

АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ  
ОБ ИСКУССТВЕ



За спонсирование издания книги авторский коллектив выражает глубокую признательность окружающему муниципалитету "Кенгрон" города Еревана в лице его руководителя г-на Гатика БЕГЛЯРЯНА.

Գրքի հրատարակությունը հովանավորելու համար հեղինակային կոդեկսիվը խորին երախտագիտություն է հայտնում Երևան քաղաքի «Կենտրոն» քաղապետարանին՝ ի դեմս քաղապետ սրբն Գագիկ ԲԵԳԼԱՐՅԱՆԻ:

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ, ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ԵՎ ԻՐԱՎՈՒՆՔԻ  
ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏՆԵՐՆ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

ԵՐԵՎԱՆ - 2004

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ, СОЦИОЛОГИИ И ПРАВА

ДЕЯТЕЛИ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА ОБ  
ИСКУССТВЕ

АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ  
ОБ ИСКУССТВЕ

Р. II  
650866



ЕРЕВАН - 2004

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА  
ФИЛОСОФИИ, СОЦИОЛОГИИ И ПРАВА НАН РА  
ՏՊԱԳՐՎՈՒՄԷ ՀՀ ԳԱՍ ՓԻԼՍՈՓԱՅՈՒԹՅԱՆ,  
ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ԵՎ ԻՐԱՎՈՒՆԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՄԻ ԳԻՏԱԿԱՆ  
ԽՈՐՀՈՒՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԸ

Ответственный редактор:  
кандидат искусствоведения А. В. Авакян

Авторы-составители - ХАЧИКЯН Я. П., КАЗАРЯН М. М.  
АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ ОБ ИСКУССТВЕ - ЕР., 2004

В книге, открывающей серию “Деятели армянского искусства об искусстве”, впервые собраны высказывания армянских художников об искусстве.

Книга рассчитана на специалистов, а также на широкого читателя, интересующегося вопросами эстетики, художественного творчества и истории армянского искусства.

## ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Идея создания предлагаемой вниманию читателя книги возникла у меня много лет назад, еще в 1967 году, и была поддержана моим близким другом и коллегой, впоследствии неоценимый вклад в изучение истории и теории армянского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, впоследствии доктором искусствоведения Маней Микаэловной Казарян. Мы с рвением взялись за дело, однако в силу независящих от нас обстоятельств книга не могла быть издана и осталась незавершенной. Оказались не доведенными до конца также мои замыслы книг, куда бы вошли теоретические высказывания армянских композиторов, деятелей театра и представителей других видов искусства. В последние годы я уже один, без рано ушедшей из жизни (вследствие тяжелой болезни) М. М. Казарян, вновь взялся за реализацию своего давнего замысла: дополнил рукопись работами восьми новых авторов, обогатил в ряде случаев прежний материал и возобновил составление остальных предполагаемых сборников. Так оформился проект серии под общим названием "Деятели армянского искусства об искусстве", полностью поддержанный директором Института философии, социологии и права НАН РА, доктором социологических наук Г. А. Потогсяном. И вот первая книга этой серии перед вами.

Хотел бы поделиться с читателем принципами создания этой серии.

В книгу включаются работы лишь тех ушедших из жизни деятелей, которые имели фиксированные теоретические суждения по вопросам искусства. Поэтому ряд не менее достойных лиц, однако не имеющих подобного наследия, в антологию не вошел. Этим же объясняется отсутствие уравниловки и различие в объеме представленного материала, отчасти-таки обусловленное различием искомого материала у разных авторов. При составлении сборника использовались, помимо книг – в извлечениях – и статей по вопросам искусства, также письма, дневниковые записи и прочие источники. Статьи приводятся или полностью, или в сокращении, а то и в тематических выдержках, исходя из целесообразности, диктуемой самым литературным наследием армянских художников. При

этом мы далеки от мысли, что исчерпали весь материал. Говори  
языком математики, совершенна работа в "первом приближении".

В подборке материалов участвовали также Р. Л. Сарьян и Э.  
В. Гайфеджян, кандидат искусствоведения А. В. Авакян. Им же  
составлены краткие биографические справки о художниках. Пе-  
реводы с армянского на русский осуществлены Р. М. Шахбазян  
(С. Аракелян, А. Бекарян, Г. Гюрджян, М. Сарьян, А. Саркисян, Ф.  
Терлемежян, Г. Ханджян, Г. Якулов), Я. И. Хачикяном (Г. Ба-  
шинджагян, А. Горки, Г. Гюрджян, В. Суренянц), С. С. Аревшата-  
ном (С. Лехаши, Г. Татеваци), А. В. Авакяном (Г. Гюрджян, В. Су-  
ренянц), А. С. Карангетяном (Х. Есаян, Е. Кочар), Э. В. Гайфед-  
жян (В. Гайфеджян), Л. Р. Варгазарян (Г. Шишян).

Автор выражает искреннюю признательность директору Ин-  
ститута философии, социологии и права НАН РА, доктору социо-  
логических наук Геворку Арамовичу Погосяну за поддержку про-  
екта и всемерную помощь при издании этой книги.

*Автор проекта серии и автор-составитель книги,  
доктор философских наук, профессор эстетики,  
заслуженный деятель науки Армянской ССР*

*Я. И. Хачикян*

## ГРИГОР ТАТЕВАЦИ (1346–1409)



Выдающийся армянский философ, церковно-политический деятель и миниатюрист Григор Татеваци родился в Вайоц-Дзоре, недалеко от Двина (по другим источникам, в крепости Тмчаберд на севере Армении). Учился Татеваци у одного из крупнейших армянских мыслителей средневековья Иоанна Воротнеци (1315–1386) в известном Татевском университете и после смерти учителя стал ректором этого университета.

Григор Татеваци оставил большое литературное наследие. Его перу принадлежат философские труды "Книга вопрошений", "Краткий анализ учения Давида (Анахта)", "Краткий анализ", "Добродетели" Аристотеля, "Анализ сочинения Аристотеля "О мире", "Краткий анализ книги Порфирия".

Энциклопедически образованный и разносторонне одаренный, Григор Татеваци был не только крупным философом, но и педагогом, художником-живописцем и музыкантом.

Об обучении Татеваци живописи конкретных сведений нет. Но, по всей вероятности, основы живописи он освоил в том же Татевском университете, где имелось отделение (или факультет) каллиграфии и живописи. Оно готовило специалистов-переписчиков и художников-миниатюристов. Из художественных произведений Татеваци следует назвать великоленные миниатюры рукописей "Благовещения" № 7482 конца XIV века (1378 г.) и № 6305 начала XV века (хранятся в Матенадаране в Ереване). В частности, знаменита последняя рукопись, в которой Татеваци с особой талантливостью и

*смелостью вводит в свои миниатюры архитектуру и пейзаж, много бытовых и реальных подробностей, проливает свободу в трактовке иконографии и выборе сюжетов.*

*В его теоретических работах встречаются лишь отдельные высказывания об искусстве, подчиненные логико-гносеологическим проблемам и представляющие интерес как попытки рассмотрения искусства в связи с познавательным процессом.*

## КНИГА ВОПРОШЕНИЙ

[...] Если все, что бы мы ни сказали, было истинно, то тогда не мысль наша следовала бы за вещами, а вещь следовала бы за мыслью, что является явной ложью. Ибо не постоянное следует за преходящим, а, наоборот, следы порождаются движением ног, а не ноги – следами, тень – телом, а не тело – тенью. Следовательно, ясно, что не мысль свидетельствует об истинности существования вещи, а вещь определяет истинность мысли, когда она [вещь] существует или не существует, как, например, [будет истиной] по необходимости сказать “данная вещь существует”, когда она есть. И “не существует”, когда ее нет. [...] (с. 8–9).

[...] Если кто-либо захочет построить храм, то сперва должен созреть замысел, и лишь затем он приступит к строительству храма соответственно той задуманной форме. [...] (с. 163).

[...] Земля является нашей матерью. Она рождает всех нас. Она же является изобильным столом, с которого мы все питаемся. Она же наша наставница и кормилица. Она же является основой для обучения искусством, добродетелям и мудрости. [...] (с. 211).

[...] Мудростью, во-первых, называются [знания] тех, кто исследует природу вещей и движение небесных тел, как, например, греческие мудрецы. Для них средством познания является запоминание, а объектом – небесные тела и сущность вещей. Во-вторых, мудростью называется изобретение различных искусств... Средством познания для тех, [кто занимается искусством], являются руки и пальцы, а объекты – земные материи. В-третьих, мудростью называется и разумное изыскание тех [людей], которые, постигнув понятия, отделя-

ют истину от лжи. Для них средством познания является размышление, а объектом – различия между понятиями. [...]

*“Книга вопрошений трижды блаженного отца нашего Григория Татевани”. Константинополь, 1729 (пер. с древнеарм.).*

### КНИГА ПРОПОВЕДЕЙ. ЗИМНИЙ ТОМ

[...] Как светильник связан с материей и светит, так и разум связан с телом и посредством органов чувств познает и исследует все сущее... Мудрость, приобретаемая образованием, дает разуму свет, ибо разум без учения подобен неисписанному камню: что напишешь на нем, то он и воспримет. [...]

*“Книга проповедей (Зимний том)...”. Константинополь, 1740 (пер. с древнеарм.).*

### КНИГА ПРОПОВЕДЕЙ. ЛЕТНИЙ ТОМ

[...] Как зеркало с ясностью отображает образы вещей, какие только окажутся перед ним, так и разум отчетливо отражает в себе все познаваемое. [...] (с. 444–445).

[...] Блаженством телесным является, во-первых, красота, которой никто на этом свете не может обладать в совершенстве... А в загробной жизни (совершенная) красота дается праведникам. [...] (с. 647)

*“Книга проповедей (Летний том)...”. Константинополь, издание Абраама Динри, 1741 (пер. с древнеарм.).*

### ТОЛКОВАНИЕ СЛОВА ПРОРОКА

[...] Всякий познающий имеет некоторое сходство с познаваемой вещью, и это уподобление называется понятием и образом познаваемой вещи, как, например, познав камень, мы в мысли имеем подобие камня, которое называется образом и подобием камня. [...] (с. 459).

*Григор Татевани и толкование слова пророка, который говорит: “Дух божий...”. Матенадаран, рукопись N 1743 (пер. с древнеарм.).*

## О МУЗЫКЕ

О звуках. – Различаются две категории звуков: членораздельные и нечленораздельные [звуки]. А эти [в свою очередь] подразделяются на [звуки], значащие что-нибудь, и на [звуки] без какого-либо значения. Итак, всего четыре [категории звуков]: членораздельные – значащие; членораздельные – без [какого-либо] значения; нечленораздельные – значащие; [и] нечленораздельные [звуки] без какого-либо значения.

*“Краткий анализ учения Давида Непобедимого”.  
Матенадзирар. рукопись N 5614. с. 18<sup>а</sup> (пер. с древнеарм.).*

Все виды выражения делятся на пять [частей]. Во-первых, совершенно беззвучные [выражения], как, например, размышления в мыслях. Во-вторых, полностью состоящие из звука [т. е. голоса] без слова, как, например, крик [восклицание]. В-третьих, когда слово преобладает над звуком [мелодией], как, например, в духовных гимнах. В-четвертых, когда звук [мелодия] преобладает над словом, как, например, в юбилированных песнях. В-пятых, когда слово и звук равны, как, например, в речи.

*“Книга вопрошений...” Константинополь. 1729. с. 639 (пер. с древнеарм.).*

Почему пророки, как, например, Давид и другие, пели [свои] славословия под аккомпанемент кнара? Вардапеты говорят – по пяти причинам. Во-первых, так как человек состоит из души и тела, то и они пели [исполняли] с помощью голоса и рук, дабы в пении [исполнении] славословий принимали участие обе эти части [духовная и телесная]. Во-вторых, это показывает [их] горячую любовь к богу, ибо [они] пели [исполняли молитвы] с помощью не только голоса и рук, но и [музыкальных] инструментов, семиструнных, десятиструнных [и др.], благословия бога также и игрой [на этих инструментах]. В-третьих, [пророки поступали так], дабы, опьяненные сладкими звуками [мелодий и музыкальных инструментов], тайком учились слову духовному. В-четвертых, так как кнар и тавиг, которые появились со времен потопа для

[удовлетворения] плотских желаний, были изобретением сатаны, [пророки] сочетали их звуки со словом святого духа, дабы преследовать и уязвить его через посредство его же оружия... [И], в-иятых, чтобы и другие создания [животные], издающие звуки, но лишённые разума, посвящались богу...

*Там же, с. 561<sup>б</sup>.*

## СТЕПАНОС ЛЕХАЦИ (1605/06–1687)

*Степанос Лехаци – выходец из армянской колонии города Львова, где он и получил свое разностороннее образование. В 1632 году Лехаци переезжает в Армению. В Эчмиадзине он пополняет свое духовное образование и достигает сана архимандрита.*

*Степанос Лехаци занимался философской и переводческой деятельностью. Им осуществлены переводы на армянский язык “Метафизики” Аристотеля (с латинского языка), “Liber de causis” Прокла, Корана, “О небесной иерархии” Псевдо-Дионисия Ареопагита, “Истории иудейской войны” Иосифа Флавия и др.*

*Оригинальными философскими работами Степаноса Лехаци являются “Анализ “Метафизики” Аристотеля” и “Философский и богословский лексикон”.*

*Степанос Лехаци был известен и как художник. Он создал для Эчмиадзинского кафедрального собора двенадцать изображений апостолов (хранятся в Национальной галерее Армении и в музее Эчмиадзинского католикосата), а также расписал стеной живописью боковые стены главного входа Эчмиадзинского собора.*

### ОБ ИСКУССТВЕ, ПРЕКРАСНОМ И ИЗОБРАЖЕНИИ

[...] Искусство в прямом смысле есть то, что создается [человеком], искусством называется также сама способность к созиданию. Искусство, создающее творение духовное, называется искусством свободным, а то искусство, которое занимается созданием телесных вещей, называется служебным. Искусство не может создавать существенный [субстанциональный] вид [творимой вещи], и создает вещь не иначе, как потенциально предполагая в ней [субстанцию] натуры, ибо виды [образы], создаваемые искусством, суть случайные [привходящие] признаки.

Целью искусства, как и науки, всегда является добро, а если случится, что какое-либо произведение [искусства] приведет ко злу, то это уже нельзя будет считать искусством. Ви-

ды [образы], создаваемые искусством, образуются посредством композиции, порядка и формы. [...] (л. 394 об.-395).

[...] Добро и прекрасное основываются на одной и той же вещи, а именно – на виде [образе]. Однако добро имеет целью [удовлетворение какой-нибудь] потребности [нужды], тогда как прекрасное – познавательной способности [человека]. [...] (л. 396 об.).

[...] Прекрасное нуждается в следующих трех вещах: это – цельность [изображаемого], непременная гармоничность [его частей] и ясность.

Прекрасное – это то, восприятие чего доставляет наслаждение, а добро – это то, что само есть наслаждение. Опираясь на один и тот же объект, они имеют разный смысл.

Прекрасное главным образом связано со зрением и слухом, ибо орудиями познания по преимуществу являются эти последние. К другим органам чувств оно [прекрасное] не имеет [непосредственного] отношения.

Прекрасное и человеческая добродетель прорастают от разума. Прекрасное само по себе обретается в разумном образе жизни. Чувства убажуются восприятием прекрасных вещей, ибо они [чувства] подобны им, благодаря непременной гармонии. [...] (л. 339 об. – 400).

[...] Собственно изображением называется то, что создается по подобию с чем-то, а то, от чего оно исходит, называется собственно объектом (или прообразом изображения). Для того чтобы определить изображение, недостаточно одного запечатленного подобия соответственно роду или общему привходящему признаку [изображаемой вещи], а требуется, чтобы запечатленное подобие было бы по виду или привходящему признаку присуще [самому изображаемому] виду, и особенно – по форме. [...] (л. 451).

[...] Изображение связано в первую очередь со зрительным образом, а подобие – с природой [натурой]. Во-вторых, изображение связано с познанием истины, что есть начало проникновения в разумно постигаемую природу. А подобие связано с любовью к добродетели, ибо нет добродетели без любви к добродетели. В-третьих, изображение связано со способностью, то есть с памятью, рассудком и волей. А подобие связано со следующими качествами – безгрешностью и справедливостью.

Чье-либо изображение воиоющается в другом или совершенным образом, и это в том случае, когда это [другое] имеет одинаковую с ним природу, как, например, сын [в сравнении с отцом], или несовершенным образом, и это в том случае, когда [изображение, образ воиоющается] в нечто, имеющее иную природу, как, например, в статую. [...] (л. 452).

*"Термины философские и богословские, кратко истолкованные и в алфавитном порядке расположенные словесником Степаносом Лехани" (Матенадаран, рукопись N 5074, 1660 (пер. с древнеарм.).*

# АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ



1817, Феодосия, Крым—  
1900, там же.

Живописец, педагог, об-  
щественный деятель.

Почетный член Петер-  
бургской, Амстердамской,  
Французской, Римской, Фло-  
рентийской, Штутгартской  
Академий художеств.

Профессиональное обра-  
зование получил в Петер-  
бургской Академии худо-  
жеств (1833—1837) у М. Н.  
Воробьева.

Профессор и академик  
Петербургской Академии ху-  
дожеств, живописец Главного

морского флота Российской империи (с 1844).

Основал художественную мастерскую (1865) и Картин-  
ную галерею в Феодосии (1880).

Награжден орденами различных государств: Св. Анны  
(1844), Св. Владимира (1865), Османне (1874), Св. Станислава  
(1876), Меджидие I степени (1888), Почетного легиона  
(1890), Александра Невского (1897) и др.

Неоднократно бывал в Петербурге и Москве, путеше-  
ствовал по России и странам Европы, Ближнего Востока, Афри-  
ки и Америки, с 1845 года жил в Феодосии.

## ИЗ ПИСЕМ

*А. Р. Томилову, 17 марта 1839 г., Феодосия*

Сколько перемены в моих понятиях о природе, сколько  
новых прелестей добился и сколько предстоит впереди, кото-  
рые теперь, кажется, скрываются за золотистым горизонтом.

к которому много времени нужно, чтобы дойти. Здесь не близок горизонт или, лучше сказать, зрачок природы, тут с вершин гор выше облаков я наблюдал природу, и горизонт уже не оканчивается в 20-и верстах от меня, как на севере, а на 200 и на 300 верст есть куда углубляться, и зрение Ваше уже не столкнется, как у Вас на севере, с чухонскими лайбами, а здесь и линейные корабли, чуть заметные сквозь облака, которые трутся по морю и составляет целый пейзаж из облаков, и все это под Вами.

*"Айвазовский. Документы и материалы". Ерван.  
1967. с. 26.*

*В. И. Григоровичу, 13 августа 1839 г., Феодосия*

...Второй вояж с Н. Н. Расвским к Абхазским берегам поменял докончить все картины, которые я назначил было к выставке, и потому, возвратившись со второго десанта, я занялся окончанием картин, но не много успел, как видите — одну картину, которую посылаю с этой же почтой. Я предвижу, что про это также найдутся некоторые, [которые] скажут, что не довольно окончено. Это зависит от того, как зритель захочет смотреть. Если он станет перед картиной, например "Лунная ночь", и обратит главное внимание на луну и постепенно, придерживаясь интересной точки картины, взглянет на прочие части картины мимоходом [...], и сверх этого, не забывая, что это ночь, которая нас лишает всяких рефлексий, то подобный зритель найдет, что эта картина более окончена, нежели как следует. Кстати, скажу о картине, которую я помню в Эрмитаже, в старой французской галерее или в Шнейдеровском, "Лунная ночь", кажется Бергтема, которую я каждый раз вспоминаю, когда смотрю здесь на лунные ночи, а в Петербурге я иначе не говорил бы об этой картине, как "на черном сукне [прзб]". Я знаю, что и на этой моей картине луна — полтинник, да спрягать не за что было. Да кто написал не только луну, но даже свет луны так сильно, как она есть в натуре? Вся живопись — слабое подражание природе. Я Вас попрошу обратить внимание на сочинение этой картины<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Эта картина — вид Гузуфа с Аю-Дагом. *Прим. Айвазовского.*

998 059 / 1  
1  
250866

Прошу Вас, если согласитесь, выставить прежние картины: "Яглы", "Греки", "Пурга", "Утро" и "Ночь". Я знаю, что в них есть недостатки, но есть и то, чего прежде я не писал. Наконец, эти все пять картин доказывают, что я о себе мало думаю, смотря по сюжетам картин, которые немногосложны. Впрочем, представляю в Вашу волю, делайте как Вам угодно. Если я пишу что лишнее, только чтобы изъяснить свое желание. Через эти войжи у меня пропала эскизов кавказских, а кроме того, масляными красками написал одну картину "Десант", когда корабли обстреливают берег, но послать к Вам я раздумал, ибо картина небольшая и много интересных предметов, которые в миниатюре, хотя картина более аршина. Если б я послал эту картину, то значит [хотел бы] этим отделаться вследствие столько способов, какими я пользуюсь, а эти десанты я начал на хорошем размере и подробнее будет. И надеюсь, что последнее, может быть, поправится императору, которому известно уже, что я оставлен в Крыму для этого.

Кроме того, у меня есть картины четыре, только не кончены как следует и нет возможности докончить на выставку, ибо сегодня получил известие от Раевского, чтобы спешить в Керчь, чтобы вместе отправиться опять на третий десант с флютом, и сейчас спешу на почту отдать это письмо и картину и потом отправляюсь в Керчь, а по возвращении из Кавказа начну оканчивать картины и по порядку буду отсылать их Вам. Итак, простите за этакое письмо и просьбы, а все причиной Ваше доброе сердце, если немного смелее просил.

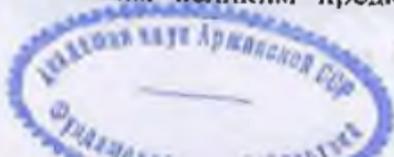
С истинным уважением и всегда преданный Вам от всей души.

И. Гайвазовский.

Там же. с. 31-33.

*В. И. Штерибергу, 10 июня 1844 г., Алтверпен*

Несмотря на то что я предпочитаю день жизни в Италии месяцам на севере, но вот что меня заставляет тебе советовать поспешить сюда. Здесь я нашел столько замечательных талантов, как нигде в настоящее время во всех родах [живописи], особенно в твоём роде. Удивительные таланты, не уступают своим великим предкам: г. Де-Кестдор, Вашперс,



Лейс, Бромлер, Вербукговен, Кунук и многие другие. Это все таланты, что, право, оставить их жаль, так жаль уехать отсюда. Как они совестно работают, не стану подробности описывать, пользы не будет. Но я скажу тебе только то, что бельгийская и голландская школа – самое прямо по цели, особенно для твоего рода и, ради бога, остальные два года же будь в этих краях, ты очень, очень будешь доволен. Я знаю, что большая жертва – Италию заменить на Бельгию, но искусство должно быть везде первое утешение и всем [надо] жертвовать для этого. Да, впрочем, что я тебе докажу своей философией, ты знаешь и чувствуешь очень хорошо все это. Так скажу опять, приезжай сюда и останься как можно побольше. Познакомившись с здешними художниками, сам начинай работать, и я уверен, что тебя они совершенно оценят и дадут тебе ту ступень, на которую твой талант имеет право.

Здесь еще надобно дать справедливость, что все артисты живут между собой как следует: ни мелкой зависти, ни сплетни, напротив, один другого достоинство старается выставить перед иностранцем. Мне много говорили об этом, наконец я сам испытал. Как они ласково приняли [меня] и водили от одного к другому. Еще, что меня [поразило] парадно – это их патриархальная жизнь. Они живут прекрасно, и видно, что они вполне наслаждаются и вне мастерской, как и должен благодарный художник.

Твой друг И. Айвазовский.

*Там же, с. 73–74.*

*В. И. Григоровичу, 30 апреля 1841 г., Неаполь*

Я был в Риме, когда нас уведомили об этом, но надеюсь на милость Божию сохранить Ваше здоровье к благополучию не только семейства Вашего, но всех нас и будущих питомцев Академии. Зная Вашу чувствительную, благородную душу, мы почти могли отгадать причину болезни Вашей. Первые письма мои Вы, вероятно, получили и знаете потому, сколько и какие картины я написал, в том числе одну картину, представляющую флот неаполитанский у Везувия, пожелал купить король и уже она давно у него во дворе. К карнавалам римским я с четырьмя картинами отправился в Рим,

где выставил окончивши эти картины. Публика римская очень приняла великодушно мои картины, в журналах расхваливали донельзя. Все меня радует, признаться, но не думайте, что это могло бы мне повредить. Я все продолжаю строго наблюдать природу, а фигуры на картинах все-таки не под[вели] другие достоинства. Но зато теперь буду каждую фигуру на картине писать с натуры. Мне лишне было бы описывать подробности о моих картинах. Вероятно, журналы дойдут и до Вас — лучшее известие. На каждую картину было по несколько охотников, небольшие все продал, но “Ночь неаполитанскую” и “День” я никак не хотел уступить иностранцам.

Англичане давали мне 5000 рублей за две, но все не хотелось уступить им, а отдал князю Горчакову за 2000 рублей “Ночь” с тем, чтобы он по приезде послал бы в Академию. Он мне обещал это сделать. “День” оставил у себя я пока, что-нибудь еще напишу, чтобы [прзб] только послать к Вам. Прочие небольшие две купил англичане в Лондон; две небольшие купил граф Энгафштейн в Берлин, а остальные две — граф Чичач в Гамбург.

С тех пор, как я в Италии, написал до 20 картин с маленькими, да пельзя утерпеть, не писать: то луна прелестна, то закат солнца в роскошном Неаполе. Мне кажется, грешно бы было их оставить без внимания, тем более мне, которому [это] — есть главное. Теперь пятый день, как я с Штернбергом и Монигетти приехали в Неаполь и разъедемся по своим местам, т. е.: я в Капельмаро и по прочим окрестностям, Штернберг у своих грязных лаццарони, а Монигетти — к развалинам Помпеи. Сей последний диктует мне свое почтение Вам, а Штернберг сам напишет.

...Очень благодарен Вам, что выслали из Академии 500 руб. домой; недавно в Риме я получил из Академии 700 рублей, вероятно это те 1000 руб., которые оставались в Академии из 5000 рублей. Прошу еще приказать вовремя выслать домой, они терпели нужду пока получили деньги. Теперь на днях здесь в Неаполе экспозиция. Я приготовляю три картины к этому и потом три месяца лета буду только писать этюды с натуры, и между тем хочется съездить в Сицилию, а зиму опять в Неаполь. Картины я отправляю отсюда в августе с курьером. Картина Ф. А. Бруни делает фурор здесь, он

ее окончил, в самом деле очень хорошо. Моллер написал еще премиальную головку. Тыранов все лучше и лучше пишет. Пименов выешил хорошо очень мальчика. Римская выставка очень незавидная была, как и всегда, говорят. Сначала выставил я, потом братья Чернецовы выставили [Волховские?] виды, а потом и Шампини — Петра I.

Простите, Василий Иванович, что не пишу в правление Академии, не все ли равно? Право, не знаю, как писать туда, Впрочем, непременно будущим разом буду писать. Когда отправлю картины, тогда напишу к Вам подробное письмо. Пропу засвидетельствовать мое низжайшее почтение супруге Вашей и Константину Ивановичу и А. Казначееву также, коли увидите его. Пропайте, добрейший Василий Иванович. Дай бог Вам здоровья и благополучия.

Преданный навсегда от искренней души  
Иван Айвазовский [...]

*Там же, с. 52–53.*

*В. И. Григоровичу, 28 октября 1842 г., Венеция*

...Я уже два месяца как в Венеции. После четырех месяцев вояжа отдыхаю в этом тихом городе. Я много рисовал здесь и писал этюды, а теперь, так как погода портится немного, начинаю писать картины и довольно многосложные. Уже у меня есть конченные. По приезде сюда меня просил Тревизо, у которого галерея довольно зн[атная], и я ему написал две картины и еще другому. Все, что я теперь напишу, хочется выставить в Париже и потом послать в Петербург, если на то будет согласие. Я очень доволен, что сделал этот вояж. Я теперь лучше могу видеть свои недостатки и прочее.

В Голландии я видел много чудного, в Лондоне много маньеристов, исключая Вильи, от которого я в восхищении, и ничто меня так не обрадовало в этот вояж, как этот великий художник. К счастью, когда я был в Лондоне, были выставлены картины этого художника, он недавно умер. Поверьте, что я пред некоторыми картинами его смеялся во все горло, между серьезными англичанами, а пред другими картинами плакал, как ребенок. Признаюсь откровенно, никто меня так не удивляет, как этот художник. Видя его так разнообразно во всех отношениях, так[им] совершенным в экс-

прессиях во всех [прзб] обстоятельствах, а как искусство и нечего говорить. То как лучший Рембрандт, то как лучший копченый Тенире, как Рубенс, как Жирарде и проч[ие]. Все картины его в разных родах, но большею частью, как Выльи люблю других и предпочитаю всеми тому, что я знаю в этом роде.

Здесь в Венеции теперь Бенуа, Скотти, Эпингер, Эльс, а от Штернберга недавно я получил письмо, он живет у Кривоцова в Фроскоти и Монигетти тоже.

Из Лондона я послал три картины в Петербург, прямо в Академию и не знаю, как они доехали и выставлены ли они и прочие картины. Мне очень хотелось, чтобы картина Толстого "Ночь" была бы выставлена. На прочие картины я мало надеюсь. Вы знаете, что делать с моими картинами, а в случае, если они останутся так, то я бы желал узнать, ибо я обещал четыре картины в Гамбург, а впрочем, как придется.

Я остаюсь в Венеции еще 2 месяца, и если б Вы, по получении письма моего, приказали бы написать ко мне слова два, как была выставка и проч[ее], что бы меня весьма обрадовало бы, и письмо может меня застать еще в Венеции. Адресовать прямо на мое имя в Poste restate, во всяком случае, мне отойдут, если я прежде оставлю Венецию, но 2 месяца, наверно, останусь, а может быть, и более. В августе здесь была выставка, и я, приехавши, написал картину и выставил, что очень поправилось венецианцам.

Прошу Вас, Василий Иванович, извинить меня за этакое письмо, на лоскугах пишу, я сам думаю об картине огромной, для которой холстина предо мной. Прошу передать мое почтение всем Вашим. Желаю Вам быть здоровым и благополучия.

Не придет ли к Вам А. Казначеев? Я жду от него ответа на письмо мое из Парижа. Итак, прощайте. Напишу потом все, а теперь простите.

Преданный Вам навсегда И. Айвазовский.

*Там же, с. 67-69.*

*А. Р. Томшлову, 10-12 мая 1843 г., Париж*

Не знаю, получили ли Вы мое письмо из Италии. Я, кажется, уже описывал Вам про все, что я сделал в эти три го-

да. Теперь спешу только сказать Вам про здешнюю выставку. Я приехал сюда из Венеции в декабре с тремя картинами для выставки, хотел было еще написать бурю, но не успел и потому только выставил тихие моменты — одна большая картина Венеции, другая — монахи при закате солнца в Венеции и третья — ночь там же. Судьи здешней Академии очень были довольны моими картинами на выставке. Не могли большого эффекта произвести по скромным сюжетам, но вообще правятся. Они меня очень хорошо познакомили с художниками здесь, в Турине же разов шесть хвалили, а была еще критика в прессе в *Siecle*, в *Journal des Beaux arts* и *France-litteraire* и еще *Artiste*<sup>1</sup>). Во всех этих журналах очень хорошо отзываются про картины мои, что меня очень удивило, ибо французы не очень жалуют гостей, особенно русских художников, но как-то вышло напротив, а кроме журнальных похвал и прочего, здешние известные любители, граф Порталес и другие члены общества художественного желали иметь мои картины, но так как они уже принадлежат [другим], то я обещался сделать. А что более доказывает мой успех в Париже, это желание купцов картинных, которые просят у меня картины и платят большие суммы, а сами назначили им цены, за которые продают здесь Гюдена картины, одним словом, очень дорожат моими. Все это меня радует, ибо доказывает, что я им известен очень хорошей стороной.

Однако довольно похвастался, теперь скажу о главном, все эти успехи в свете вздор, меня они минуто радуют и только, а главное мое счастье — это успех в усовершенствовании, что первая цель у меня. Не судите меня по картинам, что вы видели в последней выставке в Петербурге, теперь я оставил все эти утрированные краски, но между тем нужно было тоже их пройти, чтоб сохранить в будущих картинах приятную силу красок и эффектов, что весьма важная статья в морской живописи, впрочем, и во всех родах живописи, можно сказать, а кроме трех моих картин, что на выставке, я написал две большие бури и совсем окончил, падеюсь, что это лучшее всего, что я до сих пор сделал. Жаль, что я не успел их написать к выставке, все это я отправлю к сентябрю в

---

<sup>1</sup> В "Всеке", в журналах "Искусство", "Литературная Франция" и "Артист" (франц.).

Петербург. Теперь я предпринимаю большую картину, бурю, случившуюся недавно у африканских берегов далеко от берега (8 человек держались 45 дней на части корабля разбитого, подробности ужасные, и их спас французский бриг, об этом писали в газетах недавно). Теперь я очень занят этим сюжетом и надеюсь Вам показать ее в сентябре в Петербурге.

Год тому назад я имел удовольствие в Генуе встретить Анну Васильевну Сарычову, очень мне было приятно видеть ее и слышать про Вас, и про доброе Ваше семейство, а еще было бы радостнее видеть Вас, а может, впрочем, приеду на некоторое время, хотя еще три года могу оставаться, не приезжая, но, может быть, необходимо будет самому поехать с большой картиной. Это письмо взялся доставить добрый Петр Петрович Ланской, который едет сегодня в Петербург. Мы часто говорили с ним про Вас, про Ваше доброе попечение обо мне и проч[ее]. Он может Вам рассказать подробнее про меня и картины мои. Извините, что так бессвязно и спешу написать, сейчас [он] уезжает. Пропу передать мое почтение Александре Алексеевне, Роману Алексеевичу, Нине Алексеевне, Александре Ивановне, почтенному семейству Философовых и господину Заболотскому и всем, всем знакомым. А пропу Вас быть уверенным во всегдашней моей к Вам истинной привязанности и благодарности.

Ваш Иван Айвазовский.

Кстати, перешлю две журнальные статьи, которые у меня находятся, а другие, может быть, получают в Петербурге<sup>1</sup>.

*Там же, с. 69–71.*

*Н. Н. Кузьмину, 1 ноября 1899 г.*

...Любезное письмо Ваше от 27 октября я имел удовольствие получить. По возможности постараюсь ответить на все Ваши вопросы.

Галерею свою я выстроил на свои средства, собранные от выставок на Кавказе и в Крыму, 25 лет тому назад. Как галерея, так и дом выстроены по моему личному проекту.

<sup>1</sup> Далее следует заметка на французском языке.

В галерее собраны картины в продолжение 20 лет и теперь даже начаты новые, не считая картин и скульптур других художников и скульпторов, которыми она пополнилась. Галерея моя постоянно открыта для публики, особенно приезжих на пароходах. Сбор я предназначаю в распоряжение Феодосийского благотворительного общества.

На вопрос Ван, какие картины я считаю лучшими, я ответить не могу по той причине, что положительно в каждой есть что-нибудь удачное; вообще, не только между картинами в галерее, но между всеми моими произведениями, которых, вероятно, в свете до 6000, я не могу выбрать. Вполне они меня не удовлетворяют.

И теперь продолжаю поэтому я писать. Я стараюсь по возможности исправить прежние недостатки, почему и приходится повторять прежние сюжеты и мотивы.

Вообще, могу сказать одно – это я полагаю, что мои произведения отличаются не только между моими, но многими чужими силой света, и те картины, в которых главная сила – свет солнца, луны и проч[ее], а также волны и пена морская – надо считать лучшими. Благодаря бога, я чувствую себя здоровым и несколько не ослабевшим к искусству. Доказательство тому – нынешнее лето: я не помню, чтобы в продолжение 60-летней деятельности я так много бы написал. О достоинстве их я не скажу, но что их писал с большой страстью – это верно. В нынешнюю зиму я не намерен устраивать выставки ни в Петербурге, ни в Москве: надо же, чтобы публика отдохнула от моих картин, но если бог благословит меня еще быть таким бодрым и преданным своему делу, то надеюсь через год представить моим почитателям все мои произведения.

Знаю, что есть и очень много декадентов, которые не сочувствуют моим произведениям и жаждут создать еще свои, но было бы неблагоприятно с моей стороны не видеть и своих почитателей и за границей, и в Америке, и в России, и вообще не ценить сочувствия всего просвещенного русского общества, доказавшего его в продолжение всей моей художественной деятельности, и мне именно дорого это сочувствие, благодаря коему я работаю.

Все интриги против меня 20–30 лет тому назад меня несколько не обескуражили, и мой постоянный труд восторже-

ствовал. Вы, вероятно, из этих слов поймете, что [я] имею сказать. Не повторяя моих слов, измените по-своему, если найдете сами нужными, и поместите в Ваших статьях обо мне. [...] при этом Вам портрет с надписью и 20 фотографий с некоторых больших картин галерейных и новых посылаю по почте отдельно.

Прошу принять уверения в искреннем моем к Вам и глубоко уважении.

И. Айвазовский.

*Там же, с. 308-309*

### ИЗ АВТОБИОГРАФИИ

Когда я уезжал в Италию, мне твердили все в виде напутствия: "С натуры, с натуры пишите!". Живя в Сорренто, я принялся писать вид его с натуры с того же самого пункта, с которого в былые годы писал С. Щедрин и, начиная с неба до первого шпана, воспроизвел с самой фотографической точностью решительно все, что было перед моими глазами.

Писал я ровно три недели, затем также написал вид Амальфи. В Вико написал две картины на память: закат и восход солнца. Эти две картины вместе с видом Сорренто были выставлены мною — и что же оказалось? Толпы посетителей выставки, обходя вид Сорренто, как место, давно знакомое и приглядевшееся, собирались перед картинами, изображавшими живую природу, и весьма лестно отзывались о них. Между тем вид Сорренто я писал три недели, а эти картины не более как по три дня каждую, но я писал их под влиянием вдохновения, а оно-то необходимо художнику.

*По книге Н. Барсамова "Иван Константинович Айвазовский". Крымиздат, 1950. с. 72.*

Идеализация живой природы есть крайность, которую я всегда избегал и избегаю в моих картинах.

*Там же, с. 78.*

...Удаление от местности, изображаемой на моей картине, заставляет лишь явственнее и живее выступать все ее подробности в моем воображении...

Вдохновенный видом живописной местности, при эффектно освещении, либо каким-нибудь моментом бури, я сохраняю воспоминание о них многие годы...

*Там же, с. 79.*

Кораблекрушения изображал я нередко на моих картинах, но зрители видели их лишь издали, угадывая сердцем и воображением те ужасы, которые свирепствуют в хрупких деревянных стенах корабля, разрушаемых волнами. На задуманной мною большой картине я изобразил бы момент кораблекрушения, как бы в нескольких сажнях от зрителя, и постарался бы уловить последние мгновения жизни пассажиров и существования самого корабля; группы людей обою пола, всех возрастов гибнут или готовятся погибнуть в волнах, обуянные ужасом и безнадежностью...

*Там же, с. 79.*

Нечто подобное уже было изображено мною на картине "Всемирный потоп", но здесь я мог бы еще осязаемее и общедоступнее выразить мою мысль. Самый эпизод великого геологического переворота, отдаленного от нас бесчисленным множеством веков, не может действовать на воображение зрителя столь потрясающе, как изображение несчастного события, так сказать, обыденного, о котором можем прочитать в сегодняшних или зарубежных газетах. Точно так же картина битвы при Гранике или при Арбеллах никогда не произведет на зрителя такого впечатления, какое произведет на них эпизодическая сцена на недавней войне с турками, Шипка, Ловче или Плевна.

*Там же, с. 80.*

Живописец, только копирующий природу, становится ее рабом, связанным по рукам и ногам. Человек, не одаренный памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником – никогда. Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны немислимо с натуры. Для этого художник и должен запоминать их и этими случайностями, равно как и эффектами света и теней, обставлять свою кар-

тину. Так я писал сорок лет тому назад, так пишу и теперь, писать тихо, корпеть над картиною целые месяцы – не могу.

Сюжет картины слагается у меня в памяти, как сюжет стихотворения у поэта; сделав набросок на клочке бумаги, я приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нем моей кистью.

Набросав карандашом на клочке бумаги план задуманной мною картины, я принимаюсь за работу и, так сказать, всею душою отдаюсь ей.

*Там же, с. 81.*

Обдумывая картину, я не отвлекаю от нее моего внимания не только праздными разговорами, но даже и видом предметов посторонних: не выхожу на улицу, не смотрю ни на горизонт, ни на окрестную местность.

*Там же, с. 82.*

Я должен признаться с сожалением, что слишком рано перестал изучать природу с должною, реальною строгостью, и, конечно, этому я обязан теми недостатками и погрешностями против безусловной художественной правды, за которые мои критики совершенно основательно меня осуждают. Этого недостатка не выкупает та искренность, с которою я передаю мои впечатления, и та техника, которую я приобрел пятидесятилетнею неустанною работою.

*Там же, с. 83.*

## БАШИНДЖАГЯН ГЕВОРК ЗАХАРОВИЧ



1857. Сигнахи, Грузия—  
1925. Тифлис (ныне Тбили-  
си).

Живописец, искусство-  
вед, писатель, литературо-  
вед, переводчик, общест-  
венный деятель.

Профессиональное об-  
разование получил в Рисо-  
вальной школе Кавказского  
общества поощрения изящ-  
ных искусств в Тифлисе  
(1876—1878) и Петербург-  
ской Академии художеств  
(1878—1883) у М. К. Кюд-  
та.

Автор книг “Из жизни  
художника. Воспоминания” (1903), “Эскизы” (1913), “Сочин-  
ения. Рассказы. Путевые заметки. Статьи. Письма” (1966,  
на арм. яз. и др.). Автор проекта памятной шиты поэту Саят-  
Нове в Тбилиси.

Жил в Сигнахи (до 1876), Тифлисе (1876—1878, 1901—  
1925), Петербурге (1878—1883), Париже (1899, 1900—1901).  
Неоднократно (начиная с 1883) путешествовал по Западной  
и Восточной Армении, Грузии и Северному Кавказу, был в  
Италии и Швейцарии (1844).

### О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Хотя художники и непрерывно исследуют природу, изуча-  
ют ее различные явления и тайны, получают от нее впечатле-  
ния, они в то же время делают эскизы и этюды, то есть соз-  
дают точные портреты природы. А зимой, запершись в мас-  
терской, представляют тот или иной пейзаж, освещение, мо-  
мент и т. д., порой же смотрят на развешенные на стенах  
этюды, обновляют впечатления и после всего этого создают  
картину. [...]

[...] Я отправился с целью написать восход солнца, по чуду природы в такой степени подействовало на меня, что я все позабыл. В моей жизни [это] повторялось часто и повторяется и ныне. Подготовившись, я иду в какую-либо сторону для написания этюда, но, когда дохожу до желаемого места, оказываюсь не в состоянии двинуть кистью, смотрю очаровательный и не насыщаюсь... Наконец возвращаюсь домой с пустыми руками. [...]

[...] Когда художник находится на лоне природы, где его окружают бесконечно прекрасные пейзажи и восхитительные моменты, он в это время становится бессильным воспроизвести какой-либо кусок природы. Но тот же художник, когда он теряет из поля зрения все это, с наступлением зимы [...], запершись в своей мастерской, с радостью вспоминает виденное им, но уже недоступное больше созерцанию, только в это время он обращается к помощи кисти и стремится воспроизвести желания своего сердца.

