное народное творчество армян Нор Нахичевана», Х. Поркшеян замечает, что «каждый год летом армянская молодежь... оседлав лошадей, совершала паломничество к монастырю святого Карапета в Муше, непременно посещая по дороге... развалины родного Ани» (195, с. 66). Привычными были в конце XIX века и летние поездки в Армению учеников старших классов повнахичеванских школ и училищ, среди которых ведущее место принадлежало городскому училищу, где Сарьян и получил начальное образование.

За год до поступления туда, в 1887 году, отец привез его с хутора Самбек, где они жили, в Новую Нахичевань. Под наблюдением старшего брата Ованеса он стал заниматься армянской и русской грамотой, прошел курс элементарной арифметики, а затем поступил в подготовительный класс городского училища⁷. Здесь Сарьян впервые обнаружил склонности к рисованию⁸. До нас не дошли рисунки, выполненные им в этот период, но известно, что они постоянно отмечались похвальными грамотами, вызывая одобрение талантливого художника и педагога А. И. Бахмутского, которому принадлежала лучшая в городе живописная мастерская.

Окончив городское училище в 1895 году, Сарьян устроился на работу в контору по приему подписки на периодические издания, где прослужил семь месяцев. В свободное от работы время он перерисовывал помещенные в «Ниве» и в «Журнале для всех» черно-белые и тоновые репродукции, а также графические заставки. Часть этих листов хранится ныне в ереванском Музее художника и, по-видимому, представляет собой самые ранние из дошедших до нас графических опытов Сарьяна. К сожалению, не сохранилось большинство его карандашных набросков с многочисленных посетителей конторы⁹, а ведь именно с них началась «карьера» Сарьяна как художника, с их помощью он «получил навык быстрой портретной зарисовки» (223, с. 80). Вняв

советам товарищей, обративших внимание на незаурядные художественные способности Сарьяна, его старший брат Ованес, взявший на себя заботу о нем после смерти отца, решил отправить юного Мартироса в Москву учиться живописи. Решено было также, что предварительную подготовку он пройдет у выходца из Новой Нахичевани Амаяка Арцатбанияна — ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества, куда предстояло поступить и Сарьяну.

Но прежде чем обратиться к годам ученичества Сарьяна в Москве, коснемся проблемы контактов будущего художника с изобразительной культурой Армении. Выше уже было сказано о том, что в той новонахичеванской среде, в которой прошли детские и отроческие годы Сарьяна, прочно сохранялись язык и национальные культурные традиции. Сарьян свободно говорил, умел читать и неплохо писал по-армянски, на память заучивал «молитвы Месропа и Саака, унаследованные от родителей» (цит. по: 160, с. 226), знал стихи современных армянских поэтов¹⁰. А был ли знаком Сарьян с древнеармянской живописью? Известно, что армяне, которые переселились из Крыма в Придонье, вывезли с собой многочисленные рукописные книги, значительная часть которых была иллюминирована. Число их, по свидетельству Ерванда Шахазиза, в Новой Нахичевани и прилегающих к ней армянских хуторах достигало в начале XX века нескольких сотен (см.: 291, с. 108). Основная масса рукописей хранилась в городской церкви Григория Просветителя, остальные — в сельских церквях и у частных лиц. Сарьян, как и любой заинтересованный житель Новой Нахичевани, имел к ним беспрепятственный доступ и мог при желании свободно их изучать¹¹.

Осенью 1897 года, выдержав вступительные экзамены, семнадцатилетний Сарьян становится учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества¹². Поступив в «лучшее российское училище» (247, с. 39)¹³, он начинает новый этап своей жизни. Училище представляло собой открытое и всесловное учебное заведение. По словам будущего «голуборозовца» А. Арапова, оно «было притягательным центром для живописных даро-

ваний.., разбросанных по всей периферии... Они несли сюда свое искусство, привычки, свою эстетику соответственно национальностям и климату» (4, оп. 1, ед. хр. 133, л. 7, об.). В годы обучения Сарьяна в училище происходили серьезные изменения. В значительной степени был обновлен его преподавательский состав, куда вошли «фактически... лучшие московские художники» (247, с. 42), выступавшие как против системы преподавания в петербургской Академии художеств, так и против все более теряющего свой социально-критический пафос искусства передвижников. Указывая на это в автобиографической повести «Пространство Эвклида», сокурсник Сарьяна по училищу К. Петров-Водкин пишет: «Московское училище того времени, подталкиваемое общим движением вне его, вылезало из традиций покойного Прянишникова, оно уже являлось оппозиционным и к Академии, и отчасти к передвижникам» (191, с. 346). Лишившись таких преподавателей, как И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, К. В. Лебедев, Е. С. Сорокин, училище пригласило Н. А. Касаткина, Л. О. Пастернака, А. Е. Архипова, В. А. Серова, К. А. Коровина, Н. И. Левитана, которые имели более прогрессивные художественные идеалы. Реформы в училище носили глубокий структурный характер, они затронули и преобразили систему и методику преподавания в целом.

В дореформенный период основной педагогический метод состоял во многом в механическом, исключая творческий подход срисовыванию гипсовых моделей, которые ставились в классах в течение месяца. Вспоминавая первые годы своего обучения в училище, один из ближайших друзей Сарьяна Н. П. Ульянов писал: «Опять скучные хождения в классы, опять рисование — «конопаченье» по целому месяцу с одного и того же гипса...» (277, с. 111). При таком механическом методе преподавания не могли выявиться в полной мере ни творческое лицо педагога, ни способности учеников. Положение дел изменилось с приходом в училище перечисленных мастеров: больше внимания стало уделяться изучению живой природы, возросло значение личности, творческой индивидуальности педагога, отдельные клас-

сы или курсы училища фактически превращались в персональные мастерские.

В год поступления Сарьяна в училище оно состояло из научного (общеобразовательного) и художественного отделений. Последнее включало в себя четыре основных класса — оригинальный, или начальный, головной, фигурный и натурный. В 1898 году оригинальный класс был расформирован и переведен в подготовительное отделение, а к оставшимся трем классам прибавился так называемый Высший класс, который представлял собой творческие мастерские по различным жанрам.

Мы еще остановимся на характеристике мастерской по портрету и жанру, которой попеременно руководили Валентин Серов и Константин Коровин и где полтора года занимался Сарьян. Но прежде, хотя бы в общих чертах, проследим тот путь, который пришлось ему преодолеть за время занятий по официальной программе, чтобы иметь представление о том, чему и как обучали Сарьяна в училище.

Сарьян занимался в училище «по старой программе»¹⁴: за первые три года он прошел курсы оригинального, головного и фигурного классов, за столько же — курс натурального. Основное внимание в оригинальном классе уделялось рисованию классических масок и гипсовых слепков, т. е. тому, чем занимался Сарьян еще до поступления в училище по заданиям А. Арцатбаняна. Непосредственным назначением класса оригиналов было привить учащимся навыки верной передачи заданных форм, умение решать не слишком сложные композиционные задачи. Здесь учащиеся осваивали каноны перспективы, пространственного построения и тонального соотношения объемов.

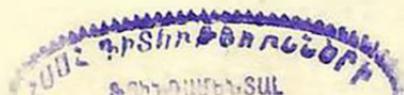
Пройдя хорошую школу рисунка уже на начальном этапе своего обучения, Сарьян на следующий год, набрав необходимое количество разрядов и сдав годовичные переводные экзамены, приступил к занятиям в головном классе. Здесь он впервые основательно познакомился с техникой и материалами живописи, начал овладевать приемами работы кистью, которая, по признанию художника, была для него «одной из самых слож-

ных задач» (цит. по: 245, с. 161). В головном классе Сарьян освоил не только технику масляной живописи, в которой выполнены его ученические этюды, но и технику темперы, акварели, пастели. Не случайно первые живописные произведения Сарьяна датированы 1898—1899 годами, т. е. временем его пребывания в головном классе, где уроки живописи давал учащимся А. М. Корин, а уроки рисунка — К. Н. Горский.

Занятия рисунком в училище велись на всех этапах обучения, вплоть до последнего, натурального класса. Рисунки признавались «объективно и научно выверенной основой искусства... Ему придавали значение метода, организующего мастерство художника и дисциплинирующего... живопись» (169, с. 245). В головном классе учащиеся занимались живописью в утренние часы, в основном они писали этюды голов натурщиков и натурщиц, которые позировали им в течение месяца. Рассказывая о своих занятиях в головном классе, Сарьян пишет: «Сначала мы тщательно рисовали на холсте углем, затем закрепляли рисунок и продолжали писать маслом... С пяти часов до семи проходили вечерние уроки рисования. Здесь уже мы рисовали с классических бюстов, которые тоже ставились на месяц. Рисовали соусом» (247, с. 40). Кроме того, учащиеся выполняли рисунки частей гипсовой фигуры, а на уроках живописи писали «с мертвой натуры» (см.: 198, с. 18—19). По сравнению с нижним классом носили более механический характер. По убеждению К. Н. Горского, который, в сущности, и определял методiku преподавания в головном классе, предназначением последнего было ознакомление учащихся с принципом верного воспроизведения объема и формы человеческой головы, анатомического строения человека. И хотя Горский признавал, что «в каждом художнике должно быть две стороны: одна творческая, другая ученическая» (цит. по: 86, с. 139), он, как преподаватель, явно отдавал предпочтение второй, меньше всего заботясь о выявлении творческой индивидуальности учащихся. «Училище наше, — говорил Горский, — должно давать только элементарные знания, тот а б с, без которого ни один художник, как бы ни был он та-

лаптяив, не может взять ни карандаша, ни кисти в руки» (цит. по: 86, с. 139). Занятия в головном классе у Горского были, безусловно, поучительны для Сарьяна в смысле прочного усвоения им профессионального ремесла, однако чересчур механический и скучный характер занятий, навязываемых ученикам, вызывал у них чувство внутреннего протеста. Этим, видимо, и следует объяснять тот несколько раздраженный тон, с которым Сарьян вспоминает о занятиях у Горского, «считавшего для себя обязательным делать поправки на студенческих работах. Неведомо почему, — добавляет Сарьян, — студенты не очень доверяли его поправкам...» (247, с. 40).

Важная роль в процессе профессиональной подготовки учащихся отводилась в училище фигурному классу, в котором в те годы преподавали Н. А. Касаткин и С. Д. Милорадович. Как и в головном классе, здесь в ходе занятий также ставилась гипсовая и живая модель — одетая или обнаженная по поясу¹⁵. В фигурном классе широко практиковалось рисование с гипсовой фигуры или группы фигур, рисование того же по памяти, а на уроках живописи большое место занимала самостоятельная работа над первыми картинами. В рассматриваемый период существенное влияние на формирование творческого самосознания учащихся оказали занятия, которые проводил в фигурном классе Н. А. Касаткин. Строгий и последовательный в собственных принципах преподавания, он требовал от учеников тщательного изучения анатомического строения человека, приемов воспроизведения на плоскости пластики и объема. Но, поощряя самостоятельную творческую инициативу учащихся, Касаткин заставлял их постоянно работать и над внеклассными эскизами. Он советовал учащимся не ограничиваться официальной программой школьного курса, шлифовать свое мастерство ежедневной работой с натуры, набросками в альбомах, пробой сил в различных живописных и графических техниках. Сарьян, судя по его многочисленным альбомным наброскам и зарисовкам 1899—1900-х годов, советам и требованиям Касаткина внимал и следовал им неукоснительно. Работы Сарьяна этих лет, по сравнению с его предыдущими работами, отмечены печатью возросшего мастерства, большей уверенностью в передаче челове-



Д
1899
637061

ческой фигуры. В отличие от занятий Касаткина уроки Милорадовича в фигурном классе давали ученикам мало нового. Они во многом дублировали методiku Горского и носили характер механического «натаскивания» в результате многочасовых (до 20 уроков) однообразных упражнений по срисовыванию фигур углем в трех последовательных поворотах или полной тушевкой. Изобразить гипсовую фигуру или живую модель похоже — этим требованием Милорадович, по существу, и ограничивался в своей педагогической практике.

Окончив в 1900 году фигурный класс училища, Сарьян осенью того же года поступил в натуральный класс, где год продолжал заниматься рисунком, а следующие два — живописью. Чему учили в натурном классе? Краткий ответ на этот вопрос мы найдем на страницах сарьяновских мемуаров: «Моделями как для графических рисунков, так и для живописных портретов служили фигуры обнаженных мужчин... Писали мы натурщиков на больших холстах в натуральную величину. Грунтовали холст большей частью гипсом и желатином, добавляя немного глицерина. Писали широкими мазками, используя главным образом декоративные краски Лефрана, которые продавались тут же, в училищной лавке» (247, с. 42). В натурном классе рисовали и писали с натуры или по памяти обнаженные мужские фигуры, выполняя кроме того внеклассные эскизы на заданные и свободные темы, которые затем рассматривались на месячных экзаменах¹⁶. Если в первых трех классах училища основное внимание уделялось рисунку, то в натурном классе предпочтение было отдано живописи, причем учащимся предоставлялась большая свобода выбора. Именно в натурном классе ученики всерьез начинали задумываться о поисках собственного языка, манеры художественного самовыражения. Не случайно на ежегодных смотрах ученических работ они выставлялись, как правило, уже будучи студентами натурального класса. Это не означало, однако, что теперь они не были скованы обязательными установлениями и могли творить исключительно по собственному усмотрению. Речь идет об их относительной свободе, не посягающей на требования официальной программы. Здесь, в натурном клас-

се училища, будущие живописцы овладевали уже не азбукой, не а в с избранной ими профессии, а «механизмом» художественного воздействия живописи, существенное значение придавалось цветовой организации картин, проблемам красочной тональности и напряжения колорита. Преподавателями Сарьяна в натурном классе были В. Н. Бакшеев, А. Е. Архипов и Л. О. Пастернак. В принципе класс этот мало чем отличался от высших творческих мастерских по пейзажу, жанру, портрету и по изучению животных, которые были организованы в училище после реформы.

Окончив в 1902 году натурный класс, а вместе с тем и официальный курс училища с двумя малыми серебряными медалями, Сарьян стал «свободным художником»¹⁷. Но еще до этого, поочередно приглядываясь к перечисленным мастерским, он пришел к выводу, что совершенствовать свою технику должен под руководством В. А. Серова и К. А. Коровина в мастерской по портрету и жанру.

В годы обучения в училище Сарьян прошел основательную профессиональную подготовку¹⁸. Ему повезло с учителями — он занимался в классах выдающихся русских художников в эпоху демократизации педагогической системы, освобождения ее от косности и рутинности. Как пишет А. А. Каменский, «даже самые яростные недоброжелатели художника не станут утверждать, что он не овладел классической дисциплиной рисунка, всеми тайнами добротной академической выучки» (111, с. 189)¹⁹.

На этом, однако, формирование Сарьяна как художника не закончилось. Не менее важную, может быть, и решающую роль для него сыграли поездки в Армению (1901—1903), а затем работа в мастерской по портрету и жанру. Эти два обстоятельства заставили Сарьяна вплотную приступить к поиску собственного живописного почерка, который соответствовал бы его творческому темпераменту и был бы в состоянии наиболее полно выразить его понимание природы и человека.

Поездки в Армению, знакомство с ее природой, укладом жизни и бытом армянского народа, с его многовековым искусством позволили Сарьяну теснее осознать

связь с родиной. Что же позвало Сарьяна в Армению? Он был, безусловно, движим чувством неоплаченного «сыновнего долга» — паломничество к развалинам Ани считалось священной обязанностью новонахичеванцев. Имелись и объективные причины. На рубеже веков в России, как и повсюду в Европе, повышенное внимание стало уделяться художественному наследию Востока, воспринимаемого уже не просто как «экзотический Ориент», но и как хранилище «забытых заветов» древнего искусства, лишеного в глазах европейцев рациональности и рассудочности, которые были привиты западному искусству со времен Ренессанса. Другой причиной, в данном случае совпадающей с первой, был небывалый в ту рубежную пору интерес к национальным культурным традициям. Стремление к их освоению и «примирению» с современным типом художественного мышления можно проследить на примерах творчества целого ряда русских и западноевропейских мастеров конца XIX — начала XX веков. Особую актуальность тенденция эта получила в России — стране «амбивалентной» культуры, которая представляла собой сложный сплав западного и восточного компонентов. Интерес к национальным традициям провоцировался в России не только поисками забытых путей и методов художественного самовыражения, но также желанием утвердить своеобразие и эмансипировать русскую культуру начала XX века от все возрастающего влияния Запада.

Процессы, происходившие в общественной и художественной жизни России, не могли не отразиться на политической и культурной ситуации ее национальных окраин. Не составляли исключения в этом отношении и те регионы обширной Российской империи, которые были населены армянами. Именно в рассматриваемый период наблюдается резкая активизация национального самосознания армянского народа, что было обусловлено как заметными сдвигами в социальной структуре армянского общества, так и исторической обстановкой, сложившейся до и после первой русской революции 1905—1907-х годов. На это указывал в одной из своих статей и Сарьян: «На рубеже XIX—XX веков наш народ избрал спасительный путь самосознания... Трудно пере-

оценить заслуги отечественных и зарубежных ученых, которые подвели прочную базу под новое арменоведение» (цит. по: 160, с. 200). Но интерес к истории и культуре Армении проявляли не только историки. Приспальное внимание уделяли их изучению армянские писатели и композиторы, живописцы и зодчие, которые были тесно связаны с литературно-художественными кругами России.

С исследованием музыкального фольклора, со сбором и обработкой армянской народной песни связаны имена Комитаса, X. Кара-Мурзы, А. Спендиарова, М. Екмаляна и других армянских композиторов того времени. К историческим сюжетам, мотивам национального эпоса, образам устного народного творчества обращались в своих произведениях армянские писатели и поэты. Возрос интерес не только к народному творчеству, но и к литературе, музыкальной культуре, изобразительному искусству и архитектуре прошлого. Это было время первых археологических экспедиций Н. Я. Марра в Ани, благодаря которым был заложен фундамент научного изучения армянского зодчества. Большой вклад в систематизацию и описание древнеармянских рукописей внес филолог и искусствовед Гарегин Овсепян, привлеченный к копированию средневековых миниатюр Е. Татевосяна, В. Суренянца, А. Арцатбаняна и других армянских живописцев. Изучением и пропагандой той же области изобразительного творчества армяи занимался и Г. Левонян — филолог и художественный критик, товарищ Сарьяна еще со студенческих лет, редактор журнала «Гехарвест» («Искусство»), издававшегося в Тифлисе. Можно привести еще целый ряд свидетельств патристической и культурно-просветительской активности армянской творческой интеллигенции на рубеже XIX—XX веков. Именно на этом культурно-историческом фоне Сарьян и приступил к сложным и противоречивым исканиям индивидуального творческого почерка.

Позже, вспоминая свои первые поездки в Армению, он признавался, что ездил туда главным образом с целью «изучить особый колорит, характерные черты жизни, пластику людей и природу, а также познакомиться с искусством мастеров армянской живописи»

средневековья...» (цит. по: 242, с. 181). В Армении Сарьян как бы заново обрел мир своего детства: «Правда, там, где я вырос, — писал он, — природа была иная, но все здесь казалось родным, сказочным...» (247, с. 62). «это было то настоящее, о чем я грезил еще ребенком» (цит. по: 68, с. 13). Страницы мемуаров Сарьяна, посвященные путешествиям в Армению, удивительным образом напоминают описания его детских впечатлений: то же восторженное приятие природы, пантеистическое чувство сопричастности ей, уноение многокрасочностью жизни.

В Армении Сарьян в полной мере осознал, что его учителем должна стать природа «многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой» (цит. по: 68, с. 13). Здесь он «впервые увидел солнце и испытал зной» (цит. по: 68, с. 12), что вынудило его пересмотреть многие, до того казавшиеся ему бесспорными, живописно-оптические закономерности, от многого он отрекся навсегда. Сарьяну открылось, что в условиях южного солнца меняются или перестают действовать те или иные общепринятые принципы зрительного восприятия. Он убедился, что здесь, благодаря отсутствию дымчатой завесы, свободно просматриваются пространственные планы, замыкаемые цепью гор, гуще ложатся тени, не оставляющие места «компромиссным полутонам»²⁰, а глубина и насыщенность цвета не обязательно зависят от канонов перспективы. Сарьян понял, что «в Армении солнце какое-то особенное, не такое, как в других, даже южных странах» (235), он пришел к выводу, что «природные условия жизни народа, составляющие основу национальной специфики в искусстве, к счастью, неодинаковы» (247, с. 90).

Воздействие на Сарьяна оказала и культура Армении, колорит ее национального быта. Правда, первоначально Сарьян не замечает или не придает значения многочисленным культурным наслоениям на пестрой «этнографической карте» Кавказа, воспринимая его в нерасчлененном единстве, с точки зрения европейца, впервые попавшего на Восток. Поэтому в путевых заметках Сарьяна и в его дневниках, которыми пользовался Волошин при создании статьи о художнике, стран-

ным образом переплетаются, приобретая экзотические очертания, «караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор кочевники с загорелыми лицами...; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмачках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные, миндалевидные глаза армянок...» (цит. по: 68, с. 13). Но по мере знакомства Сарьяна с Арменией внимание его все более фокусируется на неприметных, казалось бы, чертах национального быта, фиксирует штрихи и детали, присущие складу мышления и образу жизни родного народа²¹. Не последнюю роль играет в этом встреча с армянским искусством.

Во время первых поездок Сарьяна в Армению особенно сильное впечатление произвели на него памятники архитектуры. Первоклассные образцы средневекового зодчества армян изумили художника не только «своеобразным, пластическим изяществом и монументальностью форм» (247, с. 48), но и тем, что они «находятся в удивительной гармонии с пейзажем, являясь как бы неотделимой частью природы» (247, с. 48). Сарьяна восхитило умение средневековых армянских мастеров создавать произведения, органично сливающиеся с природными формами. Обращает на себя внимание, что в качестве одного из критериев художественности Сарьян указывает на монументальность, подразумевая под этим лаконизм и сдержанность выразительных средств, ясность и простоту пластического решения (см.: 245, сс. 108—109). Именно эти качества впоследствии, уже в 1910-е годы, оказали на творчество Сарьяна значительное воздействие. Однако до этого художнику еще нужно было освободиться от многого из того, что диктовалось ему пройденной школой. И важнейшей проблемой, вставшей перед Сарьяном в те годы, оказалась проблема цвета. В Армении Сарьян пришел к убеждению, что «в живописи цвет имеет первостепенное значение...» (247, с. 203) и выражает «живущее в нас понимание сущности жизни» (247, с. 304), в Армении он осознал, что полученные им в годы учения знания не в состоянии пере-

дать те впечатления, которые он вынес из поездок на родину. «Они требовали нового языка, новых решений...», — писал Сарьян (247, с. 69). Ему стало ясно, что отныне он не может блюсти «школьную закваску, быть гладеньким, ровным, в розово-серых гаммах» (191, с. 350). Он несколько раз порывается бросить училище, и лишь «здравый разум» подсказывает ему, что «недоученность и недостаточное умение могли выработать из меня дилетанта» (цит. по: 257, с. 294)²². «Но важный перелом произошел в моем сознании, — признается художник, — и путь был намечен. Начинаются годы мучительных исканий... После опытов в области пейзажной живописи я пытаюсь оторваться от земли, вдаваясь в сказочность и цветистость...» (цит. по: 256, с. 294). Дальше мы увидим, что изменения в живописной манере Сарьяна действительно наметились не сразу. Его работы 1901—1903-х годов в большинстве своем резко отличаются от произведений, созданных им после, уже по завершении учебного курса. Объясняется это не только тем, что для выработки нового творческого метода Сарьяну требовалось определенное время, но и тем, что он вынужден был подчиняться школьной программе.

Несмотря на общий либерализм училища по сравнению с петербургской Академией художеств, здесь тоже резко осуждались так называемые «отрицательные направления» в искусстве, интерес к которым в начале века получил в среде художественной молодежи широкое распространение²³. Понятно, что при таком строгом положении дел в училище Сарьян и его товарищи вынуждены были «все больше дерзать в теории» (230, с. 8). Именно в силу близости или совпадения взглядов по различным вопросам искусства в стенах училища постепенно складываются отдельные «коалиции» молодых учащихся-единомышленников. Особенно выделяется среди них «саратовская компания», которая фактически представляла собой ядро будущих «голуборозовцев». Позже, перечисляя имена членов этого тесного студенческого содружества, один из его инициаторов и лидеров Павел Кузнецов первым в списке назовет имя Сарьяна (см.: 256, с. 141).

Собираясь после занятий в кофейне Филиппова, в артистических кафе «Грек» на Тверском бульваре²⁴ или «У Тромбле» на Петровке, в небольших комнатках на Сретенке, где они жили коммунально, начинающие художники проводили время в спорах о живописи, обсуждали последние новости художественной жизни и свои собственные работы²⁵. «Иногда казалось, — пишет Сарьян, — что от неистовства наших разговоров — и о свойствах ультрамарина либо берлинской лазури, и о перестройке мира — могут развалиться стены нашего старого деревянного домика... Мы спорили неутомимо, и казалось, что самые этюды наши становились от этого гораздо интереснее...» (230, с. 8), «мы беседовали об искусстве, о художниках, спорили по разным вопросам...» (237). Примечательно, что одной из центральных тем, обсуждаемых в ходе этих бурных дискуссий, было творчество петербургской группы «Мир искусства», молодые мастера которой, по свидетельству Л. Арапова, представлялись им «более европейцами» (см.: 4, оп. 1, ед. хр. 133, л. 6). Как утверждал впоследствии Павел Кузнецов, выставки «Мира искусства» играли большую роль в процессе формирования их студенческого сообщества, придавая им «художественную бодрость и устремленность» (цит. по: 256, с. 141). Однако, подчеркивая «высокую культуру» мирискусников, Кузнецов замечал, что «формальные искания «Мира искусства» были мне далеки» (цит. по: 256, с. 141)²⁶. Бесконечные споры и беседы об искусстве активизировали творческое воображение молодых воспитанников училища, уясняли те или иные творческие аспекты, вырабатывали убеждения. Словом, будущие «голуборозовцы» проходили еще одну школу, где открыто и свободно сталкивались противоречивые точки зрения, высказывались смелые догадки, строились невероятные замыслы. Поэтому, вспоминая о своем ученическом периоде, Сарьян мог с полным основанием заявить: «Говоря о школе, я имею в виду не только учебное заведение... В формировании человека важнейшую роль играет товарищеская среда» (234, с. 87)²⁷.

Деятельность «саратовской компании» вне стен училища не ограничивалась лишь теоретическими диспу-

тами. Она находила себе и некоторые формы практического приложения. Не имея возможности ознакомить зрителей с конкретными результатами своих теоретических изысканий на ежегодно организуемых в училище выставках внешкольных работ, Сарьян и его товарищи «компенсировали» это активным участием в художественном оформлении различного рода вечеров и благотворительных собраний. Так, описывая свои впечатления от «Армянского бала», устроенного в Москве в залах Благородного собрания в декабре 1902 года²⁸, корреспонденты «Русского слова» и «Курьера» с восхищением говорили о «превосходно сделанной» декорации Сарьяна, о «великолепном сочетании красок» и «смелых мазках» панно и холстов на восточные темы, выполненных Сарьяном и его товарищами — Владимиром Половинкиным и Павлом Кузнецовым (см.: 286 и 287). Суммируя свои впечатления, корреспондент «Курьера» характеризовал убранство «Армянского бала» как «эффективную картину емеси восточного вкуса с ультрадекадентскими декорациями» (287). Можно привести еще ряд примеров совместной деятельности членов «саратовской компании», свидетельствующих о близости их творческих задач и эстетических верований²⁹. Коллективное сознание не покидало их на всем протяжении 1900-х годов³⁰, хотя, как увидим дальше, уже в 1907—1908-х годах внутри сообщества наметились центробежные тенденции, которые вывели отдельных, наиболее талантливых художников этого круга (Сарьяна — одним из первых) на путь индивидуальных творческих поисков.

По завершении основного курса училища Сарьян вместе с Павлом Кузнецовым, Сапуновым, Половинкиным, Петровым-Водкиным и некоторыми другими членами студенческого содружества приступает к систематическим занятиям в мастерской по портрету и жанру, которой, сменяясь ежемесячно, руководили В. А. Серов и К. А. Коровин³¹. Каждый из них придерживался своих педагогических принципов, имел собственное художническое кредо. «Но в общем, — пишет Сарьян, — два этих замечательных мастера были очень близки... в понимании живописи. Они не противоречили, а великолепно дополняли друг друга» (цит. по: 179, с. 457).

О воздействии Серова на своих учеников сказано у Д. В. Сарабьянова: «Его уроки откладывались в творческой памяти, не в руке, а в сознании, может быть, даже в подсознании. А потом, когда появлялась необходимость не только воспринимать и передавать натуру, но и строить, создавать образ заново, серовская школа давала знать о себе...» (133, с. 16). основополагающим тезисом серовского творчества было: исходить из реальности, но не подражать ей, не копировать ее, а преобразовывать в соответствии с собственным живописным видением. В искусстве Серова его учеников особенно привлекали меткость, а порой и беспощадность портретной характеристики, лаконизм и отточенность форм, выражающих сущность образа, диалектическое единство индивидуального и типичного. Вероятно, именно эти качества серовского творчества и подразумевал К. С. Петров-Водкин, когда писал: «Думаю, Серов сыграл для него (Сарьяна. — А. А.) очень полезную роль... в смысле четкости изобразительной формы» (191, с. 350).

По воспоминаниям учеников Серова можно составить достаточно ясное представление об особенностях его педагогической системы и методе преподавания. В ходе занятий большое внимание он уделял рисунку и композиции, причем требовал работать быстро, ставил модель лишь на несколько минут, предлагая затем воспроизвести ее по памяти. Это, по мнению Серова, должно было заставить молодых художников сосредоточиться на главном, искать кратчайшие пути к решению поставленной задачи. Такой подход исключал пассивно-зрительное отношение к модели, прививая учащимся сознание творческой раскрепощенности. Серов редко вмешивался в процесс самостоятельной работы молодых художников. Своими острыми замечаниями он дисциплинировал глаз учащихся, приучал их не просто смотреть, но видеть и выбирать. Искусство в его понимании не имело ничего общего со слепым подражанием натуре, с бесстрастной ее регистрацией. Настоящее, правдивое искусство обязано было, с его точки зрения, выражать личное отношение художника, запечатлеть в себе сложный мир авторских переживаний. В соответ-

ствии с этим Серов призывал своих учеников не ограничиваться простой фиксацией мотива или «пересказом» сюжета, а пытаться воплотить собственные ощущения или идеи при помощи адекватного живописно-пластического языка.

Помимо рисунка и композиции значительное место на уроках Серова отводилось проблеме живописности. По убеждению Серова, цвет в природе тесно взаимосвязан с характером освещения, а точнее, находится в зависимости от света, реагируя на него той или иной степенью напряжения. Художник должен научиться улавливать эту зависимость и воспринимать натуру в ее цвето-световом единстве. Не случайно первое время Серов заставлял своих учеников писать гризайлью. В этом, как полагают Н. Молева и Э. Белютин, «заключался тонкий методический расчет... От молодого художника требовалось практически разобраться в том, что важнее всего в цвете: его яркость, оттенок, локальная окраска или же его внутренняя сущность — те весовые отношения, в которых он находится в натуре при том или ином световом состоянии» (169, с. 262). По воспоминаниям М. Ф. Шемякина, который занимался в мастерской Серова одновременно с Сарьяном, работы последнего уже тогда «отличались виртуозностью» (цит. по: 129, с. 296), а Н. П. Ульянов добавляет, что «Сарьян и другие были признаны и оценены им (Серовым. — А. А.) с самого начала» (277, с. 37).

Живописная система К. Коровина, в отличие от серовской, была отмечена большей раскованностью колорита и тяготела к своеобразному декоративному синтезу. Это составляло ее силу, которую испытали на себе практически все ученики Коровина, в этом заключалось ее обаяние. Искусство Коровина привлекало его учеников широтой и яркостью, с которыми художник выражал свое субъективное восприятие и переживание природы. Как и Серов, он был сторонником индивидуального подхода в процессе преподавания и не навязывал ученикам готовых истин. Он любил и умел рассказывать о живописи, излагая свое понимание и исходя из личного творческого опыта, но при этом не ограничивал выбора иной

художнической позиции. Как и Серов, он настаивал на том, чтобы художник при изображении натуры не следовал ей буквально.

Главным средством творческого самовыражения К. Коровин считал красочную организацию живописной плоскости и побуждал своих учеников «писать под углом зрения цвета» (247, с. 71). Он мог, по словам Сарьяна, «экспромтом, но в то же время очень быстро и уверенно, «как по нотам», решить любую, даже самую сложную колористическую задачу» (цит. по: 179, с. 457). Особое значение придавал Коровин качеству живописного исполнения, характеру восприятия и чувствования цвета³², его эмоциональной насыщенности. По мнению Коровина, посредством организации цвето-тонального единства в картине художник получает возможность реализовать свой творческий темперамент, выразить собственное ощущение мира. Он всячески поощрял в своих учениках жажду самостоятельного открытия, авторского подхода к решению тех или иных живописных проблем, побуждая их к смелой и раскованной интерпретации цвета.

Работа в мастерской Серова и Коровина многое дала Сарьяну³³. Возможно, здесь он получил больше профессиональных навыков и знаний, чем за все предыдущие годы.

Произведения, созданные Сарьяном в училище, и живописные этюды двух-трех последующих лет никогда не становились предметом специального искусствоведческого анализа. Если они и упоминались в статьях или монографических исследованиях о Сарьяне, то лишь с целью противопоставить их работам, написанным позже, ставшим уже классическими. И действительно, ученические произведения Сарьяна выдержаны в несколько мрачной, «сумеречной» тональности, без привычных нам сарьяновских красок. В небольших по размерам, прилежно выполненных этюдах 1898—1905-х годов³⁴ с трудом можно предугадать руку создателя знаменитой «ближневосточной» серии.

Не будем особенно задерживаться на произведениях Сарьяна, датированных 1898—1900 годами: в то время

им было создано незначительное число живописных работ, которые, не отличаясь выдающимися художественными достоинствами, носят скорее характер «семейных реликвий». Это преимущественно портреты родных и близких Сарьяну людей, где художник еще далек от решения сложных психологических или живописно-пластических задач. Его главная цель — более или менее убедительно передать внешний облик портретируемых, руководствуясь принципом правдоподобия. Вспоминая о своих работах ученического периода, Сарьян называет проблему сходства в числе первоочередных проблем, стоявших перед ним в те годы: «Я мог бы, конечно, обойти ее, — пишет он, — но без сходства нет и не может быть искусства» (247, с. 190). Далее, обращаясь к «Портрету матери» 1898 года и другим портретным работам этих лет, художник замечает, что в них, «несмотря на примитивность красок, сходство передано отлично» (247, с. 190). Меньше всего интересует художника эмоциональный аспект характеристики образа, душевная биография портретируемых. Выявлению ее не способствуют ни напряженные и скованные позы моделей, ни выражения лиц — настороженные, выжидающие, какие бывают у людей, впервые застывших перед фотокамерой. За исключением «Портрета Анны» 1900 года и портрета кузины художника Сандухт Тазахулахян («Портрет Сандухт», 1898), где фигура дана не в трехчетвертном повороте, а строго анфас, в остальных портретах Сарьяна глаза моделей отведены в сторону, отчего впечатление их скованности и замкнутости в себе еще более усиливается.

Портреты Сарьяна предстают обычно на глухом темном или нейтральном серовато-голубом фоне, без дополиняющих аксессуаров. В передаче человеческой головы и торса, безусловно, чувствуется хорошее знание анатомии, умение выстроить крепкий линейный костяк, верно расставить светотеневые акценты, моделирующие объем. Что касается цветового строя сарьяновских произведений, то он не отличается богатой тональной нюансировкой и не играет определяющей роли, которую берут на себя рисунок и светотень.

Так, «Портрет матери» погружен в густой полумрак, полузатоплен в темно-коричневом фоне, из которого пучком направленного света выхвачено лицо модели, переданное теплой карнацией. Контуры лица и ее лепка, благодаря отсутствию осязаемой воздушной среды, кажутся несколько жесткими, очерченными слишком резко. Удачнее разработан колорит в «Портрете Сандухт» — пожалуй, самой эмоциональной и одухотворенной портретной работе Сарьяна ученического периода. На ее серовато-голубом фоне более естественно распределяется темно-коричневая масса волос и фигуры, более убедительно связывается с ним светло-розовый овал лица, оживленного легкой улыбкой. Контуры головы не прочерчены столь резко, как в «Портрете матери», а по-акварельному размыты, словно подернуты дымкой сфумато. В композиционном плане к этим двум работам примыкает одновременный портрет сестры художника Тагун («Портрет Тагун», 1898), хотя в его цветовом решении ведущее место занимают не темные и теплые тона, а нейтральные серовато-землистые. Лицо модели, написанное, как и в «Портрете матери», с почти натуралистической верностью деталям, стягивает к себе внимание зрителя, скрадывая, между прочим, впечатление недостаточной сбалансированности композиции.

Заметно отличаются от перечисленных работ портрет дяди художника О. Чилингиряна («Портрет О. Чилингиряна», 1900) и упомянутый выше портрет сестры художника Анны. Это уже не погрудные, а поясной и поколенный портреты, где Сарьян впервые в своей живописной практике изображает кисти рук портретируемых, прибегая к попытке характеристики образа через жест, выраженный, правда, еще достаточно робко. Отличительной особенностью этих портретов является то, что в них художник пытается обозначить пространственное окружение моделей, среду их бытования, обстановку интерьера. В «Портрете Анны» мы видим спинку стула, на котором расположена фигура, угол стола, часть стены и т. д., в «Портрете О. Чилингиряна» на серовато-белом фоне проступают слегка намеченные деревянные стойки и перекладины. И в том и в другом портрете фигуры представлены сидящими, но если поза

О. Чилингиряна передана убедительно и естественно, то сестра художника Анна «посажена» неудобно: стул, на котором поконится фигура молодой женщины, изображен строго боком, в то время как сама модель представлена в трехчетвертном повороте, что рождает впечатление неустойчивости, дискомфорта, некоторой «вымученности» ее позы. Но «Портрет Анны» любопытен по своему колористическому решению: бледно-розовая кофточка с белым воротничком, темный галстук, темная юбка — сочетание этих цветов напоминает цветовую гамму знаменитой «Девочки с персиками» (1887) Валентина Серова, хотя в целом работа Сарьяна лишена легкости импрессионистического письма и свежести восприятия, которые составляют обаяние серовского портрета. В данном случае воздействие Серова не должно нас смущать — ведь именно в 1900 году, в год создания «Портрета Анны», Сарьян стал (пока еще только эпизодически) посещать высший класс — мастерскую выдающегося русского живописца.

Несмотря на то, что портреты Сарьяна 1898—1900-х годов скромны по размерам, трудно назвать их работами камерными, поскольку внутренний мир портретируемых остается как бы «за кадром». Сарьян изображает людей такими, какими они предстают ему в данную минуту, здесь и сейчас, ничего не добавляя «от себя», не выражая личного отношения. Как далеки эти портреты Сарьяна от его работ 1910-х годов или портретов советского времени — острохарактерных, эмоционально активных, социально дифференцированных! В отличие от них они чересчур пассивны, маловыразительны по колориту, их живописная фактура проработана тщательно, с ученическим прилежанием, а каждая деталь человеческого лица подмечена взглядом бесстрастного наблюдателя.

Портретными работами Сарьяна 1898—1900-х годов завершается первый этап его ученического творчества. Далее, в течение почти целого десятилетия жанр портрета в искусстве Сарьяна постепенно утрачивает ведущее положение и даже, кажется, перестает привлекать внимание художника, чему, как мы еще увидим, имелись свои причины. Уже в 1901 году Сарьян создает

ряд живописных этюдов, знаменующих собой вступление художника в заключительный, «пейзажный» этап ученического творчества. Именно этими произведениями («Эльбрус», «Покинутый домик», «После дождя» и «Молотьба») Сарьян дебютирует на XXIV выставке внеклассных работ учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, открытой в самом конце 1901 года³⁵. Все четыре перечисленные работы, как и большинство этюдов, написанных в 1902 году, были художником уничтожены. Тем не менее сохранилось немало аналогичных произведений, датированных 1901—1905 годами. Образуя единый по своим образным и стилистическим особенностям пейзажный цикл, они дают нам достаточно полное представление о творчестве Сарьяна этого времени.

Что же объединяет пейзажные этюды художника ученических лет, что составляет их отличительные признаки? Начнем с того, что все они без исключения написаны по холсту маслом и представляют собой конкретные виды или мотивы, выполненные с натуры. Ни один из этюдов не предназначался Сарьяном для последующего воплощения в капитальной картине-пейзаже, не мыслился им как подготовительный или вспомогательный материал. Излагая и отстаивая свое понимание этюда как произведения искусства, могущего иметь автономную художественную ценность, Сарьян не отрицал возможность использования этюда и как «сырого материала, эксперимента... неоконченной, нецельной работы» (247, с. 211), но при этом напоминал, что со второй половины XIX века, «преимущественно усилиями французских художников отношение к этюду и его функции изменилось. Художник, пишущий этюд, смотрел на него уже не как на подготовительную работу, а как на законченный труд» (247, с. 212). Так смотрит Сарьян и на собственные работы, ставя в них целью «передать... глубокие чувства, выраженные одним порывом» (247, с. 212). Насколько это удастся Сарьяну?

Вспоминая свое творчество ученического периода и, в частности, пейзажные этюды 1901—1905-х годов, художник как-то заметил, что тогда у него «все получалось сумрачно, по-левитановски» (221, с. 2, раз-

рядка наша. — А. А.). В другом месте Сарьян уже откровенно признавался, что его работы тех лет носили «отпечаток левитано-коровнического влияния» (цит. по: 105, с. 83, рядка наша. — А. А.). Признание это может показаться странным и неожиданным прежде всего потому, что наряду с именем Константина Коровина тут, впервые в таком контексте, упомянут и Левитан, у которого Сарьян непосредственно не учился³⁶. Но, будучи одним из немногих русских мастеров второй половины XIX века, искусство которых признавала даже радикально настроенная художественная молодежь, Левитан пользовался такой же любовью и авторитетом, как и Врубель, Серов, К. Коровин, Борисов-Мусатов³⁷. В работах Левитана молодые художники видели не натуралистическое следование природе, не механическое ее воспроизведение, но умение вдохнуть в пейзаж живое настроение и чувство, придать ему тонкое музыкально-поэтическое звучание. В ученические годы Сарьян, как и многие его товарищи по училищу³⁸, находился под впечатлением творчества выдающегося пейзажиста. «Молодой художник, — писал Сарьян, — мог очень многому поучиться у него» (233, с. 74), «он был безупречным мастером своего дела, тонким художником, обладавшим огромным вкусом» (247, с. 70), «его живописный язык был прогрессивен для своего времени и раскрывал перспективы для развития живописи» (233, с. 74), «нас волновала эмоциональная сила, поэтичность и человечность чудесных пейзажей Левитана» (226, с. 653). Авторитет Левитана среди творческой молодежи был действительно высок, о чем свидетельствует и то, что XXIII выставка внеклассных работ учащихся, открытая в залах училища живописи, ваяния и зодчества в декабре 1900 года, через несколько месяцев после смерти Левитана, была посвящена его памяти.

Влияние Левитана, на которое указывает Сарьян и которое подтверждается конкретным анализом его произведений ученического периода, следует искать не столько во внешних, стилеобразующих принципах и приемах, не столько в особенностях рисунка или цветового строя произведений Сарьяна, сколько в характере избранного художником мотива изображения. Если

живописная фактура левитановских картин и даже этюдов доведена до тонкой отделки, то в работах Сарьяна ученического периода, таких, как «Вечер в Каракилисе» (1901), «Макраванк» (1902), «Арагац» (1902), «Раздан» (1903) и др., она кажется сырой и пастозной. Еще не имея возможности реализовать свой творческий темперамент в цвете, что будет сделано им в более поздних работах, Сарьян выявляет его в движении кисти, в энергии мазков, в несколько тяжеловатой и вязкой пластике живописной фактуры. В этом отношении работы Сарьяна напоминают, скорее, произведения К. Коровина³⁹, который, по словам Т. М. Коваленской, «был основоположником в русском искусстве представления о красоте живописи как о ее «недопеченности», сохраняющей ощущение сырой краски и движения художнической кисти.., шел по пути обнажения живописного приема, превращения пластической формы в воплощение собственного художнического темперамента» (121, с. 152).

Ссылка Сарьяна на «отпечаток левитано-коровинского влияния», а точнее, само сопряжение двух этих имен кажется парадоксальным. Творчество названных художников, особенности их живописной техники, круг изблуженных ими мотивов, и, наконец, их ощущение мира в целом резко разнятся между собой. Единственное, что сближает Коровина и Левитана, — факт их совместного обучения у В. Д. Поленова, «впервые для русского искусства утвердившего живописную самоценность этюда» (281, с. 184), первоклассными мастерами которого были и тот и другой художник⁴⁰.

Несмотря на малые размеры, этюды Левитана читаются как завершённые пейзажи-картины, отмеченные разве что более свежим, непосредственным восприятием природы. То же самое можно сказать и о написанных маслом этюдах Сарьяна 1901—1905-х годов. Правда, цветовая организация сарьяновских работ, за исключением их «сумеречности», далека от системы цвета, действующей в произведениях Левитана, — тщательно разработанной, основанной на богатейших соотношениях цвета, его тончайшей нюансировке в пределах нескольких тонов, едва уловимых переходах от одного оттенка к другому. Ученическая палитра Сарьяна, по признанию

самого художника, была тогда «небогата радужными и теплыми красками: преобладали краски, которыми я писал обнаженные фигуры» (247, с. 70). Его этюды тех лет строятся главным образом на сочетаниях охристых, серовато-голубых и землистых тонов, которые, накладываясь друг на друга или смешиваясь, создают несколько однообразную по своему звучанию, приглушенную цветовую гамму. Таковы этюды Сарьяна «Макраванк», «Кузьминка» (1902), «Сельский пейзаж. Каракилиса» (1903) и другие работы.

Большинство произведений Сарьяна 1901—1905-х годов представляют собой образцы «чистого пейзажа», никогда или почти никогда художник не вводит в них человеческие фигуры, что также роднит их с пейзажами Левитана. Вместе с тем, подобно произведениям последнего, в этюдах Сарьяна зримо присутствуют следы жизнедеятельности человека — будь то мельницы, церквушки, крестьянские хаты, стога сена или прямоугольные доскутки свежеспаханного поля. Как и Левитан, Сарьян изображает не девственную природу, а природу, преобразенную человеком, им обжитую. Мы знаем, конечно, и других художников, отдававших в своем творчестве предпочтение «чистому пейзажу» и не обязанных этим живописец Левитана, но близость ученических этюдов Сарьяна полотнам русского мастера прослеживается сразу по нескольким признакам, которые в своей совокупности и подтверждают ее. А важнейшим звеном этой связи является, повторяем, мотив изображения, отраженный в названиях произведений обоих художников и позволяющий нам выстроить ряд красноречивых параллелей: «Ранняя весна» (1898) — «Ранней весной» (1902); «После дождя. Плес» (1889) — «После дождя» (1901); «Деревня. Вечер» (1899) — «Вечером в деревне» (1903); «Хмурый день» (1895) — «Дождливый день» (1903) или «Степь осенью. Пасмурный день» (1903); «Золотая осень» (1895) — «Осенью» (1902) или «Степь осенью» (1905); «Сумерки. Стога» (1899) или «Сумерки» (1900) — «Хуторок. Сумерки» (1903) или «Вечер» (1905), «Дорога» (1898) — «Дорога. Сумерки» (1902) и т. д.

Мотивы осени и дождя, вечерних сумерек и дороги составляют, как известно, эмоциональное содержание и

определяют настроение большинства работ Левитана. Когда речь заходит о «левитановском пейзаже», мы подразумеваем прежде всего перечисленные мотивы, а встречаясь с ними у других художников, особенно у таких, чье творчество знакомо нам иной ипостасью, естественно, подозреваем здесь воздействие Левитана. Сарьяна мы знаем в первую очередь как мастера знойных, напоенных солнцем летних пейзажей, переданных насыщенными энергией яркими красками. Не только до революции, но и в советский период своего творчества он крайне редко обращался к осенним мотивам, к теме сумерек или дождливого дня. Именно поэтому в его произведениях ученических лет они предстают перед нами как нечто чуждое натуре Сарьяна, несвойственное ему, привнесенное со стороны.

Одним из частых композиционных приемов в работах Сарьяна ученических лет является принцип «низкого горизонта», когда взгляд охватывает широкие пространственные планы и устремляется вглубь, не встречая препятствий. Такая отдаленная точка зрения скрадывает и обобщает конкретные детали пейзажа, которые растворяются в пространственной панораме. Домики, церквушки, мельницы, пашня, органически вписываясь в «большую природу», не заслоняют ее первозданного величия. Таковы пейзажи Сарьяна «Макраванк», «Араган», «Пейзаж. Самбек» (1902), «Степь осенью. Пасмурный день», «Кузьминка» (1904), «Степь осенью» (1905) и некоторые другие. Эта отдаленная, панорамная точка зрения характерна и для живописи Левитана. К ней он прибегал особенно охотно при решении проблемы эмоционального объединения в картине пространственных планов—проблемы, которую считал одной из важнейших в искусстве пейзажа и крайне трудной для художника-пейзажиста. В перечисленных выше этюдах с той же проблемой сталкивается и Сарьян, но решает он ее простой унификацией цвета, а также механическим членением композиции по горизонтали на три равновеликие части. В отличие от аналогичных работ Левитана сарьяновским пейзажам недостает света, сквозной омытости воздухом, того качества пленэризма, которым отмечены полотна русского мастера. К тому же Сарьяну еще не совсем

удаются технические приемы смешивания тонов («Вопрос смещения цветов, должен признаться, казался мне вначале самым трудным» — 247, с. 187). Так, например, этюд «Макраванк», весь выдержанный в серовато-землистой гамме, не в состоянии выразить цветовое богатство природы, тем более природы юга, которую тот же Сарьян в своих зрелых картинах видел и передавал поразительно зорко, во всем ее пышном великолепии. Колорит ученических работ Сарьяна прост и маловыразителен, он лишен одухотворенности, эмоциональности, той мягкой напевности, которая отличает левитановскую палитру.

Вместе с тем надо признать, что в отдельных произведениях ученического периода Сарьян приходит к интересным цветовым решениям в пределах ограниченных, однородных красочных сочетаний. Имеются в виду некоторые из осенних и «сумеречных» пейзажей Сарьяна, где на основе монохромных серо-голубых или свинцово-серебристых тонов, близких колориту таких работ Левитана, как «Хмурый день», «Ранняя весна», «Сумерки. Луна» и др., художник добивается не только цветового единства, но и столь несвойственной его зрелому искусству созерцательно-элегической интонации. Будучи по характеру мироощущения, складу мышления и темпераменту художником яркого мажорного дарования, Сарьян, обращаясь в ученический период к мотивам эгегическим, минорным, с господством холодных осенних тонов, как бы внутренне противоречил себе, говорил «с чужого голоса», что, впрочем, делали до поры и его товарищи по училищу. Такое восприятие действительности лишь отчасти можно объяснить воздействием Левитана. В какой-то степени оно было и своеобразной данью времени, еще не совсем внятным откликом, отголоском тех новых веяний, которые уже просачивались в Россию с Запада. Речь идет о настроениях символизма, которые вскоре вылились в более откровенные формы, а пока, за редкими исключениями, «носились в воздухе», едва угадываясь и обнаруживая себя в смутных предчувствиях. Даже творчество Левитана, по мнению некоторых исследователей, под конец его жизни испытало некое символизма, что выразилось главным образом в обращении

художника к теме ночи⁴¹, в усилении тревожной эмоциональной ноты, хотя последняя в произведениях Левитана не приобрела самодовлеющего значения, ибо была оправдана глубоко личными переживаниями.

Среди этюдов Сарьяна 1901—1905-х годов, наряду с панорамными или отдаленными видами природы, встречаются и скромные, незатейливые пейзажные мотивы: глинобитные домики с кровлями, покрытыми стриженным камышом, старые деревянные мельницы, стога сена, гумна со скирдами пшеницы, пасеки, пашни, другие атрибуты крестьянского быта. В эти неброские пейзажные мотивы (по крайней мере, в лучшие из них) Сарьяну удается вложить определенное эмоциональное содержание, вызывающее у зрителя ностальгические переживания, настроение элегического раздумья⁴². Однако минорные, меланхолические интонации, звучащие в этих работах художника, рано или поздно должны были быть им изжиты, поскольку они не совпадали с его исконным творческим темпераментом и не способны были выразить все крепнущее в нем чувство пантентистического оптимизма.

Уже в работе «Вечер в саду» (1903) — очень важной для понимания эволюции сарьяновского живописного метода — намечается перелом. Сарьян отходит от «серых, тусклых красок, от цветов осени, от наследия школы, где господствовала минорная гамма» (161, с. 258), преодолевает в целом чуждые ему левитановские интонации и впервые в своем творчестве пытается высказаться на собственном языке. Как по цветовому строю и композиции, так и по жанровым признакам работа Сарьяна выделяется среди других, рассмотренных выше ученических произведений художника. Не будь на холсте собственноручной пометы Сарьяна, трудно было бы датировать картину началом века, так как манерой своего исполнения она гораздо ближе работам художника конца 1900-х годов, произведениям так называемого «переходного периода», хотя между ними и «Вечером в саду» пролегает, как мы увидим, несколько лет увлечения символизмом, когда Сарьян создавал преимущественно фантастические образы акварелью и гуашью, темперой и

пастелью, выдержанные в блекло-матовых, как бы застланных туманом тонах.

«Вечер в саду» резко отличается от одновременных произведений Сарьяна, несущих на себе печать воздействия Левитана. Работа жанризована, наделена признаками бытовой, в чем-то даже «этнографической» картины, где основное внимание уделено не столько природному окружению, сколько человеческим фигурам, облаченным в национальные костюмы. Картина выделяется прежде всего новым качеством цвета, его интенсивностью и чистотой. Сарьян здесь отказывается от монохромного и тусклого колорита, впервые в своем творчестве обнаруживая типично сарьяновскую желто-синюю гамму, которая, правда, звучит еще не в полную силу. Только кусочек неба, вытянутый по горизонтали, дан в левом верхнем углу картины почти сырой, неразбавленной краской, наложенной на холст широким, ровно кроющим движением кисти. Остальные цвета, играя заметную роль в красочной организации полотна, все же уступают синему цвету, не решаясь вступить с ним в открытое единоборство: вспыхивая то там, то здесь, они разбиваются, дробятся, не сливаясь в единую, нерасчлененную хроматическую плоскость. Несмотря на это, яркий аккорд синего, желтого и зеленого, который подхватывается красным пятном мужского кафтана в центре композиции, вносит в картину живой ритм, насыщает ее изнутри. Здесь Сарьян впервые прибегает к излюбленному им впоследствии живописному приему — простому, но выразительному сопоставлению полярных пар цветового круга (желтый—синий, зеленый—красный). Сарьяну, наконец-то, удается зафиксировать на холсте характерные особенности юга, которые невозможно было передать «цветами осени», пасмурными, мшистыми тонами среднерусской природы. В «Вечере в саду» художник работает широкими, свободными мазками, стремится к смелым обобщениям, к более точному распределению светотеней, которые в данном случае лишены традиционного смысла, ибо практически отождествлены с цветом. Свобода и раскованность письма по-прежнему напоминают живописную манеру К. Коровина, но сочетания цветов,

композиция колорита в целом говорят о самостоятельном открытии.

Выделяясь среди произведений Сарьяна тех лет, «Вечер в саду» как бы связывает, сопрягает ученический период его творчества с последующими этапами, служит своеобразным мостиком, перекинутым между ними. В этой работе художник сумел продемонстрировать впечатляющие возможности своей красочной палитры. Теперь ему оставалось найти и свой собственный рисунок, чтобы затем подчинить его цвету, упростить их и слить воедино.

Г Л А В А 11

ПРИБЛИЖЕНИЕ САРЬЯНА К СИМВОЛИЗМУ.
АКВАРЕЛЬНЫЙ ЦИКЛ «СКАЗКИ И ГРЕЗЫ»
(1903—1906)

Прежде чем приступить к рассмотрению живописи Сарьяна символистского периода, нам представляется необходимым дать сжатую характеристику символизма как литературно-художественного направления во французской и русской культуре конца XIX — начала XX веков¹, ибо без этого трудно объяснить логику дальнейшего развития искусства Сарьяна, особенности творческого пути, на который художник становится по завершении учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

Символизм как течение сформировался и утвердился первоначально во Франции где-то в середине 1880-х годов. Указать точную дату рождения символизма вряд ли возможно, хотя по установившейся традиции его летоисчисление ведется с 18 сентября 1886 года, когда поэт и теоретик Жан Морэас опубликовал в *Figaro littéraire* ставший сразу же знаменитым «Манифест символизма». Отвергая позицию Э. Золя и писателей школы натуралистов, он заявлял, что поэзия символистов обязана стремиться к тому, чтобы «облечь Идею в форму, доступную восприятию», избегая «дотошного описания» (цит. по: 315, р. 48). В том же году в газете *L'Événement* поэт Гюстав Кан призвал считать отправной точкой при создании произведения искусства ощущения или эмоции (см.: 315, р. 50). С подобными заявлениями выступали и другие поэты и критики символистского толка, убежденные в том, что «последняя реальность» дана нам не в видимых формах окружающей действительности, а ле-

жит в области фантазии и воображения. Еще до того, как был опубликован «Манифест» Мореаса, мысль эта была высказана Полем Верленом в его «Искусстве поэзии» (1882) и Ж.-К. Гюнсмансом в романе «Наоборот» (1884). Она была затем воплощена в произведениях Малларме, Рембо, Лафорта, Жарри, Жюда, Валери, других поэтов и писателей-символистов. развита в критических статьях Феликса Фенсона, Поля Адана, Эдуарда Дюжардена, Мориса Шарля, Теодора де Визева, Альбера Орье.

Символизм, конечно же, не мог возникнуть на пустом месте: он ориентировался прежде всего на традиции отечественного романтизма, являясь, по определению ряда исследователей, его «новой фазой» (32, с. 197). Наиболее ценным и поучительным для себя французские поэты-символисты считали творческое наследие Шарля Бодлера, признававшего за единственно достойный объект поэтического искусства мир личных переживаний художника. Символисты разделяли убеждение Бодлера в том, что «вселенная есть только кладовая образов и знаков, которым воображение находит применение и придаст значение» (цит. по: 315, р. 49). Глубокое влияние на символистов (как поэтов, так и художников) оказала преподнесенная в поэтической форме теория «соответствий» Бодлера², согласно которой каждому звуку в музыке должен соответствовать «свой» цвет и каждому цвету в живописи — «свой» звук, а сами эти цвета и звуки должны «провоцировать Идею» (см.: 315, р. 50)³.

Одним из наиболее последовательных пропагандистов символизма был писатель и художественный критик Альбер Орье, имевший тесные дружеские отношения со многими поэтами и художниками, в частности, с Полем Гогеном. Орье часто выступал на страницах *Mercure de France* и основанного им журнала *Le moderniste* со статьями, посвященными молодым художникам-новаторам, а также по общим методологическим проблемам символизма. В «Опыте нового метода критики» (1890—1893), в статьях «Символизм в живописи: Поль Гоген» (1891) и «Художники-символисты» (1892) Орье детально разработал и попытался обосновать эстетическую программу живописного символизма. Основной пафос его кри-

тических выступлений был направлен против «сенсуализма и утилитаризма», куда, по его мнению, погрузились современные ему общество и искусство (см.: 315, р. 88). «Позитивная наука, — писал Орье, — сулит нам возвращение к животному состоянию... Мы должны воспротивиться этому. Мы должны запово взрастить в себе возвышенные качества нашей души. Мы вновь должны стать мистиками...» (цит. по: 315, р. 88). Далее, отождествляя реализм с натурализмом и позитивизмом, Орье определял его как нечто «столь же беззачетное и банальное, как фотография» (цит. по: 315, р. 89). Переходя, наконец, к положениям символистской эстетики, Орье заявлял, что конечной целью живописи, равно как и других искусств, является не отражение действительности, а «выражение Идей посредством переложения их на особый язык» (цит. по: 315, р. 90). Прибегая к использованию неологизма, он объявлял новое искусство «идеистическим» в отличие от идеалистической живописи академистов (см.: 315, р. 89, 92).

Статьи Орье имеют, безусловно, важное значение в качестве первоисточников по изучению истории и теории живописного символизма, ценность их заключается в том, что содержащиеся в них тезисы во многом совпадают с идеями Поля Гогена, которые, по свидетельству Мориса Дени, Орье «систематизировал и преподносил в отшлифованном виде» (цит. по: 315, р. 102). Тот же Дени, признавая статьи Орье «манифестом» живописного символизма, замечал, что данное критиком определение символизма достаточно «метафизично», и поэтому непонято живописцами (см.: 315, р. 106). Но дефиниция, предложенная самим Дени в «Определении неотрадиционализма» (1890), во «Влиянии Поля Гогена» (1903) и в более поздней статье «От Гогена и Ван Гога к классицизму» (1909), носила по существу не менее «метафизический» характер. Следуя примеру Орье, Дени противопоставлял символизм как реализму, так и импрессионизму, заявляя, что «искусство не является только зрительным ощущением, которое мы передаем, более или менее утонченной фотографией природы, но... созданием нашего духа, которому природа служит лишь поводом» (цит. по: 315, р. 106). Дени был, пожалуй, самым плодот-

витым теоретиком среди художников, вовлеченных в русло символистского движения, в этом отношении он превзошел даже Гогена. Но вопросами теории художественного творчества периодически занимались и другие французские живописцы, такие, как Эмиль Бернар, Поль Серюзье или Одилон Редон. И все же, интеллектуальная программа живописного, а точнее, изобразительного символизма была оформлена прежде всего и по преимуществу усилиями А. Орье, П. Гогена и М. Дени.

Изобразительный символизм был явлением в какой-то степени производным от литературного — по крайней мере, на первой стадии развития. Поэты и писатели-символисты раньше, чем живописцы, вступили на путь своеобразного «духовного эскейпизма», объявив искусство не только убежищем от пошлой морали буржуазного прагматизма, как поступили в свое время романтики, но и посредником между творцом и миром «высших сущностей». И если в живописи концепция символизма получила в целом половинчатое воплощение, так и не выработав универсального стиля, то в литературе символизм был более последователен в поисках новых форм художественной выразительности. Следует, однако, помнить, что и литераторы-символисты, в свою очередь, не были свободны от посторонних, внелитературных связей, в том числе идущих от живописи⁴. Общеизвестна зависимость их творчества от таких философских доктрин, как заново осмысленный неоплатонизм и отдельные разновидности неокантианства, учение о «незанимательном созерцании» Шопенгауэра и особенно философия Ницше. Позже младшее поколение символистов испытало на себе воздействие А. Бергсона, противопоставившего разуму иррациональную интуицию. Поэтов, писателей и художников привлекали в этих учениях главным образом гносеологические аспекты: тезисы о «двоемирии» (мире Идей и их конкретных «объективаций»), о примате интуиции, творческого вдохновения над чисто рассудочным, позитивным познанием, о ценности индивидуального психического опыта, о месснянской роли художника и многое другое. Важную роль в определении специфики художественного языка символизма сыграло учение о всепроникающем «духе музыки».

«Музыка прежде всего! — эта известная формула Верлена нашла свое отражение в творчестве почти всех ведущих поэтов-символистов, которые уделяли большое внимание интонационно-ритмической организации словесного материала, часто прибегали к приему форсированной аллитерации, к мелодичному повтору мягких и сонорных согласных, «придавая каждой фонеме особую эмоциональную окраску» (282, с. 223). Художники-символисты объявили живопись искусством «не от мира сего» (как это сделал по отношению к музыке Эдуард Ганслик, см.: 41, с. 165), сосредоточив внимание на имманентных выразительных возможностях цвета и линии, которые, по их убеждению, должны были обеспечить своеобразное пластическое соответствие музыкальному тону и ритму. Композиции становились подвижными, формы как бы перетекали одна в другую, перекликались между собой, колорит то приглушался, почти обесцвечивался, то дробился на тончайшие оттенки, то взрывался пронзительными гаммами. Намечалась тяга к орнаментализации живописной плоскости, изображение сливалось с узором, становилось декоративным пятном определенной формы. Однако это было уже на поздней стадии развития живописного символизма, когда произошел его органичный синтез со стилем модерн. До того, на стадии становления, он носил аллегорический характер, был насыщен литературными реминисценциями и находил внешнее проявление в самых различных стилях. Таковы работы Гюстава Моро, Пьера Пюви де Шаванна, Огюстона Редона, Эжена Каррьерра, Люсьена Леви-Дюрме, Эдмона Амаи-Жана... Позже на авансцену изобразительного символизма во Франции вошли Поль Гоген и мастера понтавенской школы, а также художники-набиды, параллель которым «могли бы составить... мастера «Голубой розы» (216, с. 235), в том числе и Мартирос Сарьян. В творчестве художников группы «Наби» (М. Дени, К. Русселя, П. Серюзье, П. Рансона, Э. Вюйара, П. Боннара и др.) символистская струя во французской живописи со временем иссякла, и уже к началу нынешнего столетия живопись их повернула в сторону от символизма, хотя искусство отдельных набидов продолжало развиваться в границах

стиля модерна, идейно-эстетическое содержание которого многим было обязано символизму, занятому преимущественно его «образным» насыщением» (216, с. 203).

А как складывались взаимоотношения модерна и символизма в русском искусстве? Модерн в России не сумел самоопределиться полностью, он постоянно взаимодействовал и переплетался с другими стилями, был «обременен» многочисленными наслоениями, что объяснялось ускоренным развитием русского искусства в конце XIX — начале XX веков. Не случайно к представителям и «попутчикам» стиля в России относят таких столь непохожих друг на друга мастеров, как Левитан и Врубель, Серов и Рябушкин, Васнецов и Борисов-Мусатов... Как пишет Д. В. Сарабьянов, возникновение русского модерна не на собственной романтической стилистической основе давало «право на разновариантные стилизации...», где «опорными пунктами оказывались русский XVIII век (Лансере, Бенуа), рококо (Сомов), галантный жанр французской живописи (Бенуа, Сомов), французский классицизм XVII века (Бенуа), иногда готика или Византия (Врубель), греческая архаика (Серов, Бакст, Коненков), русский ампи́р (Сомов, Лансере, Серов), древнерусский стиль (Рябушкин, Билибин), народное искусство (Билибин, Поленов, Малютин, Кустодиев), «восточные» стили (Сарьян, Кузнецов и ряд других художников)...» (216, с. 190).

Согласно последнему научному слову стилеобразующими признаками модерна считаются такие, казалось бы, взаимоисключающие черты, как культ плоскостности и любовь к пластическим формулам; призрачность, почти «дематериализация» форм и академически точный рисунок; статичность, уравновешенность композиций и динамичность внутреннего ритма; монохромность, сухая графичность изображения и декоративность, насыщенность цвета; дробность мазков, тяготение к импрессионистической технике, и обобщенность, синтетичность красочных пятен; прихотливость, «изнеженность» контуров во вкусе арабеска и строгость, сдержанность, монументальная выразительность силуэта; симметричность, «кадровость» композиции, использование крупного плана и разработанность деталей, фрагментарность, стремление

выйти за пределы изобразительной плоскости... По перечисленным выше признакам в лоно модерна можно привлечь достаточно широкий круг мастеров и произведений. Во всяком случае, творчество Сарьяна символистского периода содержит в себе немало симптоматических черт модерна. И все же, говоря об этом этапе живописи Сарьяна и других мастеров «Голубой розы», мы предпочтем оперировать термином «символизм», тем самым желая подчеркнуть своеобразие «голуборозовского» модерна и его отличие от иных проявлений «нового искусства», лишенных символического содержания, не связанных с «иконографией» символизма. Это тем более уместно, что грань между символическим и «несимволическим»⁵ модерном в изобразительном искусстве России отчетливо обозначена.

У истоков русского символического модерна стоят два художника: М. Врубель и В. Борисов-Мусатов. Первый из них был представителем мифопоэтического символизма, образы его творчества чаще всего заимствованы из литературных источников или имеют фольклорное происхождение. В этом отношении живопись Врубеля сопоставима с творчеством таких западноевропейских мастеров, как Моро, Пюви де Шавани, Штук, Клиггер, Климт или Беклин. К той же тенденции частично тяготели художники «Мира искусства»⁶. Иной, сугубо живописной концепции символизма придерживался Борисов-Мусатов, искусство которого свободно от «литературности». Большое место в его произведениях уделено силуэтно-ритмической организации изображения и музыкальной выразительности колорита, который разрабатывался им с особой тщательностью. Если мирнекуесники в целом ориентировались на современное им искусство Германии, Англии или скандинавского региона, где графическое начало довлело над живописным, то Борисов-Мусатов «оказался одним из первых, кто на долгое время установил новую (французскую. — А. А.) ориентацию» (216, с. 236). Последователями мусатовской линии русского изобразительного символизма выступили «голуборозовцы»⁷.

Касаюсь взаимоотношений изобразительного и литературно-критического символизма, заметим, что в худо-

жественной культуре Франции и России проблема эта была поставлена и решалась по-разному. Во Франции, почти с самого момента возникновения символизма, установились тесные контакты между писателями, поэтами и художниками, которые совместными усилиями прокладывали ему дорогу. Если между ними и возникали разногласия, то они не затрагивали важнейших методологических принципов символизма. Инициаторами эстетических манифестов и теоретических выступлений были поэты и литературные критики, но заметную склонность к теоретизированию проявляли, как мы видим, и художники. В свою очередь поэты и писатели-символисты, равно как и литературные критики, часто выступали со статьями и рецензиями, посвященными художественным выставкам или творчеству отдельных живописцев. Причем делалось это, по словам Жюля Лафорга, не шаблонно, но «с помощью хорошо подобранных по смыслу и звучанию слов, фактов, чувств, соответствующих цветовой гамме художника» (цит. по: 205, с. 96).

В русском искусстве рубежа XIX—XX веков столь тесного взаимодействия между литераторами и художниками-символистами не наблюдалось. Теоретически оформленной программы живописного символизма в русском искусстве тоже не было, и даже «голуборозовцы», творчество которых наиболее соответствовало символистскому типу художественного мышления, так и не опубликовали эстетического манифеста. Русская художественная критика не спешила теоретически обосновать живописные искания молодых мастеров «Голубой розы», упорно отказываясь называть вещи своими именами. Как только не определяли «голуборозовцев» художественные критики: «мусатовцами», «мечтателями», «интимистами», «симфонистами цвета», «лириками», «фантастами», «эмоционалистами», «мистической молодежью», но почти никогда — «символистами». Правда, в редакционной статье, открывающей первый номер литературно-художественного журнала «Золотое руно» за 1906 год, было выведено курсивом: «Искусство — символично, ибо носит в себе символ, — отражение Вечного во временном»⁸. Однако положение это относилось к искусству вообще, а не только к творчеству «голуборо-

4—505

зовцев». По более конкретному адресу термин «символизм» стал употребляться позднее, когда подводились итоги выставки «Голубая роза», т. е. после того, как символизм в русском изобразительном искусстве уже складывал полномочия. Именно тогда некоторые из художественных критиков, поклонников и покровителей «Голубой розы», вынуждены были признать, что «усложнение символической темы чаще становится недостатком, чем достоинством» (141, с. 27) в искусстве «наших художников-символистов» (292, с. 123), призывая их к «исканиям нового реалистического символизма» (298; с. 1). Среди самих художников-символистов в России теоретиков не было. То, что исповедовал в своих статьях Александр Бенуа, вряд ли имело отношение к символизму, тем более, что к творчеству «голуборозовцев» в 1900-е годы он относился с плохо скрываемым раздражением. Что касается статей «голуборозовца» В. Милоти, то они носили, скорее, характер запальчивых полемических выпадов то в сторону передвижников и Союза русских художников, то в сторону «Мира искусства» и никак не выстраивались в стройную эстетическую концепцию.

Между тем русский литературный символизм к началу XX века уже успел завоевать достаточно прочные позиции и теперь проявлял «явную заинтересованность в том, чтобы найти пластическим искусствам место в системе философских и художественных концепций символизма» (262, с. 66), желая, тем самым, «возвести символистские принципы на уровень всеобщего философско-художественного сознания эпохи» (262, с. 67). Символизм, во многом благодаря литераторам, частично вовлек в свое лоно искусство театра, нашел более откровенное, чем раньше, воплощение в изобразительном искусстве и даже, если только можно говорить о символизме в музыке, отразился в творчестве некоторых композиторов. К середине 1900-х годов между представителями русского литературного символизма и различных видов искусства постепенно установились контакты: живописцы создавали портреты поэтов и писателей-символистов, иллюстрировали их книги, те, в свою очередь, посвящали статьи художникам, режиссеры обращались

к творчеству поэтов и драматургов символистского толка, приглашали в качестве декораторов художников-символистов, особенно охотно — «голуборозовцев». По свидетельству поэта М. Кузьмина, «тогда было время взаимного увлечения новых поэтов новыми художниками и наоборот» (цит. по: 213, с. 47). Молодые новаторы встречались в упомянутых выше артистических кафе, на лекциях в Литературно-художественном кружке, на концертах или спектаклях. В 1904 году под редакцией В. Я. Брюсова вышел в свет первый номер журнала «Весы», который как бы узаконил содружество литераторов, художников⁹, деятелей театра и музыкантов, став официальным рупором символизма, как направления, претендующего на роль литературно-художественной идеологии. «Все мы делаемся официальными сотрудниками этого журнала, — вспоминал «голуборозовец» А. Арапов. — В редакции встречаемся с поэтами... Редакция «Весов» становится культурным для нас центром» (4, оп. 1, ед. хр. 133, л. 12)¹⁰. В годы первой русской революции в Москве начинают издаваться еще два журнала символистской ориентации («Искусство» и «Золотое руно»), в списке сотрудников художественного отдела которых значится и Сарьян. Символисты получают возможность широко и открыто излагать свои взгляды, пропагандировать творчество художников, режиссеров, композиторов, разделяющих их эстетические убеждения или, по крайней мере, симпатизирующих им. Важным звеном контактов между поэтами и художниками, творческой интеллигенцией в целом становятся «Общество свободной эстетики» и так называемые «исполнительские субботы» на выставке «Голубая роза». Это было время высшего пика русского символизма, вслед за которым наступила пора спада. Стало ясно, что символизм постепенно отходит в историю. А с прекращением функционирования журналов «Весы» и «Золотое руно» в 1909 году¹¹ завершилась и «история русского символизма в его основном русле» (цит. по: 56, с. 257), как писал год спустя петербургский журнал «Аполлон», ведущая роль в котором принадлежала уже акменстам.

На страницах «Весов» и «Золотого руна» на протяжении 1900-х годов помещено было множество статей,

где провозглашались или уточнялись основные постулаты символизма, разворачивались сложные теоретические диспуты между сторонниками различных «сект» и направлений символизма, между петербургским и московским его лагерями, между адептами символизма как «метода искусства» и теми, кто считал символизм «служением теургическим», желая, по выражению В. Ф. Асмуса, превратить «проблему революционного пересоздания общества в проблему религиозного пересоздания души» (35, с. 561). Сотрудничая в названных журналах, «голуборозовцы» были, бесспорно, знакомы со статьями литераторов-символистов. Однако, судя по всему, они никогда особенно не углублялись в сущность и не разбирались в тонкостях символистской эстетики. Именно потому, что «формирование эстетической платформы символизма как миропонимания, как пути к синтетическому решению общекультурных проблем оставалось безусловной прерогативой литераторов.., между символистской программой и содержательным смыслом пластических исканий «голуборозовцев» с самого начала ощущался тот или иной «зазор» (262, с. 89).

1903 год обозначил важный рубеж в искусстве Сарьяна. В это время он создал первые произведения, положившие начало серии работ, написанных в последующие несколько лет и объединенные художником под общим названием «Сказки и грезы»¹². Что заставило Сарьяна отказаться от привычных ему тем и мотивов, что послужило причиной столь неожиданной творческой метаморфозы? Как пишет Д. В. Сарабянов, «когда художник открыл Восток, сначала он был далек ему внутренне: он предстал перед художником в виде сказки, имеющей весьма отдаленное отношение к реальной жизни и природе» (214, с. 83). Но «теми приемами и средствами, которые я получил в школе, я не мог передать свои впечатления...», — признается Сарьян (221, с. 2), и в этом он убедился на примере своих живописных этюдов, посвященных теме Армении и Кавказа. «Тогда, — продолжает художник, — я совершенно отрешился от писания этюдов...» (221, с. 2), «затем — с 1903 и 1904 годов — резкий отход от натуралистического изучения природы

в область фантастики...» (цит. по: 256, с. 294)¹³. Отныне работа «по воображению» делается руководящим творческим принципом, которому Сарьян остается верен в большинстве своих произведений 1900-х годов. Он «отрывается от земли» (цит. по: 256, с. 294) и начинает писать «живописные сказки. Это была фантастика» (221, с. 2)¹⁴. А поскольку заряд неудовлетворенности адресовался училищу, где «все писали в одном духе» (221, с. 2), «в обычной цветовой гамме серых оттенков» (247, с. 69), и был направлен против традиционных форм и методов воспроизведения природы, то взор Сарьяна неминуемо должен был обратиться к тем новым веяниям и явлениям, которые уже успели воплотиться в творчестве отдельных художников, утверждавших ценность индивидуального эмоционального опыта. Акварельными произведениями Сарьяна из цикла «Сказки и грезы» открывается этап его раннего творчества, связанный с историей русского живописного символизма. Он был не столь продолжителен и длился в общей сложности около шести лет, но был насыщен углубленными поисками художника в области новых средств живописной выразительности. Символистский этап творчества художника был сложным и противоречивым по многим причинам, но прежде всего потому, что такова была природа символизма, его философская и эстетическая программа, которая, правда, далеко не всегда, совпадала с конкретными результатами художественной практики символистов. И хотя Сарьян сторонился глубокомысленных теоретических диспутов и «не любил говорить на спорные темы, обусловленные вкусом» (247, с. 87), он не избежал определенного воздействия эстетики символизма, соответственно отразив в своем творчестве 1900-х годов изначально присущие ей сложность и противоречия.

Исследование искусства Сарьяна этого времени связано с трудностями и иного порядка. Поскольку многие его произведения акварельного цикла не имеют названий или, иначе говоря, безымянны, возникает путаница при попытке их идентификации, при составлении сводного каталога¹⁵ или в процессе сравнительного анализа. Названия целого ряда сказочных акварелей, под которыми они теперь фигурируют, придуманы уже после

смерти художника. Случается, что одно и то же произведение предстает на выставках или в альбомах, посвященных Сарьяну, под различными названиями. Не менее запутан и вопрос о времени создания акварелей, художником не датированных. Многие листы, первоначально сгруппированные в альбомах для рисования, помеченных соответственно 1903 и 1904 годами¹⁶, были впоследствии оттуда изъяты, поставлены в паспарту, застеклены в рамки и стали самостоятельными выставочными экспонатами. Определить их прежнее расположение, а значит, и год создания, достаточно сложно.

Переходя к проблеме периодизации символистского творчества Сарьяна, отметим следующее. Обычно искусство художника той поры рассматривается историками искусства, специалистами-сарьяноведами как нечто застывшее, неподвижное в своих границах. Обрамляя этот период 1904—1908 годами, т. е. укладывая живопись Сарьяна в одну из принятых хронологических ячеек русского живописного символизма, исследователи не учитывают особенностей индивидуального творческого пути Сарьяна. Нет попыток сравнительного анализа акварелей художника из цикла «Сказки и грезы» и его холстов и картонов, написанных темперой, искусства Сарьяна периодов «Алой» и «Голубой розы», выставок «Золотого руна», тогда как на самом деле его творчество 1900-х годов обладает в пределах общей мировоззренческой концепции символизма существенными различиями. Более того, оно позволяет проследить поэтапное приобщение художника к символизму, утверждение этой тенденции в его живописи и, наконец, постепенный отход от нее.

Первый этап охватывает 1903—1906 годы, т. е. время, когда определяющими работами Сарьяна становятся небольшие по размерам акварели и гуаши, которые, строго говоря, и образуют цикл «Сказки и грезы»: «Восточная сказка», 1903; «Жрец», 1904; «Сказка», 1904; «Принцесса», 1904; «Сказка долины Орфей», 1904; «Сказка долины. Поющие цветы», 1904; «Озеро фей», 1905; «Священная роща», 1905; «Сказка. Любовь», 1906; «Влюбленный в змейку», 1906 и др.

Второй отрезок включает в себя работы художника 1905—1908-х годов, выполненные преимущественно темперой по картону, которые являются органичным продолжением акварельного цикла, но представляют собой вполне автономные станковые произведения: «Чары солнца», 1905; «Оазис. Влюбленные», 1905; «Человек с газелями», 1906; «Чары луны», 1906; «У дерева с гранатами» («У гранатового дерева»), 1906; «Поэт», 1906; «Комета», 1907; «На гранатовом дереве», 1907; «У моря. Сфинкс», 1908; «Барс и женщины», 1908; «Кавказская сказка», 1908 и др.

Границы третьего, заключительного отрезка мы предлагаем обозначить 1907—1909 годами, когда в творчестве Сарьяна намечается возврат к натурному видению, постепенно возрождается интерес к реально зримым и чувственно воспринимаемым формам окружающей действительности, происходят качественные изменения в формальной системе его живописи: «Вечер в горах», 1907; «Под деревьями», 1907; «Пестрый день», 1907; «Жаркий день», 1908;¹⁷ «В тени», 1908; «Лунная ночь», 1908; «Ночь», 1909; «Пахарь», 1909; «Автопортрет», 1909 и др. Этот последний отрезок символистского периода особенно важен потому, что работы, созданные в те годы, являются переходными от раннего к зрелому этапу сарьяновского творчества: они содержат в себе «реликвии» прошлого, но уже готовят почву для блестящих открытий художника 1910-х годов. Следует заметить, что предложенная выше хронологическая модель, при всем нашем стремлении к объективности, носит все-таки достаточно приблизительный и условный характер, ибо живой творческий процесс не поддается строгим членениям, качественные изменения в нем вызревают постепенно, а границы их, как правило, оказываются размыты. Среди работ Сарьяна, которые мы условились называть «ученическими», есть этюды, датированные 1905 годом, а следующий, символистский этап его творчества открывается акварелями 1903 года; отдельные произведения Сарьяна 1907—1908-х годов можно отнести к числу переходных работ, другие картины тех лет всецело связаны с символизмом. Если же добавить, что на протяжении 1900-х годов, даже в период наибольшего

увлечения символизмом, Сарьян не переставал создавать и вполне реалистические, написанные с натуры произведения («Утро в зеленом саду», 1906; «В старом Тифлисе», 1907; «На Кавказе», 1907; «Овраг», 1907; «Натюр-морт. Цветы», 1908; «В Геленджике», 1908; «Армянка из Чалтыря», 1908 и др.)¹⁸, то наша модель периодизации может показаться искусственной. Однако, выстраивая ее, мы ориентировались не на исключения, а на правило и рассматривали живопись художника 1900-х годов как живой, развивающийся организм.

Точное число акварелей, гуашей и работ, выполненных в смешанной технике, которые можно было бы уверенно включить в состав живописного цикла «Сказки и грезы», установить трудно. Часть этих работ не сохранилась, местонахождение других не установлено, о принадлежности к сказочному циклу безымянных вещей приходится судить по аналогии, исходя из избранного художником мотива изображения или особенностей иконографии. Среди сохранившихся произведений Сарьяна встречаются работы экспериментальные, абстрагированные от реальных предметных форм, решенные как чистые декоративные фантазии, но по своему цветовому строю, эмоциональной организации колорита они вплотную соприкасаются с мотивированными или фигуративными листами цикла. С другой стороны, среди работ, основанных на конкретном изобразительном мотиве, есть и такие, где реальные, взятые с натуры образы и фигуры трактованы в откровенно декоративном ключе. Таковы некоторые цветочные и растительные мотивы, колорит которых произволен, а рисунок расплывчат, размыт, сведен к прихотливому узору.

Не все произведения Сарьяна сказочного цикла в художественном отношении равноценны. Среди них немало «сырых», незавершенных работ, эскизов или набросков, хотя отдельные их части или фрагменты иногда тщательно проработаны. Ряд акварелей Сарьяна представляет собой «пробу пера», экспромт по поводу какой-то одной локальной художественной проблемы, главным образом проблемы красочности, цветовой или ритмической организации композиций. Некоторые вещи

Сарьяна недостаточно сгармонированы по колориту, в отдельных работах художника сознательное упрощение формы приводит к чрезмерной схематичности изображения. В ряду подобных листов укажем на фантастический ночной пейзаж с примитивным рисунком конусообразных гор, пронзительным бирюзовым и глухим темно-коричневым колоритом, где значительную часть верхнего поля листа занимает небо с огромными, низко висящими звездами. По своему цветовому решению, характеру рисунка, манере живописного исполнения к этой работе примыкает акварель, представляющая, судя по всему, ночную сцену водопада с крупными, очерченными жирным контуром крупными лошадьми и облаченными в экзотические паряды человеческими фигурами, среди которых на первом плане выделяется бородатый мужчина (то ли воин, то ли пастух) восточного типа в высоком головном уборе. Как и в первом случае, колорит произведения мрачноват, основан на темно-бурых и черных тонах с синими и желто-зелеными разводами. Несколько гнетущая экспрессивность цвета и намеренный примитивизм рисунка мешают выявлению эмоционального аспекта изображения, между содержанием и формой произведения ощущается внутренний разлад.

Описанные выше работы должны быть, скорее всего, датированы 1903 годом, хотя среди работ последующих лет также можно встретить аналогичные композиции — например, акварель, выполненную 5 октября 1904 года, с характерным для творчества Сарьяна 1900-х годов мотивом сфинкса («Сфинкс»). Здесь также доминирует темно-коричневый колорит, который поддержан экспрессивной вспышкой красного цвета. Образ колдуньи, олицетворяющей воображаемого Сарьяном сфинкса, решен схематично и опять-таки выпадает из основной группы работ, образующих сказочный цикл.

В рассмотренных работах, несмотря на их несложную, но по-своему выразительную систему цвета, активную роль играет линия, графическая основа изображения. Большое место художник уделяет контурному рисунку, который сознательно упрощается и не всегда связывается с колоритом. В ряде других работ, созданных в это же время, художник, наоборот, почти полно-

стью отказывается от графической характеристики, сосредотачивая внимание исключительно на проблеме цвета, стремясь максимально выявить его внутренние возможности в пределах заранее определенной красочной гаммы. Он желает избавиться от необходимости смешивания тонов, раскрасить их, избегая при этом примитивизации, обеднения колорита, расширить диапазон звучания отдельных цветов, найти более удачные, эмоционально более выразительные и свежие сочетания. Этим, видимо, и объясняется появление декоративных акварелей, представляющих собой своеобразные красочные «миражи», выдержанные в розовом, голубом, сиреневом тонах, которые отличаются друг от друга лишь цветом или характером его интенсивности. Но имеют ли в таком случае эти абстрактные акварели Сарьяна отношение к циклу «Сказки и грезы», большинство листов которого, несмотря на их фантастичность, не порывают с натурой, иногда прямо свидетельствуя о конкретном источнике вдохновения? Думается, что декоративные фантазии художника, будучи по преимуществу экспериментальными штудиями, обладают и определенной силой эмоционального воздействия. Об этом можно судить по прекрасной акварели Сарьяна, написанной в нежно-розовых, чуть разбеленных тонах со «светящимися» гирляндами молочно-белого цвета и черными декоративными завитками овальной формы — работе, продуманной до нюансов, удивительно гармоничной по колориту¹⁹. Воздействуя на зрителя своей несколько приглушенной, благородно-сдержанной гаммой, она оставляет впечатление странной грезы, призрачного видения.

Приступая к работе над сказочным циклом, Сарьян ставил себе целью добиться упрощения цвета и линии с тем, чтобы слить их затем воедино. И в этих первых своих акварельных опытах он начинает двигаться к намеченной цели. В одном случае работая над упрощением рисунка, в другом — экспериментируя с цветом, художник, в конечном итоге, стремится к тесному цветолинейному взаимодействию. Но сделать это Сарьяну пока еще не удастся, в его первых листах рисунок и цвет функционируют раздельно, объединяются механически: линия лишь охватывает, обрамляет красочную плос-

кость, очерчивает ее, а цвет, в свою очередь, просто за-
полняет отведенный ему линией участок листа.

Такое механическое «примирение» цвета и рисунка можно обнаружить и в одной из безымянных акварелей художника 1903 года, хотя в данном случае это не столь существенно, ибо самостоятельный интерес, независимо от формальных достоинств произведения, представляет избранный Сарьяном мотив изображения. Перед нами загадочная, многозначительная сцена: кипарисовая роща, где меж высоких и крепких стволов бродят крошечные, полупризрачные тени женщины в длинных белых балахонах — маленькие и затерянные среди дерев-исполинов. Кроны кипарисов почти заслоняют глухое и безразличное темно-синее небо, отраженное в водоеме. Женщины-призраки то прислоняются к стволам, то исчезают за ними, то застывают в каком-то сонном оцепенении, а мощные, матерьяльно убедительные, прямые и прочные стволы акцентируют хрупкость и беззащитность женских фигур.

О чем говорит акварель Сарьяна, и есть ли к ней «ключи тайн», символические ключи? Древо смерти, кладбищенского покоя, символ бренности земного существования — образ кипариса не нов в европейском искусстве: к нему обращались художники-романтики и Ван Гог, тема эта звучала в творчестве символистов²⁰. Может быть, Сарьян исходит из ее традиционного толкования, рисуя нам жизнь как бесцельное блуждание в ожидании смерти? Тогда мотив отраженного в воде неба призван выразить идею двойственности мира, противопоставить кажущуюся реальной земную жизнь реальности «запредельной», недоступной чувственному восприятию. Если рассматривать содержание сарьяповской акварели в таком аспекте, а к этому побуждает нас образно-эмоциональная система произведения, то лист художника следует признать «недоразумением» в творчестве Сарьяна, известного своим на редкость жизне-
радостным и светлым пантеистическим мироощущением. Сцена в акварели Сарьяна рождена фантазией художника, сочинена им «по воображению», но мотив изображения явно навеян ему извне.

Возникают ассоциации с творчеством... Метерлинка. Это не должно удивлять нас, поскольку имя бельгийского драматурга пользовалось в России чрезвычайной популярностью²¹, а его произведения (в частности, его ранние миниатюры) были переведены на русский язык и шли сразу в нескольких театрах Москвы и Петербурга²². Уже в студенческие годы Сарьян и другие будущие «голуборозовцы» буквально зачитывались Метерлинком, символизм которого, «со сравнительно простыми формами выражения идей любви и смерти» был, как замечает А. А. Русакова, «ближе, доступнее им, чем усложненный поэтический мир символистов младшего поколения» (210, с. 34). Не будет преувеличением сказать, что для молодых воспитанников Московского училища живописи, ваяния и зодчества увлечение символизмом начиналось во многом с увлечения Метерлинком²³. Еще осенью 1902 года они собирались своими силами поставить его одноактную пьесу «Там, внутри», а Петров-Водкин, который позже с осуждением вспоминал о «духоте поветрия метерлинковщины...» (цит. по: 90, с. 173), подражая писателю, создал символично-романтическую драму «Жертвенные». Непосредственного участия в оформлении пьес Метерлинка Сарьян не принимал и литературных сочинений под его влиянием не писал, но каждодневно общаясь с Н. Сапуновым, Павлом Кузнецовым, К. Петровым-Водкиным и другими живописцами этого круга, он не мог не увлечься занимавшими их воображение настроениями и идеалами.

Символизм Метерлинка привлекал молодых художников в силу своей общедоступности, однозначности фигур, разыгранных в его пьесах, главной темой которых выступала идея бессилия, беспомощности человека перед лицом судьбы. Характеризуя содержание таких миниатюр Метерлинга, как «Там, внутри» или «Смерть Тештажиля», Е. Эткинд пишет: «Люди слепы, они ничего не знают друг о друге... они окружены неведомым, таинственным, грозным. Их речи служат лишь для того, чтобы заглушить слишком многозначительное, слишком страшное молчание...» (300, с. 248). Атмосферой разобщенности и тишины, бесцельного действия и тревожного ожидания исполнена и акварель Сарьяна. Любопытно,

что спустя год после ее появления другой армянский художник В. Суренянц, выполняя декорации к «Слепым» Метерлинка для Московского художественного театра, представил сцену в виде леса мощных, глухих стволов, среди которых, как в лабиринте, должны были блуждать метерлинковские герои²⁴. Правда, в отличие от Сарьяна Суренянц непосредственно отталкивался от текста, исходил из предусмотренной писателем «пейзажной ситуации» (действие пьесы происходит в лесу), но это не опровергает, а скорее подтверждает правомерность возникающей аналогии, тем более, что во вводной ремарке к «Слепым» Метерлинка прямо указывает на «высокие кладбищенские деревья — тисы, плакучие ивы, кипарисы...» (разрядка наша. — А. А.).

Имя Метерлинка приходит на память и потому, что нам известна картина французского художника-набида Поля Серюзье «Заклинание», написанная в 1891 году под воздействием бельгийского драматурга²⁵. Акварель Сарьяна, безусловно, отличается от произведения Серюзье — она свободна от иллюстративности, рациональности и заданности символических формул. Но между ними имеется и определенное сходство. Это и странное, неестественное оцепенение сцены, и ощущение полной отчужденности персонажей, их отторженности от мира, и несколько гнетущая, скованная тишиной эмоциональная атмосфера²⁶. Как в картине французского художника, так и в сарьяновской акварели мы видим изображение высоких голых стволов, однообразный вертикальный ритм которых определяет композиционную доминанту. И в том, и в другом случаях перед нами не просто изображение группы деревьев, не просто пейзажный фон или декорация, но олицетворение таинственных и непостижимых человеческим разумом сил, словом — метерлинковский «лес»²⁷. Можно привести и другие примеры из живописи набилов, варьирующие ту же тему: в ряде картин М. Дени «события» также происходят в лесу, в роще, в саду, в окружении однообразных стволов, и действующими лицами в них, как и в акварели Сарьяна, чаще всего выступают безликие женщины, одетые в длинные, влекомые по земле белые платья, наподобие

балахонов, которые скрывают фигуры женщин, придавая им впечатленные бесплотных призраков и видений.