Именно в подобных условиях созданные картины бывают плодом мысли, чувств и бурного вдохновения, и только такие творения могут произвести впечатление на зрителя. [...]

*"Путевые заметки", "Мишак" ("Груженник") 1888–1892. В кн. "Геворг Башинджагян. Сочинения". Ереван, 1957, с. 10, 12–13 (пер. с арм.).*

## О ЖИВОПИСИ

Главная цель живописи та же, что и цель художественной литературы и скульптуры, то есть – выразить истину, или, иными словами, – следовать законам природы. Архитектура и музыка (будучи очень похожу друг на друга) отличаются от них.

[...] Армянская нация, не будучи сконцентрированной в одном государстве, естественно, не могла создать самостоятельной школы, следовательно, мы вынуждены признать, что современной армянской живописи пока не существует. Верно, число армянских художников изо дня в день растет и в последнее время достаточно увеличилось, но особенностями своей живописи они отличаются друг от друга. Их можно встретить не только во всех известных центрах Европы, но и в Нью-Йорке, Филадельфии и т. д.

Необходимо здесь прибавить, что века назад жили армянские художники, работы которых пока остаются на стенах разных старых церквей и в рукописях. Едва ли мы ошибемся, если назовем эти работы чисто армянскими. Но поскольку речь идет о современном искусстве, это обстоятельство заставляет отделить новое от старого. [...]

[...] Живопись способна выразить такие вещи, которые часто невозможно передать с помощью других видов искусства. Например, в точной передаче почного неба литература бессильна лишь по той причине, что для всех цветов не имеется слов. Каждый цвет имеет сотни оттенков, которые доступны исключительно живописи. Конечно, другие искусства также имеют свои достоинства и свойства, которых лишена живопись. Нельзя посредством кисти изобразить эхо, гром и т. д. [...]

*"Живопись", 1904. В кн. "Из жизни художника". Ереван, 1950, с. 145–146 (пер. с арм.).*

## К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. К. АЙВАЗОВСКОГО (1917, август)

[...] Айвазовский усовершенствовал свою кисть в Италии. В Риме у него зародилась оригинальная мысль, которую он успешно осуществил: он написал "Хаос". Картина изображает темное воздушное пространство, где намечается также огонь и вода, но все это смутно и неопределенно. В центре картины вырисовывается светлая точка, которая начала распространять свет вокруг себя. Если внимательно всматриваться в эту точку, то вы начинаете видеть неясные очертания лица Бога-Саваофа. Эту картину, хотя с большими трудностями, удалось поднести Папе как подарок. Надо полагать, что большую роль в этом сыграла старший брат художника, Габриэль, бывший то время католическим монахом.

Папе картина очень нравится, и он приказывает повесить ее в одной из зал Ватикана, а автора награждает золотой медалью.

Получив такой успех в Риме, молодой художник устраивает вечеринку, на которую приглашает своих соотечественников – представителей литературного и художественного мира. Среди гостей был и Гоголь: "Господа, недавно с берегов

Невы приехал сюда маленьким человеком Ваня Айвазовский и вдруг в Вагикане подвиги "Хаос". Сделай это я, мне бы как никак дали в него, а Ване Айвазовскому дали медаль на него"...

*"Кавказское слово". Тифлис, 1917. N 173, с. 2.*

## 100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ И. К. АЙВАЗОВСКОГО (1917, август)

[...] О. Айвазовский как подлинный гений был исключительно плодовит. В продолжение своей жизни он написал несколько тысяч картин, которые распространились по всему земному шару. Я сказал "исключительно плодовит" и, действительно, иначе и быть не могло, ибо до сего дня на свет не появлялся ни один ленивый гений. Но, конечно, отсюда не следует заключать, что если гений бывает плодовит, то и плодовитость — следствие гениальности.

О. Айвазовский был чистый маринист романтического направления и в этом жанре был первым в Европе. Он — основоположник русской маринистической школы в живописи. Он не только содействовал искусству в этой ветви искусств и имел талантливых последователей, как Боголюбов, Лагорно, Судковский и другие, но и до сих пор в России не появился второй маринист, в такой же степени одаренный высокой поэтичностью.

Если примем, что самые блестящие произведения этого большого мастера составляют "Потоп", "Хаос", "Девятый вал" и другие картины, то без сомнения шедевром среди них следует признать картину "Черное море", находящуюся в Третьяковской галерее. По моему глубокому убеждению, это чудесное произведение — последнее слово Айвазовского, которое он сказал на 67-м году своей жизни. После этого он прожил 16 лет и в течение этого времени создал множество картин, среди которых мы видим несколько замечательных работ, но пойти дальше "Черного моря" оказалось уже невозможно. Итак, его талант развивался 67 лет постоянно.

Здоровый, энергичный, подвижный, с характером экспансивным и бурным, он целиком отражался в своих картинах.

Пить, курить, проводить бессонные ночи, в праздности убивать время, — все это было вне его правил. [...]

*"Мшак" ("Труженник"). Тифлис, 1917. 1 августа. N 158, с. 3-4 (пер. с арм.).*

## ОБ АЙВАЗОВСКОМ

Что же касается "безграмотности" Айвазовского в изображении им человеческих фигур, то, действительно, она является прямым последствием специализации. Но разве специализация в каком-нибудь направлении есть минус для художника? И неужели при оценке творчества и всего значения его деятельности мы должны руководствоваться соображениями о том, что он неодинаково силен во всех областях живописи?

Разве Гоголь, несравненный мастер в изображении смешного и пошлого, не был бессилем, когда пытался дать положительные образы!

Величайшие мастера кисти, как Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тинторетто, Мурильо, Рембрандт и другие, были безграмотны вне своего жанра, примерно в передаче морского или лесного эффекта.

Мне кажется, что останавливаться при оценке творчества и значения художника только на его слабых сторонах, обходя молчанием самое ценное и важное в нем, еще не значит сказать о нем "правду".

*"Кавказское слово", 1917, N 179, 11 августа, с. 2.*

## МОЕ МНЕНИЕ О ЖИВОПИСИ (1917, август)<sup>1</sup>

[...] Начнем со знаменитого художника Репина. Величие этого живописца я усматриваю в его "Бурлаках", "Запорожцах", "Иоанне Грозном", а не в "рожках" Победоносцева, Плева, Игнатьева и им подобных. Точно так же, как гениальность Пушкина представляется мне в его стихотворениях и

---

<sup>1</sup> "Мое мнение о живописи" является одной из реплик в полемике, развернувшейся в августе 1917 г. на страницах газеты "Кавказское слово" (Тифлис) между Г. З. Банинджаряном и поэтом С. Городецким по вопросам искусства вообще и живописи в частности.

“Евгении Онегине”, а не в экспромтах, хотя часто и очень остроумных. [...]

Я Репина не “браню” за его “рожи”, но нахожу, что они при всей своей виртуозности представляют собою сплошное однообразие, близкое к картинам состарившихся художников, писанным по рецептам.

Каждая из “рож” в отдельности, – великолепный экспромт, очерченный умелой рукой несколькими мазками, но в общей массе они “рецептные”.

Творческий дар художника проявляется не в его этюдах, писанных добросовестно с натуры, проще говоря – не в точных портретах с природы, а в картинах, в которых художник взялся разрешить известную задачу.

“Бурлаки”, “Запорожцы”, “Иоанн Грозный” Репина – дивные полотна, отражающие в себе ум, характер, чувства и взгляд на предмет автора. Это не “рабское подражание природе”, а действительность, “переходящая из мира объективных форм в мир субъективных законов”. Все это совершенно в пределах законов действительности. Упомянутые картины, подобно открытой книге, понятны для каждого интеллигентного человека. Любая фигура, физиономия действующего лица – постоянный тип, в котором можно прочесть всю его биографию. [...]

[...] Художник – тот, кто своим произведением заставляет зрителя переживать все то, что он сам пережил при воспроизведении ее (природы. – сост.). Приблизительно так определяет цель искусства Лев Толстой, и я с ним совершенно согласен. [...]

[...] Цель беллетристики, живописи и скульптуры одна и та же. Эти искусства – родные сестры, а истина – их мать. Художник, правда, не должен рабски копировать природу, он должен провести ее сквозь призму своего настроения. Воображение, фантазия – все это необходимые элементы для создания художественного произведения. Однако какой бы пылкой фантазией ни обладал художник, его творчество не может быть истинно художественным, если оно вне здравого смысла и не соответствует законам действительности.

## ПО ПОВОДУ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ И ИХ ИСКУССТВА. МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

...Считаю своим долгом потревожить молодых художников, обличив их в неправильном отношении к искусству. Большинство из них, видимо, забрав в голову "новые взгляды", идут по ложной дороге, ведущей к гибели. Они, отрицая знания, даже необходимые специальные предметы, как перспектива, анатомия, теория теней и пр., отрицая также усидчивый труд и прилежание, хотят прослыть художниками. Нам часто приходится видеть бессмысленно размалеванные полотна, где нет ничего, кроме обилия разноцветных красок. Эти полотна снабжены громкими, рекламного характера, названиями, и перед подобной срундой стоит доверчивая публика в недоумении. Она хранит молчание, скрывая свое возмущение, из опасения показаться невеждой и отсталой. В этом деле некрасивую роль играют некоторые рецензенты сомнительной литературной искренности...

Мы ничего не имеем вообще против направлений в искусстве, какого бы характера они не были, однако заявляем, что каждое художественное произведение должно быть своей ясностью понятно каждому интеллигентному лицу. Оно ему, подобно открытой книге, должно *говорить*, создавать настроение, доставлять удовольствие. Каждое серьезное произведение искусства должно заключать в себе три главных элемента: содержание, искренность и технику. Если все эти три элемента в равносильном совершенстве встречаются весьма редко, во всяком случае, искренность должна быть выражена рельефно. В этом нас убеждают рисунки малолетних детей, а также умалишенных людей. Их рисунки, при всей своей нелепости, нас трогают, они нам приятны, потому что они проникнуты искренностью. Восточные доморощенные живописцы своими примитивными и наивными картинками также подкупают зрителя, по совершенно такой же причине. Но когда художник неискренен, когда он лжмается и когда он симулирует наивного примитивиста, он делается противным, его работы носят характер фальши...

В Европе, преимущественно во Франции, появляются от времени до времени повторы в искусстве, серьезно ищущие новые пути. Они, как бы протестуя против рутины, хотя со-

вернешью искренне, часто впадают в крайность, однако, благодаря своему уму и таланту, так или иначе достигают известных результатов. Они оригинальны, почему персонально хороши. Но зато, когда начинают за ними тянуться, подобно баранте, легионы ленивых бездарностей, стараясь перенять друг друга в "новом открытии", превращают начатое пионером дело в профанацию, вплоть до пошлости, до шарлатанства. Европа за последнюю четверть века пережила подобное течение в искусстве и успела во время отрезвиться. У нас же, вообще в России и, в частности, на Кавказе, эта художественная пошлость, пришедшая к нам, как всякая мода, вышла в самой уродливой форме. Они паши у нас подходящую почву для углубления своих корней, увлекая за собой тех легкомысленных и ленивых певежд, которыми так богата наша страна. Шаблюню повторяемая ими фраза "наше искусство будущего, оно будет пошлито через двести лет", слишком выгодна каждому бездельнику, жаждущему завоевать себе без труда и способностей имя художника. Конечно, все это со временем сойдет бесследно с лица земли, подобно кринолину, турнюру и прочим модам, однако печально видеть в данный момент, как многие молодые силы, подающие надежды, уносятся нездоровой волной вместе с негодными отбросами.

Начинающие художники должны помнить, что все без исключения мировые гиганты в искусстве достигли совершенства величайшим трудом. Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Рубенс, Рембрандт и другие гении поражают своей плодотворностью. Итак, мы убеждаемся в том, что одного природного таланта мало. Он без неутомимого труда похож на мертвый капитал. Увлекающаяся искусством молодежь не должна забывать, что если она задалась целью быть художником, то неизбежно должна бесконечно учиться и трудиться. В противном случае из него не выработается артист, какие бы дешевые рекламы не строчились в его пользу услужливыми пи-саками.

В заключение скажем еще несколько слов относительно цели живописи. Ее цель, по нашему [мнению], состоит в изображении действительности в субъективных формах, т. е. художник должен данный момент в жизни или в природе поэтизировать согласно своему настроению и заставить своей

картиной зрителя переживать те чувства, которые пережил сам при ее создании. В природе нет поэзии. Ее находит человек с поэтическим даром. Поэт тем и отличается от простых смертных, что он природу видит субъективно, в формах более возвышенных и благородных, чем на самом деле она существует. Из этого вытекает, что всякое художественное произведение должно быть представлено не безразличным образом, не объективно, подобно фотографическому аппарату, а неизмеримо в изящных и утонченных формах, чего постигнуть не суждено обыкновенному обывателю.

*Рукопись, январь 1925 г. (на русск. яз.)*

## СУРЕНЯНЦ ВАРДКЕС ЯКОВЛЕВИЧ



1860, Ахалцих, Грузия—  
1921, Ялта, Крым.

Работал в области станковой, театрально-декорационной и монументальной живописи, графики и скульптуры, литератор, искусствовед, общественный деятель.

Учился в Лазаревском институте восточных языков в Москве (1870—1876), где обучался и рисованию. Профессиональное образование получил на архитектурном отделении Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1876—1879), в Высшей политехнической школе (1879) и Академии художеств (1880—1885) у Ф. Каульбаха в Мюнхене.

Вел курс истории и уроки в Эчмпадинской Духовной академии (1890—1891). Принимал участие в организации Союза художников-армян (1916).

Переводил В. Шекспира, Г. Гейне, Г. Гете, О. Уайльда. Автор многочисленных статей по вопросам архитектуры и изобразительного искусства.

Жил в Симферополе (до 1879), Москве (1876—1879, 1887—1890, 1891—1897, 1989—1900, Эчмпадине (1890—1891, 1914—1915), Испании, Франции (1897—1898), Петербурге (1900—1914), Тифлисе (1915—1916), Ялте (1917—1921).

### ПЛАН ИСТОРИИ ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА. ВВЕДЕНИЕ

1. Что такое искусство? Определения и границы разных видов искусства: поэзия, живопись, скульптура, музыка и т. д., их взаимные отношения. Место искусства в общей цивилизации; воспитательное значение искусства.

2. Возникновение искусства; идея прекрасного; прекрасное, доброе и истинное [...]

*Рукопись, 1890-1891.*

### КОНСПЕКТ ОБ ИСКУССТВЕ (1890-1891)

1. История искусства и вообще философия прекрасного – предметы общего образования.

2. Воспитательное значение этих предметов – развить способность наблюдательности и развить идею прекрасного.

3. История искусства занимается только изобразительными искусствами. Остальные – поэзия, музыка и т. д. – в эту историю не входят.

4. История поэзии – отдельный предмет и составляет ветвь истории литературы, а история музыки – самостоятельный специальный предмет.

5. Изобразительные искусства – архитектура, скульптура и живопись – имеют непосредственную связь с явлениями природы, в частности два последних, цель которых – внешними средствами выявить самые скрытые оттенки человеческого чувства и проследить и сделать общим достоянием те индивидуальные особенности, которыми один человек отличается от другого.

6. Внешняя сторона образа своим содержанием соответствует чувствам человека в направлении к своему внутреннему содержанию.

7. Природа прекрасного и поиски и обнаружение красот природы – задача изобразительного искусства.

8. Умение оценивать прекрасное – обязанность каждого более или менее образованного человека, прекрасное облагораживает и человеческую душу. Смягчая нравы и обычаи, приближает простого человека к богу.

9. Среди всех человеческих понятий самое вечное – идея прекрасного. Прекрасное бессмертно.

10. Боги старого Олимпа языческих веков все еще живы, так как прекрасны.

11. Раскопки развалин, извлеченный из старых подземелий прелый пожелтевший пергамент приобретают цену, когда их признают прекрасными.

*Там же.*

## ИСКУССТВО И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

[...] Его (искусства. – сост.) ближайшая цель – подражание природе; но это, как известно, с точки зрения тех исследователей, вся художественная идея которых ограничивается только копированием без изучения внутренней жизни копируемых предметов [...]

[...] В какой стране художественный стиль не является прищельем? Художественный огонь, начиная с самых древних веков, остается неугасаемым до наших дней, переходя от нации к нации, из века в век, иногда возносясь, иногда падая, давая ростки и расцветая в тех странах, где почва для него бывала благоприятной [...]

[...] Искусство в каждой стране является прищельем и становится национальным лишь в том случае, когда оно под влиянием определенного характера какой-либо нации и только ей присущего мирозерпання приобретает отличительные признаки этой нации [...]

[...] Искусство – не внешнее украшение, не излишество, оно не рождается от избытка счастья и радости нации или личности, а является памятником их внутреннего душевного настроения и мирозерпання, будь то радостью или крайним несчастьем – все равно [...]

[...] Современные нам новейшие художники избегают рабски реального копирования природы, с определенной наивностью сознательно отклоняются от точности картин, используют цвета, акцентизирующие мысль произведения, условное значение, что, быть может, становясь поводом для удивления и восхищения внешним совершенством, отличило бы это произведение от тех внутренних смысла и мысли, которые были главной целью художника...

*"Новейшие течения искусства и армянская архитектура". "Мшак" ("Труженик"). Тифлис, 1903, N 176 (пер. с арм.).*

### О СТИЛЕ В ЖИВОПИСИ

[...] Но что такое стиль в живописи, если целью живописи является воспроизведение природы и упорядочение этим воспроизведением познанной природы соответственно внутренним чувствам? Но, тем не менее, стиль виден не только в

этом упорядочении, изложении, но даже в рабском копировании природы; или, говоря то же самое более просто, одна школа обращает больше внимания на линии форм, чем на цвета, другая – наоборот, третья – на свет и тень, четвертая пишет в светлых тонах, пятая – в темных и т. д. [...].

[...] Все то, что выглядит неинтересным, безжизненным и не вдохновенным, должно в результате свободного подхода художника стать интересным, обрести жизнь. Вот это и есть в нынешнем веке стиль живописи. Цель живописи этого века – не только обработать какой-либо материал и оформить этот обработанный материал соответственно воображению, но и по-возможности взять все это из природы и представить со всеми *недостатками* или *достоинствами*. Это уже довольно-таки большой прогресс по сравнению с прошлыми веками, когда художники (за некоторыми исключениями) ради представления природы выше ее самой или иногда для придания своему материалу торжественной, не обыденной формы, отходили от естественности, почему их вещи очень часто и оказывались *слапавыми* и на них долго смотреть было нельзя.

Вот уже будет двадцать-двадцать пять лет, как живопись не признает иного стиля и представляет природу со всеми ее недостатками или достоинствами, это ныне верная цель искусства. И впрямь: разве недостатки природы не составляют вместе с ее достоинствами прекрасной гармонии? [...]

*“Несколько слов о европейской живописи (По поводу Мюнхенской Всемирной художественной выставки)”, “Арцаганк” (“Эхо”), Тифлис, 1883, № 40, с. 568–569 (пер. с арм.).*

## СТИЛЬ И ЭПОХА

[...] Каждый век или ряд веков, каждая историческая эпоха имеет свой характер. Каждое искусство – порождение своего века, который вскармливает и воспитывает его взгляд, так что он несет на себе печать своего века – стиль. Любое художественное произведение, которое не несет в себе характера своего века, не понимается современными ценителями и для будущих времен пропадает бесследно [...]

[...] Для ознакомления с каким-либо художественным стилем надо прежде всего бросить взгляд на положение страны и изучить те влияния, которые оно оказывает на живущие там нации. Затем для понимания различных этапов развития этого стиля надо познакомиться с умственным и нравственным развитием этой нации в разные века и, наконец, проследить влияния соседних наций [...]

*Вопросы реставрации Св. Эчмиадзина, рукопись.*

## О СТИЛЕ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

[...] Характер страны и духовные особенности нации овладели стилем (армянской архитектуры. – сост.) в такой степени, что она, пожалуй, стала армянской более, чем сам армянин. Трудно представить себе другой стиль, в такой степени соответствующий природе армянина и географическому положению страны, в которой он живет...

...В нашем стиле столько благородной наивности, столько пародной и архаичной направленности, что ныне в новых художественных течениях она (армянская архитектура. – сост.) должна была бы занять одно из самых почтенных мест, если бы наши художники с меньшим отрицанием отпеслись к ней и несколько глубже проникли в ее внутреннюю жизнь и характер...

*Из статьи "Новейшие течения искусства и армянская архитектура", "Мшак" (Тифлис), 1903, N 176 (пер. с арм.).*

## ОБ АРМЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

...Что касается скульптуры (эта отрасль искусства у нас действительно была [в прошлом] слабой, а условия – неблагоприятными), то она не имела самостоятельного развития в нашей стране, пожалуй, ввиду недостатка материала, поэтому и не смогла бы отделиться от архитектуры. Каждая нация развивает ту область искусства, которая соответствует ее природе. Ведь даже подобная эллинам мощная, могущественная в художественном отношении нация, несмотря на свою бесконечную свободу, свою обширную политическую само-

стоятельность и самые благоприятные условия, почти совсем не имела живописи...

*Там же.*

## О ЗАКОНОМЕРНОСТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

[...] Каким бы случайным мог показаться нам ход истории искусств, ибо искусства восходят ко вкусу, а зачастую и к страстям народа, ибо народная любовь и ненависть, радость и печаль направляют их. И подобно тому, как дуновение ветра подчиняется действию неких законов, так и возникновение и развитие искусств имеет свои строгие законы.

*Там же.*

## О НАЦИОНАЛЬНОЙ СПЕЦИФИКЕ ИСКУССТВА

Характерные свойства отдельных наций восходят прежде всего к некой родовой способности, к природе населяемых ими стран, и уж затем – к традициям, наследуемым из рода в род. Своим становлением история наших дней обязана предшествующим временам.

\*\*\*

Мы не знаем, где родилось искусство; зарождение его приходится на столь трудносознаваемый период истории, что у каждой нации есть об этом собственная легенда. Но уже издревле оно говорит по-египетски в Египте, по-ассирийски в Ассирии, по-персидски в Персии. А достигнув Эллады, заговорило роскошным языком Гомера.

\*\*\*

Мы хорошо знаем, обращаясь к армянскому искусству, что оно расцвело в древние и особенно средние века, оставив нам несколько крупных имен, подобных Саркису Пицаку, Рослину и другим вместе с их школами. Если взять какую-нибудь краткую историю искусства, на каком бы она языке ни была написана, – армянскому искусству будет отведено в ней достойное место.

*Там же.*

## О ПУТИ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА

Подлинное искусство даже у очень одаренных наций развивается долго. Появлению его предшествует период, охватывающий века. Подобно семени, что прорастает и зреет в земле, как зародыш, который наперекор всему тихо и тайно превращается в плод под воздействием бессознательных сил, так же [...] непрерывно и скрытно развиваются в течение столетий способности и талант нации, рождающей искусство.

*Там же.*

## О ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

[...] Величавая архитектура Египта родила нежную и наивную египетскую скульптуру и, высказавшись до конца, исчезла с цивилизацией этой страны, отдав свои ростки другим народам.

*Там же.*

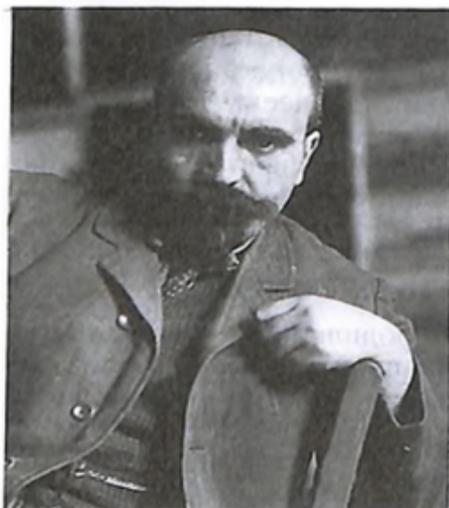
## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ

...Даже самый лучший поэтический перевод – это обратная сторона ковра: есть кариппа, есть все цвета, хотя и несколько блеклые, со всеми их тонкими оттенками, однако ворса – ах, шелково-бархатистого ворса – всегда недостает... И это вечный недостаток, который останется неустранимым. И мы вынуждены считать большим достижением, если переводчик в поэтической копии произведения смог сохранить в должной мере все другие особенности оригинала...

Внешняя форма во всех областях искусства – необходимое условие для [выявления] внутреннего впечатления. Поэтому отказ от нее является большой ошибкой. И, помимо, большой ошибкой следует считать также перевод высказанной в кратком предложении мысли длинным предложением и наборот.

*“Гушарар”, 1912. книга 2 (пер. с арм.).*

# ТЕРЛЕМЕЗЯН ФАНОС ПОГОСОВИЧ



1865, Ван (ныне Турция)–1941, Ереван.

Живописец, педагог, общественный деятель.

Народный художник и заслуженный деятель искусств Армянской ССР. Профессиональное образование получил в Рисовательной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1895–1897) и Академии Жюльена в Париже (1899–1904) у Ж.-П. Лоранса и Б. Костана.

Преподавал в школах Нерсисян и Овнанян в Тифлисе

(1905–1907) и своей частной художественной студии в Константинополе (1910–1914).

Активный участник национально-освободительного движения. Награжден золотой медалью художественной выставки в Мюнхене (1913), орденом Трудового Красного Знамени и др.

Жил в Ване (до начала 1890-х, 1914–1915), Иране (начало 1890-х, 1897–1899), Тифлисе (начало 1890-х, 1904–1907, 1915–1917), Петербурге (1895–1897), Ревеле (ныне Таллинн, 1897), Париже (1899–1904, 1908–1911, начало 1920-х, Италии (1920), Константинополе (1910–1914, 1918–1919, 1922), Ростове-на-Дону (1917–1918), США (1923–1928), Ереване (1928–1941). Неоднократно путешествовал по Армении (1904–1907, 1914, после 1928).

В 1941 году именем Ф. Терlemeзяна названо Ереванское художественное училище.

## О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ХУДОЖНИКА

Имеется главным образом два подхода к созданию произведений искусства. Первый: совершенно серьезно к этому делу подходят те, кто, будучи наделены способностью к глу-

бокой наблюдательностью и эмоциональностью, позволяющей им воспринимать многообразные формы и сущность становящихся предметом их внимания людей и явлений природы, искренне стремятся с чистой восторженностью воспроизвести их без каких-либо претензий, акцентируя их своеобразие.

Второй: есть еще больше людей, для которых трудно серьезно углубляться в задачи искусства. Они руководствуются замшеванными и готовыми формулами, тем, что они слышали от своих учителей или читали в книгах без творческого усвоения замшеваемых мыслей. Несомненно, эти последние (люди. - согг.) находятся в заблуждении. Ведь задачей искусства является прежде всего чувственное выражение эмоций, и оно не может быть подчинено предварительно установленному стандартному единообразию.

Прежде всего необходимо, чтобы художник сильно любил природу. Проводя ее красоту, воспринимаемую глазами, через огонь эмоций горнила своей души, он должен дать основную суть своего произведения, его характер, ансамбль его соотносительных частей и его доминирующую идею.

Хотя живопись и скульптура – подражательные искусства, однако это не значит, что их цель – дать просто внешнее сходство, отнюдь нет, их цель – поэтически истолковать природу.

Художник-творец шифрует свое произведение, в одном месте устраняя излишества или оставляя их в тени, в другом – акцентируя отдельные части и делая их выпуклыми. Недостаточность силы мышления и чувства меры и гармонии у художника порождает диссонанс в его произведении.

При воспроизведении какой-либо темы гармоничная цельность его (произведения. – согг.) взаимосвязанных частей и со вкусом найденная композиция – свидетельство подлинного артистизма, ибо быть лишь хорошим исполнителем – мало.

Для умения уловить “дух вещей и существ”, их движения, их жизненность и красоту, кроме очень и очень мучительной и длительной работы, нужно, чтобы творец днем и ночью, даже во сне, следовал бы за своими созидательными мыслями, пока не сумеет заставить их подчиниться себе.

Говоря проще, художник должен прежде знать, что тень, полутень любой части тела и его освещенные участки подержаны идущим из окружающей среды многочисленным легким и сильным разноцветным рефлексам и, исходя из этого, — чувствовать, где должен подчеркнуть тьму и где несколько больше искривить контур, чтобы его мысли выразились выпукло. Следовательно, интуитивная и мучающаяся душа художника должна найти и ярко преподнести эти тонкие различия, дабы выполненная работа не только была впечатляющей, но и шептала душу зрителя своей разнообразной гармоничностью.

Помимо указанных условий есть еще и другое обстоятельство. Это то, что у одаренного человека встречаются иногда моменты подсознательного зарождения мыслей, когда накопившиеся растопивчатые мысли вспыхивают сразу стремлением к творчеству. Но когда художник переходит к делу и начнет отделять свои мысли и прояснять вытекающее из его мировоззрения отношение, то первоначальные неопределенные мысли последовательно конкретизируются, и подчас неожиданным образом получают наилучшие работы.

Возвращаясь после упомянутого к сути вопроса, приведем пример нетворческого отношения к искусству.

В Академии рядом со мной работал один полковник, который имел высшее образование и был уважаемым человеком, но руководствовался в творчестве теоретическими расчетами. Он заранее готовил на своей палитре краски для теней, полутеней и бликов тела и с воспой готовностью и темпераментом ждал появления модели. В предыдущий день им уже бывал очерчен контур, значит, оставалось лишь покрыть этими надуманными, заранее подготовленными на палитре красками поверхность изображаемого тела.

Этот пример учит нас [...], что в области искусства науки, расчета и привычек далеко не достаточно для создания художественного произведения, для этого необходимы эмоциональность, энтузиазм и страсть.

Надо, чтобы художник избегал болезни уподобляться другим или повторять себя, но всегда держал свой взор обращенным к природе и к живой жизни; он должен ясно, сильно, эмоционально представить имеющееся в ней горе, радость, героизм и другие моменты.

Все это он должен выполнить добросовестно, используя свои возможности и истолковывая окружающую действительность.

Надо, чтобы художник был уверен, что одна капля эмоциональности несравненно более ценна в искусстве, чем целый ряд систем и манер, вместе взятых.

*Из рукописи "Воспоминания жизни"; Национальная галерея Армении, мемориально-рукописный отдел, фонд Ф. Терлемезяна (пер. с арм. яз.).*



## ТАТЕВОСЯН ЕГИШЕ МАРТИРОСОВИЧ



1870, Вагаршапат (ныне Эчмиадзин)—1936, Ереван.

Заслуженный деятель искусств Армянской ССР.

Работал в области станковой и театрально-декорационной живописи, педагог, общественный деятель.

Учился в Лазаревском институте восточных языков в Москве (1881—1888), где обучался рисованию у Титова. Профессиональное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1885—1895) у В. Е. Маковского, И. М. Пряни-

никова, М. В. Неврева, В. Д. Поленова.

Преподавал в эчмиадзинской Духовной академии (1894—1895), тифлисском Коммерческом училище (1901), Рисовальной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств в Тифлисе (1902—1912) и Академии художеств Грузии (1921—1930).

Один из организаторов и председатель Союза художников-армян (1916—1921).

Жил в Эчмиадзине (до 1879, 1893—1895), Тифлисе (1879—1881, 1901—1936), Москве (1885—1901). Много путешествовал по Армении (начиная с 1893 неоднократно), Палестине, Египте, Средиземноморью, Франции (1899, между 1906—1912), Испании, Швейцарии (между 1906—1912).

### ИЗ ПИСЕМ ВАСИЛИЮ ПОЛЕНОВУ

2 июня 1893 г., Вагаршапат

Глубокоуважаемый профессор Василий Дмитриевич, Получил я Ваше письмо, но, к сожалению, не мог сейчас же ответить. Премного благодарен вашим искренним внима-

нием. Давно знаком я с этим составом (...gluter...), хотя сам я им не работал. Суренины картины даже пишут этим составом; получается очень приятный мягкий общий тон картины, ласкающий глаз. Об этом составе говорил мне также иконописцы, что они работают им на стенах церковей фрески: так что наши картины тем более подойдут к этому способу живописи. Я сам раздумал писать картины летом, жалко тратить на подобную работу, лучше за это время поработать над медальной картиной и над эподами с натуры, а осенью займусь этим заказом. Очень доволен, что придется этим способом писать, давно пора оставить в России этот жидкий способ живописи. Написал здесь я один эпюда – эчмнадзинский искусственный пруд: первый план в тени с фигурой дьякона, сидящего на берегу, силуэтом рисуется на прозрачном фоне колеблющейся воды (задача очень интересная, не знаю, как Вам понравится) и еще одну головку – женскую.

*30 апреля 1895 г., Вагаршанат*

Глубокоуважаемый Василий Дмитриевич,

16 марта послал Вам письмо заказное в Рим, не знаю, получили или нет; в письме извещал Вам все дороги и длительность путешествия в Иерусалим сухим путем. Теперь я посылаю мои эскизы акварелью на тему "Христос и Сатана" (в пустыне); и осмелюсь просить Ваших советов. Я прежде всего просил бы прямо сказать, стоит ли воспроизвести эту идею и если следует. – так же, как у меня на эскизах или иначе как-нибудь еще? Я в настоящее время очень надеюсь в Ваших замечаниях и не начну картину, пока не получу от Вас благословение.

Эта тема мне так представляется, что Христос после продолжительного голода усталым приходит в обычное место и укладывается спать, делается жар и лихорадочное состояние, и вот начинает создавать себе злого духа, который хочет ввести [его] в искушение: эта внутренняя, нравственная борьба, будучи не в состоянии сдержаться более в оковах, освобождается от них и начинает создавать рельефного врага в лице Сатаны, и этим облегчается его тоска.

Так, например, когда на душе делается тяжело, дунит тоска, пока не заплачешь, не успокоишься.

Я думаю изобразить, следовательно, это видение как в галлюцинации: Христу является Сатана безобразной, уродливой фигурой. И хочу изобразить с неопределенными контурами, хотя, с точки зрения Христа, Сатана должен быть вполне ясным [...]. Я помню, когда я был в пансионе в Тифлисе, в один день заболел, жар явился и стали являться в глазах мне около 10-ти душ чертей, черти представлялись мне безобразным оборванцами с длинными, до колен, косматыми волосами и хотели во чтобы то ни стало удюбить меня, в руках у них у каждого по 10 аршин канату было, я укрывался кренком в одеяло, бью к угро время, но крикнуть я не смел, хотя кругом товарищи ученики спали; я оставался в таком положении, пока не подали звонок вставать, как только [я] услышал звон, все черти улетучились.

Так что, можно сказать, я имею некоторое представление о черте-сатане.

Не знаю, удобно ли в таком виде изображать эту идею? Конечно, я имею в виду Христа – как человека. Я парочно хочу изобразить Сатану в виде призрака, чтобы более подчеркнуть видение.

За эту идею здешнее духовенство меня ругает, хотя дядя мой, епископ, смотрит на это как-то равнодушно.

Христос на эскизах у меня приподвился на локоть и удивлен видением. Костом Христа я думаю изобразить почти такой, как у Вас рисуется на картинах Христос, т. е. снизу белая длинная рубаха, а сверху накинута *аба*, желтовато бурого тона, вместо одеяла. На земле будет валяться посох, а может быть и шапка, под названием *арахчин*. Эскиз N 1 нарисовал прежде всего, но потом, заметя, что лица мало видно Христа, постепенно изменяя, [я] нарисовал наконец эскиз N 4. Сатана, скорчившаяся фигура, сидит на корточках и указывает на камни. Туг, на востоке, принято так сидеть, на улицах часто встретите, когда беседуют о чем-нибудь важном. Я думаю, что такую вещь нельзя в маленьком виде писать, а надо в сажениных размерах писать. Как Вы думаете? Прошу покорно, если Вас, конечно, это не затруднит, напишите поскорее, чтобы я сделал во время надлежащие этюды, пока возможно, если, конечно, разрешите писать. Теперь я пишу две карти-

ны: одна изображает нищего, выходящего из церкви и при-  
кладывающегося к каменному кресту. Картина залита солн-  
цем, а другая будет [изображать] монастырские бесшлатные  
обеды, тоже на солнце. Я очень и очень благодарен за те  
прошлогодние работы, которые Вы мне дали [...]. Я теперь  
совсем иначе отношусь к большим картинам; замечательно  
благоприятно повлияли те работы на меня (Ивановские эски-  
зы).

Р. С. Можно и так изобразить, т. е. повыше разместить  
фигуру Христа так, чтобы луна приходилась как раз за голо-  
вою Христа, как бы сиявшем, например, так, как на набро-  
ске ниже.

[1900 г.]

[...] Сначала о немецком искусстве. Конечно, картины  
немцев во многом уступают по внешнему блеску француз-  
ским картинам, но по содержанию и по внутренней поэзии  
они несравненно выше французов. Беклина хотя и не счита-  
ют немцем, но его оценили главным образом в Германии.  
Конечно, Вы были правы, когда говорили, что его картины,  
те, что Вы видели у Шака, черны, несмотря на то что они не  
совсем похожи на масляную живопись, как будто эмалевые  
краски положены на полотно и сильно пролакированы. Его  
картины, можно сказать, отличаются талатливвыми сочета-  
ниями интенсивных красок, поражающих на первый взгляд  
тонов, но все они без исключения черны по сравнению с  
французскими картинами, в особенности с новейшими, как  
Клод Моне, Анри Мартен и другие. К сожалению, я не уви-  
дел его знаменитой картины в пинакотеке. Мы неудачно по-  
пали в Мюнхен. В те дни, что мы пробыли там, музей был за-  
перт, но я не теряю надежды быть там снова, так как Мюн-  
хен вообще чрезвычайно мне понравился, даже больше, чем  
Париж. Как это ни странно, как надо мной ни смеются, но я  
говорю совершенно искренне. Чистенький, уютный, не шум-  
ный художественный городок, где можно совершенно сосре-  
доточиться и углубиться в свою работу – это Мюнхен. Прав-  
да, там нет таких живописных силачей, как в Париже, но ху-  
дожественные искания, борьба есть. Это подтверждается на  
Всемирной выставке в Париже работами мюнхенских ху-

дожников в германском отделе. Литографированные работы их черны, не так светлы, как у французов; конечно, желательно, чтобы они делали все посветлее, но глубины содержания у них нельзя отнять. Я был в мастерской у Штука, где учится мой приятель, некто Зальцман (это в Королевской Академии), много они трудятся, добиваются, развиваются очень свободно. [...]

*[1904 г.], Тифлис*

[...] В Британском музее я буквально пропадаю, забывая о еде и отдыхе. Подолгу сиживаю перед скульптурами Парфенона, и хотя они сильно попорчены, трудно оторвать глаз от этих чарующих вещей, о них нельзя равнодушно говорить, и всякий проходящий мимо и не чувствующий величия и силы их, не понимает истинного смысла жизни, и жизнь для него пуста и бессмысленна.

[...] Чудное впечатление оставил на меня Парфенон. Жаль только, что я почти все время был один. Лучше путешествовать вдвоем. Написал по дороге 20 этюдов. Замечательные фигуры в Джардино Боболи во Флоренции, Микеланджело и его "Давид", "Пиета". В Милане я видел "Тайную вечерю" Леонардо да Винчи; изумительна эта вещь, все эти копии, фотографии и репродукции не могут передать гениальность этого художника, перед ним можно только молиться; это так хорошо, что невозможно ни описать, ни срисовать, надо видеть самому. На меня оставила также сильное впечатление Сикстинская капелла в Ватикане, ее мощь и красота; великолепны Станцы Рафаэля; по этим вещам и по портрету папы Юлия в Лондоне можно судить о Рафаэле; насколько они выше по мастерству работ Джулио Романо, находящихся тут же. Был я в Дюссельдорфе, видел 35 зал современного искусства, всего Родена и всего Зулоага. Словом, достаточно надолго получил зарядку. [...]

*23 августа 1905 г.*

[...] В Мюнхене познакомился с художником Явленским, вероятно, Вы заметили его натюрморты на выставке "Нового общества художников", очень занятно он работает в технике пуантилизма. Я с ним подружился, и он мне подарил одну из

своих работ, он был, представьте, прежде офицером, бросил военную службу и занялся искусством. Ему и дела нет, что не понимают и не принимают его работ. Сам он теперь увлечен работами умершего художника Ван Гога. К сожалению, я ничего не видел из его работ, интересны его письма, они теперь печатаются в немецких художественных журналах. Ван Гог – голландец, кончил тем, что сошел с ума и застрелился в сумасшедшем доме. Он был чистейший импрессионист, влюбленный в краски: написал очень много, я даже думал поехать вместе с Алексеем Георгиевичем Акуловым в город Гаагу, там у одного немца есть галерея, где собрано много работ Ван Гога, говорят, очень интересная коллекция. С работами Ван Гога я знаком только по фотографическим снимкам, а они интересны главным образом в красках. Теперь здесь интернациональная выставка, самая интересная работа – это Тоорона. На немцев и смотреть не хочется, французы представлены сравнительно слабо, хотя у Симона хорош “Костюмированный маскарад”. Затем замечательная работа на полотне, но как бы под фреску, швейцарца Ходлера изображает “Рыцаря на войне”, к сожалению, она вся лунится, работа может пропасть. Работы Тоорона хотя неровны, но так привлекательны, что не хочется оторваться от них, их не много; но их загнали в такое место, что не многие их видят. Из-за Тоорона я остался в Мюнхене и не поехал в Испанию, так как времени было мало; в Париж не поехал, так как никого бы не застал там в это время пустота. [...]

*11 февраля 1906 г., Тифлис*

Вчера я послал вам почтой обещающий этюд с Жюстицы, не знаю, понравится Вам или нет, но это более характерно для моих теперешних работ, пишу мастихином; писал не как портрет, а просто как этюд осенью, в два сеанса, старался отыскать силу отношений красок и по-возможности писать чистыми красками, не смешивая, для чего мастихин очень удобен. А другую работу можно назвать картиной, т[ак] к[ак] писал ее с иерусалимского этюда и писал долго. Если найдете нужным выставить эту часовню, было бы хорошо. Закажите у Грабье за мой счет простенькую раму, т[ак] к[ак] в Тифлисе, кроме багета, почти нет рам. Будучи в

Мюнхене, я узнал об одной фабрике красок, по совету художника Явленского я приобрел там краски на пробу и остался очень ими доволен, это фабрика Fritz Behrend Kunstmalerg. Эти краски замечательны яркостью, хороши Gelb Cadmium, из синих Ultramarin blau feurig, особенно интенсивен ультрамарин... Всего в прейскуранте 53 краски.

Кроме того, я нахожу также очень удобным иметь на палитре краску голубую с белилами в готовом виде, при шпательстве целыми красками постоянно приходится пятнами класть голубую краску. Поэтому лучше иметь эту краску с фабрики. Эта краска называется Koenigsblau, есть нескольких оттенков: hellmittel и dunkel. Эта краска составная из кобальта и белил. Таким образом написан этюд с Жюстини.

*27 апреля 1906 г.*

Очень и очень благодарен Вам, что удалось мою венничку выставить на такой интересной выставке, и что она правится – это очень приятно. Это означает, что я еще не погиб, т[ак] к[ак] одновременно заниматься уроками и работать для искусства – это почти несовместимо, и если это мне удастся, то я снова счастлив, так сказать, воскресая из мертвых, впрочем, я получаю всегда большую пользу от моих путешествий.

[1906 г.]

[...] Мадридский музей меня поразил не только испанской школой, но и итальянской, так, например, прелестны картины Тициана и Тинторетто, отчасти Веронез. Все шедевры Веласкеса собраны в одной большой зале, но фотографиям видно, что картины недавно перевешаны, а его знаменитая картина “Менипас”, где он написал себя в зеркале, прямо удивительна. Я сделал маленькую копию с “Менипас” и с “Фабрики гобеленов”; приятно, что директором музея Прадо назначен знаменитый художник – профессор Вилегас. Мне без затруднений удалось получить разрешение на копирование, к сожалению, этого нет в Италии, где для копирующих большое затруднение, вначале надо заплатить 15 лир, потом за каждый день копирования, по истечении месяца снова брать разрешение и т. п. Кто меня окончательно поразил – это Греко. Что это за титан! Мы почти его не знаем. Изуми-

телен он в красках; гармония синих с желтыми тонами; он светлее всех своих современников, да и вообще светлее всех произведений в Прадо. Необыкновенная вера в то, что он изображает, он несколько не задумывается над тем, направится ли кому-нибудь или нет. Словом, он писал то, что ему самому было интересно и приятно; однако силен он как в деталях, так и в общей композиции, как в портретах, так и в фигурах и в пейзаже. Картины его всегда солидны, драматичны и меланхоличны. До моей поездки в Испанию я из его вещей видел и запомнил одну в Венеции и другую в Лондоне, но они обыкновенны и стилизованы. Есть у него странная картина (я имею ее фотографию), называется она "Amor divino y amor profano" ["Небесная и земная любовь"].

По возвращении в Париж я посетил доктора Шуккина и увидел его прекрасную коллекцию, он мне сказал, что выше-названная картина находится у его друга Зулоага, это как-то пагубе фигуры со страдающими лицами, с поднятыми к небу руками. Хотя оригинала я не видел, но, должно быть, хорошо. Шуккин имеет одну большую картину Греко и маленький эскиз к ней же. Большую он намерен продать в Мюнхенскую пинакотеку, она изображает какую-то свяую.

В Мадриде я прожил неделю, сделав четыре копии, три с Веласкеса и одну с "Венеры" Тициана, лучшую из них я подарил Ширванзаде в Париже — "Оливарес на коне"; она более удалась потому, что была быстро сделана, более красочный набросок. Затем я был в Эскориале, удивительная галерея, здание чрезвычайно интересное, потом вернулся в Мадрид и поехал в Толедо, там в одной церкви я увидел одно из лучших произведений Греко. Нужно сказать, что испанцы сами недостаточно его знают; он вычурен в рисунке, утрирует изгибы мускулов, и это многих пугает, но не в этом его интерес. Шуккин рассказывал мне, что даже такому художнику, как скульптор Роден, Греко совсем не понравился, он придрался к его рисунку. Поэтому, имея деньги, эти шедевры можно приобрести и сейчас.

[1908 г.], Пульдио (Бретань)

[...] Начал я писать с очень повышенной гаммы; кобылы с белыми самыми темными у меня пятна, остальное я все пишу

желтыми и розовыми тонами, если не взорвусь, будет интересно; работа эта очень утомляет, но доставляет много наслаждения; приходится больше думать, чем работать. Одночество дает мне возможность сосредоточиться. Пишу все без натуры, да и невозможно такую вещь писать с натуры, веду жизнь праведника, ложусь с заходом солнца и встаю с восходом. До 12-ти часов пишу картину, а после 12-ти отправляюсь писать этюды с одним моим учеником из Тифлиса, это некий Шарбабчян, он только год как работает в Париже. Днем краски до того запечатлеваются у меня, что снятся мне по ночам, и я во сне решаю много вопросов или иногда, проснувшись, не могу заснуть. [...]

*21 августа 1914 г., Москва*

Мы переживаем тяжелое время, тоскливое чувство овладевает нами; хочется перебороть, забыть, но невозможно. Странно думать о гибели стольких душ, вопреки заветам Христа. Человечество – наихудшее творение на земле, приходишь к заключению. Но зло людское не в состоянии отравить всю природу, окончательно все же душа находит упоение в чудном мире в людях, в лесах, в горах, вечно спокойных, вечно нейтральных ко всем зверствам. Ученые говорят, что закон природы, что это необходимо в известные промежутки лет – кровопролитие, быть может, это и верно, но это ужасно, это тогда полное банкротство культуры, несостоятельность цивилизации, это кошмар...

*2 ноября 1925 г., Тифлис*

Очень и очень благодарю за Ваш отзыв о моей картине, да я долго над ней работаю и все еще я не удовлетворен, не знаю, добился ли того, чтобы мне хотелось исполнить. Постоянно переделываю, то, что вчера казалось “попал” (по Чистяковски), сегодня кажется негодно, и так постоянно. Мне кажется, что я пригляделся, надо на время оставить, отдохнуть и вернуться к ней со свежими силами. Я это лето работал исключительно над ней каждый день в здании академии, там большой зал и пикто мне не мешает; работаю ежедневно с 10-ти до 3-х часов дня. Конечно, [картина] подвинулась вперед, но вещь, которую делаешь реально и все без по-

мощи натуры, вот это затягивает дело, пользоваться же патурничками я не умею, уж слишком я делаюсь рабом натуры: натура связывает иногда меня, хотя и ускорила бы в смысле хотя бы рисунка. Ренана я прочел поздно и был прямо удивлен; дошел до места "горе Вам книжники и фарисеи", как он восторгался этим местом и цитирует целиком текст Евангелия. На меня также это место производит сильное впечатление...

Вы пишете о диораме, я, конечно, помню и восторгался ей. Представьте, когда я писал эту мою картину, то вспоминал я о Вашей диораме. Я думал часто, хорошо было бы сделать прозрачно, добиться сильных прозрачных рефлексов транспаранта. Конечно, можно много фангазировать в этой области и у Вас это выходит замечательно, а главное — быстро Вы их делаете...

Мне рассказывал художник Сарьян, как он ездил в Египет, не помню где именно, храм Изиды уцелевший, полная темнота, когда вступишь, видишь сначала еле заметное сияние пятно, потом постепенно выясняется фигура — мистическая статуя Изиды, освещенная с маленького отверстия с потолка сияне-зеленым светом. Это должно быть очень эффектно для диорамы, если сделать транспаранты. [...] Словом, я Вам завидую, что заняты Вы таким приятным и интересным делом... На несколько дней поседу в горы осматривать развалины старых храмов. Картину я свою работал вначале несколько лет дома, у меня на квартире очень плохое освещение; очень много рефлексов, когда я перенес в зал академии, то я не узнал ее, так она была в фальшивых тонах и мелко написана. Пришлось все сызнова переделывать. Я убедился, что для широкой живописи необходимо иметь большую мастерскую, а маленькую мастерскую — для миниатюр.

*24 июля, год неизвестен [по-видимому, 1890-е], Москва*

...Происхождение Вапе и Ренина нас всех рассмешило, так что по научным соображениям стал я тоже искать свое происхождение и пришел к заключению, что происхожу от ленивца, балалайки и капарейки, так как люблю ление (музыку) и при этом довольно ленив. Давно не брал я в руки масляные краски, вчера снова бросил до следующего вдох-

новения, я нахожу, что с масляными красками огромная трата сил и нервов происходит и думаю, что Ел[сена] Дмит[рие]вна права, что их пока отложила, положим, у Ел[сены] Дмит[рие]вны] всегда акварель превышала над масляной живописью...

## ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ВАСИЛИИ ПОЛЕНОВЕ

29 мая 1932 г., [Тифлис]

...В первый раз увидел я Василия Дмитриевича в 1886 г. в стенах училища, при выходе из канцелярии. Он мне показался высоким, хотя на самом деле он был чуть выше среднего роста, с крупной головой, широким лбом, с вертикальной морщиной на переносье, с густыми, приподнятыми к концам бровями, что придавало лицу серьезность и строгость, с чуть рыжеватой бородой, коротко и кругло подстриженной кнззу, с маленькими кистями рук. Шел он быстро, держался прямо. В общем, коренастая, мужественная и энергичная фигура. Запечатлелся у меня в памяти и карандаш в серебряной оправе, висевший на цепочке от часов. Его внушительная фигура, его мягкое обращение, его низкий голос — бас — все в нем было необыкновенно благородно и внушало невольное преклонение. Я чувствовал около него себя ничтожным.

И все, кому приходилось встречаться и беседовать с В[асилием] Д[митриевичем], говорили то же самое (как бесконечно приятно с ним быть, говорить и слушать). Действительно он был обаятелен, и подобных людей я не встречал...

Третьяковский праздник — это был первый съезд художников, для которого была поставлена феерия "Призраки Эллады" с музыкой Кроткова и текстом С. И. Мамонтова и В. Д. Поленова. Поленовым была написана очаровательная декорация Греции — на фоне синего моря Венера Милосская и храм. По его же рисункам были выполнены костюмы к феерии. Декорация была замечательна, но, к сожалению, после представления она исчезла бесследно — ее украли. Публика долго с восторгом вспоминала эту декорацию, ибо ничего подобного никогда не видела: казалось, точно морской, свежий воздух доносится с моря.

К этому празднику от Общества любителей художеств привлечено было к работам много художников. В фойе Бла-

городного собрания были выставлены все декоративные панно Коровина, Досекина, Сурейянца — к опере Арпенского “Рафаэль”, Пастернака, Савицкого и Касаткина — к другим пьесам.

Меня же В. Д. Поленов пригласил помочь ему писать Грецию. Я не решился принять это приглашение, так как никогда не писал декорации, благодарил и не мог понять, как я смогу помочь, но В[асилий] Д[митриевич] меня ободрял, говоря: “Это очень приятно, и Вы сможете”. После праздника через несколько дней, совершенно для меня неожиданно, В[асилий] Д[митриевич] вызвал меня и вручил мне половину платы за работу. Я отказался принять, говоря, что я же не помогал, а больше портил, но он улыбнулся и сказал: “Иногда и за порчу платят деньги”.

Поленов воспитал немало художников: Коровин, Левитал, Головин, Малютин и др. — все его ученики; они также были пропитаны глубоким уважением и любовью к учителю. Некоторые ученики даже записывали буквально все его объяснения. Так, например, художник Домбровский (из Киева) записывал все его фразы во время корректуры. Было бы очень ценно издать эти записки для начинающих художников — они послужили бы как бы руководством к обучению живописи. К сожалению, Домбровского я потерял из виду.

Метод свой Поленов называл методом П. П. Чистякова, так как он со своим тов[арищем] Репиным учился у Чистякова. Василий Дмитриевич часто вспоминал Павла Петровича как замечательного педагога и остроумного человека. С большим воодушевлением рассказывал о нем. Достаточно сказать, что Репин не нашел никого лучшим учителем и руководителем для Серова, кроме Чистякова. Надо сказать, когда произошла реформа Академии художеств в 1892 г., когда разогнали всех профессоров, из старых оставили при Академии только одного Чистякова и поручили ему мозаичный класс.

Василий Дмитриевич знакомил учеников детально с самого начала с красками и их изменениями: от соединений, гугта и воздуха. Для этого он устроил три таблицы красок: Мелеса, Лефранка и Шмидга. Намазывал одну и ту же краску на всех трех таблицах, на каждом отдельно: в чистом виде и смешанной с цинковыми и кремниевыми белилами, нащи-

сылая названия красок и фабрик; одну таблицу вешал в комнате, другую выставлял на солнце, а третью держал в темноте. Выдержав год, он вывесил их в классе, и ясно было видно, что таблица от солнца изменилась намного сильнее двух других. Кроме того, краска в смеси с цинковыми белилами оказалась более устойчивой и менее изменилась, чем та же краска с кремниевыми белилами. Показав это наглядно, он приучал нас осторожно обращаться с красками. Василий Дмитриевич на все наши вопросы давал наглядные, исчерпывающие ответы.

По моему мнению, наивысшая ценность в художнике – это его колорит, – этим качеством и обладал Поленов. От его палестинских этюдов я не мог оторваться. Поленов – поэт красок. Многие художники технику его работ приравнивали к мастерству западных художников, но легкости и свежести напоминающую акварели. Это правильно. Отсюда его любовь к декорациям. Он был прирожденным декоратором. В свое время он первый раскритиковал ругинные декорации Большого театра Валяца и выставил принцип, сводящий декорации к единой картине, без нагромождений кулис. Он первый показал живописно-художественное письмо без выписки излишних мелочей, как это практиковалось до него. Ему отчасти мы обязаны за происшедшую реформу в казенных театрах. Теляковский обратился к Поленову с просьбой помочь ему в этом деле, но Поленов сам писать отказался и рекомендовал своих учеников Головина и Коровина. Поленов владел перспективой в совершенстве, решал самые замысловатые задачи необыкновенно быстро, простейшими приемами, выработанными им самим. Вас[илий] Дмитр[евич] говорил мне, что он выработал перспективное руководство из шестнадцати правил, усвоив которые можно решать все задачи.

Редким качеством обладал В[асилий] Д[митричевич] – умением воодушевлять других, в особенности молодых художников; он возбуждал охоту к работе, заражал всех своим вдохновением, все при нем принимались с жаром работать...

Училище живописи, ваяния и зодчества Московского художественного общества было основано на средства московских меценатов и находилось в ведении министерства двора. Помещалось оно на Мясницкой ул[ице], против почтамта, в

бывшем старом доме масонских лож (говорили, что под домом существуют потайные подземные ходы). Это здание существует и ныне; угол дома с красивым фронтоном и колоннадой смотрит на северо-восток — на две улицы.

Названное училище имело огромное культурное значение не только для Москвы, но и для всей России, так как это среднее учебное заведение по своему принципу, в противовес Академии художеств в Петербурге, было демократическое; поступали туда сыновья крестьян от сохи, сыновья ремесленников, преимущественно бедняков. Часто поступали взрослые, неграмотные, и это допускалось, если они оказывались способными к искусству. Дабы дать возможность этой демократической публике получить соответствующее научное образование, попечительный совет учредил параллельно пять научных классов, где проходили русский язык, арифметику, геометрию, всеобщую историю, русскую историю и т. д., помимо специальных относящихся к искусству предметов — анатомии, перспективы и т. д. Все ученики, не имеющие аттестатов зрелости, таким образом, имели возможность получить общее образование. Лично я тоже воспользовался этим благом, окончив научные классы. Мне было пятнадцать лет, а со мной сидели взрослые бородачи в первом классе. Это единственное учебное заведение, где разрешалось работать женщинам совместно с мужчинами (только по искусству) в качестве вольных посетителей. Профессорский персонал приглашался из лучших русских художников... Они с радостью шли в училище, отнюдь не из-за материальных благ, ибо училище, за отсутствием средств, не могло соответствующим образом вознаградить их, а просто из желания внести свою лепту в это большое и симпатичное дело — помочь даровитым беднякам.

Заказ С. И. Мамонова для Нижегородской всероссийской выставки Врубелю, панно “Принцесса Греза”, был забракован Академией художеств, но Мамонов, только понимавший искусство, счел это несправедливым, так как автор работал всего неделю и не успел закончить громадное панно. Мамонов взял его себе на дом и поручил Вас[илию] Дм[итри]

риевичу] закончить панно по эскизам Врубеля. Вас[илий] Дм[итриевич] нашел работу весьма талантливой, пригласил К. Коровина и, поработав вместе на полу, закончил громадное панно, за что Мамонтов заплатил тысячу рублей, но Вас[илий] Дм[итриевич] всю сумму отдал Коровину. Панно было выставлено на выставке отдельно; все заинтересовались работой, забракованной Академией, ходили смотреть, кажется, за особую плату. Вас[илий] Дм[итриевич] пригласил меня и Головина посмотреть панно во время работы, и на вопрос сестры В[асилия] Д[митриевича], Елены Дмитриевны, о моем мнении я ответил: "Талантливое безобразие". Сказав это, я все же был подавлен этой работой; мне странно хотелось посмотреть ее второй раз – тут уже я понял все величие произведения...

Вас[илий] Дм[итриевич] быстро, с колоссальной энергией писал этюды; чем заражал меня. Первый раз он ездил в Палестину с Абамелек-Лазаревым и Праховым; целью второй поездки было желание запечатлеть путь Христа в пейзажах для серии картин из жизни Христа. Для этого он терпел жару и неудобства и, нужно сказать, переносил их великодушно. Тогда как я не перенес жары, с полдороги вернулся к морю, в Бейрут. Везде, где мы бывали, он рассказывал всю историю местности со всеми достопримечательностями...

В путешествии Вас[илий] Д[митриевич] был молчалив, так как был погружен в свои мысли и планы – поэтому, вероятно, и не был разговорчив. Восторженность его проявилась у стен иерусалимских, и [он] с трогательным сочувствием говорил, что гонимые евреи все же находят утешение в ступенях и молитвах у стены Иродовой (небольшой кусок, который им предоставлен)...

[...] Одно время мне часто приходилось спорить с моими товарищами-художниками на тему: "Произведения творца-художника есть ли зеркало его душевных качеств?". Товарищи не соглашались со мной и говорили, что творец может быть даже беспросветным, а произведение его может быть идейным и моральным. Я же всегда утверждал, что в конечной, общей сумме работ автора должен отразиться индивиду-

ум, субъект, творец. Недаром говорится: расскажи, что ты любишь, скажу тебе, кто ты сам. В этом отношении поразительно подтверждает мое мнение Вас[илий] Дмитр[иевич]; в своих произведениях он отражает весь свой нравственный облик [...]

*Национальная галерея Армении. Мемориально-рукописный отдел, фонд Е. Татевосяна.*



## ГАЙФЕДЖЯН ВАГРАМ НИКИТЫЧ



1879, Ахалних, Грузия—  
1960, Ереван.

Заслуженный деятель ис-  
кусств и заслуженный учитель  
Армянской ССР.

Работал в области станко-  
вой и театральной живописи и  
графики, педагог, искусство-  
вед, общественный деятель.

Окончил Лазаревский ин-  
ститут восточных языков в  
Москве (1901), где обучался  
рисованию у И. Бурмистрова,  
одновременно брал уроки у Н.  
Богатова, затем юридическое

отделение Московского университета (1909).

Профессиональное художественное образование получил  
в Московском училище живописи, ваяния и зодчества  
(1902–1907) у В. А. Серова, К. А. Коровина, Л. О. Пастерна-  
ка, С. В. Иванова, А. М. Васнецова и др.

Возглавлял Ахалнихское “Общество взаимного кредита”  
(1912–1920).

Руководил художественными студиями: своей частной, за-  
тем при отделе народного образования Ахалнихского уездно-  
го исполкома (1920–1923).

Был директором (1924–1928) и преподавателем (1924–  
1955) Ереванского художественного училища, где в разные  
годы вел следующие дисциплины: рисунок, живопись, гра-  
фику, ксилографию, цветоведение, теорию и историю изо-  
бразительного искусства, методику преподавания изобрази-  
тельного искусства, методику рисования, технику и технологию  
живописи.

Инициатор и один из непосредственных издателей журна-  
ла “Арвест” (1926–1928). Автор монографии о художнице Г.  
З. Башиджяне (соавтор А. М. Сарсян; на арм. яз.) и мно-

гочисленных статей по вопросам изобразительного искусства и художественного воспитания.

Награжден медалью "За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.". Почетными грамотами ЦИКа, Президиума Верховного Совета и Министерства культуры Армянской ССР.

Жил в Ахалцихе (1879–1891, 1912, 1923), Москве (1891–1912), Тифлисе (1923–1924), Ереване (1924–1960).

## В СВЯЗИ С ВЫСТАВКОЙ ОБЩЕСТВА РАБОТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ

### Проблемы живописи

В классической греческой литературе есть ходячая легенда, согласно которой живописец Зевксис настолько правдоподобно написал гроздь винограда, что птицы слетались его поклевать. В спорах о сущности и целях искусства многочисленные сторонники иллюзорного изображения действительности ссылаются на этот пример как на образец, достойный подражания. К сожалению, такой точки зрения придерживаются и многие художники. Художники же противоположного лагеря, когда им указывают на несоответствие между изображенным в их картинах действительностью и действительностью подлинной, оправдываются тем, что они "так видят". Иными словами, они приписывают лишь особенностям зрения невозможность воспроизведения действительности во всех ее подробностях, хотя ни один художник, как бы он ни старался, никогда не сможет воспроизвести видимый мир во всех его деталях.

В свою очередь, далекая от искусства широкая публика решительно требует, чтобы картина была похожа на фотографический снимок, с той лишь разницей, что картина красочна, а фотография одноцветна. Многие даже убеждены, что если какому-нибудь ученому по счастью улыбнется изобрести такую цветную фотографию, которая окажется способной в совершенстве воспроизводить видимый мир во всей его красочности, то изобразительному искусству в ближайшем будущем настанет конец.

Какова истинная цена этих взглядов?

Чем объяснить, что даже тогда, когда художник программно нацелен на изображение действительности такой, какова она есть, ему, так или иначе, приходится отступать от натуры? Ответ на этот вопрос лежит в сфере психологии восприятия. Рисуя, художник старается представить нам тот образ, который сложился в нем под воздействием зрительного впечатления. Но в силу свойств общечеловеческой психики зрительный образ, созданный субъективным воображением художника, не может соответствовать зрительному впечатлению во всех его буквальных подробностях. Как бы хорошо ни были развиты в человеке зрительная память и воображение, он не в состоянии досконально точно и во всех деталях мысленно воспроизвести полученные им от внешнего мира впечатления. Вызывая в памяти облик того или иного предмета, мы, облегчая ее работу, вспоминаем лишь общие признаки этого предмета. Наша память способна долго хранить только общие зрительные представления. Конечно, имея отменную память, мы, при желании, в силах вспомнить и частные особенности. Но в длительную органическую связь с общими они не вступают. Следовательно, те образы, которые складываются в воображении под влиянием наблюдения действительности, могут более или менее соответствовать ей, но отождествляться не могут. Запомним раз и навсегда, что художник изображает, а не воспроизводит окружающий мир.

Помимо вышеуказанных, есть и другие непримиримые противоречия между действительностью подлинной и изображенной на картине. В результате перед живописцем, желающим точно передать то, что он видит, встают пять основных проблем, которые художники разных народов и в разные времена решают всякий раз по-своему.

Поскольку живопись не может воспроизвести бесчисленные подробности, из которых состоит облик всякого предмета, *проблема формы* оказывается для художника наиболее трудной и неурядливой.

Окружающий нас мир трехмерен, и в то время как предметы можно измерить в высоту, ширину и глубину, живопись располагает лишь двумя измерениями — высоты и ширины. Глядя на шпоский холст, закрепленный перед ним на мольберте, художник задается вопросом, каким образом вписать трехмерный объем в двухмерную шпоскость? Так перед ним

встает вторая трудная задача – разрешение *проблемы пространства*.

Наша жизнь вся в движении. Живопись же неподвижна и неизменна. Поэтому художника с сильно развитым моторным чувством не может удовлетворить изображение видимого мира в состоянии незыблемого покоя. Он ставит себе целью выработать такие технические приемы, посредством которых сумеет изобразить самые различные формы движения. Так на авансцену выдвигается еще одна проблема – *проблема движения*.

Переводя на язык живописи впечатления, сложившиеся под влиянием наблюдения действительности, художник вынужденно ограничивается изображением того, что находится в границах его поля зрения непосредственно перед ним. Между тем в самой жизни нарисованное в картине можно обойти и рассмотреть не с одной, неподвижной, а со многих точек зрения. Желание устранить такое противоречие ставит перед живописцем другую сложную проблему – *проблему композиции*.

Скользя по поверхности предметов, животворные лучи солнца придают им различную окраску. В течение дня под влиянием света цвет и тональность предметов подвергаются бесконечным изменениям. Окружающий нас красочный мир, игра и блеск живого света словно того и ждут, чтобы полученные от них впечатления запечатлелись на холсте, – и чем? – мертвыми красками. Перед художником встает новая задача – найти удовлетворительные способы для решения *проблемы света*.

Все эти пять проблем живописи одинаково неразрешимы, и тем не менее каждый художник стремится по-своему их разрешить. Тем, как они разрешаются каждым данным живописцем на основе его собственного метода, художественных приемов, колористических предпочтений, определяется художественный стиль, который у каждого подлинного мастера неповторим. Процесс поиска наиболее приемлемых формальных способов решения вышеперечисленных живописных проблем приводит к тому, что в искусстве со временем один стиль сменяется другим. И в этой постоянной стилистической изменчивости – трагедия живописи.

Многочисленные стилевые разновидности искусства со всей очевидностью свидетельствуют о том, что из-за невозможности внести в картину бесчисленные подробности, которыми изобилует действительность, художники вынуждены, исходя из психологических и субъективных побуждений, упрощать ее. Если бы мы придерживались той точки зрения, что фотография, воспроизводящая предметный мир в его мельчайших деталях, предпочтительнее живописи, тогда единственным мерилом достоинства художественного произведения пришлось бы признать количество подробностей, внесенных живописцем в свою картину, в чем он с фотографическим аппаратом конкурировать не может.

Сила искусства не в мелочной повествовательности, а в его художественной правде. В быту мы часто не замечаем многих сцен, которые происходят на наших глазах. Но, внесенные на подмостки театра, те же эпизоды вдруг привлекают наше пристальное внимание. Неприглядная житейская сцена, от которой мы бы непременно досадливо отмахнулись, может стать сюжетом произведения, вызывающего всеобщее восхищение. Отчего так происходит? Причина кроется в том, что из самой изображаемой действительности художник изымает все то несущественное, второстепенное, что может отвлечь внимание от главного, и оставляет только то, что даже особо подчеркивает это существенное, т. е. упрощая действительность, художник тем самым только усиливает ее воздействие на наше воображение.

Все это недоступно фотографии. Невозможно убрать из снимка то, что было перед фотографическим аппаратом, или внести в него элементы своего личного, индивидуального переживания действительности.

Выше мы отмечали, что свою склонность к упрощению подробностей изображаемой реальности некоторые художники объясняют утверждением "а я так вижу". Но, как следует из всего нами изложенного, на самом деле художник упрощает изображаемую действительность, во-первых, потому, что ни психологически, ни технически иначе поступить не может, а во-вторых, потому, что в неполноте картины таится секрет ее более полного и глубокого воздействия на зрителя, что приумножает художественные достоинства живописного произведения.

Обусловленное свойствами общечеловеческой психики, такое тяготение к упрощению предметной формы обнаруживается на всех этапах развития изобразительного искусства. Непреодолимая потребность в упрощении особенно очевидна в детском и примитивном рисунке, который совпадает не с видимой действительностью, а с нашими общими представлениями. Живописец не может точно и полностью воспроизводить действительность, он изображает только выработанные его собственным воображением образы. Человеческому же воображению свойственно вырабатывать не единичные, а только общие представления. Чем ясней и доходчивей художественный образ живописного произведения, тем сильнее оно воздействует на зрителя и тем значимее оно для него.

*"Хорурдани Айастан" ("Советская Армения").  
1924, 13 мая (пер. с арм.).*

## В СВЯЗИ С ВЫСТАВКОЙ ОБЩЕСТВА РАБОТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ

### Стили в живописи

В далеком прошлом, когда бумага еще не была изобретена, люди помимо пергамента, тем более в своих каждодневных нуждах, пользовались для письма покрытыми воском дощечками. Такой способ был особенно распространен в Риме. На восковых дощечках писали заостренным стержнем из металла, который по-латыни назывался *styles* (стиль).

У каждого из нас своя индивидуальная манера высказывания. Один излагает свои мысли пространно, многословно, другой — лаконично, третий — туманно, тяжеловесно, четвертый — ясно и определенно и пр. Желая описать манеру выражения пишущего, в старину было принято говорить, что у такого-то человека такой-то стиль, а у такого-то — эдакий.

Ныне мы пишем, отчего и повелось говорить, что у такого-то — смелое перо, у другого — бойкое, у иного — тяжеловесное и пр. Тем не менее и в литературной, и в разговорной речи по-прежнему в употреблении слово "стиль", применяемое в отношении произведений и литературы, и всех видов искусства.

Испокон веков и по сию пору живопись стоит перед разрешением следующих главных проблем – формы, пространства, движения, композиции и света. Для их решения художники выработали (вырабатывают и сейчас) разнообразные приемы. Но способов разрешения изобразительных проблем, обязательных, единственно-правильных и удовлетворительных для всех времен и всех народов не существует.

Для решения означенных пяти проблем изобразительной живописи вырабатывались, вырабатываются и впредь будут вырабатываться различные художественные стили. Они непрерывно изменяются, но ход этой эволюции доступен изучению. В нем есть определенный порядок и законосообразность. А коли так, и коли при ограниченном числе проблем не может быть неограниченного количества подходов к их решению, следовательно разнообразны лишь пути разрешения этих проблем, которые с течением времени в зависимости от того, какая из них ставится во главу угла, должны повторяться.

Но как определить этот подход?

В предыдущей статье мы уже говорили о том, что в своей работе художники руководствуются или общими, или единичными представлениями об окружающей нас действительности. Эти представления имеют многочисленные оттенки и переходы. От общего до случайного и индивидуального – вот в этих пределах и возможно колебание стилей.

Для подтверждения сказанного примерами нам необходимо проанализировать существующие в изобразительном искусстве главные, основополагающие стили, выявить их характерные психологические начала и формальные признаки, в силу которых стили и отличаются друг от друга. Мы имеем в виду следующие основные стилевые разновидности: ирреализм, идеализм, натурализм, реализм, иллюзионизм и импрессионизм (к футуризму и кубизму мы обратимся в рассуждениях об импрессионизме).

Начнем с ирреализма. Уже само это слово говорит о том, что в ирреалистском искусстве зрительные образы имеют отвлеченный, абстрактный характер, они не соответствуют нашему реальному окружению. К ирреалистскому искусству относятся процарапанные на орудиях и предметах обихода рисунки первобытного человека, представляющие собой не-

затейливые линейные комбинации, которые не могут дать никакого представления об объективно существующих предметных формах. Это всего лишь отвлеченно-геометрические, ритмические комбинации.

В человеческом воображении общий образ той или иной предметной формы возникает в результате подсознательного сложения в единое целое ритмически скомпонованных между собой отвлеченных геометрических модулей. Словом "ритм" мы обозначаем временную и пространственную регулярную последовательность. Ритм — невидимая, но ведущая доминанта художественного произведения. Ритмичность облегчает работу нашего мозга и нашу жизнь в ее самых разных проявлениях. Ритмично наше кровообращение, ритмично мы ходим, ритмична ипп может быть ритмичной наша работа и пр. Ритмичность соответствует нашему существу и играет основополагающую роль во всем космическом пространстве. Ритмичность свойственна и органической, и неорганической природе. В неорганической природе ритмичность мы обнаруживаем, например, в упорядоченной последовательности простых и сложных линий в кристаллах (хотя бы снежинках). Уже в линейных комбинациях, украшающих оружие и утварь первобытного человека, налицо ритмический рисунок. Между тем в самой действительности нет ни линий, ни контура. Линия — продукт нашего воображения. Линией мы условно отмечаем границу, отделяющую поверхность одного предмета от другого. Геометрия есть абстрагирование до ритмических единиц многочисленных форм природы, которые, как об этом говорилось выше, состоят из основных геометрических элементов. Из этих отвлеченных элементов создаются ритмические абстрактные изображения. Рисунки на оружии дикарей или орнаментальный узор относятся к ирреалистическому стилю, поскольку ничто в них не соответствует, даже приблизительно, реально существующим предметам.

Из абстрактных ритмических единиц можно скомпоновать картину, дающую общее представление о той или иной реально существующей предметной форме. С того момента, когда художнику удастся передать хотя бы самые минимальные признаки, самые общие черты избранного им для вос-

произведения предмета, черты, по которым этот предмет становится узнаваем, и возникает искусство изобразительное.

Искусство, которое берется за воспроизведение из отвлеченно-геометрических элементов наиболее общих представлений об отдельных предметах, т. е. выражает "идеи", суть этих предметов, мы называем идеалистским. Из живой действительности исключается все случайное, мимолетное, все излишние подробности, пока не получится изображение, позволяющее по минимуму признаков узнать, какого рода предмет, какого рода единичный образ имел в виду художник.

Постепенно, переставая удовлетворяться безотносительным изображением отдельных предметов, художники начинают комбинировать изображения, связывать их между собой. Так появляется сюжет, а вместе с ним в сами изображения вносятся подробности, необходимые с повествовательной точки зрения. Это ведет к проверке воспроизводимых мысленно, в памяти, черт живой действительности с самой натурой, к подробному ее изучению. А такого рода искусство называется натурализмом.

Дальнейшее развитие изобразительного искусства приводит к тому, что все более углубляясь в изучение природы, художник перестает довольствоваться лишь поверхностным подобием природы с ее воспроизведением. Он стремится к изображению действительности такой, какова она в своем целом в реальности. Когда художник стремится изобразить предмет не таким, каким он ему запомнился, или каким показался в данное мгновение, а таким, каков он есть в реальной действительности, искусство такого художника мы называем реалистским.

Представители следующего стиля более не стремятся к созданию общих образов. Они разрушают их ради своих единичных представлений. Они стремятся к тому, чтобы зритель, стоя перед их картинами, забывал, что это только художественное изображение, и получал полную иллюзию реальной действительности. Сторонники такого стиля — иллюзионисты, а сам стиль именуется иллюзионизмом.

Шестым стилем является импрессионизм. Это название произошло от французского слова *impression* (впечатление). Отличительным признаком этого стиля является то, что в нем

единичное восприятие ставится во главу угла. Художник-импрессионист отрицает линию. Посредством соответствующих цветовых комбинаций он стремится выразить полученное в данное, определенное мгновение свое личное впечатление от окружающей действительности, зафиксировать те пятна различного окрашенного отраженного света, которые в этот момент легли на сетчатку глаза.

В предыдущей статье мы вели разговор о пяти основных проблемах живописи: формы, композиции, движения, пространства и света. Теперь же нам необходимо обратиться к вопросу о том, как разрешаются эти проблемы в различных ее стилях.

Как уже было отмечено, в импрессионизме доминирующей была проблема линейного ритма. В идеализме господствующей становится проблема изобразительной формы, поначалу разрешаемая в пределах проблемы ритма. Рисунки и дикаря, и ребенка идеалистичны. Но в высокоразвитом идеалистском искусстве ритмы будут не детские, элементарные, а гораздо более сложные. Проблема ритма в идеалистическом искусстве входит в проблему изобразительной формы.

Выше мы указали, что художники, принадлежащие к натурализму, стремятся к наиболее точному и подробному изображению предметов, на которых сосредоточено их внимание. Но главное их усилие направлено на то, чтобы суметь должным образом разместить эти предметы в пространстве картины, объединить несколько изображений повествовательным сюжетом. В соответствии с этим задача распределения изобразительных форм на картинной плоскости, намечая перед художником уже и проблему пространства, выдвигает на авансцену проблему композиции, которая становится основной в натуралистском искусстве. Так прежде всего возникает необходимость создания определенных композиционных схем, имеющих форму тех или иных геометрических фигур. Каждый предмет изображения входит в эту схему в качестве составной части общего геометрического построения, а взаимосвязь отдельных изображений образует общую ритмическую схему.

По мере развития искусства ритмическое объединение фигур в искусственные композиционные схемы перестает удовлетворять художника, и он, подчиняясь воздействию ис-

полненной движения окружающей реальной жизни, хочет ввести это движение в свои произведения. Художник-реалист уничтожает надуманные композиционные схемы и стремится передать в своих картинах живые ритмы реальной жизни. Проблема движения становится доминирующей в реалистском искусстве.

Иллюзионизм ставит во главу угла проблему пространства, и художникам-иллюзионистам удастся разработать строгую систему перспективы.

Импрессионизм выдвигает на первый план проблему света. Упраздняя проблемы формы и композиции, он сосредоточивает внимание лишь на сдвигных, случайных опущениях, вызванных в его душе внешним миром. Импрессионизм стремится передать чистый оптический образ. В нем проблема пространства и проблема света сливаются воедино. Он обращает особое внимание на краску, к которой каждый художник имеет, конечно, свое индивидуальное, субъективное отношение. Импрессионист полагает, что красочное пятно одно и только должно дать и рисунок, и рельеф, и свет, и движение, и композицию. Импрессионизм отрицает сюжетность. Сюжет для него есть лишь оправдание для написания картины, предлог для красочной композиции. В своем дальнейшем развитии импрессионизм обретает новые формы и от передачи сугубо внешних зрительных впечатлений постепенно переходит к изображению внутренних душевных состояний.

Такой процесс развития ведет к крайностям, которые, однако, имеют свое внутреннее логическое обоснование. Художники отказываются от писания с натуры и стремятся сбросить оковы всех пяти стилистических проблем живописи. Эта искаженная форма импрессионизма называется футуризмом, который в своем устремлении к созданию "искусства будущего" полностью отвергает для себя искусство прошлого. Футуристы провозглашают тезис о том, что предшествующее им искусство ничему их научить не может и, следовательно, бесполезно для них. А музеи, хранящие произведения великих мастеров прошлого, называют "гробами искусства", в которых новейшему искусству черпать нечего.

Футуризм — отвлеченное, ирреалистское искусство, которое публике остается чуждым и непонятным. Поскольку уло-

вить внутреннюю связь между картиной художника-футуриста и его субъективным видением решительно невозможно, зритель не в состоянии проникнуться перед его картиной душевными переживаниями автора и остается к ней холоден.

В то время как футуризм отрицает возможность "чистой формы", кубизм возвращается к ней. Он увлечен созданием отвлеченно-геометрических образов, созданием таких, наиболее общих, лишенных всего случайного и единичного, форм, которые способны выразить общее представление о реальных предметах. Таким образом, кубизм — не что иное, как зачаточная форма идеализма. Кубизм отличается от идеализма тем, что не признает сюжета, или, во всяком случае, не требует от него идейности. И если впоследствии в произведениях кубистов и обнаруживаются определенные сюжеты, они, тем не менее, — не столько цель, сколько средство или предлог для создания чисто-геометрических композиций.

Ни один стиль не может царить в искусстве вечно. Стили постоянно видоизменяются, повторяются лишь подходы к разрешению художественных проблем.

К происходящим в искусстве переменам ведут не только объективные процессы развития в самом искусстве. Предлогом для них могут быть причины как экономического, так и самого разнообразного социального характера. Со сменой общественных настроений, например, с возникновением в обществе коллективных устремлений, индивидуалистические порывы художников угасают, художники хотят чувствовать себя частью общенародной массы, а желание быть широко понятыми делает их идеалистами.

Возникновение в нашем современном обществе идеалистского искусства связано с началом Октябрьской революции. По политическому плакату, появившемуся на нашем горизонте в последние шесть лет, можно заключить, что их авторы стремились и стремятся лишь к одному — упрощенности изобразительной формы, которая позволяет минимальными художественными средствами наглядно выразить основные мысли лозунгов. То же стремление к ясности мы видим и в тех произведениях графического искусства, которые создаются в расчете на пролетарского зрителя, на людей, изо дня в день занятых тяжелым физическим трудом и в силу этого

психологически лишенных возможности тратить время на знакомство с произведениями сложного художественного содержания, знакомство, требующее затраты определенных усилий не только сердца, но и ума. Для пролетария упрощенная, идеалистская форма искусства является самой понятной и доступной.

Идеализм есть искусство для массового потребления.

*“Хорурдани Айастан” (“Советская Армения”),  
1924, 18 мая (пер. с арм.).*

## ПЕТРОС АДАМЯН-ХУДОЖНИК

Что дошло до нас из художественного наследия прославленного артиста Петроса Адамяна? Увы, ответ не очень утешителен. В отличие от литературных работ Адамяна, известных почти целиком, мы располагаем лишь частью его рисунков и живописных произведений. Хотя карандашные рисунки Адамяна не подписаны и не датированы, их авторство не вызывает сомнения — долгое время альбомы с этими рисунками хранились у родных Адамяна, живших в Колетаггинополе, от них же в свое время были привезены к нам.

Адамян имел привычку раздаривать свои работы (при этом он их не подписывал). В течение лет они рассеялись по всему миру. Если бы представилась возможность сосредоточить их в одном месте, их оказалось бы довольно много, и тогда мы сумели бы более полно определить творческое лицо Адамяна. Тем не менее очень важную страницу в его художественной деятельности могут составить и те наброски и живописные произведения, которые имеются и бережно хранятся в нашем театральном музее (Государственный Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, Ереван).

Адамян как художник — тема частная. Изучение сугубо профессиональных вопросов художества предполагает здесь более общую и широкую задачу исследования той внутренней взаимосвязи и взаимовлияния, которые, несомненно, существовали между сценическим искусством Адамяна и его художественными произведениями.

В изобразительном искусстве Адамян был самоучкой. Еще в детстве он обнаруживает исключительную любовь к рисованию. А уже в десятилетнем возрасте достигает столь

заметных успехов, что учитель Адамяна по приходской школе специально приглашает для консультации по этому вопросу художника-педагога. Последний, ознакомившись с лучшими плудиями мальчика, отказывается давать ему какие-либо уроки. Этот отказ был мотивирован тем, что природная одаренность и склонность Адамяна к художествам есть достаточная гарантия дальнейшего плодотворного развития в этой области без постороннего вмешательства и помощи.

Таким образом, Адамян остается предоставленным самому себе. Несомненно, такая постановка вопроса была неверной. Ибо для правильного развития каждое природное дарование нуждается в соответствующем руководстве с первых же шагов. К тому же, если бы Адамян получил в школе начальное художественное образование, он гораздо быстрее одолел бы тот путь приобретения основополагающих специфических навыков, на который ему понадобились многие годы самостоятельного труда, личного опыта.

Обучившись начальной грамоте, Адамян оставляет школу, чтобы по совету отца овладеть каким-либо ремеслом. Но поскольку Адамян занимался рисованием более, нежели ремеслом, все предпринятые им в этой области попытки остались безуспешными.

Адамян чувствовал, что ремеслу никоим образом не сможет удовлетворить его духовных запросов и что жизненной стезей его станет искусство. Уяснив себе это раз и навсегда, Адамян целиком отдает свои силы трудному делу самообразования. Он напряженно читает, большей частью об искусстве, изучает иностранные языки, отдает много энергии плудийному рисунку.

Адамян был наделен присущей именно артистам и художникам особо развитой зрительной памятью. Благодаря ей он помнил и умел воспроизводить во всех деталях когда-либо увиденные предметы, мельчайшие подробности протекавших на его глазах тех или иных событий.

Вместе с этим Адамян обладал и развитой эмоциональной памятью, что позволяло ему не только с неизгладимой остротой первоначальности хранить в душе испытанные чувства и переживания, но и черпать из них при создании того или другого специфического образа. Глубокому миру своих чувствова-

ний, богатству душевной жизни Адамян – артист и художник – был обязан именно этой эмоциональной памяти.

С самого начала безграничная любовь Адамяна к театру и изобразительному искусству шла рука об руку с огромной верой в свои душевные силы и возможности. Адамян как бы вступает в особый воображаемый мир, куда ведет его за собой неугасаемая мечта – озарить всю свою будущую жизнь и все свое окружение ярким сиянием художественного начала.

Плодотворность творческой деятельности Адамяна в области сценического и изобразительного искусства обусловлена далеко не только врожденными способностями. Здесь главным явилась длительная и систематическая работа, изнуряющий труд, который обуздал и подчинил себе изумительный природный дар Адамяна, определил его творческий путь. Творчество – это прежде всего длительная и напряженная работа. Только тот человек способен творить, который умеет трудиться, кто готов к изнуряющему, ужасающему труду, – так определял творческую деятельность писателя Л. Н. Толстой. Своими успехами, утверждал Максим Горький, он обязан прежде всего способности трудиться, любви к труду.

Уже в начальную пору самовоспитания Адамян, с исключительной страстью увлеченный сценой, начинает регулярно посещать спектакли армянского театра. Вхожий за кулисы, он знакомится со многими артистами и благодаря необычайно привлекательным чертам характера легко сходится с ними и пользуется всеобщей любовью.