Утверждать, что Сарьян уже тогда был знаком с полотнами набидов, говорить о заимствованиях или воздействии на него перечисленных мастеров затруднительно. Мы имеем дело, скорее, с общим для художников-символистов рядом «обязательных» иконографических формул. Это, между прочим, подтверждается и общностью избранной темы или мотива изображения, находя свое отражение в названиях произведений, созданных независимо друг от друга различными мастерами символистской ориентации. В связи с творчеством Сарьяна 1900-х годов можно, например, вспомнить его «Священную роцу» и «Священную роцу» П. Пюви де Шаванна или одноименное произведение М. Дени из Эрмитажа, «Сказку долини. Орфея», «Сказку долини. Поющие цветы» и «Сон» Сарьяна и «Орфея» Г. Моро, «Симфонию цветов» и акварельную серию «Снов (Грез)» Е. Татевосяна, «Адама и Еву» Сарьяна и «Еву» Л. Леви-Дюрме, «Поэта» Сарьяна и «Поэта» Ван Гога²⁸, «Восточную легенду», «Восточную сказку» и «Сказку» армянского художника и «Восточную сказку» Врубеля или «Восточную легенду» и «Сказку» Б. Анисфельда, «Фантастический пейзаж» и «Оазис. Влюбленные» Сарьяна и «Поток. Фантастический пейзаж» К. Богаевского, «Роцу любви» П. Серюзе и т. д.; можно, наконец, сравнить название акварельного цикла Сарьяна «Сказки и грезы» с названием литографического цикла О. Редона «В мире мечты»²⁹.

Еще больше поводов к сопоставлениям дают нам названия работ Сарьяна и других «голуборозовцев», хотя в данном случае говорить о независимости их друг от друга нельзя, ибо, как уже отмечалось, коллективное сознание не покидало этих художников на всем протяжении 1900-х годов. Выделим также произведения Сарьяна, как «Декоративная фантазия», «У моря», «Озеро фей», «Сказка долини. Поэты», «У воды», «Утро», «Отблески вечера», «Лунная ночь», «Блеск дня», «Радость дня», «Сказка. Любовь», перечисленные ранее работы и сравним их с названиями работ Павла Кузнецова «К морю», «Любовь», «Песнь утра», «Радость утра», «Ве-

чер», «Утро», «Утро любви», П. Уткина «Ночь», «У моря», «У моря. Ночь», «У воды», «Песня ночи», «Сон», братьев В. и Н. Милноти «Шум моря», «Поэт», «Пастораль», «Тайный сад», «Фантазия», «Легенда», С. Судейкина «Любовь», «Пастораль», «Влюбленные», А. Арапова «Песнь», «Игра на свирели», А. Фон-Визена (А. Фонвизина) «Вечер», И. Кнабе «Светлая ночь», Н. Феофилактова «Поэт», Н. Рябушинского «Оазис», скульпторов А. Матвеева «Сон», «Поэт», П. Бромбергского «Сон» и т. д.

Примечательно, что те же названия или, по крайней мере, тот же круг тем и мотивов встречаем мы и в позднем искусстве В. Э. Борисова-Мусатова («Мотив без слов», «Гармония», «Призраки», «Отблеск заката», «Осенняя песнь», «Сон божества», «Весенняя сказка» и др.) — художника, который сыграл большую роль в творческом самоопределении многих «голуборозовцев», оказал заметное воздействие на характер мироощущения и живописную манеру молодых московских символистов. Можно, по-видимому, утверждать, что для некоторых из них поиски собственного пути в искусстве на протяжении 1900-х годов шли «при свете» живописи Мусатова. Не случайно часть дореволюционных критиков уже тогда окрестила «мусатовцами» эту группу выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а Андрей Белый еще в 1906 году говорил, что «есть школа Мусатова» (цит. по: 157, без пагинации).

Проблема «Мусатов — «голуборозовцы» достаточно хорошо изучена и освещена в советском искусствознании, хотя она никогда не рассматривалась специально, но лишь в связи с ранним творчеством отдельных художников, таких, как Павел Кузнецов, А. Матвеев, С. Судейкина, П. Уткин и некоторые другие. А имеют ли общие грани или точки соприкосновения с искусством Борисова-Мусатова ранние произведения Сарьяна? Если брать живопись армянского художника 1900-х годов в ее наиболее характерных проявлениях, т. е. отталкиваться от программных для Сарьяна работ акварельного цикла или работ, написанных темперой, то можно со всей определенностью утверждать, что следов воз-

действия саратовского мастера здесь нет. Отдаленные отголоски, которые при этом иногда возникают, следует считать, скорее, кбвенными «уликами», результатом соприкосновения творчества Сарьяна тех лет не столько с искусством самого Мусатова³⁰, сколько с творчеством тех «голуборозовцев», кого можно назвать его прямыми последователями — Павла Кузнецова и Петра Уткина прежде всего.

Сарьяну был чужд стилизованный быт усадеб и парков XVIII века в духе Мусатова, как, к слову сказать, были чужды ему и ретроспекции мирискусников³¹. Ностальгия Мусатова по утраченной «культуре дворянских усадеб» не волновала Сарьяна, ибо не это был его мир, не это питало его воображение. Решающую роль играли здесь, видимо, особенности их «культурной памяти», объективная и изначальная художественно-ценностная ориентация. Еще раз подчеркивая, что в целом искусство Сарьяна 1900-х годов свободно от воздействия Борисова-Мусатова, мы сбязаны, тем не менее, указать на некоторые произведения армянского художника, которые могут быть соотнесены с живописью русского мастера. Оговоримся, что речь у нас пойдет о произведениях, которые стоят особняком в раннем творчестве Сарьяна и остаются в нем незначительным эпизодом. Имеем в виду акварели художника «Цветущая ветка» (1903), «Молодой сад», «Портрет Анны и Екатерины в саду» (обе — 1905), декоративный эскиз, выполненный в июне 1905 года в Новой Нахичевани, а также «На Самбеке», «Ставрино. Пруд на Самбеке», «Портрет Елизаветы и Сапдухт», «Сад» и «Цветущее дерево» (все — 1907)³². Заметим, что ни одна из перечисленных работ на выставках того времени не экспонировалась и, значит, не рассматривалась художником как самостоятельное и полноценное выражение той эстетической программы, которой он придерживался в 1900-е годы. Все указанные работы, за исключением декоративного эскиза, выполнены с натуры, т. е. представляют собой конкретные изображения. Вместе с тем их нельзя поставить в один ряд с натурными этюдами или живописными композициями Сарьяна ученических лет, поскольку здесь

нет тщательного, прилежного следования натуре, которая воспринимается как повод, как отправная точка, но не как конечная цель.

В «Портрете Анны и Екатерины в саду» мы видим женщины в длинных платьях, которые сидят на скамейке в тени под деревьями, погруженные в молчание, как бы ушедшие в себя, но объединенные одними чувствами и переживаниями. Мы имеем дело не с призрачными тенями или безликими символическими фигурами, а с героинями, сохраняющими все признаки портретного сходства. Здесь господствует элегическое настроение, атмосфера воспоминаний и раздумий, идиллического созерцания. Мягкие, плавные, мелодичные переливы несколько минорных, но светлых по звучанию тонов определяют эмоциональное содержание произведения. На память приходят такие работы Борисова-Мусатова, как «Весна», «Гармония», «Девушка на балконе», «Парк погружается в тень», фрагменты «Осеннего вечера», «Сна божества» или «Призраков», где можно встретить излюбленные русским мастером изображения женщины в старинных нарядах, безмолвно и задумчиво гуляющих в парке, стоящих в тени дерева или сидящих под свисающими ветвями. Мусатов не писал фантастических, всецело основанных на воображении мотивов. Его женщины, как правило, представлены в пейзаже, они наделены портретными чертами близких ему людей, хотя и лишены психологической определенности. То же самое касается и пейзажного окружения мусатовских героинь, представляющего собой «органичное соединение отвлеченного и конкретного, мечты и видимой действительности, идеального и реального» (131, с. 214). Сочетание мечты и реальности, конкретного наблюдения и поэтической трансформации, портретности и идеализации встречаем мы и в рассмотренной акварели Сарьяна.

Ни в одной другой вещи художника 1900-х годов нет такого очевидного сходства с мусатовским колоритом, как в перечисленных выше произведениях. Приглушенные, нежные, тонкие сочетания светло-голубого и салатового, бледно-зеленого и василькового, желтовато-охристого и розового тонов — эту типично мусатовскую гамму красок встречаем мы в работах Сарьяна. Худож-

5—505

ник и сам, вероятно, осознавал, что цветовой строй названных произведений не соответствует тем красочным ощущениям, которые он испытал на юге, на которых он там «воспитывался». Может быть, поэтому столь малочисленны его работы, выдержанные в мусатовской гамме? Впрочем, не в их количестве суть. Как говорил в свое время Н. Пунин, касаясь полотен Павла Кузнецова, в которых видел влияние Матисса, «перечисленные картины не могут рассматриваться как этап или вехи творческого пути...; никакой периодизации на изучении этих картин... не постронть» (201, с. 181).

Рассказывая о первых путешествиях Сарьяна на юг, цитируя соответствующие строки его воспоминаний, мы уже отмечали, что Сарьян тогда воспринимал природу и быт Северного Кавказа и Закавказья как часть природы и быта Востока и смотрел на окружающее глазами художника-европейца, впервые попавшего на Восток, обремененного расхожими, идущими со времен романтизма представлениями о нем, как о чем-то фантастическом, сказочном — таком, каким он описан в ориентальной литературе XIX века или показан в отдельных полотнах Э. Делакруа, в работах О. Верне, А.-Г. Декана, П. Марилья, Ж.-Л. Жерома, Э. Жиро, которых привлекали здесь прежде всего экзотические образы и сюжеты. Этот надуманный, «орнаментальный», приуроченный к европейскому вкусу облик Востока, накладываясь на реальность и заслоняя ее, не давал Сарьяну возможности сосредоточиться на конкретных приметах национального быта. Если же быть до конца объективными, то тема Армении еще не успела локализоваться, выделиться для него в специальную проблему творчества. Недвусмысленно звучат в этой связи слова самого Сарьяна о том, что лишь «с годами во мне все возрастал напряженный интерес к югу, к незабываемым уголкам детства» (234, с. 87; разрядка наша. — А. А.), что лишь «со временем он становился еще «локальнее» — Кавказ, Закавказье и, наконец, жизнь и природа Армении» (234, с. 87; разрядка наша. — А. А.). Такое недифференцированное, еще достаточно традиционное, хотя и крайне субъективное восприятие Сарьяном Востока на-

шло свое отражение в целом ряде листов его акварельного цикла.

Задержимся для примера на двух недатированных эскизах художника с изображением восточного сераля. В первом из них в центре композиции представлена сцена рядом с вычурным восточным фонтанчиком. В окружении экзотической флоры мы видим несколько хрупких женских фигур — полуобнаженных, закутанных в простыни. На заднем плане изображен белый, оштукатуренный фасад восточного дворца с характерным для магометанского зодчества луковичным куполом. Передний план композиции намечен расположенными по краям листа декоративными растениями и деревьями, которые образуют своеобразные кулисы, приглашающие нас стать очевидцами сцены. Вторая акварель Сарьяна почти повторяет композицию первой, с той лишь разницей, что здесь вместо фонтанчика изображен небольшой бассейн, залитый водой, из которой выглядывает головка одной из прелестных палочниц. Это вызывает в памяти фрагмент знаменитой «Купальни маркизы» Александра Бенуа и в то же время перекликается с аналогичным листом Сарьяна 1903 года «Купающаяся фея». В отличие от первой акварели к фасаду восточного дворца ведет здесь высокая крутая лестница, на ступенях которой застыли фигуры женщин в белых, ниспадающих до пят покрывалах. Передний план, как и в первом случае, фланкируют невысокие, хрупкие деревца со слегка наклоненными друг к другу кронами. Взгляд зрителя, вовлекаемый ими, задерживается на среднем плане, а затем устремляется вверх, к portalу дворца. Глубина пространства обозначена условно, она разворачивается не перпендикулярно плоскости листа, а параллельно ей, как это принято в персидской миниатюре, в восточной живописи вообще. Сцена окружена причудливыми растениями и деревьями и воспринимается как сказочный оазис, райский уголок из сказок «Тысячи и одной ночи». Как видим, образное содержание сарьяновских акварелей не выходит за рамки тем и сюжетов традиционного, романтического ориентализма, хотя трактуется оригинально, ибо это заведомо сказочный, мечтательный ориентализм.

Восток Сарьяна периода «Сказок и грез» во многом вымышлен, отвлечен от реальности, стилизован³³. По сравнению со зрелыми работами художника начала 1910-х годов, т. е. образцами «органического ориентализма» (210, с. 71), открывшими, по справедливому замечанию Волошина, «новую грань в нашем живописном отношении к Востоку» (68, с. 18)³⁴, фантастические акварели Сарьяна еще «несколько иллюстрационны и литературны» (68, с. 17) — в той, правда, мере, в какой воображение художника питали слышанные им в детстве от матери, глубоко запавшие в память легенды и предания армянского народа, впечатления от книг, посвященных загадочному Востоку, возбуждавших в нем романтические мечты о дальних странствиях, рисовавших перед ним пленительные картины «из восточной жизни» с черноокими красавицами-пери, гордыми кочевниками-бедунами, пышными дворцами султанов, гаремами, экзотической флорой и фауной...³⁵ К образцам стилизованного, мечтательно-книжного ориентализма можно отнести и такие произведения Сарьяна акварельного цикла, как «У воды. Сказка», «Король с дочерью. Сказка» (1904), или один из шедевров раннего творчества художника «Сказка. Любовь»³⁶. На последней из названных работ стоит остановиться подробно.

В центре композиции, образуя ее вертикальную ось, помещены две фигуры — юноша и девушка в экзотических восточных нарядах прильнули друг к другу в поцелуе. Рядом с ними, еще более подчеркивая грациозность человеческих фигур, застыла длинноногая стройная лань. С двух сторон и сверху композиция обрамлена свисающими ветвями, покрытыми густой, пышно цветущей листвой, осеняющей сцену. В правом углу композиции, меж ветвей, изображена клетка, в которой заперта сказочная птица — «тысячеголосый соловей». Традиционные для восточной любовной лирики образы соловья и лани лишней раз свидетельствуют о книжной, литературной основе сарьяновской акварели, хотя она лишена пассивной иллюстративности, ибо в ней действует принцип художественной импровизации, способный далеко увести от конкретного литературного источника³⁷, выступающего не более чем как повод к свободному развороту

творческой фантазии Сарьяна. Акварель художника — это своего рода ориенталистическая утопия, мечта о безмятежном, гармоничном мире любви и согласия, воспарившая над грубой действительностью, отгородившаяся от нее хрупкими стенами вымышленного, тепличного мира «Сказок и грез».

Этот призрачный, идиллический мир образов требовал соответствующего живописно-пластического языка, он не мог быть воплощен в реалистической манере, сохраняющей конкретность деталей и материальную убедительность целого. В акварели «Сказка. Любовь» Сарьяну удалось добиться тесного единства художественного переживания и художественной формы. В отличие от его уже рассмотренных нами переходных работ, где цвет и линия функционировали отдельно, объединялись механически и были еще достаточно примитивны, здесь мы видим тонкое чувство цвета, изысканность и утонченность рисунка, насыщенность композиции музыкальным ритмом.

Активную роль в акварели Сарьяна играет линия. Мягкий изгиб женской фигуры, гибкий очерк ее силуэта подхватывается и продолжается выразительным силуэтом лани, перекликается с изогнутой формой надутого ветром паруса: волнообразный ритм, создаваемый нежно сплетенными пальцами влюбленных, замыкает плавный овал, образуемый их руками, линией лиц и голов, и, повторяясь, дробится в изображении листвы — бесчисленных орнаментальных завитках овальной формы. Сарьян сторонится сложных ракурсов, резких движений, тяготеет к плоскостному силуэтному ритму, который позволяет ему максимально обыграть мелодические возможности линии, используя своеобразные графические реплики и повторы. Художник сознательно игнорирует линейную перспективу, довольствуясь формулой «переживаемого пространства». Он передает ощущение глубины изображения не только при помощи контрастного сопоставления масштабов на переднем и заднем планах, но и благодаря постепенному высветлению цвета. Цветовой доминантой произведения являются излюбленные почти всеми «голуборозовцами» несколько блеклые го-

лубовато-бирюзовые тона, которые как бы разбелены и размыты, что, впрочем, свойственно технике акварели.

Акварель для Сарьяна имела важные преимущества перед техникой масляной живописи, в которой он работал до этого и еще некоторое время продолжал параллельно работать. Не терпящая переделок и изменений, требующая быстрого исполнения, акварель заставляла художника быть максимально сосредоточенным, по возможности допускать меньше промахов. Правда, Сарьян любил работать методом тонкослойной живописи *alla prima* и в технике масляной, и в темперной живописи, но, во-первых, это было преимущественно в 1910-е годы, т. е. в зрелый период его искусства, когда он успел отточить свою технику, довести ее до совершенства, а, во-вторых, на работу маслом и темперой у Сарьяна так или иначе уходило больше времени, чем на акварели. Художник работал над ними быстро, на одном дыхании, более непосредственно выражая те мимолетные настроения и чувства, которые его волновали.

На «эмоциональность» акварели, ее «интимность», способность к регистрации самых утонченных душевных переживаний и, наконец, на «музыкальные» возможности техники, отличающейся прозрачностью красок, протеканием тонов, насыщенностью цветовыми нюансами и оттенками, указывают многие мастера. Акварель позволяет добиться воздушности, почти бесплотности изображения, преодолевать материальность и предметную осязаемость передаваемых форм. Не случайно Я. Тугендхольд, который начинал как живописец и, следовательно, разбирался в особенностях различных живописных техник как подлинный профессионал, замечал, что «акварель по самому своему существу безтелеснее, прозрачнее масляной живописи — сквозь нее должны яснее просвечивать синие жилки творческой души» (273, отд. 2, с. 89). Симптоматично, что называя акварель «живописью лирической *par excellence*», он добавлял: «вот почему ее так любили наши мечтатели — Борисов-Мусатов...» (273, отд. 2, с. 89).

Если в рассмотренных выше акварелях Восток Сарьяна действительно был «воссоздан европейцем с по-

мощью «Шехерезады» (214, с. 82) и «изукрашен традиционно-восточными узорами» (214, с. 83), что напоминало «клубок историко-литературных ассоциаций» (214, с. 82) и походило более на «мирискусничество, чем голуборозовство» (214, с. 83), то в ряде прочих произведений, таких, как «Сказка», «Сказка долин. Орфей», «Озеро фей» или безымянная, недатированная акварель с фигурой ангелоподобного существа, художник избегает нарочитой стилизованности живописного языка. Сарьян здесь отказывается от назойливых литературных стереотипов, от мечтательно-книжного ориентализма и предпринимает попытку символической интерпретации образов на основе чисто субъективных переживаний³⁸. Понятно, что выразить и исчерпать их в одном произведении было трудно. Этим отчасти и объясняется обращение Сарьяна к методу вариационности, к многократному повторению однажды найденных изобразительных формул, само появление акварельного цикла «Сказки и грезы». Такой тип серийности получил в европейском искусстве распространение начиная с конца XIX века. Восходя в своих истоках к импрессионизму, он обязан был прежде всего той «импровизационной» традиции, что шла, «несомненно, от Одилона Редона с его иррадирующими элементами цветных снов...» (39, с. 39). Это была погоня за вечно ускользающими эмоциональными «мигмами», «погоня за неуловимостью символа, след его духовной траектории, отпечатанной в форме» (39, с. 39), своего рода эмоциональный импрессионизм, имеющий дело с эфемерными настроениями³⁹.

В «Сказке» 1904 года Сарьян рисует идиллическую картину, овеянную тишиной, умиротворенную, проникнутую атмосферой охраненности и углубленного созерцания. Перед нами своеобразная восточная пастораль — идеальная и прекрасная, не существующая, но обетованная, озаренная мечтой художника страна Аркадия. Это уже не сад земных наслаждений, не соблазнительные кущи магометанского рая, а символический образ очеловеченной, одушевленной природы. В центре композиции изображено дерево с изящно изломанными, словно «пританцовывающими» ветвями. Может быть, это Дерево жизни? Не отсюда ли идет, претерпев по пути

трансформацию, родословная знаменитой «Финиковой пальмы» (1911) Сарьяна, столь лаконично, емко и гениально просто воплотившей в себе идею постоянства и вечного становления мироздания? Впрочем, до «Финиковой пальмы» еще далеко, Сарьян пока многословен, язык его сбивчив и перегружен подробностями: «Так уменьшенно и детально видит глаз, когда вызывает видение глубоко внутри себя» (68, с. 17). С восторженностью неопита Сарьян спешит разом высказать то, что его волнует, и потому не различает главное от второстепенного.

«Сказка» Сарьяна, наряду с прочими его работами акварельного цикла, открывает в искусстве художника пантеистическую тему⁴⁰. Как и тема Востока, развиваясь и углубляясь, обогащаясь новыми оттенками и обретая более широкий философский смысл, она пройдет через все творчество Сарьяна и воплотится в понятии космическую метафору в заключительной, но незавершенной «Сказке» (1971) художника. Между двумя «Сказками» укладывается творчество Сарьяна: одна из них лежит у истоков, другая — венчает путь.

В акварели 1904 года пантеистическая идея единения человека с природой выражена символическим, но еще достаточно простым и доступным для восприятия языком. На «луг зеленый», под сень деревьев слетаются птицы с красочным опереньем, сходятся длинноногие серны и лани, а в левом нижнем углу композиции, задумчиво подперев рукою лицо, полуобернувшись к зрителю фигура юной пастушки. Настроенном тишины, всеобщей гармонии и согласия проникнута эта сцена, но за внешней безмятежностью образов чувствуется их внутренняя эмоциональная взаимосвязь, которая достигается благодаря тонкому использованию художником мелодических возможностей цвета и линии, их деликатной «инструментовке». Мы уже говорили о рисунке «пританцовывающих» ветвей, но музыкальные ассоциации рождают и другие изобразительные элементы, сама ритмическая структура композиции. Все построено на нюансах: приглушенно мерцают, перекликаясь между собой, нежные тона, волнообразно перекачиваются линии, плав-

по обтекаются силуэты, размываются границы пятен, обозначающих формы...

Еще более неожиданно и интересно с точки зрения образного воплощения решена пантеистическая тема в другой акварели Сарьяна «Сказка долины Орфей». Отталкиваясь от конкретного мифологического сюжета и, следовательно, привнося в работу элемент иллюстративности, Сарьян, вместе с тем, приводит ее содержание в соответствие с миром образов, живущих в его воображении, с личными художественными ощущениями. Мифический поэт Древней Греции Орфей, который умел своим пением и игрой на кифаре завораживать людей и животных, одушевлять деревья и скалы, превращен Сарьяном в восточного пастушка, играющего на свирели¹¹. Вокруг сарьяновского Орфея, обступив его, застыли животные. Особенно выразительны данные силуэтом фигуры льва и сидящего спиной к зрителю волка. У ног Орфея прогуливаются павлины, на деревьях видны экзотические птицы. Действие происходит в ночном лесу, где сквозь гущу крон проглядывает усыпанное звездами небо. Сюжетное начало сведено к мотиву. Не случайно фигуры Орфея, птиц и животных носят как бы вспомогательный характер, трактованы как стаффаж. Отодвинутые в глубь композиции, они растворены в окружающем пейзаже, поглощены им и на первый взгляд едва различимы.

Здесь, как и в «Сказке», решающая роль принадлежит своеобразной мелодической организации красок и форм. Музыкальные ассоциации подразумевает само название акварели, «духом музыки» пронизана ее художественная ткань. Линия и особенно цвет в акварели Сарьяна выполняют не столько изобразительную, сколько эмоциональную функцию, они не столько показывают, сколько внушают. Доминируют созвучия темно-синих, черных и коричневых тонов с частыми вкраплениями насыщенных бирюзовых и желтых. Выразительно, динамично ведет свою «партию» линия. Через эмоциональное единство сарьяновской акварели раскрывается единство ее образного строя, воплощается пантеистическая тема живой, разумной, одушевленной природы, которая в дан-

ном случае сливается с темой всепокоряющей, магической силы Искусства.

Использование музыкальных возможностей цвета и линии, ритмическая организация композиции, стремление к максимальному эмоциональному воздействию на зрителя очевидно не только в рассмотренных выше акварелях Сарьяна, но и в остальных листах его сказочного цикла, во многих работах художника второй половины 1900-х годов, написанных темперой или маслом. Сознательная, программная «музыкализация» живописи была свойственна в эти годы творчеству и других «голуборозовцев»⁴², исповедующих принципы символизма, эстетическая платформа которого, как мы уже говорили, в значительной степени опиралась на требование музыкального «соответствия». Обращая внимание на повышенный интерес «голуборозовцев» к проблеме «музыкального качества», к вопросам живописного ритма или «музыкальности» (310, р. 572), американский исследователь Джон Боулт пишет: «Сосредоточенность символистов на музыке... отвечала основному положению о том, что сущностью действительности является движение, а вследствие этого — ритм, и поэтому, чем мелодичней или ритмичней произведение искусства, тем ближе оно к Абсолюту» (310, р. 573). Исходя из этого, «голуборозовцы» не особенно заботились о стройности и упорядоченности своих композиций, о четкости изображения, демонстрируя «нарочитое пренебрежение рисунком» (149, с. 134) и вызывая упреки в «художественной неряшливости, дилетантстве, игнорировании формы» (294, с. 68)⁴³. Этим же, в частности, объясняется и их приверженность к технике акварели и пастели, позволяющей добиваться зыбкости форм, тонких градаций цвета, рождающих музыкальные настроения и ассоциации. При этом именно цвету, а точнее, красочному тону отводилась ведущая роль. Обосновывая правомерность «музыкальных» исканий «голуборозовцев», журнал «Золотое руно» провозглашал: «Специальная область живописи — цветовой тон, так же, как тон звуковой — в музыке. Не краски, не акварель, гуашь, масло, темпера, пастель и пр., а именно — только и единственно — цветовой тон» (106, с. 57). «Сказки и грезы» Сарьяна, не-

смотря на то, что они уже тогда выделялись среди произведений других «голуборозовцев» особым чувствованием цвета, все же не нарушали общей колористической интонации, построенной на «лирическом мерцании красок и туманной симфонии цвета» (149, с. 134).

С принципом музыкальной выразительности тесно связана еще одна важная особенность художественного языка и образного содержания произведений Сарьяна 1900-х годов. Они полны мечтательной созерцательности, неизъяснимой тайны, тончайших эмоциональных нюансов, допускающих самый широкий круг ассоциаций. В этом отношении живопись Сарьяна «голуборозовских» лет также ориентировалась на эстетическую концепцию символизма, сторонники которого ратовали за «систему выражения того, что невыразимо» (77, с. 36), за «язык намеков, таинственных и безмерных по глубине указаний...» (77, с. 36). Символико-метафорический, ассоциативный тип художественного мышления отличал творчество и других «голуборозовцев», еще раз свидетельствуя об общности их исканий. Уже во втором номере журнала «Искусство» за 1905 год была помещена статья художника Бориса Липкина «Эмоционализм в живописи», где автор писал: «В хаосе обозначилось новое течение, готовое облечься в определенную форму, появились первые ласточки эмоционализма...» (36, с. 56). Далее, делаясь своими впечатлениями от произведений «голуборозовцев», он признавался: «...детали сливаются, остается что-то трудно уловимое; на этом трудно уловимом, как на канве, вы начинаете сплетать грезы и образы, относящиеся к основной теме вашего сознания лишь по какой-то странной ассоциации...» (36, с. 57).

Таким образом, сознательно используя в своем творчестве принцип ассоциативности, неоднозначности, «неадекватности» художественного образа, его неисчерпаемости «в последней глубине»⁴⁴, молодые московские символисты, в том числе и Сарьян, тем самым как бы отвергали реальную значимость видимого, доступного зрительному опыту мира, ибо, как утверждал Андрей Белый, «между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи» (41, с. 165). Иными словами, они стре-

милась выразить не видимую, не данную в ощущениях, но сокровенную реальность, которая открывается художнику лишь через «вдохновенное угадывание»⁴⁵, откровение, творческую интуицию, не навязываясь зрителю, а внушаясь ему, как в музыке. Вольно или невольно, но делалось это молодыми художниками-символистами в соответствии с известным афоризмом Вячеслава Иванова: *a realibus ad realiora* (от реального к реальному).

Рассматривая акварель Сарьяна с изображением кипарисовой рощи и одетых в белое безликих женщин, нам уже приходилось говорить о впечатлении отчужденности, ирреальности этой сцены, о мотиве отраженного в воде неба, как о символе «двоемирня», метафорическом ознаменовании другой, духовной проекции земного существования. Но символизм Сарьяна был тогда еще символизмом «метерлинковского толка», в известной степени прямолинейным и упрощенным, он заявлял о себе прежде всего через определенную систему образов и не свободен был от устойчивых, однозначных аллегорических формул. Сарьяну в той акварели не удалось достичь эмоциональной выразительности цвета и линии, их гармоничного взаимодействия, мотив изображения довел над изобразительными средствами. С новым, более усложненным способом символизации художественного языка встретились мы в таких произведениях Сарьяна, как «Сказка» или «Сказка долины Орфей», а высшим проявлением этого стали, как нам кажется, недатированная акварель с фигурой ангелоподобного существа⁴⁶ и гуашь Сарьяна «Озеро фей» из Третьяковской галереи.

Акварель художника представляет собой одну из самых изысканных, если не сказать — самых «эстетских» работ сказочного цикла. Чуть приглушенный, словно подернутый дымкой, бирюзово-палевый колорит определяет эмоциональный тембр произведения, накладывая на изображение отпечаток таинственности. Теряется четкость, определенность, устойчивость форм, все сливается воедино, то растворяясь, почти исчезая, то вновь проявляясь и обретая реальные очертания. Как и во

многих других листах акварельного цикла, действие происходит в «священной роще», в странном оазисе, привидевшемся Сарьяну. Буйно цветущая растительность опоясывает, обрамляет сцену, охраняет от внешнего мира. Не конкретные виды растительности, не кипарисы, не липы и тополя, не кусты боярышника или сирени изображает Сарьян, а некую отвлеченную, идеальную, «собирательную» флору с декоративно-стилизированным рисунком ветвей, графической вязью листьев, накиннутой на зыбкую поверхность красочных пятен⁴⁷. Справа меж ветвей на бледно-желтом и светло-бирюзовом фоне выведены карандашом крошечные головки юных красавиц, а чуть ниже — почти нетронутая краской, как бы возникающая из ничего — проступает белая, слегка размытая по краям силуэта фигура серны. Чем ближе к центру композиции, тем более неопределенным становится изображение, все более фантастическое, ирреальное впечатление оно производит. Две призрачные фигуры являются взору зрителя. Кто они — эти бесплотные тени, что означают их жесты, движения, позы, что за тайный, мистический смысл заключен в этих образах? Фигуры не только безлики — они бесполо, у одной из них за спиной, придавая ей подобие ангела, сложены, кажется, крылья. Эти странные, смутные тени, сотканные из полутонов и нюансов, не поддаются рациональному толкованию, они подсказывают зрителю все новые ассоциации, будят в нем невнятные чувства и переживания. Столь же смутное, неопределенное впечатление оставляет и среда действия, пространственное окружение: изображение строится на приглушенных, едва уловимых глазом тональных переходах, тонких градациях света, отблесках и отражениях, рождающих в своей совокупности ощущение чего-то недолговечного, неустойчивого, мимолетного. Едва успеваем мы осмыслить виденное, осознать, поверить в его реальность, как оно тут же преобразуется, ускользает. И только доверившись интуиции, выплывающим откуда-то ассоциациям, зритель постепенно проникается теми же настроениями и чувствами, которые, должно быть, волновали художника.

В гуаши Сарьяна «Озеро фей» перед нами вновь предстает райский уголок природы, окруженный деревьями, вновь стая птиц бесшумно скользит над ними, посетя мирно газель, и две обнаженные феи отражаются в безмятежном зеркале вод. Все та же пантеистическая тема, пройдя, как в музыке, через ряд вариаций, находит в гуаши Сарьяна тонкое эмоционально-образное воплощение. Однако содержание работы не исчерпывается чувством, которое охватывает человека в минуты тихого созерцания природы, когда он ощущает себя живой частицей вселенной. Это как бы первый, романтический план композиции. Но есть и второй, символический, раскрываемый не только посредством того, что изображает художник, а непосредственно через живописную ткань произведения. Этот второй, символический план изображения и имела в виду Камилла Грей, когда, обратившись к «Озеру фей» Сарьяна, писала: «...две обнаженные девушки танцуют, склонившись над своими белыми, продолговатыми отражениями на глади туманного озера, окаймленного орнаментальным садом... Фигуры у Сарьяна, как и у других «голуборозовцев», пока еще представляют собой едва различимые формы... едва ощутимый, первозданный, полурожденный мир, в который окунулись эти художники...» (312, р. 69). В гуаши Сарьяна действительно нет материально убедительных форм, четкой визуальной картины. Все как бы растекается, перетекает из одного неустойчивого состояния в другое. Цвет в гуаши Сарьяна играет ведущую роль, им определяется эмоциональное содержание произведения. Композиция выдержана в серебристо-белой и голубовато-бирюзовой тональности, в которой разбавлены более приглушенные желтовато-охристые тона. Но в пределах этой красочной гаммы, внутри нее, различается глазом бесчисленное множество нюансов, нежных полутонов и оттенков. Все подернуто легким туманом, тонкой, готовой вот-вот рассеяться белесоватой дымкой, которая придает изображению еще более неопределенный характер.

Привлекая к рассмотрению «Озеро фей», Камилла Грей писала, что «символизм Сарьяна проявляется и в том, что он любит изображать сцены у воды...» (312,

р. 69). Разумеется, не всякое изображение «у воды» имеет символическое значение — все зависит от того образного и художественного контекста, в который оно вводится. Но факт остается фактом: почти все мастера символистской ориентации — от Пюви де Шаванна и набидов до Борисова-Мусатова и «голуборозовцев» — в своих произведениях используют мотивы бассейнов, прудов, других естественных и искусственных водоемов, фонтанов и родников, и изображения эти, как правило, обретают под их кистью отвлеченный «иколический» смысл, что вообще свойственно поэтике символизма. Вода в произведениях символистов чаще всего является знаком неустойчивости, зыбкости визуальной картины мира, символом видимости, которая есть лишь бледное отражение, ответ иной реальности. Изображение воды необходимо художникам-символистам не само по себе, но как возможность зримо представить, воплотить в образах действительности, на доступном живописи языке символическую идею отраженного бытия, двойственности, «двоемирня», духовного прорыва к «невозможному» (мотив фонтана)⁴⁸. И в этом отношении творчество Сарьяна «голуборозовских» лет исключения не составляет — о том свидетельствуют не только «Озеро фей», но и целый ряд его произведений 1900-х годов, таких, как «Лунная почва» (1904), «У воды», «У моря», «Комета», «У моря. Сфинкс» и т. д.

Нам осталось коснуться небольшой группы акварельных работ Сарьяна из цикла «Сказки и грезы», которые, в отличие от уже рассмотренных произведений, теснее связаны с реальными, жизненными наблюдениями и впечатлениями художника, главным образом с мотивами армянской природы — сказочно трансформированной, преображенной, но сохранившей приметы местности, специфический географический облик. Среди этих листов выделим две наиболее примечательные акварели: «У родника» (1904) и «Цветущие горы» (1905)⁴⁹. По своему художественному решению и эмоциональному содержанию работы эти являются органичной частью акварельного цикла. Но если в рассмотренных ранее «сказках» и «грезах» Сарьян пытался выразить свои

впечатления, ощущения и переживания, связанные с его поездками на юг и пропущенные сквозь призму его символистского умонастроения, через обращение к соответствующим литературным и мифологическим образам, приемы художественной стилизации, вымысел и воображение, то в указанных выше листах не менее активную роль играет зрительная память Сарьяна, хранящая объективную, естественную картину мира.

Акварель «У родника» оставляет, на первый взгляд, впечатление более или менее достоверно изображенной жанровой сцены, которая разворачивается на фоне горного пейзажа. Женщины в длинных платьях с кувшинами на плечах идут к роднику за водой. Несмотря на небольшие размеры фигур, их осанки и позы достаточно индивидуальные, выражения лиц — достаточно характерны. Впечатление достоверности усиливается оттого, что женщины (за исключением одной из них, сидящей в тени под деревом) показаны вполоборота к зрителю, взгляды их устремлены в одну точку, на оставшегося «за кадром» художника, как бы заставшего их врасплох. Сарьян писал эту сцену по памяти, но подобный «импрессионистический» прием провоцировал ощущение реальности происходящего, спомнутности действия. В целом убедительно изображено Сарьяном и природное окружение. Это уже не идеальный, заведомо фантастический, географически безотносительный пейзаж, а вид на Арагац, один из горных видов Армении. Реальная натура проглядывает и в других деталях пейзажа. Если в уже рассмотренных произведениях художника мы говорили о некой «собирательной» флоре или о стае причудливых экзотических птиц, то в данном случае зритель различает среди изображенных деревьев типичные для армянского ландшафта чинары и тополя, а в стае низко летящих птиц — обыкновенных ласточек.

Означает ли это, что акварель Сарьяна лишена символического смысла, целиком навеяна ему запавшими в память и лишь слегка опозитизированными зрительными впечатлениями? Поэтизация патуры, безусловно, присутствует и здесь, но она носит у Сарьяна совершенно иной характер и достигается принципиально иными средствами, чем, скажем, у таких мастеров поэтизиро-

важного пейзажа, какими были Камилль Коро или Исаак Левитан. Обращая на это внимание в одной из своих статей, посвященных русскому изобразительному символизму, Джон Боулт пишет: «В общем его (Сарьяна. — А. А.) мотивы проистекали из Армении, родного ему восточного края, но трактовал он их как типичный символист, ибо колорит его был приглушен.., формы не отличались определенностью, а натуру он интерпретировал крайне субъективно» (308, р. 179; разрядка наша. — А. А.). Говоря так, Дж. Боулт имел в виду группу работ художника 1905—1906-х годов, представленных на выставке «Голубая роза», но слова исследователя равно приложимы и к ряду других произведений Сарьяна «голуборозовских» лет, в том числе, как нам думается, и к акварели «У родника». Чтобы убедиться в этом, обратимся к особенностям ее формального исполнения.

Прежде всего отметим, что цвет в работе художника, как и в других акварелях сказочного цикла, носит условный характер, имея скорее эмоциональное, чем изобразительное значение. Он взят в отрыве от реального предмета, вне зависимости от естественного, природного освещения. Как и в других акварелях Сарьяна, сочетания тонов вызывают музыкальные настроения и ассоциации, находя свое интонационное завершение в открытой, ударной гамме белого и голубого, обозначающих фигуры двух крайних, стоящих слева женщины. Женщина в белом является хроматическим и эмоциональным средоточием композиции. К этой белой фигуре стягиваются и от нее как будто исходят все остальные цвета, полутона и оттенки, в сочетании с ней остальные краски приобретают звучность и цветосилу и под ее же воздействием приглушаются, гаснут. Формы не отличаются завершенностью, изображение в целом отмечено печатью недоговоренности. Пространство по-прежнему уплощено и условно, подчинено творческому воображению Сарьяна, а время безотносительно, ибо художник стремится выразить его на основе субъективных эмоциональных ощущений. Сарьян не просто поэтизирует натуру, не просто «прочитывает» ее под лирическим углом зрения, но наделяет откровенным символическим смыслом.

Более убедительной иллюстрацией к сказанному служит акварель Сарьяна «Цветущие горы», созданная под непосредственным впечатлением от поездок к Ани. Сарьян здесь пытается заново пережить и выразить те настроения, которыми он был тогда охвачен, несколько не сдерживая при этом творческую фантазию. Художник оставил подробное описание своего паломничества к Ани не только в книге мемуаров «Из моей жизни», но и в ряде изданных задолго до нее статей. Это позволяет нам провести любопытное сравнение, как бы верифицировать произведение художника, определить, насколько он приближается или, наоборот, отдаляется от действительности, чему отдает большее предпочтение — зрительной памяти или воображению. Но для того, чтобы сделать это по возможности полно, мы вынуждены прибегнуть к довольно пространным выдержкам из Сарьяна, смонтированным по принципу своеобразного литературного коллажа: «Чем ниже мы спускались в ущелье, — пишет Сарьян, — тем резче вырастали с двух сторон его черные, крутые бока; вверху виднелось украшенное звездами небо — мирное, беспредельное и вечно безмолвное, а под ногами, на дне ущелья, слагая симфонию красоте, пеннлась и клокотала вода, билась о камни и откатывалась бессильно и немощно...» (219, с. 434). «Среди нас были две девушки... Мы спустились в ущелье Ахуряна и стали двигаться вверх по реке.. шум клокочущей воды эхом отдавался в горах.. темнота черным покровом спустилась на нас. Мы вынуждены были присесть на камни, чтобы немного передохнуть. Все разнообразие звуков природы, контуры погруженных в сумерки скал, словно построенных искусным архитектором, настраивали нас романтически...» (247, с. 54). «Какое-то незабываемое чувство гармонии вошло в нас и как будто сделало нас иными...» (230, с. 8).

«Наше поэтическое оцепенение прервала луна, чьи серебристые лучи внезапно озарили вершины прибрежных скал, сейчас же отразившись в зеркале реки. Густой мрак еще окутывал противоположный берег. Мы наблюдали за борьбой светящихся трепетных лучей с мраком, который постепенно сдавался и, превращаясь в

прозрачную, тонкую пелену, все таял, таял от усиливающегося света.

...Словно проснувшись от волшебного сна, мы вскочили и продолжили свой путь...» (247, с. 54). «Пейзаж стал еще прекраснее. Поднявшаяся в зенит луна серебристым блеском освещала мрачное ущелье с крутыми базальтовыми склонами и шумно змеящуюся по камням реку...» (247, с. 51). «Огибая преграждающие нам путь гигантские валуны, мы узкой тропой поднимались все выше и выше. Перед нами, как призраки, начали вырисовываться величественные руины.

Над полуразрушенными башнями витала сказка, шелевя широкими крыльями...» (219, с. 434).

В приведенных отрывках поражает, с одной стороны, визуальная убедительность образа, а с другой — нескрываемый романтический пафос повествования. Но тонкие поэтические характеристики, неожиданные ассоциации, использование музыкальных терминов и аналогий обусловлены и подсказаны художнику не только его романтическим настроением. Вспомним: ведь акварель Сарьяна «Цветущие горы» (1905), как и его очерк «К Анне» (1907), который мы частично процитировали, написаны были в период наивысшего подъема русского символизма, незадолго до и непосредственно после открытия выставки «Голубая роза» и учреждения «Общества свободной эстетики»³⁰.

Описание, оставленное Сарьяном, может служить исчерпывающей эмоционально-образной характеристикой произведения, хотя между ними имеются очевидные расхождения. Так, под кистью художника превратились в безликие тени две его спутницы, исчезли остальные действующие лица, появились стаи птиц и газели; вот силуэты нависающих скал и утесов, но нет ни «величественных руин», ни «валунов, преграждающих путь»; есть ощущение «трепетной борьбы светящихся лучей и мрака», но небо беззвездно, и невозможно определить — то ли ночью, то ли поздними сумерками, то ли ранним, только-только светлеющим утром разыгрывается эта сцена... Все здесь кажется наполовину реальностью — наполовину вымыслом. Нижний край композиции с двумя «выпуклыми» низкорослыми чинарами, фигурами деву-

шек и газелей передан достаточно внятно, среднюю ее часть образует еще одно дерево с высоким, гибким стволом и дымчатой, голубовато-белой кроной, из-под которой просвечивают бирюзово-охристые склоны гор, а выше, теряя реальные очертания, сливаясь в прихотливое сочетание фантастических по звучанию тонов, изображение вконец расплывается, превращаясь в почти абстрактный красочный узор. Легкая, прозрачная пелена тумана стелется перед глазами, холодным светом мерцают голубые, бирюзовые, сиреневые и салатные тона. Здесь все взаимосвязано, сведено к целостному художественному организму, наделенному одновременно и изобразительным («предметным»), и эмоциональным значением. Мир представлен Сарьяном как динамичное, живое, одушевленное существо, очеловеченная стихия. Слова художника о том, что «природа умеет иногда так привлечь в свое лоно человека, как мать прижимает к груди ребенка» (247, с. 54), находят здесь оригинальное образное воплощение. На конкретном жизненном материале, воссозданном им по памяти, но сказочно трансформированном, Сарьян создает произведение, исполненное более широкого пантеистического смысла. Противопоставляя и вместе с тем объединяя два плана действительности — реальный и мнимый, преходящий и вечный, относительный и абсолютный, он размышляет о беспредельности космоса, о бессмертии и красоте. «Цветущие горы» — самая крупная по формату акварель Сарьяна из цикла «Сказки и грезы», но примечательна она не только своими размерами. Здесь, как, пожалуй, ни в одной другой акварели художника, ясно выявлены своеобразие и специфика сарьяновского символизма — его тесная связь с окрашенными в романтические тона стихийно-пантеистическими представлениями и светлое, жизнерадостное приятие того, что художник в очерке об Анн окрестил «многокрасочным пышным цветком по имени Жизнь» (219, с. 434).

В завершение разговора об акварельном цикле Сарьяна «Сказки и грезы» коротко остановимся на выставочной деятельности художника в этот период (1903—1906). В первой главе мы уже упоминали о ежегодных

выставках внеклассных работ учеников Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Между тем в те же годы Сарьян и другие будущие «голуборозовцы» принимали коллективное или персональное участие и на «взрослых» выставках⁵¹. Среди них необходимо отметить экспозиции Московского товарищества художников и специально выделить «Алую розу», открытую в Саратове 27 апреля 1904 года⁵². Сарьян был представлен на ней пятью работами («Аул», «В горах», «Вечер», «Отблески вечера» и «Восточная легенда»), созданными, по всей вероятности, в 1903 году. К сожалению, мы не располагаем их фотографиями или репродукциями, нет о них и отзывов в прессе. Составить некоторое представление о работах художника позволяют лишь их названия, которые в одном случае («Отблески вечера», «Восточная легенда») ассоциируются с названиями отдельных листов акварельного цикла и символистских работ Сарьяна второй половины 1900-х годов (ср.: «Восточная сказка», «Чары луны», «Блеск дня» и др.), а в другом («Аул», «Вечер», «В горах») — повторяют мотивы некоторых его ученических произведений (ср.: «В армянской деревне», «Вечер в саду», «В горах» и др.)⁵³. Известно, что на выставке «Алая роза», носившей в целом символистский характер, были представлены и работы, аналогичные тем, что экспонировались будущими «голуборозовцами» на ученических выставках: «Так, Павел Кузнецов дал... серию северных картин и этюдов, Уткин — волжские пейзажи 1901—1902-х годов... Два пейзажа в серовском духе показал В. Половинкин» (210, с. 42). Как видим, в числе саратовских экспонатов Сарьяна могли оказаться не только ранние образцы его романтического символизма, но и работы, отмеченные «левитано-коровинским влиянием».