Адамян имел привычку брать с собой в театр альбом для рисования, в котором он набрасывал лица артистов в жизни и мимические выражения героев спектаклей.

Близко узнав Адамяна, заметив его исключительную любовь к театру и многостороннее интеллектуальное развитие, основатель западноармянского театра Срапион Экимян в 1867 году приглашает его в качестве артиста в свою новую труппу. Именно она стала для Адамяна пачальной школой актерского мастерства, определившей его блистательное сценическое будущее.

Спустя два года Адамян переходит в труппу Товмаса Пасуладжяна, которая в 1869 году была приглашена на гастроли в Новый Нахичевань – город, основанный в России армя-

нами. Вдохновенные выступления Адамяна в Новом Нахичеване спискали ему восхищенное признание общественности.

Тем не менее спустя год Адамяну пришлось покинуть этот город и поспешить в Константинополь на помощь несчастному отцу – случившийся там большой пожар уничтожил отчий дом со всем его имуществом и сбережениями. Но прежде чем отправиться в дальнюю дорогу, Адамян исполняет несколько художественных заказов для новопахичеванского городского головы, – к этому его вынуждало трудное материальное положение. Заработав средства на дорогу, Адамян с двумя друзьями-актерами пускается в путь.

Между тем отец Адамяна, не выдержав тяжелого удара судьбы, умирает, оставив сына без каких-либо средств существования.

Во времена материальных невзгод Адамян, как мы уже были тому свидетелями, неизменно обращается к помощи верной кисти. В течение двух последующих лет он зарабатывает ею на жизнь, а в 1872 году вступает в театральную труппу артиста Магакяна, в которой остается до 1879 года.

В этот год от имени Тифлисского театрального комитета выдающийся актер Г. Чмшкян приглашает Адамяна на работу в армянский драматический театр Тифлиса. Выражая глубокую благодарность досточтимому Г. Чмшкяну за приглашение, Адамян в своем ответе сообщает также, что считает почетным долгом признательности по приезде в Тифлис написать в натуральную величину живописный портрет прославленного артиста. Смелость, с какой он взялся за решение задачи, подвластной лишь профессиональному художнику, есть свидетельство того, что в области живописи Адамян уже к тридцати годам обладал соответствующим опытом и мастерством.

Побывав летом того же 1879 года в Константинополе, Г. Чмшкян возвращается в Тифлис уже вместе с Адамяном и еще двумя замечательными артистами – сестрами Сирапуш и Астхик, которых также ушлеп за собой в армянский драматический театр.

Осенний театральный сезон 1879 года в Тифлисе был ознаменован выступлениями созвездия трех новых для армянской сцены Тифлиса талантов. Их высокое актерское мастерство покоряет театральную общественность города.

Что касается Адамяна, то как человек и как художник он оставляет глубокое впечатление на всю тифлисскую труппу. Пленяют не только корректность и деликатность артиста в обращении, его разносторонняя эрудиция. Увлекают сами новые методы, которые Адамян привносит в искусство театра.

Для нас здесь важно следующее. Адамян навсегда отказывается от услуг театрального гримера. Он утверждает, что гримироваться должен только сам исполнитель той или иной роли, ибо кто лучше него может постигнуть его творческие намерения, идентично ему осмыслить тот сценический образ, который рисуется в воображении артиста. Руководствуясь такой точкой зрения на одно из главнейших средств искусства театра, Адамян считал крайне необходимым для артиста не только знакомство с элементарными основами рисования, но и личное умение рисовать. Адамян находил, что, прежде чем наносить грим, актер заранее должен иметь собственноручный предварительный эскиз грима, в котором должны быть выявлены все отличительные черты лица искомого сценического героя. Только после этого можно приступать к делу. (Конечно, глубокое проникновение в содержание пьесы, умение рисовать, тщательно продуманные эскизы грима, исполненные в том или ином материале или технике и предшествующие непосредственной работе с гримом, которая в конечном счете должна заканчиваться при прямом участии самого исполнителя роли – такой уровень профессиональной культуры редок среди гримеров).

“Хотите знать, как я тружусь над ролью?” – спрашивал Адамян друзей. И отвечал: “Я следую творческому методу художника. В начальном, рабочем эскизе художник набрасывает в общих чертах контуры своей будущей композиции. Только после этого он переходит к подробностям. Я поступаю так же. Вначале выучиваю наизусть текст – это, так сказать, моя черная работа. Затем я останавливаюсь на деталях уже знакомой мне роли и граю их, как ювелир свой алмаз. Только после этого изучаю всю литературу, относящуюся к шекспировской пьесе. Одновременно делаю карандашные набросок своего героя, каким предполагаю его в различные моменты жизни”

Адамян-артист занимался живописью постоянно. (Напомним, что хорошо рисовали Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Шевченко, Шаляпин, который, кстати, тоже всегда гримировался сам). Того же требовал от коллег, говоря, что если не каждый имеет способности стать профессиональным художником, то любого можно обучить элементарным основам рисования.

Адамян считал, что рука художника передко направляет талант артиста, писателя, поэта. Находя плодотворным взаимовыигные искусства театра и изобразительного, он считал необходимым связать их теснейшим образом.

“Я люблю искусство во всех его формах и проявлениях, – говорил Адамян. – Какое значение может иметь долгая человеческая жизнь, если она протекает беспельно? Жизнь только тогда хороша и прекрасна, когда озарена непрестанным трудом”. Стихией жизни Адамяна было творчество.

Адамян был наделен чрезвычайной остротой восприятия жизни и аналитическим умом, позволяющим подвергать глубокому психологическому анализу ее примечательные явления. Его мысль никогда не знала покоя, его мозг был постоянно в работе. Адамян страшился покоя, бездеятельности, и потому каждое мгновение жизни имело для него особый смысл, служило пищей для размышлений, утоливших жажду его неистребимой потребности в постоянном духовном росте и развитии. Адамян жил в состоянии непрерывного наблюдения. И если даже альбом для рисования оказывался не при нем, он, тем не менее, не оставял своего занятия, фиксируя свои наблюдения мысленно.

Будучи человеком широкого творческого диапазона, Адамян стремился понять целенаправленность своей эпохи и современного ему искусства. Желание следовать в нем верным путем, связанное с непрестанным обогащением художественной культуры артиста (надо заметить, что Адамян был убежден в том, что разностороннее изучение “метода и стиля”, как он говорил, живописи крупнейших мастеров мирового искусства может во многом заменить долголетнюю личную практику), обусловило и круг чтения Адамяна – это литература об искусстве- и его занятия теоретическими проблемами искусства, и его тяготение к близкому и непосредственному

знакомству с творчеством наиболее выдающихся художников-современников.

Российская жизнь, в которой оказывается Адамян по приезде из Турции, новая и незнакомая общественная среда, в которую он попадает, поначалу были для него чужды. Но вскоре, в силу своей сердечной открытости и общительного характера, он завязывает дружеские отношения с представителями русской интеллигенции – с писателями, художниками, музыкантами, которые высоко ценили искусство Адамяна, ставя его вровень с искусством всемирно известных артистов. В короткий срок Адамян становится одним из непосредственных творцов русской культуры своего времени.

В своих мемуарах Адамян акцентирует знакомство с выдающимся русским драматургом Н. Островским, который как-то раз пригласил Адамяна к себе на обед и в знак уважения преподнес артисту свою фотографию.

В кругу армянской интеллигенции Кавказа Адамян также обретает друзей. И здесь в первую очередь надо выделить его тесные контакты с широко известным художником-реалистом Геворком Башинджазяном, чье творчество Адамян ценил очень высоко.

Но вернемся к знакомству Адамяна с деятелями русской культуры и искусства, которому много способствовал известный в свое время юрист и литературовед Гр. Аветисович Джанчян – его связывали с Адамяном самые короткие отношения.

Квартира Адамяна в Столешниковом переулке в Москве стала центром притяжения лучших представителей столичного искусства. Завсегдатаями здесь были выдающиеся артисты Малого театра – Ленский, граф Соколовский и многие другие.

Как-то раз, узнав из газет о пребывании Адамяна в Москве, к нему без всякой посреднической рекомендации нагрянула ватага иностранных путешественников – засвидетельствовать свое почтение и познакомиться. Этот визит перерос в веселую вечеринку, интересную для нашей темы тем, что сопровождалась она художественным сеансом. Кроки Адамяна были восторженно приняты его гостями.

Большая дружба связывала Адамяна с широко известным в свое время художником и преподавателем Московской ху-

дожественной школы, автором иллюстраций к роману Л. Н. Толстого "Воскресение" Л. О. Пастернаком. Его прекрасный рисунок пером "Адамян в роли Гамлета", с автографом – "Артисту, художнику и близкому другу" – ныне хранится в театральном музее Еревана.

6 марта 1883 года в доме богатого московского куша Апаняна Адамян знакомится с нашим знаменитым маринистом Овanesом Айвазовским. За четыре минуты Айвазовский делает пером рисунок некоего морского вида и дарит его Адамян. В ответ на этот бесценный дар Адамян, по просьбе Айвазовского, декламирует общезвестную поэму французского поэта Франсуа Коппе "Стачка кузнецов". Рассказывая о этом случае в одном из своих писем, Адамян говорит: "Моя декламация прошла, а работа художника осталась".

Да, творения художников, скульпторов, музыкантов живут во времени, а целая творческая жизнь артистов, пахотная свое воплощение в уникальных и неповторимых творческих актах – спектаклях, обречена на праведную смерть – забвение. Такова ее участь. В своих мемуарах Ширванзаде рассказывает о том, как Адамян, называя актерское творчество работой неблагодарной, сетовал, что рукописания ему умолкнул в тот день, когда он перестанет волновать публику своей игрой. Как-то, встретившись с Адамян, писатель спросил его, чем тот занят, что делает? "Борюсь с забвением", – ответил Адамян. Он хотел быть художником, говорит Ширванзаде, чтобы и после его смерти люди вспоминали о нем.

В вопросах изобразительного искусства Ширванзаде, в сравнении с коллегами по перу, был одним из самых просвещенный писателей. Вот почему Адамян неизменно советовался с ним касательно своего творчества. Показывая Ширванзаде свои рукописи и живопись, Адамян скромно выслушивал мнение писателя, "мотая на ус" его критические замечания.

В бытность свою в Петербурге Адамян близко сошелся с художником Н. Г. Богдановым, постоянным сотрудником еженедельной газеты "Нива". Дружба между ними была определена острой потребностью общения на почве искусства. "Было бы желательно, – пишет Н. Г. Богданов Адамян, –

чтобы ты увидел начатый мною портрет и высказал мне о нем свое мнение, которое очень важно для меня. Ты судишь об искусстве очень тонко и беспристрастно, что большая редкость в кругу наших артистов. Вероятно, ты сделал успехи в живописи, раз у тебя есть работы, написанные с натуры”.

Адамян был близок также с автором известного полуфигурного портрета П. И. Чайковского, художником-передвижником Н. Кузнецовым [...]. В фонде изобразительных материалов театрального музея Еревана хранится небольшой, мастерски исполненный Н. Кузнецовым портрет Адамяна. Назовем заодно и другие портретные изображения Адамяна, находившиеся в этом же музее. Это картина Вардкеса Суренянца “Адамян в роли Отеллио” и небольшой фигурный портрет кисти Д. Синопдаса, изображающий Адамяна сидящим на стуле в желтом чесучевом кителе.

Тесное знакомство связывало Адамяна и с другим художником-передвижником, известным русским баталистом Верещагиным. О многочисленных контактах Адамяна с различными русскими художниками свидетельствуют мемориальные документы и среди них – ряд картин, подаренных артисту их авторами. В уже упоминавшемся фонде изобразительных материалов театрального музея хранятся, в частности, два небольших зимних пейзажа, исполненные Ю. Клевером, несколько летних пейзажей российской природы, написанных художницей Маковской, и другие работы.

Почти на всем протяжении 80-х годов XIX века – в течение девяти лет – Адамян гастролирует в крупнейших городах России, в первую очередь в Москве и Петербурге. Это длительное путешествие чрезвычайно способствует его художественному развитию. С огромным интересом он посещает музеи и картинные галереи, изучает экспонированные в них художественные произведения, заводит новые знакомства в художественной среде. Искусство Адамяна-художника сформировалось, в сущности, в атмосфере русской культуры и искусства. И потому, ставя целью изучение художественного творчества Адамяна, необходимо учитывать как общее состояние развития русского искусства 80-х годов XIX века, так и уровень общественного сознания России. Живя и творя в русской среде, общаясь с деятелями русской культуры и искусства, Адамян не мог не подвергаться прямому влиянию

этой среды и этого искусства. И, разделяя мировоззренческие убеждения, лежащие в основе русского реалистического искусства того времени, Адамян, бесспорно, должен был придерживаться в своем творчестве и его стилистической направленности.

Идейное содержание нового русского реалистического искусства, сложившегося в 60–70-е годы XIX столетия, было тесно связано с передовым для того времени демократическими убеждениями, насквозь пропитано духом народничества. Увлечаясь актуальными проблемами социально-общественной жизни, художники-народники избирали темой своих произведений крестьянский быт, жизнь мещан и разночинной интеллигенции. В первые годы своей деятельности эти молодые русские художники, которых называли "передвижниками", писали картины, обнажавшие отрицательные явления окружающей жизни. Но в дальнейшем, в период реакции 80-х годов, произведения передвижников утрачивают былую смелость вершить строгий суд над этими явлениями. За исключением нескольких художников, основной продукцией передвижников становятся малокровные картины, фиксирующие действительность с протокольной точностью. Это постепенно приводит к полному оскудению идейного содержания их произведений. В русском искусстве 80-е годы XIX века характеризуются появлением большого количества картин на исторические и религиозные сюжеты, развитием пейзажного и портретного жанров. Именно в эти годы в ряде городов России живет и творит Петрос Адамян.

Еще в детстве темой альбомных набросков Адамяна был человек. Развиваясь, склонность к изображению человека нашла свое дальнейшее разрешение в портретном творчестве Адамяна, которое на пути последовательного формирования выбрало в себя элементы русского реалистического искусства. Отрицая академизм, реалистическая школа стремилась раз и навсегда отойти от театрализованной пышности и выпренности, свойственных художественному содержанию произведений прежней школы. Она проповедовала естественность, предлагала для изучения единственно возможной для нее источник — саму природу. Такая концепция предлагала видеть и выявлять предметы и явления обобщенно, с самых существенных и характерных сторон. В своей творче-

ской жизни — как на сцене, так и в изобразительном искусстве — Адамян всячески избегал оригинальничания, любого проявления внешнего эффекта. Он стремился к максимальной естественности, к самостоятельности своего искусства, целью которого видел глубокое исследование реальной жизни.

Считая рисунок основой и перасторжимым элементом живописи, Адамян всегда уделял ему особое внимание.

В огромном количестве карандашных рисунков Адамяна, относящихся к самому раннему периоду его творческого формирования, есть немало слабых по технике исполнения листов. Но среди них нет ни одного, где бы мы обнаружили примитивный схематизм, свойственный начальным учебным годам. По-видимому, исключительные природные данные Адамяна и благотворное воздействие окружающей среды позволили ему очень быстро пройти путь от зрительного восприятия предметного мира к его реалистическому воспроизведению средствами рисунка.

Сравнивая между собой разновременные карандашные рисунки Адамяна, мы можем проследить последовательные этапы овладения им художественной грамотой. Адамян осваивает то одни, то другие приемы, его манера все время меняется. В большинстве его кроки линейны и плоскостны, но если он ставит задачу выявить рельефность объемной формы, то умело пользуется светотенью, в иных случаях решает специфические, сугубо конструктивные и пространственные задачи.

Не имея возможности получить систематическое художественное образование, Адамян, тем не менее, старался восполнить этот пробел самостоятельным освоением учебной программы художественной школы. Он рисовал античные модели, рисовал и обнаженную натуру. Во многих вариантах и в различных техниках запечатлел Адамян фигуру Венеры Милосской. Как известно, эта дивная античная статуя, найденная в 1820 году на острове Милос, дошла до нас в изувеченном виде, — одна из рук богини вообще не сохранилась, другая отбита выше локтя. С тех пор были выдвинуты различные гипотезы, определяющие положение рук Венеры. Но единого мнения по этому вопросу нет до сих пор. Очевидно,

Адамяна также увлекала эта загадка. — верени ее разрешения находим мы в его альбомах.

В одном из крупноформатных альбомов Адамяна есть лист, изображающий обнаженную фигуру сидящего пожилого человека. Она построена довольно удачно. Но, для того чтобы выявить объемную форму, Адамян лишь механически заштриховывает тепевые части фигуры, да и по манере отпощения к самой фактуре эта работа идентична академической учебной шпудии.

Чрезвычайная честность, правдивость Адамяна-человека как бы прямо спроецирована на его изобразительное искусство, в котором он стремится избежать любого намека на фальшь, любого отступления от реального изображения действительности. Адамян стремится как можно точнее воспроизвести модель — отсюда тщательная подробность его художественных описаний, фиксирующих все, что способен подметить человеческий глаз, кропотливая старательность в отображении визуального мира. Но такой натуралистический подход в искусстве Адамяна оказывается кратковременным. В его дальнейших произведениях острая наблюдательность находит свое разрешение в выявлении типичных сторон изображаемого в обобщенной форме.

В технике карандашного рисунка, так же как и в других техниках и материалах, Адамян рисует головы многочисленных моделей. В большинстве случаев эти головы "увидены" в ракурсах и палицо тяга Адамяна к изображению того или иного выражения лица.

Адамян работал также в технике офорта. Среди его гравор есть несколько примечательных, в частности одна, запечатлевшая голову пожилого мужчины, по своим художественным качествам приближается к уровню профессионального мастерства.

Известно, что Адамян, наделенный даром подвергать глубочайшему психологическому анализу внутренний мир человека, своим талантом выявлять самые характерные стороны в образах многочисленных героев, творимых им на сцене, долго оставался в плену натурализма который характеризовал начальный период его сценической деятельности, ибо по своей сути натурализм опирается на выявление внешних, а не внутренних сторон предмета. Параллельный процесс шел

и в изобразительном искусстве Адамяна. Если же в его последующих художественных работах мы, тем не менее, сталкиваемся с подробными описаниями, они оказываются не самодовлеющими, а органически связанными с предметом в его целостности.

Для более полного понимания творческого метода и художественных взглядов Адамяна уместно привести здесь некоторые из его высказываний по вопросам изобразительного искусства, которые содержатся в статье, написанной Адамяном по поводу выставки произведений Г. Башинджагына в Тифлисе в 1885 году и опубликованной в газете "Мшак". Анализируя экспонировавшиеся работы, Адамян подчеркивает, что "они отмечены чертами реализма и поэтичности, и это обстоятельство сильно впечатляет зрителя". По словам Адамяна, картины Г. Башинджагына красноречивы в своей правдивости, их достоинства – в красоте перспективного видения, в реальности цветовой гармонии, в нежных переходах светотени". Адамян называет Г. Башинджагына реалистом, т. е. человеком, связанным, по словам Адамяна, с действительностью. Считая это достоинством, Адамян говорит, что этому принципу "без какого бы то ни было исключения должен следовать каждый, кто занимается изобразительным искусством в любой из его областей".

Адамян советует Г. Башинджагыну с большей бережностью относиться к рисунку, в общей художественной ткани картины приравнять его по значимости к живописи, чарующая правдивость которой, по словам Адамяна, так подкупает в произведениях художника.

Увлеченный демократическими идеалами, Адамян находит также, что Г. Башинджагын не вправе ограничиваться изображением только красивых видов природы. Он полагает, что художник должен одухотворить свои полотна отображением созидательной деятельности человека в этой природе и это должно стать следующим этапом творческого развития Г. Башинджагына. Здесь критик призывает его следовать примеру основоположника реалистического направления во французском искусстве – Курбе. И вообще, размышляет Адамян, для совершенствования своего природного дара и, в частности, шлифования мастерства рисунка Г. Башинджагын непременно должен знакомиться с произведениями наиболее

крупных мастеров, изучить их творческий метод и технические средства, которыми они пользуются для достижения своих целей. Следуя по такому пути, Г. Банинджагян, по мнению Адамяна, может достичь большего, нежели Куинджи и Судковский. И тогда имя его будет поставлено в ряд с именами Орловского, Занковского, Лагорно, Лебедева и Клевера.

Во взглядах Адамяна на деятельность пейзажиста, высказанных в данной статье, заслуживает внимания и его отрицательное отношение к пассивной созерцательности художника. Непременным условием творческой задачи Адамян считает выражение своего отношения к изображаемой природе [10].

Рассуждения Адамяна об основополагающих факторах живописи, в частности о тональных отношениях, цветовой гармонии, единстве цветового строя картины свидетельствуют о том, что ко времени написания статьи ее автором уже были усвоены те специальные знания, какими руководствуется профессиональный художник.

Адамян всегда очень тяготился тем обстоятельством, что считался дилетантом в области изобразительного искусства. Сознывая, что дилетантизм можно преодолеть только упорным трудом, преодолевая неисчислимые препятствия, которые сопровождают творческий путь художника, Адамян постоянно ставил себе задачи, требующие профессионального разрешения. Упорство в достижении своих целей вкупе с трудолюбием позволили ему приобрести ту техническую сноровку и опыт, которые выдвигают его произведения по качественным параметрам на авансцену самостоятельного изобразительного искусства его времени и приближают их к профессиональному творчеству.

Проблема изображения человека как важная проблема искусства занимала в творчестве Адамяна центральное место. Тем не менее он с немалым удовольствием и энтузиазмом работал и в области натюрморта. В театральном музее Еревана есть несколько небольших холстов, написанных Адамяном в этом жанре опытной, искусной рукой. Они неизменно составлены из предметов быта, сгруппированных между собой с очевидной композиционной заданностью. В этих сугубо традиционных академических постановках Адамян с

помощью цвета решает задачи изображения пространства, объема, фактуры, что всецело подчинено достигению убедительности материальной характеристики предметов.

Опыт, многолетним упорным трудом накопленный в области рисования и живописи, Адамян с большим успехом обобщает в портретных работах, исполненных специальной кистью. Портретные работы Адамяна пользовались большим успехом в его товарищеской среде. Порой они привлекали также и внимание общественности, — Адамян иногда выставлял их в витринах (тифлиских) магазинов, как это делал и в бытность в Москве, выставляя свои работы в витрине известного в свое время магазина художественных принадлежностей Авашио и Дациаро.

В своих мемуарах журналист Писаревский рассказывает о том, как во время ужинов в кругу друзей Адамян нередко брался за тушевалый карандаш и на белой тарелке рисовал им портрет кого-либо из присутствовавших. Рисовал быстро, окончив, с чарующей улыбкой дарил тарелку с портретом своей временной модели. У гостей эти портреты неизменно вызывали восхищение. Помимо тушевального карандаша Адамян пользовался также и ламповой копотью. Смазав ею тарелку, он закреплял эту копоть лаком и рисовал, выскабливая сажу острием ножа. Такого рода работы Адамяна, в том числе с изображением лиц Коррадо и Отелло, бережно хранятся в театральном музее Еревана.

В том же музее есть также отмеченный явным сходством небольшой профильный портрет нашего прославленного мариниста Айвазовского. Портрет написан маслом, в один сеанс, во время второй встречи Айвазовского и Адамяна в Феодосии. Портрет отличается реалистичностью и профессионализмом исполнения. Естественный цвет лица портретируемого находится здесь в гармонической связи со всей картиной. Каждый удар кисти, каждый оттенок цвета строит и лепит форму. Выявляя качественные особенности этой объемной формы, Адамян с помощью тональных отношений объединяет ее в одно целое, достигая обобщенности образа, его целостности. Этот удавшийся портрет заслужил не только большую похвалу Айвазовского, но и его теплый отеческий поцелуй.

Заключившая этот краткий обзор, необходимо обстоятельно остановиться на двух живописных шедеврах Адамына — “Адамын в роли Гамлета” и “Офелия”. Надо сказать, что Адамын с удовольствием и не раз обращался к изображению главных героев нексиэронских трагедий, прославленным интерпретатором которых на сцене он был, — Гамлета, Офелию, короля Лир, и др., а также к воплощению любимого женского образа Офелии.

В роли Гамлета изобразил себя в рост чуть ниже колен, фигура взята в три четверти оборота, голова дана в фас. На плечах — плащ, левая рука опирается на рукоять свисающего сбоку кинжала. Работа эта далека от яркой красочности, она прекрасно построена на тончайших переходах тоновых градаций. Адамын умело определяет форму отдельных частей фигуры, своеобразные особенности ее строения, не только не теряющиеся под складками одежды, но четко опутимые под ней и мастерски с ней увязанные.

Гамлет-Адамын изображен в один из кульминационных моментов трагедии. Нам известно, что в третьем акте он появился на сцене с кинжалом в руках, в чрезвычайно угнетенном состоянии, которое предсказывало страшные последствия. Перед зрителем был человек, решивший свести счеты со своей загубленной жизнью, и момент этот казался неизбежным каждую секунду. Гамлет-Адамын медленно подходил к подножию трона, сажился на его ступень и начинал знаменитое “Быть или не быть...”. Медленно, спокойно, с длительными паузами вел артист свой монолог. Публика чувствовала, в каком смятении его мысль, какое сильное душевное волнение владеет им. Порой дыхание Адамына замирало. Но когда в своих размышлениях он восклицал: “... Кто бы шелся с пошей, Чтобы охать и потеть под нудной жизнью, Когда бы страх чего-то после смерти — Безвестный край, откуда нет возврата Земным скитальцам, — волно не смущал, Внутряя нам терпеть невзгоды ваши И не спешить к другим, от нас сокрытым?”, эта мысль словно ударом тока пронзала все тело Гамлета-Адамына. Потрясенный глубиной разверзшейся перед ним пропасти, он в мгновение ока поднимался во весь рост — прочь сомнения, он хочет жить, он будет действовать. В этой величественной позе и изобразил себя Адамын в роли Гамлета.

Несмотря на тщательную выписанность деталей одежды, очевидно, что основное внимание Адамяна-художника сконцентрировано на изображении задумчивого лица Адамяна-Гамлета, которому в картине отведено центральное место. Это лицо вдохновенно, озарено богатой гаммой чувств, обусловленных глубокими душевными переживаниями, горит огнем жизни и жажды творчества.

Адамян-художник был чрезвычайно далек от такого подхода к портретному жанру, в котором живопись – самоцель и модель служит лишь объектом для создания сугобо цветовых композиций. В своей портретной живописи он стремился подчинить художественную форму передаче психологического состояния изображаемого человека. Нелегко дался Адамяну образ Офелии, к воплощению душевных переживаний которой он неоднократно обратился в карандашных рисунках. В отчаянии, со слезами на глазах, Адамян не раз бросал карандаш, неподвластный его воле. Но многократные опыты не прошли даром. Боготворимый образ Адамяну удалось воссоздать в масле.

Картина написана под впечатлением сцены прощания Гамлета с Офелией – сцены, которая неотступно преследовала воображение Адамяна-Гамлета при работе над этим произведением. Он вспоминал вызванный горестными чувствами свои последние слова, обращенные к Офелии: “Я вас любил когда-то, Напрасно вы мне верили... я не любил вас” и “Уйди в монастырь... Все мы – отпущенные шуты; никому из нас не верь. Ступай в монастырь”. Его преследовали слезы Офелии, решившей, что Гамлет сошел с ума, острое опухание ее душевной боли, его жалость к ней и вызванный этой жалостью нежный поцелуй, каким он целует Офелию; вновь и вновь переживал Адамян-Гамлет угрызения совести за последние слова, сказанные любимой девушке, и душевные муки, терзавшие его за эти слова, оживали с той же острой болью.

Венком из болотных цветов – приметой трагического конца – украшает Адамян голову Офелии. Она дана в небольшом ракурсе, все внимание художника сосредоточено на изображении обращенного кверху взора девушки, полного глубокой печали. Адамян – художник сильных страстей, бурных эмоций, для изображения которых в своих произведени-

ях он обращается к колориту как основному средству их воплощения в живописи. Всякий раз он упорно ищет и находит такое соответствие цветовых сочетаний, которое, слагаясь в общую гамму, становится как бы точным показателем эмоционального настроения картины. Определяемая колоритом художественная ценность произведения – вот путь к взаимопониманию, который избирает Адамян между собой и зрителем. И именно эта целостность, наглядно выявленная в его работе “Офелия”, оставляет сильное впечатление.

Дарование Адамяна как художника определяется тем, что, будучи тесно связан с реальной действительностью, он – и это естественно для художника – неизменно стремился в своих работах привести к единству живописи, рисунок и композицию, которые всегда были основными элементами, определявшими содержание его художественных произведений. Глубоко постигая явления природы, Адамян всегда подвергал их анализу, из впечатлений действительности умел отобрать главное, существенное, умел именно на них сосредоточить свое внимание и воплотить их в художественной форме.

Мемуаристы, связанные с Адамяном узами дружбы, или только видевшие его произведения, в один голос свидетельствуют о том, что по художественному качеству многие из этих работ можно полноправно сравнивать с работами профессиональных художников 80-х годов XIX века. В силу своего природного дарования, а также приобретенного мастерства, в нашей действительности Адамян, несомненно, был бы причислен к профессиональным художникам. Если бы он всецело и безраздельно посвятил себя изобразительному искусству, то можно было бы не сомневаться в том, что своими заслугами Адамян завоевал бы почетное место в истории армянского искусства.

Многочисленные карандашные рисунки Адамяна – вот тот имеющий достоверную ценность материал, на основании которого можно в определенной степени исследовать [...] путь развития реалистического художественного видения Адамяна. Этот материал показывает, как опыт, приобретенный в области рисунка, Адамян неизменно использовал в своей живописи. Но для полного осуществления такой важной задачи, как изучение художественного творчества Адамяна в его целостности и полноте, для определения его твор-

ческого лица было бы желательно найти возможность сосредоточить в одной коллекции хотя бы только некоторую часть тех многочисленных произведений, которые исполнены им в течение всей его жизни. Тем не менее даже тот имеющийся в театральном музее Еревана материал, который был привлечен для этого обзора, может служить прочным основанием для того, чтобы [...] определить меру художественного таланта нашего прославленного артиста, — таланта, который должно исследовать только в неразрывной и неделимой связи с его актерским искусством.

*21 июня 1948 г., Ереван. Музей литературы и искусства им. Е. Чарения. Фонд мемуаров и исследований театрального отдела (пер. с арм.).*

## САРЬЯН МАРТИРОС СЕРГЕЕВИЧ



1880, Новая Нахичевань (ныне Ростов-на-Дону)—1972, Ереван.

Герой Социалистического Труда, народный художник СССР и Армянской ССР, действительный член Академии художеств СССР и Академии наук Армянской ССР.

Работал в области станковой и театрально-декорационной живописи и графики, педагог, общественный деятель.

Профессиональное образование получил у А. А. Арнатцаяна (1895—1897) и в Московском училище живописи,

ваяния и зодчества (1897—1904) у В. А. Серова, К. А. Коровина, Л. О. Пастернака, А. Е. Архипова, И. И. Левитана, А. М. Корина.

Удостоен Гран-при на всемирной выставке в Париже (1973) за декоративное панно для павильона СССР, Государственной премии СССР (1939) за оформление оперы А. Спендиарова "Алмаз" в Государственном академическом театре оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване, золотой медали на Всемирной выставке в Брюсселе (1958) за картины "Армения" (1923) и "Ереванские цветы" (1975), Ленинской премии (1961) за цикл картин "Моя Родина", Государственной премии Армянской ССР (1965) за картины "Портрет К. Сарьян" (1963), "Уходящий день. Горис" и "Натюрморт" (обе — 1964), награжден тремя орденами Ленина, медалями "За оборону Кавказа", "За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг." и др.

Принимал участие в организации Союза художников-армян (1916) и Общества работников изобразительного искусства Армении (1923).

Был директором Государственного музея Армении (1921), председателем Комитета по охране памятников старины Армении (1921).

Преподавал живопись в Ереванском государственном художественно-театральном институте (1945–1950).

Был председателем Союза художников Армении (1947–1951).

Автор книги “Из моей жизни” и многих статей по вопросам изобразительного искусства.

Жил в Нахичевани-на-Допу (1880–1896, 1917–1921), Москве (1896–1915), Тифлисе (1915–1917), Ереване (1921–1926), 1928–1972), Париже (1926–1928). Путешествовал по Закавказью (1900–1902, 1906, 1907, 1914), Армении (1901–1903, 1906, 1907, 1912, 1914), Турции (1910), Египту (1911), Персии (1913), Италии (1924), Средней Азии (1934). Подолгу жил в Москве (1939–1963).

В 1967 году в Ереване открыт Музей М. Сарьяна.

## I. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА И ЭСТЕТИКИ

### ОБ ИСКУССТВЕ

Искусство – это своеобразное зеркало, в котором отображаются и словно навеки запечатлеваются духовные проявления человека. Даже если какой-либо народ и исчезает, его искусство, тем не менее, продолжает жить.

*Из статьи “Воспоминания об искусстве”: “Норкянк” (“Новая жизнь”). Нахичевань-на-Допу, 1906, № 13, с. 151 (пер. с арм.).*

Искусство, как свет, как солнце, всегда побеждает, облагораживает людей, призывая их служить правде. Оно поднимает моральные качества человека на такую высоту, где невозможны рецидивы, ведущие к разложению человеческого общества.

*Из автобиографических записок, архив семьи художника (Ереван).*

Искусство. В чем его назначение? Какие традиции искусства пужны сегодня людям? Что же такое в конце концов искусство, которому я посвятил жизнь? Вот вопросы, которыми очень часто задаюсь я и другие и которые столь же часто становятся предметом не только разговоров, но и горячих споров.

Овладение техникой – первейшее условие творчества художника, помогающее ему создавать подлинные ценности искусства.

Лучшие творения создаются всегда руками мастеров – подлинных профессионалов. Нет ничего опаснее и вреднее дилетантизма.

Говоря о школе, я имею в виду не только учебное заведение. Человек должен постоянно учиться. Товарищеская среда играет важнейшую роль в формировании человека.

Училище научило меня рисовать.

Но это еще не все.

Необходимо прежде всего воспитать в художнике чувство внутренней неудовлетворенности. Без него нельзя стать художником.

Необходимо чувствовать, постигать, искать. Необходим творческий экстаз. Ни одна на свете школа, ни один на свете рецепт не спасут бесталанность. Если природа лишила человека одного дара, она обязательно поделала его другими способностями, которые могут принести пользу обществу...

Правда и прекрасное в подлинном искусстве выражены в органическом слове правдивого содержания и прекрасной формы. Стремясь именно к этому единству, художник, сам того не замечая, поистине совершает подвиг – он “завоевывает” прекрасное содержание и правдивую форму...

*Из статьи “Снова в Москве”; “Литературная Армения”, 1965, N 11, с. 87.*

Но можно ли жить без искусства? Ведь живут же без него животные? Да и мало ли на земле людей, которые только едят и пьют и никак не приближены к искусству? Но ведь они живут только наполовину.

Искусство – это стремление человека к бессмертию, его воля жить вечно. Есть, конечно, люди, которые предпочитают живописному портрету фотографии или даже просто от-

ражение в зеркале. Есть и такие люди, которые в той или иной мере “общаются” с искусством, даже любят его, но отстали от жизни и не принимают современное искусство (я говорю о передовом искусстве). Первые – это несчастные люди, а вторые – попросту ретрограды. Первые не чувствуют искусства, не понимают его и считают глупостью все то, что не понимают. Они, к сожалению, не понимают того, что для постижения живописи нужно обладать культурой, грамотностью видения. Вторые не видят искусство в его историческом движении, живут, не понимая свое время. Ведь ругали же в свое время импрессионистов и даже сейчас еще ругают их невежественные люди.

*Из статьи “Константинополь”, “Литературная Армения”, 1965, N 11, с. 84.*

Мои постоянные наблюдения за природой и жизнью направили меня в сторону искусства, и по сей день, несмотря на все отвратительное, я борюсь за прекрасное и хорошее: в этом нахожу утверждение своего счастья. [...]

Искусство – это счастье, без него жизнь была бы скучной.

Натурализм, фотографизм имеют право на существование, не будучи искусством. Они не вызывают никаких чувств.

Что же такое искусство?

Что было бы с человечеством, если бы не было искусства? Правда, мы забываем даже о том, что постоянно светит солнце, и многое то, чем так щедро одарила нас природа.

Благотворное влияние искусства мы чувствуем так же, как и влияние лучей солнца. Бесконечными переливами, отсветами в разное время дня и ночи, в разное время года, везде и всюду [они] обогащают [...] нашу душу и сердце. [...]

И в нашей жизни, полной забот, искусству укрывает и говорит о том, что то, к чему стремится человечество, прекрасно и вечно.

*Из письма к А. Арутюняну, 1 мая 1955 г., Ереван*

Однажды мне пришлось разговаривать с архитектором, который пытался убедить меня, что здания в Ереване сооружены неверно – много камня, мало стекла и алюминия. В тот

момент я не сумел возразить ему, не сказал, что в Армении много природного строительного материала — камня, не успел напомнить, что в дни [моей] молодости в Ереване вообще преобладала глина...

Я смолчал... Не потому ли, что боялся дать повод упрекнуть меня, будто я препятствую новому? Пусть воздвигают разные здания, если есть на то необходимость и достаточно средств. Но имеет ли это отношение к повторству? По-моему, нет. Не в материале дело. Не в камне и не в бетоне.

Вот, например, здания, построенные Таманяном, одним из лучших армянских архитекторов, и другие здания, те, что стоят напротив них, — из одного и того же камня. А какая разница! Одно — настоящее искусство, радующее глаза и душу, а второе — просто строение, нетворческое повторение того, что было открыто другим.

*Из статьи "Радость познания": "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

## О ХУДОЖНИКЕ

...Иногда художнику кажется, что все, созданное им, рождается в каком-то ином, нездешнем мире, и поэтому нет сегодня ничего ему подобного и ему равного. И мир, в котором рождается это искусство, и само это искусство беспредельны — так иногда кажется. А ведь если так, то это очень плохо. Такое искусство не может быть понято и оценено сегодняшним, живущим, существующим миром. Искусство создается человеком для человека. Нет искусства вне человечества. И быть не может. Это — бессмыслица, и она удел тех, кто утратил чувство земли, чувство жизни, чувство утренних зорь. И солнце не радует их. Их опустошенные души проклинают и солнце, и землю. Тот, кто поднимается над землей, чтоб восхищаться ею и ею гордиться, чтоб лучше понять и постичь ее, — истинный художник. Нельзя назвать настоящим искусством и натурализм, ни разу в жизни не изведавший радость восхождения, чудо завоеванных высот.

*Из статьи "Искусство не стареет": "Литературная газета", 1962, 16 июня.*

Художник – зеркало своего времени. Об этом говорят часто. Но художник стремится не к простому зеркальному отображению жизни. Нет! Он вбирает в себя свою эпоху, преобразует ее своей творческой фантазией, создавая духовные ценности, которые волнуют людей и делают их лучше. Художник не фиксирует, он творит сам и рождает в людях творческое начало. В этом ценность великого искусства.

*Из статьи "Счастье творить"; "Коммунист", 1965,  
1 января.*

Живопись должна не только вызывать споры, она должна волновать человека, приближать его к земле и солнцу. Если картина не волнует, не вызывает хороших, добрых побуждений, то, значит, в ней нет главного – вечного дыхания жизни.

В самом слове "живопись" заложен великий смысл, который исчерпывающе определяет истинное предназначение этого искусства. Живопись – воспевать живое, вечное, красивое. Вот почему мертвая схема и надуманные приемы письма, уродующие форму и выхолащивающие содержание того, что окружает человека, не могут быть причислены к живописи. Лишать природу ее многообразия и многокрасочности, разлагать ее на составные элементы, подменять живое мертвым символом, пятном или геометрической фигурой и выдавать все эти упражнения за творчество по меньшей мере неразумно. В своей повседневной лабораторной работе живописец, отгачивая чувство линий и плоскости, может посвятить таким упражнениям десятки холстов. Он вправе выставить эти холсты и для всеобщего обозрения, если ему хочется удивить коллег удачным решением опять же сугубо технологической задачи. Но выдавать технологию за искусство, да еще наделая его такими эпитетами, как "новое" или "современное", – это бессмысленно и вредно...

Мне кажется, что настоящий, искренний художник не уделяет времени рассудочным поискам каких-то форм и направлений. Он изображает жизнь природы такой, какой ее видит и чувствует.

*Из статьи "Во имя этой красоты"; "Известия",  
1966, 26 мая.*

Сердце художника бьется лишь до той минуты, пока его жар, его искренность живут в произведениях. Поэтому работа прежде всего должна удовлетворять самого художника. Если он честен, если он никогда не изменяет своим убеждениям, если он всегда ищет, зритель непременно поймет, оценит, полюбит его искусство.

От сердца — к сердцу. Таков путь настоящего творчества. Для меня не существует искусства вне чувств, вне сложных и многообразных человеческих переживаний. Там, где холодный рассудок берет верх, гибнет творчество. Самое эффективное в мельчайших частностях, заранее продуманное, но не прочувствованное автором произведение оставит зрителя холодным. А самая скромная вещь, рожденная непосредственным чувством художника и сохранившая в себе человеческое тепло, непременно вызовет в зрителе ответное чувство, обретет над ним могучую власть. В этом и заключается, вероятно, секрет способности художника выразить душу народа. В этом и скрыта, вероятно, причина того, что за все времена и эпохи искусство оставалось самой прекрасной, трудной и самой непостижимой областью жизни.

*Из статьи "Трудное, прекрасное, человеческое"  
"Огонек", 1962, N 13, с. 28.*

## ОБ ИСКРЕННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ

У нас много художников. И это разные, непохожие друг на друга художники. Мне кажется, современность художника — это его художественный мир и мера искренности. Именно искренность. Через искренность лежит путь к новаторству. И искренность приносит художнику ту любовь, которая дает ему право стать выразителем своего времени. В искусстве фальшь не скроешь, она бывает сразу заметна, больше, чем в любой сфере человеческой деятельности. В сравнительно недавнем прошлом у нас нередко правда подменялась фальшью. Появилось несметное множество картин и скульптур, слепо воспевающих совсем не то, что действительно нужно было славить в годы всенародных подвигов. Сегодня

от художника требуется высокая искренность, правдивость. Наше искусство должно быть достойным своего времени.

*Из статьи "Искусство не стареет": "Литературная газета", 1962, 16 июня.*

Моя мастерская всегда открыта для творческой молодежи. Я с удовольствием помогаю молодым художникам, если вижу, что мои советы пущны. Но если человек сам не горит, талант его не светится, если животрепещущая большая тема не волнует его и он уповает на подсказку, я не верю в то, что его можно разжечь. В лучшем случае он будет делать вид, что взволнован, играть во вдохновение, но бенгальский огонь его творчества никого и никогда не согреет.

В искусстве надо быть честным перед людьми и перед собой. Неискренний человек не может стать хорошим художником. В картинах – а они откровеннее мастера – самая виртуозная и изысканная техника не скроет холодного отношения художника к теме.

*Из статьи "Чувство родной земли" (беседа в редакции газеты "Правда"), "Правда", 1965, 22 октября.*

## О РЕАЛИЗМЕ

Когда смотришь на религиозные полотна художников Возрождения, сумевших в каноническом образе Мадонны с младенцем Христом навеки запечатлеть вдохновенное величие материнства; когда смотришь на изумительно человечные, не стареющие пейзажи барбизонцев – художников, впервые начинающих по-настоящему портретировать природу с ее сумерками и восходами, с ее многосложной и таинственной жизнью; когда погружаешься в полные света и радости полотна импрессионистов-живописцев, которые открыли секрет преобразования предметов солнечным светом и принесли этот свет в свое искусство, – когда смотришь на все это, понимаешь, что такое истинный реализм. Он доступен далеко не каждому художнику, но понятен каждому зрителю, он безграничен в своих проявлениях и уж, конечно, не имеет

ничего общего с ремесленным переписыванием природы на холст.

*Из статьи "Трудное, прекрасное, человеческое".  
"Огонек", 1962, N 13, с. 29.*

Реализм произведения для меня прежде всего в том, насколько глубоко содержание этого произведения. Важен не сам по себе, скажем, пейзаж или натюрморт, важно, как сумел художник проникнуть в суть пейзажа. Можно, вспоминая чудесные работы Левитана, говорить о том, как изображены на его картинах облака, деревья, вода. Но главная сила Левитановского искусства, его завет нам — именно в поэтическом осмыслении природы, в том живом содержании, которое читается в полотнах художника...

*Из статьи "Радость познания"; "Литературная газета", 1956, 11 сентября.*

В искусстве не надо мудрствовать лукаво. Это касается не только тех, кто пишет об искусстве, но и тех, кто в нем подвизается. Величие настоящего искусства заключается в той мудрой простоте, которой отмечено все наше бытие, наше восприятие окружающего мира. Строго говоря, термин "настоящее искусство" сам по себе лишен всякого содержания. Он вошел в обиход в начале нашего столетия, когда на свет появились новые направления и новые школы с неизменным окончанием на "изм". А ведь настоящего искусства быть не может, как не может быть настоящего солнца, настоящей воды, настоящего воздуха. Все, что идет не от сердца, не от чувства, не может быть признано живописью. Поэтому все и всяческие споры о картине, лишенной "головой" и "ног", представляются мне суетой праздных людей.

*Из статьи "Во имя этой красоты"; "Известия", 1966, 26 мая.*

В этой связи очень спорным мне представляется и термин "современное искусство" в его обычном понимании. Представителями современной живописи являются Гуггузо и Пикассо, Сергей Герасимов и Дейнека, американец Уайет и таковой, казалось бы, "сверхреалист", как итальянский художник

Григорий Шилдин. Все они, несмотря на разную манеру письма или, как говорят, различные школы, почитаются современниками, их искусство находит живой отклик в народе. Следовательно, современно не то, что родилось как явление в наше время, а то, что признано современниками. В этом смысле современны и пейзажи Куинджи, и полные жизни картины Мурильо, и яркие полотна Ван Гога, ибо все возвышенное, все близкое природе человека непреходяще, вечно, как вечны Природа и Жизнь.

*Там же.*

Любая эпоха отвергает какие-то старые догмы и рождает какие-то новые концепции. Сегодня нельзя ублажать людей вчерашними догмами. Постичь природу и специфику сегодняшнего дня в искусстве, постичь мир и мышление современного человека – в этом задача, а не в том, чтобы повторять пройденное или замыкаться в своем маленьком замкнутом мире.

*Из статьи "Искусство не стареет", "Литературная газета", 1962, 16 июня.*

## О НАЦИОНАЛЬНОМ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОМ В ИСКУССТВЕ

Национальный стиль? Один художник работал в Италии, другой – в Германии, третий – в Бельгии, в работах каждого из них выражается национальный стиль, национальный характер. В Голландии жизнь Христа писали так, а в Италии – по-другому. В искусстве вырабатывается свой национальный характер. Художник живет атмосферой своей страны, живет в окружении своих соотечественников, в своей родной природе. Его глаз воспитывается этим окружением. Национальное в нем – это одновременно и личное. Поэтому искусственно, с заранее обдуманной намерением нельзя создать стиль.

*Из статьи "О моей жизни и работе", "Искусство", 1940, N 2, с. 81.*

Каждый народ представляется мне могучим деревом. Корни этого дерева уходят в родную почву, а усыпанные цветами

и плодами истины принадлежат всему миру. Так и искусство: все истинное и ярко национальное всегда несет в себе нечто общечеловеческое. И все, как в природе, имеет свои корни и свою неповторимую форму.

Величие культуры, искусства народа определяется не его численностью, не размерами, а именно силой национального самовыражения в творчестве. На маленьких островах японский народ создал фантастически прекрасное искусство; Греция, изолированная от внешнего, тогда еще очень малого мира, оставила нам изумительную культуру. А Египет! Какая поразительная завершенность, какая торжественная монументальность царит во всех дошедших до нас сооружениях! Да, куда бы мы ни обратили свой взгляд – в Индию, Китай, Италию, Иран – сквозь искусство всегда отчетливо вырисовывается земля и живущий там народ, и характер земли и народа создает неповторимость искусства.

*Из статьи "Трудное, прекрасное, человеческое":  
"Огонек", 1962. N 13. с. 29.*

Очень важно в искусстве чувство эпохи и национальное своеобразие. Естественно, исторические условия, которые определяют природу национальной специфики искусства, к счастью, многообразны и сложны. Ведь на что это было бы похоже, если бы на всей земле создавалась одна единственная цивилизация или, скажем, живопись одного направления и типа. Искусство любит многообразие как историческое, так и национальное. Историческая динамика человечества в ее многообразии – вот основа и содержание мирового искусства. Его неоценимое богатство. Стало быть, каждый художник, кроме технической грамотности, должен изучить, сделать своим достоянием культуру своего народа, ее историческое развитие. Конечно, изолиции от мирового искусства равносильна смерти, но его освоение, его постижение должно осуществляться в национальной сфере, на родной почве. Космополитического искусства нет. Есть только искусство национальное-общечеловеческое.

Кстати, говоря о национальности искусства, не следует под нею понимать слепое преклонение перед традициями прошлого или стремление втиснуть новое содержание в прокрустово ложе старых форм. Между прочим, весьма нередко

именно такое искусство и квалифицируется как национальное. Но это глубокое заблуждение. Национальное должно стать внутренним убеждением художника, его глубинным мышлением, а не внешней объективностью, которой художник должен следовать. Блестящим образцом национального мышления является "Народный дом" (театр Оперы) Ал. Таманяна. Предоставляя историкам и теоретикам архитектуры заняться научным анализом деталей этого здания, я только хочу сказать, что "Народный дом" действительно продолжение Ринсима, Зваргюца. Это традиционно армянское строение. Но оно в то же время удивительно современно. Это типичное сооружение двадцатого века, которое отразило и взяло в себя всю историю армянской культуры, хотя и здесь нет эклектики каких-то памятников и сооружений, нет стилизации. Это не "чисто архитектурное произведение", а выражение души человека, которая освящена письменностью Месропа, 451 годом, Нареком, Араратом, всей историей нашего народа.

А это и есть подлинная национальность в искусстве.

*Из статьи "Работа в портретной мастерской": "Литературная Армения", 1965, N 10, с. 82-83.*

Натурализм по природе своей космополитичен. Между тем как истинное искусство и настоящая живопись всегда национальны. Природа неделима от человека. Человек сам – Природа. Он создан землей, он заключает в себе все то замечательное, что дала ему земля.

*Из статьи "Трудное, прекрасное, человеческое": "Огонек", 1962, N 13, с. 29.*

Истинные художники интересны своей неповторимостью. Они не могут быть однотипны и однообразны, потому что искусству противопоказано массовое изготовление. Неповторим и каждый народ, его духовный склад. А это создает и неповторимое национальное искусство – русское искусство, армянское искусство, французское искусство, грузинское искусство, немецкое искусство, английское искусство, итальянское искусство, японское искусство и т. д. Эти искусства обогащают мир. Национальные искусства – алмазные копии человеческого, человеческого искусства. Чем многообразнее

эти кони, тем ценнее алмазы искусства человечества. Многообразность, многоформность – его богатство. Это богатство рождает и близость людей, искусств, стран, народов. Близость – не уподобление, уподобление – утрата близости, ее уничтожение. Вот почему нам нужно не уподобление, а единение и взаимообогащение. Пусть будут искусства хорошие и разные. Единое искусство утомляет, рождает равнодушные, а равнодушие способствует рождению злых сил, разрушающих и человечество, и человека.

*Из статьи "Искусство не стареет": "Литературная газета", 1962, 16 июня.*

## ИСКУССТВО И НАРОД

Искусство любит свободу, оно, как нежный цветок, раскрывается и восхищает, очаровывает собою.

Но в глубине души даже угнетенного и гонимого народа, лишенного гражданских прав, мерцает огонь, который способен в условиях свободы воспламениться и осветить все...

*Из статьи "Воспоминания об искусстве": "Норкянк" ("Новая жизнь"), Нахичевань-на-Дону, 1906, № 15, с. 174–175 (пер. с арм.).*

## О НАРОДНОМ ПРИКЛАДНОМ И ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Народное прикладное и декоративное искусство выросло из живых потребностей народной жизни. Оно тесно связано с бытом, мыслями и чувствами тех простых людей, которые его создавали, оно всегда питает своими живительными соками профессиональное искусство, которое развивается, вбирая в себя самые последние завоевания мирового искусства.

Главное достоинство народного прикладного и декоративного искусства состоит в том, что оно связано с родной землей, а это основной признак всякого настоящего искусства, в том числе, конечно, и искусства станковой живописи.

*Из статьи "Все должно быть связано с землей": "Декоративное искусство СССР", 1960, № 11, с. 17.*

## ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА

Творчество художника не может развиваться изолированно, вне связи со смежными искусствами и особенно литературой. Такие связи помогают в работе, пробуждают новые стремления, новые мысли, расширяют творческие горизонты. Какой художник останется бесчувствен к музыке, пению, поэзии! Помню, как-то Ф. И. Шальгин говорил мне, что общение с художниками помогает ему как артисту создать в своем представлении тот или иной образ.

*Из статьи "Глазами художников", "Огонек", 1956, N 23, с. 16.*

Перспективы развития художественно-живописного искусства — только в строительстве новых сооружений талантливыми архитекторами, которые обязаны использовать монументальную живопись. Только здесь может быть синтез искусства, когда подадут три музы друг другу руки: архитектура, живопись и скульптура. Эта дружба к лицу нашей великой социалистической эпохе. Это будет так! Меркантилизм и халтура будут положены на обе лопатки, хотя они очень живучи.

*Из письма к Игорю Грабарю, 6 июня 1955 г., Ереван, Архив семьи и художника (Ереван).*

Работа лишь тогда бывает интересной, когда идет от широкой души.

Талант — это труд, постоянный, напряженный.

*Из статьи "Достойная великих произведений", "Красная звезда", 1964, 22 февраля.*

Теперь много спорят об условности. Искусство вообще условность. Но содержание всегда останется в нем главным. Все в искусстве — из содержания и для содержания, и мастерство тоже для содержания, а не само по себе.

*Из статьи "Любите свою землю", "Комсомольская правда", 1964, 5 мая.*

Каждый камень, каждое дерево имеет свою форму. Но за этой внешней формой скрывается глубокое содержание. Научиться рисовать внешнюю форму предметов, в об-

нем-то, легко. Но главное, чтобы художник понял суть явления. Суть человека. А понять эту суть бывает порой ох как непросто. Человек – это целая книга, и нужно уметь ее прочитать.

*Из статьи "Любите свою землю": "Комсомольская правда", 1964, 5 мая.*

Ничто не может принести так много вреда, как дилетантизм! И когда я слышу среди молодежи разговоры о том, что Никола портит художников, я не соглашусь. Она дает совершенно необходимый толчок художнику. Суметь овладеть техникой, чтобы передать сложный комплекс того, что видишь и чувствуешь, – это дело нелегкое, но обязательное на пути к мастерству. Свет, цвет, материал, форма, взаимоотношение находящихся рядом предметов – все это художником должно быть передано легко. Правда, легкость эта трудна, но она отличала крупных мастеров всех стран.

Уметь надо научиться.

*Из статьи "Будь счастлив человек, все в тебе!": "Огонек", 1964, № 22, с. 10.*

Сказать в искусстве свое слово не всем под силу – это зависит от степени таланта и от труда, постоянного труда, вложенного в твоё создание. Чтобы достигнуть высот мастерства, надо развивать ум, постигать человеческую культуру. И главное, быть всегда гражданином. Помнить: жизнь художника неотделима от времени, от жизни твоего народа.

*Из статьи "Радость познания": "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

## О ДЕКОРАТИВНОСТИ

Декоративность родилась вместе с изобразительным искусством, она его жизненная часть. Ведь декоративность делает доступным творение искусства, придает ему лаконичную выразительность, помогает зрителю скорее и глубже воспринять работу художника. Это было известно еще древним египтянам, древнейшим мастерам нашей монументальной скульптуры и фрески и миниатюристам. Обаяние произведений Леонардо и Рафаэля, Сикстинской капеллы Микеланджело

жело состоит также и в декоративной выразительности. Именно благодаря ясности силуэтной конструкции, прозрачным и удобочитаемым отношениям больших цветовых масс их работы приобретают монументальность и большую выразительность.

Наконец в декоративности, я бы сказал, в ясной декоративности обаяние произведений Рублева, Серова, Сурикова, Репина, Рериха и других; она своеобразно обнаруживается у каждого из них и всегда основана на реальных впечатлениях, полученных от жизни.

Иное дело, когда декоративность становится единственной целью художника, ликвидируя содержание произведения. Это уже формализм, и если хотите дать ему название "декоративизм" – это уже ваше дело, мне незнакомо подобное употребление термина. Я знаю, что такое импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, абстракционизм и сюрреализм и многочисленные другие "измы" в изобразительном искусстве, знаю их теорию и практику, но подобное применение термина "декоративизм" я впервые встретил у нас, в Армении, и до сих пор еще встречаю. Иное дело – декоративность как составная часть изобразительного искусства, и будет хорошо, если наши искусствоведы более серьезно изучат эту составную часть изобразительного искусства, увидят самые различные способы ее выявления не только в армянском изобразительном искусстве, но и [в искусстве] других народов, ибо сложилось такое мнение, что декоративность (которую, повторяю, часто ошибочно именуют декоративизмом) якобы монополия армянского изобразительного искусства. Это ошибочное мнение. Декоративность, как я уже сказал, составляет необходимый элемент изобразительного искусства вообще. Другой вопрос, в каких формах она обнаруживается в различные эпохи, у разных художников. Зачем далеко ходить: у нас, в работах армянских художников, декоративность также не выступает единообразно. В одном случае она проявляется широкими слоями звучных и чистых цветов, в другом случае – ясными отношениями тона и светотеней, силуэтом, в одном случае строится выражающей особое построение гаммой согласованных цветов, в другом случае – сопоставлением взаимно усиливающих, противоположных цветов. Как видим, формы проявления различны, но цель од-

на – достигнуть более глубокой выразительности конкретного художественного образа, что, в конце концов, составляет цель всякого искусства.

*Из интервью "Слово перед съездом". "Советская армия" ("Советское искусство"), 1958, N 11, с. 50-51 (на арм. яз.).*

Нельзя противопоставлять, как то иногда делают, станковое прикладному искусству, и наоборот. Например, декоративность, органически сочетаемая с глубоко реалистическим раскрытием красоты мира, должна быть непременной чертой всякого живописного полотна.

Декоративность связана с любовью к цвету. Я очень люблю цвет, яркость, но не ради цвета и яркости самих по себе, а ради выявления красоты окружающего мира в своем вечном созидании. И потому цвет должен превратиться в тон, в смысл. Правильно взятый цвет превращается в материальность или, точнее, дает ощущение материальности предметов. Так это происходит в реалистической живописи, когда художник, изображая, мыслит, а не бездумно, только пассивно отражает.

*Декоративность не должна мешать выражению мысли и чувства. Наоборот, она должна способствовать тому, чтобы те переживания, то отношение к действительности, которые художник стремится запечатлеть в своем произведении, дошли бы до зрителя, изволновали бы его.*

*Из статьи "Все должно быть связано с землей". "Декоративное искусство СССР", 1960, N 11, с. 17.*

Говорят, что особенность моего творчества – его декоративность. Не согласен. Это не особенность. Это средство достижения цели. Главное в картине – мысль. А декоративность в моих картинах должна способствовать раскрытию основной мысли.

Вот, например, портрет артиста и режиссера Рубена Симонова. На втором плане я написал красивую цветную декоративную ткань. Зачем? Конечно, не для цветового эффекта. Я писал портрет артиста. Мне хотелось подчеркнуть силу его темноты, оригинальность и красочность его натуры.

Ткань послужила своего рода дополнительным ключом к исследованию душевной организации этого человека. Помогла эмоционально подчеркнуть свойства его художественной патуры.

Декоративность иногда понимают у нас только как стремление "украсить" полотно. А ведь изящество формы, яркость, находки новых цветовых сочетаний – это, повторяю, средство. И оно подчиняется главному – замыслу произведения.

*Из статьи "Радость познания". "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

## О ЦВЕТЕ

В живописи важно все. Но самое важное – это цвет и цветовые отношения. Когда художник лишается возможности свободного и нескованного выбора цвета, он лишается себя самого главного – чувства восторга. Восторг, рожденный искусством, – вечен. Он всегда сопутствует художнику, делает его сильнее и свободнее. Будучи высшим проявлением человеческого духа, искусство становится необходимостью, которую мы именуем культурой. Постигание цвета – одна из сфер человеческой деятельности и человеческой культуры. Чувство цвета дано человеку от природы. Но в искусстве он постигает цвет только в силу условности художнического мышления.

Линия и цвет в живописи не что иное, как условность, они становятся сильнее оригинала только в том случае, если эта условность "проходит" сквозь чувства, мысли художника – только тогда искусство по-настоящему сильно и глубоко. Вот почему искусство – это дыхание и пульс жизни, а жизнь – это сердце и мысль человека, земля и солнце, весь мир, вся природа.

*Из статьи "Константинополь". "Литературная Армения", 1965, N 11, с. 80–84.*

В поисках же выразительных средств первостепенное значение имеет цвет. Если художник не чувствует его, от произведений всегда будет веять скукой. Чистоту, прозрачность и глубину цвета можно подметить только в прекрасном – в

цветах, в оперении птиц или в изумительных плодах. Правда, цвет в природе приобретает иной характер, иную плотность. Художник должен любить свои краски. Он должен чувствовать силу каждой краски и смешивать их с большой осторожностью, по мере возможности избегая смешения цветов.

Художник на свою палитру должен смотреть как на цветок и срывать цветы бережно, осторожно, но, главное, любовно.

*Из статьи "Будь счастливым человек, все в тебе",  
"Огонек", 1964, N 22, с. 11.*

## О ПЕЙЗАЖЕ

Человек обычно не присутствует в пейзаже-картине. Но если творение художника овеяно искренним и взволнованным отношением к природе, то зритель неминуемо почувствует невидимое присутствие человека в этом пейзаже, то есть почувствует настроение, владевшее художником, когда он создавал эту картину. Можно изобразить в картине только расцветающее дерево, которое впоследствии дает плоды, ничего больше, — но можно это дерево изобразить так, что оно станет воплощением вечного обновления жизни, утверждения ее неисчерпаемой силы.

*Из статьи "Искусство и зритель", "Дружба народов", 1965, N 5, с. 134.*

Природа для пейзажиста — это все. Только здесь, у живых источников, можно почувствовать всю волшебную силу солнечного света, вообще света, цвета, формы и материальности того, что видишь.

Непосредственная работа с натуры, пожалуй, самое большое удовольствие. Она усиливает творческую силу художника и помогает его действительно реалистическому творчеству.

Надо спешить, время летит быстро, формы остаются, но светотени меняют их характер, осложняя и необыкновенно затрудняя работу.

*Из статьи "Будь счастливым человек, все в тебе",  
"Огонек", 1964, N 22, с. 11.*

Способов раскрывать свои любимые сюжеты у художников много. Каждый из них, повторяю, зависит от творческой индивидуальности. Но есть ли в восприятии мира, в его воссоздании советскими художниками что-то общее? Есть ли, условно говоря, скажем, некий "советский пейзаж"? Это странно звучит? Да. И тем не менее вопрос этот очень серьезный.

Полагаю, что раскрытие красоты, величия, родной природы — характерная особенность именно нашего пейзажа.

*Из статьи "Радость познания". "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

Написать хорошо пейзаж очень трудно. В особенности трудно передать пейзаж Армении, так как художник видит перед собой огромную панораму с далеко уходящим горизонтом, с раскрывающимися далями. В этом надо уметь разобраться: и тот кусок хорош, а этот еще лучше. Тут, как и во всяком пейзаже, главное — суметь увидеть природу в целом. Разработку отдельных частей пейзажа надо вести в композиционном и в колористическом отношениях так, чтобы видеть не части пейзажа, а все время держать их как одно целое. И только тогда в процессе работы художника наступит такой момент, когда все отдельные части пейзажа неразрывно свяжутся между собой и станут единым целым.

Я не люблю писать пустой пейзаж, фигуры людей и животных очень оживляют его. Уберите из моих пейзажей и фигуры, и они очень многое потеряют.

Когда я пишу пейзаж, нередко прибавляю или увеличиваю, или уменьшаю отдельные его части, отдельные детали, но это не исправление ошибок природы, это просто необходимо для усиления моего творческого восприятия природы. Иногда, например, пужно уменьшить несколько горы на заднем плане, и я это делаю потому, что того требует мой художественный замысел, мое волевоe, творческое восприятие природы.

*Из статьи "Сарьян о своем творчестве". "Творчество", 1965, N 9.*

Ясно, что каждый живописец воспринимает мир по-своему. Это зависит не только от того, что у людей неодинаково-

вые способности чувствовать цвет и форму. Дело еще в том, что сама природа не одинакова. У нас в Армении, например, солнце какое-то особенное, не такое, как в других, даже южных странах. Смотришь порой на ярко освещенные цепи гор и дивишься многообразию оттенков: от светло-голубых вершин до густо-фиолетовых склонов. Когда все это богатство красок переносишь на полотно, многие удивляются: разве бывают фиолетовые горы? В том-то и дело, что бывают не только фиолетовые горы, но и багровые горы, как бывают по-настоящему свинцовые тучи и черные волны. Значит, секрет творчества художника в том и заключается, что он лучше видит и острее других чувствует многообразие жизни. Главное для него – увидеть, разглядеть, прочувствовать, а уж потом излить все обилие чувств и впечатлений на полотно. Отсюда, от различного видения природы и ощущения ее красок, и возникает различие стилей, почерков письма. Для меня, например, мой собственный почерк и метод кажутся обычными, предельно близкими духу армянской природы. Они, наверное, ею самой и подсказаны; здесь и резкость переходов, и контрастность тонов, и обилие солнца. То же на первый взгляд “неправдоподобное” изображение природы мы видим у Рериха, у Рокуэлла Кента, и у очень многих живописцев, влюбленных в патуру. Это своеобразие, самобытность творчества живописцев, их умение улавливать все оттенки и особенности природы и времени помогают людям полюбить природу и приблизиться к ней, лучше разглядеть друг друга, лучше познать жизнь и обычаи разных народов. Потому-то мы и говорим, что искусство сближает людей, выполняет великую миссию пропагандиста жизни и создания.

*Из статьи “Во имя этой красоты”. “Известия”,  
1966, 26 мая.*

Я много ходил по стране, подолгу работал в горах. Попадая в горы, ощущаешь, что у земли есть душа, воспринимаешь мир как живое существо. Тысячелетия земля кормила моих предков – простых крестьян. Они носили ее в горы в кожаных мешках, чувствуя ее тяжесть. Без этого склоны многих гор не стали бы плодоносить.

Это ощущение родства с землей, трудовой близости к ней должно пронизывать творчество художников.

Армения для меня – всем темам тема. Удивительные, ошеломляющие красотой пейзажи есть везде. Но родная земля особенно вдохновляет. И для меня большая радость перенести на холсты землю Армении, страну национально-своеобразной, древней, великой культуры.

*Из статьи "Радость познания", "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

## О МНОГООБРАЗИИ ВКУСОВ

Созданные нами произведения, как бы прекрасны они ни были, мертвы, если их не увидел зритель. Жизнь произведения искусства начинается с его встречи со зрителем. Но не всегда эта встреча приносит необходимый контакт со зрителем. Иногда нужно время, и порою очень длительное, чтобы произведение искусства было понято и оценено.

*Из статьи "Искусство и зритель", "Дружба народов", 1956, N 5, с. 135.*

Мы часто смешиваем понятия простоты и ясности в искусстве с понятием общедоступности. Не все то, что общедоступно, хорошо. Критерием истинности произведения искусства не может служить тот факт, что оно всем нравится. Не каждое произведение искусства должно нравиться каждому зрителю. Художник может иметь своего зрителя, которому его художественное видение мира, его манера, тематика особенно близки и понятны. Так было всегда, и это вполне закономерно. Одному зрителю более близко творчество Левитана, другому – Поленова, один эстетическое наслаждение получает от Врубеля, другой – от Архипова. От этого творчество всех этих художников не становится менее значительным или менее ценным. От такой разности вкусов и сам зритель не только не проигрывает, а, скорее наоборот, выигрывает.

Разнообразие творческих почерков и художественных взглядов – в самой природе искусства.

Там же.

Вся трудность восприятия произведения изобразительного искусства заключается в том, что на него надо не только

смотреть, но надо уметь и видеть его, надо обладать культурой, вкусом.

Любой человек имеет право говорить, нравится ему или не нравится данное произведение искусства. Надо спорить о вкусах, так как это имеет прогрессивное значение и, если спорят разумные люди, то выявляется истина.

*Из речи на Первом всесоюзном съезде советских художников, 1957, 2 марта (стенограмма).*

Прежде всего я хотел бы сказать о детях. Здесь мы говорили о воспитании детей — этих замечательных существ.

Надо помнить о том, что все дети прекрасно рисуют и надо, чтобы их впечатлительность развивалась. Дети любят фантастику. До какой-то поры надо предоставить им самостоятельность, не развивать их специально. И так до тех пор, пока они дойдут до такого возраста, когда сами начнут критиковать себя и видеть жизнь по-другому.

*Там же.*

## II. ОБ АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ

### О СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

А знаменитые армянские храмы — многие были сооружены в средние века, в тяжелые и мрачные для народа годы!.. Их исполненная суровой простоты архитектура потрясла меня еще в первую встречу с Арменией. Аскетическая простота линий и изящество. Кто-то хорошо напомнил, что слово “изящный” от слова “изъять”: изъять все лишнее. При виде купола храма, окруженного скалами, сердце сжималось от ощущения подлинной гармонии.

Эта гармония в проникновенной, возвышающейся связи всех архитектурных линий со спокойной и неизменной красотой природы. Только любовью к земле, к земной жизни могло быть рождено такое вдохновенное мастерство.

*Из статьи “Будь счастлив, человек, все в тебе!”  
“Огонек”, 1964, N 22, с. 10.*

## ОБ АРМЯНСКИХ ЮВЕЛИРАХ

Армянские ювелиры еще издревле известны своим мастерством. Распространенное среди армян ювелирное дело имело глубокие корни и было связано с общей культурой и развитием армянского народа. Это искусство, из поколения в поколение совершенствуясь, дошло до наших дней.

Лучшие образцы древнего ювелирного искусства, как и набойки, сохранились в многочисленных наших рукописях. Армянский народ проявил большую любовь и заботу в отношении книги. Несмотря на пережитые им тяжелые бедствия, до нас дошли в большом количестве рукописные книги в кожаных переплетах, с золотыми и серебряными украшениями, выполненными армянскими мастерами-ювелирами.

*Там же.*

## О СВЯЗИ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Мне хотелось бы подчеркнуть глубокую внутреннюю связь всех видов изобразительного искусства, в том числе искусства станковой живописи, прикладного и декоративного искусства.

Если народное прикладное искусство оказало влияние на станковую живопись, то и станковая живопись, в свою очередь, оказала и продолжает оказывать влияние на современное искусство Армении. Живопись Армении многообразна в своих проявлениях. В ней вместе с тем сильна та струя, для которой характерно обостренное чувство цвета, его декоративность в лучшем, а не в искаженном смысле этого слова, яркость, звучность. Для лучших произведений армянской живописи также характерны обобщенность живописного образа, творческое претворение натуры, отсутствие натуралистического, фотографического копирования действительности.

Все это такие черты, которые имеют место также и в прикладном искусстве. И поэтому неудивительно, что станковая живопись Армении оказала плодотворное влияние на при-

кладное искусство. Это влияние можно обнаружить, например, в последних работах армянских керамистов.

*Из статьи "Все должно быть связано с землей":  
"Декоративное искусство СССР", 1960, N 11, с.  
17.*

## О ЕГИШЕ ЧАРЕНЦЕ

При первой же нашей встрече в 1921 году Чаренц произвел на меня впечатление юности, бурно переживающего крупнейшие события современности. Это была натура знаменосца; если победа — первые же лавры должны увенчать его чело, если поражение — первая же пуля должна поразить его сердце. Серединых путей для него не существовало. Он хотел познать все тайны мира, страстно и восторженно любил красоту мира. Радость любви к бытию излучали его большие, мудрые, добрые и слегка задорные глаза. И несмотря на то, что между нашей первой встречей и последней прошло 16 лет, все же и в эту последнюю встречу в нем бурлила и цела молодость.

С Чаренцем меня связывал особенно его глубокий патриотизм и острое восприятие искусства, глубокое понимание жизненной необходимости искусства и литературы народа, строящего новую жизнь, любовь к народу и интернационализм в нем были слиты воедино, она питала его гуманизм.

Взаимное понимание углубило нашу дружбу, и в 1923 году, т. е. на втором году нашего знакомства я написал его портрет маслом. На голубом платке, служившем фоном, я повесил одну из египетских масок. Мы с Чаренцем любили эти реликвии искусства Востока, привезенные мною из Египта.

Этот портрет год спустя был выставлен на Всемирной выставке в Венеции.

...Талант — необходимое качество не только художника, но и зрителя. Чаренц был не только замечательным поэтом, но и исключительным, отзывчивым коллегой по искусству.

*Из статьи "Мысли о нем". "Коммунист", 1957. 28  
сентября.*

## ОБ ИВАНЕ АЙВАЗОВСКОМ

Айвазовский был гением, обладающим изумительной работоспособностью. И то, что сегодня советский народ с торжественностью отмечает день рождения выдающегося мастера кисти, еще раз подтверждает неуязвимость его художественного наследия.

Айвазовский был великим певцом моря и любил его безгранично. Он хранил и лелеял в своем воображении образ моря во все часы дня, в разные времена года и рисовал по воображению, по памяти.

Такой убедительной естественности Айвазовский достиг, отвергая фотографическое воспроизведение действительности. Именно благодаря этому, он умел представлять море как живую стихию, одаренную человеческим характером. Прозрачными и легкими, плотными и мутными водами, красивым узором волн и пены, зеркальной гладью и сталкивающимися массами, эффектной игрой светотеней море улыбается, море дремлет, море раздумывает, море тепло ласкает, море неистово ревет и выходит из своих берегов, море грустит или смеется...

Айвазовский был художником-академиком с романтическим характером. Говоря об Айвазовском, обычно подчеркивают его гуманизм. Это правильно. Его искусство — искусство победы человека и человечности, отрицание деспотизма и насилия. Айвазовский — художник бурной жажды свободы и ее прославления.

Во всех "бурях" Айвазовского море выступает как природа-мать. Разве случайно, что даже в самые драматические моменты "бури" его не вызывают у зрителя чувства страха, стремления противостоять ей, чувства ненависти. Как ни странно, по "буря" Айвазовского рождает сказочную любовь к природе.

*Из статьи "Великий певец моря", "Правда", 1967.  
28 июня.*

## О ВАРДКЕСЕ СУРЕНЯНЦЕ

Искусство Вардкеса Суренянца — одна из жемчужин духовной культуры армянского народа. Сочетая в себе большую культуру и нежную сыновнюю любовь к Армении, Су-

ренияш довел до новой, несравненно высокой ступени выявления национального сознания языком изобразительного искусства.

Это в одном случае проявлялось в высокохудожественных полотнах на историческую тематику, направленных против ассимиляции народа, в другом — в столь же национальных по духу пейзажах, портретах, графических работах и акварелях.

Редкими нравственными достоинствами был наделен Суренияш и как человек, и как гражданин, и как общественный деятель. Являясь крупнейшим художником и пламенным патриотом, он в Тифлисе вместе с Фаносом Терлемезяном спланирует предшественников армянского изобразительного искусства и основывает общество армянских художников. В те годы это было настоящим духовным подвигом.

*Статья "Он бессмертен": "Совстакан Айастан" ("Советская Армения"), 1960. 1 июня (пер. с арм.).*

## О ГЕВОРКЕ БАШИНДЖАГЯНЕ

Это первый армянский художник, прекрасно изобразивший чудесное высокогорное озеро Севан. Башинджагян принадлежит одно из лучших изображений эпической красоты величественного библейского Арарата.

Арарат в изображении Геворка Башинджагяна представляет своеобразное разрешение этого чуда природы.

Над широкой долиной, где виден труд человека, вспаханного широкой полосой темно-бурую землю, являющуюся источником жизни народа, над простором долины, уходящей далеко в туман, над горизонтом в виде горба поднялись две вершины, названные армянским народом Сис-Масис.

Эти две работы Геворка Башинджагяна являются основными и лучшими. У него, конечно, как и у всех художников, есть и хорошие, и слабые работы.

Геворк Башинджагян до революции, будучи уроженцем Телавы, жил и работал в центре Кавказа, в Тифлисе, являемся столицей этого прекрасного края. Геворк Башинджагян, как никто из проживающих там художников, пользовался большой популярностью.

Геворк Башинджагян принадлежал к группе художников-армян, которых возглавлял талантливейший из них – И. К. Айвазовский. Эти художники жили вдали друг от друга, но взгляды их на искусство были общие и вполне отвечали вкусам и требованиям общества того времени. Эти художники: И. К. Айвазовский, Махохян, Шамшиян. Несмотря на то что никому из них жить у себя на родине не пришлось (Айвазовский в Петербурге, Махохян в Мюнхене, Башинджагян и Шамшиян в Тифлисе), каждый из них занимает свое достойное место в истории искусства армянского народа середины и конца XIX века.

Вот откуда ложное представление о том, что искусство не имеет родины. Такова была жизнь художников-армян, которых связывало только то, что они принадлежали к одной национальности. Их индивидуальные и национальные качества, естественно, находились во взаимосвязи со странами, где они проживали.

*Из автобиографических записок, Архив семьи художника (Ереван).*

Башинджагян свою лучшую вещь написал, посвятив Севану. Потому что он чувствовал его красоту органически, а реализовал то, что чувствовал в Тифлисе, под чудодейственным влиянием непревзойденных в живописи французов. Эта вещь у нас в музее.

*Из письма Хачатуру Есянцу, 11 августа 1958 г., Ереван, Архив семьи художника (Ереван).*

## ОБ АКОПЕ КОДЖОЯНЕ

Будучи наделен от природы даром видеть в жизни самое характерное, Акоп Коджоян умеет легко и свободно на бумаге или холсте воспроизводить действительность, явления жизни, созданным им же особым методом и, я бы сказал, в коджояновском стиле...

Акоп Коджоян стал выдающимся графиком и оказал большое влияние на развитие этого вида искусства в Арме-

нии. В ряде графических работ он выступил как новатор, с большим вкусом и мастерством решая стоявшие перед ним творческие задачи и замыслы.

*Из статьи "Акоп Коджоян" (к 70-летию со дня рождения), "Советакан Айастан" ("Советская Армения"), 1953, N 12, с. 14 (пер. с арм.).*

## О ГЕОРГИИ ЯКУЛОВЕ

Якулов был артистом и интеллигентом в самом истинном смысле этого слова. Бурную историческую свою эпоху он воспринял существом своего таланта и интеллигента. Он наводил интерес во всем, общался с людьми самых различных кругов и был всеобщим любимцем. Он представлял собой парадоксальную индивидуальность: с одной стороны – поклонник богемы и, одновременно, аристократизма и эстетства в жизни, с другой – один из самых активных сторонников и защитников революционных идей. Человеку прогрессивному, врагу всего консервативного, косности и рутины, Якулову были ненавистны пассивность, усюкоенность, удовлетворенность. Он был поклонником свободы духа, свободы принципов, но не был анархистом. Он сконцентрировал в себе лучшие качества армянина. Бурная, движимая артистичной стийностью, жизнь его имела внутреннюю логичность, с которой удивительно гармонировала сложная и противоречивая натура его. Логика заключалась в беспрестанных поисках, в творческих открытиях, в утверждении нового. Лучшее доказательство всему – его искусство, глубокое и самобытное. Оно оригинально и современно в истинном смысле этого слова. Оно является олицетворением эстетических и философских принципов интеллигентного и профессионального художника. Его искусство – результат творческой борьбы человека, воодушевленного высокими общечеловеческими идеалами, оно является отражением интересных явлений не только в армянском, но и в мировом искусстве XX века.

*Из предисловия к каталогу выставки Г. Якулова, Ереван, 1967.*

## ОБ АКОПЕ ГЮРДЖЯНЕ

Много лет назад в Париже на своей выставке я встретил Акопа Гюрджяна. Помнится, он сказал мне:

- Мартирос, жить вдали от Родины – это все равно, что жить без палитры. – Потом помолчал и добавил, глубоко вздохнув: – Но и здесь я разыскиваю земляков, создаю их портреты и тем освежаю свою палитру.

В его словах была тоска. Он долго кружил по моей выставке, как пчела, потерявшая улей, словно вбирая в себя солнце Родины, ее аромат, ее краски.

Не странно ли так писать о скульпторе: он вбирал в себя краски и солнце. Для меня не странно. У истинного художника даже одноцветная скульптура красочна, вся как бы омыта солнцем. Каждая страна имеет свое освещение, свои краски. И каждый истинный скульптор знает это.

Поэтому, когда я хожу сейчас по выставке произведений Акопа Гюрджяна, я вижу, чувствую, что, создавая свои скульптуры, он жил солнцем и красками своей Армении.

Наше солнце еще более подчеркивает глубоко поставленные глаза на его скульптурных портретах, глаза, которые всматриваются не только в окружающий мир, но и в себя, в свое внутреннее “я”. композиционные линии работ Акопа Гюрджяна словно повторяют линии армянских гор, напоминающие кардиограммы беспокойного сердца. Да, живя на чужбине, он жил мыслями о своей Родине.

Наверное, поэтому я, художник, слово о Гюрджяне начал с солнца и красок.

В одном из парижских скверов стоит его Лев Толстой. У нас, в картинной галерее Ервана тоже есть скульптура великого писателя. Она из белого мрамора. Смотришь на портрет, а старик с патриаршей бородой вглядывается в тебя, вглядывается тем пронизательным взглядом, каким смотрел только Толстой.

Вот портрет Рахманинова. От скульптуры будто струится какая-то тревожная мелодия.

Или скульптура М. Горького, овеянная непокорной стихией.

Эти образы, как бесценные реликвии далекой Родины, Гюрджян хранил в Париже.

Властный облик Саломэ переключается с восточными легендами и преданиями. Портреты негров – то грустных, то мятежных – повествуют о жизни и характере целого народа.

Трудно рассказывать о скульптуре. Ведь то, о чем можно рассказывать, перестает быть искусством. Поэтому я приглашаю тех, кто побывает в Армении, посетить выставку Акопа Гюрджяна.

Он жил на чужбине и мечтал, что когда-нибудь его работы увидят на Родине. Ныне, 11 лет спустя после его смерти, мечта эта осуществилась. По завещанию Гюрджяна более 500 его произведений перевезено из Парижа в Ереван.

И скульптор вновь живет в них, живет у себя на Родине.

*“Возвращение на Родину”. “Литературная газета”,  
1959, 13 августа.*

## О СЕЙРАНЕ ХАТЛАМАНДЖЯНЕ

Я уже несколько лет слежу за работой молодого художника Сейрана Хатламанджяна, три года назад окончившего Ереванский художественно-театральный институт, с интересом наблюдаю за развитием его таланта.

Сейран много путешествовал по Армении, принимал участие в этнографических путешествиях, он хорошо чувствует родную армянскую природу, умеет передать взлет гор, беспощадность южного солнца, характер армянских деревень и сел. В его живописных и графических работах выявляется дар настоящего колориста и рисовальщика.

Очень отрадно отметить, что у него не пустые, не поверхностные поиски. Сейран самостоятельно, с точки зрения своих задач, изучает древние памятники армянской архитектуры, живописи, народного творчества. Точность изображения никогда не переходит у него в натурализм. Он умеет найти главное в изображаемом, обобщить и типизировать увиденное. Он ступил на трудный, но единственно правильный путь творческой жизни – не имитирует ни природу, ни историю искусства.

*Из статьи “Краски южного солнца”. “Комсомольская правда”, 1967, 23 марта.*

## О МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКАХ АРМЕНИИ

За годы советской власти армянские художники сделали значительный вклад в сокровищницу советской живописи...

За последнее время в Армении выдвинулись молодые художники, которые обещают со временем стать большими мастерами живописи. Это талантливая молодежь, усвоившая культуру живописи и графики, воспитанная на традициях классического армянского, русского и западного искусства и органически воспринявшая принципы социалистического реализма. Ознакомившись с последними работами молодых художников, я должен сказать, что их ожидает большое будущее. Я думаю, что вскоре они смогут успешно решать те серьезные, ответственные задачи, которые ставит перед советскими художниками наша богатая событиями и внутренним содержанием эпоха.

Молодым художникам Армении созданы все условия для учебы и плодотворной профессиональной деятельности. В столице Армении — Ереване имеется прекрасная художественная галерея, где собраны картины русских, армянских и многих европейских мастеров. Кроме того, оканчивающие местное Художественное училище обычно отправляются завершать свое образование в Москву или Ленинград, где имеются доступные для всеобщего обозрения ценнейшие коллекции произведений искусства Эрмитажа, Третьяковской галереи и других музеев.

*Из статьи "Изобразительное искусство моей страны", ВОКС, Бюллетень, Москва, 1941, март-апрель, с. 46.*

Теперь в Армении имеются свои школы, они готовят сотни художников. Талантливая молодежь растет не только в Ереване, но и в Кировакане, Ленинкане. Их работы можно встретить в рабочем или колхозном клубе. В творчестве живописцев и графиков отражается новая жизнь молодой советской республики: строительство гидростанций Севанского каскада, жизнь виноградарей Араратской долины и алавердских металлургов, прекрасные новые, розовые от туга улицы Еревана.

Обилие солнца, ярких красок южной горной страны, естественно, наложило отпечаток на творчество наших художников, сделало его радостным и жизнеутверждающим.

Мне трудно перечислить всех художников, которые покажут в Москве свои произведения. Но хочется сказать о сестрах Мариам и Ерануи Асламазян, зарекомендовавших себя хорошими мастерами натюрмортов и пейзажа; их работы показывали на многих выставках. Г. Ханцзян знает московские любители живописи по картинам "Счастливая дорога" и "Болельщики". Кроме того, он работает как иллюстратор произведений армянской классики. Хорошо зарекомендовали себя О. Зардарян и М. Абебян. Первый посвятил свое творчество строителям гидроэлектростанции, пейзажам Свана, портретам, второй же – революционной тематике...

Широко известны городские и севанские пейзажи Хачатура Есяяна, они живописны и лиричны. Светлой палитрой отличаются жанровые полотна Э. Исабекяна. Бесспорно, даровиты художники С. Мурадян, В. Аслапян, Е. Саваян. Хорошо начали как жанристы А. Бекарян и А. Папян.