«Алая роза» не привлекала к себе особого внимания, не получила широкого общественного резонанса. Нам известны лишь два отклика на нее: письмо В. Э. Борисова-Мусатова к С. П. Дягилеву (см.: 210, с. 45)⁵⁴ и фельетон-рецензия С. Гришнина в «Саратовском листке» (см.: 82). О Сарьяне в них не говорится, но некоторые общие замечания и наблюдения саратовского критика, адресованные прежде всего произведениям Павла Куз-

нецова и Петра Уткина⁵⁵, могут иметь к его работам косвенное отношение. Приведем поэтому несколько выдержек из рецензии: «...они нишут., не считаясь ни с рисунком, ни с колоритом. Разумеется, при таком отношении к живописи правила линейной и воздушной перспективы не нужны... Среди розовых, синих и зеленых грубых мазков виднеются какие-то намеки на человеческие фигуры... Этот загадочный намек и лежит в основе их «художественной деятельности» (82). Обратившись к отдельным вещам Кузнецова и Уткина, фельетонист добавляет: «Говорить о произведениях других участников выставки — значит без конца повторяться...» (82). Выставка «Алая роза», как свидетельствуют приведенные выше слова, была необычным явлением в художественной жизни России и шокировала обывателя. Правда, С. Гришин находил ее «рабским подражанием выставок «Мира искусства» (82), но, судя по его же собственному описанию, живопись молодых московских символистов (кроме, может быть, отдельных работ Н. Феофилактова, Н. Сапунова и С. Судейкина) резко отличалась от работ художников из Петербурга. Показательно, что на «Алую розу» в качестве ее почетных участников были приглашены Врубель и Борисов-Мусатов⁵⁶ — тем самым подчеркивалась преемственность традиций. Случайных художников на «Алой розе» не было, то был коллектив единомышленников, сплотившихся в силу общности взглядов и устремлений в области художественного творчества⁵⁷. И хотя вклад Сарьяна в саратовскую экспозицию был скромн, и «Алая роза» не явилась сколько-нибудь значительной вехой в его творческой биографии⁵⁸, сам факт участия художника на выставке подтверждает причастность Сарьяна к «голубо-розовскому» символизму уже в начальный период формирования этого направления.

Г Л А В А III

ЭВОЛЮЦИЯ ЖИВОПИСНОГО МЕТОДА САРЬЯНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1900-х ГОДОВ

На протяжении 1905—1909-х годов Сарьян создал целый ряд произведений, написанных темперой (реже—маслом) по картону или холсту, многие из которых стали продолжением и развитием акварельного цикла «Сказки и грезы», хотя и задуманы были художником как самостоятельные станковые произведения. Эти работы экспонировались на выставках «Голубая роза» (Москва, 1907), «Венок» (Петербург, 1908) и «Золотое руно» (Москва, 1908—1909)¹, которым суждено было сыграть знаменательную роль и занять заметное место в истории новейшей живописи в России. На этих представительных смотрах молодые московские символисты впервые по-настоящему обратили на себя внимание художественной критики. Произведения, которые экспонировались Сарьяном, давали ясное представление об эволюции его живописи во второй половине 1900-х годов. Если до этого имя Сарьяна упоминалось в критических обзорах мельком, в общем ряду, то, начиная с перечисленных выставок, его раннее творчество все чаще выделяется критикой. Уже в 1907 году, касаясь произведений Сарьяна, показанных на «Голубой розе», Павел Муратов писал, что в них «мелькают единственные на выставке искренние проблески настоящей сказки...» (172), а в период функционирования выставок «Золотого руна» страницы столичных изданий пестрели следующими лестными характеристиками: «Только за М. Сарьяна можно сказать спасибо. Удивительно, как окреп талант этого юного художника...» (101), «М. С. Сарьян, слава богу, еще не заболел. Силен и жизнерадостен....» (102),

«г. Сарьян блещет и горит, как огнями, яркими экзотическими красками. Сила колорита громадная...» (150), «Сарьян пленяет своим настоящим экзотизмом в красках и даже в рисунке...» (178), «вещи Сарьяна являются лучшими в русском отделе...» (176). Правда, были и отрицательные отзывы и рецензии, но даже в них чувствовалась известная заинтересованность. «Очевидно, мои работы все же обладали какой-то творческой силой, если люди не проходили мимо них равнодушно», — замечал по этому поводу Сарьян (247, с. 84).

Живопись художника второй половины 1900-х годов в целом продолжала развиваться под знаком символизма. Тем же настроениями в эти годы было охвачено творчество многих других живописцев, поэтов, скульпторов, музыкантов... Пик символизма в художественной жизни России пришелся на 1905—1907 годы, когда он «завоевал признание широкой буржуазной общественности.., из немногочленной «школы» превратился в течение» (181, с. 552). Революция не смогла оправдать надежд, возлагаемых на нее передовой интеллигенцией. Она породила у многих деятелей литературы и искусства разочарование, смятение, неверие в возможность социального переустройства общества, заставила их искать выход из тупика в мире мечты, романтических утопий, религиозного мистицизма. Очень образно передал атмосферу духовного томления тех лет А. Эфрос: «Мир делался декоративным, — писал он, — жизнь выглядела ненастоящей: явления окрашивались сквозь цветные стеклышки; Зинаида Гиппиус... выискала для общего оправдания мистологическую формулу: «Мне нужно то, чего нет на свете — чего нет на свете...». Словом, мы отдыхали от революции» (304, с. 215)².

Именно в эти годы предпринимаются попытки консолидации сил русского символизма, хотя одновременно в литературе намечается раскол между двумя его лагерями — московским и петербургским. Символизм, успевший распространить свое влияние не только на литературу, но и на изобразительные и зрелищные искусства, желает выступить единым фронтом, предстать перед общественностью как мировоззрение эпохи. Своего рода координационным центром московского символиз-

ма стало «Общество свободной эстетики», которое возглавил В. Я. Брюсов. На открытых, полуоткрытых и закрытых собраниях «Общества», так называемых «средах», писатели и поэты выступали с чтением своих новых произведений и переводов, устраивались вечера современной русской и зарубежной музыки, выставки картин молодых художников и из частных коллекций, выступали с лекциями и докладами критики. Примечательно, что большинство художников — действительных членов «Общества свободной эстетики»⁴ составляли «голуборозовцы», в их числе был и Сарьян⁵.

Собрания «Общества», особенно вначале, играли важную роль в сплочении символистов, но они привлекали лишь узкий, ограниченный круг «избранной публики»⁶ и не могли завоевать внимание широкой общественности. Такую возможность предоставила им с размахом устроенная выставка «Голубая роза»⁷, открытая в Москве 18 марта 1907 года, действовавшая в течение полутора месяцев ежедневно и собравшая в общей сложности несколько тысяч посетителей. Это была не просто выставка живописи и ваяния⁸, не просто обычная экспозиция, а тонко и со вкусом организованная среда общения, своеобразный художественный салон, где зрители имели возможность не только лицезреть произведения искусства, но вступать в диалог с их создателями, которые выходили к ним элегантно одетые, с астрами в петлицах, где струнный квартет, нанятый патроном «Голубой розы», издателем «Золотого руна» меценатом Н. П. Рябушинским, наполнял небольшие комнаты-залы на втором этаже новопостроенного дома на Мясницкой⁹ тихой музыкой, а стены были драпированы материей серых тонов, полы сплошь покрыты коврами, приглушающими звуки шагов, где в фойе и под каждой картиной размещены были глянцы, лилии, бледно-желтые нарциссы и по углам комнат стояла мебель в стиле модерна. Все здесь настраивало на особый лад, ненавязчиво готовило зрителей ко встрече с миром грез и сновидений, с миром тайны и «голубого предчувствия»¹⁰, который открывался им почти в каждом представленном на выставке экспонате. Но, пожалуй, самое главное, что отличало «Голубую розу» от других виденных до этого

выставок, заключалось в том, что на ней предусмотрено было осуществить единение искусств и литературы в форме «исполнительских суббот» — художественных вечеров. На них, как на собраниях «Общества свободной эстетики», должны были выступать поэты, писатели, литературные и художественные критики, музыканты и композиторы, исповедующие принципы символизма или симпатизирующие ему. Всего было проведено три таких вечера, но и этого было достаточно, чтобы поразить воображение зрителя, уверить его в том, что символизм является наиболее разветвленным и вместе с тем наиболее сильным течением современной культурной жизни России.

Сарьян был одним из активных участников «Голубой розы». Он показал на ней пятнадцать произведений, т. е. больше, чем остальные художники, за исключением П. Уткина¹¹. Это были работы 1905—1906-х годов, которые включали и две акварели сказочного цикла («Священная роща» и «Влюбленный в змейку»). Но определяющими творческое лицо Сарьяна работами были его картины, написанные темперой — техникой, которой Сарьян до этого не пользовался, но которая отныне и вплоть до 1920-х годов станет излюбленной техникой художника¹². Это требует некоторых пояснений.

Отдельные исследователи творчества Сарьяна находят, что обращение художника к темпере было связано с тем, что до советского времени он якобы недостаточно мастерски владел техникой масляной живописи (см.: 89, с. 29). С такой точкой зрения мы согласиться не можем. Как уже отмечалось, в годы учения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Сарьян прошел отличную школу живописи и полностью овладел приемами работы маслом. Об этом говорят не только некоторые из его ученических этюдов или работы маслом, созданные во второй половине 1900-х годов, но и несколько десятков аналогичных картин и этюдов, написанных художником в 1910-е годы. Вспомним хотя бы такие работы Сарьяна, как «Вечер в саду», 1903; «Кобылица», 1905; «Портрет г-жи Африкян», 1905; «Человек с газелями», 1906; «В роще на Самбеке», 1909; «Горный пейзаж», «Улица в Каире», «Натюрморт. Дыня», «Восточ-

ная улица», «Зеленый овраг» (все — 1911); «Гора Абул», «Гора Абул и верблюды», «Утро. Зеленые горы», «Яблони в цвету» (все — 1912); «Цветы», 1913; «Демавенд. Горы Мешедисера», 1913; «Армянский пейзаж», 1914; «Река Зангу и Арарат», 1914; «Натюрморт с тыквами и перцем», 1915 и т. д. Дело, таким образом, не в недостатке навыков владения масляной живописью. Но тогда в чем же?

Известно, что темпера была самой распространенной техникой живописи в средние века, но со времен Яна ван Эйка ее постепенно вытеснила масляная живопись, и лишь в XIX веке вновь возник интерес к почти забытой в Европе технике эмульсионных красок. Подлинное же возрождение темперы относится к рубежу XIX—XX столетий, к эпохе господства стиля модерн. Если обратиться к русской живописи начала века, то можно заметить, что к этой технике охотно обращались в своем творчестве такие мастера, как В. Серов, Е. Лансере, А. Рерих, В. Кандицкий, а В. Борисов-Мусатов и практически все «голуборозовцы» отдавали темпере явное предпочтение. Темперой написаны отдельные произведения художников-армян В. Суренянца, Е. Татевосяна, Г. Якулова, О. Миганаджяна, так или иначе соприкасавшихся со стилем модерн. Чем же был продиктован интерес художников к «средневековой» технике? В глазах представителей стиля модерн она имела несколько преимуществ перед масляной живописью. Темпера позволяла покрывать живописную основу тонким (до прозрачности, как в акварели) слоем краски, что еще более подчеркивало плоскостный характер изображения; темпера давала возможность широкой декоративно-ритмической организации цвета и формы, вела к лаконичному и обобщенному художественному языку, придавая даже небольшим по размерам работам фресковое звучание (не таковы ли классические «ближневосточные» работы Сарьяна 1910-х годов?!); наконец, «переход от масла к темпере связан был со стремлением к матовой поверхности, к преодолению масляного блеска и иллюзорности» (216, с. 232), иными словами — к преодолению натурального впечатления¹³, чего, собственно

говоря, и добивались «голуборозовцы». Правда, в отличие от русских французские художники-символисты редко обращались к технике темперы, зато большой популярностью у них пользовались родственные ей по фактуре техники гуаши и пастели, а в живописи маслом они стремились добиться бархатистых темперных тонов, часто используя в качестве основы изображения не холста, а картона, который хорошо впитывает масло и, лишая его блеска, оставляет на поверхности тонкий слой матовой краски. Для Сарьяна и русских художников начала века обращение к темпера могло означать и приближение к национальной традиции средневековой живописи, интерес к которой, как уже говорилось, чрезвычайно возрос на рубеже столетий.

Касаясь трудностей, связанных с изучением акварельного цикла «Сказки и грезы», мы называли в числе прочих причин и то обстоятельство, что многие работы этого цикла не сохранились или до сих пор не обнаружены. Те же трудности и по той же причине подстерегают нас и при изучении живописи Сарьяна второй половины 1900-х годов. Отдельные произведения художника, созданные в эти годы, были Сарьяном уничтожены или записаны, местонахождение тех или иных работ из бывших частных собраний не установлено, некоторые картины, вероятно, сгорели до революции во время пожара на вилле Н. П. Рябушинского «Черный лебедь»¹⁴ и на московской квартире К. В. Кандаурова, где они хранились. Тем не менее, до нас дошла большая и, надо полагать, лучшая часть живописного наследия художника тех лет, а о ряде несохранившихся или необнаруженных произведений мы имеем возможность судить по репродукциям (в том числе и цветным), помещенным в журналах «Золотое руно» и «Аполлон» в течение 1907—1913-х годов¹⁵, по отзывам современников или выставочным рецензиям, в которых работы эти упоминаются.

Прежде чем перейти к особенностям формального языка сарьяновских произведений второй половины 1900-х годов — языка, который эволюционировал и изменялся в соответствии с теми живописными задачами, что решались художником, хотелось бы остановиться

на их образно-иконографической системе. Нам уже приходилось затрагивать вопрос об «иконографичности» акварелей Сарьяна из цикла «Сказки и грезы». Теперь необходимо тему эту развить и обосновать на примерах произведений художника 1905—1909-х годов, написанных темперой или маслом. Круг образов и мотивов, к которым Сарьян обращается в это время, расширяется, если сравнивать его с кругом образов и мотивов, с которыми соприкасались сказочные акварели. Но он все-таки расширяется не настолько, чтобы говорить о принципиально новом содержании сарьяновского творчества. Так, стая птиц, которую мы наблюдали почти во всех акварельных листах художника, продолжает «сопровождать» нас и в таких его работах, как «Поэт» (1906), «Пантеры» (1907), «Вечер в горах» (1907), «У моря. Сфинкс» (1908), графические листы Сарьяна 1907 года «Сказка», «У моря» и др.; остаются фигуры драпированных в покрывала женщин, белые и желтые прямостоячие ольшники, обозначающие жилища с плоскими кровлями («Чары солнца», 1905; «Человек с газелями», 1906; «Комета», 1907; «Женщина с пестрыми тканями», 1907; «В тени», 1908; «Лунная ночь», 1908; «Зной. Бегущая собака», 1909 и др.); встречаются уже знакомые нам по акварелям Сарьяна источники, родники, водоемы, характерная флора и фауна, юные красавицы-перн («У дерева с гранатами», 1906; «Под деревьями», 1907; «Жаркий день», 1908; «Барс и женщины», 1908; две графические заставки для журнала «Золотое руно», 1907; акварель «Купающая фея», 1908 и др.)... Вместе с тем появляются новые персонажи, новые образы и мотивы, которые, впрочем, тоже «канонизируются». Но дело не только в постоянстве выбора тех или иных мотивов изображения, устойчивых образов-архетипов (одноглазый Философ, Поэт, Женщина-сфинкс и т. д.). Повторяются отдельные ситуации, жесты, позы, движения, частности и детали, а картинное пространство, как и во многих акварелях Сарьяна, часто строится в виде сцены, с трех сторон окруженной растительностью, или акцентируется деревом, одиноко высящимся в центре композиции. За исключением «Портрета г-жи Африкян»

(1905), «Портрета» (1906)¹⁶ и некоторых произведений художника 1909 года человеческая фигура трактуется как стаффаж, т. е. является одним из, но отнюдь не первостепенным элементом изображения.

Заметим, что «иконографичность» образного строя характеризовала творчество не только Сарьяна, но и других русских и западноевропейских мастеров рубежа XIX—XX веков и имела методологическое обоснование¹⁷. В случае с Сарьяном свою роль играло и то, что образная система произведений художника разрабатывалась на основе его конкретных жизненных впечатлений: женщины, закутанные в покрывала, облаченные в паранджу, обутые в башмачки с загнутыми кверху носками; узкие, кривые улочки, глинобитные сакли; чинары, деревья с гранатами; горные козы, серны, навлины... — всему этому художник был очевидцем. Сам уклад жизни и быта народов Кавказа, размеренный и неторопливый, который Сарьян не воспроизводил буквально, но от которого так или иначе отталкивалось его воображение, веками складывался в орбите патриархального, приверженного обычаям старины, медлительного Востока, был его неотъемлемой частью. Привлекая художника, он мог предложить ему весьма ограниченный и строго регламентированный выбор. Кавказ, конечно же, был неоднороден, он представлял собой сложный этнический конгломерат, пестрое смешение культур, верований, традиций, в которых заезжему человеку ориентироваться было непросто. Его взгляд обречен был скользить по поверхности явлений, не вникая в их суть, цепляться за заочно знакомые ему по рассказам и книгам атрибуты Востока, броские ориенталистические реалии, сводимые, как правило, к немногочисленному ряду образов и мотивов. В 1900-е годы Сарьяну вовсе не удалось «миновать ориентализм», как уверял себя и читателей Максимилиан Волошин (68, с. 10). Европеец, безусловно, «не стал бы так изображать экзотических зверей — газелей, гиен, пантер, не так бы увидал женщины, закутанных в покрывала...» (68, с. 10), но безусловно и то, что он остановил бы свой выбор на тех же мотивах, что и Сарьян.

Работы, написанные художником темперой в течение 1905—1909-х годов, имеют между собой немало общего по своему образному строю, эмоциональному содержанию, особенностям формального языка. Будучи тесно связаны с акварельным циклом Сарьяна «Сказки и грезы», они в целом продолжают и развивают ту символическую струю, которая наметилась в ранней живописи художника еще в 1903 году. Но точно так же, как в акварельном цикле Сарьяна, при всей его целостности и единстве, можно было различать отдельные тенденции, группировать те или иные листы по характерным признакам, дифференцировать их по иконографическому или стилистическому принципу, так и здесь, при рассмотрении живописи художника второй половины 1900-х годов, можно говорить о различиях, касающихся как образной, так и формальной сторон произведений. В любом случае работы Сарьяна 1905—1909-х годов отчетливо разбиваются на несколько групп.

С точки зрения их художественной образности, это, во-первых, чисто символические работы, затем работы, где символические образы и мотивы сочетаются или переплетаются с реальными, взятыми с натуры образами и мотивами (причем последние доминируют, определяя собой содержание произведений), и, наконец, натурные, реалистические работы, совершенно свободные от воздействия символизма. К первой группе произведений можно отнести такие картины Сарьяна 1905—1908-х годов, как «Оазис. Влюбленные», «Чары луны» («Лунный вечер»), «Человек с газелями», «У дерева с гранатами», «Поэт», «Комета», «У моря. Сфинкс» и некоторые другие; ко второй — работы художника 1907—1909-х годов, такие, как «На гранатовом дереве», «Под деревьями», «Вечер в горах», «Жаркий день», «Лунная ночь», «Барс и женщины», «У колодца. Жаркий день», «Автопортрет», «Пахарь» и некоторые другие; к третьей — большинство работ 1909 года: «Зной. Бегущая собака», «Гнепы», «В роце на Самбеке», «Утро в Ставрине», «К источнику» и др.

Иначе дифференцируются те же произведения Сарьяна по формальному признаку. Отдельную группу образуют произведения, которые, несмотря на то, что на-

писаны преимущественно темперой, по своему композиционному решению, несколько приглушенному цветовому строю, тонально-ритмической организации изобразительной плоскости, неопределенной трактовке форм, характеру рисунка и другим элементам стиля напоминают акварели Сарьяна из цикла «Сказки и грезы», хотя в целом отличаются от них эмоциональным и образным содержанием. К числу таких работ относятся «Портрет г-жи Африкян», «У дерева с гранатами», «Человек с газетями», «Пантеры», «Комета», «Под деревьями» и др., т. е. работы 1905—1907-х годов. В состав второй группы войдут произведения художника, созданные в основном в 1907—1908-х годах, такие, как «На гранатовом дереве», «Вечер в горах», «Пестрый день», «Женщина с пестрыми тканями», «Барс и женщины», «Жаркий день», «У моря. Сфинкс», «У колодца. Жаркий день» и др. В них Сарьян применяет манеру письма, при которой, по удачному выражению Волошина, «мазки разворачиваются всерами, и начинает высказываться характерная для Сарьяна оранжево-фиолетовая тема, являющаяся ключом его колорита» (68, с. 17). Наконец, последняя группа охватывает работы Сарьяна 1909 года, которые строятся на сочетании локальных и обобщающих желтых, синих, оранжевых, фиолетовых, красных и зеленых красочных пятен, почти или полностью свободных от дробной сети разноцветных штрихов и тяготеющих к лапидарному изобразительному языку. Эта группа произведений («Гинены», «К источнику», «Зной. Бегущая собака», «Степные цветы», «Утро в Ставрополе» и др.) своими стилистическими особенностями, образным строем и жанровыми признаками уже предугадывает, предвещает характер живописи Сарьяна зрелого периода, который открывается серией холстов и картонов художника «ближневосточной» серии. Таким образом, работы Сарьяна 1909 года, с одной стороны, замыкают ранний этап творчества художника, точкой отсчета которого явились его ученические портреты, а с другой — предваряют зрелый период живописи Сарьяна, отмеченный самостоятельностью ее формального языка и образного содержания.

Дифференцировав произведения Сарьяна второй половины 1900-х годов по образно-иконографическому и

формально-стилистическому принципу, мы тем самым, в общих чертах, как бы пунктиром, обозначили путь эволюции сарьяновского творчества этого времени. Переходя теперь к рассмотрению каждой из выделенных нами групп в отдельности, попытаемся обосновать наши общие замечания на конкретных примерах.

Наиболее типичными из всех символистских работ Сарьяна второй половины 1900-х годов, тесно связанными как с его произведениями акварельного цикла «Сказки и грезы», так и с одновременными произведениями других московских символистов, были работы 1905—1907-х годов, показанные художником на выставках «Голубая роза», «Салон «Золотого руна» и «Венок». Что же объединяет символистские произведения Сарьяна этих лет, что вообще дает нам основания считать их примерами символистского мышления в живописи? Ведь далеко не во всех произведениях художника, составляющих символистский ряд, можно встретить заведомо фантастические фигуры и персонажи наподобие Женщины-сфинкса или одноглазого Философа. Впрочем, такого рода аллегорические образы не часто можно встретить и в творчестве других, куда более ортодоксальных, чем Сарьян, символистов. Ни в ранней живописи Павла Кузнецова, ни в поэзии Брюсова или Бальмонта нет или очень мало однозначных аллегорических формул. Образный строй их произведений в целом не противоречит действительности, даже соответствует ей, но тот угол зрения, под которым действительность открывается зрителю, тот художественный контекст, в который она вводится, и, наконец, та эмоциональная интонация, в которую окрашивается образ реальности, — все это сообщает живописному изображению или поэтической картине особый, символический смысл.

Так ли воспринимает действительность Сарьян, так ли он ее интерпретирует? Если отвлечься от нарочито «неумелого» или стилизованного рисунка, искажающего реальные формы, от произвольных сочетаний красок, искажающих реальные отношения цвета, как мы видели это в акварелях художника, как это можно видеть в его символистских холстах и картонах, то образный мир Сарьяна (за отмеченными исключениями) также не

противоречит действительности. Художник изображает людей, птиц и животных, деревья и горы, озеро, море, жилища с плоскими кровлями., он не отворачивается от натуры, не изгоняет ее, но, отталкиваясь от нее, творит свой собственный миф, в котором реальность «преодолевается» и возводится в символ. Эти работы художника не поддаются строгому жанровому определению. Даже такую, казалось бы, традиционную работу Сарьяна, как «Портрет г-жи Африкян», стоящую особняком в его творчестве этих лет, трудно назвать чистым портретом, ибо важную роль в ее образной характеристике играет абстрагированный от реальности, условный пейзаж.

Особый интерес среди символистских холстов и картонов Сарьяна 1905—1907-х годов вызывают некоторые известные нам в оригиналах («Комета») или по репродукциям («Поэт», «Человек с газелями», «У дерева с гранатами») произведения художника, которые представляют собой живописные вариации одного и того же мотива, в основе которого лежит один и тот же исходный, ключевой для Сарьяна образ — ступающая или спокойно стоящая человеческая фигура, вслед за которой шествуют или рядом с которой стоят одна либо две газели. Этот образ «перекочевывает» из произведения в произведение без значительных изменений: достаточно сравнить группу фигур в картинах «Поэт» и «Человек с газелями». Нетрудно заметить, что контуры человеческой фигуры в обеих работах почти совпадают, а рисунок гордо вышагивающей газели повторяется в точности. Более свободно трактует Сарьян пейзажное окружение. В одном случае («Человек с газелями», «У дерева с гранатами», «Комета») — это заметно отвлеченный от реальности, условный пейзаж, в другом («Поэт») — конкретизированный, даже географически определенный, в котором, как и в одной из уже рассмотренных акварелей, ясно различается силуэт заснеженного Арагаца. Во всех картинах Сарьяна действие происходит на фоне пейзажа, который заполняет собой, застилает большую часть живописной плоскости. Только в «Комете» фигуры человека и газели даны относительно крупно, выдвинуты на «авансцену», в остальных работах художника они несут, на первый взгляд, вспомогательный, стаффажный

характер, хотя в действительности именно эти фигуры образуют смысловой и композиционный центр, фиксируют внимание зрителя.

Если по своему образному строю перечисленные работы (при всех отмеченных выше различиях) типологически соотносимы, то этого нельзя сказать об их эмоциональном строе. Картина «Поэт»¹⁸ представляется нам наиболее светлой, мажорной, жизнеутверждающей из всех перечисленных произведений художника, она наиболее соответствует исконному творческому темпераменту Сарьяна, характеру его мироощущения. Картина — насколько можно судить о том по репродукциям — отличается от других и манерой своего исполнения, основанной на работе энергичными штриховыми мазками, которые вносят в композицию живой ритм, заставляя красочную фактуру как бы пульсировать, сообщая ей внутреннюю подвижность и преобразая реальные формы. Это относится к переднему плану изображения, который выдержан в оранжево-желтых тонах, контрастно сопоставленных с фиолетово-синим цветом. Задний план картины более уравновешен, написан в более реалистической манере и передан в холодной голубовато-серебристой гамме. Сарьян не скрывает пантеистического восторга перед природой, перед красотой окружающего мира, идея живой, одушевленной природы и здесь является основной идеей произведения. Вместе с тем предполагаются и другие аспекты его эмоционально-образного восприятия: не случайно художник назвал картину «Поэт», не случайно в качестве пейзажного фона он выбрал природу Армении, а не условный, не абстрагированный пейзаж, как в «Человеке с газелями» или в «Комете».

Образ Поэта — это метафора, живописно-пластичный символ свободной, естественной, как природа, раскрепощенной творческой личности. Но он, вероятно, имеет и глубоко субъективный смысл и может восприниматься как своеобразный «духовный автопортрет» Сарьяна. Фигура кроткой, покорно следующей за Поэтом газели также неоднозначна. Может быть, это муза Поэта (Художника) или — по аналогии с акварелью Сарьяна «Сказка долины. Орфей» — символ всепокоряющей силы

Искусства? Круг ассоциаций не замыкается: вспомним, что в насыщенной поэтическими тропами и метафорами восточной лирике образ газели олицетворяет собой идею любви, совершенства, чувственной красоты...¹⁹. Необходимо также учесть, что большую роль в процессе формирования творческого мироощущения Сарьяна сыграли впечатления и переживания детства. К наиболее ярким, незабываемым образам тех далеких, счастливых лет Сарьян относил и образ газели, «бог весть, какими судьбами очутившейся здесь, на скудной и сухой земле Приазовья» (75, с. 9), которую Сарьян ласково звал восточным именем — Лала. И когда художник впервые попал в Армению, где все казалось ему родным и знакомым, когда он, словно ребенок, пережил «сказку восторга»²⁰, то для соответствующего живописного выражения переполнявших его чувств Сарьян использовал, наряду с другими художественными метафорами, и образ газели — как поэтический и эмоционально содержательный символ заново обретенного им детства.

С тем же, что и в «Поэте», методом символизации образа, но с иным эмоциональным содержанием встречаемся мы в картине Сарьяна «У дерева с гранатами» («У гранатового дерева»)²¹. Вновь перед нами, в самом центре композиции, предстают фигуры человека с газелью, вновь они носят стаффажный характер и сливаются с пейзажным фоном. Рядом с газелью на сей раз изображена женщина с обнаженной грудью в пестром, пятнистом наряде экзотического восточного покроя. Среда действия едва обозначена, формы переданы приблизительно, неопределенно, зыбкая игра светлых бликов на темном фоне (действие, вероятно, происходит рядом с источником, у родника или водоема) напоминает отражение на водной глади. Одно можно утверждать с определенностью: на заднем плане картины, вырастая за фигурами женщины с газелью и осеняя их, изображено пышно цветущее дерево с гранатами. Нижняя и средняя части композиции написаны преимущественно широкими пятнами, а ее верхняя часть, которую почти сплошь покрывает крона дерева, написана, как и в «Поэте», узкими, дробными штрихами. Но если в «Поэте» перед нами представал более или менее реальный ар-

мянский пейзаж с более или менее убедительно обозначенной глубиной пространства, то здесь пространство окончательно сведено к плоскости, лишено глубины и условно в той же мере, что и пейзажное окружение. Как и «Поэт» или картина «На гранатовом дереве» из Третьяковской галереи, как и многие другие картины Сарьяна тех лет, «У дерева с гранатами» отличалась, должно быть, декоративностью живописно-пластического решения. Но, не имея возможности судить о цветовом строе произведения, сосредоточимся на его образном содержании.

В символической форме здесь выражена идея вечно возрождающейся к жизни, плодоносящей природы—лейтмотив сарьяновской живописи 1900-х годов. Изображенное в центре композиции гранатовое дерево, по-видимому, олицетворяет собой Древо жизни, которое, как мы помним, впервые нашло свое символическое воплощение еще в акварели Сарьяна 1904 года «Сказка». Один из излюбленных мотивов восточной поэзии, изобразительного искусства Востока (в том числе и Армении) гранатовое дерево издревле считается символом плодородия и выражает идею рождения, жизни. Вместе с тем в качестве символа плод граната подразумевает и аспект чувственного восприятия, что в данном случае существенно, ибо чувственное начало, вообще свойственное образному строю символизма, безусловно присутствует и в картине Сарьяна. Оно обнаруживало себя еще в эскизах художника с изображением восточного сераля, в некоторых других его акварелях из цикла «Сказки и грезы», но здесь приобрело более откровенные формы. Неприкрытым оттенком чувственности, наподобие той, что встречается обычно в мифологических композициях на тему «Лебеди и лебедя»²², отмечено изображение женщины с обнаженной грудью рядом со стройной, гибкой, исполненной животной грации фигурой газели. Живопись зрелого Сарьяна, известная целомудренностью образов, никак не вяжется с эротизмом некоторых его ранних работ, что также свидетельствует о воздействии на них поэтики символизма, питавшего особый вкус к сценам «из восточной жизни». Как тут не вспомнить книгу стихов Владимира Эльснера с симптоматичным назва-

нием «Пурпур Киферы. Эротика» (297), которую, вместе с «голуборозовцем» Н. Милноти и Г. Якуловым, иллюстрировал и Сарьян²³! Эротические мотивы пользовались популярностью у многих «голуборозовцев» (Н. Теофилактова, А. Арапова, С. Судейкина, братьев В. и Н. Милноти) и часто преподносились ими в стилизованно-ориенталистической форме, хотя, как пишет М. Киселев, «голуборозовцев» «меньше всего интересовала попытка точной стилизации образов восточного искусства. Им важно было подчеркнуть ассоциативную связь с Востоком...» (120, с. 217)²⁴. Как видим, в своих ориенталистических увлечениях Сарьян был не одинок и не выходил далеко за пределы художественно-эстетических и стилевых исканий «Голубой розы».

В рассмотренных только что работах художника, как и в акварелях Сарьяна из цикла «Сказки и грезы», несмотря на различия в их образной и эмоциональной системе, действительно господствуют «простота и свежесть чувства жизни, ощущение ее радости и богатства, что так очевидно противостоит тревожным, а то и мучительно-безотрадным интонациям немалой части «голуборозовских» полотен» (249, с. 12). В целом соглашаясь с приведенным высказыванием А. А. Каменского, мы не можем разделить его мнение о том, что в акварелях Сарьяна из цикла «Сказки и грезы» и в живописных работах художника второй половины 1900-х годов «нет решительно никакого символического подтекста, особой многозначительности, смутных намеков и предчувствий» (249, с. 12). Нельзя согласиться и с точкой зрения Ш. Г. Хачатряна, утверждающего, что раннее творчество художника «не было связано с эстетическими взглядами «Голубой розы» (284, с. 4). Это опровергается на примере целого ряда уже рассмотренных нами и еще предстоящих к рассмотрению произведений Сарьяна, равно как и документированными обстоятельствами жизни и творчества художника — действительного члена «Общества свободной эстетики» и активного участника «Голубой розы», эстетические взгляды которой он не только принимал, но в известном смысле и формировал своим искусством в 1900-е годы.

Отрицая связь раннего творчества Сарьяна с символистским течением в русском искусстве, исследователи — вольно или невольно — сужают диапазон его художественных исканий, «творческий или географический «маршрут» раннего Сарьяна» (249, с. 13). Какие при этом выдвигаются доводы? Ш. Г. Хачатрян пишет: «Если фантастический воображаемый мир оторванной от жизни «Голубой розы» был эстетическим выражением отвлеченной идеи, то сарьяновский «Сон» (подразумевается цикл художника «Сказки и грезы». — А. А.) имел твердую почву и шел от действительности» (284, с. 3). Но, во-первых, не все произведения Сарьяна, созданные в этот период, непосредственно «шли от действительности», были среди них и работы, всецело обязанные его творческой фантазии и воображению, либо имеющие в качестве источника вдохновения литературные, книжные reminiscences. Большинство символистских произведений Сарьяна в самом деле связывались с натурными впечатлениями художника, и реальная натура проглядывала в них достаточно живо, но из этого вовсе не следует, что работы Сарьяна не имели отношения к символизму. Конкретные натурные впечатления не игнорировались и другими, куда более выраженными, чем Сарьян, символистами «Голубой розы». Так, немалую роль в раннем творчестве Павла Кузнецова играли воспоминания его детства, а тема знаменитых «Фонтанов» художника, символический подтекст которых не вызывает сомнений, была подсказана ему фонтанами саратовской площади, «таинственным и радостным воспоминанием» (210, с. 50) о них. Известно также, что создавая свои мистические картины периода так называемых «перожденных младенцев», Кузнецов не забывал и об ондушениях, которые он испытал во время занятий на акушерских курсах. Вместе с тем, по замечанию Н. Пушкина, для ранних произведений Кузнецова («Утро», 1905; «Голубой фонтан», 1905; «Рождение», 1906 и др.) реальность была «только трамплином, отталкиваясь от которого, художник погружался в наплывающий на него хаос универсальных образов-чувств» (201, с. 176). В сущности таким же «трамплином» была действительность и для «голуборозовца» Мартироза Сарьяна.

Другой аргумент предлагается А. А. Каменским, ссылающимся на то, что в 1900-е годы Сарьян не стал «убежденно исповедующим концепции символизма... мистиком» (249, с. 12). Но символизм в изобразительном искусстве России был развит менее, чем в изобразительном искусстве Западной Европы или в русской литературе рассматриваемой поры, и не всегда принимал мистические формы выражения. Впрочем, и литературный символизм в России был окрашен не только в мистические тона. Если в теоретических работах и в творчестве петербургских символистов (Д. Мережковского, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, В. Розанова и др.) выдвигалось требование мистического содержания искусства, то в эстетических манифестах и в творчестве группы символистов-москвичей (во главе с В. Брюсовым и К. Бальмонтом) целью и содержанием символистского искусства объявлялся не мистицизм²⁵, а индивидуальный эмоциональный опыт художника, мир его душевных переживаний. Любопытно, что то понимание целей искусства и те эстетические положения, которые формулировались Брюсовым в его программной статье «Ключи тайн», в других литературно-критических сочинениях поэта, высказывались в те же годы или несколько позже и Сарьяном: «Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Путь — интуиция, вдохновенное угадывание...» (52, с. 21) — «Нужно всматриваться и изучать без определенной цели, просто так. Нужно, чтобы эта атмосфера проникла в нас, чтобы ее дух стал нашей плотью, и тогда без усилий, самопроизвольно тайна вдруг откроется и предстанет как откровение» (цит. по: 96, с. 74); «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн..., растворяющих человечеству двери... к вечной свободе...» (52, с. 21) — «Искусство любит свободу. Подобно нежному цветку, раскрывается оно, любуясь и восхищаясь собой» (218, с. 174)²⁶ и т. д. Весь символистский цикл Сарьяна «Сказки и грезы» был не чем иным, как попыткой следовать принципу художественного индивидуализма, в адекватной живописно-пластической форме выразить субъективные переживания духа. Это был, повторяем, своеобразный эмоциональный импрессионизм,

проявление которого можно найти не только в творчестве «голуборозовцев», но и в русском поэтическом символизме, особенно у Бальмонта. Во вступительной статье к книге стихов поэта на это указывает Вл. Орлов: «Бальмонт... — пишет он, — усвоил только часть пестрой декадентско-символистской программы..., творчество его выявляет лишь один лик поэзии русского символизма (явления сложного и многосоставного), а именно — импрессионистическую лирику» (180, с. 58; разрядка наша. — А. А.). Аналогичный лик живописного символизма выявляет и «голуборозовское» творчество Сарьяна.

Будучи москвичами, часто встречаясь и общаясь с московскими литераторами-символистами, художники «Голубой розы» должны были испытывать их влияние в большей мере, чем влияние символистов из Петербурга. К тому же, как отмечает А. А. Русакова, «им были гораздо ближе и понятнее романтические восторги и многоцветная певучая стихия творчества Бальмонта, броская образность поэзии Брюсова» (210, с. 33), чем умозрительные, сложные для восприятия произведения петербуржцев. Известно, что в молодые годы Сарьян был неравнодушен к поэзии, более того — сочинял стихи на русском языке²⁷. Можно предполагать, что художник внимательно следил за новейшей русской поэзией, за творчеством русских поэтов, с некоторыми из которых уже тогда был лично знаком. Особый интерес художника должна была вызывать лирика Бальмонта — не только потому, что тот, как и Брюсов, был блестящим переводчиком армянской поэзии, но и потому, что творческое мироощущение Бальмонта (если отвлечься от его крайнего эгоцентризма) в целом было созвучно характеру мироощущения раннего Сарьяна. Помимо уже отмеченной нами обостренной эмоциональной восприимчивости поэта, его сосредоточенности преимущественно на выражении глубоко личных, субъективных переживаний, помимо широко используемых им в своем творчестве импрессионистических приемов, своеобразной «звуконписи», музыкально-интонационной инструментовки стихов (аллитерации, ассонансы, внутренняя рифма)²⁸, к поэзии Бальмонта Сарьяна должна была влечь и одна

из основных, основополагающих тем его творчества — пантенистическая тема животворящего Солнца. Среди русских поэтов-символистов Бальмонт, безусловно, был самым убежденным и последовательным пантенистом, как, вероятно, Сарьян — среди «голуборозовцев»²⁹. Книга стихов Бальмонта «Будем как солнце» (1903) — одно из лучших созданий раннего литературного символизма — может служить прекрасным «эниграфом» не только к символистской живописи Сарьяна, но и ко всему его дореволюционному творчеству. Достаточно вспомнить и мысленно спроецировать на «Автопортрет» Сарьяна 1909 года следующие строки поэта:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор,

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,

Я буду петь... Я буду петь о солнце
В предсмертный час!

В то время как Павел Кузнецов населял свои картины «видениями роженниц», погружался в «ночь чахоточных», предрекал «рождение дьявола» и «увядание солнца», Сарьян воспевал «чары солнца» и «радость дня»³⁰, насыщая свои картины животворящей силой. Быть может, именно эти, свободные от тревожных настроений и мистических интонаций, но символические по своему образному строю и методу его художественной интерпретации, произведения (как и некоторые произведения других «голуборозовцев» — Сапунова, Судейкина, Крымова и пр.) дали повод И. Э. Грабарю воскликнуть: «Вы надеваете маски на ваши юные лица: зачем? Придет время, и вы успеете еще скрыть за ними ваши морщины. Но кто прикидывается стариком, тот еще молод! Я не верю в вашу дряхлость! Да здравствует молодость! Весна на дворе! Отдайте «дьяволов» Мережковскому, «ангелов» — Розанову и символизм — Метерлинку и не верьте, что есть «увядающее солнце». Вот оно смотрит мне прямо в глаза и смеется над вами» (78, с. 96). Художественные критики, которые откликнулись на выс-

тавку «Голубая роза», да и сами «голуборозовцы», единодушно считали ее выражением индивидуализма³¹ и типично символистского мироощущения в искусстве, указывая на близость эстетических взглядов и стилевых исканий ее участников. «Казалось, — писал о «Голубой розе» тот же И. Э. Грабарь, — что всем участникам была предложена одна общая гамма, в которой решено было выдержать выставку... Разве все эти голубовато-жемчужные, блеклые, сочные краски Арапова, Бромбергского, Сарьяна, Судейкина и Уткина не та же хорошо знакомая кузнецовская гамма?» (78, с. 93). Несколько иначе высказывалась Л. Столица, находившая, что каждый из художников «Голубой розы» «тонем творчества своего дополнителен к другому, отчего и получается сила сияния» (263; с. 89). Подчеркивая «глубинную связь этих художников», она ссылаясь на их «тяготение к сверхчувственному... в зависимости от... темперамента и миропонимания» (263, с. 89). Позже В. М. Лобанов, перечисляя «основные, определявшие весь характер выставки «Голубой розы», произведения», называл в их числе и работы Сарьяна «Радость дня», «Озеро фей» и «Чары луны» (см.: 139, с. 191).

Никто из дореволюционных художественных критиков не ставил под сомнение символистскую направленность «фантазий г. Сарьяна» (172) и остальных участников «Голубой розы», хотя было очевидно, что не у всех из них метод символизации образа сочетался с «намеком на некую мистическую идею» (172). Не только и не столько мистическое содержание объединяло творчество молодых московских символистов — «голуборозовцев», а исповедуемый ими художественный метод, основанный на принципах неопределенности и условности изображения, «эмоциональной доходчивости» (139, с. 194) произведений, их музыкальной выразительности, некоторой «нифантильности» восприятия мира, иконографичности образов и т. д. Специальное внимание на это обращает Дж. Боулт. Указывая на «внутреннюю склонность Крымова к... упрощенной интерпретации реальности, на колористические искания Сапунова, на отказ Сарьяна от... мистицизма...» (310, р. 572; разрядка наша. — А. А.), он замечает: «Все это можно

было — в той или иной степени — предвидеть уже на выставке «Голубая роза» в 1907 году» (310, р. 572). «В то же время, однако, — продолжает исследователь, — большинство участников «Голубой розы» было объединено на выставке общностью тем, невниманием к формальному совершенству своих произведений, подчеркнутым интересом к... мелодическому качеству композиций и... сознательным использованием символов» (310, р. 572). Бросая ретроспективный взгляд на художественные искания участников «Голубой розы», критик С. Макковский не без оснований писал: «Все они отдали дань этой туманной манере, и только позже каждый нашел свою самостоятельную дорогу» (145, с. 9).

В своем творчестве «голуборозовских» лет Сарьян часто обращался к таким типично символистским образам и мотивам, как мотивы грез и сновидений, многозначительного молчания, отраженного в воде неба, к музыкальной, пасторальной и пантеистической темам, теме «священной рощи» или «оазиса», к стилизованно-ориенталистическим и даже эротическим мотивам, к аллегорическим образам Поэта, одноглазого Философа, Женщины-сфинкса, к мифологическим образам фей и Орфея, даже к образу ангелоподобного существа. Однако ни в акварельном цикле Сарьяна «Сказки и грезы», ни в его живописных работах второй половины 1900-х годов мы не встретим откровенных кабалистических знаков, как у Гюстава Моро, демонов или дьявола, как у Михаила Врубеля и Павла Кузнецова, «плясок смерти», как у Эдварда Мунка, отсеченных голов и антропоморфных растений, как у Одилона Редона... Будучи в 1900-е годы достаточно убежденным и последовательным символистом, Сарьян художником-мистиком так и не стал. Впрочем, мистические интонации звучали и в его ранней живописи: вспомним хотя бы рассмотренную нами «метерликовскую» акварель и остановимся на таких живописных работах второй половины 1900-х годов, как «Человек с газелями» и «Комета».

В первой из них изображена фигура человека в белом, который в сопровождении газелей шествует по пустынной улице безлюдного, покинутого на вид селения. Может быть, перед нами вновь образ станствующего

шего Поэта, или это восточный жрец³², бродячий фокусник, пилигрим, или просто крестьянин-феллах? Допустимы любые догадки, ибо показанный Сарьяном образ, связываясь с Востоком лишь по ассоциации, не только лишен индивидуальной определенности, но сведен к почти бесформенному живописному пятну. Глухие, приземистые строения с белыми стенами образуют своего рода сценический задник картины. На их светлом фоне еще более резко выделяются темные силуэты животных и с этим фоном, «как в супрематических полотнах Малевича из серии «Белое на белом» (312, р. 69), сливается фигура человека, окончательно теряя свою материальную убедительность. Сцена читается как условная, отвлеченная от реальности декорация, несколько не проясняющая смысла изображенного. Здесь действительно «происходит таинство» (312, р. 69): голые, холодные стены глухих, непроницаемых жилищ, пустышность улицы, по которой движется эта странная процессия, создают ощущение тайны.

Сарьян прибегает к импрессионистическому приему «случайного взгляда», как бы срезанной, усеченной по краям композиции. Кажется, что фигура человека с газелями, едва вступив на сцену, прошествует мимо и скроется из поля зрения, оставив нас наедине с ней и пустынной сценой. На этом шатком равновесии устойчивого и случайного, кажущегося и реального и строится изображение. Сарьян и здесь отказывается от иллюзии пространственности, глубины, а вместе с тем и от временной определенности действия. Он, правда, намечает глубину композиции сопоставлением светлых и темных тонов, а также акцентуацией планов по диагонали: от расположенного в левом нижнем углу картины дерева взгляд смещается к дереву в центре, а затем еще дальше — к ее правому верхнему углу. Этот монотонный, ступенчатый диагональный ритм нельзя, однако, считать пространственным прорывом, ибо взгляд зрителя, упираясь, в конце концов, в глухое препятствие, вновь «выталкивается» обратно. Доминирующим является движение человека с газелями слева направо, параллельно картинной плоскости. Плоскостный характер изображения подчеркивается и манерой письма рав-

померными, гладко кроющими мазками, оставляющими на поверхности холста тонкий слой краски.