*Из статьи "Глазами художников". "Огонек", 1956, № 23, с. 16.*

Сегодня художник как никогда должен быть серьезным, мыслящим. В нашей стране, в наших молодых мне нравится именно их серьезность, интеллектуализм, желание передать большую мысль. Я высоко ценю многих наших молодых живописцев – Генриха Сиравяна и Саркиса Мурадяна, Минаса Аветисяна, Григора Ханцзяна, Александра Григоряна и некоторых других именно за то, что они не боятся брать на себя ответственные задачи. Ведь и Валентину Серову было всего 22 года, когда он написал "Девочку с персиками". Большие работы надо начинать с молодости и работать долгие годы, помня, что искусство – это проникновение в жизнь, дающееся не сразу.

Что меня еще радует в работах и этих и других молодых художников? То, что их палитры богаты многими и разными красками. Ведь наш цветущий мир нельзя показать по-настоящему, если твоя цветовая палитра невыразительна и бедна.

Что бы я мог пожелать художественной молодежи? Быть самостоятельнее в своих увлечениях. А увлечений может быть много. Молодое сердце быстро влюбляется, быстро поднимает на пьедестал, но и сбрасывает с пьедестала быстро. Но это процесс роста. С приходом творческой зрелости все стабилизируется, и юноша находит свою творческую дорогу. Главное же – это любовь к своей земле, к людям этой земли, и делам их.

*Из статьи "Любите свою землю"; "Комсомольская правда", 1964, 5 мая.*

В работах молодых художников я больше всего ценю окрыляющее чувство открытия, умение удивляться красоте мира и человека, видеть новое и по-новому его показывать. Я не понимаю тех художников старшего поколения, которые сердятся, когда видят, что молодежь работает иначе, чем они. Конечно, это смешное легкомыслие – отбрасывать огромный опыт старших поколений. Но я приветствую тех живописцев и скульпторов, которые, учась у стариков, ищут новые, непроторенные дороги, рвутся в неизвестное, непознанное.

Я приветствую смелых и непохожих!

*Из статьи "Слово к молодым"; "Смена", Ленинград, 1965, 20 июня.*

Иногда на выставках армянских художников за пределами республики приходится слышать: "слишком ярко", "так не бывает". Северянину, воспитанному на традициях русской реалистической школы, с ее сдержанностью красок, южный колорит кажется необычным, резким. Но ведь эта декоративность заложена в самой природе Армении, ее пейзажных контрастах. Ослепительные снежные вершины особенно сильно сверкают на фоне буйной зелени долин и пепельных, лиловых, красных, выжженных солнцем горных склонов.

Будете в наших краях – обязательно познакомьтесь с творчеством М. Абегяна, О. Зардаряна, Г. Ханджяна, побывайте в галерее, в мастерских художников. Зайдите, например, к Минасу Аветисяну. Его полотна – это яркий и впечатляющий гимн солнцу, они расскажут вам, каким прекрасным предстает южный край глазам внимательного пугника. Я на-

звал имя лишь одного из молодых живописцев. А таких, как он, в Армении много. Правильнее было бы говорить о целой плеяде художников и архитекторов, владеющих секретом традиционности. Они свободны от слепого поклонения перед стариной. Сохранив национальное своеобразие, молодое поколение не стесняется современного стиля — и в этом я вижу причину удач нынешних произведений искусства Армении.

Великолепные образцы национального мышления дал нам реставратор древнего Звартноса — Т. Тораманиян. Классик советской архитектуры А. Таманиян создал театр Оперы — традиционное армянское творение и в тоже время типичное сооружение XX века. Подобное можно сказать и об известном всем, кто побывал в Ереване, здании республиканской библиотеки. А разве не под стать этим блестящим произведениям архитектуры новый театр драмы Р. Алавердяна или работы Р. Исраеляна — автора арки Чаренца. Но, боюсь, перечисления будут слишком долгими. И вряд ли можно рассказывать все о красоте Армении — ее нужно почувствовать, увидеть своими глазами, опутить всем сердцем.

Пусть и вас дорога страстней приведет в папу солнечную республику.

*Из статьи "Высшая радость", "Турист", 1966, N 4, с. 11.*

## О СВЯЗЯХ С РУССКОЙ КУЛЬТУРОЙ

В дни декады литературы и искусства Армении в Москве будет открыта выставка картин живописцев, графиков и скульпторов. Уже сам этот факт — радостное явление в культурной жизни моего народа. Мы в дореволюционные годы не могли и мечтать о специальной армянской выставке картин. Немногие из нас смогли показать свое искусство в Москве и Петербурге. Теперь вся большая семья художников республики приглашена в столицу. Это особенно радостное событие для молодых мастеров живописи.

Если проследить за развитием нашей культуры и изобразительного искусства, то легко можно обнаружить связи с русской культурой и русскими художниками. Связь эта корнями уходит в далекое прошлое. Еще в конце XVIII века Ар-

менно посещали русские художники, а после присоединения ее к России общение художников стало постоянным.

Классик нашей литературы Хачатур Абовян настаивал на отправке даровитой молодежи в Россию на учебу. Именно тогда уехали в Петербург учиться молодые художники И. Айвазовский, С. Нерсисян, М. Меликян и другие. Это было началом. А далее – и в Петербургскую Академию художеств и в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества потянулись армянские юноши.

Все лучшие наши художники учились у русских живописцев. Так, например, А. Шамширян был учеником П. Чистякова, мастер исторической живописи В. Суренян – член Товарищества передвижных выставок – был близок к И. Репину, пейзажист Е. Татевосян учился у П. Поленова, ездил с ним в Палестину, Сирию... да и я, воспитанник Московской школы живописи, ваяния и зодчества, имел счастье учиться у крупных русских художников того времени. Традиции русского художественного творчества всегда были дороги армянским живописцам, которые, однако, не теряли связи с древним искусством своего народа...

Дружественная творческая атмосфера, всегда существовавшая в среде русских художников, должна быть для нас достойным примером, которому нужно следовать. Я лично сохранил самые лучшие воспоминания о своих учителях, о прекрасных старших товарищах, среди которых жил и работал в дни моей молодости. Это А. Архинов, Н. Касаткин, В. Серов, К. Коровин, В. Васнецов, А. Степанов, И. Левитан. Наши учителя воспитывали у молодежи любовь к искусству, сознание необходимости служить искусству всем сердцем.

*Из статьи "Глазами художников", "Огонек", 1956, N 23, с. 16.*

### III. РУССКОЕ И СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

#### О СВОИХ УЧИТЕЛЯХ

Навсегда остались в моей памяти образы моих дорогих учителей – великих русских художников Валентина Александровича Серова и Константина Алексеевича Коровина. В ежедневном общении с ними я и мои товарищи от кисти получали в наследство богатства русской и мировой

культуры. Они воспитывали в своих учениках бескорыстную любовь к искусству.

*Из статьи "Близко, дорого, любимо": "Коммунист", 1961, 26 апреля.*

## О КОНСТАНТИНЕ КОРОВИНЕ

Он был типичным представителем своего времени, возглавлял плеяду хороших, молодых художников, которых он заражал ароматным дыханием [своих] талантливых работ, заставляя бороться за хорошую живопись, за хороший вкус.

Это был настоящий русский живописец. Будучи поклонником передовой живописи, он оставался своеобразным национальным русским художником, борясь за хорошую колоритную живопись, [выступал] против провинциализма и бюрократии, положительно влияя на передовых русских художников разного толка.

Лучшие работы К. А. Коровина являются перлами русской живописи. Они свидетельствуют о той высокой культуре, которой достигли тогда русские художники в области живописи. [...] В. А. Серов имел направляющую силу овладения рисунком и формой, К. А. Коровин развивал в молодых художниках вкусовые качества живописи. [...]

К. А. Коровин был блестящим живописцем, обладал красивой внешностью. Это был красавец, русский богатырь с широкой душой. У него было чему научиться живописцу. Он чувствовал живопись блестяще.

К. А. Коровин был мастером блестящей живописи, и предметы, которые он изображал, являлись для него материалом, чтобы показать свое мастерство. Это был обаятельный, восторженный человек, вдохновляющий нас своими советами практического характера. Он не любил замусоленную, клеветчатую живопись и по своему характеру был очень близок к французским живописцам.

*Из автобиографических записок. Архив семьи художника (Ерван).*

## О ВАЛЕНТИНЕ СЕРОВЕ

В. А. Серов в русской живописи занимал среди прогрессивных художников первое место. Он был передовым чело-

веком и передовым художником. Его опыт над портретом был очень поучителен. Он был блестящим реалистом в самом лучшем смысле этого слова [...]

\* \* \*

Еще в последний раз я встретился с В. А. Серовым. Он в последнее время проживал в доме, выходящем на площадь храма Христа Спасителя.

Он жаловался на свое сердце и завидовал нам, молодым, что мы не страдаем педугами, которые мешают жить, а это значит работать. Для работы он не щадил своего здоровья. При встрече с ним во время разговора никаких спорных вопросов об искусстве не возникало. Разговоры были простые, ясные. В. А. Серов говорил коротко, убедительно, как настоящий прогрессивно думающий человек, утверждая и борясь за искусство настоящее, где на первом месте мастерство. Скупое, лаконичное, утверждающее он говорил только о том, что ему нравилось. А о том, что ему не нравилось, он не говорил, просто проходил мимо. В его присутствии говорить о плохом, недостойном не было никакой надобности и нужды, настолько этот человек был тверд и вместе с тем очень чуток ко всему новому, передовому, прогрессивному. Будто портрет, пейзаж или иллюстрация, – во всех его работах чувствуется острый глаз художника и его отношение к изображаемому. Это была моя последняя встреча с великим мастером, моим учителем.

Вернувшись из своих странствий, я с большой горечью узнал, что этот гордый угес русской живописи физически перестал существовать. Как прекрасный мастер он будет жить вечно, служа образцом того, каким должен быть художник, посвятивший свою жизнь великому делу искусства своего народа.

*Там же.*

\* \* \*

В период учебы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества я воспитывался на чтении великих русских писателей, наслаждался музыкой великих русских композиторов, вращаясь в среде русской прогрессивной интеллигенции,

случал гениального Шаляпина, видел прекрасных русских актеров. Все их творчество, насыщенное величайшим гуманизмом и любовью к малым народам, вдохновляло меня и говорило об одном: на языке своего народа воспевай природу и людей...

Еще до Великой Октябрьской революции мне выпало счастье быть в дружбе с такими замечательными художниками и людьми, как Алексей Николаевич Толстой, Сергей Тимофеевич Коненков, Константин Сергеевич Станиславский. Блестящее знание народной жизни, глубокий интеллект, громадный и светлый артистический талант, гигантское трудолюбие, большое человеческое обаяние – вот замечательные качества этих людей. Моя дружба с корифеями русского искусства еще больше закрепилась и углубилась в советское время.

Сравнивая 20-е годы, когда в Армении делались еще только первые шаги в деле собирания интеллигенции и, в частности, художников, в деле создания новой национальной интеллигенции с сегодняшним днем, когда в Союзе художников Армении насчитывается около трехсот человек, я думаю о той громадной организационно-творческой помощи, которую нам оказывают наши русские друзья.

Постоянное общение с Москвой, с нашими русскими коллегами через всесоюзные организации художников, через Академию художеств СССР, наши совместные участия на всесоюзных и всемирных выставках способствуют бурному расцвету армянского изобразительного искусства.

Лично для меня Москва – такой же родной город, как Ереван, мои московские друзья по кисти – родные, дорогие люди.

Мне особенно близко творчество таких блестящих представителей русского советского изобразительного искусства, как С. Т. Коненков, П. П. Кончаловский, С. В. Герасимов, А. А. Пластов, С. А. Чуйков, Кукрыниксы, Н. П. Крымов, Д. А. Шмаринов, Б. В. Иогансон, А. А. Дейнека, И. Э. Грабарь, Г. О. и О. Г. Верейские, П. Д. Корин и многие другие художники, архитекторы, писатели, артисты, режиссеры – вся та славная плеяда создателей замечательного и передового русского искусства, среди которых мы все чувствуем себя в

братской большой семье, участвуя в трудном и почетном деле развития нашего родного советского искусства.

*Из статьи "Близко, дорого, любимо": "Коммунист", 1961, 26 апреля.*

В училище открылись мастерские. Пейзажной мастерской руководил И. И. Левитан.

У меня не было никакого опыта в этом жанре. Моя палитра не была богата зелеными и светло-желтыми тонами. В ней преобладали те краски, которыми я постоянно писал обнаженные натуры. Но я любил пейзаж и потому вместе со многими другими хотел работать у Левитана.

Я взял небольшой холст, выбрал себе удобное место и начал писать натюрморт (цветы), предложенный Левитаном. В нем преобладал зеленый цвет с его многочисленными оттенками — от желтизны до розово-синих нюансов. У меня же по привычке были только охра и земляные тона. Зеленых красок не было. И мне пришлось очень трудно.

Левитан наблюдал за нами, делал замечания. Подойдя ко мне, он сказал: "Охрой писать натюрморт невозможно. Его будете писать тело". Замечание было верное. Я и сам понимал, что так работать нельзя, но самолюбие мое, не знаю почему, было заето.

И уже больше никогда не переступал я порога мастерской Левитана. Но его замечание запомнил.

Левитан был крупным мастером русского пейзажа. Его живописный язык был прогрессивен для своего времени и раскрывал перспективы для развития живописи. Молодой художник мог очень многому научиться у него. К сожалению, Левитан недолго проработал в мастерской. После его смерти пейзажной мастерской руководил А. Васнецов. Это был художник иного склада, и, конечно, это был не Левитан. Левитан — тонкий художник, владевший тайной мастерства. Он великолично чувствовал русский пейзаж. Метод его работы, его колористическая и изысканная живопись в известном смысле сближала его с французскими барбизонами.

В период васнецовского руководства я попытался продолжить работу в мастерской. Высокий, сухой, сдержанный руководитель не вдохновлял студентов, точно так же, как не вдохновляли и его падающие московские пейзажи.

Мой этюд, сделанный у Васнепова, был довольно удачен. Он похвалил меня и посоветовал постоянно работать в его мастерской. Но я этого не сделал.

В свободные часы я посещал мастерскую Степанова. Это была мастерская анимашегов. Натурщиками здесь были хорошо знакомые мне с детства лошади, коровы и другие животные. Самым активным посетителем этой мастерской был Л. Туржанский...

"Бродя" по мастерским, конечно, не без пользы для себя, я, однако, решил, что моими учителями должны быть В. Серов и К. Коровин.

*Из статьи "Работы в портретной мастерской": "Литературная Армения", 1965, N 10, с. 74-75.*

#### IV. ЗАРУБЕЖНОЕ ИСКУССТВО

##### О ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Этот народ (египетский – согл.), который так хорошо постиг всю беспредельность мира, стремился придать своим панорамам самые ясные и прочные образы.

Я говорю о пирамидах.

Насколько они ясны и величественны.

Дрожь пронизывает вас, когда вы стоите перед огромным мощным каменным сфинксом. Это действительно, как бы символ вечной загадки, который не имеет ни начала в прошлом и ни конца в будущем...

*Из статьи "Воспоминание об искусстве": "Норкяк" ("Новая жизнь"). Нахичевань-на-Дону, 1906, N 13, с. 151-152 (пер. с арм.).*

Искусство развивалось и процветало в разное время жизни человечества. Всегда по-разному проявлялось, изображая действительность, жизнь и человека в его движении за счастье. Самым поучительным, пожалуй, в истории человечества является искусство Египта. Развиваясь в продолжение многих тысячелетий, оно дошло до чудесных портретных изображений, вышедших из стального закона стиля этой страны [и] ставших рядом с шедеврами мирового искусства. Впервые в образе человека была найдена улыбка радостного опущения жизни и счастья человеческого и это рядом с су-

ровым, монументальным... Искусство, победившее меркантилизм. Все в нем монументально, потрясающе, реально в основе. Так создавать нелегко.

Улыбка [...] Египтянина, найденная египетским мастером, – это настоящее, радостное, вечное счастье, чисто человеческое. Это и есть настоящее искусство. Искусство должно радовать, призывать, облагораживать, ибо здоровые его корни – в народе, в земле.

*Из письма к Игорю Грабарю, 6 июня 1955 г. Ереван. Архив семьи художника (Ереван).*

Вспоминаю Египет, где побывал в 1911 году. В конце путешествия я поехал в Мемфис, чтобы увидеть знаменитого Рамзеса. Громадные обломки его фигуры валялись в песках под сине-зелеными ветвями пальм. Голова статуи, отбитая от фигуры громадных размеров, лежала в песке. Вокруг были возведены стены, на них можно было взобраться и созерцать сверху, со специально построенной площадки, низверженного гиганта. Голова Рамзеса лежала лицом вверх. Взор обращен в небо, в углах губ еще заметна улыбка. Тысячелетия сохранили для всего человечества эту гениальную, найденную египетскими мастерами, благородную, утверждающую радость жизни улыбку. На русском пароходе, плывшем от берегов Африки, я смотрел на простор моря и вспоминал озорное лицо египтянина.

*Из статьи "Будь счастливым человек, все в тебе!": "Огонек", 1964, N 22, с. 10.*

Думать о примитивизме египетского искусства не приходится. Те, которые думают так, глубоко заблуждаются в отношении изумительного мастерства египетских художников. У них была своя высокая эстетика, вкус. Грудь человека они всегда изображали анфас, потому что грудь красивее спереди. Пятки ног изображали в профиль, потому что в профиль они красивее, чем [если] смотреть на них прямо. Все, приписываемое неумению, примитивизму, неправильно. Всевозможные кажущиеся [...] отступления от натуры в основе глубоко реальны: они связаны с красивым представлением о вещах, а потому они старались изображать вещи в неслучайном виде, а в наиболее выгодном, наиболее красивейшем их положении.

Эта замечательная установка и выработала тот безупречный стиль и вкус, которым проникнуты все многочисленные изумительные произведения этого гениального народа, в свое время слепо уверовавшего в загробную жизнь, *вечную жизнь*, считая нашу жизнь временным пребыванием на земле.

\* \* \*

Одним из замечательных памятников окрестностей Каира является группа пирамид в Гизе и Сфинкс, стоящие на высоком песчаном берегу Нила. Гигантские пирамиды Хеопса и Хефрена все время высятся над Канром, их можно увидеть из разных точек этого города, расположенного в дельте Нила. Эти монументальные памятники архитектуры поражают вас каждый раз, когда вырисовываются сквозь ветви пальмовой рощи то через улицу с квадратными домами и мерно шагающими дромадерами, то в отражении залитых водами равнин Нила. Знаменитый египетский Сфинкс, высеченный из скалы, по своему замыслу и суровой красоте является мировым памятником исключительной выразительности. Мистическое его содержание, сурово точные формы и гигантские размеры придают ему невероятно торжественный вид. Он как бы высится над всем миром, олицетворяя его космическую мудрость. Сфинкс, являясь творением рук человека на земле, как бы оторвался от нее, устремившись в вечность, в пространство как созревший плод человеческого гения. Вряд ли человечество создавало или когда-нибудь создаст более внушительное, более мудрое, более монументальное, более величественное произведение искусства!

\* \* \*

Трудно представить себе более живую фигуру, чем фигура писца, найденная в Sakkarah. Скульптор никогда бы не смог дать столь живой образ писца, если б не обладал замечательным качеством уметь наблюдать за жизнью. Просто посаженная со сложенными под себя ногами фигура писца, поддерживающего левой рукой развернутый папирус, а правой собирающегося писать, производит потрясающее впечатление. Голова писца выполнена мастерски, с изумительным

выражением сложенных губ и несколько прищуренными глазами, такое выражение бывает у человека сосредоточенного, когда у него созревает какая-нибудь мысль. Скульптор прекрасно разрешил задачу, всецело проникнув в свой замысел [...] Скульптор прекрасно воплотил свой замысел. Это был настоящий мастер, дошедший до высшей точки творческого напряжения и создавший настоящий шедевр искусства, который будет жить вечно. Вот у кого надо учиться! Проникнуть в сущность вещей, опускать реальную силу, вечно движущуюся силу реализма, для многих подменяемую [схожестью] внешних образов. Это настоящее произведение, художественное по своей форме и глубине содержания. Художник творил целиком объятый своими чувствами и мыслями, вкладывая в камень часть своей жизни, придавая ему настоящую вечную форму, тем самым вдохнув в меня жизнь. Как просто иногда получаются гениальные произведения! Ведь так просто, легко и хорошо! А ведь это как раз самое трудное в творчестве. Оно приходит незаметно и уходит так же незаметно. Ни живой человек-исец, проникнутый в свою работу, ни наблюдательный скульптор не знали и не думали, что через шесть тысяч лет не будет равного по простоте и выразительности реального произведения! Вот где тайна искусства, настоящего искусства, вечного искусства!

*Из автобиографических записок, Архив семьи художника (Ерван).*

## ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ ИТАЛИИ

Художники от жизни брали для своих произведений все самое прекрасное, выразительное и глубокое. Зритель, стоя между жизнью и произведениями искусства, теряясь, спрашивает, где же настоящее – в искусстве или в жизни? Ответ получается, правда, несколько парадоксальный, но, по-моему, положительный в пользу искусства. Иначе оно не захватывало бы человека и не приковывало его к себе. И действительно, после осмотра этих картин, выйдя на улицу и всматриваясь в жизнь, вы поражаетесь умению художников брать от жизни наилучшее, наилучшее. Другими словами, через искусство начинаете видеть яснее, лучше [и] идеальное, [и] отрицательное в жизни. Тут же зритель замечает то, что

художник взял от жизни! В этом и суть, и мощь, обаяние подлинного, глубочайшего реализма. Зритель, через художественное произведение приблизившись к художнику, начинает по-новому смотреть на жизнь. Разве это не есть влияние искусства на жизнь?

\* \* \*

Следующей галереей во Флоренции по значительности является галерея Академии с большой коллекцией незаконченных мраморных глыб Микеланджело. Каждая глыба живет, и можно видеть, как уверенными ударами гениальный мастер откалывал от камня лишнее, изыкая из него необходимый образ, скрывающийся в нем. Досадно становится за эти незаконченные работы, тем более когда видишь мощную фигуру Давида, поставленную в круглом зале, освещенную верхним светом. Давид представляет собой только что оформившегося, полного сил и напряжения юношу, готового сразить своего противника Голиафа. Микеланджело в капелле Медичи окончательно поражает своими крепкими по формам, глубокими по содержанию монументальными статуями Дня, Ночи, Утра и Вечера. После приезда во Флоренцию, посещая музеи и достопримечательности города, проходя как-то по улице, я заметил, как у весьма невзрачного каменного строения стояли автомобили туристов. Обратив внимание на это, я решил войти также в это помещение, откуда выходили с бедкерами в руках иностранцы. Было ясно, что я вошел в весьма интересное место. Пройдя большой зал, осмотрев стоявший посредице великолепный саркофаг, я завернул, насколько мне помнится, вправо и сразу очутился в небольшой комнате с перечисленными статуями великого мастера. Так неожиданно попал я в Капеллу Медичи, о которой имел совершенно другое представление! Это меня потрясло! Я стоял, молнией пораженный, не веря, что окружен живыми произведениями великого мастера, произведениями, заговорившими со мной человеческим языком; я ходил вокруг них, трогая их руками, ощущая формы дремлющих и пробуждающихся мраморных людей, как бы забыв о внешнем мире. Только новая волна туристов отплекла меня от созерцания этих прекрасных

скульптур, так уютно расположившихся в одном из маленьких залов Капеллы Медичи.

\* \* \*

Архитектура Флоренции более строга и тяжела, здесь нет паружного блеска и вычурности зданий Венеции. Даже Дукале, несмотря на паружную мозанчность, производит впечатление какой-то громадной коробки с инкрустациями. Разница между Венецией и Флоренцией большая, но каждая прекрасна по-своему. Последняя моя цель — Рим, куда я прибыл на следующий день [...]. Первым делом побывал в Сан-Пьетро, откуда пошел в Ватикан, представляющий собой нечто вроде лабиринта, и не будь надписей, указывающих путь, можно было затеряться в этих прекрасных залах, как в лесу. Здесь можно было видеть замечательные работы Рафаэля, Пигуриккио и других художников. Особенно поражает Сикстинская капелла, правда, вначале производящая мрачное впечатление [...]

\* \* \*

Рим величественен и красив в пепельно-розовых тонах. Особенно прекрасен он с высоты садов Пинчи, вечером при закате, когда золотистые лучи солнца падают на него, погружающегося в голубовато-розовую мглу. [...] Целыми днями я бродил по этому прекрасному городу, осматривая музеи, памятники, фонтаны и прочие достопримечательности его. В искусстве на первом месте — чувство, умение выражать свои чувства, если человек обладает разумом, то управляет этими чувствами — мастерство. Средства и формы выражения в искусстве безграничны.

*Там же.*

## О РОКУЭЛЛЕ КЕНТЕ

Я Вам должен со всей искренностью сообщить, что Рокуэлл Кент на меня оставил хорошее впечатление: я с большим удовольствием смотрел его работы, посвященные ледовой, холодной стране Гренландии. Он нашел свой язык и этим языком увлекательно и поэтично рассказывает об этой стра-

не и жизни в этой стране, как настоящий поэт. Меня лично Гренландия и сейчас совершенно не увлекает. В искусстве Кента очень много чувства. Кент — настоящий художник. Он может не подойти ко вкусу каждого, а разве на свете есть что-нибудь, что нравилось бы всем?

Русский народ говорит "на вкус, на цвет товарищей нет", "о вкусах не спорят" ... и так далее, и тому подобное. Каждый имеет свой вкус; есть, конечно, хороший и дурной вкус. Да и вообще, разные художники — это, по-моему, хорошо. Вы должны защищать свои вкусы, дело это личное. То, что Вам понравился Кент, говорит о том, что Вы прогрессивный человек.

В искусстве живописи много прекрасного и оригинального, которым нельзя не увлекаться, это является духовной пищей человека.

*Из письма Георгию Ильину, 7 марта 1958 г., Москва. Архив семьи художника (Ерван).*

## О ПАБЛО ПИКАССО

Некоторые восхищаются искусством Пикассо, не понимая его, считая, что дорога этого большого художника начинается с Пикассо и Пикассо кончается, или, в крайнем случае, кончается узкой тропой художников, ему подражающих. Если б это было так, то Пикассо никогда не стал бы ни большим, ни признанным художником. Но это — признанный художник и признанный именно потому, что дорога его берет начало в глубине веков и сквозь века доходит до нас. Эта дорога несет на себе следы культуры, созданной человечеством, она простирается к современности и потому принадлежит не только истории прожитой и пережитой, но и истории грядущей.

*Из статьи "Искусство не стареет": "Литературная газета", 1962, 16 июня.*

## ОБ ИМПРЕССИОНИЗМЕ

Хочется остановиться на некоторых острых вопросах нашей живописи, что вместе с тем позволит мне охарактеризовать и мои собственные взгляды на нее.

Я считаю, что импрессионизм – большое открытие, и не только в живописи. Импрессионисты-живописцы влияли на музыку, на скульптуру. В импрессионизме, правда, были разные уклоны, которые для нас непринемлемы, но в основном импрессионизм все же разрешил большие вопросы. Самое главное в области живописи (пластической формы) – это солнце, свет, цвет. Когда мы пишем вне этих условий, получается живопись не того качества, какое нам нужно: мрачно, темно, как-то ограничено.

Если взять русскую реалистическую живопись, то произведения самых лучших ее представителей – Сурикова, Репина, Серова, Коровина – несут в себе те или другие черты импрессионизма. Так или иначе, но помогал он всем. Тот, кто ругает импрессионизм, или кривит душой, или вообще ничего не понимает в живописи. Иные художники поносят импрессионизм, а сами типком да молчком таскают у импрессионистов то то, то другое. Надо уметь ценить важные достижения в искусстве, брать из художественного наследия то, что нужно современности. Но прежде всего, конечно, надо внимательно и глубоко разобраться в подобного рода достижениях.

*Из статьи "О моей жизни и работе", "Искусство", 1940, N 2, с. 81.*

Но импрессионисты решали задачи подлинного развития искусства того времени, они создавали искусство, служащее своей эпохе.

Импрессионисты – подлинные художники, как, впрочем, все великие художники прошлых эпох, которые были новаторами и потому и сейчас восхищают и будут долго восхищать людей на земле.

Импрессионисты исходили из очень простой вещи – солнечный свет и освещение предмета. До них художники писали в атмосфере условного освещения в мастерской – в коричневой и "теневого" гамме. Так были созданы шедевры. Импрессионисты создавали свои шедевры, но они шли своим путем. Солнечный свет для них был средством выражения человеческого восторга и упоения, человеческой красоты. Это открытие явилось великим шагом в развитии мирового искусства. С ним связано появление в живописи "свободно-

го" света, многообразного, яркого, открытого, светообильного цвета. Импрессионисты были великолепными живописцами, они прекрасно использовали цвет, никогда не нарушали специфику живописи. Работы их отмечены тонким вкусом, что вообще характерно для французских художников.

Импрессионизм – типично французское искусство, выросшее на национальной почве. Именно поэтому, когда импрессионизм был механически перенесен на чужую почву, в иные условия, – он превратился в мертвую схему. Но импрессионизм способствовал развитию мирового искусства, помогал умным и тонким художникам увидеть свою природу, свою страну, свою культуру, черты своей национальной культуры. Помогал им создавать свой импрессионизм.

*Из статьи "Константинополь", "Литературная Армия", 1965, N 11, с. 84.*

## ОБ АБСТРАКЦИОНИЗМЕ

Абстракционизм в живописи и прикладном искусстве ничего общего не имеет с декоративностью, хотя пытаются спекулировать на том, что будто бы именно он, абстракционизм, по-настоящему использует цвет. У абстракционистов цвет лишен смысла, он не создает материальности.

У нас есть еще люди, которые хватаются за абстракционизм, потому что это-де новое.

И новое, и старое может быть и плохим, и хорошим. Но, по-моему, лучше старое хорошее, чем новое плохое. Абстракционизм – это, хотя и новое, но плохое. Абстракционизм не имеет корней в родной земле.

Произведения подлинного искусства – цветы, которые вырастают из родной почвы. Абстракционизм – это даже не сорная трава, ибо и сорная трава иногда бывает красивой.

*Из статьи "Все должно быть связано с землей", "Декоративное искусство СССР", 1960, N 11, с. 18.*

Расчет, хитрость, изворотливость в творчестве, желание во что бы-то ни стало продать свои произведения приводят либо к ползучему натурализму, либо к беспочвенному абстракционизму.

Никто не убедит меня в том, что абстракционизм – подлинное искусство. Природа этих ухищрений довольно проста. Возьмем живопись современной Франции. Ведь при кажущейся свободе творчества очень точно различаешь, где художник действительно свободен, а где он работает “на сбыт”. Конечно, такие произведения не отражают ни жизни общества, ни духа человеческого, они лишь предмет купли-продажи. И самый страшный результат этой “свободы” творчества – полное вырождение индивидуальности художника.

*Из статьи “Трудное, прекрасное, человеческое”:  
“Огонек”, 1962, N 13, с. 29.*

Живопись и живописцы – земные создания. Попытка уйти от реальности, продолжить поиск в какой-то иной сфере, или, как говорят математики, в другой системе координат, приводит живописца к символизму, абстракционизму и в конечном итоге к пессимизму. А между тем нам, художникам, нельзя не быть оптимистами. Художник – невен жизни, а жизнь отряпает зло. Долг художника – пропагандировать любовь к человеку, к труду.

*Из статьи “Во имя этой красоты”, “Известия”,  
1966, 26 мая.*

## V. О СЕБЕ И СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

### СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ

После окончания училища я сразу же почувствовал, что только теперь начинается самая трудная пора моей жизни. Необходимо было найти собственную дорогу в искусстве, найти себя.

Я, подобно ребенку, научился лепетать, прежде чем научиться разговаривать. Я должен был овладеть тем единственным языком, который помог бы мне выразить свои стремления, переживания, мысли, тем языком, который вдохнул бы жизнь в мои детские впечатления, в мои представления о вселенной, о земле, о человечестве, о родной стране, живой частицей которых я себя чувствовал.

После окончания училища я сделал множество картин, в которых природа, фауна, люди были представлены в сказочной метаморфозе.

С годами во мне все возрастал напряженный интерес к югу, к незабытым уголкам детства. Со временем он становился еще "локальнее" – Кавказ, Закавказье и, наконец, жизнь и природа Армении. Это страна, народ которой разговаривал на языке моего отца и матери. Мне было очень трудно найти живописный язык, близкий душе моего древнего народа, тот язык, который стал бы его собственным языком, сближающим мой народ с другими цивилизованными народами...

*Из статьи "Снова в Москве": "Литературная Армения", 1964, № 11, с. 87–88.*

Несколько слов о моих живописных искажениях. [...]

Мне придется вернуться к моему детству, к моим детским впечатлениям, так глубоко засевшим во мне и доньше. [...]

Школьная жизнь так или иначе всюду одинакова. Не стоит ее описывать, всем она известна, она имеет свои и положительные, и отрицательные стороны, и я ее добросовестно прошел, запершись из бесконечного простора природы в пыльные и душные классы училища.

Рисовал я здесь гораздо больше, чем этого требовалось, просто по собственному влечению хотелось рисовать, а не потому, что этого надо было. Если бы мне в руки попались карандаш и бумага рапыле, то, по-видимому, начал бы это делать гораздо раньше.

Более или менее серьезно начинаю работать уже в шк[оле] Ж[ивописи,] В[аяния] и З[одчества.] Специфическая атмосфера еще более способствовала работе.

Надо сказать, что тогда там царил общий сумеречный дух Левигана и отчасти К. Коровина, главным выразителем которого был П. Кузнецов, который потом, как [и] многие, отошел от этого, но это продолжает и до сих пор, только в более черповатых тонах, Туржанский.

[В] 1902 году я впервые уезжаю на далекий юг в Закавказье, главным образом в Эривань, и это мое первое впечатление типичного настоящего Востока производит во мне переворот, я отрекаюсь от серой живописи и становлюсь на путь солнечного света и ярких красок – борьба упорная с серыми грязными тонами продолжается несколько лет, и только к 1904 году у меня как будто бы намечается новый путь, кото-

рый непрерывно развивал[ся] в дальнейшем. Мне казалось, [что] тогда в России как раз и не хватало цвета в живописи, преобладали тусклые серые тона, беспросветно обленевшие русскую живопись.

Появление “Мир[а] искусства” внесло что-то новое, но, не имея под собой живописной почвы и живописных традиций, он пошел по пути графики, конечно, это замечание касается петербургской группы. Московские [художники] сохранили живописные традиции, но развить их они не смогли. Значит, дух “Мир[а] искусства” главным образом графический, материалом которого служила прошлая жизнь, отчасти история, а не современность. Историзм и излишний эстетизм не могли меня удовлетворять. Мой путь был путь живописи и углубление в нее через свет и цвет. Мне близок был Восток, детство мое, проведенное на юге, и мои детские впечатления природы во мне понемногу начали воскресать, и частое пребывание в Закавказье и наблюдение жизни Востока навели меня на правильный путь. Природу и жизнь Востока я воспринимал непосредственно так, как я и воспринимал [их] в детстве, у меня это получалось без напряжения, само собой, я никогда не старался подражать искусству Востока, отлично зная характер его стиля, совсем не думал о каком-либо художнике и не ориентировался ни на кого, не потому, что не хотел или сознательно этого избегал, а [...] просто слишком был сосредоточен на себе, на своем мире. Может быть, детском мире. Меня главным образом увлекает сама живопись, материалом которой являлась и является для меня природа и жизнь Востока.

С новой французской живописью впервые знакомлюсь в 1908 году на выставке “Золотого руна”, затем у С. И. Щукина. Знакомство с французами меня еще больше убедило в правдивости моих исканий и в правильности моего пути, по которому я уверенно начинаю идти.

В 1910 году я поехал в Константинополь, где был обворочен насыщенной жизнью Стамбула и набрасывал свои впечатления темперой на картоне. В это время я еще мало обращал на материал, не заботился о прочности и т. д. Но через год-два изгоняю картон и пишу уже вперемежку темперой и маслом, теперь же я исключительно работаю маслом на холсте.

Впервые крупным успехом в художественных кругах стали пользоваться мои работы константинопольского периода, и все мои враги, упрекавшие меня в неискренности, шарлатанстве и т. д., подошли ко мне и пожали мне руку. План свой углубления на Восток [я] начал выполнять постепенно, в следующем году поехал в Египет, в 1913 году поехал в Персию, затем должен был поехать в Индию, но Мировая война положила конец моим стремлениям на Восток. Вряд ли теперь мне это удастся, имея в виду отсутствие средств и расшатанное здоровье. [...]

С большим трепетом и чуждостью отношусь к многочисленным мастерам, совершенно разнородным по духу, по времени, по характеру и т. д., меня всегда в каждом художнике трогает всех объединяющее чувство высокого творческого напряжения [...]. То есть то, чему никогда нельзя подражать, а потому все подражания кажутся смешными и неубедительными.

Моя плохая память вообще дает мне возможность обращаться к своим источникам и идти от самого себя, конечно, я не считаю это обязательным для всех. Я воспринимаю произведения очень остро, когда их вижу, но стоит от них отойти, как я их моментально забываю.

Ясно, что язык живописи общий, этого не может не знать современный художник, великий художник обязан впитать в себя культуру живописи, не останавливаясь на какой либо отдельной личности.

Живопись – прежде всего, отступления от нее заводят всегда в тупик или к отмертвлению.

Очень часто я делаю попытки реалистического изображения природы и предметов. Например, кроки, рисунки с натуры. Это только для усвоения некоторых законов природы. Но моей главной задачей является синтезирование моих впечатлений, имея в основе реализм, природу. Я бы хотел мои стремления в живописи оформить следующим образом: синтетический реализм Востока, стараясь, конечно, никогда не отходить от настоящей живописи как таковой, унаследованной нами с давних пор. [...]

*Из автобиографии М. С. Сарьяна, Архив семьи художника (Ереван).*

## О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА

...Стремление малыми средствами высказать многое для меня всегда было одним из важнейших в искусстве... руководящей нитью в моих технических исканиях был принцип упрощения и цвета, и рисунка... я стремился, уничтожая детали, цветовым избытком исполнить простую линию силуэта...

...В моей живописи ударный мазок выявляет одновременно и цвет, и форму. Этому мне удалось достичь ценою больших поисков и труда.

*Из книги воспоминаний "Записки из моей жизни".  
"Литературная Армения", 1966, N 8, с. 79.*

Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу, серую и навязчивую, и пайти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель – простыми средствами, избегая всякой пагубожденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности – избавиться от компромиссных полутонов. И мне кажется, в этом направлении я достиг некоторых результатов. Кроме того, моя цель – достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен и кончая нашими днями. Вернее – о той силе очарования, которой достигли разными путями во все времена.

*По статье М. А. Володина "М. С. Сарьян". "Аполлон", 1913, N 9, перепечатанной в "Литературной Армении", 1966, N 8, с. 75.*

Мои картины, начиная приблизительно с 1904 года, носили несколько фантастический характер. То, что я изображал, было как бы сочетанием реального и фантазии: реального, поскольку я делал все это под впечатлением виденного, фантазии – потому, что я синтезировал, менял, усиливал цвето-

вую гамму, чтобы ярче выразить свои чувства, свой восторг от солнца, природы, окружающего мира.

*Из статьи "Будь счастлив человек, все в тебе!"  
"Огонек", 1964, N 22, с. 10.*

Я думаю, что цель живописи — изобразить действительность. Однако художник не должен довольствоваться внешним обликом предметов, а должен стараться проникнуть в их сущность. Я стремлюсь характеризовать предметы, найти имеющуюся между ними связь, дать им жизнь и потом изобразить это посредством соответствующих форм и цветов.

*Из интервью с корреспондентом газеты "Le Monde" Джузеппе Сиронери, 24 августа 1924 г.,  
"Норк", 1925, N 5-6, с. 344 (пер. с арм.).*

Меня нередко спрашивают, как я нашел себя в искусстве, как я создал собственный почерк, свою манеру письма. А некоторых даже интересует, не испытал ли я влияние каких-то школ и направлений. Признаться, такие вопросы меня ставят в тупик. Я меньше всего задумываюсь над всем этим. Для меня важно другое — само творчество, удовлетворение постоянной потребности выражать свои чувства в красках, в образах.

*Из статьи "Во имя этой красоты". "Известия",  
1966, 26 мая.*

Меня часто спрашивают: что же это такое, стиль Сарьяна? И я всегда затрудняюсь с ответом. Видимо, дело в индивидуальности художника. Двух людей одинаковых не бывает, а двух художников — тем более. И как печально, когда живописные произведения не отмечены печатью индивидуальности творца, чертами, присущими именно его кисти...

*Из статьи "Радость познания". "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

Я не люблю тем, так сказать, литературных. Конечно, я не отрицаю их. Так, на мой взгляд, лучшее из всего созданного в русском искусстве — это картина Сергея Коровина "На миру". Но мне ближе не литературная основа в живописи, а

живописное отображение мира. В этом, наверно, сказывается моя индивидуальность как художника.

*Там же.*

## О РАБОТЕ С НАТУРЫ

Бродил по городу, делал эскизы, а, возвратившись домой, работал, писал все, что оставалось в моей памяти. Надо сказать, что такой метод работы (писать не прямо с природы) и склонность к символике и фантастике мне очень помогали. Я запечатлевал самое главное из всего того, что видел за день. Самое типичное. Без мелочей и без измельчения. Особенно любил я солнце, жару, больше всего не любил ветер, поднимавший пыль и мешавший работать.

*Из статьи "Константинополь", "Литературная Армения", 1965, N 11, с. 84.*

...Что я могу про себя сказать: я научился писать с природы. Дело это трудное – в каких только условиях не происходит работа: палящее солнце, ветер, пыль, дождь... С большим напряжением сил я вырывал свои работы у природы.

*Из статьи "Будь счастлив человек, все в тебе!", "Огонек", 1964, N 22, с. 11.*

Я люблю писать пейзажи, натюрморты, люблю писать Армению. Писать с природы.

Писать непосредственно с природы – мое самое большое удовольствие. Природа, мир, окружающий художника, всегда словно увеличивают его творческую силу. Пишешь, чувствуешь, что надо спешить. Время летит быстро, формы предметов остаются те же, но светотени меняют свой характер, осложняя и необыкновенно затрудняя работу. Приходится трудиться под палящим солнцем или проливным дождем. Ветер подымает тучи пыли. Свои пейзажи приходится словно "вырывать" у природы. Труд дается с большим творческим и физическим напряжением. И в этом особая радость. Отдавать не только вдохновение, но и труд.

*Из статьи "Радость познания", "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

Больше всего на свете я люблю солнце. Я любил его больше всего даже в далекие годы юности, когда еще ни во что не ставишь чудесные дары природы. С ним связана моя жизнь, все мое творчество. Ибо все, что я любил и люблю, все, что меня восхищало и радовало, все, что я писал и пишу, — все это рождено солнцем, согрето его теплом. Когда я смотрю сейчас на картины моей творческой юности через многогранную призму времени, многое мне в них порой кажется несовершенным. И тем не менее радостно, что за долгие годы жизни в искусстве я не изменил своему кумиру — солнцу!

Любить его — это значит любить мир, любить землю и все, что на ней обитает. И люди — дети яркого светила. Не любить их пельзя. Художник — счастливейший из смертных. Ему даровано великое умение воспевать природу и людей, постоянно напоминать человечеству о том, что природа добра, что она призывает нас жить в мире и в согласии.

Мне уже 86. В жизни случалось встречать и злых людей, огорчаться и жестоко переживать за родных и близких, разделять тяжелые судьбы своего народа. Но вера в добрые начала человека никогда не покидала меня. Человек рожден на свет для добрых дел — вот в чем великая сущность гуманизма, вот каким мне представляется кредо истинного художника. Отсюда и следует подходить к понятию гражданского долга поэта и живописца.

Я никогда не перестаю удивляться природе. И этот мой восторг перед солнцем и весной, перед цветущим абрикосовым деревом и величием гор-исполинов я пытаюсь изобразить на холсте. Как это мне удается, судить другим.

...Мне хочется закончить свои заметки тем, с чего я начал. Мне хочется опять сказать о солнце и земле, об удивительном творении природы — человеке. Это он постиг законы бытия, напоил пустыни влагой, устремился ввысь, в космические дали. И здесь открылись не только новые тайны природы, но и величавая красота родной планеты, и красота разумных деяний человека. Во имя этой красоты надо жить и работать не покладая рук!

*Из статьи "Во имя этой красоты", "Известия",  
1966, 26 мая.*

## О РАБОТЕ НАД ПОРТРЕТАМИ

Сейчас меня интересует портрет. У меня много портретов. Они совершенно разные, по-разному сделаны. Я писал Игумнова совсем по-другому, чем Симонова. Таманяна еще иначе. Штампа я избегаю. Не терплю его. Мне все время хочется, чтобы в работе своей я каждый раз достигал чего-то нового. Я старался прямо писать с натуры. Мне кажется, что можно компоновать вещь прямо с натуры. К сожалению, мне не удалось до конца провести это в жизнь, но целый ряд опытов по этой линии у меня есть. Одна из таких работ имеется, например, в Государственном Русском музее в Ленинграде.

*Из статьи "О моей жизни и работе"; "Искусство", 1940, N 2, с. 81.*

В процессе творчества отбрасываются в сторону все предвзятые тенденции и случайные настроения.

Когда в один из октябрьских дней 1958 года Эренбург, сидя в кресле в моей мастерской, начал мудрый и остроумный разговор, мне, как всегда, перед началом работы, показалось, что я ничего не знаю, — и все пережитое мною в жизни я переживал вновь, напряженно и остро в течение нескольких часов. Я позабыл все и заново учился рисовать, потому что каждое мгновение в природе, каждый новый человек — это новый мир, диктующий свои особенные средства выражения.

Я слушал Эренбурга, и передо мной раскрывалась, несмотря на кажущееся спокойствие его, мятежная и страстная душа одного из крупнейших писателей современности. И чем сильнее был этот контраст, тем выразительнее делались его глаза. Эти глаза должны были заговорить на холсте и сказать мне о том, что сказал им я, а быть может, и больше...

Спустя несколько месяцев я прочитал новую статью Эренбурга, посвященную мне, а также его мемуары, и тогда я подумал, что в этом портрете мне удалось выразить и то чувство, которое питает писатель к любимой им и священной для меня Армении.

*Статья "Глаза Эренбурга"; "Литературная Армения", 1961, N 2, с. 67.*

Уже давно мне хотелось написать портрет Константина Соломоновича. Обычно я начинаю работать над портретом лишь после того, как в моем сознании сложилось ясное представление о внутреннем духовном облике человека, которого я хочу изобразить на полотне. Чтобы лучше узнать человека, я наблюдаю за ним, завожу с ним разговоры на наиболее волнующие его темы. Меня интересует прежде всего внутреннее содержание, характер личности, а затем, конечно, и внешние проявления его в жестах, в мимике и т. д.

Так было и с К. С. Сараджевым. Когда я в 1940 году писал его портрет, он не позировал мне, а я не "копировал". Я уже знал его как человека, знал его духовный мир, его интересы, его натуру и характер. Когда он посещал мою мастерскую, мы, как обычно, беседовали на самые различные темы. Он отлично рассказывал и умел хорошо слушать. Горячий, увлекательный, он вскоре вовсе забывал о портрете и уж, конечно, о какой-либо позе. На портрете я стремился запечатлеть образ Константина Соломоновича прежде всего как человека большой внутренней одухотворенности, как глубокого и тонкого музыканта. Я стремился передать это и во всем облике его и особенно в задумчивых, словно подчеркнутых дымкой печали и в то же время чуточку смеющихся глазах, а также в выразительной, очень пластичной руке дирижера.

С К. С. Сараджевым я общался и позднее, в суровые годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. Я навсегда сохранил память о нем, как о замечательном и чрезвычайно интересном человеке и талантливом музыканте. Частичку этой "живой памяти" я сохранил и в написанном мною портрете К. С. Сараджева.

*Из статьи "Страничка воспоминаний". "Музыкальная жизнь", 1962, N 11, с. 18.*

Вы думаете, когда пишешь портрет, самое главное — сходство? Нет, это — самое легкое. Самое трудное — искусство...

Что такое портрет? Как происходит процесс изображения человека и почему настоящий портрет начинает жить в веках независимо от портретизируемого? Если художник-мастер вложил в него душу, работа приобретает исключительный интерес для человечества...

Какие задачи я ставил, работая над портретом?

Во-первых, поиски художественной формы как средства передачи характера и содержания. Во-вторых, углубленное понимание человека живого, творящего.

Я никогда не даю портретируемому позу искусственную, непривычную для него. Начинаю с ним говорить и постепенно подхожу к тому, что больше всего его в жизни интересует и волнует. В это время он сам невольно принимает свою привычную позу. Во время работы над портретом надо вовремя остановить свои искания, а то они могут стать бесконечными. Некоторые портреты я писал за один-два сеанса... Важно сохранить свежесть восприятия образа, и писать надо легко, просто.

*Из статьи "Будь счастливым человек, все в тебе!"  
"Огонек", 1964. N 22, с. 11.*

Живонись не должна стать фотографией. У нас многие фотографии стали настоящими художниками, а некоторые художники, к сожалению, — фотографами. Умение в точности копировать натуру и становление настоящего художника-творца ничего общего между собой не имеют. Истинное искусство приходит только к внимательно наблюдающему жизнь, глубоко мыслящему художнику. Портретист, например, не имеет права просто зафиксировать черты лица того, кого он пишет. Он должен обнажить перед людьми правду человеческого характера, а для этого надо прежде всего самому по-настоящему увидеть того, кого изображаешь. Только тогда человек раскроется, только тогда можно увидеть, каков он.

*Из статьи "Любите свою землю", "Комсомольская правда", 1964, 5 мая.*

Как я работаю? Прежде всего я пытаюсь как можно глубже проникнуть в суть изображаемого, когда я писал портрет дирижера Арама Тер-Ованясяна, я старался как можно больше узнать о нем. Это оригинальный человек и чудесный музыкант! Во время сеанса он непрестанно ходил. Я люблю, когда человек свободно держится, свободно себя чувствует. Тогда его можно лучше увидеть, точнее угадать.

Я долго как бы “ловил” образ Тер-Ованесяна. И вдруг опустил, почувствовал его, почувствовал, как ему трудно скрыть свою старость и как он борется с ней, как эта старость не “идет” ему. И я понял, что его портрет удастся мне. Он – сам искусство, этот превосходный человек, и искусству “остается” лишь понять, открыть, запечатлеть это...

Человека, как правило, ярче всего характеризует движение его мысли, развитие чувства. И задача художника – схватить это движение, схватить суть изображаемой жизни. Иначе ведь исчезает и самая жизнь предмета... Я всегда стараюсь передать в портрете внутреннюю жизнь моего героя, писать портрет таким, чтобы его наполнило движение.

Иной раз мне очень мешает сам позирующий. Человек заранее готовится к тому, что его будут писать, он чуть ли не перед зеркалом репетирует позы. Как быть? В этих случаях я говорю, что сегодня работать мы не будем.

Найги, почувствовать и отчетливо выразить суть характера определенного человека, – пожалуй, самое трудное в нашем деле.

*Из статьи “Радость познания”: “Литературная газета”, 1965, 11 сентября.*

## О РАБОТЕ В ТЕАТРЕ

Я хотел внести живонись в театр, чтобы сцена смотрелась, как картина, хорошая картина, живая в цветовом отношении, и чтобы не было нагромождено, не было лишней вещей.

Думаю, что в этой работе есть что-то, близкое каждому зрителю, что-то желанное ему. Люди, мне кажется, стосковались по театральной правде. То же говорили и художники театра.

Последние три года я работал над различными панно: панно для советского отдела на Парижской международной выставке, несколько панно для нашей Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и др.

Мечтаю теперь поработать исключительно над портретом, пейзажем и папормортом. За последнее время по основной моей линии, по линии станковой живописи сделал мало: “Сбор винограда в Армении”, “Сбор персиков в Ереване” и несколько этюдов. Все это составляет незначительную часть

задуманных мною в этом направлении работ. Работы много. Работать хочется!

*Из статьи "О моей жизни и работе": "Искусство"  
1940, N 2, с. 81.*

## ОБ ОФОРМЛЕНИИ ОПЕРЫ "АЛМАСТ"

[...] Особенно я берегу те мгновения в Тмбкаберте. Справа руины старой церкви, свидетельницы многих войн. Вдоль на высоких базальтовых скалах неприступный городок армянского князя Татула. (Такие скалы очень характерны в армянском пейзаже. Природа придала им удивительно интересную форму. Узкие высокие скалы-великаны похожи на каменную страну. Они стоят в строю, плечом к плечу. Геологи многих стран приезжают к нам в Ереван, Арзни, Гарни посмотреть на них). На дальнем плане синие-серые горы, выжженная солнцем армянская земля. Внизу – у подножия крепости – златотканый шатер Надиршаха.

Декорации я делал в потухших тонах, усиливая их в более звонком колористическом сочетании в тканях актерских костюмов. Хотелось, чтобы яркие, как огоньки, движущиеся на спокойном фоне пятна костюмов, цветные их потоки в танцах и движении подчеркивали актера, его игру, обогатили действие сцены.

В оформлении второго акта пейзаж уступает место архитектуре. Уютный внутренний дворик в замке князя Татула, окаймленный колошадями из розового туфа. В шестигранной башне широко использован характерный для армянской архитектуры орнамент, изображающий растительный и животный мир – горных козлов, буйволы, гириянды листьев и виноград.

Цветовая гамма здесь более прозрачна, светла, лирична, чем в первом действии. Хотелось, чтобы она была созвучна с лирически ясной, певучей музыкой этого акта. Отдельные элементы оформления ритмически участвуют в действии: декоративно "играют" пятна ковров, исполненных искуснейшим мастером А. Кешипяном, и желтое созвездие в центре, которое приподымают девушки перед приходом главных героев.

Третий акт – шир во дворце Татула – наиболее патетичен. В соответствии с этим наиболее сдержаны краски. Доминируют синий и золотой тона. Вечернее небо, далекие темнеющие горы, тусклая окраска каменных стен. Празднична лишь расцветка одежд. Все происходит в подковообразном гранитном зале, устланном яркими коврами. Массивные колонны поддерживают богато орнаментированную аркаду. Наверху в глубоком резном куполе потолка – отверстие, через которое струится свет луны. Этот естественный и мощный эффект нередко использовали древние зодчие. Многие детали старинной армянской архитектуры настолько превосходны, что их стоит перенести на сцену без всякой модернизации. Источником архитектурных форм для этого спектакля мне и привлеченному к постановке архитектору-археологу Н. М. Токарскому служили изумительные шедевры зодчества – памятники монастыря Гегарда и древнего города Ани.

Государственный Эрмитаж и Ереванский музей народного быта предоставили нам содержательные материалы по истории угвари и костюма, которые были использованы в постановке.

В IV акте – шюнадь перед дворцом Татула. Крепость Тмкаберт, видимая вдалеке в первом акте, сейчас приблизилась к зрителю. Справа – белый дворец Татула.

В оформлении оперы я стремился отразить наиболее характерное из того, что видел и знаю о прошлом своей родины, о сокровищах ее культуры и искусства.

Наш художественный коллектив работал дружно. Хочется отметить успехи молодых театральных художников Александра Шакаряна и Ашота Мирзояна и декоратора Маркара Маранджяна.

*Из статьи "Оформление "Алмаст", беседа с народным художником Армении М. С. Сарьяном, "Советское искусство", 1940, 13 октября.*

Героическое сказание о благородном Татуле и тщеславной изменнице Алмаст любимо армянским народом. Классически простые, ясные, сильные образы создал Ованес Туманян в своей поэме на этот сюжет – "Взятие Тмкаберта". С поразительной красочностью и драматической выразитель-

постью дополнил замысел поэта композитор Александр Спендиаров.

Опера “Алмаст”, восхищаящая своими изумительными лирическими папезами, высокой патетикой, мелодичными народными хорами, воинственными, торжествующими маршами, рождает в воображении образы большой эмоциональной силы. Оформить этот спектакль – нелегкая задача для художника.

И первое искушение – сделать великолепное зрелище. Но этого мало. Надо донести до зрителя, смотрящего “Алмаст” в XX веке, характер и своеобразие того далекого времени, когда армянская земля была ареной набегов и жестоких битв. Реалистически ясной, но не обыденной речью должен сказать художник о быте и культуре эпохи. Хотелось, чтобы каждый зритель почувствовал и преподнес красоту страны, неповторимо своеобразные пейзажи Армении.

Все это заставило меня по-новому продумать замысел оперы, отойти от некоторых ранее складывавшихся представлений. Оперу эту я оформляю в третий раз. Первые постановки отличались некоторой условностью, я символически противопоставлял мир мусульманский миру христианскому. В новой работе я особенно остро почувствовал близость Туманяна и Спендиарова к народному эпосу, народной музыке, богатство их наблюдений, жизненную яркость оперы.

Поэтому в оформлении “Алмаст” я стремился неходить из характерных форм природы и жизни Армении, избегая как стилизации, так и этнографизма.

Каждый из актов “Алмаст” может стать поводом для эффектной и красивой панорамы, выгодного показа природы страны и архитектурных шедевров эпохи.

Но каждое действие – лишь часть общего монументального целого, одно из звеньев страстной, бурной трагедии, разыгрывающейся на сцене. Оформляя оперу, я стремился не отходить от этого принципа с самой первой картины. Войска Надир-шаха осаждают крепость так, словно он вышел на свежий воздух после духоты. Я хочу постичь искусство, которое вызывает радостное чувство жизни, подымает человека, помогает его восхождению по трудному жизненному пути...

Я знаю, что я не первый, далеко не первый в своих поисках и устремлениях.

*Из статьи "Будь счастлив, человек, все в тебе!"  
"Огонек", 1964, N 22, с. 9-10.*

## ИСКУССТВА ВЕЧНЫЙ ПОИСК

Меня иногда называют удачником. Как будто у меня не было и не бывает разочарований, сомнений. Так может казаться только со стороны.

Художник всегда находится в поисках, он всегда первооткрыватель. Без критического отношения к каждому своему открытию невозможно движение вперед. Нет, меня не удовлетворяет то, что делаю я сам. Хочу добиться большой простоты и ясности в творчестве, чтобы люди, посмотрев на мою картину, чувствовали себя так, словно они вышли на свежий воздух и вдохнули радость.

*Из статьи "Радость познания"; "Литературная газета", 1965, 11 сентября.*

К концу моей жизни (если считать, что я сделал, оправдал ли [себя] перед своей совестью, перед искусством, которому посвятил всю жизнь, начиная с пятнадцатилетнего возраста?..) почувствовал, что только наметил путь и только должен начать свою работу. Так много открылось передо мной. Так много прекрасного, мудрого, непостижимого, как в самой природе.

Мир обрушился на меня, на маленькую точку моего Я, обладающего этим миром.

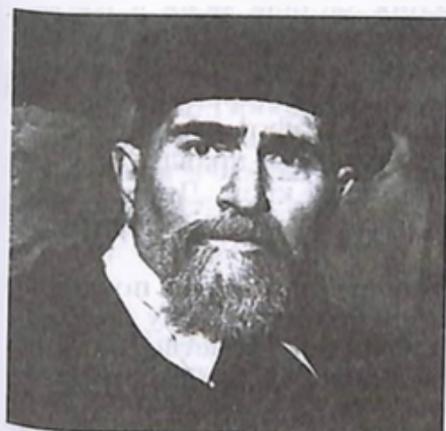
*Из письма к Александру и Татьяне Каменским, 22 ноября 1958 г., Ереван, Архив семьи художника (Ереван).*

В этом году отмечали мое восьмидесятилетие. Но, как в молодости, я по-прежнему работаю быстро. Снегу. В минуту все меняется: меняется освещение, меняюсь я сам... Особо я берегу те мгновения в творчестве, когда внезапно в тебя как бы входит чувство гармонии. Обостряются мысли, ощущения. Мир точно приближается к художнику, и между ним и моделью исчезают барьеры.

Я не считаю, что все должны так работать. Напротив, Серов писал медленно, подчинял, иногда переписывал, казалось, совсем законченные вещи. Поэтому я не испытываю желания поучать других, навязывать свои вкусы и свой опыт. У меня самого нет уверенности в том, что я все знаю. Я сам все время учусь. Ищу. И буду стремиться к совершенству, пока руки мои в состоянии держать кисть, а глаза – видеть. Если человек еще может мыслить, он не должен говорить “хватит” и подводить черту.

*Из статьи “Чувство родной земли (встречи в редакции)”; “Правда”; 1965, 22 октября.*

# МЕРКУРОВ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ



1881, Александрополь (ныне Гюмри, Армения)–1952, Москва.

Народный художник СССР и Армянской ССР, действительный член Академии художеств СССР.

Скульптор.

Учился в Киевском политехническом институте (1901–1902), на философском факультете Цюрихского университета (1902).

Профессиональное образование получил в Академии художеств Мюнхена (1902–1905). Слушал лекции в Московском археологическом институте (1911–1913).

Удостоен Государственной премии СССР (1941) за статуи В. И. Ленина в Зале заседаний Верховного Совета СССР и И. В. Сталина на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, Государственной премии СССР (1951) за монумент "Победа", "Гран-при" Международной выставки в Париже (1937), звания почетного гражданина Ленинакана (ныне Гюмри). Награжден орденом Ленина (1939) и двумя орденами Красного Знамени.

Был членом президиума Союза художников СССР (1940), директором Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве (1944–1950).

Жил в Александрополе (1881–1901), Киеве (1901), Париже (1905–1907), Тифлисе и Ялте (1907–1910), в Москве (1910–1952).

В 1947 году именем С. Меркурова названа художественная школа Ленинакана. В 1993 году там же открыт Музей С. Меркурова.

## Я ВСТУПАЮ НА ПУТЬ ИСКУССТВА

[...] Заря студенческого движения застала меня в Киеве. Землячество, сходки, демонстрации, сложные, казалось, неразрешимые политические и жизненные вопросы... Я решил поехать в Цюрих и там поступить на философский факультет. Я думал, что изучение великих философов откроет передо мной мудрость жизни, поможет познать ее правду.

Жизнь была ключом, переливала через край. Днем – лекции в университете, вечером – диспуты на жгучие политические темы.

Но безотчетная тяга к искусству не давала мне покоя. С ранних лет мне свойственна была любовь ко всему яркому, заметному, резко выраженному: красота и уродство, любовь и ненависть, скорбь и радость, весенняя березка и безобразный сучковатый дуб.

Старик-отец мне писал с Кавказа: “Не вздумай стать художником, – художники живут на четвертом этаже, и их хоронят за общественный счет”... Оба положения позорны для кавказца. Но я уже жил на пятом этаже, а о похоронах мало заботился. [...]

*С. Д. Меркуров. Записки скульптора, М., 1953, с. 14.*

## ВИЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЛЬ

[...] художник должен быть прежде всего гражданином. В своих образах, застывших на века в граните и камне, он должен выражать чаяния и стремления народа, вдохновлять грядущие поколения напоминанием о героическом прошлом. Я понял, что скульптору дана великая честь запечатлеть героев, ведущих народ к счастью. [...]

## В ПОИСКАХ ЧЕЛОВЕКА

В 1904–1905 году на очередном конкурсе в Академии была предложена тема – “Музыка”. Я выступил со своеобразной композицией “Симфония Бетховена”. До этого я слышал симфонию в Kaïmsaal'e под управлением Феликса Вейнгартнера. Она произвела на меня страшное впечатление. Мне казалось, что звуки музыки я воспринимаю зрительно.

Я отчетливо представил скульптурную группу, но не застывшую, а с движущимися, полными экспрессии фигурами.

В основу конкурсной работы я и положил эту симфонию. Работа удалась. На выставке я получил за эскиз и выставленный фрагмент похвальный отзыв и присуждение отдельной мастерской. Профессор мне сказал:

- Пора убираться из Академии, она засунит вас.

И вот я – самостоятельный скульптор в своей мастерской.

[...]

*Там же, с. 21–22.*

## ЗАРЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

[...] Целые дни работы я проводил в Лувре, осматривая, измеряя, опусывая и пробуя на язык материалы, и в результате пришел к заключению, что мой подход к лепке неправилен. В один прекрасный день я понял, что нужно не механически подражать старым мастерам, а критически овладеть их методом. Изучение старых художников, овладение их мастерством – стремление к полноценному выражению в искусстве передовых идей своей эпохи.

*Там же, с. 25.*

## РОДЕН

Когда я вплотную столкнулся с творчеством этого колосса (Родена. – сост.), то мне показалось, что он опрокинул все, на чем строилась скульптура.

Я был в отчаянии. Определившиеся контуры, разрешенные вопросы – все рухнуло.

Роден оказался мне личным врагом, который своим появлением разрушил мне долгую, кропотливую работу. На первый взгляд Роден был самым убедительным отрицанием того положительного, что было в древних мастерах.

Я взялся за изучение Родена, и наступил день, когда разогласия Родена с древними мастерами опали, так как в видимом расхождении оказался виновным только я, мой недостаточный зрелый подход и неглубокое изучение Родена.

Я увидел, что истоки его творчества идут из древности, от древних мастеров и что Роден плоть от их плоти и кость от кости их. Роден помог мне решить много проблем в скульп-

туре – стиль, материал, формы, движение, преувеличение, переходы тонов, цвета, композиции и самое главное – характер.

Роден говорил, что скульптор должен быть “не простым копиистом (подражателем) природы, но конкурентом природы в творчестве форм”.

*Там же, с. 27.*

## О РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ В. И. ЛЕНИНА

Каждая величина, каждый объем имеют свою форму, отличную от другой величины, хотя бы и той же темы.

Это знали еще скульпторы Индии и Египта. Например, до известной величины статуи детали помогают восприятию образа; далее, при увеличении, эти детали мешают, так как большие плоскости выражают мысль гораздо острее, лаконичнее. При дальнейшем же увеличении масштаб плоскость и объем делаются скучными и их приходится обогащать деталями.

Вопросы силуэта, объемного отношения монумента к окружающей среде и к тону неба, вопросы контуров – все эти вопросы пришлось решать постепенно при увеличении с величинами в 1 метр до 15 метров.

В работе скульптора приходится учитывать материал, из которого создается статуя.

*Там же, с. 37.*

## ЗАМЕТКИ О СКУЛЬПТУРЕ. ПРОЕКТИРОВАНИЕ И СООРУЖЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПАМЯТНИКОВ

[...] Главное, основное в искусстве – это образ.

Памятник является могучим орудием пропаганды и идейного воспитания народа. В особенности велико его значение в нашем государстве.

В первые годы советской власти великий Ленин поставил в порядок дня вопрос о монументальной пропаганде.

На нас лежал большой долг перед страной: мы не всегда удовлетворительно справлялись с этой задачей. Правда, тогда только родилась советская скульптура, и эти годы можно считать подготовительными годами.

Наши ошибки в те годы заключались в том, что фигура компоновалась независимо от общей идеи памятника, независимо от постамента. Фигура очень часто ставилась на постамент бывшего памятника, без всякой связи.

А ведь памятники – это есть органическое целое не только с постаментом, но и со всем окружением. Улицы, площадь, здания, растительность, рельеф места категорически диктуют свои условия: положение, точка нахождения памятника, его масштабы, т. е. условия неповторимые, как все неповторимо в природе. Возьмем ли Египет, Ассирию, Грецию, Рим и там, в истории искусств, мы найдем и хорошие примеры и примеры неудач. Но древние знали, что такое памятник и его взаимодействие с окружающей природой. [...]

В обывательском понимании монумент – это большая скульптура, чем больше статуя, тем она монументальнее. Некоторые даже полагают, что в монументе должно быть все упрощено, и чем крупнее форма, тем меньше должно быть деталей. Нужно помнить, что здесь существует строго закономерное отношение.

Монументальность – это понятие не объемное, а качественное, и если у скульптора нет чувства монументальности, то ему не сделать по рецепту монумента.

Маленькие по объему скульптуры могут быть грандиозно монументальны и, напротив того, грандиозные по объему скульптуры как монументы, могут быть равны нулю.

Все это – вопрос трактовки форм. [...]

*Там же, с. 50–51.*

## О СООТНОШЕНИИ ФОРМЫ И МАТЕРИАЛА

Скульптура – искусство форм, а формы связаны с материалом. Естественно, встает вопрос о соотношении формы и материала.

Данный материал диктует определенные формы и отсюда – зависимость скульптуры от материала. Поясним примером: скульптор задумал работу на определенную тему. Первая мысль – это в каком материале можно полнее разрешить данную тему (какой материал будет ей наиболее соответствовать).

Скульптор свободен в выборе материала. Путем выбора, отбрасывания, интуитивным или другим способом, он останавливается на данном материале, например, на граните. Актом этого свободного выбора он и ограничивает себя: с этого момента он уже подчинен материалу, он уже заключил себя в рамку.

С этого момента гранит начинает диктовать скульптору формы, в которых он может выявлять свои свойства: вечность, твердость, монументальность, зернистость, способность полироваться и др. И здесь-то должно проявиться умение скульптора использовать все эти свойства для создания художественного образа.

Приступая к лепке из глины модели, скульптор должен помнить и иметь в виду, что он лепит модель для гранитной статуи, для определенного материала. Та же модель для бронзы должна быть трактована иначе.

*Там же, с. 52.*

## О ЖИЗНЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Главной заботой скульптора должно быть сохранение жизненности в своих произведениях. Для этого он должен разрабатывать фигуру не с одной только стороны, становясь перед нею, как перед рельефом, а сразу со всех сторон, беспрестанно вращая ее и делая последующие наброски всех планов во всей массе, моделируя по наброскам одновременно все силуэты и соединяя их таким образом, чтобы получить раньше всего набросок движения в пространстве.

Он должен подчиняться естественным принципам скульптуры, предназначенной для помещения на открытом воздухе.

Представьте себе, что вы видите статую в сумерках, против света. Внутри силуэт заполнен темной краской, но вы не видите деталей.

Это общий принцип как живописи, так и скульптуры. Самое существенное в статуе, стоящей где-нибудь на площади, это ее контур, ее движение, ее *value*. Рассматривание деталей отвлекает нас от общего, от главного движения, от его души, от всего, что оно воплощает.

Примером может служить гениальное произведение Фальконета Петр I. В фигуре всадника и лошади, благодаря их

жизненности, вы издали уже схватываете основную идею: властный, стремительный порыв и слитность человека с лошадыо. Контур так проецируется на себе, что вы разом ощущаете его материальность в *valcur'e*, причем в этом силуэте чувствуете и объемность. И все оказывается выраженным в силуэте, с какой бы точки вы ни смотрели на него.

Те же принципы вложены и блестяще разрешены в памятнике Мишину и Пожарскому – Мартоса.

С какой бы стороны вы ни подошли к этому произведению, вы увидите, как мастер блестяще справился с основными проблемами: и силуэт, и преувеличенные контуры – как одна форма переходит в другую, – дают объемный силуэт.

Одной из труднейших задач является компоновка в скульптуре двух фигур.

Мировая скульптура не так богата примерами решения этой задачи.

В Египте, в Греции эта проблема иногда решалась путем создания двух параллельных систем. Таковы, например, две стоящие или сидящие фигуры – “Фараон и его жена”. Они помещались рядом по двум параллельным осям: иногда между ними – ребенок, также на третьей вертикальной оси, как горельефы.

То же у греков – Кастор и Поллукс, Орест и Пилад.

Позднее за эту задачу взялся титан Микеланджело и в своей “Марии, кормящей младенца” (гипсовый слепок имеется в Москве, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина) решил ее гениально.

Здесь можно говорить об объемной композиции: с какой бы стороны мы ни подошли, в композиции и в силуэте вы видите, как участвуют две фигуры.

Роден тоже работал в этой области, но не смог справиться с задачей. В его композиции “Поцелуй” верх скульптуры создан, ноги же беспомощно болтаются в глыбе; “Граждане Кале” скомпонованы по вертикальным осям.

Мартос блестяще разрешил эту проблему в памятнике Мишину и Пожарскому. С какой бы стороны вы ни подошли, вы видите и чувствуете, что это не физически поставленные рядом фигуры, а органически связанная группа, где нельзя

изменить ни одного жеста, ни одного объема, ни конфигура, ни силуэта, не порвав их органической связи.

*Там же, с. 52–54.*

## О ДВИЖЕНИИ В СКУЛЬПТУРЕ

От увеличения и утрирования некоторых частей форм, которые выражают принципиально важное движение, произведение выигрывает в жизненности и в энергии. Конечно, нужно производить это с большой осторожностью. С целью усиления экспрессии нужно глубоко проникать в натуру.

Деформирование одной части, с целью подчеркивания известного характера, дает карикатуру. Этим пользуются карикатуристы. Нужно увеличивать и утрировать известные части отдельно, но в постоянном соотношении с другими. Но, если бы это соотношение было точно пропорционально везде, мы бы просто получили статую немного большего размера: мы бы сделали увеличение, то, что мы видим на крупных скульптурах. Отношение между утрированными остальными частями должно быть произвольное, но подчиненное общему силуэту целого произведения.

Дело здесь кроется в обдуманном преувеличении модели в соответствии со смыслом движения и идеей произведения. Конечно, под движением мы не подразумеваем жеста. Движение там, где жизнь: неподвижная фигура имеет свое внутреннее движение, в позе отдыхающего человека есть свое движение.

Такому восприятию скульптуры помогает один из существеннейших с нашей точки зрения моментов создания скульптурного произведения – это то, что мы называем методом преувеличения.

Для начала следует осторожно, работая над куском, уже исполненным в очень верных пропорциях с модели, прибавлять слой глины, выскребая сначала углубления. Сделав несколько эскизов, вы заметите, как тень, полутона того, что вы намечаете, делаются все нежнее, мягче, поверхности становятся все более освещенными, – большой силуэт делается более цельным и вместе с тем менее сухим.

Когда все существенное пролеплено и связано с остальными частями, общее впечатление сильно выигрывает. Добить-

ся связи между статуей и окружающей ее атмосферой — это значит овладеть тайной формы и света.

Важно не только сюжет, но и движение, вызванное переживанием этого сюжета. Нужно все время стараться не терять этого движения для того, чтобы сохранить внутренний смысл фигуры.

Немало усилийкладет художник в погоне за этой тайной.

Чтобы не дойти до абсурда с методом преувеличения, скульптор должен знать анатомию. Но это только как контроль, а не как цель.

Мы видим, к чему приводит увлечение анатомией: об этом свидетельствуют произведения Микеланджело позднейшего периода его творчества.

*Там же, с. 54–56.*

## О СТИЛЕ

Наиболее ярко охватим мы понятие стиля, если разберем его в органическом слиянии архитектуры, скульптуры и живописи.

Скульптура должна быть частью архитектуры, ее дальнейшим языком и органическим элементом. Она находится в теле архитектуры. Об органическом слиянии рельефов с архитектурой нам говорят метопы и фризы Парфенона.

Особенностью эпох больших архитектурныхстроек было то, что синтетические замыслы всегда осуществлялись во время величайших народных движений.

*Там же, с. 56.*

## О ЗАКОНЧЕННОСТИ

В искусстве художник никогда не должен считать себя настолько сильным, чтобы сказать: “Я знаю, что я оставляю некоторые части моей статуи менее удачно выполненными — публика этого не заметит, я поработаю в другой раз”.

Если публика этого не заметит, то заметите позднее вы сами: у вас появится привычка избегать трудности и вы будете удовлетворяться плохой скульптурой. Художник не должен идти ни на какой компромисс со своей совестью, даже в мелочах. Искусство требует такого огромного терпения, о ко-

тором люди часто не имеют понятия, в особенности в молодости.

Часто молодые художники бросаются на первую попавшуюся оригинальность и стараются подражать ей, не давая себе отчета, чего она стоит. Оригинальность, или скорее странность, к которой стремятся молодые художники, не существует. Если художник желает быть оригинальным, то эта оригинальность делается условной, как и все остальное: нужно основываться на природе, а после этого отдаться своему темпераменту, можно его вложить в искусство. Темперамент проявляется всегда, если он действительно могуч. Он, как горная лошадь, находит свой путь там, где другие не могут пройти.

*Там же, с. 56-57.*

## ЗА МАСТЕРСТВО В СКУЛЬПТУРЕ

[...] Ведь скульптура в соединении с архитектурой усиливают друг друга. Она подчеркивает или положительные, или отрицательные стороны связанной с ней архитектуры. Старые и опытные архитекторы это знают, и отсюда такой осторожный подход к скульптуре и скульпторам.

Мы сознаем нашу большую ответственность перед будущими поколениями. Стиль будет создан, конечно, на основе внутреннего идейного единства, а не механического сочетания архитектуры, скульптуры и живописи.

Стиль выражается также и через атрибуты: лепной орнамент, символика, геральдика. На это скульпторы у нас обращают очень мало внимания.

Это — громадная область, которую следует снова поднять, разработать и поставить в порядок дня.

В нашу эпоху часто встречается лепной мотив знамени. Но он плохо вылеплен. Знамена — ткань, она подчиняется тем же законам, что и складки драпировки, только трактовка складок знамен должна быть сильнее, так как знамя — это символ победы, мощи, борьбы: складки на нем должны быть трактованы так, что свет и тени должны звучать торжественным гимном.

*Там же, с. 58-59.*

## ОБ АРХИТЕКТУРНОМ И ДЕКОРАТИВНОМ ОФОРМЛЕНИИ СТАНЦИИ МЕТРО “ЭЛЕКТРОЗАВОДСКАЯ”

[...] Скульптура, как известно, во взаимодействии с архитектурой, подчеркивает или достоинство архитектуры или, если в архитектуре есть промахи или она плохая, то от этого соединения достоинства или недостатки выпирают еще больше. Вот почему архитекторы очень осторожно подходят к скульптуре, ибо скульптура это лакмусовая бумага для архитектуры — показатель ее качества. [...]

Наконец, на практике разрешается вопрос, о котором мы говорим в течение долгих лет: о синтезе искусств — архитектуры, скульптуры и живописи.

Сама жизнь доказывает, что эти три рода искусства, органически связанные друг с другом, одно дополняет другое, что при удачном их соединении может получиться замечательная гармония — замечательное произведение искусства. И опять встают снова и снова те вопросы, о которых мы долгие годы вели теоретические споры и которые сейчас в процессе жизни наши свос разрешение: некоторые удачно, некоторые потерпели полный крах. Главное и основное: синтез — это не физическое соединение, не расстановка на полках в известном порядке определенных элементов, — а нечто *органически целое*, где все связано логически друг с другом. А это возможно тогда, когда все построено на основе тех законов, которым подчинены архитектура, скульптура и живопись. Если погрешить против них, то они мстят за себя. Встает вечный вопрос: о взаимоотношениях архитектора, скульптора, живописца, об их соподчинении друг другу, — в интересах общего дела, а не о борьбе друг с другом.

Нужно всегда помнить твердо, что не все построенное есть архитектура, не все вылепленное есть скульптура и не все написанное красками есть живопись и что архитектура, скульптура и живопись подчинены одним и тем же законам.

И, конечно, в этом хоре роль дирижера должна принадлежать архитектору. От него зависит — кого он должен пригласить для данной работы — не вообще скульптора или живописца, а скульптора или живописца, творческий диапазон ко-

того соответствовал бы стоящим перед архитектором задачам.

Вопрос этот очень тонкий: вопрос органического соединения в работе этих трех начал, где сталкиваются большие проблемы миропонимания, взаимного доверия к силам друг друга, общности вкусов и культуры. От счастливого сочетания этих данных и получается необходимый синтез и в результате этого синтеза – замечательное произведение искусства.

*Там же, с. 61–62.*

## СТРАНИЦЫ ИЗ ПРОШЛОГО

### СОЛОВЕЙ И РОЗА

[...] Выбираюсь к концу города (Александрополя. – сост.), на кладбище к моим друзьям каменщикам.

Вдали от шума, на краю кладбища, человек 15 высекают узоры и рельефы на могильных плитах из туфа.

С незапамятных времен их отцы, деды, прадеды делали то же самое. По праздникам, когда они сидят в кофейне, у старших мастеров надеты короткие белые передники и за поясом заткнуты лопаточка и молоточек – знаки “мастера” в цеху.

Сегодня я опять присоединяюсь к ним. Это мое любимое занятие. Уже несколько месяцев, как я работаю с ними: я высекаю соловья на ветке (бюль-бюль). Мастер мне разрешил: “Смотри, чтобы твой соловей не был похож на трясогузку. Делай хвост короче. Работай так, чтобы розы из-под твоего резца пахли лучше настоящих и соловей своей песней дольше настоящего тысячу лет встречал бы восход солнца и радовал бы душу покойника: у настоящего мастера камень оживает под руками и поет, у шлохого он рассыпается в прах”!

Это были мои первые практические уроки.

Заходящее солнце. Вдали фиолетовая снежная вершина Алагеза – еще далее еле заметная шапка Арарата. С другой стороны, в вечерней дымке, река Арпа-чай. Затихающие стук молотков по резцам. Скоро к ударам молотков присоединится звон колокольчиков. Это из Кулы проходит караван верблюдов с солью.

Уже темно. Возвращаюсь со стариком в город: “Вырастешь, не бросай нашего ремесла и тогда сделаешь карающих ангелов. Они – вершина нашего ремесла. Жди терпеливо и работай.

Они явятся тебе!”

*Там же, с. 74–75.*

# ЯКУЛОВ ГЕОРГИЙ БОГДАНОВИЧ



1884, Тифлис (ныне Тбилиси)—1928, Ереван.

Живописец, сценограф, дизайнер, график, искусствовед.

Учился в Лазаревском институте восточных языков в Москве (1893—1898), где обучался и рисованию.

Профессиональное образование получил в художественной студии К. Ф. Юона в Москве (1900) и Московском училище живописи, ваяния и

скульптуры (1900—1902).

Автор проекта памятника 26-и бакинским комиссарам (совместно с архитектором В. А. Шуко).

В 1918—1919 годах преподавал в Государственных свободных художественных мастерских в Москве.

Автор ряда статей по проблемам теории изобразительного искусства и художественной критики.

На Международной художественно-промышленной выставке в Париже (1925) объявлен вне конкурса.

Жил в Москве. Подолгу жил и работал в Италии, Франции, на Дальнем Востоке, в Ереване, Тифлисе.

В 1946 году в Париже было создано "Общество друзей Жоржа Якулова" (председатель — Р. Херумян, секретарь — филолог и искусствовед Ж. К. Маркаде), занимающееся выявлением, собиранием, изучением и популяризацией наследия Якулова; обществом издан ряд бюллетеней "Notes et Documents".

## ХУДОЖНИК И МОНУМЕНТ

Монумент. Если мы рассмотрим те многочисленные памятники, что стоят на бульварах и площадях Москвы, то ясно почувствуем печать той культуры, что чужда эпохе революции. И действительно. Проблема памятника — это проблема стиля, проблема стиля — это проблема бытия, проблема бы-

тия – проблема искусства, так как бытие определяет искусство.

Буржуазная эпоха – это эпоха субъективизма и индивидуализма. Место рождения буржуазного искусства – кабинет, квартира. К ней, к этой квартире буржуа приспособлялось искусство. Портреты писались для кабинета, натюрморты – для столовой, пейзажи – для гостиной или приемной и “шю” для спальни.

Вся сила и мощь буржуазной художественной культуры имела в виду одного потребителя. Площадь была пуста. Грязными и жалкими были рабочие кварталы. Искусство было скрыто за нарядными дверьми... буржуа. Рабочий, подобно смотрящему на елку ребенку, сквозь холодное стекло смотрел на роскошь этих кабинетов.

Революция, вместо домохозяйина, уплотнила эти кабинеты и вынесла искусство на площадь. Площадь, которая во время буржуазии была синонимом преобразования, стала обликом искусства революционного времени.

Революция прогнала привратников искусства, заботливо охраняющих это искусство от “глаз народа”. Искусство стало *монументальным*. Пину “монументальным” и напоминаю различие между *памятником* и *монументом*.

Памятник – кладбище.

Памятник – утверждение прошлого.

Монумент – это утверждение будущего.

Монумент – призыв.

Искусство революции – не культ скульптуры, а культ борьбы и утверждение организованных масс.

Монумент – не украшение, а большая площадь. Да, монумент – не храм искусства, а мастерская жизни.

Монумент – не счетная книга. Монумент – очаг культуры. Музей. Не безвкусная коллекция эстетических украшений, а сиючтение культурных завоеваний революции.

Теперь о форме. Только той форме, которую приняли мы при создании монумента. Утилитаризм ничего не создал кроме самовосхваления. Он перешел к хозяйствованию торговыми комбинациями. Мы утверждаем искусство как победу классовой мысли. Это – наш романтизм.

Романтизм – без мистической абстрактности.

Мысль плюс бытие – сознание революции.

Вот архитектурно-схематическая схема мавзолея.

Архитектурно-схематическая форма монумента отстраняет мысль в сторону. Эта форма – симметрична. Чувствительна. Так как симметрия – равновесие, а равновесие – знак неподвижности.

Монумент – то же, что и массовый театр. Монумент – это революционный Колизей и, конечно, не надгробный камень.

*Из брошюры "Якулов (Автобиография)": М., 1925, с. 14–16 (пер. с арм.).*

## ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА

### "Мир искусства" (1900–1917). Письмо 1

В начале нашего столетия определилась эстетическая группа, противопоставлявшая "мир искусства" миру реализма – передаче "голой правды". Это была романтическая группа, стремившаяся "творить из жизни легенду", а так как предреволюционный быт различия и меланхолии никаких своих эстетических идеалов не имел, а черпал все в прошлом, заимствуя обстановку столовой, у эпохи Возрождения – кабинет, у XVIII века – гостиную и спальню, то, естественно, и живопись, искавшая легенду, вернулась к раскопкам в прошлых эпохах "красивых" легенд и хороших манер в исполнении их.

Таким образом, звездоносцы этой группы Александр Бенуа и Константин Сомов вернулись к культуре XVIII века, эпохе Возрождения и ампиру, Добужинский – к старому Петербургу, Кустодиев – к старому русскому лубку и т. д. Появились "маркизы", "пьеро", "карнавалы", "фейерверки в париках", "старый Петербург" и, наконец, экзотические мотивы персидских и индусских миниатюр Леона Бакста.

Положительная сторона группы заключалась в воспитании декоративного вкуса, изящества линий и форм, которые эти художники открывали в искусстве отшедших веков. Этой группой был создан вкус к хорошей графике и книге, к домашней обстановке и театральной декорации.

Отрицательная сторона этой культуры заключалась в ее отчужденности от чего-либо современного и нежелания видеть в будущем никаких просветов.

Тем не менее в своем увлечении прошлым она была искренней и честной, а главное – полезной, ибо декоративное искусство, играющее главную роль в обиходе, было в полном загоде в эпоху реализма и передвижничества.

Но и в области нормы “Мира искусства” грешил тем, что, также как реализм, он придал слишком большое значение “сюжету”, заменив бытовой сюжет реалистов сюжетами эпохи романтизма – эпохи Людовиков, наполеоновского и петровского (“старый С[ан]кт-Петербург”) империализма.

Несостоятельность “Мира искусства”, ее большая отдаленность от решения новых, современных проблем как в форме, так и [в] сюжетах (содержании) обозначилась вскоре после 1905 года, когда на арену выступила группа “Голубой розы” (Судейкин и Сапунов), “Венка” (Ларионов – Гончарова, Бурлюк – Якулов) и, наконец, “Золотое Руно” (Сарьян и Павел Кузнецов).