Сцена, показанная Сарьяном, проникнута тишиной, мир таинственных и бесплотных призраков пребывает в состоянии «бездвременья». Но работу Сарьяна, как и произведения других «голуборозовцев», невозможно рассматривать в отрыве от той исторической ситуации, в которой они создавались и на которую, так или иначе, реагировали, откликались. Если в период романтической «Алой розы» молодые московские художники обращались преимущественно к идиллическим, пасторальным мотивам, а произведения их были исполнены светлых юношеских надежд на скорое «пробуждение» и (за редкими исключениями) свободны от мистических интонаций, то теперь последние все нарастают, определяя собой образно-эмоциональный строй произведений. Аполитичность, социальная апатия будущих «голуборозовцев» проявилась в их творчестве еще до революции 1905—1907-х годов. Уже с первых шагов приобщения к символизму они отвергли требование прямого «общественного служения» искусства, разделяя мнение В. Брюсова о том, что «у искусства есть своя область — тайны человеческого духа» (53, с. 56). Как точно, хотя и с горькой Ironией, выражают настроение и эмоциональное содержание творчества символистов слова Александра Блока, написанные им в том же, что и «Человек с газелями», 1906 году: «Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем узелок и палку и потащимся по российским равнинам. А разве странник услышит о русской революции, о криках голодных и угнетенных, о столицах, о декадентстве, о правительстве? Нет, потому что широка земля, и высоко небо, и глубока вода, а дела человеческие незаметно пройдут и сменяются другими делами... Странники, мы — услышим одну Тишину» (цит. по: 51, с. 66).

В следующем, 1907 году Сарьян создает «Комету». Мотив падающей «из синей вечности звезды» (А. Блок «Комета»), один из ключевых мотивов в творчестве символистов, как нельзя лучше выражал идею «проходящих мимо миров» (В. Брюсов «С кометы»), идею быстротечности времени и фатальной предопределенности

бытия, символизировал память о безвозвратно ушедшем. Из всех известных произведений Сарьяна 1900-х годов, имеющих отношение к символизму, «Комета» представляется нам самой неоднозначной по своему образному содержанию, наиболее «мистичной» картиной художника. Ее можно безоговорочно отнести к типичным примерам символистского мышления в живописи, хотя она связывается и с конкретными, жизненными наблюдениями и впечатлениями Сарьяна. Если отвлечься от фигуры одноглазого человека, изображенного в самом центре композиции, то перед нами предстанет реальный (или, по крайней мере, допустимый в пределах реального) ночной восточный пейзаж с хорошо знакомыми по другим работам Сарьяна жилищами с плоскими кровлями, на которых сидят, предаваясь неспешному созерцанию, облаченные в белое люди, и зритель вместе с ними может лицезреть звездное небо с одиноко летящей кометой, обступившие сцену горы и скалы, невысокое деревце у водоема, привычную на Востоке фигуру газели. Совершенно преображается картина в присутствии загадочной человеческой фигуры об одном глазе. Каждая деталь изображения не только внешне, композиционно, но и внутренне, духовно с ней соотносится, ей подчиняется. Реальный, на первый взгляд, «частный» восточный пейзаж перерастает узкие границы жанра, преодолевает жанровую определенность и воспринимается как олицетворение тайны, символ иррационального, загадочного Востока. Фигуру одноглазого человека Сарьян в разное время интерпретировал по-разному, но чаще всего — как образ Философа, Мудреца. Не исключено, что в нем нашло свое живописно-пластическое воплощение и понятие Мирового Разума — одно из краеугольных в эстетике русского символизма, под которым подразумевалось нечто внеположенное во времени и пространстве, трансцендентное, идеальное, логически непознаваемое. В этой связи уместно вспомнить слова Андрея Белого, который, отрицая рациональную, познавательную функцию искусства, полемизировал с теми, кто «превращает творчество в познание: комету — в ее искристый хвост, лишь освещающий путь...» (41, с. 452; разрядка наша. — А. А.).

В картине Сарьяна отсутствует движение, действие как таковое, даже стремительное падение кометы уравнивается за счет ее зеркального отражения в водоеме. Вся сцена в целом кажется погруженной в состояние оцепенения, полудремы, и лишь выразительный, как в древнеегипетских рельефах и росписях, широко раскрытый, сосредоточенно-бдящий глаз Философа, завораживая, гипнотизируя нас, заставляет воспринимать картину под иным углом зрения, проникнуться атмосферой тайны, своеобразного космического «священнодействия», которая не только объединяет фигуры людей и животных (газели, барса), но и органически сливает их с окружающей миром, превращает в «живые частицы... Вселенной» (237). Сарьян добивается этого не только через соответствующую систему образов и их композиционное взаимодействие, но и благодаря самой манере письма, характеру живописного исполнения. Большую содержательную роль играет колорит произведения, который строится на приглушенных соотношениях голубого и желтовато-охристого тонов и создает своеобразное «духовное поле», особую эмоциональную среду, где пребывают фигуры людей и животных. Сарьян работает то широкими мазками, равномерно покрывающими краской живописную плоскость, то подвижными, «вяжущими» штрихами, которые стягивают и сцепляют между собой отдельные формы.

Важное место в работе Сарьяна отводится теме многозначительного молчания, которая также является одной из ведущих в эстетике и в творческой практике символизма. Иносказательно, намеками, молча — так формулировал его основные принципы или «вечные законы» Стефан Малларме³³; подлинное, духовное общение возможно только через молчание — так считал Морис Метерлик³⁴. Пытаясь воссоздать магию творчества, прикоснуться к тайне зарождения Слова, Валерий Брюсов зачаровывал читателя живописно-ритмической выразительностью образов и, навеявая ему «безотчетные» настроения, писал:

Фиолетовые руки
 На эмалевой стене
 Полусонно чертят звуки

В звонко-звучной тишине.

(«Творчество», 1895)³⁵

Мир, представленный в картине Сарьяна, погружен в глубокое, всепроникающее молчание — замерло, онемело, остановило свое неумолимое течение Время. Наступила пронзительная тишина не почного и не предутреннего, а вонистую «нездешнего часа». Реальные предметы и явления сбросили с себя грубые чувственные покровы и открылись в своем «последнем значении». Сквозь всевидящее око Философа, как сквозь «дверь, растворенную в вечность», происходит своеобразный прорыв в непознаваемое. Таким образом, в «Комете» Сарьяна мы имеем дело не только с оригинальным живописно-пластическим воплощением пантенистической темы, но и с мистической идеей отражения, «параллелизма» миров, с тем, что Вяч. Иванов определял как «тайнопись неизреченного» (цит. по: 206, с. 54).

Уже говорилось о том, что на выставке «Голубая роза» Сарьян экспонировал работы, датированные 1905—1906 годами. Вскоре в живописи художника намечались изменения, которые коснулись как формального исполнения, так и образного содержания его произведений. На это обратил внимание еще Максимилиан Волошин (см.: 68, с. 17), да и сам Сарьян признавался, что «годы 1907—1908 были периодом моего отхода от абстрактного» (цит. по: 256, с. 294). Те же годы были временем постепенного «отхода от абстрактного» и других «голуборозовцев», которые, по выражению А. А. Русаковой, пытались «проложить новые тропы в зыбучих песках символизма» (210, с. 75)³⁶. Любопытно, что первым, кто предугадал грядущий кризис «голуборозовской» эстетики, был апологет «Голубой розы» критик С. Макковский, который, не переставая восхищаться талантом молодых участников выставки, тем не менее остерегал их: «...усложнение символической темы чаще становится недостатком, чем достоинством картины... эта победа духа над плотью — опасное нарушение равновесия. Живопись не может сделаться бестелесной... В живописи должна быть плоть...; иначе ей грозит возможность

8—505

расплыться, исчезнуть в фантастических дымах. Вот почему я не думаю, что живописи суждено развиваться дальше в направлении... «дематериализации»...» (141, с. 27). О том же писал и Павел Муратов: «В лирическом искусстве (имеется в виду искусство «голуборозовцев». — А. А.) есть большое чистое очарование, но есть и большая опасность. В каждой точке, в каждый момент оно может расплыться, растаять; сонное видение, тонкая греза едва держится в этих пятнышках и неуловимых чертах. Каждую минуту оно может отлететь, не быв досказанным, и тогда поэтическое переживание художника останется замкнутым в нем одном, не запечатлится навсегда, не зазвучит для других. В последнем лиризме исчезнет художество» (175, с. 90)³⁷. Работы молодых московских символистов (в том числе и Сарьяна), показанные на «Голубой розе», вызвали обоснованные опасения. Им действительно «грозила возможность» превращения в абстракцию, как это случилось с полотнами В. Кандицкого, абстрактное творчество которого было, по существу, не чем иным, как следующим после «Голубой розы» логическим шагом на пути к «дематериализации» живописи. Ведущие «голуборозовцы», такие, как Павел Кузнецов, Сарьян, Судейкин и некоторые другие, по этому пути не пошли.

Сарьяну удалось относительно быстро преодолеть в своем творчестве влияние символизма. Но только ли по причине того, что О. Манделштам применительно к национальной психологии и образу чувствования армянского народа определял как «нензъяснимое отвращение ко всякой метафизике и прекрасную фамильярность с миром реальных вещей» (151, с. 172—173)? Думается, что здесь имелись и объективные причины. Свою роль сыграли сразу несколько обстоятельств. После четырехлетнего перерыва, летом 1907 года, художник снова уезжает в Армению. Восторг и ликование первых встреч с родной уже улеглись в Сарьяне, уступив место более «трезвому» эмоциональному тону. Если впечатления от первых встреч с Арменией отразились прежде всего в образном строе произведений Сарьяна, то встреча художника с Арменией в 1907 году, носившая более целенаправленный характер, многое дала ему в чисто про-

фессиональном смысле. Сарьян уже не отвлекался на ориенталистические реалии, он больше учился, постигал природу края, пропитался спецификой национального художественного мышления. Ясно сознавая, что прежний метод живописной интерпретации действительности исчерпывает себя³⁸, он жаждал новых, свежих жизненных впечатлений, способных придать его искусству заряд бодрости. Если после первых встреч с Арменией Сарьян возвращался оттуда восторженный, удивленный, но теряющийся в догадках — каким путем следовать, то в 1907 году он уезжал туда, чтобы окончательно развеять свои сомнения.

Не менее важную роль сыграла и встреча Сарьяна с современным французским искусством, которое, по признанию художника, помогло ему «по-настоящему разрешать многообразные задачи» (223, с. 80). В автобиографических сведениях, помещенных в каталоге первой персональной выставки Сарьяна в Москве (июнь 1936 года), художник писал: «С новой французской живописью я начал знакомиться с 1906—1907 годов по коллекции С. И. Щукина и по выставкам «Золотого руна» (222, с. 12). Популярность щукинской коллекции новейшей французской живописи («зверища», как окрестили ее недоброжелатели) была огромна, особенно среди художественной молодежи Москвы. Влияние современных французских мастеров испытали многие из тех, кому довелось посетить щукинский особняк в Знаменском переулке. Доступ в коллекцию Щукина был относительно свободным. «Щукин гостеприимно открывал свою галерею всем действительно интересующимся...» (253, с. 33). «По воскресеньям, — вспоминает Н. Тарабукин, — С. И. Щукин позволял каждому желающему осмотреть свое собрание. Набиралось к 12 часам человек 25—30 и сам хозяин, занкаясь, косноязычно, но фанатически-убежденно пояснял картины своего собрания... Для художников, вкусивших от западного плода, собрание Щукина стало новой школой искусства» (цит. по: 283, с. 25—26). По свидетельству Б. Терновца, в стенах щукинской галереи «воспитывались все молодые течения московской живописи» (268, с. 41). Наконец, необходимо привести и слова Сарьяна о том, что «у Сергея Ивановича мы с

огромным интересом смотрели работы Ренуара, Сислея, Моне, Ван Гога, Мане, Гогена и других более молодых художников» (247, с. 68). Еще одной «новой школой искусства» слыло собрание другого московского мецената Ивана Абрамовича Морозова, где также были сосредоточены первоклассные образцы новейшей французской живописи. Правда, «И. А. Морозов охранял свое собрание с недоверчивой и скупой любовью; до революции оно было доступно сравнительно немногим: художникам, иностранным гостям...» (270, с. 119)³⁹. Есть основания полагать, что среди этих «сравнительно немногих» в 1900-е годы мог числиться и Сарьян: знаменитый коллекционер весьма благосклонно относился к молодым московским художникам-новаторам, в кругу которых Сарьян уже тогда выделялся как один из наиболее смелых «исспровергателей».

В конце 1900-х годов с целью широкого ознакомления русской общественности с последними достижениями французского искусства в Москве были устроены две первые выставки «Золотого руна»⁴⁰, инициаторами которых выступили со стороны России издатель журнала «Золотое руно» Н. П. Рябушинский, а со стороны Франции — писатель, художественный критик и редактор французских текстов того же журнала Александр Мерсеро⁴¹. Ознакомление русской общественности с новейшей французской живописью было главной, но не единственной их целью. Об этом недвусмысленно говорилось в предисловии к каталогу второй выставки: «Приглашая французских художников к участию на выставках, группа «Золотого руна» преследовала двоякую цель: с одной стороны, путем сопоставления русских и западных исканий ярче осветить особенности развития молодой русской живописи и ее новые задачи; с другой — подчеркнуть черты развития, общие русскому и западному искусству, так как при всем различии национальных психологий... новые искания молодого искусства имеют некоторые общие психологические основы. Здесь — преодоление эстетизма и историзма, там — реакция против неоакадемизма, в который выродился импрессионизм.

Если родоначальниками этого движения во Франции были Сезанн, Гоген и Ван Гог, то первый толчок в России был дан Врубелем и Борисовым-Мусатовым» (119, с. 4)⁴². Имена Сезанна, Гогена и Ван Гога выделялись почти всеми художественными критиками, откликнувшимися на выставки «Золотого руна». Искусство этих мастеров (как, впрочем, и искусство художников-фовистов) было в центре внимания и молодых русских художников. Как отмечал впоследствии В. М. Лобанов, произведения Ван Гога, Гогена и Сезанна, показанные на «Салоне «Золотого руна», «наметили новые пути для нашего живописного искусства, создали новые центры художественного внимания и подражания..., новые кумиры для тогдашней художественной молодежи» (138, с. 53).

После первой же выставки, на которой восемь своих работ показал и Сарьян, стало очевидно, что русский ее отдел в целом несравним с французским. Не только «голуборозовцы», которые составляли ядро русского отдела⁴³, но и остальные представленные от России молодые художники осознали, что впредь работать в русле прежнего творческого метода уже невозможно. Вскоре русский живописный символизм в лице «голуборозовцев» официально предал себя анафеме: «Группа художников «Голубой розы» в своих исканиях порвала с группой эстетов-символистов. Существенной ее чертой является стремление преодолеть ставшие уже косными формулы эстетизма, разорвавшего связь между красочными радостями глаза и более глубокими волнениями духа...» (119, с. 3). Далее, как бы развивая и уточняя сказанное, добавлялось: «Не ограничивая свободы творчества никакими готовыми формулами, группа «Золотого руна» верит, что ощущения красочной гармонии еще не являются последней задачей живописи и что живописная плоскость должна быть отражением более глубоких тайн души художника» (119, с. 4). В этой декларации, еще довольно расплывчатой и неопределенной, с ее парадоксальной для данного случая, типично символистской фразеологией («радости глаза», «волнения духа», «тайна души...»), читалось, однако, желание обновить свое искусство, приобщиться к синтетическому или, как тог-

да его называли, «лапидарному стилю», в основе которого лежал принцип художественного обобщения и упрощения выразительных средств. Но не к тому ли вот уже несколько лет стремился Сарьян, сразу же введя за первыми поездками в Армению задавшийся целью «побороть в себе никому, серую и навязчивую, и найти... более прочные, простые формы и краски для передачи живописного существа действительности» (цит. по: 68, с. 14)? Еще в работе «Вечер в саду» (1903) он добился в этом направлении определенных успехов, но нарастающее влияние символизма, диктовавшего художнику иные живописные задачи, принципы и стилистические приемы, увлекло его в сторону, помешало синтетической тенденции в искусстве Сарьяна самореализоваться. Конечно, встреча с новейшей французской живописью не могла мгновенно оторвать Сарьяна от символизма, преобразить, перестроить его прежнюю живописную систему. Новый опыт требовал осмысления, его необходимо было опробовать, сделать своим. И когда в 1912 году, уже успевший в полной мере освоить синтетический метод, Сарьян был приглашен к участию на второй Международной выставке постимпрессионистов в Лондоне⁴⁴, он предложил свой собственный, глубоко оригинальный вариант «лапидарного стиля», в определении которого заметную роль сыграли не только французские мастера, но и школа Серова, и искусство Востока (Армения, Персия⁴⁵, Древнего Египта), и уроки, которые Сарьян извлекал из общения с южной природой.

После встречи с полотнами французских мастеров Сарьян еще более утвердился в мысли, что «в живописи важно все. Но самое важное — это цвет» (234, с. 83), и качественные изменения в искусстве художника коснулись прежде всего цветовой системы его произведений, таких, как «На гранатовом дереве» (1907), «Женщина с нестрыми тканями» (1907), «Пестрый день» (1907), «Жаркий день» (1908), «Барс и женщины» (1908), «У колодца. Жаркий день» (1908), «У моря. Сфинкс» (1908), «Утро: на плоских крышах» (1908), «Пахарь» (1909), «Автопортрет» (1909) и др., которые были показаны на выставках «Золотого руна»⁴⁶. Поскольку некоторые из перечисленных работ были уничтожены Сарья-

ном («Пахарь»), местонахождение других до сих пор не установлено («Пестрый день», «Жаркий день», «Барс и женщины», «Утро: на плоских крышах»⁴⁷), то о них остается судить либо по репродукциям, либо по описаниям, которые оставил художник, отзывам дореволюционной критики и свидетельствам очевидцев.

Что же роднит эти произведения Сарьяна между собой и что отличает их от произведений, рассмотренных нами ранее? Уже при первом сравнении можно заметить, что перечисленные картины значительно более насыщены цветом. Сарьян здесь отказывается от приглушенного, словно подернутого дымкой, матового колорита и прибегает к открытым, звучным, неразбавленным краскам. Плавные, почти неразличимые глазом красочные переливы, тонкие переходы цветов в пределах голубовато-серого и бирюзового тонов уступают место резкому сопоставлению чистых, локальных, незамутненных красок. Желто-синяя и фиолетово-оранжевая цветотемы, которые будут определять собой большинство зрелых работ Сарьяна 1910-х годов, уже ясно обозначаются. Живописная фактура произведений художника, которая раньше готова была вот-вот растаять, теперь как бы сбрасывает с себя пелену, из-под которой жаром обдают зрителя звонкие краски — палитра Сарьяна пробуждается ото сна. Сарьян отказывается от нейтрального цвета и смело противопоставляет краски, которые от этого лишь выигрывают в силе звучания. Нарушаются реальные пропорции фигур и предметов, наблюдается их упрощение, искажаются и огрубляются формы, четко очерченные по контуру. Живописная плоскость сводится, по существу, к орнаментальному полю, в котором растворяется изображение, к динамичному узору, который стремится выйти за пределы картины, продолжить себя вне ее рамок⁴⁸.

То, что изменения в живописи художника выразились прежде всего в упрощении цвета и формы, отмечалось рядом исследователей: работы Сарьяна, пишет К. Грей, «стали более резкими по колориту и силуэтному рисунку, значительно упростились» (312, р. 71), она же указывает на «более развитые черты примитивизма» (312, р. 76) в произведениях художника, показанных на

второй выставке «Золотого руна», а Дж. Боуат определенно говорит о «тенденции к резкому линейному разграничению форм» (308, р. 179) в картинах Сарьяна, добавляя, что «вскоре Сарьян развил эту тенденцию, т. к. испытал воздействие неопримитивизма» (308, р. 179). В данном случае под неопримитивизмом подразумевается одно из направлений в новейшей французской живописи, более известное под названием фовизм. И действительно, в творчестве художников-фовистов, впервые в европейском искусстве после Гогена, нашло свое программное выражение тяготение к примитивным формам творчества. Но с той же тенденцией встречаемся мы и в творчестве некоторых русских художников, в первую очередь М. Ларионова и Н. Гончаровой — основателей и наиболее ярких представителей русского неопримитивизма, который «вырос в мощное направление, сопоставимое с почти одновременным французским фовизмом...» (170, с. 25). Сарьян и остальные «голуборозовцы» достаточно часто общались с М. Ларионовым: его участие планировалось на выставке «Голубая роза», он был одним из инициаторов выставки «Венок» в Петербурге, на которой экспонировался и Сарьян, он же (вместе с Н. Гончаровой) выступал на всех трех выставках «Золотого руна», где имел наибольшее представительство по числу показанных произведений. Сарьян был знаком с Ларионовым еще со времен их совместной учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, неоднократно встречались они и позже⁴⁹. И хотя круг художественных интересов Сарьяна не распространялся на сферу городского фольклора, иконы или лубка, общение с Ларионовым могло иметь для него определенное значение, особенно если учесть, что поиски и эксперименты русского неопримитивиста в области цвета и формы не противоречили устремлениям новейшей французской живописи.

Обычно, говоря о влиянии, которое оказала на Сарьяна французская живопись до революции, исследователи чаще других ссылаются на имена двух художников — Гогена и Матисса. То, что искусство Гогена сыграло

заметную роль в формировании и становлении сарьяновского метода, достаточно очевидно, хотя до сих пор никто из исследователей не пытался всерьез, на основе конкретного искусствоведческого анализа обосновать эту связь, не ограничиваясь ее констатацией. Впрочем, мы и сами вынуждены обойти проблему влияния Гогена на Сарьяна, ибо оно обнаруживается в картинах армянского художника главным образом в 1910-е годы, которые лежат за пределами хронологических рамок настоящей работы. Когда Волошин писал о том, что «в области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан... Гогену» (68, с. 14), он имел в виду произведения Сарьяна 1910—1912-х годов, прежде всего картины художника константинопольской и египетской серии, где самобытный сарьяновский стиль окончательно кристаллизуется. При этом он добавлял, что творчество Гогена явилось для армянского художника не более чем «логической дисциплиной самопроверки и самоопределения» (68, с. 14).

Параллели с живописью Матисса тоже возникают в связи с искусством Сарьяна 1910-х годов⁵⁰. Что касается ранней живописи Сарьяна, его произведений конца 1900-х годов, то здесь можно говорить о влиянии живописной концепции фовизма в целом, но никак не о влиянии Матисса, Вламинка, Дерена или Дюфи. Вспомним, что на второй выставке «Золотого руна», зарубежный отдел которой был укомплектован, по существу, только произведениями фовистов, работы Матисса не выделялись. То же самое нужно сказать и о «Салоне «Золотого руна». По свидетельству почти всех, кто писал об этих выставках, Матисс экспонировал на них несколько не совсем типичных для себя произведений, датированных в основном 1899—1905 годами⁵¹. Да и в собраниях Шукшина и Морозова Матисс еще не выделялся и количественно не преобладал⁵². Таким образом, о воздействии французского мастера на раннюю живопись Сарьяна можно говорить лишь относительно, в общем контексте воздействия на нее живописи фовистов. Так именно и поступает К. Грей, замечая, что изменениями в своем искусстве конца 1900-х годов Сарьян был лишь «отчасти обязан новому Матиссу» (312, р. 72). Находя, что ра-

боты Сарьяна тех лет «напоминают фовистов по смелости и свободе» рисунка и цвета, она поясняет: «подобно их колориту, его колорит сочен и лишен примесей, он тоже прибегает к акцентированному контуру при изображении фигур» (312, р. 72). Близость работ художника 1907—1909-х годов работам фовистов не распространялась на сферу их образного содержания, она касалась лишь некоторых особенностей формального исполнения. К их числу, однако, следует отнести не только яркие, звучные краски или очерченность фигур по контуру, но и дробность мазков, непривычную эмоциональную активность цвета, упрощенность рисунка, тяготение к примитивному или так называемому «восточному стилю» и т. д.

Здесь важно отметить, что по ряду перечисленных особенностей формально-стилистического языка произведения некоторых фовистов, как и отдельные работы Сарьяна 1908—1909-х годов, связывались с творчеством Ван Гога, которого фовисты не без оснований считали своим предтечей, а Сарьян открыл для себя на выставке «Салон «Золотого руна», где были показаны такие шедевры Ван Гога, как «Садовник», «Деревья под солнцем», «Портрет мадам Рулен» и «Ночное кафе»⁵³. Встреча с произведениями Ван Гога, знакомство с его эстетическими взглядами и высказываниями об искусстве, с немногочисленными, но достаточно обстоятельными статьями о нем русской художественной критики⁵⁴ оказали на Сарьяна ощутимое воздействие, проявившееся в таких известных картинах раннего периода, как «У моря. Сфинкс» (1908), «У колодца. Жаркий день» (1908), в двух вариантах его «Автопортрета» (1909), к которым, вероятно, можно было бы прибавить картину «Пахарь» (1909) и этюд «Девушка с загорелым лицом» (1909). Воздействие Ван Гога должно было отразиться прежде всего в системе сарьяновского колорита. Могучий колорист, великий мастер цвета, Ван Гог выражал свое ощущение и переживание мира преимущественно через красочную организацию полотна. «Цвет заменяет ему все прочие средства пластического выражения», — пишет Анри Перрюшо (190, с. 204), а Н. Дмитриева замечает,

что «самые дерзостные, самые новаторские тенденции Ван Гога связаны с цветом» (87, с. 224). Далее приводятся слова самого Ван Гога: «Живопись, какова она сейчас, обещает стать более утонченной.., она обещает цвет» (цит. по: 87, с. 224). Как мы помним, после своих первых поездок в Армению к аналогичному выводу пришел и Сарьян. Уже тогда художник убедился в том, что «в поисках выразительных средств цвет имеет первостепенное значение» (цит. по: 245, с. 63), что «когда художник лишает себя возможности свободного и нескованного выбора цвета, он лишает себя самого главного» (234, с. 83). О нераскрытых выразительных возможностях цвета говорили и стремились раскрыть их в своих картинах и другие мастера — предшественники или современники Сарьяна, однако сопоставлять его не с кем-нибудь, а с Ван Гогом дают нам основания не только аналогичные высказывания художников по проблеме цвета, но и то, каким образом решалась она в их конкретной творческой практике.

Как и Ван Гог, Сарьян использует в своей живописи принцип дополнительных тонов, смело сталкивая между собой яркие, звучные, неразбавленные краски. Оба художника проявляют удивительное единодушие как в подборе ведущих, ключевых цветов, так и в степени их насыщения, интенсификации, в определении хроматического напряжения. Главной цветотемой в искусстве Ван Гога и Сарьяна является сочетание желтого и синего (оранжевого и фиолетового) цветов. О приверженности обоих мастеров к «симфонии синего и желтого»⁵⁵ писалось много, по разным поводам и в разное время, но лишь в последние годы исследователи попытались сблизить творчество художников и определенно заявить, что дореволюционные произведения Сарьяна «смело можно сравнить с такими шедеврами мирового искусства, как арльские пейзажи Ван Гога...» (127, с. 176)⁵⁶. Заметим, что Сарьян пришел к открытию желто-синей (оранжево-фиолетовой) цветотемы еще до знакомства с живописью Ван Гога, т. е. независимо от него. Не только в работе «Вечер в саду» (1903), но и в некоторых других вещах Сарьяна, написанных до встречи с произ-

ведениями Ван Гога («Чары солнца», 1905; «Поэт», 1906 и др.), определяющей становится открытая гамма синего (фиолетового) и желтого (оранжевого) красок. К их выразительной комбинации Сарьян пришел самостоятельно, без «подсказок», но только после знакомства с «яркими полотнами Ван Гога» (235), этого «титана мирового искусства» (цит. по: 248, с. 144), как называл его Сарьян, цвет в картинах художника достиг нового уровня напряжения: резко возросла его интенсивность, колорит стал словно бы самонзлучаться, тогда как раньше он был хоть и ярок, но не столь экспрессивен. Найдя в полотнах Ван Гога подтверждение ценности и значимости собственного открытия в области цвета, Сарьян, по примеру голландца, еще более раскрепостил свои краски, доведя силу их звучания до пределов возможного⁵⁷.

По словам М. Арнольда, в картинах арльского цикла «Ван Гог стремится как можно больше перенести в живопись свой графический инструментарий» (цит. по: 87, с. 238). «В Арле, — пишет Н. А. Дмитриева, — был найден естественный синтез искомого пристрастия художника к графизму и к цвету. Теперь он обрел способ живописать и рисовать одновременно — рисовать кистью, писать рисуя» (87, с. 238). Рисовать и писать одновременно, «делать рисунок краской» (цит. по: 87, с. 238) — разве не об этом мечтал и не к этому ли стремился после окончания училища Сарьян? Разве не об этом говорил он, почти дословно повторяя Ван Гога: «Необходимо одновременно и писать и рисовать» (цит. по: 248, с. 82), «выявлять одновременно и цвет и форму» (236, с. 79)?!

В своих полотнах, созданных в Арле, Ван Гог, как правило, отказывается от предварительного рисунка на холсте⁵⁸. Динамичные, стремительные мазки заменяют собой линию в академическом смысле. Последняя сливается с цветом уже в момент прикосновения кисти к холсту, в процессе живописания. При этом «мазки краски сходятся с перовыми штрихами... Они имеют определенные фигуры — продолговатые змеевидные линии, короткие отрывистые штрихи, изгибающиеся или закругляющиеся к концу, завитки-петли, зубчатые фигуры на-

подобие гребешка, наконеч, точки. Общее количество фигур-значков невелико, но они кажутся разнообразными из-за бесконечной вариативности их сопоставлений друг с другом, различных размеров толщины и силы нажима...» (87, с. 239—240). А теперь приведем выдержки из статьи Волошина о Сарьяне, в которой рассматриваются произведения художника конца 1900-х годов: «...Он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью, или разворачивает всевозможные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство... с гравюрой на дереве...; пятно, положенное заранее, он хлещет, шпорит и взбивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок» (68, с. 15)⁵⁹. Картины Сарьяна этих лет действительно напоминают «гравюру на дереве» и дают основания говорить о «графизме» их живописного языка. Сарьян также рисует цветом, его мазки также ходят то на петляющие штрихи, то на точки и запятые, то на отрывистые цветные «насечки» или завихряющиеся линии — беспорядочные, динамичные, подвижные, придающие композициям пульсирующий ритм, оставляющие впечатление хаотичных ударов кисти.

Рассуждая о близости живописной манеры, художественного языка арльских полотен Ван Гога и некоторых значительных произведений Сарьяна конца 1900-х годов, мы не должны упускать из виду и различия, которые имеются в их искусстве: Ван Гог писал свои полотна маслом, Сарьян этой технике предпочитал письмо темперой по картону; «...у Ван Гога мы видим деструктивную, массивную живописную «магму», сгущающуюся в предметы...» (177, с. 272), он накладывает краску на холст пастоно, рельефно, фактура его живописи пластична, в то время как Сарьян «стремится наносить краски одним тонким слоем и по возможности избегает накладывания одного слоя на другой» (64, с. 127); арльские полотна Ван Гога, за очень редкими исключениями, написаны с натуры («работать без модели я не могу...» — цит. по: 177, с. 288), большинство картин Сарьяна тех лет создано «по воображению». Как в работах

Ван Гога, так и в произведениях Сарьяна цвет имеет суггестивное, эмоциональное значение, но у Сарьяна он никогда не получает драматического, а тем более трагического звучания. Иное отношение к цвету демонстрирует Ван Гог. «Через всю его живопись, — пишет Я. Тугендхольд, — проходит одна трагическая нота: он одинаково влюблен в желтый и синий цвета, в радость и тоску...» (272, с. 160). А вот что пишет Н. Смирнов: «В палитре Ван Гога есть два основных цвета, которые он расценивает как противоположные: желтый и синий. Первый... казался ему сродни солнечному свету, пшеничным полям, всечеловеческой любви, всего того, что в его сознании отождествлялось с понятием «жизнь». Второй... казался таинственным и минорным, выражающим такие понятия, как «бесстрастная вечность», «фатальная неизбежность» и «смерть». В глазах Ван Гога борьба этих двух красок являла собой борьбу добра и зла, солнечного света и ночного сумрака» (цит. по: 190, с. 336). То, что желтый или оранжевый цвета у Сарьяна также символизировали идею солнечного света, олицетворяли идею жизни — это бесспорно, как бесспорно и то, что в ряде работ Сарьяна символистского периода неспящая-черный цвет неба выражал идею бесстрастной вечности. Однако ни о какой «трагической ноте» или ноте душевного надлома в эмоционально насыщенной желто-синей (оранжево-фиолетовой) цветотеме Сарьяна мы не обнаружим, никакого драматического противоборства этих цветов или «тенденции персонифицировать через... цвет абстрактных понятий — добра и зла, жизни и смерти» (177, с. 268) в его творчестве мы не найдем. Голубой, синий, фиолетовый цвета у Сарьяна — столь же экспрессивные, что и у Ван Гога — ничуть не «агрессивны» по отношению к светло-желтому, лимонному или оранжевому цветам. Согласуясь с ними и поддерживая их, они в равной мере участвуют в воссоздании «животворящей вечности». Таким образом, говоря о близости насыщенной, интенсивной желто-синей (оранжево-фиолетовой) цветотемы Ван Гога и Сарьяна, мы подразумеваем ее изобразительную, собственно живописную сторону, ее красочную или, если хотите, декоративную оболочку, но не «этический» подтекст ваноговского ко-

лорита, основанного в его поздних работах на трагическом разладе желтого и синего цветов.

Если до сих пор речь шла о близости или различиях, наблюдаемых между живописной системой арльских полотен Ван Гога и произведений Сарьяна конца 1900-х годов, то теперь коснемся образного содержания их произведений. Уже не раз отмечалась пантеистическая сущность ранней живописи Сарьяна. Идея одушевленной, очеловеченной природы глубоко пропитывает, оплодотворяет почти все произведения, созданные художником в 1900-е годы. Однако «страстная пантеистическая любовь к природе и солнцу» (272, с. 158) не знала пределов и у Ван Гога. Вряд ли можно назвать в истории мировой живописи другого художника, в полотнах которого природа была бы столь же одухотворена, наделена такой же мощной витальной силой. Но не только окружающая нас природа одухотворена в полотнах Ван Гога. Как справедливо пишет Н. А. Дмитриева, ее «романтически антропоморфное восприятие... исконно свойственное Ван Гогу», в поздний период его творчества «переросло в целостное чувство одушевленного космоса, в своеобразный пантеизм... Природа — вся! — в представлении художника заряжена теми же творческими силами, которые действуют и в человеческой жизни и вне ее. Они непостижимы в своих истоках и целях, но их присутствие ощутимо... Какая-то единая вселенская энергия заставляет светила вращаться, растения — тянуться к свету...» (87, с. 246—247). Ощущением «вселенской энергии», космическим пантеизмом проникнуты и произведения Сарьяна конца 1900-х годов, неборимой «волей к жизни», к свету и солнцу заряжены такие его картины, как «У колодца. Жаркий день» или «У моря. Сфинкс». «Весь мир опирается на некую мощную силу, — писал художник. — Эта сила есть нечто всеобщее, космическое, она везде и во всем... Эта сила является сущностью всего, что мы знаем и о чем не ведаем... эта сила заключена во внутреннем движении природы...» (цит. по: 248, с. 11, 13). Под приведенными словами Сарьяна подписался бы и Ван Гог.

Оба художника преданно, неступленно любили природу юга, отождествляемого ими с солнцем, как с источ-

ником всего живого, со средоточием жизни. В Арле, пишет Е. Б. Муррина, «Ван Гог становится настоящим солнцепоклонником, служителем и жрецом огненного культа... Солнце — это главный символ его новой религии...» (177, с. 276). Таким же «солнцепоклонником» становится после первых своих поездок в Арменню и Сарьян. «Будущее нового искусства — на юге...», «на юге все наши чувства обостряются, рука делается подвижнее, глаз острее, мозг пронизательнее», — писал Ван Гог о природе Прованса (цит. по: 190, с. 213 и 87, с. 211). Находясь там, он восклицал: «Что за природа! Я зачарован, околдован всем, что вижу..! Такое солнце, такой свет..!» (цит. по: 269, с. 303). «Больше всего на свете я люблю солнце, — признавался Сарьян, — все, что я писал и пишу... рождено солнцем, согрето его теплом» (247, с. 163). Можно привести и иные высказывания художников, которые повторяют друг друга⁶⁰.

Восприятие природы как разумного, одушевленного начала, исполненного неистребимой витальной энергии, лежит в основе арльских полотен Ван Гога и произведений Сарьяна конца 1900-х годов. Сарьяну было близко понимание Ван Гогом жизни как освобожденного порыва, как мощной созидательной силы. «Не столько сохранить себя, сколько свободно проявиться и превратиться в новую форму — таково понимание смысла существования у Ван Гога...», — пишет В. Н. Прокофьев (199, с. 22). Таково оно и у Сарьяна: «...Природа, какой бы она ни была понятной и обыденной, каждый раз изумляет происходящим в ней постоянно созидательным процессом, причудливыми сплетениями кажущихся случайностей и беспредельным разнообразием форм» (247, с. 75). Восприятие жизни как изменчивой, но неизбывной созидательной силы, ощущение себя частицей природы («Человек — сама природа» — цит. по: 248, с. 17), осознание собственного бессмертия («Смерти нет! Смерть лишь процесс на пути к бесконечному» — цит. по: 248, с. 17) Сарьян исповедовал в своем творчестве на всем его протяжении.

Картина «У моря. Сфинкс» («У моря»), созданная в 1908 году, как раз и являла собой своеобразную попытку Сарьяна выразить эти мысли, настроения и пережива-

ния. Сарьян никогда не высказывался о ней специально и не выделял ее в ряду прочих своих ранних работ. Зато художник оставил подробное описание одновременной пастели «Газелла» («Газель») ⁶¹, которая «заслужила прямо-таки восторженный отзыв Врубеля» (223, с. 80) и, судя по всему, почти в точности соответствовала образной и композиционной системе картины «У моря. Сфинкс». Вспоминая об этой скромной по формату работе, Сарьян замечал, что она по своим «общим эстетическим принципам была близка всему тому, что я делал в те годы...» (233, с. 76). «Я задумал, — продолжает художник, — в символической форме представить природу как сказочно-живое существо — беспорочное и совершенное в своей целостности... Горные вершины, как бы возникшие в небесной выси, стремительно сбегали вниз, оборачиваясь женским обликом, рожденным землей. Были здесь и другие атрибуты, отражающие многообразие природы, ее многосложный лик. Каждый из них символизировал ту или иную силу природы, ее стихию... Колорит был выдержан преимущественно в золотисто-синие-зеленой гамме...» (233, с. 76). Слова Сарьяна могут быть безо всяких натяжек адресованы и картине «У моря. Сфинкс», где также «синтезировались проблемы» (233, с. 76), стоявшие перед художником в 1900-е годы. Сарьян и здесь не отказывается от образного строя, присущего символизму, композиция и здесь «задумана в символической форме», хотя, в отличие от более ранних произведений художника, метод символизации образа в данном случае определен, доведен почти до аллегорического значения.

Если в ряде более ранних символистских произведений Сарьян имел дело с категорией вечности, как с чем-то таинственным, абсолютным и неизменным, лежащим вне времени и пространства, то теперь он пытается выразить данный во времени и в пространстве процесс постоянного становления и изменения мира. Возникают определенные параллели с концепцией времени, которую в своих поздних произведениях выдвигает Ван Гог. Что мы под этим подразумеваем?

Идея биологического вызревания, произрастания, цветения природы одинаково волновала Ван Гога и

Сарьяна. Ван Гог, как известно, сравнивал человека с зерном, аналогичное высказывание принадлежит и Сарьяну (см.: 247, с. 12). Оба художника пытаются сделать видимым, зафиксировать в своих произведениях скрытое действие биологических сил, которые рождают к жизни бесчисленные формы природы и постоянно их видоизменяют. В картине «У моря. Сфинксе» этот процесс внутренней, незримой жизни материи выражен не только аллегорическими образами (Женщина-сфинкс, одноглазый Философ), но и самой манерой письма, характером живописного исполнения. Тонкие, узкие, как капилляры, параллельно нанесенные желтые, синие, зеленые, красно-охристые штрихи, которыми передана в работе Сарьяна земля, испускают каскадом, сливаются с изображением бело-голубых «завихряющихся» волн, как бы впитывая в себя, высасывая морскую влагу. Уходящие в землю корни деревьев устремляют ее дальше, вверх по стволам к своим цветущим кронам, и зритель почти физически ощущает это «брожение» жизни.

Еще больше поводов к сопоставлению с живописью Ван Гога дает другая картина Сарьяна 1908 года «У колодца. Жаркий день» («Знойный полдень»). В центре композиции, как и в ряде уже рассмотренных нами произведений Сарьяна 1900-х годов, изображено могучее «чудово дерево»⁶², которое своим мощным стволом уходит в землю, вырастает в нее корнями и одновременно рвется вверх, тянется к небу, раскинув над землей свой полукруглый шатер. Фантастическая по цвету крона дерева заполняет собой, покрывает всю верхнюю часть композиции, воспринимаясь как светящийся огненный шар, символ буйного цветения жизни. От ее пламенеющей желтой сердцевины исходят, расходятся волнами синие, красные и зеленые штрихи. Так убедительно и зримо, так осязаемо и «материально» изображал сияние солнца только Ван Гог. Картина Сарьяна выполнена с поистине вангоговским темпераментом: энергичные, стремительные мазки, экспрессивный, до предела насыщенный цвет — то леденяще синий, то жгучий оранжево-желтый. Сцена, представленная в картине, воспринимается как мираж, как красочная галлюцинация, где грани вымышленного и реального, кажущегося и действи-

тельного почти что размыты. В прохладу тени под деревом устремились животные (кош, собака), спешит и Поэт, над освежающим дыханием колодца склонилась женская фигура, рядом с ней застыла газель, а на заднем плане картины, растворенные в полуденном мареве, едва видны жилища с плоскими кровлями... Эта причудливая двойственность образа, как бы сотканного из грез и сновидений, но сохраняющего связь с реальной натурой, с конкретными приметам жизни, придает изображению особую выразительность.

Картина написана размашисто, с «натиском». Буйство форм и неутолимая «жажда жизни» здесь словно торопят и подгоняют время, эффект «биологической длительности»⁶³ которого передан художником более чем красноречиво: жадно впитывает в себя влагу дерево, постепенно, как бы рывками, вытягиваясь вверх; его мощный ствол охвачен своеобразными «годичными кольцами» — разноцветными, чередующимися друг друга полосами синего и оранжевого цветов, которые, по замыслу автора, должны в адекватной живописно-пластической форме воплотить процесс вызревания. То, что можно представить только средствами киноискусства, пытается, вслед за Ван Гогом, осуществить здесь Сарьян.

Вместе с тем в полотнах Ван Гога необычайно острое «биологическое» восприятие природы нередко носит выраженный драматический характер. Это касается главным образом некоторых поздних натюрмортов художника, где недостаток биологической энергии приводит к тому, что изображенные в них растительные формы наделяются человеческой способностью «страдать». «Для Ван Гога, — пишет В. Н. Прокофьев, — само понятие «мертвой натуры» нестерпимо, тем более в тех случаях, когда натюрморт посвящен растениям или плодам, изъятым из сферы их естественного существования — сорванным, выкопанным, срезанным, то есть уже обреченным скорой неподвижностью, увяданию, смерти... В их содроганиях, трепете, извивах ощущается что-то дикое, неистовое — и одновременно трогательное, надрывающее душу...» (199, с. 23). Творчество Сарьяна 1900-х годов, как и его искусство в целом, лишено подобного драматизма, мысли о смерти никогда не становились

предметом художественного исследования Сарьяна. Его крайне редкие натюрморты 1900-х годов носят, как правило, жизнерадостный, декоративно-красочный характер⁶⁴ и ничего общего с драматической экспрессией вангоговских работ не имеют.

Куда доступней и ближе была Сарьяну пантенистическая сущность живописи Ван Гога, идея неразрывной связи человека с природой, мысль о естественности и совершенстве труженика земли, воплощенная в ряде картин Ван Гога в образе Сеятеля. Той же мыслью была проникнута и картина Сарьяна «Пахарь» («Земледелец», «Землероб»), написанная в 1909 году. По признанию Сарьяна, ее идейная концепция сложилась не под влиянием Ван Гога и прямого отношения к образу вангоговского Сеятеля не имела. Главным источником сарьяновского вдохновения послужило здесь учение уроженца Новой Нахичевани — писателя, публициста, философа, революционного демократа Микаэла Налбандяна⁶⁵, чьи работы пользовались широким признанием в кругах передовой армянской интеллигенции, с лучшими представителями которой (Вааном Терьяном, Романосом Меликяном, Погосом Макинцянном, Карапетом Кускяном, Цолаком Ханзадяном, Александром Цатуряном и др.) Сарьян познакомился и сблизился в конце 1900-х годов через Александра Мясникяна. Сарьяна, росшего и воспитанного в атмосфере крестьянского труда, знавшего труженика земли не понаслышке, в учении М. Налбандяна особенно привлекало положение о том, что родником материальных благ человека является освобожденный труд «свободного земледельца». Свою роль в возникновении замысла сарьяновской картины могли сыграть также армянские народные песни, посвященные труду крестьянина, и поэзия Армении, где эта тема занимает значительное место.

Сарьян решил композицию в обобщенно-символическом ключе. Исходя из определенной темы, используя портретные эскизы с конкретной модели⁶⁶ и выполненные летом 1908 года в Геленджике пейзажные этюды маслом и акварелью, Сарьян, тем не менее, пришел к

условному, абстрагированному от реальности художественному образу, введя его в более широкий, всеохватный контекст пантеистической темы. Поскольку работа Сарьяна не сохранилась, мы вынуждены довольствоваться ее описанием, которое оставил художник, и отзывами очевидцев. О «Пахаре» Сарьян писал следующее: «Для придания своему замыслу большей обобщенности я весь этот материал (эскизы и этюды с натуры. — А. А.) «подал» в условно-символической манере... Почти всю поверхность довольно большого холста занимала голова землероба, вписанная в пейзаж. Лицо в морщинах... Морщины эти чем-то напоминали... поверхность земли — ритмически чередующимися взлетами и падениями ее гор и ущелий... Решение было правильное — оно выражало идею единства человека труда и природы» (233, с. 80). Картина, по словам художника, была написана «монументально, с большой цветовой и графической интенсивностью и контрастностью» (233, с. 80), что, между прочим, подтверждается «остроумными» замечками фельетониста из «Русских ведомостей»: «Что-то пестрое, бесформенное, не то похожее на шаблонное изображение кавказских гор, не то на писаный пряник: в левом углу — огромная пестрая голова» (цит. по: 179, с. 16). На основании приведенных отрывков можно заключить, что картина Сарьяна представляла собой обобщенно-символический образ естественного, «природного человека» — образ, который был воплощен и в Сеятеле Ван Гога.

Описывая картину «Пахарь», Сарьян специально подчеркивает, что человеческое лицо здесь было дано в морщинах, обозначенных узкими, разноцветными штрихами-«насечками» и напоминающих, по выражению художника, «поверхность земли». Подобный прием понадобился Сарьяну не для того, чтобы поразить воображение зрителя, шокировать его. Несмотря на то, что в русском искусстве тех лет это становилось явлением привычным, Сарьян стремился к другому: в необычной и неожиданной живописной форме он хотел «буквально» проиллюстрировать идею корневой, почвенной связи человека с землей. К такому же приему и с той же целью прибегал задолго до Сарьяна и Ван Гог: вспомним хотя

бы его знаменитый «Портрет старика крестьянина» («Пасьяне Эскалье»). Впрочем, об этом портрете Ван Гога уместнее говорить, сравнивая с ним другое произведение Сарьяна 1909 года — нашумевший когда-то «Автопортрет»⁶⁷.

«Человек и природа, человек среди гор и равнин, человек под солнцем, человек, освещенный солнцем: освещенная часть лица решена в желто-золотом и багряно-золотом цвете, а затененная — в голубом и светло-голубом. Фон с двух сторон — высокие скалы, а в центре тоже высокие скалы, но только зелено-голубые, и небо. Мне кажется, что этими простыми средствами я достиг того, к чему стремился», — так характеризовал свой «Автопортрет» художник (233, с. 80). Основная идея произведения здесь, как и в «Пахаре», заключается в утверждении нерасторжимого единства природы и человека. Но в отличие от «Пахаря», где художник, отталкиваясь от конкретной модели, пришел к условно-обобщенному, собирательному образу, «Автопортрет» до конца остается верен натуре и, несмотря на некоторый схематизм и утрированность образа, сохраняет наиболее отличительные, индивидуальные черты модели. После многолетнего «игнорирования» портрета (равно как и натюрморта) Сарьян в 1909 году вновь обращается к этому жанру⁶⁸, чему имелись свои объективные причины.

Касаясь эволюции жанров в русской живописи начала века, автор книги «Русское искусство промышленного капитализма» А. А. Федоров-Давыдов показывает, что эволюция эта шла по пути «обессюжетивания» и прошла несколько стадий, начиная со стадии господства пейзажа, и кончая натюрмортным этапом. С другой стороны, шел процесс отрицания предметности, материальной убедительности изображения, отход от его «скульптурности», намечалось движение в сторону декоративности. В творчестве «голуборозовцев» (в том числе и Сарьяна) эти две тенденции сконцентрировались, сошлись воедино. В искусстве художников-символистов «вырождение жанров приводит к потере четкости сюжетики» (279, с. 138), а их «мистико-символические образы... вполне свободны в изъятии из изобразительной формы

ее смыслового значения» (279, с. 134—135). Правда, элементы пейзажа и определенные жанровые мотивы в творчестве «голуборозовцев» присутствуют даже в их заведомо вымышленных, фантастических работах, но о чистоте жанров в академическом понимании говорить не приходится. Что касается портрета и натюрморта, то они были принципиально «противопоказаны» символизму, ибо, так или иначе, имели дело с конкретными моделями и предметами, тогда как цель символистов состояла в «дематериализации» изображения. Ни Сарьян, ни остальные «голуборозовцы» к этим двум жанрам (за очень редкими исключениями) не обращались, а если и обращались, то придавали им подчеркнuto символическое звучание⁶⁹. Вместе с тем, сознавая кризис символистской эстетики, «голуборозовцы» — первыми в русской живописи XX века — начали «выдвигать натюрморт» (279, с. 138), и именно в живописи «Голубой розы» впервые встречаемся мы с «сознательным утверждением принципа декоративности» (278, с. 94). Натюрмортная стадия эволюции жанров в русской живописи начала века не означала, однако, тотального господства этого жанра. Под натюрмортным мышлением в живописи А. А. Федоров-Давыдов подразумевал не торжество жанра, а торжество метода. Поясняя свою мысль на примере сарьяновского «Автопортрета», исследователь пишет, что здесь «человеческое лицо уже только предлог для чисто живописных разрешений. Оно натюрмортно вследствие потери своего портретного смысла» (278, с. 28). Картина художника действительно далека и от точного физиономического воспроизведения модели, и от глубокого психологизма образа, хотя сугубо живописными или декоративными задачами Сарьян в своем «Автопортрете» не ограничивался. Натюрмортный подход к изображению не мог заслонить собой идейно-образного содержания картины. То, что Сарьян пытался высказать еще в «Поэте» 1906 года, то, о чем он хотел поведать зрителю в «Пахаре», в «Автопортрете» выражено в полный голос. Тема Армении, разработанная «изнутри», сливается здесь не только с пантеистической темой, но и с темой самоосознающей личности, окончательно оп-

ределившей для себя ответ на вопрос: кто я, откуда я, куда я иду?

Идею своего «Автопортрета» Сарьян раскрывает, не прибегая к аллегорическим образам, но чисто живописными средствами. Решающую роль при этом играет колорит произведения, который далек от реального отношения цветов. Лицо модели, как и пейзажное окружение, написано в желтых, красно-охристых и зеленых тонах. Портрет растворен в пейзаже, вписан в него, слит с ним по цвету. Композиция выдержана в декоративном ключе, напроочь лишена даже намека на пространственность и глубину. Пространство здесь не просто сжато, уплотнено, но полностью сведено к красочной плоскости. Если цвет не имеет имитативной функции, т. е. скорее символизирует, чем изображает, то рисунок, будучи в сущности элементом изобразительным, достаточно убедительно воспроизводит физиономические черты модели, а сходство передано очень остро, что еще раз доказывает непреходящее значение для живописи Сарьяна серовской портретной школы. И все-таки несколько угловатый, твердый, конструктивный рисунок обладает не только изобразительным, но и символическим смыслом, ибо он не только показывает, представляет, но и намекает зрителю, подсказывает ему, что изображенный здесь человек является живым «сколком» этого каменистого, горного края, что он есть плоть от плоти этой суровой земли.

Говоря об особенностях живописного исполнения сарьяновского «Автопортрета», необходимо отметить, что здесь «тонкий штриховый мазок превращается в энергичный, длительный нажим кисти. Чем больше свет переходит в чистый цвет, тем больше система мелких раздельных мазков сменяется системой сплошной заливки...» (278, с. 68). Сарьян пытается отойти от метода «живописной гравюры», от дробной манеры письма узкими цветными штрихами. С этой целью он прибегает к более свободным и раскованным, локальным по тону красочным пятнам, обобщающим формы и еще более их уплощающим. Такими сплошными и однородными по цвету пятнами написаны, в частности, желтое небо, красно-

охристые и синие склоны гор. Однако лицо модели, изображение человеческой головы, выдержанные в той же, что и пейзаж, колористической гамме, переданы в иной, «графичной» манере, которая соответствует характеру живописного исполнения таких произведений Сарьяна, как «У моря. Сфинкс» или «У колодца. Жаркий день». Лицо художника в «Автопортрете» написано узкими, дробными, динамичными мазками, энергичными штрихами-«песечками» и напоминает, по словам фельетониста, «эскиз из анатомического атласа, без всякой кожи, в татуировке из красных жил» (цит. по: 179, с. 12). В этом отношении «Автопортрет» Сарьяна, как и его «Пахарь», напрашивается на сравнение с рядом арльских портретов Ван Гога и прежде всего с упомянутым выше «Портретом старика крестьянина». Описывая работу Ван Гога, Н. Смирнов замечает: «Портрет не содержит в себе видимых элементов природы, но в нем ее цвета: оранжевый фон, лицо цвета спелой пшеницы, огненно-красные тени — все это возмещает отсутствие пейзажа. Старик, изображенный «в полуденном пекле жатвы...», накрепко спаянный с южной природой, сам превратился в ее неотъемлемую часть» (цит. по: 190, с. 335). Как в «Автопортрете» Сарьяна или в его «Пахаре», лицо вангоговского старика испещрено узкими, стремительными мазками насыщенных золотистых, красно-охристых, зеленоватых и синих цветов. Человек «из породы «земляных» людей», он «посквозь прокален солнцем» (87, с. 277). Подчеркивая «почвенность» провансальского крестьянина, его тесную связь с землей, Ван Гог уподобляет ей «обветренное, задубелое лицо» (87, с. 277) старика, которое отмечено бороздящими красочными штрихами. Как в картине Ван Гога, так и в сарьяновском «Автопортрете» решающую роль играет красочная организация изображения, которая и в том и в другом случаях определяется открытой желто-оранжевой гаммой. И хотя в своем произведении Сарьян показывает, изображает природу, а Ван Гог довольствуется тем, что «возмещает отсутствие пейзажа» интенсивным красочным фоном, оба художника в принципе придерживаются идентичного метода символизации цвета.

Сарьян не видел «Портрета старика крестьянина» (по крайней мере, в оригинале)⁷⁰ до того, как он приступил к работе над «Автопортретом» и «Пахарем», зато он видел картины Ван Гога, показанные на «Салоне «Золотого руна». Среди них следует выделить работу «Садовник»⁷¹, где применен тот же прием живописного исполнения, что и в портрете провансальского крестьянина: лицо модели и здесь покрывает сеть узких красочных штрихов, и здесь оно передано в экспрессивной «графичной» манере. Аналогичный прием, продемонстрированный Сарьяном в «Пахаре» и «Автопортрете», к которым, судя по отзывам и описаниям, можно было бы отнести и уничтоженный художником этюд «Девушка с загорелым лицом» («тоже в татуировке» — цит. по: 179, с. 12), прямо ассоциируется с живописной манерой Ван Гога. И одной лишь изначальной, «от природы данной» близостью творческого видения и мироощущения художников этого не объяснить.

Из всего изложенного выше может создаться впечатление, что творчество Сарьяна 1900-х годов в целом сводится к посторонним воздействиям. В известном смысле так оно в действительности и было, ибо в стадии формирования и становления, в стадии поисков собственного стиля любой художник неизбежно присматривается к тому, что уже сделано до него, осваивает опыт предшественников, и только на этой основе получает возможность сказать в искусстве новое слово. Другое дело, что для одних художников стадия поисков собственного «я» затягивается, а для других, наоборот, протекает быстро и без видимых усилий. В 1900-е годы Сарьян также не избегал воздействий. Но, не поддаваясь случайным творческим увлечениям, он воспринимал и осваивал лишь те тенденции и явления искусства, которые соответствовали его внутренним побуждениям, подтверждали его самостоятельные открытия. Сарьян несколько не кривил душой, когда говорил, что «знакомство с французами еще более окрылило и убедило меня в правдивости моего пути и взглядов на живопись» (222, с. 12; разрядка наша. — А. А.). Он не случайно

отдал предпочтение живописи фовистов и Ван Гога — художников, мыслящих и чувствующих преимущественно цветом, не случайно он остался почти равнодушен к живописи Сезанна⁷², поскольку главным средством его творческого самовыражения также был цвет, поскольку красочность и декоративность были присущи многовековой изобразительной культуре Армении. Творческая интуиция Сарьяна, его собственное ощущение и видение мира, воздействие новейшей французской живописи, колористические традиции национального художественного наследия — вот те факторы, которые в конце 1900-х годов счастливо совпали в искусстве Сарьяна. Одновременно шел процесс постепенного отхода художника от «голуборозовской» эстетики, от концепции символизма, и эта тенденция, усиливаясь, вытесняла из живописи Сарьяна символические образы и мотивы, вела ее к сближению с натурой. «Автопортрет» и «Пахарь» стали, по существу, последними работами художника, где еще сохранялась связь с творческим методом символизма.

Символизм в русском искусстве к тому времени прекратил свое существование. Лишь Павел Кузнецов, единственный из ведущих художников «Голубой розы», продолжал работать в русле прежнего метода, вызывая «глубокое разочарование веривших в него людей» (210, с. 84), но и в его душе «шла... упорная и трудная ломка, подготавливалось обновление его искусства» (210, с. 85). В историю уходил и русский литературный символизм («К 1910 году распад символизма как литературной школы стал очевидным фактом» — 182, с. 90), на смену которому выступили новые школы и направления. В сборнике статей и ответов «Куда мы идем (настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств)?» литературовед Н. А. Котляревский писал: «В настоящий момент мы переживаем поворот к здоровому реализму; от абстрактных обобщений, часто беспочвенных, мы переходим к конкретной действительности...» (цит. по: 132, с. 91). Со страниц того же издания Мартирос Сарьян заявлял: «Я знаю, что в настоящее время очень много сделано, и если нет еще больших открытий, надо ожидать их в будущем или в очень скором времени» (цит. по: 132, с. 117). Перемены в его

творчестве, и перемены значительные, которые наметились еще в 1907—1908-х годах, нашли свое наиболее полное воплощение в произведениях, показанных художником на заключительной выставке «Золотого руна». Сарьян экспонировал здесь работы 1909 года, среди которых были не только «Автопортрет» и «Пахарь», но и картины, совершенно свободные от воздействия символизма, созданные художником с натуры или по памяти. Так, своих «Гиеи» художник написал на основе натуральных зарисовок, сделанных им в Московском зоологическом саду, по натуре были выполнены «Ночь у моря», «Утро в Ставрине», «В роще на Самбеке», «Горы в Геленджике» и другие работы. Натура в них не просто служит поводом к свободной игре творческого воображения Сарьяна, но становится самостоятельным, самоценным объектом его живописи, которая от этого несколько не теряет в художественной выразительности, ибо в ней «неизменно сохраняется и наслаждение красотой жизни, и богатство ее чувственно-пластического восприятия», а натура получает «определенную поэтическую трактовку» (249, с. 43). В прямой связи с отказом Сарьяна от образного строя и художественного языка символизма, его обращением к натурному методу наблюдаются изменения и в жанровой структуре сарьяновской живописи. Появляются не только портреты и натюрморты, но и пейзажи, даже бытовые композиции: «В роще на Самбеке», «Лето», «Горы в Геленджике», «Утро в Ставрине», «Ночь у моря», «К источнику» и др. Рассматривая некоторые из них, А. А. Каменский пишет, что здесь «изображены абсолютно реальные жанровые и пейзажные мотивы». «Не возникает ни малейшего сомнения, — добавляет он, — что и опаленная полуденным солнцем аллея, по которой мчится ошалелый от жары пес, и девушка, которая с кувшином на плече мерно ступает по дороге близ отбрасывающих синие тени горных отрогов, написаны «по натуре» (249, с. 43). В работах Сарьяна 1909 года «поворот к здоровому реализму», о котором говорил Н. А. Котляревский, окончательно осуществляется.

Надо заметить, что работать по натуре Сарьян начал еще в 1907—1908-х годах. Такие его произведения, как

«На Кавказе», «Цветы». «Под деревьями», «В тени» и т. д. уже обнаруживали непосредственную связь с натурой и имели специфически жанровую природу. Правда, они уступали символистским произведениям Сарьяна количественно и до 1910 года на выставках не экспонировались, но именно эти «натурные накопления»⁷³ предшествующих лет и привели к полному торжеству натурального метода в работах Сарьяна 1909 года. Что касается ученических произведений художника, сочетавших в себе элементы передвижнической системы (в портретах), «левитанизма» и коровинской школы (в пейзажных этюдах), то между ними и работами Сарьяна конца 1900-х годов трудно найти что-либо общее. По сравнению с ученическими вещами художника, его более поздние реалистические картины лишены тщательного следования натуре, строгого академического рисунка, традиционного «музейного» колорита, светотеневой моделировки объемов, иллюзии глубины и пространственности. Сарьян возвращается к реализму, не отказываясь от достигнутых символистского периода своего творчества, но осмысляя весь этот опыт на основе натурального метода.

Красочная поверхность картин Сарьяна 1909 года становится в целом более приглушенной, матовой («Утро в Ставрине», «Гнезды», «К источнику»), наряду с сочетаниями желтого и синего появляются также созвучия оранжево-охристого, красного и зеленого цветов. Но Сарьян по-прежнему отказывается от «компромиссных полутонов», от общего тона, «как посредствующего между отдельными несамостоятельными цветами и их объединяющего» (278, с. 68), в его работах цвет по-прежнему не согласуется с реальным освещением. Так, красно-охристой краской написана фигура собаки в картине «В роще на Самбеке», синими полосами покрыто тело животного в картине «Утро в Ставрине», голубовато-бирюзовыми тонами передана в той же работе земля... Особое внимание привлекает в произведениях Сарьяна изображение теней, затененных частей композиции. Как справедливо замечает А. А. Федоров-Давыдов, тени в картинах Сарьяна означают «не отсутствие света, а иное состояние освещения, которое выражается иным цветом» (278, с. 68). Таковым для Сарьяна в его работах 1909

года становится синий цвет. Синие тени отбрасывают фигуры людей и животных в картинах «К источнику», «В роще на Самбеке», «Зной. Бегущая собака», «Гиены» и некоторые другие⁷⁴. Сарьян обозначает тени четким, уверенным движением кисти, до такой степени выразительно, что форма тени подчас воспринимается не менее осязаемо, чем изображение самой фигуры. Сарьян работает широкими, однородными по цвету пятнами, а тонкий штриховой мазок, который доминировал в его «графичных» работах 1907—1908 годов, постепенно вытесняется все ширящимся пятном. В «Гиенах» такими пестрыми, перистыми штрихами написано лишь изображенное в левом верхнем углу картины дерево (или кустарник), тогда как фигуры животных и вся остальная часть композиции даны сплошными красочными пятнами. То же самое можно сказать и о картине Сарьяна «К источнику», где drobные, полосатые мазки едва просвечивают из-под широких, одинаковых по тону пятен.

Особенно примечательна в этом отношении картина художника «Зной. Бегущая собака», которая ничем не уступает его «ближневосточным» работам начала 1910-х годов, по праву считающимся «символом сарьяновской палитры, сарьяновского стиля...» (214, с. 90). Картина лишена подробности и пестроты изображения, ясна и лаконична по композиции⁷⁵, предельно выразительна по колориту, который основан на своеобразном «тройственном союзе» желтого, синего и зеленого цветов. Здесь нет никаких лишних, отвлекающих подробностей, никаких частности и деталей, мешающих разовому, целостному восприятию работы. Смелым, раскованным нажимом кисти выведен силуэт животного, как бы зависшего над собственной тенью, несколькими мазками обозначено дерево, отбрасывающее столь же густую синюю тень, одним-двумя светлыми пятнами намечено жилище с плоской кровлей, синим цветом залито небо, желтым цветом покрыта земля. Но как полнокровно и живо, до осязаемости убедительно переданы Сарьяном ощущение душливого «полуденного пекла», пронзительная тишина представленной сцены, как точно схвачены им особенности южной природы, ее ленивое, сонное оцепенение.

Острота сарьяновского глаза поражает здесь не меньше, чем в таких его знаменитых произведениях, как «Идущая феллахская женщина», «Финиковая пальма. Египет» или картина «Собаки. Константинополь», с которой работа 1909 года перекликается и по мотиву. Последняя свидетельствует о том, что если бы в начале 1910-х годов Сарьян не предпринял поездок в Константинополь, Египет и Персию, то — рано или поздно — он все равно бы пришел к адекватным формально-стилистическим решениям, к аналогичной живописной системе. Прав, поэтому, А. А. Каменский, утверждающий, что неповторимый живописный стиль Сарьяна в целом сложился уже к 1909 году, и не на «средневосточном», а на «отечественном» материале (см.: 249, с. 43).

В картине «Зной. Бегущая собака» Сарьяну удается окончательно слить воедино цвет и рисунок: последний фактически сливается с силуэтом, который передается сплошным красочным пятном, а цвет наделяется активной формообразующей функцией. Острота силуэтного мышления, которая обнаруживала себя в произведениях Сарьяна и раньше, отныне и на всем протяжении 1910-х годов будет определять собой характер живописи художника. «Есть у Сарьяна одна особенность, — писал по этому поводу Н. И. Пунин, — отмечающая, как знаком, почти все его работы: вспыхивать силуэтом... В этом, может быть, а не в цвете, как думают многие, скрыто то таинственное, гипнотизирующее, «магическое», что вырывает Сарьяна из ряда вообще талантливых и формально культурных мастеров...» (202, с. 96)⁷⁶. Правда, в направлении к уничтожению глубины, третьего измерения, объема, к отказу от сложных ракурсов, в сторону плоскостной и декоративной организации изображения, синтетичности и обобщенности форм двигалось, вслед за французским, все русское искусство того времени, но в работах Сарьяна указанная тенденция получила выраженное и не совсем обычное воплощение. Этим Сарьян был обязан прежде всего искусству Востока (в том числе, разумеется, и Армении), которое веками культивировало именно такой метод декоративно-плоскостного, силуэтного изображения. В данном случае известный поэтический афоризм Р. Киплинга «Запад есть Запад,

Восток есть Восток, и с места они не сойдут» Сарьяном был опровергнут (как впоследствии он будет опровергнут и Н. Рерихом), ибо именно «на месте» Сарьяна не просто сошлись, но теснейшим образом переплелись живописные традиции восточного и западного искусства. И первым, кто это заметил, был Максимилиан Волошин, который писал о Сарьяне: «Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной европейской живописи с простыми, синтетическими формами восточного искусства. В нем европейские течения обратились к своим истокам и... получилось нечто самостоятельное, крепкое, органическое» (68, с. 14). И хотя слова Волошина относятся к произведениям Сарьяна константинопольской и египетской серии⁷⁷, думается, что они приложимы и к лучшим из «переходных» произведений художника, в первую очередь — к его картинам 1909 года.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая работу, посвященную проблеме формирования живописного метода М. С. Сарьяна, подведем ее основные итоги.

В ходе своей эволюции искусство «раннего» Сарьяна прошло через три качественно неоднородных этапа: период ученического творчества (1898—1905); период приобщения Сарьяна к символизму и утверждения этой тенденции в его живописи (1903—1908); период отхода Сарьяна от «голуборозовской» эстетики и ее окончательного преодоления (1907—1909).

Живопись художника ученического периода представляет собой наименее самостоятельный и наиболее уязвимый материал его раннего творчества. Портреты и пейзажные этюды Сарьяна тех лет в большинстве своем не отличаются ни глубоким психологизмом, ни особой силой эмоционального воздействия на зрителя, ни широтой образных обобщений. Колорит ученических произведений Сарьяна достаточно однообразен, а рисунок выполняет пассивно-имитативную функцию. В целом работы художника этих лет отмечены печатью вторичности, ибо на многих из них очевиден след левитано-коровинского влияния.

Второй период раннего творчества Сарьяна открывается серией акварелей и гуашей «Сказки и грезы», которые резко порывают с живописным методом и образным содержанием произведений художника ученического периода. В этом решающую роль играют первые встречи Сарьяна с Армией, его занятия в мастерской у В. А. Серова и К. А. Коровина, тесные контакты художника с будущими «голуборозовцами».

Начиная с 1903 года искусство Сарьяна развивается в русле русского изобразительного символизма. В своих

10—505

произведениях этого времени Сарьян обращается к таким типично символистским принципам, как недоговоренность, недосказанность живописного языка, неоднозначность художественного образа, тонкая музыкальная разработанность цвета, изысканность графических средств, отказ от элементов повествовательности, сведенность действия к мотиву, отсутствие временной определенности изображения и т. д.

Живописный метод, применяемый Сарьяном в эти годы, также подчинен требованиям символистской эстетики. Мы имеем дело с крайним индивидуализмом и субъективизмом в восприятии и переживании природы, со стремлением к адекватному художественному воплощению мимолетных настроений, эфемерных «движений души» (эмоциональный импрессионизм). Символизм Сарьяна зачастую проявляется в самом выборе тем и мотивов, «иконографичности» образного строя, повторяемости, вариативности однажды найденных художником изобразительных формул. Вместе с тем необходимо отметить, что его символистские произведения, за очень редкими исключениями, свободны от мистических интонаций, полны светлого пантеистического чувства.

В 1907—1908-х годах в раннем творчестве Сарьяна вновь намечаются изменения, явившиеся результатом не только субъективных творческих импульсов, но и объективных причин, среди которых следует выделить очередную поездку художника в Армению и его знакомство с новейшей французской живописью.

В работах Сарьяна этих лет все чаще появляются вполне реалистические, непосредственно взятые с природы образы, расширяется жанровая структура его раннего творчества. Художник опять начинает писать портреты, впервые пробует свои силы в области натюрморта, вводит в свои композиции жанровые мотивы. Резко насыщается колорит сарьяновских произведений, который становится более интенсивным и строится на сочетаниях дополнительных цветов; упрощается, но приобретает более выразительный характер рисунок; изобразительная плоскость покрывается сетью мелких, динамичных мазков; контуры фигур и предметов четко очерчи-

ваются. Все это придает манере сарьяновского письма черты своеобразного «графизма», свидетельствуя о воздействии на художника искусства Ван Гога и живописи фовистов.

Постепенно творчество Сарьяна эволюционирует в сторону лапидарного, синтетического живописного метода, в основе которого лежит принцип работы широкими, обобщающими, ровно кроющими красочными пятнами. Композиции художника становятся более уравновешенными, статичными, насыщаются монументально-декоративным, силуэтно-плоскостным ритмом, а рисунок и цвет сливаются воедино. Привычный нам дореволюционный стиль Сарьяна, получивший свое классическое воплощение в произведениях художника так называемой «ближневосточной» серии, в целом утверждает себя, кристаллизуется уже в работах 1909 года, которые и предваряют зрелый период творчества Сарьяна, служат ему Прологом.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

1. С 1973 по 1987 год по инициативе Музея М. С. Сарьяна персональные выставки художника были организованы в Ереване, Москве, Таллине, Тарту, Краснодаре, Донецке, Запорожье, Риге, Феодосии, Симферополе, Ростове, Ставрополе, Тбилиси, Саратове, Ульяновске, Нижнем Новгороде, Казани, а также в Болонье, Бари и Падуе (Италия), Гаване (Куба), Париже и Тавре (Франция), Дармштадте (ФРГ).

2. Помимо публикаций, включенных нами в Список использованной литературы, отметим также монографии о Сарьяне Душана Конечного и Норы Аради, изданные в Праге (1962) и в Будапеште (1970) соответственно на чешском и венгерском языках.

3. Речь идет об опубликованных в этот период статьях, посвященных творчеству Сарьяна. Между тем в 1936 году был готов к изданию так и не увидевший свет сборник статей о художнике (см.: 110, с. 174), точное число авторов которого нам неизвестно. Часть статей, предназначенных для сборника, была опубланкована впоследствии.

4. О недостатках книги А. Михайлова подробно см.: 260.

5. О недостатках книги М. Саргсяна подробно см.: 158.

6. С небольшими сокращениями и исправлениями книга Р. Г. Дрампяна вскоре вышла и на русском языке (89).

7. Работы В. Матевосяна «Мартирос Сарьян. Книжная графика» (Ереван, 1980; на арм. яз.), С. Каплановой «М. С. Сарьян» (М., 1973), К. Хачатуряна «Сарьян в театре» (Ереван, 1960; на арм. яз.) и Е. Колпинской «Пейзажи Армении Мартироса Сарьяна» (М., 1962) не имеют отношения к раннему творчеству художника, а потому не включены нами в Список использованной литературы.

Что касается книги В. Матевосяна «Эстетические взгляды Мартироса Сарьяна» (160), то она лежит за пределами собственно искусствоведческой литературы, так как основана на письменных высказываниях художника и личных беседах с ним автора книги, но не подкреплена анализом произведений Сарьяна. Наиболее ценной ее частью является, на наш взгляд, Приложение к тексту, где приведены мысли художника об искусстве.

ГЛАВА I

1. В Биографической заметке, помещенной в каталоге персональной выставки художника в Париже, говорилось: «Сын земледельца, он провел свое детство на лоне природы, на хуторе, окруженном армянскими селениями, где еще сохранилась поэзия армянских нравов. Этот начальный период его жизни, проведенный... в восточной обстановке, оказал глубокое влияние на его ум и его вкусы, определил позже направление его художественного творчества» (317, без пагинации).

2. Как пишет М. Копшицер, «эти «картины» детства, воскрешенные памятью умудренного старца, так колоритны, так зримы, что кажутся куском сарьяновской живописи» (127, с. 174).

3. Стронтельством Новой Нахичевани и окрестных армянских сел руководил предводитель Российской епархии армянской церкви архиепископ Иосиф Аргутинский (Овсеп Аргутян), который 21 апреля 1781 года совершил торжественный обряд основания города.

4. Приписывается выдающемуся русскому архитектору И. Е. Старову (см.: 193, с. 157).

5. Сарьян писал: «Еще в детстве... слушали мы полные любви и тоски рассказы отца с матерью о том, что у нас есть родина — Армения...» (247, с. 13).

6. В Иерусалиме и по сей день находится подчиненная Эчмнадзину Армянская патриархия с церквями и богатой библиотекой древнеармянских рукописей.

7. В годы учения Сарьяна городское училище состояло из четырех основных и двух подготовительных классов.

8. По словам Сарьяна, «здесь, в школе, впервые я полюбил рисование...» (цит. по: 256, с. 293).

9. К числу этих рисунков можно, вероятно, отнести два известных нам листа 1896 года: «Садовник Петро» и «Крестьянин Михаил».

10. Об этом свидетельствует хотя бы очерк Сарьяна «К Ани» (см.: 219, с. 434), где процитировано стихотворение поэта Левона Манвеляна «На развалинах Ани». Правда, Сарьян вряд ли мог быть тогда хорошо знаком со средневековой армянской литературой, созданной на сложном для неподготовленного читателя древнеармянском языке грабаре, а тем более испытывать ее воздействие, как полагает А. А. Каменский (см.: 249, с. 13).

11. Мы, однако, не располагаем документированными свидетельствами столь раннего знакомства Сарьяна с древнеармянской миниатюрой. Заметим, что в своей книге «Эстетические взгляды Мартироса Сарьяна» В. Матевосян, ссылаясь на «неопубликованные рукописи» художника, приводит следующее его высказывание: «С армянской миниатюрой я основательно познакомился очень давно, в первые годы моих путешествий в Армению, в начале 1900-х годов, но еще раньше видел многочисленные рукописи в Новой Нахичевани и в Москве...» (цит. по: 160, с. 87, разрядка наша. — А. А.). В Приложении к той же книге и в сборнике «Сарьян. Об искусстве», одним из составителей которого является В. Матевосян, то же высказывание художника приводится без выделенных нами слов (см.: 160, с. 196 и 248, с. 167). При содействии сотрудницы Института искусств АН Армении Р. Л. Сарьян мы установили, что «неопубликованной рукописью», на которую ссылается В. Матевосян, является машинописная копия дневниковых записей Сарьяна за январь—сентябрь 1952 года, хранящаяся в архиве семьи Сарьяна в Ереване. Но и там не удалось обнаружить соответствующих признаний художника. Насколько нам известно, первое письменно документированное высказывание Сарьяна об армянской миниатюре относится к 1913 году. Имеем в виду статью-беседу с художником «Охрана кавказской старины», где приведены следующие слова Сарьяна: «Помимо остатков древней архитектуры, в эчмнадзинском музее и в раз-

личных монастырях находится много рукописей, украшенных миниатюрами. Художественное и историческое значение этих рукописей чрезвычайно велико» (см.: 17, оп. 2, ед. хр. 561, л. 227). Со средневековой армянской архитектурой и образцами монументальной живописи Сарьян познакомился во время своих первых путешествий в Армению, о чем оставил свидетельство в статье 1906 года «Воспоминания об искусстве» (см.: 218, с. 173—174).

12. Об условиях приема в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, обстановке вступительных экзаменов за 1897 год и других фактических подробностях см.: 105, с. 82—85 и 4, оп. 1, ед. хр. 133, л. 3.

13. Московское училище живописи, ваяния и зодчества имело статус среднего специального учебного заведения, но после реформы оно фактически превратилось в вуз и стало серьезно соперничать с Петербургской Академией художеств. Об этом в своих воспоминаниях пишет и Сарьян: «Московское училище живописи, ваяния и зодчества... послужило толчком для всей художественной жизни России... «Большая деревня» находилась на передовой линии художественной жизни, а дряхлеющая Петербургская Академия мирно почивала на лаврах. Московские настроения оставляли глубокие следы в психологии молодежи...» (247, с. 47).

14. По «старой программе», т. е. до реформы 1898 года, занятия в Научном (общеобразовательном) и Художественном отделениях Училища шли параллельно, а весь курс обучения длился шесть лет. После реформы Научный и Художественный курсы проходились последовательно и длились в общей сложности восемь лет (по четыре годовых класса). Изменения эти были официально закреплены в новом уставе училища, а смысл их разъяснен в докладе Совета Московского художественного общества, при котором оно состояло (см.: 169, с. 257).

15. О моделях, которые ставились в фигурном классе училища за 1898—1899 учебный год, см.: 184, с. 32—33.

16. О темах, которые были заданы учащимся для внеклассных эскизов в учебном 1900—1901 году, см.: 186, с. 56.

17. Окончившиеатурный класс училища считались получившими среднее образование «свободными» или «неклассными» художниками и могли рассчитывать на звание учителя рисования в средних учебных заведениях. Окончившим специальные мастерские по пейзажу, жанру, портрету и по изучению животных предоставлялась возможность в течение трех лет подать картину на большую медаль, что позволяло им получить звание «классного художника». Сарьян обязан был подать картину на большую медаль в 1907 году. Все это время он пользовался освобождением от платы за учебу на основании действительного члена Московского художественного общества известного фабриканта и мецената С. Т. Морозова (см.: 188, с. 84). Но в записке на имя директора училища князя Львова А. Е. от 27 марта 1906 года Сарьян писал: «Не имея возможности представить картину в этом году (1907), покорнейше прошу Вас отсрочить срок подачи таковой еще на один год» (см.: 105, с. 86). Сарьяну в прощении было отказано.

18. «Мы были усердны в занятиях, — писал Сарьян. — Индивидуальное, самостоятельное одоление мастерства ценилось нами высоко. Но мы хотели взять все и от школы, от наших учителей...» (230, с. 8).

19. Некоторые художественные критики находили, что Сарьян якобы прошел недостаточно солидную «академическую школу», что искусству его не хватало крепкого, уверенного рисунка. Так, П. Эттингер сетовал на то, что картинам Сарьяна «так часто недостает крепкого рисунка» (301); Сергей Мамонтов, отмечая «громкую силу» сарьяновского колорита, продолжал: «Тем обиднее видеть у этого художника полное незнакомство с перспективой и рисунком» (150); Н. Зеницын писал: «М. С. Сарьян выступил с целым рядом лубочных рисунков... Не то художник тут упал до кустаря, не то кустарь пытается подняться до художника...» (97). Надо заметить, что эти и некоторые другие художественные критики, объявившие рисунок «ахиллесовой пятой» сарьяновского искусства, сумели вскоре по достоинству оце-

нить не только его мощный колористический дар, но и высокое графическое мастерство. Уже в 1911 году Ал. Бенуа говорил о Сарьяне: «У него и рисунок свой, странный, угловатый, но таящий в себе подлинную силу...» (50).

20. Выражение Сарьяна (см.: 68, с. 14).

21. Это можно отчетливо проследить в некоторых акварелях и рисунках Сарьяна 1901—1903-х годов: «Армянки» (1901), «Памятники Ереванского кладбища» (1902), «Армянки в национальных костюмах» (1902), «В армянском селе» (1903) и др.

22. Сарьян был яростным противником дилетантизма: «Нет ничего опаснее и вреднее дилетантизма», — писал он (234, с. 87).

23. Именно за свою приверженность «отрицательным направлениям» в искусстве и были в 1902 году лишены права посещения классов Училища будущие «голуборововцы» С. Судейкин, А. Фонвизин, а также М. Ларионов (см.: 256, с. 346 и 124, с. 9, 172). По словам В. Р. Эйгеса, также воспитанника училища, учащихся могли исключить оттуда даже «за посещение Шукшинского собрания... и вообще за «левизну» (цит. по: 256, с. 389). И все же, несмотря на строгости и ограничения, новые веяния проникали в стены Училища, а ежегодные выставки внеклассных работ все более «левели». «Об изменении характера выставок 1900-х годов, — пишет Н. А. Дмитриева, — можно судить по самим каталогам. Обложки их стали украшаться вычурными стилизованными рисунками в духе модерна. В списке выставляемых произведений... преобладает главным образом натюрморт, тематические же работы носят характерные названия...: «Вестник смерти», «Ангел скорби»... Ученническое жюри, где распоряжались преимущественно Ларионов и его «последователи» (в том числе и Сарьян. — А. А.), дошло наконец до того, что выставки стали подбираться по принципу «цветовых симфоний»...» (86, с. 166).

24. Интересные подробности о кафе «Грек» и его посетителях содержатся в книге В. М. Лобанова «Капуны» (см.: 139, с. 83).

25. Как пишет участник этих бурных встреч и дискуссий К. С. Петров-Водкин, «ошибки и промахи каждого вскрывались безжалостно, но и успехи принимались громко и сердечно. Это были волнующие дни подведения итогов своих и товарищеских. Уроки их давали подъемы на всю годовую школьную работу, лучшие любого профессорского замечания действовали на нас эти показы и суждения» (191, с. 357).

26. В целом они были далеки и другим будущим «голуборозовцам», равно как и Сарьяну, считавшему, что «появление «Мира искусства» внесло что-то новое в живопись, но это новое по существу мало отличалось от прошлого, которое меня не удовлетворяло» (222, с. 11). Сдержанное отношение «голуборозовцев» к «Миру искусства» объяснялось, в частности, тем, что мирискусники были художниками-эрудитами, и в их станковых произведениях рациональное начало превалировало над эмоциональным.

27. Любопытно сравнить это высказывание Сарьяна со словами Андрея Белого о том, что «вся идеология московской фракции символизма... созрела в интимных беседах и разговорах среди молодых символистов...» (цит. по: 181, с. 532).

28. «Армянский бал» был организован артистом С. Г. Власовым и приурочен к десятилетию со дня смерти армянского писателя и общественного деятеля, уроженца Новой Нахичевани Рафаэла Патканяна, портрет которого украшал программу вечера. Участникам его были розданы золотые жетоны с изображением армянского актера-трагика Петроса Адамяна. С романсами Рубинштейна выступила певица Э. О. Терьян-Корганова, К. С. Сараджев исполнил произведения Шопена, персидские баллады своего сочинения показал композитор и пианист Н. Ф. Тигранов. Панно «Кавказская симфония» и «У моря» представили Павел Кузнецов и Владимир Пологицкий, интерьеры Благородного собрания были оживлены холстами на восточные темы. При входе висело больших размеров панно, «на котором смелыми мазками иллюстрировалась национальная хороводная пляска яйли» (287), далее были «живописно раскинуты шатры, со вкусом декорированные материями и персидскими

коврами...» (287), «неуклюжая огромная эстрада обращена была в площадь старинного армянского города, расположившегося у подножия Арарата» (286). Декорировал сцену Сарьян.

29. Ограничимся еще одним примером. В марте 1903 года в театре Гирша в Москве состоялся художественно-музыкальный вечер в пользу недостаточных учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества, на котором «поставили каждый по художественно исполненной живой картине» (288) Сарьян, другой будущей «голуборозовец» Арапов, а также Адель, Туржанский, Сорохтин, Петров и прочие.

30. На это указывал еще С. Маковский в статье, посвященной выставке «Голубая роза»: «Выставка, — писал он, — прежде всего заинтересовывает как выражение коллективного искания» (141, с. 25; разрядка наша. — А. А.).

31. Мастерская была организована в 1901 году, когда к преподаванию в Училище был привлечен К. Коровин. Она вобрала в себя, а точнее, слила воедино жанровую и портретную мастерские, до того существовавшие отдельно. По свидетельству Н. П. Ульянова, Сарьян начал посещать мастерскую В. А. Серова и К. А. Коровина с 1900 года, однако до 1903 года посещения эти носили «менее постоянный» характер (см.: 277, с. 29).

32. Вспоминая о занятиях у К. Коровина, Сарьян писал: «Мы стремились к подлинной живописности, к подлинности рисунка цвету, к постижению цвета» (233, с. 75).

33. «Навсегда остались в моей памяти образы моих дорогих учителей — великих русских художников В. А. Серова и К. А. Коровина, — признавался Сарьян. — В ежедневном общении с ними я и мои товарищи по кисти получали в наследство богатства русской и мировой культуры» (227).

34. Ученический период творчества Сарьяна не совпадает с фактическим временем его пребывания в Училище (1897—1907).

35. С этой выставки Сарьян и предпочитал вести отчет своего творческого пути, что подтверждается его

письмом к Н. П. Ульянову из Парижа от 10 января 1927 года (см.: 194, с. 68).

36. В 1900 году, незадолго до смерти Левитана, Сарьян в единственный раз посетил руководимую им мастерскую по пейзажу (см.: 233, с. 74—75).

37. В книге Дмитрия Голубкова «Доброе солнце. Повесть о художнике Мартиросе Сарьяне», основанной на документальных материалах и литературно переработанных беседах автора с живописцем, приводится признание последнего в том, что в начальный период своего обучения в Училище он больше всего «любил Левитана» (см.: 75, с. 47).

38. Об этом свидетельствует, например, А. Эфрос, который, обратившись к творчеству Н. Сапунова, указывает на «доброправный левитанизм его школьных работ» (цит. по: 213, с. 84). Это же подтверждает и К. Петров-Водкин, который в школьные годы примыкал к компании будущих «голуборозовцев» (см.: 191, с. 359, 367).

39. Д. В. Сарабьянов называет «Макраванк» и «Арагац» Сарьяна «типичными «выходцами» из коровинской мастерской» (214, с. 81). Далее он пишет: «Серые, тонкие в цветовых переходах, «мазистые», они свидетельствуют о полном усвоении учеником всех приемов первого русского импрессиониста» (214, с. 81). Такая оценка ученических произведений Сарьяна кажется нам несколько преувеличенной, тем более если учесть, что работы, о которых идет речь, были созданы в 1902 году, т. е. за год до начала систематических занятий Сарьяна в мастерской у В. А. Серова и К. А. Коровина.

40. В армянской живописи тех лет блестящим мастером этюда был другой ученик В. Д. Поленова Егнше Татевосян, этюды которого Сарьян также ценил очень высоко (см.: 247, с. 211).

41. Тема ночи занимает значительное место и в раннем творчестве Сарьяна. К ней он обращался в таких произведениях, как «Лунная ночь» (1904), «Сказка долины Орфей». (1904), «Цветущие горы» (1905), «Чары луны» (1906), «Комета» (1907), «Лунная ночь» (1908) и др. Все эти работы были выполнены художником акварелью или темперой, за исключением картины «Лунная ночь» 1904 года, написанной, как и ученические этю-

ды Сарьяна, масляными красками. Однако по своему образному и эмоциональному содержанию и особенностям живописного языка (невнятность изображения, таинственность сцены, приглушенный голубовато-серый колорит, плоскостность, композиции, приблизительность рисунка и т. д.) работа Сарьяна представляется нам типичным образцом символистского мышления в живописи.

42. Эти настроения отразились и в названиях некоторых произведений Сарьяна: «Покинутый домик», «Дорога. Сумерки», «Дождливый день» и др.

ГЛАВА II

1. Хотя в советском искусствознании проблема символизма не до конца изучена, мы, тем не менее, имеем возможность опереться в данном вопросе на целый ряд исследований Г. Ю. Стернина, А. А. Русаковой, Д. В. Сарабьянова, Е. Б. Муриной, О. Я. Кочик, Д. З. Коган, М. М. Алленова, А. Л. Гусаровой, М. Кисилева, М. Холшой и других искусствоведов, а также на работы литературоведов и эстетиков Вл. Орлова, В. Ф. Асмуса, Е. В. Ивановой, И. В. Корецкой, В. А. Богдановой, Л. Ф. Дьяконичина, В. В. Сергеева и др.

2. Имеется в виду стихотворение Шарля Бодлера «Соответствия» (1846), где поэт писал:

Природа — некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет.
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад.
Как плоть ребенка, свеж, как зов свирели, нежен.
Другие — царственны, в них роскошь и разврат,
Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен. —
Так мускус и бензой, так нард и фишмам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

Перевод В. Левика.

3. Свою теорию «соответствий» разработал поэт и ученый Шарль Анри, эстетические исследования которого, посвященные проблеме эмоциональной реакции зрителя на те или иные цвета и формы, оказали воздействие на некоторых символистов. Подробно об этом см.: 205, с. 81—85.

4. Так, творчество Г. Моро имело влияние на Жозе-Марна де Эредна, а работы О. Редона вдохновляли Стефана Малларме.

5. Выражение Д. В. Сарабьянова (см.: 216, с. 206).

6. Об отношении «Мира искусства» к символизму см.: 83.

7. Любопытно, что «голуборозовцы», возражавшие против литературности в живописи, тем не менее с большим уважением относились к Врубелю, считая его, наряду с Борисовым-Мусатовым, своим учителем. Правда, прямых последователей Врубеля (за исключением, пожалуй, В. и Н. Милноти) среди «голуборозовцев» не было.

8. Автором редакционной статьи был, по всей вероятности, Н. П. Рябушинский.

9. Об этом см.: 56, с. 322.

10. По свидетельству Андрея Белого, «голуборозники» очень дружили с «Весами» (46, с. 235).

Сарьян входил в число сотрудников Художественного отдела «Весов», но за все время существования журнала он ни разу не был привлечен к его оформлению.

11. Фактически последние номера журналов «Весы» и «Золотое руно» вышли в свет в первой половине 1910 года.

12. Так предпочитал называть эту серию сам художник (см., например: 233, с. 76), хотя чаще она фигурирует под названием «Сказки и сны».

13. К этому же времени относятся и следующие слова Сарьяна: «С 1903—1904 года я решительным образом начинаю бороться со всем серым, что мне навязала школа, и намечаю для себя новые пути» (222, с. 11).

14. В другом месте художник определяет свои работы из цикла «Сказки и грезы» как «фантастические акварели» (233, с. 76).

15. Именно это и произошло при составлении каталога к одному из последних альбомов о Сарьяне (249), где данные о раннем периоде творчества художника зафиксированы с целым рядом неточностей.

16. Правда, в первом альбоме встречаются и листы, выполненные в 1904 году, а во втором — работы 1905 года.

17. Дата создания этой картины, местонахождение которой не установлено, вызывает некоторые сомнения. Известно, что на выставке «Салон «Золотого руна» экспонировались работы Сарьяна 1907 года. Единственное исключение, если не считать показанную там же картину «Поэт» 1906 года (см.: примечание 18 к главе III), составляла картина «Жаркий день». Между тем на выставках 1900-х годов Сарьян был склонен показывать одновременные произведения. Так, на выставке «Венок» в Петербурге экспонировались работы художника 1906 года, на второй выставке «Золотое руно» — его работы 1908 года (удивительно, что среди них не было картины «Жаркий день»), а на третьей — произведения Сарьяна 1909 года. Заметим также, что в девятом номере журнала «Аполлон» за 1913 год, где помещена черно-белая репродукция картины, дата ее создания неразборчива, но подпись под репродукцией гласит: «М. С. Сарьянъ. «Жаркий день» (темпера — 1907)». В том же номере журнала в качестве приложения к статье Волошина помещен каталог произведений Сарьяна (см.: 68, с. 19—21), где работа художника датирована 1908 годом. Все последующие каталоги картин Сарьяна составлялись уже в советское время и во многих случаях ориентировались на данные волошинского каталога.

18. Перечисленные работы Сарьяна количественно уступали его символистским произведениям и на выставках тех лет (за исключением «Утра в зеленом саду») не экспонировались.

19. В экспозиции Музея М. С. Сарьяна в Ереване эта работа носит название «Под деревьями. Сон».

20. В творчестве художников «Голубой розы» мотив кипариса встречается, например, в картине Павла Кузнецова «Ночь чахоточных» (1907).

21. Укажем хотя бы на такой красноречивый факт: портрет Метерлинка висел в кабинете редактора журнала «Весы» В. Я. Брюсова (см.: 29, с. 264).

22. Как раз в 1903 году вышел в свет первый том Полного собрания сочинений Метерлинка на русском языке.

23. О Метерлинке в связи с творчеством будущих «голуборозовцев» см.: 262, с. 105, 211—212.

24. По словам М. В. Давыдовой, Сурепянец «создал обобщенный символический образ природы, суровой и глухой. Унылый ритм однообразно-голых деревьев среди голой каменистой земли. Сквозь темные силуэты стволов видно небо, прозрачное и печальное. Ощущение пустынности и одиночества стремится передать Сурепянец...» (85, с. 228).

25. Как пишет Джордж Маунер, «Закливание» Поля Серюзы подразумевает леса «Пелеаса» и «Слепых» Метерлинка» (314, р. 97).

26. Тема тишины и многозначительного молчания вообще свойственна символизму, но для творчества Метерлинка она типична вдвойне: ею проникнуты все ранние произведения драматурга, ей посвятил он десятки страниц в книге своих статей «Сокровище смиренных» (1896), она легла в основу его теории «статического театра» или так называемого «второго диалога».

27. Могут возникнуть ассоциации и с «чашей символов», «живыми колоннами» Шарля Бодлера (см.: примечание 2 к главе II).

28. Об этой работе Ван Гога см.: 87, с. 275.

29. Допустимы параллели и с некоторыми литературными произведениями эпохи романтизма и символизма, такими, как «Сказки и Фантазии» Э.-Т.-А. Гофмана (в эти годы они готовились к изданию в переводе К. Бальмонта, см.: «Золотое руно», 1908, № 6, с. 77); «Жрец», «У моря», «Сон» и аналогичные стихотворения В. Брюсова; «Сон», «Поэт» и другие сочинения А. Блока; «Видения» Ш. Бодлера; «Видение» С. Малларме; «Призраки» Г. Ибсена; «Грезы сумерек» В. Терьяна и т. д.

30. Заметим, что Сарьян знал В. Э. Борисова-Мусатова лично, однако не был с ним в столь же близких отношениях, как Павел Кузнецов или Петр Уткин.

31. Следует, между прочим, отметить, что в отличие от мирискусников Сарьян (за очень редкими исключениями) оставался до революции равнодушен и к театрально-декорационному искусству, равно как и к искусству книжного оформления. Вместе с тем нельзя согласиться с мнением А. Эфроса, который в своей статье 1934 года «Мартирос Сарьян (Тридцатилетие творчества)» писал о том, что Сарьяну якобы «никогда не удавались постановки, иллюстрации, обложки и прочее прикладных дел мастерство», что «то же было с его иллюстраторством» или что «его книжная графика... сделана... через силу» (304, с. 218). Такое мнение критика кажется тем более странным и неожиданным, что к этому времени Сарьян успел выполнить великолепные эскизы декораций и костюмов к «Принцессе Турандот» (1921) и «Зулейке» (1926) К. Гоцци, «Золотому петушку» (1932) Н. А. Римского-Корсакова, «Алмаст» (1930, 1933), Ал. Спендиарова, создал прекрасные иллюстрации к армянским народным сказкам (1929, 1933).

Свою точку зрения на проблему творческих взаимосвязей Сарьяна и «Мира искусства» высказывали Н. Пунин в статье 1932 года «Сарьян и «Мир искусства» (12, оп. 1, ед. хр. 4, лл. 85—92), Д. Е. Аркин в статье «Сарьян» (5, оп. 1, ед. хр. 38, л. 34), Луи Воксель в предисловии к каталогу персональной выставки художника в Париже (316, без пагинации) и другие исследователи.

32. Можно указать также на два карандашных наброска Сарьяна 1906 года «Девушки на веранде. Самбек» и «Сестра художника за чтением», которые по своему композиционному решению и мотиву изображения перекликаются с такими работами Борисова-Мусатова, как «Девушка на балконе» и «За вышиванием».

33. Это подтверждается и на примере графической заставки Сарьяна, выполненной им для журнала «Золотое руно» (1907, № 5).

34. Вот что писал о своих работах начала 1910-х годов сам Сарьян: «Мне кажется, я впервые подошел так к Востоку, и эта работа как раз должна была восполнить тот колоссальный пробел, который имелся в русском искусстве, несмотря на то, что мы находились в 11—505

ближайшем соседстве с восточными странами» (256, с. 294).

35. В повести Д. Голубкова говорится о том, что среди любимых книг Сарьяна в детские годы были «персидские сказки, легенды о Синдбаде-мореходе...», рассказы «о вечно синем небе Индии..., о блестящих лалах древних восточных кладов...» (75, с. 9).

36. В одной из статей Джона Боулта эта работа ошибочно идентифицирована с темперой художника 1905 года «Оазис. Влюбленные» (см.: 308, подпись под репродукцией).

37. Не исключено, что создавая «Сказку. Любовь», Сарьян находился под впечатлением от поэтической легенды Ов. Туманяна «Ахтамар», блестящий перевод которой на русский язык еще в 1893 году осуществил К. Бальмонт. «Миг блаженства! Миг свиданья, Сладких танцев райский сон!» — этими словами поэта можно было бы охарактеризовать эмоциональное содержание сарьяновской акварели, так можно было бы переименовать ее название.

38. Здесь уместно вспомнить следующие определения А. Белого: «Символ есть соединение переживания с формой образа» (41, с. 179), или «Процесс построения моделей переживания посредством образов видности есть процесс символизации» (41, с. 206).

39. На близость символистского метода к импрессионистическому типу художественного мышления указывали многие, в том числе и сами символисты. Так, еще в 1905 году Б. Липкин, отождествляя понятия «символизм» и «эмоционализм», писал: «Эмоционализм — это импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения; в нем из настроения рождается эмоция, — так, как от природы впечатление — в импрессионизме. Это целое новое мирозерцание в живописи. Родоначальник русского эмоционализма — Врубель...» (36, с. 56). Вяч. Иванов, характеризуя метод «идеалистического символизма», писал: «Комбинации зрительных, слуховых и других чувственных представлений должны были действовать на душу слушателя так, чтобы в ней зазвучал аккорд чувствований, отвечающий аккорду, вдохновившему худож-

ника. Этот метод есть импрессионизм» (98, с. 275). К. Бальмонт, определяя декадентство как умонастрое-ние художника, символизм — как творческий метод, а импрессионизм как явление стиля, писал: «Импрессионист — это художник, говорящий намеками, субъективно пережитыми...» (цит. по: 128, с. 224).

40. Пантенстическое мироощущение Сарьяна было отмечено еще дореволюционной критикой. Так, в 1909 году Г. Тастевен писал: «Искание нового реалистического символизма... объединяет мистического пантенста Кузнецова с его галлюцинациями, с его трепетными прозрениями мистических тайн духа; нежного лирика красок Уткина с его неясным романтизмом...; или Сарьяна с его ярким восточным колоритом, передающим душу Востока, пантенстическое чувство единения с природой...» (298, с. 1; разрядка наша. — А. А.). О пантенстическом характере сарьяновского мироощущения писал до революции и С. Кара-Мурза: «Картины Сарьяна говорят нам... о первоначальном, естественном изяществе флоры, об истоках жизни и ранних родниках быта. Они навевают давно заглушенные воспоминания о чувстве близости к земле, об ощущениях, родящих нас с космосом, о сознании пантенстического единства нашего с миром» (117, с. 228; разрядка наша. — А. А.). Заметим, что пантенстическое мироощущение было свойственно и другим «голуборозовцам».

41. Тот же образ, претерпев некоторую трансформацию, появляется и в акварели Сарьяна «Пастушок, играющий на свирели» (1904), фотография которой была помещена на обложке Программы армянского вечера, состоявшегося в Москве в декабре 1904 года. Здесь же была помещена фотография еще одной акварели Сарьяна на музыкальную тему («У ручья. Сказка», 1904).

42. Надо отметить, что большинство «голуборозовцев» обладали чутким музыкальным слухом. Некоторые из них (Павел Кузнецов, Н. Феофилактов) даже готовились стать музыкантами, играли на музыкальных инструментах или имели музыкальное образование. Об отношении Сарьяна к музыке см.: 31. В творчестве всех без исключения «голуборозовцев» наблюдается повышенный интерес к музыкальным мотивам и темам, таким, как «Пас-

тораль», «Ноктюри», «Прелюд», «Игра на свирели», «Ритм», «Песнь» и т. д.

43. Как полагает Дж. Боулт, эти особенности художественного языка «голуборозовцев» объяснялись и тем, что вслед за А. Белым и Вяч. Ивановым «голуборозовцы» считали «спектральную реакцию человеческого глаза приблизительной, ненадежной, обеспечивающей лишь условную или относительную картину мира» и «оспаривали точность визуальных искусств, которые... опираются на перспективу — обыкновенную живописную условность» (310, р. 574).

44. Взятые в кавычки определения принадлежат Вяч. Иванову (см.: 98, с. 39).

45. Выражение В. Брюсова (см.: 52, с. 21).

46. В экспозиции Музея М. С. Сарьяна в Ереване эта работа фигурирует под названием «Сон».

47. Примечательно, что та же манера живописного исполнения встречается и в ряде одновременных произведений Павла Кузнецова. Указывая на них, А. А. Русакова пишет: «В некоторых случаях, особенно в сравнительно ранних картинах, на эту туманную живопись накинута дробное кружево штрихов, обозначающих листву» (210, с. 56). Далее она заключает: «В сплаве импрессионистической живописной поверхности и графичности модерна — одна из характерных особенностей стилистики кузнецовских картин...» (210, с. 56). Думается, что слова исследовательницы приложимы и к ряду произведений Сарьяна 1900-х годов.

48. В этом отношении наиболее показательна серия «Фонтанов» Павла Кузнецова. Любопытно, что ту же идею в поэтической форме выразили еще в 1836 году Ф. Тютчев («Фонтан»), а в 1891 году А. Фет («Ночь и я, мы оба дышим...»).

49. В экспозиции Музея М. С. Сарьяна в Ереване эти работы фигурируют под названиями «У родника. На склонах Арагаца» и «Цветущие горы. В ущелье Ахуряна».

50. «Общество свободной эстетики» («Единение») фактически начало действовать с ноября 1906 года (см.: 56, с. 33, 401, 689), а формально было открыто в апреле 1907 года (см.: 210, с. 83).

51. Наряду с «взрослыми» выставками, в виде исключения, следует назвать и XXVII выставку картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества, открытую в конце 1904 года в Москве, где ее участники впервые за многие годы получили возможность отойти от жестких требований и условий, предъявляемых Советом преподавателей Училища. Отмечая эти отрадные перемены, автор рецензии на выставку, подписавшийся инициалом Т. (вероятно, редактор журнала «Искусство» Н. Я. Тароватый), писал: «Не на чем было остановить взгляд. Убожество рисунка, тусклые краски... — и вдруг в этом году чудесное превращение. Жизнь, так систематически изгонявшаяся, победно вступила в свои права. Яркие лучи пронизали сумрак старых передвижнических зал...» (264, с. 35). Далее, перечисляя «целый ряд «молодых», вполне искренних и смело порвавших с устаревшим» участников выставки, рецензент указывал и на Сарьяна, «уничтожившего в себе школу, начавшего все сызнова, странно самобытного в своих восточных примитивах...» (264, с. 35).

52. Название выставки вряд ли имело политическую «окраску», скорее всего оно призвано было выразить идею пробуждения, любви, красоты, светлых юношеских надежд. В этой связи отметим, что в своей статье «Из поэтики розы», написанной в 1898 году, А. Н. Веселовский, касаясь символического значения этого образа и указывая на его полисемантическую, между прочим писал и о том, что «роза — цветок любви..., цветок желанный..., символ красоты вообще» (61, с. 133—134).

53. Л. Мирзоян и Ш. Хачатрян склонны отождествлять «Аул» с работой «Вечер в Каракилисе» 1901 года. «Вечер» с «Вечером в саду» 1903 года, а «Восточную легенду» с акварелью «Восточная сказка», также выполненной в 1903 году (см.: 249, с. 278).

54. Заметим, что в письме В. Э. Борисова-Мусатова есть упоминание о фотографиях с выставки картин «Алая роза». Но сохранились ли эти фотографии, где они находятся и имеются ли среди них воспроизведения работ Сарьяна, — установить не удалось.

55. Организаторами выставки были уроженцы Саратова Павел Кузнецов и Петр Уткин, которые показали

на выставке наибольшее число работ: 31 и 34 соответственно.

56. На выставке участвовала также жена В. Э. Борисова-Мусатова художница Е. В. Александрава.

57. По существу, «Алую», а не «Голубую розу» следует считать первой чисто групповой выставкой в России.

58. В монографиях о Сарьяне «Алая роза» даже не упоминается, а в некоторых каталогах его произведений работы, которые были показаны на выставке, ошибочно датированы 1905 годом (см.: 68, с. 138; 89, с. 98 и 135, с. 89).

ГЛАВА III

1. Основное ядро выставок «Венок» и «Золотое руно» составляли «голуборозовцы».

2. З. Гиппиус вторил В. Розанов: «Я не хочу истины, я хочу покоя» (цит. по: 138, с. 48).

3. В уставе «Общества свободной эстетики», который был утвержден 10 апреля 1907 года, определялись следующие цели: «Способствовать успеху и развитию в России искусств и литературы и содействовать общению деятелей их между собой» (цит. по: 54, с. 190).

4. В момент учреждения «Общества свободной эстетики» число его действительных членов достигало 130 (см.: 19, картон 114, ед. хр. 38, л. 1).

5. В списке действительных членов «Общества свободной эстетики» за 1910—1911 год можно найти имена почти всех «голуборозовцев»: А. Арапова, В. Дриттенпрейса, Н. Крымова, Павла Кузнецова, Н. Милютин, Н. Сапунова, М. Сарьяна, С. Судейкина, Н. Феофилактова (см.: 189, без пагинации и 19, картон 114, ед. хр. 38, л. 59а—63). Слова Андрея Белого о том, что «Эстетику окрасила «Голубая роза» (46, с. 235), можно трактовать как в прямом, так и в переносном смысле, ибо «не исключено, что оформление интерьеров, в которых протекала жизнь «Свободной эстетики», было выполнено при участии «голуборозовцев» (210, с. 83).

6. См.: 19, картон 114, ед. хр. 38, л. 9. На так называемых «средах» «Общества свободной эстетики», помимо его действительных членов, участвовали по приглашению билетам и члены-посетители, число которых в 1914 году составляло 31 (см.: 54, с. 190).

7. По поводу выбора столь необычного названия выставки высказывались различные предположения, которые подробно прокомментированы А. А. Русаковой в ее книге о Павле Кузнецове (см.: 210, с. 70). Добавим, что ближайшей литературной аналогией названию выставки, а в чем-то и ее содержанию, может служить символическо-психологическая драма Леси Украинки «Голубая роза», созданная в 1896 году и вскоре переведенная на русский язык. Были ли знакомы с этим произведением В. Брюсов, А. Белый или кто-либо из «голуборозовцев», — сказать трудно, но примечателен сам факт буквального совпадения.

Между тем образ «голубого цветка мистической любви», который был воспет еще Новалисом, как и другие образы и мотивы символизма, постепенно становились расхожими, входили в моду. Это хорошо показано в воспоминаниях Н. И. Петровской (см.: 192, с. 778—779), а также в книге мемуаров Алисы Коонен, где, помимо прочего, рассказывается и о том, что в те годы в одном из магазинов на Петровке, у некоего Ноева, продавалась «сенсационная новинка» Москвы — натуральные голубые розы (см.: 126, с. 133).

8. Среди «голуборозовцев» были и скульпторы — А. Матвеев и П. Бромирский.

9. Дом принадлежал владельцу фарфорового завода С. Кузнецову.

10. Выражение Л. Столицы (см.: 263, с. 89).

11. П. Уткин выставил 17 работ, в том числе 2 эскиза.

12. Подробно о материалах и технике живописи Сарьяна см.: 64.

13. Об этом см.: 216, с. 220.

14. Не исключено, что среди распроданных с аукциона в Нью-Йорке (1916 г.) произведений из собрания Н. П. Рябушинского могли быть и работы Сарьяна (см.: 309, р. 493).

15. В течение 1907—1913-х годов в указанных журналах были помещены репродукции следующих произведений Сарьяна второй половины 1900-х годов: «У дерева с гранатами», «Озеро фей», «Человек с газетями» («Золотое руно», 1907, № 5); «Поэт», «На гранатовом дереве», «Женщина с пестрыми ткацкими», «Жаркий день» («Золотое руно», 1908, № 10); «У колодца. Жаркий день», «Барс и женщины», «Лунная ночь» («Золотое руно», 1909, № 6); «Зной. Бегущая собака», «К источнику», «Лето» («Аполлон», 1911, № 1); «Жаркий день» («Аполлон», 1913, № 9).

16. В каталоге Л. Мирзоян и Ш. Хачатряна эти два портрета ошибочно идентифицированы (см.: 249, с. 279).

17. Подробно об этом см.: 216, с. 198—203.

18. Принятая дата создания этой картины (1906) вызывает некоторые сомнения: работа демонстрировалась на выставке «Салон «Золотого руна», где экспонировались произведения Сарьяна 1907 года (см.: примечание 17 к главе II); она отсутствовала как на выставке «Венок» в Петербурге, где были показаны работы художника 1906 года, так и на выставке «Голубая роза», где были представлены его лучшие произведения 1905—1906-х годов.

19. Это можно подтвердить на примере лирики армянского поэта XVIII века Саята-Новы, творчество которого высоко оценивалось Сарьяном.

20. Выражение Сарьяна (см.: 233, с. 77).

21. Эта работа 1906 года, местонахождение которой не установлено, ошибочно отождествляется Дж. Боулом с другой работой художника «На гранатовом дереве» (1907) из Третьяковской галереи (см.: 308, р. 179). В каталоге Л. Мирзоян и Ш. Хачатряна та же работа ошибочно идентифицирована с картиной Сарьяна «Оазис. Влюбленные» (1905; местонахождение неизвестно) и датирована 1907 годом (см.: 249, с. 280).

22. Тема «Леды и лебедя» привлекала и «голуборозовцев». Так, С. Судейкин на выставке «Алая роза», наряду с аллегорическими композициями «Эрос» и «Купальщицы», показал и работу «Леда и лебедь». Как пишет А. А. Русакова, они были отмечены «легким намеком на эротизм, смягченный символистской дымкой»

(210, с. 44). «Леда» — так называлась одна из скульптурных композиций П. Бромбергского в экспозиции «Голубой розы».

23. К стихотворению В. Эльснера «Степная Астарта» Сарьян выполнил гуашь под названием «Молния», а к «Пазифас» — картину «Гиппопотам и царица» («В камышах»), которая была написана на картоне акварелью и темной краской. Эта вторая работа художника иллюстрирует следующие, исполненные неприкрытого эротизма, строки поэта:

Мне равных нет! Разубрана по-царски,
В дугах, на ложе трав и тростника —
Я вас постигну, дерзостные ласки
Морского Посейдонова быка.

24. О том же писал и Сарьян: «Я старался... избежать совершенно подражания чудесному искусству Востока...» (256, с. 294).

25. В Брюсов прямо заявлял, что «от символизма необходимо отделять некоторые несомненно чуждые элементы, присоединившиеся к нему во Франции. Таков мистицизм...» (55, с. 172).

26. «Искусство — свободно» — таков был основной обобщающий лозунг, приемлемый в то время для всех главных сотрудников «Весов», — пишут К. М. Азадовский и Д. Е. Максимов (29, с. 265). Любопытно сравнить слова Сарьяна и со словами С. Дягилева: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное — свободно» (91, с. 15).

27. См.: 168, с. 85, 89. Стихи, вероятно, не сохранились.

28. Как пишет Г. Ю. Стернин, «элементарный статистический анализ словарного состава его (Бальмонта. — А. А.) сочинений обнаруживает пристрастие поэта к «снам» и «грезам», а его обращение со словом-звуком, словом-образом придает его речи ту импрессионистическую фактуру, которая размывает материальные очертания предметов» (262, с. 103).

29. Мы не можем согласиться с М. Холминой, которая настаивает, что «наиболее преданным и последовательным адептом этой мировоззренческой системы (пантеизма. — А. А.) среди художников «Голубой розы» должен быть признан Петр Уткин» (285, с. 226).

30. В кавычки взяты названия произведений Павла Кузнецова и Сарьяна.

31. Так, В. Милиоти писал: «Голубая роза» создавалась в силу взаимного притяжения художников по существу индивидуалистов...» (164, с. 94). В другом месте он отмечал, что «Голубая роза» представляет собой «индивидуалистическое, и притом крайнее в молодом русском искусстве течение...» (165, с. 3).

32. Одна из акварелей Сарьяна так и называлась — «Жрец» (1904).

33. Подробней об этом см.: 314, с. 103.

34. См.: примечание 26 к главе II.

35. Спустя два года на ту же тему высказался и К. Бальмонт в своем знаменитом двустишии:

Чья душа коснулась бесконечности,
Тот навек проникся тишиной.

36. О кризисе «голуборозовской» эстетики и о новых тенденциях в творчестве художников «Голубой розы» в эти годы см. также: 213, с. 87; 139, с. 49; 123, с. 102—103; 133, с. 21 и др.

37. Через год Н. П. Рябушинский выразился категоричней: «Голубая роза» должна была сплотиться... Но уже началось глухое брожение — признак временности и неживучести голубых роз» (292, с. 123).

38. «...Сказочность и фантастичность заводили меня в тупик (период «Голубой розы», «Золотого руна»)...», — признавался впоследствии художник (222, с. 11).

39. О том же пишет и Л. Эфрос: «... Доступ в его (Морозова. — А. А.) особняк был очень затруднителен, не в пример раскрытым для званных и незванных дверям Щукинского дома...» (302, с. 2).

40. На первой выставке («Салон «Золотого руна») участвовали 48 иностранных мастеров, на второй («Золотое руно») — 10 иностранцев.

41. С. И. Щукин и И. А. Морозов, которые находились с Н. П. Рябушинским не в лучших отношениях, отказались предоставить ему картины из своих собраний.

42. В другом месте Н. П. Рябушинский писал, что выставка «Салон «Золотого руна» призвана была «сопоставлением отдельных групп (петербургско-московских, «Мир искусства» и группы «Голубой розы») ярче

оттенить физиономию и установить ценность каждой, а привлечением французских экспонентов выяснить влияния и происхождение новых течений в русском искусстве» (292, с. 123).

43. На «Салоне «Золотого руна» участвовали со стороны России «голуборозовцы» И. Кнабе, Павел Кузнецов, А. Матвеев, В. Милноти, Н. Рябушинский, М. Сарьян, П. Уткин и А. Фонфизин, а также Н. Гончарова, А. Карев, М. Кузнецов (Волжский), М. Ларионов, Н. Ульянов, Н. Хрустачев и М. Шитов. Русский отдел второй выставки «Золотого руна» был представлен именами тех же «голуборозовцев», а также Н. Гончаровой, М. Кузнецова (Волжского), М. Ларионова, П. Наумова, И. Плеханова и Н. Ульянова.

44. Подробно об этой выставке и участии на ней Сарьяна см.: 105, с. 89—90.

45. Сарьян имел возможность познакомиться с искусством Персии еще до своей поездки в эту страну в 1913 году. В частности, он был вхож в дом Евфимии Павловны Носовой, сестры издателя журнала «Золотое руно» Н. П. Рябушинского, которой принадлежала богатая коллекция средневековых персидских миниатюр (см.: 247, с. 175). На знакомство Сарьяна с персидской миниатюрой обращали внимание еще дореволюционные критики (см., например: 97; 74; 68, с. 14; 147, с. 85).

46. Среди работ Сарьяна, показанных на второй выставке «Золотого руна», были и две акварели сказочного характера. Художник продолжал время от времени писать сказочно-фантастические акварели не только во второй половине 1900-х годов, но и в 1910-е годы.

47. В Музее М. С. Сарьяна в Ереване хранится выполненная темперой работа художника «На плоской крыше» — одно из немногих более или менее хорошо сохранившихся его произведений из числа уничтоженных в результате пожара на пароходе «Фрижи» в 1928 году в порту Константинополя (подробно об этом см.: 34, с. 101—103). Картина датирована 1927 годом, но очевидно, что дата подправлена. Судя по названию работы, ее образному строю и особенностям формального языка, она, выполнена Сарьяном значительно раньше. Известны два произведения художника 1900-х годов с аналогичным

названием («На плоских крышах», 1906 и «Утро: на плоских крышах», 1908), местонахождение которых не установлено. Не исключено, что хранящаяся в Музее работа является одной из них. Не совсем определенные по смыслу пояснительные надписи, оставленные на ней рукой Сарьяна, позволяют предполагать, что художник, находясь в 1927 году в Париже, написал на оборотной стороне картона другую работу, которая и была уничтожена во время пожара, о чем свидетельствуют красочные подтеки и почернения, явные следы огня. Наша догадка подкрепляется тем обстоятельством, что в каталоге персональной выставки Сарьяна в Париже, где были представлены практически все его работы 1927 года, такой картины не значится (см.: Exposition Martiros Sarian. 7 au 20 Janvier 1928. Galerie Charles-Auguste Girard. Catalogue).

48. В особенности это касается таких работ Сарьяна, как «На гранатовом дереве» (1907) и «Женщина с пестрыми тканями» (1907), где декоративность приобретает довлеющий себе характер.

49. Об этом см.: 247, с. 68.

50. Подробно об этом см.: 24.

51. На «Салоне «Золотого руна» Матисс показал пять живописных произведений: «Прическа», «Терраса», «Больная», «Герань», «Мол в Каллпуре». На второй выставке «Золотого руна» он показал два натюрморты, а также картины «Гулуза» и «Ясное летнее утро». Столько же работ (от трех до шести) выставили и другие фовисты.

52. Так, в собрании И. А. Морозова к 1912 году имелось 8 работ Матисса (в основном натюрморты), 11 картин Гогена и 17 произведений Сезанна (см.: 146 и 170, с. 54).

53. На «Салоне «Золотого руна» кроме этих работ Ван Гога была показана и акварель художника «Зуав». Сарьян мог видеть также картину Ван Гога «Хижинцы», которую в 1908 году купил в Париже И. А. Морозов. В собрании его брата М. А. Морозова находилась и другая картина Ван Гога «Море», которая была приобретена еще до 1903 года (см.: 270, с. 107).

54. В 1905 году журнал «Искусство» опубликовал четыре письма Ван Гога к брату. Письма к Тео были опубликованы также в журнале «Золотое руно» (1908, № 7—9) рядом со статьями Волошина «Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван Гог, Гоген)» и Г. Тастевена «Импрессионизм и новые искания», значительная часть которых посвящалась творчеству Ван Гога. Подробно говорилось о Ван Гоге и в статье Я. Тугендхольда «Последние течения французской живописи», помещенной в седьмом номере журнала «Современный мир» за 1908 год. Сарьян, безусловно, был знаком с этими публикациями.

55. Выражение Ван Гога (см.: 190, с. 227).

56. Еще раньше Д. В. Сарабьянов писал: «Два дополнительных цвета — оранжевый и синий — как бы стянули к себе все мелкие колебания, очистились от примесей и вступили между собой в некие «враждебно-дружеские» отношения. Как желтый цвет солнца у Ван Гога, эти цвета для Сарьяна стали символом южного зноя» (214, с. 93). См. также: 23, с. 190.

57. В настоящее время краски арльских полотен Ван Гога заметно потускнели (см.: 190, с. 222). Впрочем, то же касается и ранних произведений Сарьяна.

58. Это позволяло Ван Гогу ускорять процесс живописания. В Арле он часто заканчивал картины в один сеанс, что ставил себе в заслугу (см.: 190, с. 223). Сарьян тоже работал очень быстро, завершая работу в один или несколько сеансов (см.: 64, с. 223), и также часто отказывался от предварительного рисунка. Правда, скорость работы Сарьяна зависела и от техники темперы, которая быстро высыхала, не теряя при этом цветовой интенсивности.

59. В связи с волошинским наблюдением, касающимся «павлиньего» тона» произведений Сарьяна второй половины 1900-х годов, уместно привести замечание Г. Ю. Стернина о «чрезвычайно распространенном в иконографии модерна мотиве павлина, павлиньих перьев...» (262, с. 81).

60. В этом легко убедиться, познакомившись с высказываниями Сарьяна об искусстве и с перепиской Ван Гога (см.: 59; 60).

61. Местонахождение работы не установлено. Как пишет Сарьян, еще в конце 1900-х годов ее приобрел Константин Коровин (см.: 223, с. 80).

62. Под этим названием картина фигурировала на первой выставке Союза художников-армян (Тифлис, 1917), в учреждении которого деятельное участие принимал и Сарьян (см.: 22, с. 5).

63. Выражение В. Н. Прокофьева (см.: 199, с. 24).

64. Следует обратить внимание на то, что натюрморты Сарьяна 1900-х годов посвящены исключительно цветочным и растительным мотивам. Предметные натюрморты появляются в его творчестве в 1910-е годы.

65. Об этом см.: 233, с. 78.

66. «...В качестве типажа я взял Ал. Мясникяна — разумеется, не в портретном решении», — писал Сарьян (233, с. 80).

67. Речь идет об «Автопортрете» Сарьяна из Третьяковской галереи, выполненном в феврале 1909 года. Есть и другой одновременный вариант «Автопортрета», хранящийся в Музее М. С. Сарьяна в Ереване, который, в отличие от первой картины, выдержан в более холодных голубовато-бирюзовых тонах и имеет несколько иное композиционное решение.

68. В 1909 году помимо «Пахаря» и «Автопортрета» Сарьян создал портретный этюд «Девушка с загорелым лицом».

69. Это относится, например, к «Портрету г-жи Африкян» (1905) или к этюду «Женщина на скамейке» (1905), представляющему собой, на наш взгляд, типичный образец стиля модери.

70. Если другие «голуборозовцы» (за исключением Н. Салунова) еще в 1906 году были приглашены С. Дягилевым к участию на русской выставке в Париже, то Сарьяну до революции побывать там не довелось.

71. Репродукция этой картины Ван Гога была помещена в № 7—9 журнала «Золотое руно» за 1908 год.

72. Вопреки мнению В. Матевосяна (см.: 159, с. 70) Сарьян никогда не испытывал влияния Сезанна в той же мере, что и влияние Гогена или Ван Гога, хотя элементы сезаннизма действительно можно встретить в некоторых

его произведениях начала 1910-х годов (главным образом в натюрмортах), что было подмечено еще А. А. Федоровым-Давыдовым (см.: 278, с. 81—82).

73. Выражение Д. В. Сарабьянова (см.: 214, с. 86).

74. Подобный прием — правда, не так акцентированно — Сарьян использовал в отдельных своих работах еще в 1908 году («В тени», «У колодца. Жаркий день» и др.).

75. Убедительный композиционный анализ этой картины Сарьяна содержится в книге Д. В. Сарабьянова (см.: 214, с. 87).

76. О сарьяновском «умении видеть», об остроте его глаза и меткости силуэтов в работах художника писали А. Белый, А. Эфрос, А. Федоров-Давыдов и др. Показательно в этой связи и замечание М. Волошина: «...У Сарьяна есть чувство рисунка, доведенного до высшей простоты, и такое же чувство упрощения тона. Он может одним синим пятном без всяких деталей отлить силуэт кувшина, и верность его глаза такова, что кувшин этот кажется матерьяльным и выпуклым» (67, с. 29 главы XVIII).

77. К моменту написания статьи М. Волошин еще не был знаком с персидской серией Сарьяна 1913 года.

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

М. С. САРЬЯНА

1880

ФЕВРАЛЬ

16 (28)

В Новой Нахичевани (ныне Пролетарский район Ростова-на-Дону) родился Мартирос Сарьян. Отец—Саргис Мкртычевич Сарьян—был мастером-плотником по сооружению крестьянских мельниц, занимался земледелием. Мать—Устианэ Багдасаровна Чилингирян.

Вскоре многодетное семейство Сарьянов переезжает из Новой Нахичевани на хутор Самбек, расположенный в степи к северо-западу от Ростова-на-Дону. Живут в доме у брата отца Вардана Сарьяна.

1883

Семейство Саргиса Сарьяна отделяется в самостоятельное хозяйство и строит свой дом на берегу реки Самбек.

1887

АВГУСТ

Отец привозит Мартироса и его 9-летнего брата Сероба в Новую Нахичевань, где под присмотром старшего брата Ованеса они получают «домашнее образование»: учатся читать и писать по-армянски и по-русски, занимаются арифметикой. Живут в доме у сестры матери Сарьяна Екатерины Чилингирян.

1888

СЕНТЯБРЬ

Сарьян поступает в подготовительный класс городского училища, состоящего из двух подготовительных и четырех основных классов. Летнее время проводит на хуторе, помогая старшим в полевой работе. В училище впервые увлекается рисованием, обращая на себя внимание учителя рисования Андрея Ивановича Бахмутского.

1891

Сарьян, заболев брюшным тифом, пропускает занятия и остается в классе на второй год.

Умирает отец Сарьяна.

1895

ЛЕТО

Сарьян завершает учебу в городском училище и приступает к работе в городской конторе по приему подписки на журналы и периодические издания, где служит около семи месяцев. Здесь впервые начинает серьезно заниматься рисованием, выполняет многочисленные портреты посетителей.

По совету товарищей, которые знакомятся с рисунками Сарьяна, Ованес Сарьян принимает решение отправить брата на учебу в Москву, в Училище живописи, ваяния и зодчества.

1896

МАРТ

Сарьян уезжает в Москву. С целью поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества проходит предварительную подготовку у ученика старшего класса того же Училища, выходца из Новой Нахичевани Амаяка Арцатбанияна (1876—1919). Снимает квартиру в Уланском переулке, в доме Красовского.

ЛЕТО

Вместе с А. Арцатбанияном уезжает обратно на юг. Часть лета проводит в казачьей станице Каменской на берегу Северского Донца.

АВГУСТ

Возвращается в Москву. Вместе с А. Арцатбанияном снимает квартиру у священника армянской церкви Асрияна в Златоустовском переулке.

По заданиям А. Арцатбанияна срисовывает копии с масок.

1897

ЛЕТО

Вместе с А. Арцатбанияном снова уезжает на юг.

Возвращается в Москву.

АВГУСТ

Сдав вступительные экзамены, в числе 17 соискателей поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Знакомится с Г. Левоняном (1872—1947).

СЕНТЯБРЬ

Приступает к занятиям в оригинальном классе, где преподает С. А. Коровин (1858—1908).

В Училище знакомится и сближается с Павлом Кузнецовым (1878—1968), К. Петровым-Водкиным (1878—1939), П. Уткиным (1877—1934), Н. Сапуновым (1880—1912), Н. Ульяновым (1875—1949) и др.

Произведения*:

Рабочий Михаил. Бумага, акварель. 17,5 x 10,5.

* Произведения, местонахождение которых не указано, хранятся в Музее М. С. Сарьяна в Ереване.

1898

ЛЕТО

На время летних каникул уезжает домой на юг.

Возвращается в Москву.

СЕНТЯБРЬ

Приступаст к занятиям в головном классе Училища, где уроки живописи ведет А. М. Корин (1865—1923), а уроки рисунка К. Н. Горский (1854—1943).

Из-за отсутствия аттестата зрелости вынужден пройти 4-летний Научный (общеобразовательный) курс параллельно с Художественным. Приступаст к занятиям в первом классе Научного (общеобразовательного) отделения.

Произведения:

Портрет матери. Холст, масло. 44,5 x 33,5.

Портрет Сандухт. Холст, масло. 48 x 42.

Портрет Тагуи. Холст, картон, масло. 31 x 26,5.

1899

ЛЕТО

На время летних каникул уезжает домой на юг. Вместе со старшим братом Ованесом едет на Северный Кавказ, некоторое время живет в Пятигорске.

Возвращается в Москву.

СЕНТЯБРЬ

Приступаст к занятиям в фигурном классе Училища у Н. А. Касаткина (1859—1930) и С. Д. Милорадовича (1852—1943). Переходит во второй класс Научного (общеобразовательного) отделения.

Принимает участие в художественном оформлении студенческих вечеров, организуемых в Училище.

Произведения:

Коровы. Холст, масло. 27,5 x 37.

Пасека. Холст, картон, масло. 23,5 x 30.

1900

ЛЕТО

На время летних каникул вместе со студентом отделения зодчества Училища Г. Мнансаряном (1881—1959) уезжает на Северный Кавказ, затем в Новую Нахичевань.

Возвращается в Москву.

СЕНТЯБРЬ

Приступает к занятиям в натурном классе Училища у А. Е. Архипова (1862—1930), В. Н. Бакшеева (1862—1958) и Л. О. Пастернака (1862—1945). Переходит в третий класс Научного (общеобразовательного) отделения.

Начинает эпизодически посещать высшие специальные мастерские И. И. Левитана (1860—1900) и А. М. Васнецова (1856—1933) по пейзажу, В. А. Серова (1865—1911) по портрету и А. С. Степанова (1858—1923) по изучению животных.

Произведения:

Натурщик. Холст, масло. 49 x 64.

Натурщица. Холст, масло. 47 x 64.

Портрет Анны. Холст, масло. 45 x 37.

Портрет матери. Холст, масло. 45 x 37.

Портрет О. Чилингиряна. Холст, масло. 40,5 x 29,5.

1901

ЛЕТО

На время летних каникул вместе с Г. Мнансаряном впервые уезжает в Армению. В Ереване живет в доме у родственников Г. Мнансаряна. Знакомится со скульптором А. Тер-Марукианом (1875—1919). Путешествует по Армении. Бывает в Аштараке, Эчмиадзине, на озере Севан.

Возвращается в Москву.

СЕНТЯБРЬ

Продолжает занятия в натурном классе училища. Переходит в последний, четвертый класс Научного (общеобразовательного) отделения.

За один из живописных этюдов награждается малой серебряной медалью.

ДЕКАБРЬ

Дебютирует на XXIV выставке картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. Экспонирует следующие работы 1901 года: «Покинутый домик», «Эльбрус», «После дождя» и «Молотьба»*.

Произведения:

В Александрополе. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

В саду. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Вечер в Каракилиссе. Холст, масло. 42 x 58.

Местонахождение неизвестно.

Молотьба. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Покинутый домик. Холст, масло.

Уничтожено художником.

После дождя. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Эльбрус. Холст, масло.

Уничтожено художником.

1902

В Москве знакомится с художниками Г. Б. Якуловым (1884—1928) и Е. М. Тадевосяном (1870—1936).

Награждается малой серебряной медалью за рисунок натурщика.

* Названия работ и их последовательность даны в соответствии с каталогами выставок.

Избирается членом Совета выставок внешкольных работ учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.

ЛЕТО

На время летних каникул вместе с Г. Мпансаряном уезжает в Армению. Посещает развалины городища Ани, где под руководством Н. Я. Марра (1864—1934) ведутся археологические раскопки. В Ани знакомится с архитектором Т. Тораманяном (1864—1934).

Возвращается в Москву.

СЕНТЯБРЬ

Продолжает занятия в натурном классе Училища. Завершает курс Научного (общееобразовательного) отделения.

ДЕКАБРЬ

В Москве, в залах Благородного собрания, состоялся Армянский вечер в пользу Касперовского (Гаспаряновского) приюта. В художественном убранстве вечера (холсты на восточные темы, шатры с персидскими коврами) принимали участие Сарьян, Павел Кузнецов, Половинкин и Сорохтин. На вечере знакомится с дирижером К. С. Сараджевым (1877—1954), композитором Н. Ф. Тиграновым (1856—1951) и певицей Э. О. Терьян-Коргановой (1864—?).

На XXV выставке картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве экспонирует следующие работы 1902 года: «Поля», «Хуторок», «Озеро (Утро)», «Пейзаж», «Степь», «Кузьминка», «Осенью», «Весною», «Гроза», «На востоке», «Утро», «Осенью в степи», «Весною в степи», «Зангу», «Макраванк», «Всходы», «Весной», «В степи», «Утро».

Произведения:

Арагац. Холст, масло. 39 x 56.

В степи. Холст, масло.

Уничтожено художником.

- Весенний вечер. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Весной. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Весной в степи. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Всходы. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Гроза. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Дорога. Сумерки. Холст, масло. 58 x 40.
- Зангу. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Кузьминка. Холст, масло. 64 x 44.
- Курган. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Лорийские горы. Холст, масло.
Местонахождение неизвестно.
- Макраванк. Холст, масло. 36 x 46.
- Маска. Холст, масло. 49 x 68.
- На востоке. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Озеро (Утро). Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Осенью. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Осенью в степи. Холст, масло. 66 x 46.
- Пейзаж. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Пейзаж. Самбек. Холст, масло.
- Поля. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Пригорок. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Ранней весной. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Сенник. Холст, масло.
Уничтожено художником.
- Стень. Холст, масло.
Уничтожено художником.

Утро. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Утро. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Хуторок. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Автопортрет. Бумага, акварель. 22 x 20.

Гора Эльбрус из Пятигорска. Бумага, акварель. 34 x 24.

Памятники Ереванского кладбища. Бумага, акварель. 24 x 23,5.

1903

МАРТ

В Москве, в театре Гирша, состоялся художественно-музыкальный вечер в пользу «недостаточных» учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. В оформлении вечера и в постановке «живых картин» участвовали Адель, Л. Туржанский (1875—1945), Сорохтин, С. Петров, А. Арапов (1876—1949) и др. Сарьян декорировал один из номеров вечера картиной «Есть пламень белый в священной роще (восточная сказка)...».

ЛЕТО

Вместе с Г. Миансаряном уезжает в Армению. Посещает Александрополь, где знакомится с поэтом Аветиком Исаакием (1875—1957). Вновь посещает Ани, бывает в Гошаванке, Ахпате, Санаине. Отправляется в Каракилису.

Знакомится с писателем Перчем Прошьяном (1837—1907).

Совершает путешествие по маршруту: Тифлис, Батум, Ардвин, Ахалкалаки, Артанудж, Ардаган.

Возвращается в Москву.

В течение полутора лет посещает высшую специальную мастерскую по портрету и жанру, которой попеременно руководили В. А. Серов и К. А. Коровин (1861—1939).

ДЕКАБРЬ

Участвует на XXVI выставке картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. Показывает следующие работы 1903 года: «У моря», «Пейзаж», «Весной в степи», «В горах», «Хуторок», «Осенью в степи», «На востоке», «На востоке», «На востоке», три работы без названий.

Произведения:

Аул. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

В армянской деревне. Холст, масло. 32 x 46.

Собрание Г. Сарьяна, Ереван.

В горах. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Вечер. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Вечер в саду. Холст, масло. 32 x 46.

Вечером в деревне. Холст, масло. 45 x 60.

Восточная легенда. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Дождливый день. Холст, масло. 68 x 48.

На востоке. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

На востоке. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

На востоке. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Отблески вечера. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Пейзаж. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Раздан. Холст, масло. 45 x 64,5.

Сельский пейзаж. Каракилиса. Холст, масло. 44 x 59,5.

Степь весной. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Степь осенью. Пасмурный день (Начало осени в степи).

Холст, масло. 45 x 65.

У моря. Буйволы (У моря). Холст, масло. 49,5 x 71.

Областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-

Дону.

Хуторок. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Хуторок. Сумерки. Холст, масло. 62 x 74.

Автопортрет. Бумага, акварель. 33 x 24.

Адам и Ева. Бумага, акварель. 24 x 33.

В кипарисовой роще. Бумага, акварель. 33 x 24.

Вечер в степи. Бумага, акварель. 24 x 33.

Водопой. Бумага, акварель. 24 x 33.

Восточная сказка. Бумага, акварель. 23 x 21.

Декоративная фантазия в голубом. Бумага, акварель. 24 x 33.

Декоративная фантазия в розовом. Бумага, акварель. 24 x 33.

Ирисы. Бумага, акварель. 24 x 33.

Купающаяся фея. Бумага, акварель. 24 x 33.

Наташа. Бумага, акварель. 24 x 33.

Под деревьями. Сон. Бумага, акварель. 24 x 33.

Софья Миансарян. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Хуторок в степи. Бумага, акварель. 24 x 33.

Цветущая ветка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Эскиз. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Эскиз. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Эскиз. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

1904

Становится членом Художественного отдела журнала символистов «Весы», основанного в Москве.

Знакомится с К. Бальмонтом (1867—1942), А. Белым (1880—1934), В. Брюсовым (1873—1924) и другими литераторами-символистами.

АПРЕЛЬ

Принимает участие на выставке «Алая роза» в Саратове. Показывает следующие произведения, созданные, по всей вероятности, в 1903 году: «Аул», «В горах», «Вечер», «Отблески вечера», «Восточная легенда».

ДЕКАБРЬ

В Москве, в залах Благородного собрания, состоялся Армянский вечер в пользу Касперовского

(Гаспарьяновского) приюта. Сарьян оформил обложку Программы «Армянского вечера» и принял участие в художественном убранстве залов (декорации, произведения на сказочные и фантастические мотивы).

На XXVII выставке картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве экспонирует следующие акварели 1904 года: «Утро», «Жрец», «Горный пейзаж», «Сказка долины. Поэты», «Сказка долины. Орфей», «Сказка долины. Поющие цветы».

Произведения:

Восточная сказка. Эскиз ковра. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Кузьминка. Холст, масло. 42,5 x 61,5.

Лунная ночь. Холст, масло. 30 x 46.

Портрет девочки. Холст, масло. 40 x 35.

Портрет матери. Холст, картон, масло. 33 x 28.

Фантастический пейзаж. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Автопортрет. Бумага, акварель. 33 x 24.

Автопортрет. Бумага, акварель. 17 x 14,5.

Голова девушки. Бумага, акварель. 25 x 20.

Горный пейзаж. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Девочка. Бумага, акварель. 33 x 24.

Декоративная фантазия. Бумага, акварель. 24 x 33.

Деревья. Бумага, акварель. 24 x 33.

Жрец. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Король с дочерью. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Ночью в горах. Бумага, акварель. 24 x 33.

Пастушок, играющий на свирели. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Пейзаж со змейкой. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Портрет матери. Бумага, акварель. 17 x 14.

Портрет матери. Бумага, акварель. 25 x 21.

Принцесса. Бумага, акварель, гуашь. 24 x 33.

Сказка. Сераль. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка. Сераль. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка. (Сказка. У дерева; Сказка. Райский сад). Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка долины. Орфей. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сказка долины. Поэты. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Сказка долины. Поющие цветы. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Сон. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сфинкс. Бумага, акварель. 33 x 24.

У воды. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

У дерева. Сон. Бумага, акварель. 24 x 33.

У подножия Арарата. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

У реки. Сказка. Бумага, акварель. 24 x 33.

У родника. На склонах Арагаца. Бумага, акварель. 24 x 33.

У ручья. Сказка. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Утро. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

1905

Становится членом Художественного отдела журнала символистов «Искусство», основанного в Москве.

ФЕВРАЛЬ

Уезжает в Новую Нахичевань.

На XII выставке картин Московского товарищества художников в Москве экспонируется работа Сарьяна 1904 года «Восточная сказка. Эскиз ковра».

Возвращается в Москву.

ЛЕТО

Вместе с Павлом Кузнецовым путешествует по Волге. Простившись с ним в Саратове, следует по реке до Царицына, откуда поездом отправляется в Новую Нахичевань.

Произведения:

Женщина на скамейке. Холст, масло. 43,5 x 52.

Кобылица. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Оазис. Влюбленные. Картон, темпера. 27 x 32.

Местонахождение неизвестно.

Портрет г-жи Африкян. Холст, масло. 107 x 89.

Государственная картинная галерея Армении, Ереван.

Степь осенью. Холст, масло. 45 x 65.

Цветущие горы. Холст, масло.

Местонахождение неизвестно.

Чары солнца. Картон, темпера. 18,5 x 31,5.

Молодой сад. Бумага, акварель. 24 x 33.

Озеро фей. Бумага, гуашь. 24,5 x 24,5

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Портрет Анны и Екатерины в саду. Бумага, акварель. 22 x 30.

Священная роща. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Цветущие горы. В ущелье Ахуряна. Бумага, акварель. 67 x 66.

1906

ФЕВРАЛЬ

Возвращается в Москву.

Училище живописи, ваяния и зодчества уведомляет Сарьяна о том, что ему в очередной раз предоставлена отсрочка по отбыванию воинской повинности по 1 октября 1908 года с тем, чтобы он представил картину на большую медаль и получил звание «классного художника».

В собрании С. И. Щукина впервые знакомится с новейшей французской живописью.

СЕНТЯБРЬ

В новонахичеванском еженедельнике «Нор кянк» («Новая жизнь») публикуется в переводе на армянский язык статья Сарьяна «Воспоминания об искусстве».

Становится членом художественного отдела основанного в Москве журнала символистов «Золотое руно».

ДЕКАБРЬ

Уезжает в Новую Нахичевань.

Произведения:

Блеск дня. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Жаркий вечер. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

На плоских крышах. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Портрет. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Поэт. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Радость дня (День). Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

У дерева с гранатами (У гранатового дерева). Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

У моря. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Утро в зеленом саду. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Чары луны. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Человек с газелями. Холст, масло.

Уничтожено художником.

Влюбленный в змейку. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Сказка. Любовь. Бумага, акварель. 24 x 17.

1907

Возвращается в Москву.

МАРТ

Принимает участие на выставке «Голубая роза» в Москве, на которой показывает следующие работы: «Чары солнца» (1905), «Влюбленный в змейку» (1906), «Блеск дня» (1906), «Озеро фей» (1905), «Кобылица» (1905), «Священная роща» (1905), «Оазис. Влюбленные» (1905), «На плоских крышах» (1906), «Радость дня» (1906), «Чары луны» (1906), «Человек с газелями» (1906), «Портрет» (1906),

«У дерева с гранатами» (1906), «Жаркий вечер» (1906) и «Утро в зеленом саду» (1906). На одной из «исполнительских суббот», которые устраивались в период функционирования выставки «Голубая роза», знакомится с композитором А. А. Спендиаровым (1871—1928).

Избирается действительным членом «Общества свободной эстетики», учрежденного в Москве. Периодически участвует на собраниях «Общества», так называемых «средах».

АПРЕЛЬ

Не имея возможности представить картину на большую медаль, забирает документы из Училища живописи, ваяния и зодчества.

ЛЕТО

Путешествует по Закавказью. Вновь посещает Армению.

АВГУСТ

В новонахичеванском еженедельнике «Нор кянк» («Новая жизнь») публикуется очерк Сарьяна «К Ани», который был переведен на армянский язык А. Ф. Мясникяном (1886—1925).

Произведения:

В старом Тифлисе. Картон, темпера. 18,5 x 32.

Вечер в горах. Картон, темпера. 30 x 45.

Собрание С. А. Шустера, Санкт-Петербург.

Женщина с пестрыми тканями. Картон, темпера. 24 x 28.

Собрание С. Г. Пятниа, Москва.

Комета. Картон, темпера. 35 x 30,5.

На гранатовом дереве. Картон, темпера. 34,5 x 52,5.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

На Кавказе. Холст, темпера. 34 x 48.

Пантеры. Холст, масло, темпера. 35,5 x 51.

Пестрый день. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Под деревьями. Картон, темпера. 26,5 x 34.

Государственная картинная галерея Армении, Ереван.

Цветы. Картон, темпера. 39 x 25.

Ящерица. Картон, темпера.

Уничтожено художником.

Девушка. Бумага, акварель. 24 x 20.

Елизавета и Саидухт. Бумага, акварель. 24 x 33.

На Самбеке. Бумага, акварель. 20,5 x 17.

Овраг. Бумага, акварель. 24 x 33.

Сад. Бумага, акварель. 24 x 33.

Ставрино. Бумага, акварель. 24 x 33.

Ставрино. Пруд на Самбеке. Бумага, акварель. 30 x 22.

Степь. Радуга. Бумага, акварель. 24 x 33.

Цветущее дерево. (Дерево в цвету). Бумага, акварель. 24 x 33.

Яблони в саду. Бумага, акварель. 24 x 33.

1908

ЯНВАРЬ

Мещанину М. С. Сарьяну предоставлено право личного почетного гражданина Новой Нахичевани.

На XV выставке картин Московского товарищества художников в Москве экспонирует небольшую пастель 1907 года «Газель» («Газелла»).

МАРТ

На выставке «Венок» в Петербурге показывает следующие произведения 1906 года: «Человек с газелями», «У дерева с гранатами», «Портрет», «На плоских крышах», «У моря», «Радость дня», «Лунный вечер».

АПРЕЛЬ

На интернациональной выставке «Салон «Золотого руна» в Москве показывает следующие произведения: «Пантеры» (1907), «На гранатовом дереве» (1907), «Комета» (1907), «Пестрый день» (1907), «Женщина с пестрыми тканями» (1907), «Ящерица» (1907), «Поэт» (1906), «Жаркий день» (1908).

ЛЕТО

Уезжает на Черноморское побережье, в Геленджик.

Возвращается в Москву.

Произведения:

Барс и женщины. Холст, темпера. 60,5 x 71,5.

Местонахождение неизвестно.

В тени. Картон, темпера. 26 x 36.

Собрание А. А. Саакян-Барановой. Санкт-Петербург.

Вечер. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Жаркий день. Картон, темпера. 61 x 63.

Местонахождение неизвестно.

Кавказская сказка. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Лунный вечер. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Лунная ночь. Холст, темпера.

Местонахождение неизвестно.

У колодца. Жаркий день (Знойный полдень; Жаркое лето; Чудово дерево). Холст, темпера. 51 x 63.

У моря. Холст, темпера.

Местонахождение неизвестно.

У моря. Сфинкс (У моря). Картон, темпера. 65 x 73.

Утро: на плоских крышах. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Аллея и бугор. Бумага, акварель. 22 x 30.

Армянка из Чалтыря. Бумага, акварель. 29,5 x 22,5.

В Геленджике. Бумага, акварель. 21 x 29.

Геленджик. Купание детей у берега. Бумага, акварель. 22 x 30.

Джанхой (У моря). Бумага, акварель. 22 x 30.

Залив. Геленджик. Бумага, акварель. 23 x 29.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Купающаяся фея. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

На плоских крышах. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Натюрморт. Цветы. Бумага, акварель. 39 x 25.

Полдень. Горы. Бумага, акварель.

Местонахождение неизвестно.

Портрет матери. Бумага, акварель. 29,8 x 21,5.

Родник. Бумага, акварель. 24 x 33.

Самбек. Бумага, акварель. 22 x 30.

Ставррино. Овраг. Бумага, акварель. 21,5 x 30.

Хуторок отца. Бумага, акварель. 19,5 x 22.

1909

ЯНВАРЬ

На интернациональной выставке картин «Золотое руно» показывает следующие работы 1908 года: «Барс и женщины», «Лунная ночь», «Купающаяся фея», «Утро», «Полдень. Горы», «Знойный полдень», «Вечер», «У моря», 2 акварели, «Лунный вечер».

Знакомится с видными представителями армянской творческой интеллигенции: поэтами Вааном Терьяном (1885—1920), Александром Цатуряном (1865—1917), писателями Левонем Шантом (1869—1951), Дереником Демпрчяном (1877—1956), композитором Романосом Меликяном (1882—1935), литературоведами Погосом Макинцяном (1884—1938), Цолаком Ханзадяном (1886—1935), Карапетом Кускяном (1864—1915), Алексеем Дживелеговым (1875—1952) и др. Часто встречаются в доме К. Кускяна в Москве.

ЛЕТО

Уезжает на Северный Кавказ.

Возвращается в Москву.

ДЕКАБРЬ

Принимает участие на заключительной выставке «Золотое руно» в Москве. Показывает следующие произведения 1909 года: «Утро в Ставрине», «Ночь», «Степные цветы», «Ананас», «Степные цветы под солнцем», «Пахарь», «Зной», «Гневы», «Долина», «Лето», «К источнику», «Девушка с загорелым лицом» (этиод), «Горы», эскиз к «Автопортрету».

Произведения:

Автопортрет. Картон, темпера. 70 x 53,5.

Автопортрет. Картон, темпера. 47 x 45.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Ананас. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

В роще на Самбеке. Холст, масло. 63 x 81.

Гневы. Картон, темпера. 67,5 x 99.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
Горы в Геленджике (Горы). Картон, темпера.

Частное собрание, Москва.

Дворик моего отца (этюд). Картон, темпера. 30 x 22.

Девушка с загорелым лицом (этюд). Картон, темпера.

Уничтожено художником.

Долина. Холст, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Зной. Бегущая собака (Зной). Картон, темпера. 56 x 68.

К источнику. Картон, темпера. 68,5 x 65,5.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Лето. Холст, темпера. 45 x 67.

Местонахождение неизвестно.

Ночь у моря (Ночь). Холст, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Пастух. Картон, темпера. 35 x 44.

Пахарь (Земледелец; Землероб). Холст, темпера.

Уничтожено художником.

Степные цветы. Картон, темпера. 53 x 45,5.

Государственная картинная галерея Армении, Ереван.

Степные цветы. Картон, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Степные цветы под солнцем. Картон, темпера. 60 x 67.

Художественный музей им. А. В. Луначарского. Краснодар.

Утро в Ставрине. Холст, темпера. 50 x 69.

Цветущий день. Холст, темпера.

Местонахождение неизвестно.

Цветы. Бумага, акварель. 40 x 26.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные материалы

а) Личные фонды

1. Абрамов С. А. (С. р. ГБЛ, 1).
2. Анопин В. А. (МЛИ им. Чаренца, 12).
3. Арапов А. А. (О. р. ГТГ, 105).
4. Арапов А. А. (ЦГАЛИ, 2350).
5. Аркин Д. Е. (ЦГАЛИ, 2606).
6. Белый А. (ЦГАЛИ, 53).
7. Бычков В. П. (ЦГАЛИ, 2066).
8. Кандауров К. В. (ЦГАЛИ, 769).
9. Кусикян К. Б. (МЛИ им. Чаренца, 1754—1755).
10. Миллоти В. Д. и Н. Д. (О. р. ГТГ, 80).
11. Оболенская Ю. Л. (ЦГАЛИ, 2080).
12. Пунин Н. Н. (ЦГАЛИ, 2633).
13. Сапунов Н. Н. (О. р. ГТГ, 98).
14. Сарьян М. С. (О. р. ГКГА, 36).
15. Ульянов Н. П. (ЦГАЛИ, 2022).
16. Эрлст С. (ЦГАЛИ, 1956).
17. Яблочкина А. А. (ЦГАЛИ, 2304).

б) Фонды обществ и учебных заведений

18. Московское училище живописи, ваяния и зодчества (ЦГАЛИ, 680).
19. Общество свободной эстетики (С. р. ГБЛ, 386).

Литература на русском и армянском языках

20. Агасян А. В. О живописи М. С. Сарьяна 1909—1915 гг. (К вопросу об истоках творчества). — В кн.: IV Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1979, с. 150—151.
21. Агасян А. В. О времени и о себе (М. С. Сарьян в автопортретах). — Комсомолец. Ереван, 1980, 10 апреля.

22. Агасян А. В. О тифлиских годах жизни и деятельности М. С. Сарьяна (предреволюционный период). — В кн.: II Межреспубликанская научная конференция по проблемам искусства Армении и Грузии. Тезисы докладов. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1981, с. 4—6.
23. Агасян А. В. О становлении сарьяновского живописного метода (1900-е годы). — Вестник Ереванского университета, 1982, № 1, с. 188—192.
24. Агасян А. В. Анри Матисс и живопись М. С. Сарьяна 1900—1910-х годов (Опыт сравнительного исследования). — В кн.: V Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1982, с. 239—240.
25. Агасян А. В. Отражение культуры Востока в искусстве М. С. Сарьяна периода «Голубой розы». — В сб.: Армянское искусство, вып. 2. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1984, с. 129—134.
26. Агасян А. В. Недопустимые ошибки (Рецензия на статью о М. С. Сарьяне в Армянской Советской Энциклопедии). — Советская арест, 1986, № 2, с. 58—60 (на арм. яз.).
27. Агасян А. В. О живописных портретах и пейзажных этюдах М. С. Сарьяна ученического периода. — В кн.: VI Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1987, с. 66—67.
28. Агасян А. В. Некоторые мотивы символизма и особенности их интерпретации в творчестве М. С. Сарьяна 1903—1908-х годов. — В сб.: Советская живопись, 9. М.: Советский художник, 1987, с. 202—214.
29. Азатовский К. М., Максимов Д. Е. Брюсов и «Весы» (К историч. изданию). — В кн.: Брюсов Валерий. Литературное наследство, т. 85. М.: Наука, 1976, 1976, с. 257—324.
30. Акварели и рисунки М. Сарьяна. Комплект репродукций (текст и сост. Ш. Г. Хачатряна). Л.: Аврора, 1974.
31. Алиханова Н. Сарьян и музыка. — Музыкальная жизнь, 1980, № 4, с. 8—9.
32. Алленов М. М. Этюды цветов Врубеля (1886—1887). — В сб.: Советское искусствоведение, 77, вып. 2, М.: Советский художник, 1978, с. 191—209.
33. Апреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников. — Аполлон, 1913, № 2, с. 39—48.
34. Архивные документы о М. Сарьяне (публикация и комментарии Э. Овсепян, М. Мартиросян). — Вестник, 1980, № 4, с. 92—105 (на арм. и рус. яз.).
35. Асмус В. Ф. Эстетика русского символизма. — В кн.: Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968, с. 531—609.
36. Б. Л. [Борис Липкин]. Эмоционализм в живописи. — Искусство, 1905, № 2, с. 56—57.
37. Бархударян В. Б. Армянская колония на Дону (К 200-летию основания Новой Нахичевани). — Историко-филологический журнал, 1980, № 1, с. 153—163 (на арм. яз.).

38. Бархударян В. Б. История Ново-Нахичеванской армянской колонии (1861—1917 гг.). Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1985 (на арм. яз.).
39. Бажанов Л. А., Турчин В. С. К суждению об авангардизме и неавангардизме. — В сб.: Советское искусствознание, 77, вып. 1. М.: Советский художник, 1978, с. 16—54.
40. Белый А. Символизм и русское искусство. — Весы, 1908, № 10, с. 45—48.
41. Белый А. Символизм. Книга статей. М.: Мусагет, 1910.
42. Белый А. Луг зеленый. Книга статей. М.: Альянса, 1910.
43. Белый А. Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911.
44. Белый А. О символизме. — Труды и дни, 1912, № 2, с. 1—1.
45. Белый А. На рубеже двух столетий. М.—Л.: Земля и фабрика, 1930.
46. Белый А. Между двух революций. М.—Л. 1934.
47. Белый Андрей. Армения. — В кн.: Глазами друзей. Ереван: Ай-астан, 1967, с. 73—142.
48. Белый Андрей — Сарьян Мартирос. Перениска (Публикация и комментарии П. Гончар). — Вестник Ереванского университета, 1976, № 1, с. 178—193.
49. Бенуа Ал. Художественные ереси. — Золотое руно, 1906, № 2, с. 80—87.
50. Бенуа Ал. Выставка «Мира искусства». — Речь, 1911, 14 января.
51. Блок А. Об искусстве. М.: Искусство, 1980.
52. Брюсов В. Ключи тайн. — Весы, 1904, № 1, с. 3—21.
53. Брюсов В. Современные соображения. — Искусство, 1905, № 8, с. 55—56.
54. Брюсов В. Дневники (1891—1910). М., М. и С. Сабашниковы, 1927.
55. Брюсов В. Русские символисты. — В кн.: Брюсов В. Избранные произведения. М.: Детская литература, 1973, с. 171—178.
56. Брюсов Валерий. Литературное наследство, т. 85. М.: Наука, 1976.
57. Брюсов В. Я. Избранные сочинения. М.: Художественная литература, 1980.
58. Ванандеци Г. Мартирос Сарьян. Египте Чарсци. Ереван: Гермес, 1926 (на арм. яз.).
59. Ван Гог Винсент. Письма. В 2-х томах. М.—Л., т. 1, 1935; т. 2, 1935.
60. Ван Гог. Письма. М.—Л.: Искусство, 1966.
61. Веселовский А. Н. Из поэтики розы. — В кн.: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939, с. 132—140.
62. Виноградов С. А. О странном журнале, его талантливых сотрудников и московских пирах (Из моих записок). — Сегодня. Рига, 1935, 31 марта.
63. Виноградов С. А. О выставке «Голубой розы», таланте Н. П. Рябушинского и «Граздишке роз» в его Кучине (Из моих записок). — Сегодня. Рига, 1935, 7 апреля.

64. Виннер А. В. Материалы и техника живописи М. С. Сарьяна.— В кн.: Виннер А. В. Материалы и техника живописи советских мастеров. Очерки. М.: Советский художник, 1958, с. 123—133.
65. Волошин М. Индивидуализм в искусстве. — Золотое руно, 1906, № 10, с. 66—71.
66. Волошин Максимилиан. Устремления новой французской живописи (Сезанн, Ван Гог, Гоген). — Золотое руно, 1908, № 7—9, с. V—XIII.
67. Волошин Максимилиан. Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. (Москва). — Русская мысль, 1911, книга пятая, с. 25—32 Главы XVIII.
68. Волошин Максимилиан, М. С. Сарьян. — Аполлон, 1913, № 9, с. 5—21.
69. Гастев А. А. Сарьян. М.: Знание, 1961.
70. Г[лаголь] С. Выставка классных работ училища живописи. — Курьер, 1902, 18 декабря.
71. Глаголь С. XXV^я выставка ученических картин в Училище живописи, ваяния и зодчества. — Курьер, 1902, 24 декабря.
72. Глаголь С. По картинным выставкам. XXVII ученическая в Училище живописи. — Русское слово, 1904, 28 декабря.
73. Глаголь С. «Голубая роза». — Московский еженедельник, 1907, 7 апреля.
74. Глаголь Сергей. Мой дневник. Картинные выставки. «Золотое руно». — Столичная молва, 1909, 2 февраля.
75. Голубков Дмитрий. Доброе солнце. Повесть о художнике Мартиросе Сарьяне. М.: Детская литература, 1970.
76. Гофман Виктор. Что есть искусство (Опыт определения). — Искусство, 1905, № 1, с. 19—24.
77. Гофман Виктор. О тайнах формы. — Искусство, 1905, № 4, с. 36.
78. Грабарь Игорь. «Голубая роза». — Весы, 1907, № 5, с. 93—96.
79. Грабарь И. «Союз» и «Венок». — Весы, 1908, № 1, с. 137—142.
80. Грабарь И. Салон «Золотого руна». — Весы, 1908, № 6, с. 91—94.
81. Грабарь И. Московские выставки. II. «Золотое руно», «Товарищество» и «Передвижники». — Весы, 1909, № 2, с. 103—110.
82. Гри-ль [Гришин] С. С выставки картин «Алая роза» (Фельетон). — Саратовский листок, 1904, 11 мая.
83. Гусарова А. Некоторые вопросы мировоззрения и практики раннего «Мира искусства». — В сб.: Вопросы русского и советского искусства, вып. II. М.: Советский художник, 1973, с. 90—119.
84. Горджян Г. Где же профессиональная этика (Ответ на статью К. Заряна «Советский Союз на венецианской выставке»). — Нор-акос. Ереван, 1924, № 14, 5 ноября, с. 257—258 и № 15—16, 5 декабря, с. 294—295 (на арм. яз.).
85. Давыдова М. В. Театрально-декорационное искусство. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895—1907), книга вторая. М.: Наука, 1969, с. 212—238.
86. Дмитриева Н. А. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951.
87. Дмитриева Н. А. Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1984.

88. Драмлян Р. Г. Мартирос Сарьян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1960 (на арм. яз.).
89. Драмлян Р. Г. Сарьян М.: Искусство, 1964.
90. Дьяконович Л. Ф. Идеиные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX веков. Пермь: Книжное изд-во, 1966.
91. Дягилев Сергей. Сложные вопросы. — Мир искусства, 1899, № 1—2, с. 1—16.
92. Ерман И. Интеллигенция в первой русской революции. М.: Наука, 1966.
93. Ермилова Е. В. Поэзия «теургов» и принципы верности вещам. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1975, с. 187—207.
94. Завадская Е. В. Живописный язык Апри Матисса. — Иностранная литература, 1969, № 12, с. 251—256.
95. Зарян Костан. Советский Союз на венецианской выставке. — Нор акос. Ереван, 1924, № 10, 16 сентября, с. 188—189 (на арм. яз.).
96. Зарян Костан. Мартирос Сарьян и его искусство. — В сб.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван: Советакан грох, 1980, с. 65—71.
97. Зенщины Н. Золотое Руно. — Голос Москвы, 1909, 15 января.
98. Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909.
99. Иванов Вяч. Мысли о символизме. — Труды и дни, 1912, № 1, с. 3—10.
100. Иванов Вяч. Борозды и межн. Опыты эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916.
101. Ивановский Р. Салон «Золотого Руна» — Раннее утро, 1908, 18 апреля.
102. Ивановский Р. Выставка картин «Золотого Руна». — Раннее утро, 1909, 14 января.
103. Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1978.
104. Из неопубликованных писем Мартироса Сарьяна (публикация и комментарии Г. А. Азнавурян). — Историко-филологический журнал, 1980, № 1, с. 243—260 (на арм. и рус. яз.).
105. Из писем и архивных документов о М. С. Сарьяне (публикация и комментарии А. В. Агасяна). — Вестник архивов Армении, 1984, № 2, с. 81—95.
106. Имгардт Д. Живопись и революция. — Золотое руно, 1906, № 5, с. 56—59.
107. История европейского искусствознания. Вторая половина XIX века — начало XX века, книга вторая. М.: Наука, 1969.
108. История русского и советского искусства. М.: Высшая школа, 1979.
109. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. IV, первый полутом. М.: Искусство, 1969.
110. Казарян Маня, Агасян Арарат. Мартирос Сарьян. Летопись жизни и творчества. Ереван, Картичная галерея Армении, 1980 (на арм. яз.).
111. Каменский А. О Сарьяне. — Новый мир, 1962, № 1, с. 182—208.

112. Каменский А. А. Мир Сарьяна. — В кн.: Каменский А. А. Вернисажи. М.: Советский художник, 1974, с. 221—284.
113. Каменский Александр. Этюды о художниках Армении. Ереван: Советакан грох, 1979, с. 5—77.
114. Каменский Александр. Мир Сарьяна. — В сб.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван: Советакан грох, 1980, с. 208—278.
115. Каменский А. А. О национальных особенностях раннего творчества (1903—1909 гг.) Мартirosа Сарьяна. — В кн.: V Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1982, с. 338—339.
116. Капранова С. М. С. Сарьян. М.: Изобразительное искусство, 1973.
117. Кара-Мурза С. Г. Армяне в искусстве. — В сб.: Армянский сборник. М.: Книгоиздательство «Звезда» Н. П. Орфенова, 1916, с. 225—229.
118. Кара-Мурза С. На выставках. — Армянский вестник, 1916, № 1, с. 23—24.
119. Каталог выставки картин «Золотое Руно». М., Тип. Т-ва Кушнерев и К°, 1909.
120. Киселев М. Графика журнала «Весы». — В сб.: Советская графика' 78. М.: Советский художник, 1980, с. 200—224.
121. Коваленская Т. М. Русский реализм и проблема идеала. М.: Изобразительное искусство, 1983.
122. Коган Д. З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964.
123. Коган Д. З. Новые течения в живописи 1907—1917 годов. — В кн.: История русского искусства, т. 10, книга вторая. М.: Наука, 1969, с. 87—162.
124. Коган Д. З. С. Ю. Судейкин. М.: Искусство, 1974.
125. Кон Н. С. Национальный характер — миф или реальность. — Иностранная литература, 1968, № 9, с. 215—229.
126. Коенен Алиса. Страницы жизни. М.: Искусство, 1985.
127. Кошницер М. Итоги большой жизни. Памяти Мартirosа Сарьяна. — Дон, 1973, № 3, с. 173—183.
128. Коренная И. В. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX веков. М.: Наука, 1975, с. 207—252.
129. Коровин Константин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания (сост. Н. М. Молева). М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963.
130. Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1978.
131. Кочик О. Я. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М.: Искусство, 1980.
132. Куда мы идем (Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств)? Сборник статей и ответов. М.: Заря, 1910.
133. Кузнецов Павел. Мастера нашего века. Альбом (авт.-сост. Л. А. Будкова, Д. В. Сарабьянов; авт. текста Д. В. Сарабьянов). М.: Советский художник, 1975.

134. Купченко В. П. М. Волошин и М. Сарьян. — В кн.: Литературные связи, т. 2. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1977, с. 195—205.
135. Курдоян Е. М. Мартирос Сарьян. Ереван: Айнстрат, 1962 (на арм. яз.).
136. Левонян Г. О Сарьяне. — Гехарвест, 1911, № 4, с. 185 (на арм. яз.).
137. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М.: Художественная литература, 1986.
138. Лобанов В. М. Художественные группировки за последние 25 лет. М.: Художественное издательское акционерное общество АХР, 1930.
139. Лобанов В. М. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М.: Советский художник, 1968.
140. Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. В 2-х томах. М.: Советский художник, т. 1, 1967; т. 2, 1968.
141. Маковский С. Голубая роза. — Золотое руно, 1907, № 5, с. 25—28.
142. Маковский С. К. Страницы художественной критики, т. 1. Художественное творчество современного Запада. СПб.: Пантеон, 1909.
143. Маковский С. К. Страницы художественной критики, т. 2. Современные русские художники. СПб.: Пантеон, 1909.
144. Маковский С. Художественные итоги. — Аполлон, 1910, № 7, с. 21—34; № 10, с. 24—35.
145. Маковский С. С. Ю. Судейкин. — Аполлон, 1911, № 8, с. 5—12.
146. Маковский С. Французские художники из собрания Н. А. Морозова. — Аполлон, 1912, № 3—4, с. 5—16.
147. Маковский С. К. Страницы художественной критики, т. 3. Выставки и характеристики. СПб.: Аполлон, 1913.
148. Маковский С. К. Последние итоги живописи. Берлин: Русское универсальное издательство, 1922.
149. Маковский С. К. Силуэты русских художников. Прага: Наша речь, 1922.
150. Мамонтов Сергей. «Золотое руно». — Русское слово, 1909, 17 января.
151. Мандельштам Осип. Путешествие в Армению. — В кн.: Глазами друзей. Ереван: Айастан, 1967, с. 167—205.
152. Марк К. и Энгельс Ф. Об искусстве. Сборник статей. В 2-х томах. М.: Искусство, 1983, т. 1; т. 2.
153. Мастера «Голубой розы». Каталог выставки. М., 1925.
154. Мастера искусств об искусстве, т. 1. М.—Л.: Изогиз, 1937.
155. Мастера искусств об искусстве, т. 3. М.—Л.: Изогиз, 1939.
156. Мастера искусств об искусстве, т. 7. М.: Искусство, 1970.
157. Матвеев Александр. Альбом (авт.-сост. Е. Б. Мурина). М.: Советский художник, 1979.
158. Матевосян В. А. К вопросу об оценке творческой эволюции Мартироса Сарьяна. — Историко-философский журнал, 1961, № 3—4, с. 133—148 (на арм. яз.).
159. Матевосян В. А. Мартирос Сарьян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1975 (на арм., рус. и англ. яз.).

160. Матевосян Вильгельм. Эстетические взгляды Мартироса Сарьяна. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980 (на арм. яз.).
161. Машковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. Исследования. Очерки. Статьи. М.: Советский художник, 1982.
162. Милноти В. Две выставки. — Золотое руно, 1907, № 4, с. 78.
163. М-И [Милноти] В. О приемах художественной критики. — Золотое руно, 1907, № 5, с. 76—77.
164. М-И [Милноти] В. О «Союзе». — Золотое руно, 1908, № 1, с. 94—96.
165. М-И [Милноти] В. О Павле Кузнецове. — Золотое руно, 1908, № 6, с. 3—4.
166. Милноти В. Забытые заветы. — Золотое руно, 1909, № 4, с. III—VI.
167. Михайлов А. М. Сарьян. М.: Советский художник, 1958.
168. Молдавский Дмитрий. На вечной земле. — Литературная Армения, 1975, № 8, с. 83—95.
169. Молева Н. и Белютин Э. Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1967.
170. Москва—Париж, 1900—1930. Каталог выставки, т. 1. М.: Советский художник, 1981.
171. Музей Мартироса Сарьяна. Альбом (текст Ш. Г. Хачатряна). М.: Советский художник, 1973.
172. Муратов П. Выставка картин «Голубая роза». — Русское слово, 1907, 1 апреля.
173. Муратов П. Выставки «Московского Товарищества» и «Независимых». — Вesy, 1907, № 6, с. 99—100.
174. Муратов П. О высоком искусстве. — Золотое руно, 1907, № 11—12, с. 75—84.
175. Муратов П. Старое и молодое на последних выставках. — Золотое руно, 1908, № 1, с. 87—90.
176. Муратов П. Выставка картин «Салон Золотого руна». — Русское слово, 1908, 6 апреля.
177. Мурина Е. Б. Ван Гог. М.: Искусство, 1978.
178. Нето. О выставке «Золотого Руна». — Московский еженедельник, 1909, 17 января.
179. О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников (сост. А. А. Каменский, Ш. Г. Хачатрян). Ереван: Советакан грох, 1980.
180. Орлов Вл. Бальмонт. Жизнь и поэзия. — В кн.: Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1969, с. 5—71.
181. Орлов Вл. Пути и судьбы. Литературные очерки. Л.: Советский писатель, 1971.
182. Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М.: Художественная литература, 1976.
183. От редакции. — Золотое руно, 1909, № 11—12, с. 105—107.
184. Отчет Московского художественного общества и состоящего при нем Московского Училища живописи, ваяния и зодчества за 1898—1899 год. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1900.

185. Отчет Московского художественного общества и состоящего при нем Московского Училища живописи, ваяния и зодчества за 1899—1900 год. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1901.
186. Отчет Московского художественного общества и состоящего при нем Московского Училища живописи, ваяния и зодчества за 1900—1901 год. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1902.
187. Отчет Московского художественного общества и состоящего при нем Московского Училища живописи, ваяния и зодчества за 1901—1902 год. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1903.
188. Отчет Московского художественного общества и состоящего при нем Московского Училища живописи, ваяния и зодчества за 1904—1905 год. М.: Товарищество «Печатня С. П. Яковлева», 1906.
189. Стчет о деятельности Общества свободной эстетики в 1910—1911 году. М., [Общество свободной эстетики], [1911].
190. Перрюшо Анри. Жизнь Ван Гога. М.: Прогресс, 1973.
191. Петров-Водкин К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1982.
192. Петровская Н. И. Из «Воспоминаний» (публикация Ю. А. Красовского). — В кн.: Брюсов Валерий. Литературное наследство. т. 85. М.: Наука, 1976, с. 773—798.
193. Пештмаладжян М. Г. Памятники армянских поселений. Ереван: Айластан, 1987.
194. Письма М. С. Сарьяна. 1910—1927 (публикация и комментарии Э. Ш. Казарян, Г. М. Шатирян). — Вестник архивов Армении, 1977, № 3, с. 58—72.
195. Поркшеян Х. А. Устное народное творчество армян Нор Нахичевана. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1965 (на арм. яз.).
196. Поспелов Г. Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917), книга четвертая. М.: Наука, 1980, с. 100—171.
197. Проблемы взаимодействия художественных культур Запада и Востока в новое и новейшее время. Тезисы докладов и сообщений. М., 1972.
198. Программы училища живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества и условия приема в училище. М., 1912.
199. Прокофьев В. Н. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1973.
200. Пунин Н. Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Современное искусство. Пг., 1920.
201. Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. Избранные труды. М.: Советский художник, 1976.
202. Пунин Николай. М. С. Сарьян. — В сб.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван: Советакан грох, 1980, с. 93—100.

203. Пути развития русского искусства конца XIX—начала XX века. Живопись, графика, скульптура, театрално-декорационное искусство. М.: Искусство, 1972.
204. Раздольская В. И. Графика Сарьяна. — В сб.: Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР, вып. IV, Л.: Издательство Академии художеств СССР, 1973, с. 37—44.
205. Ревалд Дж. Постимпрессионизм, т. I. Л.—М.: Искусство, 1962.
206. Редько А. Литературно-художественные искания в конце XIX—начале XX века. Л.: Сеятель, 1924.
207. Ремпель Л. И. Живопись советского Закавказья. М.—Л.: Огиз-Изогиз, 1932.
208. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М.: Издательство иностранной литературы, 1958.
209. Русакова А. Борисов-Мусатов. Л.—М.: Искусство, 1966.
210. Русакова А. Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977.
211. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX—начала XX века. Хрестоматия. М.: Изобразительное искусство, 1977.
212. Русские живописцы начала XX века. Новые направления. Альбом (авт.-сост. Д. В. Сарабьянов). Л.: Аврора, 1973.
213. Сапунов Н. Стихи, воспоминания, характеристики. М.: Карышев, 1916.
214. Сарабьянов Д. В. Восток Мартироса Сарьяна. — В кн.: Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М.: Искусство, 1971, с. 81—98.
215. Сарабьянов Д. В. Павел Кузнецов и традиции русской живописи. — Искусство, 1979, № 1, с. 27—37.
216. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980.
217. Саргсян М. С. Мартирос Сарьян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1955 (на арм. яз.).
218. Сарьян М. Воспоминания об искусстве. — Нор кянк. Новая Нахичевань, 1906, № 13, 24 сентября, с. 151—152 и № 15, 8 октября, с. 173—175 (на арм. яз.).
219. Сарьян М. К Ани. — Нор кянк. Новая Нахичевань, 1907, № 31, 5 августа, с. 433—434 (на арм. яз.).
220. Сарьян Мартирос. Путевые впечатления. — Норк. 1925, книга пятая и шестая, с. 331—342 (на арм. яз.).
221. Сарьян М. С. Из стенограммы выступления на творческом вечере. — Творчество, 1936, № 9, с. 2—5.
222. Сарьян Мартирос. Автобиографические сведения. — Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна. М.: Всекохудожник, 1936, с. 7—16.
223. Сарьян М. С. О моей жизни и работе. — Искусство, 1940, № 2, с. 80—81.
224. Сарьян М. С. Искусство и зритель. — Дружба народов, 1956, № 5, с. 134—135.
225. Сарьян М. С. Альбом (авт.-сост. А. А. Каменский). М.: Советский художник, 1960.
226. Сарьян М. С. В единой семье. — В кн.: Дружба. Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских связях. Книга первая. Ереван: Айпетрат, 1960, с. 651—655.

227. Сарьян М. С. Близко, дорого, любимо. — Коммунист. Ереван, 1961, 26 апреля.
228. Сарьян М. С. Альбом (авт.-сост. А. Чегодаев). М.: Искусство, 1961.
229. Сарьян М. С. Искусство не стареет. — Литературная газета, 1962, 16 июня.
230. Сарьян М. С. Ноша земли. — Огонек, 1963, № 41, октябрь, с. 8—9.
231. Сарьян М. С. Молодость таланта (о П. Кузнецове). — Юность, 1965, № 4, с. 80—81.
232. Сарьян М. С. [О своем творчестве]. — Творчество, 1965, № 9, с. 1—6.
233. Сарьян М. С. Работа в портретной мастерской. — Литературная Армения, 1965, № 10, с. 74—83.
234. Сарьян М. С. Воспоминания. — Литературная Армения, 1965, № 11, с. 81—91.
235. Сарьян М. С. Во имя этой красоты. — Известия, 1966, 26 мая.
236. Сарьян М. С. Из книги воспоминаний «Записки из моей жизни». — Литературная Армения, 1966, № 8, с. 78—80.
237. Сарьян Мартирос. Страницы жизни. — Советская культура, 1968, 8 июня.
238. Сарьян М. С. Воспоминания о моей жизни. — Искусство, 1968, № 8, с. 34—42.
239. Сарьян. Альбом (авт.-сост. А. А. Каменский). М.: Советский художник, 1968.
240. Сарьян. Образ и цвет. Альбом (авт.-сост. А. Гусарова). М.: Изобразительное искусство, 1974.
241. Сарьян Мартирос. Мастера мировой живописи. Альбом (авт.-сост. Ш. Г. Хачатрян). Л.: Аврора, 1975.
242. Сарьян М. С.: «Низкий поклон родному краю...». К 100-летию со дня рождения художника (публикация и комментарии С. С. Гурвича). — Дон, 1980, № 2, с. 179—183.
243. Сарьян Мартирос. Альбом (авт.-сост. Ш. Г. Хачатрян). Ереван: Советакан грох, 1980.
244. Сарьян Мартирос. Каталог выставки произведений (автор текста Ш. Г. Хачатрян). М.: Советский художник, 1980.
245. Сарьян об искусстве (сост. М. Казарян, Я. Хачикян). Ереван: Советакан грох, 1980.
246. Сарьян Мартирос. Избранные произведения. Альбом (авт.-сост. Ш. Г. Хачатрян). М.: Советский художник, 1983.
247. Сарьян М. С. Из моей жизни. М.: Изобразительное искусство, 3-е испр. и доп. изд., 1985.
248. Сарьян Мартирос. Об искусстве (сост. В. А. Матевосян, Ю. Г. Хачатрян). Ереван: Советакан грох, 1986 (на арм. яз.).
249. Сарьян Мартирос. Альбом (сост. Л. Л. Мирзоян, Ш. Г. Хачатрян; текст А. А. Каменского). Л.: Аврора, 1987.
250. Сарьян М. Цветы. Альбом (сост. Л. Л. Мирзоян, Ш. Г. Хачатрян; текст Иллариона Голицина и Шаэна Хачатряна). М.: Советский художник, 1987.
251. Сарьян Рузан. Звонкие голоса. — Советская культура, 1985, 2 февраля.

252. Сергеев В. В. Несколько вопросов гносеологии русского символизма. — В кн.: Романтизм в художественной литературе. Казань: Изд-во Казанского университета, 1972, с. 90—107.
253. Сидоров А. А. Художественные сокровища Москвы. Музей новой живописи. — Творчество, 1920, № 7—10, с. 33—41.
254. Сидоров А. А., Стернин Г. Ю. Изобразительное искусство в художественной жизни России 1908—1917-х годов. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917), книга четвертая. М.: Наука, 1980, с. 9—28.
255. С-НЪ [Скалон] А. В. Выставка «Голубой розы». — Русские ведомости, 1907, 25 марта.
256. Советские художники. Живописцы и графики. [Автобиографии]. т. 1. М.: Изогиз, 1937.
257. Соловьев Борис. «Весы» или «Коран московских упадочников». — В кн.: Соловьев Борис. От истории к современности. М.: Советский писатель, 1973, с. 140—181.
258. Спровиери Джузеппе. Армянский художник Мартирос Сарьян. — Норк, 1925, книга пятая и шестая, с. 343—345 (на арм. яз.).
259. Степанян Н. Недостатки, снижающие ценность книги (рецензия на монографию А. Михайлова «М. Сарьян»). — Советская арест, 1959, № 6, с. 35—36 (на арм. яз.).
260. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М.: Искусство, 1970.
261. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976.
262. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М.: Искусство, 1988.
263. Столица Л. Радуга. — Золотое руно, 1907, № 7—9, с. 88—90.
264. Т. 27-я выставка учеников Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. — Искусство, 1905, № 1, с. 35. Хроника.
265. Тарасенко О. А. Пути освоения наследия древнерусского искусства в русской живописи конца XIX — начала XX века. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. М., 1979.
266. Тароватый Н. 12-я выставка картин «Московского Товарищества художников» в Москве. — Искусство, 1905, № 2, с. 55—57.
267. Тастевен Г. Импрессионизм и новые искания. — Золотое руно, 1908, № 7—9, с. XVII—XIX.
268. Терновец Бор. И. А. Морозов. — Среди коллекционеров, 1921, № 10, с. 38—41.
269. Терновец Б. Н. Избранные статьи. М.: Советский художник, 1963.
270. Терновец Б. Н. Письма. Дневники. Статьи. М.: Советский художник, 1977.
271. Топорков А. О творческом и созерцательном эстетизме (По поводу выставки Золотого руна). — Золотое руно, 1909, № 11—12, с. 69—74.
272. Тугендхольд Я. Последние течения французской живописи. — Современный мир, 1908, № 7, с. 155—173.
273. Т-ДЪ [Тугендхольд] Я. На петербургских выставках. — Современный мир, 1909, № 12, с. 89.

271. Тугендхольд Я. Французское собрание С. Н. Щукина. — Анолон, 1914, № 1—2, с. 5—46.
275. Туманян Артавазд. Мартирос Сарьян (публикация М. М. Казарян). — Гракан терт. Ереван, 1980, 23 мая (на арм. яз.).
276. Турчин В. С. Социальные и эстетические противоречия стиля модери. — Вестник Московского университета. Серия VIII. История, 1977, с. 65—82.
277. Ульянов Н. П. Мои встречи. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1959.
278. Федоров-Давыдов А. А. Русское искусство промышленного капитализма. М., ГАХИ, 1929.
279. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975.
280. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века. Очерки и исследования. М.: Советский художник, 1986.
281. Филиппов В. А. К вопросу о судьбах русского импрессионизма. Русский импрессионизм как историко-художественная проблема. — В сб.: Советское искусствоведение, 81, вып. 2. М.: Советский художник, 1982, с. 175—200.
282. Харджиев Г., Тренни В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.
283. Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, Hylaea prints Almqvist and Wiksell intep., 1976.
284. Хачатрян Шаген. Сарьян — основоположник современной армянской живописи. (Доклад). II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1978.
285. Холина М. Символистские мотивы в творчестве Петра Уткина. — В сб.: Советская живопись '79. М.: Советский художник, 1981, с. 223—233.
286. Хрошика. Армянский бал. — Русское слово, 1902, 9 декабря.
287. Хрошика. — Курьер, 1902, 9 декабря.
288. Хрошика. — Новости дня, 1903, 23 марта.
289. Шагинян Мариэтта. Тайна Мартироса Сарьяна. — В сб.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван: Советакан грох, 1980, с. 303—313.
290. Шагинян Мариэтта. Человек и время. М.: Советский писатель, 1982.
291. Шахазиз Ерванд. Исторические картины. Тифлис, Типография Т. М. Ротшильда, 1903 (на арм. яз.).
292. Шницкий [Рябушинский] Н. Искусство, его друзья и враги. — Золотое руно, 1908, № 7—9, с. 120—123.
293. Эдилян Г. [О Сарьяне]. — Амбавабер. Тифлис, 1917, № 9, 5 марта, с. 290—293 (на арм. яз.).
294. Эйгес К. Красота в искусстве. — Золотое руно, 1909, № 11—12, с. 66—68.
295. Эллис. Голубая птица. — Весы, 1908, № 2, с. 95—100.
296. Эллис. Русские символисты (К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый). М.: Мусагет, 1910.

297. Эльснер Владимир. Пурпур Киферы. Эротика. М.: Альциона, 1913.
298. Эмпирик [Тастевен Г.]. Несколько слов о выставке «Золотого руна». — Золотое руно, 1909, № 2—3, с. 1—III.
299. Эренбург И. Непстовый Сарьян. — Литературная газета, 1960, 5 марта.
300. Эткинд Е. Морис Метерлиник. — Иностранная литература, 1962, № 8, с. 248—249.
301. Эттингер П. Выставка картин «Золотое Руно». — Русские ведомости, 1909, 7 февраля.
302. Эфрос Абрам. Человек с поправкой. Памяти И. А. Морозова. — Среди коллекционеров, 1921, № 10, с. 1—4.
303. Эфрос А. Профили. М.: Федерация, 1930.
304. Эфрос А. Мартирос Сарьян (Тридцатилетие творчества). — Новый мир, 1934, № 3, с. 210—223.
305. Эфрос А. Живопись Мартироса Сарьяна. — Советское искусство, 1936, 5 июля.

Литература на иностранных языках

306. Аврамов Димитър. Естетика на модерното изкуство. София, Печатница «Георги Димитров», 1969.
307. *Aghassian Ararat*. Certaines particularites du aymbolisme de Sarian (1903—1908).—In: The Fourth International Symposium on Armenian Art. Theses of Reports. Yerevan, Publishing House Academy of Sciences. Armenian SSR, 1985, p. 7-9.
308. *Bowlt John E.* Russian Symbolism and the „Blue Rose“ Movement.—The Slavonic and East European Review, vol. LI, № 123—April 1973, p. 161-181.
309. *Bowlt John E.* Nicolai Ryabushinsky (Playboy of the Eastern World).— Apollo, Dec. 1973, p. 488-493.
310. *Bowlt John E.* The Blue Rose: Russian Symbolism in Art.—The Burlington Magazine, August, 1976, vol. 118, № 881, p. 569-574.
311. *Bowlt John E.* Synthesism and Symbolism: The Russian World of Art Movement.—Forum for Modern Language Studies vol. IX, № 1, January 1973. p. 35-48.
312. *Gray Camilla.* The Great Experiment: Russian Art. 1863-1922 London, Thames and Hudson, 1962.
313. *Marcadé Valentine.* Le Renouveau de l'Art pictural russe. 1863-1914. Lausanne, L'Age d'Homme, 1971.
314. *Maunder George.* The Nature of Nabl Symbolism.— The Art Journal, New York, Winter, 1963-1964, XXIII/2, p. 96-103.

315. Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics. University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 1968.
 316. *Vauxcelles Louis*. Avant-propos.—In: Exposition Martiros Sarian. 7 au 20 Janvier 1928. Galerie Charles-Auguste Girard. Catalogue, p. 1-7.
 317. *Sarian Martiros*. Notice Biographique.—In: Exposition Martiros Sarian. 7 au 20 Janvier 1928. Galerie Charles-Auguste Girard. Catalogue.
-

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Юные годы. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Творчество Сарьяна ученического периода (1898—1905)	8
Глава II. Приобщение Сарьяна к символизму. Акварельный цикл «Сказки и грезы» (1903—1906)	42
Глава III. Эволюция живописного метода Сарьяна во второй половине 1900-х годов	87
Заключение	145
Примечания	148
Летопись жизни и творчества М. С. Сарьяна	176
Список использованной литературы	196

На переплете: М. С. Сарьян — виньетки для ж. «Золотое руно», 1907, б. тушь.

Фронтиспис: М. С. Сарьян — Автопортрет, 1909, к. темп.

АРАРАТ ВЛАДИМИРОВИЧ АГАСЯН
МАРТИРОС САРЬЯН. РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО

Редактор издательства С. М. Даниелян
Худож. редактор Г. Н. Горцакалян
Технич. редактор З. А. Саргсян
Корректор С. М. Степанянц

Изд. 7983. Заказ 505. Тираж 1500.
Сдано в набор 10.04.1992 г. Подписано к печати 2.06.1992 г.
Печ. 13,25 л.+1 вкл. Усл. печ. л. 11,13.
изд. 10,7 л. Бумага № 1. Цена договорная.
Издательство Академии наук Армении.
375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24г.
Типография № 3 Управления печати, Ереван, ул. Мелик-Адамяна, 1.



0 II
637067