Эти новые группы шли по линии европеизма-восточного искусства (московская школа), стремясь к распознаванию восточных элементов в русской живописной культуре – в противовес группе “Мира искусства”, искавшей откровений лишь в европейской по-петровской (петербургской, академической) эстетике.

Последователями и подлинными потомками и учениками “Мира искусства” являлись: Ал. Яковлев, Шухаев, Сорин, в некоторой мере Судейкин и позже Григорьев.

В 1910 году появилась группа “Бубновый Валет”, а затем и футуристы, пришедшие к полному безоговорочному отрицанию какого-либо прошлого.

Таким образом, цитадель “Мира искусства” под влиянием постоянного натиска и проникания на ее территорию в период 1907–1917 (последняя выставка “Мира искусства” в полном составе ее художников) – художников иных тенденций, как, например, Н. Сапунов, Гончаров, Ларионов, Сарьян, Якулов, Судейкин, позже Кончаловский, Машков, Татлин и Казимир Малевич, совершенно деформировалась и стала играть лишь роль внешне объединяющей организации, своего рода художественной федерацией различных эстетических Республик, заключивших с “Миром искусства” лишь оборонительный союз против быговиков и передвижников.

В послеоктябрьский период организация, державшаяся лишь как "фирма", распалась и большинство ее пионеров и последователей оказалось заграницей (Сомов, Рерих, Добужинский, Остроумова-Лебедева, А. Яковлев, Шухаев, Сорин, Судейкин, Григорьев и несколько менее значительных имен). Так как Октябрьская революция предъявила к искусству требование нового пафоса и нового содержания, чем вывела искусство из его оборонительного (от мещанства и безвкусицы) состояния, в котором, как некой летаргии, находилась группа "Мира искусства", "Мир искусства" оказался нежизнеспособным.

Нам, как и идеологам "Мира искусства", его организаторам и культурным водителям: Александру Бенуа и Сергею Дягилеву (редактору журнала "Мир искусства" и проводнику этих тенденций в русском балете и театре в Европе с 1907 года), совершенно ясно, что воскрешать эстетические и общественные тенденции, сыгравшие свою роль тридцать лет назад, вполне оформившиеся и ставшие историей, нет ровно никакого смысла.

Из личной беседы выяснилось, что эту простую истину осознают и Александр Бенуа, и Сергей Дягилев, и Константин Сомов (столпы "Мира искусства" в 1900 г.), оставшиеся совершенно безучастными к попытке группы художников воскресить в 1927 году, в Париже, эти же архивные для всех художественные тенденции (Бенуа и Сомов уклонились от участия, а Дягилев не был на открытии).

Аналогичная парижской попытка имела место в начале 20-х в Москве, где образовался "кооператив мира искусства".

(Парижское предприятие устроено тоже на кооперативных началах).

Но оба эти кооперативные предприятия очевидно доказывают истину, что [союз] кооперации с эстетикой не нашел своей жизненной базы и обречен на успех.

## Выставка "Мир искусства" в 1927 году. Письмо 2

Выставка "Мир искусства", открывшаяся в Париже, несмотря на привлечение свежих сил (Сарьян, Лансеро и Корвин), произвела крайне тусклое впечатление. "Столпы" эми-

рационального искусства Александр Яковлев, Шухаев, Сорин, Григорьев не могут выдержать в живописи серьезной конкуренции парижских мастеров: “белые вороны” Лансере и Сарьян остались непонятыми в тех здоровых чертах, которые стали присущи их творчеству в послеоктябрьское время: у Лансере – привнесение здорового реализма и присущее его живописи изящество, а у Сарьяна – утверждение в колористическом богатстве и широком размахе [черт], свойственных пейзажам Арменин.

Чтоб читатель не заподозрил в предвзятости и сутобом цинизмизме автора этих строк, автор предоставляет слово Сергею Щербатову, когда-то крупному меценату “Мира искусства”, пишущему отчет о выставке в “Последних новостях”. Отчет проникнут глубокой тоской по дорогом, по увы, отшедшему прошлому.

“Догорели огни... облетели цветы...” и на картинах эмигрантских маэстро и... в душе самого критика. Приводим выдержки:

“Мир искусства, – пишет Щербатов, – для нас не только “попятие”, название самой значительной выставки Петербурга и Москвы, это символ, воскресающий, наряду с воспоминаниями о прошлых русских выставках, воспоминание о нашей личной прошлой жизни, с ее радостями, надеждами, чувством национального самосознания и гордости, связанными с русским искусством...”.

С этой выставкой мы пережили все возрасты нашей жизни. Вместе с ней были молоды, вместе с ней прожили зрелый возраст, и ныне, когда чувствуем дыхание осени, это “осеннее” чувство для нас символически вновь с ним связывается с этим эмигрантским “Миром искусства”, нашедшим убежище в парижской галерее Бернгейма и уже обронившем немало лепестков цветка, когда-то столь пышно расцветавшего. Более того: это “осеннее” ощущение переносится и на выставленные произведения, в силу ли общего настроения, в силу ли свойства самих работ. Благоуханного цвета нет: есть плоды, частью недоспевшие, частью перезрелые...

Далее: Яковлев и Шухаев в рисунке достигли очень многого. Но у живописи они “в гостях”.

Очевидна предвзятость в оценке Лансере и Сарьяна:

“В работах Лансере и Сарьяна нельзя отметить никакой разницы с их прежними работами. Суховатые по живописи пейзажи Лансере выдержаны в благородной теплой гамме (“Тифлис”). Рассчитанные на декоративный эффект восточных тканей паторморты Сарьяна, с разбросанными пятнами плодов, равно как его знойные пейзажи, упрощенные до шпакатных эффектов, всегда приятны в раскраске, исполнены в сдержанной, хотя и нестройной гамме.

Когда-то болевая, дружина “Мира искусства” осталась в хотя сильно поредевшем, но сохпнутом строю, и не свернула в эмиграции своего знамени. С возвращением на родину ряды ее пополнятся свежими силами: несомненно, почувствуют и представители старшего поколения прилив новых вдохновений от прикосновения к родной почве, от глубокого обаяния родной природы и от несказанной красоты иных русских ликов, проникнутых поэзией, в которой так нуждается современное русское искусство, ее утратившее во имя других достижений”.

*Национальная галерея Армении, мемориально-рукописный отдел, фонд Г. Якулова.*

## РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО

Русская театральная критика советского периода получала не один раз отповедь со стороны театральных мастеров на диспутах... Отношения с критиками обострились до третейских разбирательств даже с Мейерхольдом, которому эти же критики истерически услужали долгие годы.

Все это вынуждает нас, художников, выступать в печати и на эстрадах, как бы корява и ни была форма, в которую мы облекаем свои мысли, но их можно при некотором усилии понять, изменив редакцию. (Здесь-то и должна была бы приходиться на помощь критика).

Я понимаю, что быть критиком не легче, чем быть художником — пропикать в творчество другого не легкая задача. Вот почему история знает много случаев ошибок критики, запоздалых признаний и поздних откровений...

Но, несмотря на всю предыдущую практику, мы вправе требовать от новой советской критики бережного и ответст-

венного подхода к нашему творчеству, если не в интересах художников, то, во всяком случае, для читателей.

Вопрос, как осветить наши мысли в согласии или несогласии с таковыми, – это право и долг критика, подвергнув предварительно строгому анализу содержание произведения, – по понять, что хотел сказать автор статьи или произведения, – это несомненная обязанность критика.

Это первое, а второе – это необходимость для критиков знания самих вопросов трактуемой темы.

И третье – чтобы форма (редакция) критики была такой, чтоб читатель понял, что же именно хочет сказать сам критик.

Иначе у читателя в мозгу получается двойное кривое отражение трактуемого вопроса.

Таким образом, отражая лицо художника белого теоретика на поверхности красного мышления критика, – читатель, благодаря кривизне их обоих, – получает вместо человеческого облика... редиску.

Поэтому мы приходим к заключению, что надо изменить методы и форму критики.

Пред нами стоит проблема научной критики искусства на началах точного анализа, а анализировать мы можем только прошлое, а не настоящее, потому что настоящее накапливается, а прошлое уже подвело черту.

Художникам всех родов искусства до сих пор историческая критика наносит ущерб, независимо от того, превозносит она их или отвергает.

Зрительно она навязывает наглазники...

Все припоровывается к тому, чтоб сделать из художника и зрителя пару извозчичьих лошадей, понукаемых бичом критика.

В дореволюционной России особенно свирепствовала критика, отрицающая за русскими художниками право на самостоятельное творчество, гоня немую пару на "Париж".

В период военного коммунизма наши присяжные критики впали в растерянность, началась "переоценка ценностей".

И вот пока критика занималась "сменой вех", – художники-творцы получили некоторую "передышку". Чувство облегчения было так велико, что один русский художник на вопрос парижан-художников: "что способствовало росту рус-

ского художника в тяжелой бытовой обстановке тех дней?” — не задумываясь, ответил: отсутствие художественной прессы.

И надо сказать, что художественная среда хорошо использовала “передышку”. Развилась действительно свободная пеховая художественная дискуссия, давняя возможность заняться самокритикой, создавая ту здоровую почву, на которой выросла декоративная и театральная культура эпохи Революции.

Пришел НЭП... Одной из первых ласточек Нэповского возрождения “импрессионистической критики” была курьезная книжка Абрама Эфроса “Портрет Натана Альтмана”, в которой автор, пытаясь создать портрет этого художника, выявляет необычайную первозность исполненного революцией истерического импрессиониста. В Революции Эфрос видит для художника “Толкучку”. Топчет всех художников, чтобы выделить своего героя... только единственный Альтман, пишет он, не растерялся в этой “толкучке”. Творчество Альтмана — “гладко отполированный предмет, где критике ухватиться не за что”. Автор как будто восхищен, но на самом деле растерян и вынужден заключить свой “портрет” возгласом: “Альтман — ни то ни се, а черт его знает что!”.

Спрашивается, для чего написана книжка?

Хотя всем известно, что французская художественная критика целиком находится во власти “marchande des tableaux” (продавцов картин) и направляет вкусы публики в сторону интересов рынка, художники негодуют своим презрением к “теоретизированию”. Пикассо выступил со статьей об Анри Руссо, незамеченной критикой.

Пытаюсь пояснить некоторые из своих положений: “Восток и Запад” и почему я этим вопросом занят.

Для нас, племен передней Азии, всками воспитанных декоративной культурой (эмоциональной), весьма был труден европейский реализм XIX века.

Европейское искусство стало нам близким и понятным со времен импрессионистов, введших эмоциональное начало в живопись, ритмичность рисунка, красочность, т. е. те элементы, из которых складалось античное восточное искусство. Увлечение импрессионистов солнечным светом роднило их с народами античного Востока, а во втором поколении импрессионистов Гоген на острове Таити черпает темы у таи-

тия, англичанин Обри Бердслей изучает японцев и подражает их графическим методам (ритмической манерности). Апри Матисс был исключительно под влиянием Востока.

Если бы ни восточное, ни западное искусство не имели всечеловеческих элементов, то едва ли бы азиаты наслаждались великими произведениями Запада, а Запад – восточными.

Никто не отрицает значения Запада, но нельзяпеть сопрано, если у Вас баритон, – это будет имитацией, а не искусством. Точно также нельзя замыкаться в прошлом, кому бы оно ни принадлежало: Западу или Востоку, но надо уметь его понять.

Подходя с точки зрения эмоционального содержания, мы не можем не увидеть основных делений культур: в I-м поясе – культуры, основанные на культе (Китай – вода, Индия – пламя, Персия – огонь, Аравия – огненный жар, Ассирия – земля), 2-й пояс городских культур, начиная с Римской культуры (Испания – Аравия, Германия – Ассирия, Италия – Индия, Англия – Китай). Какова механическая структура каждой из них – не является предметом этой беседы. Но механические законы играют немалую роль. Есть же явление, называемое дальтонизмом. Искусство-то и заключается в том, чтоб осознать и определить свой глаз, свое ухо, свое осязание, свое обоняние и синтезировать все это. Тогда-то и получается стиль, т. е. определенные законы пропорций, ритма, тона, гаммы цветов и т. д.

Это процесс самоанализа не психологического, а анализа натуралистического путем изучения законов явлений вне себя находящихся и наблюдение за тем, какое действие оно производит внутри творящего. Здесь нельзя миновать векового опыта народов и, конечно, необходимо идти к первоисточнику, а следовательно к Античному, что и сделали импрессионисты.

Искусство светотени (западное) появилось в средневековых городах, потому что мастера, украшающие стены (фрески) пользовались светом, исходящим от окон зданий, – это искусство *interieur*-а, изменившееся в зависимости от изменения городов (от церковного – Ренессанс) к королевскому – дворцовому (Людовики) и, наконец, – буржуазному (*Nature mort* – для столовой, *Nu* – для спальни и т. д.) XIX в.

Очевидно, об этом-то классовом искусстве и говорит т. Сутырин. Это нам давно известно и было известно импрессионистам, которые стали искать космическую и механическую структуру искусства, ибо, как не танцуй, а арабского копия не смешаешь с киргизской лошастью, хотя территориально и та, и другая могут оказаться в Париже.

Я не говорю о далеком будущем, я не Христос и не Магомет, чтоб угадывать, что будет на том свете. Будучи реалистом, я вижу, что существует племенное различие и корни этого различия лежат в прошлом, а посему мне надо поучиться у векового прошлого уметь определять себя сегодня.

Следовательно, мне, Якулову, надо обратиться к опыту тех племен, которые сумели сделать этот путь.

Ведь, прежде чем человечество пришло в город, оно жило в пещерах, поклонялось солнцу и стихиям. Германия определяется не только капиталистическим Берлином, но и лесами, в которых она жила до городов, потому она создала готику – архитектурный символ хвойных лесов. Также Римский амфитеатр – символ символов имеющихся в горах естественных амфитеатров.

Говоря “Ex oriente Luxa”, я говорю только о том, откуда надо начинать, а вовсе не о том, к чему надо подходить. В художественном творчестве подсознательный опыт играет главнейшую роль, а в нем-то и заперта вековой племенной багаж.

Если я не рассматриваю племенные культуры с классовой точки зрения, то и не гляжу на них, как на культуры мистических откровений.

Восток знает только одну мистическую религиозную культуру – Иудаизм, поэтому Иудея никогда не имела своего стиля ни в архитектуре, ни в живописи, ни в быту, заимствуя все это у ассирийцев, египтян и арабов. Ибо начертательные искусства требуют натуралистического, а не мистического подхода к явлениям и вещам.

Если вы считаете, что символическая форма это и есть мистическая или мистическое содержание обязательно связано с символической формой, то это грубая ошибка. Восток символичен по форме, но не всегда и не обязательно мистичен в содержании.

Культы стихий обязывали к изучению их ритма. Начало механики в искусстве исходит из изучения стихий. Это вполне настолько большой, что о нем в газете дискутировать не приходится.

Столкновение двух начал существует и по сей день внутри самого Запада.

По сей день в Париже воюют два начала: начало импрессионистическое – цветное, колористическое – восточное (Делоне) и начало, оперирующее на светотени, – западное (Пикассо).

У людей бывает два разно физиологически построенных зрительных аппарата (а отсюда и два разных зрительных восприятия): одно – позитивное, воспринимающее рисунок (черно-белое), другое – негативное, воспринимающее дополнительные цвета (красно-зеленое).

Первое – западное, второе – восточное.

В Италии эти два начала очень точно определились в одной и том же классе цеховых мастеров городской средневековой культуры в двух школах: в венецианской (колористической – живописной – восточной) и флорентийской – скульптурной (светотень) – западной; вершителями флорентийской были Леонардо да Винчи и Микеланджело, а венецианской – Джорджоне, Тициан и Веронезе.

*Там же.*

## ФОРМА, ТЕМА И СОДЕРЖАНИЕ

С первых дней Октября мы декларировали, что руководить ее идеологией мы на себя смелости не берем (декларация имажинистов). Мы декларировали, что Революция формы – не есть Революция содержания...

Прим.: Футуристы в период блокады (18–20 г.) доказывали, что их форма соответствует новому содержанию Революции; чаяли, что Италия через культурную близость “революционеров в искусстве” перекинет мост в СССР, а получилось что?

Здесь – комфуты, а в Италии – фаши-футы.

Каким способом? А по способу Гей-Люссака: жидкость в сообщающихся сосудах останавливается на одном уровне, эта жидкость есть футуристическая форма.

Полагаю, что этого достаточно, чтоб убедиться, что в искусстве есть форма – это материал, на котором работают, тема – это способ работы, а содержание безразлично.

Прим.: Мы имеем фашистские плакаты черноблужников, не отличающиеся от наших. Разница лишь в тексте.

Что касается худтеатра в “Турбинных”: “Три сестры” на советский манер (это содержание), а тема и форма – Антон Чехов.

Ибо содержание не есть только сюжет.

Поэтому я пишу именно так, как я думаю: “безотносительно к содержанию”... но не к теме. Героическая баня 26 и Риэши, созданные нафосом Революции и облуживают нафос анлийского империализма в пьесе “Рычи Китай”.

Тут-то содержанию, а не теме, и приходит “Юрьев день”!

Податься – некуда.

Очень опасная вещь содержание, ибо по истечении времени содержание превращается в форму и лишает он всякого содержания, приобретая ходульность (“Любовь Яровая”). Ведь это Потанинко наших дней. (Открываете первую страницу Потанинко, и вам ясен весь роман). Открывается завязка пьесы “Любовь Яровая”, и ясна вся пьеса. Схема ясна: “Боже Царя” и “Интернационал”, ходульно агитационные слова и пр., и пр., а дальше эпизоды, эпизоды и анекдоты в лицах.

Существует французская картина, изображающая умирающего солдата, который тянется к явившемуся Христу. Манера письма реальная, а содержание – мистическое. Еще раз видно, что форма не связана с содержанием. Ясно потому, что декларация АХРР-ов выеденного яйца не стоит. Бытовая форма ничего не гарантирует. У АХРР-ов есть форма (бытовая), сюжеты (революционные), а темы Революции, т. е. эмоционального опущения, нет никакой, ибо вкуса ни к Революции, ни к революционному быту они не чувствуют, а без вкуса – нет искусства.

*Там же.*

## РЕВОЛЮЦИЯ И ПАФОС

Когда же революция делалась от сытого желудка? Когда же была возможность устроить Революцию без патетического Заряда?!

Именно колониальный Кавказ имел этот пафос ненависти к пасынкам и вовсе не “буржуазный”. Этот пафос, если вы всмотрелись в работы Пиросмани, – это отрицательное отношение к власти и угнетателям – есть у Пиросмани, где во время *Dolce far niente* пейзажей Грузии стражинки грабят и истязают мирных крестьян.

Вот, где тлел пафос Кавказа, который вспыхивал временами в восстании Шамшия, Гурии и ряде других революционных событий. Вспомним самые тяжелые периоды военного коммунизма, о колоссальных технических неудобствах и ломки быта в Москве... и что же? – Этот период был расцветом Русского театра и декоративного искусства. А теперь?

Признаю рядом дискуссий в Москве, а также признаниями наркома Луначарского, да и левовца Третьякова (на с. “Зари Востока”): – “надо заметить, что мы переживаем эпоху падения формы”.

*Там же.*

## РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО

Революция способствовала ускорению гонения футуристической отплевачины, безпредметничества, отсутствия эмоциональной темы, которыми шеголяли Хлебниковы, Крученых, худ[ожники] Татлин и Малевич со своими группами, Федор Комиссаржевский и Таиров со своими кубами вместо декораций. Революция заразила пафосом ломки форм, переконструированием и потребностью к точной схематизации, что есть свойство или, вернее, стиль Революции по ее внутренней форме и манере мышления. Этим революционные художники отличны от западных и в этом ушли вперед (область декорат[ивного] искусства).

Способность к схематизации есть свойство восточного мышления – символического-образного в отличие от европейского реалистического-предметного.

Революция добила стапковую живопись, и так задыхающуюся в тисках подражания французам (сезаннисты: Маш-

ков, Кончаловский и др.) и итальянским футуристам (Татлин, Малевич и др.), и раскрепостила декоративное искусство (архитектура, театр, плакат и книга).

*Там же.*

## ТЕАТР И ЖИВОПИСЬ

Опыт ряда образцовых театральных постановок прошлых двух десятилетий дает право художнику считать себя главным строителем театральной культуры. Каждая новая постановка давала и дает зрителю представление о новых течениях в живописи и новых выдвигающихся художественных формах... В общем, театр пропустил через себя длинную цепь художников различных направлений и видел все, начиная от импрессионистических исканий Врубеля и Коровина и вплоть до постановки "Обмена" Клоделя, сделавшей поворот к сооружению декорации с заменой "живописи кистью" — светописью.

Причину этого можно искать, несомненно, в том, что искусство живописи черпает материал для своих исканий и творчества из самых бед окружающей нас действительности и служит связью с культурами других стран и эпох. У театра же нет путей подойти через современную жизнь к прошлой театральной культуре. Мостом к прошлому для режиссера служит книга, гравюра или картина, для художника же современность — действительность, реальное зрительное восприятие.

В то время как новые течения живописи открывают для нас те или иные углы старой живописной культуры, ускользнувшей от предшественников, в театре по сию пору не обозначилось ни одного момента, который так или иначе приближал бы зрителя к принципам прошлой театральной культуры.

В то время как живопись нашла свою ремесленную базу, театр и до сих пор еще не обрел своих основ и беспомощно шлетется в конце достижений современной живописи. Последнее сказывается в отсутствии репертуара у всех театров, так или иначе претендующих на современность: современный театр надевает живописный костюм, не имея для него не только живого тела, но даже и сколько-нибудь приличного

мапекена и являясь только вешалкой для современной живописи.

Оригинально выражаясь, театру нужно сначала поработать над созданием мапекена, потом пойти к нему живое тело и лишь когда оно выучится носить свой костюм, — считать себя достойным живописи и ее завоеваний. Чтобы совершить этот путь, театр должен пройти через руки настоящих театральных живописцев и раз навсегда порвать с “пресловутыми” декораторами, которые, не задумываясь, делают из сцены “живую картинку”, перепосая без изменения свои чисто плоскостные эпюды на экран сцены... Настоящий живописец, производя театральную постановку, пойдет в своих исканиях от “экрана” театра и будет сочетать все виды искусства (живопись, архитектуру и скульптуру), соотносясь с объективными условиями и в первую голову с [условиями] архитектурой сцены и зрительного зала.

Перед театральным живописцем стоят две задачи:

- 1) определение методов для создания театральной формы;
- 2) связь с современной культурой и использование технических возможностей.

Для того чтобы эволюция театра пошла по своему правильному пути, необходимо начать строительство совершенно на новом месте и ни в коем случае не производить надстроек над зданием старого театра. Дореволюционные постановки художников были созданы вне условий экрана современного театра. В них, как и было указано выше, постановщики пользовались лишь теми способами, которые присущи станковой живописи. Таким образом, строя новый театр, нужно проделывать все с азов, целиком отбросив ветхие пережитые формы.

Любопытно отметить, что, в то время как живопись раскрепостила себя от литературности, театр целиком находится под ее властью и до сего времени мыслит исключительно полилитературному. От этого-то и происходит желание дать “единое” впечатление от всех искусств, входящих в театральное представление. Это в корне неправильно, так как фраза литературная и фраза живописная находятся и должны находиться в театральной постановке в разных планах: в то время как слово может “объяснять”, живопись должна вызывать чувство.

Чувствование живописных форм обязывает художника изучить внешние условия театрального искусства, как-то: значение расстояния зрителя от рампы, свет, грим, пластику и пропорции высоты и ширины сцены.

Развитие сценического действия является процессом, благодаря которому в мозгу зрителя создается определенное впечатление, а потому театрально-зрелищная сторона и должна быть по возможности примитивной и элементарной в своих частях.

Слитность должна являться во впечатлении зрителя, а не слагаться на подмостках театра. Глаз зрителя не может превратиться в ухо или становиться мозгом, но должен оставаться все время лишь самим собою, то есть приемником впечатления, а не содержания.

Академический театр в том виде, в котором он теперь существует, безусловно абсурден, ввиду крайней сложности приемов, применяемых им для выражения самых простых вещей.

Зрительная сторона драматического театра состоит из совершенно абсолютных слагаемых: единица грима, плюс единица костюма, плюс единица декорации, плюс единица света, плюс единица движения... Пять этих единиц должны быть обособлены и не слиты... Современный театр единицы эти перемножает, вместо того чтобы слагать, и получает сценическое произведение, а не сценическую сумму.

Метод сложения и метод перемножения существуют также и в живописном искусстве, причем первый является декоративным, второй же — станковым или картинным. Ошибка всех работающих в театре живописцев заключается в том, что они применяют к драматическому театру второй метод, тогда как ему присущ лишь первый (слагательный).

Художники-постановщики напрягали до сего времени все силы, чтобы слить в одну плоскость движущегося актера с неподвижной декорацией. Принцип этот проводился как при бытовых, так и при стилизованных постановках, причем художники добивались слитности, чтобы сделать изображаемую жизнь реальной или получить наиболее выпуклую стилизацию.

*Там же.*

## АРАКЕЛЯН СЕДРАК АРАКЕЛОВИЧ



1884, с. Джаук (ныне Азербайджан)–1942. Ереван.

Живописец, педагог.

Заслуженный деятель искусства Армянской ССР.

Профессиональное образование получил в мастерской Г. Ф. Гриневского и Рисовальной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств в Тифлисе (1904–1908) у Е. М. Татевосяна, Б. А. Фогеля, затем – в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1908–1916) у А. Е. Архипова, К. А. Коровина, А. В. Васнецова.

Был директором (1921–1924) и преподавателем живописи (1921–1937) Ереванского художественного училища.

С 1919 года жил в Ереване.

### ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

В каждой области бывает отчет, отчет перед народом. Художественная выставка также является экзаменом советских художников перед рабочими. Здесь выставляются и выясняется, чем воодушевляешься, чем живет данный художник, прослеживается его творческий полет и то, с какой мерой мастерства он воплощает свои переживания. Мало иметь паспорт советского гражданина, надо иметь еще паспорт советского художника.

По книге Г. Гюрджяна "Седрак Аракелян". Ереван, 1967, с. 36–37 (иср. с арм.).

Мы знаем, что пролетариат в начальном периоде своей борьбы использует оружие буржуазии, вкладывая в него свое содержание. В процессе борьбы содержание влияет на

форму оружия, изменяет ее и создает единство формы и содержания.

Если наш сегодняшний художник углубляется в содержание, если он живет поставленными перед нами сегодня вопросами, то содержание его произведений обязательно должно воздействовать на форму, об этом говорит диалектика.

Только рабочий класс может указать правильный путь, только приближаясь к трудящимся, сможешь понять настоящую сущность жизни, в противном случае попадешь в такие ошибки, из которых выбраться будет невозможно.

Развивать вкус? Какой вкус? Развить вкус — это очень мало.

Искусство должно воспитывать, развивать, побуждать, вперед, оно должно оформлять наши достижения, вызывать эмоции и внушать веру в новые победы.

*Там же, с. 37.*

Даже самые маленькие подготовительные наши работы должны быть содержательными, чтобы, распространяясь в массах, выполнили бы свою воспитательную роль.

Мне кажется, что художник должен двигаться соответственно нашим темпам, ибо каждый лозунг, каждая задача, что ставит партия, не случайны. Художник должен активно участвовать, помогать этой работе своим искусством, будет ли это иллюстрация, плакат, станковая или декоративная живопись, это все равно.

Любая задача, что ставит партия, — это необходимый компас нашего развития и если мы не будем знать наш путь, не будем участвовать в этой работе, не сможем построить новое.

*Там же, с. 38.*

Все великие художники осуществляли исследования, подготовительную скульплезную работу, но все это для больших монументальных работ, а у нас?..

Творение высокого качества характеризует талант. Такого качества работу выполняет тот, кто много работает и длительно изучает свое дело. Как нет без содержания формы и без формы содержания, так же нет без таланта трудолюбия и без трудолюбия таланта. Сколь велик талант, столь велико и

трудолюбие. Когда в художнике возникает замысел и этот замысел начинает осмысляться, становится содержанием, то в ходе развития содержания в форму требуется работа. Насколько талантливы художник, настолько величественнее мысли, зарождающиеся в нем, настолько большая работа требуется для их оформления и превращения в большое содержание.

*Там же, с. 40.*

Реалистическим становится художник не количеством изображенных окон и камней, а эмоциями, которыми заражает нас. Он должен убедить нас, заставить поверить тому, во что верит он сам.

Не надо располагать, сводить действие в композиции, а к композиции надо сводить идею и использовать действие как сырой материал.

*Там же, с. 41.*

Мировоззрение определяет содержание, содержание диктует форму. И совершается это не сразу, одним движением пальца, а является результатом целого ряда процессов, длительной борьбы... Обусловленное мировоззрением содержание произведения художника берет верх и обретет соответствующую себе форму. Мне кажется, что ни одна из существующих ныне или принадлежавших прошлому форм не соответствует новому содержанию, конечно, в них есть элементы, которые мы должны использовать, марксистски истолковав. Вероятно, найдутся среди нас и такие, кто механически использует их, как это бывает в отношении средневекового, ассирийского и египетского искусства. Пройдет время, они увидят, что их подход ошибочен, что теория не соответствует практике и исправятся, но это будет лишь тогда, когда они вплотную подойдут к содержанию, которое заставит их отказаться от механического использования форм искусства эпохи феодализма.

*Там же, с. 42.*

Из всех направлений и измов мы должны суметь взять все, что необходимо нам для того, чтобы еще более углубить и сделать яркой нашу идею.

Формальные поиски цвета в конце концов приведут к декоративным полотнам и ситцевым узорам.

*Там же, с. 43.*

Передовым искусством является фигуративное искусство. Наивысшее существо – человек, он создает все, он вернит все, но его изгнали из своих работ художники.

*Там же, с. 59.*

Та статуя не статуя, если думаешь, что перед тобой стоит настоящий человек, живой человек. В первую очередь это статуя, а затем уже – живой человек. Так и портрет. Портрет – это оформление прекрасного и осмысление жизни.

*Там же, с. 76.*

## ГЮРДЖЯН ГАБРИЭЛ МИКАЭЛОВИЧ



1892, Ардвин—1987, Ереван.  
Народный художник Ар-  
мянской ССР.

Живописец, педагог, искус-  
ствовед, общественный дея-  
тель.

Профессиональное образо-  
вание получил в Пензенском  
художественном училище  
(1910—1917) у П. И. Коро-  
вина, Н. Ф. Петрова, И. С. Го-  
рюшкина-Сорокопудова,  
окончил Высшие художест-  
венные мастерские Пензы  
(1920).

Преподавал в Высших ху-  
дожественных мастерских в Пензе (1920—1922), Ереванском  
художественном училище (1923—1927), Ереванском государ-  
ственном политехническом институте им. К. Маркса (1930—  
1935) и Ереванском государственном художественно-теат-  
ральном институте (1945—1958; с 1947 — профессор).

Один из основателей и председатель (1927—1929) армян-  
ского филиала Ассоциации художников революционной Рос-  
сии.

Был председателем Союза художников Армении (1951—  
1959, 1968—1969).

Автор книги "Художник Степан Агаджанян. Жизнь и твор-  
чество" (на арм. яз.; соавтор — А. Еремян), "Седрак Араке-  
лян" (на арм. яз.) и многочисленных статей по вопросам изо-  
бразительного искусства.

Жил в Ардвине (1892—1909, 1917), Пензе (1910—1917,  
1920—1922), на Северном Кавказе (1918), в Ереване (1922—  
1987).

## О ЗАДАЧАХ ОБЩЕСТВА РАБОТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ

Принимая свободное субъективное воспроизведение природы, считая форму критерием оценки художественного произведения, Общество должно явиться защитником гражданской служебной роли искусства. Общество находит, что нет антихудожественного содержания, что самому прозаичному бытовому сюжету можно придать художественную форму, что каждому идейному содержанию можно придать художественное содержание, следовательно, и художественную форму. Общество глубоко сознает, что искусство, оторванное от жизни и быта, — признак вырождения, что художник должен слиться с народными массами, он должен быть красноречивым выразителем стремлений, надежд, вкусов этой массы, быть певцом ее побед. Но предъявление подобных требований данной выставке преждевременно. Это равносильно тому, как если бы от человека, прибывшего в незнакомое место, потребовали бы знания этой местности. А ведь художники Армении почти без исключения приезжие. В новых политических условиях нашей страны создается новая культура, новый быт, надо хотя немного усвоить характерные особенности этого быта, участвовать в строительстве — для претворения этих явлений в художественные формы...

Первая весенняя выставка со всех точек зрения достойна внимания, а Общество — моральной и материальной помощи в общественности и государственных организаций.

*Из статьи "Общество работников изобразительного искусства Армении и их выставка"; "Хорурдан Айастан" ("Советская Армения"), 1924, 2 мая (пер. с арм.).*

## О НОВОМ ИСКУССТВЕ

Мы жаждем такой школы, которая, опираясь на образцы нашего ясного и глубокого народного искусства и изучая наши древние стили, могла бы создать современное новое искусство в соответствии с духом нашего сегодняшнего дня. Иными словами, перед нашими армянскими художниками и скульпторами стоит проблема стили в новых условиях развития культуры.

Очень сложна и трудна эта задача, особенно по той причине, что стиль не придумывается и не выискивается, а нащупывается в процессе усиленной и искренней работы. И это дело нескольких поколений художников, которое, однако, следует начать уже теперь.

*Из статьи "Союз художников": "Вертел" ("Восхождение"). 1924, N 1, с. 64 (пер. с арм.).*

Связь нового искусства с революционной жизнью нельзя, конечно, ограничивать сюжетом. Брать сюжеты из революции, рабоче-крестьянской жизни — еще вовсе не означает создавать пролетарское искусство. Недоразумение здесь состоит в том, что содержание путают с сюжетом. Оценка же дается не теме, не сюжету, а содержанию работы и главным образом форме, соответствующей ему. Содержание зависит от отношения художника к явлению, а отношение — от его мировоззрения. Итак, новое революционное искусство обусловлено соответствующим новым мировоззрением, коллективным творчеством выковавших новое эстетическое кредо художников.

Конечно, коллективное творчество надо понимать не в примитивном смысле, как работу нескольких человек над одной картиной или скульптурой, а в смысле сотворчества, взаимодействия и преемственности, которые являются предварительной основой нащупывания стиля.

*Из статьи "Революция и искусство": "Арест" ("Искусство"). 1927, N 5-6 (пер. с арм.).*

...Порой предполагается, что достаточно взять актуальную тему из нашей социалистической действительности и уже самое главное сделано...

Большая тема возлагает на каждого из нас и большие обязанности...

Актуальная тема сама по себе — довольно-таки нейтральная категория. Она может трактоваться или наполняться противоположными содержаниями. Тему надо марксистски, всесторонне изучить и прийти к большевистскому содержанию, углубить, отработать, найти самым точным и исчерпывающим образом выражающие это содержание соответствующий сюжет и соответствующую форму. Соответствующая

форма означает новую создаваемую форму, которую нельзя некритически взять из старого искусства, а следует создать, исходя из требований данного нового содержания, она должна быть вполне современной, самостоятельной...

...Форма – не нейтральное средство, а, будучи сама обусловлена каким-либо содержанием, содержательна, она – “оформленное содержание”. В точности использованная форма неизбежно приносит с собой свое оформленное содержание” и, вопреки желанию использующего это “приданое” художника, вносится в новое содержание его произведения, создавая эклектическое смешение...

*Из статьи “Животные на выставке изобразительного искусства”, “Хорурдани арвест” (“Советское искусство”), 1938, N 1, с. 10-12 (пер. с арм.).*

## О “МУЗЕЙНОМ” НАТУРАЛИЗМЕ

Порой реализм отождествляют с натурализмом. Достаточно того, чтобы художник любил действительность, подробно изучал природу, чтобы уже созданные с природы этюды, или на их основе картины, приписали натурализму. Это совершается согласно очень упрощенной логике: пользовался натурой – значит, натурализм.

Подобная “критика” создает такую обстановку, которая опосредствованно способствует ряду художников следовать еще более шлохому типу натурализма, если можно так сказать, музейному натурализму. Есть художники, избегающие непосредственного изучения природы, которое представляется им длительным и “трудным” делом, и вместо соответствующих выводов переписывающие формальные решения прежних художников. Еще в 1865 году Домье остроумно изобразил это явление: два художника сидят друг за другом перед своими мольбертами, – один наблюдает природу, а другой вперед свой взгляд в картину первого. “Первый подражает природе, второй подражает первому”.

Подобное обезличенное и некритическое усвоение прошлой культуры упомянутыми критиками встречается более благосклонно, чем самостоятельная художественная исследовательская работа подлинного творца... Таким образом, она

сепне пользоваться натурой незаметно ведет к музейному натурализму...

*Там же, с. 12-13.*

## О РЕАЛИЗМЕ И НАТУРАЛИЗМЕ

...Реализм не копирует природу рабски, со всеми ее случайностями, а отбирает, реконструирует, пересоздает и обобщает. В то время как натуралист – робкий подражатель природы, реалист, изучая закономерности явлений природы, овладевает ею и, углубляясь, доходит до познания “вещи в себе”, подчиняет природу своим художественному и идейному замыслам. Не нарушая законов природы, он предстает в роли дирижера в отношении природы. Но не в этом еще спецификум реализма, а в том, что реализм, особенно социалистический реализм – активное искусство, насыщенное идейным содержанием. Социалистический реализм не только отражает явление, но и с позиций строительства социализма исследует и глубоким познанием действительности выносит “приговор” в отношении изображаемых явлений. Таким образом, реалист стремится своим произведением воздействовать на действительность, изменить ее...

*Там же, с. 14.*

## ПРОТИВ НАТУРАЛИЗМА И ФОРМАЛИЗМА

...Надо сознаться, что за последнее десятилетие на всесоюзных выставках появилось немало работ, отмеченных печатью пассивного реализма, порой граничивших с натурализмом, иногда фотографического происхождения.

Быть может, это-то истораживает товарищей. С другой стороны, наша упорная профилактическая борьба против рецидивов формализма сильно спугнула тех, кто ратовал за искание новой формы. У этих робких “новаторов” – несознательное желание реванша. Они испуг козлов отпущения. Я повторю – робких, ибо в области изобразительного искусства никто в полной мере не может помешать творческим исканиям. Изобразительного искусство – это не театр, где актеру могут не дать роль Гамлета, в живописи ее всегда можно играть...

Теперь настало время, когда к отбору и экспозиции надо подойти шире. Выставочные комитеты, жюри должны задаться целью показывать творческие искания различного характера. Надо дать дорогу всем честным, искренним исканиям, всему, что представляет художественную ценность. В экспозиции должны быть широко представлены произведения художников различных республик, отличающиеся своеобразной национальной и индивидуальной формой от признанного выставочного эталона...

*Из статьи "Вперед или назад?": "Советская культура", 1957, 28 февраля.*

## О НОВАТОРСТВЕ

...В последнее время неустанно поднимается вопрос о новаторстве. Проблема новизны заслуживает самого серьезного внимания и широкого обсуждения, но при ложном понимании окажется палкой о двух концах. Нельзя закрывать глаза на то, что у нас уже появляются колебания в сторону неосмысленных, так сказать, бескомпасных мореплаваний. Некоторые юные художники, еще не окрепшие в реалистическом отображении действительности, бредут по пути неясных исканий.

Социалистический реализм требует изображения действительности в ее революционном развитии. Содержание жизни меняется, обновляется и содержание искусства: значит, и форма в своем развитии должна поспевать за содержанием. Полноценное воплощение нового возможно при глубоком осмыслении его содержания, при постижении его идейной сути, при ясной ориентации самого художника. Идейное содержание — душа произведения; оно, это содержание, соответствует внутренней сущности художника-творца, его нравственным и гражданским идеалам: оно увлекает художника, делает его одержимым, дает ему силу и страсть. Вот тут и лежит путь настоящих исканий; всякие же поиски новизны ради новизны ведут лишь к оригинальничанию и кривизны. Я совершенно убежден, что некоторое однообразие формы, серость в искусстве всякий раз обуславливаются прежде всего органичностью идейного содержания, бедностью содержания, бедностью мысли.

Безгранично многообразная жизнь народа, строящего коммунизм, насыщена богатым идейным содержанием. Важно, чтобы художников волновало, очаровывало это содержание, чтобы они стали проводниками близких их сердцу идей: вот тогда без предвзятости, без "формотворчества" они создадут новые, невиданные формы, ярко и метко выражающие новое содержание...

*Там же.*

## О ДЕКОРАТИВНОСТИ И ДЕКОРАТИВИЗМЕ

...Уже давно в искусстве живописи национальных республик Закавказья и Средней Азии выступают две тенденции: станковая реалистическая линия и декоративизм. Не надо смешивать декоративизм с декоративностью. Декоративность — это необходимый компонент монументальной живописи. Элементы декоративности в большей или меньшей мере подчас входят и в станковую живопись. Декоративность выражается в интенсивности цвета, в активизации линий, движений и контрастов, когда это обуславливается внутренним содержанием, пафосом переживаний художника. Декоративная трактовка идет от традиции народного искусства.

Социалистический реализм присматривается и к декоративности. Но когда декоративное у художника обретает самоцельное значение, когда для чисто свето-цветовых эффектов игнорируются объективные закономерности природы, отвергаются линейная, воздушная перспектива, анатомия, трехмерность, пространственность, весомость массы предметов и их материальность, когда нивелируется многообразие физических свойств предметного мира, объемная трактовка заменяется условным плоскостным решением, — это значит, что художник ориентируется уже на декоративизм. Тогда идейное содержание отступает на второй план, а доминирующее значение обретает цвет, стремление поразить необузданной яркостью сочетаний красок. В условном декоративизме подчас выпирает дешевая экзотика, эффектный этнографизм, псевдовиртуозность, внешний шик...

*Там же.*

## О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВА

Монуументальная живопись и скульптура, непосредственно связываясь с архитектурой, способствуют раскрытию архитектурного стиля здания. Монуументальная живопись не имеет самоцельного, самодовлеющего значения, а в известной степени подчинена архитектуре. Это обстоятельство придает ей архитектурную акцентировку, некоторую условность композиционному построению, подсказывает интерпретацию изобразительных форм, подход к выбору и сочетанию красок и к применению света и тени.

Настенная живопись от этого не теряет своего самобытного лица, не становится безликой, бесправной служительницей архитектуры; напротив, монуументальная живопись устанавливает обоюдную диалектическую связь с архитектурой. Она, в свою очередь, своим специфическим языком помогает, дополняет архитектурное содержание. В наших условиях дифференцирования искусств создание синтетического искусства возможно сплоченным сотрудничеством архитектора, скульптора и художника. Создать синтетическое искусство нельзя, предоставляя скульптору и художнику уже готовое здание для оформления. Оформление надо производить до проектирования, в противном случае оно будет только декоративным украшательством. Такое оформление не будет иметь органической цельности, спаянности с архитектурой. Архитекторы еще лучше должны усвоить культуру живописи, художники должны серьезно изучить принципы архитектуры, чтобы был найден общий язык для синтетического искусства.

В монуументальной живописи почетное место займет фреска.

Монуументальная живопись не ограничивается только фреской. Имеются виды настенной живописи, технически более доступные для наших нынешних возможностей. Для ускорения дела надо начинать с этих видов, одновременно производя серьезные исследования в овладении фреской.

*Из статьи "Наши художники о синтезе искусства".  
"Хорурдани Айастан" ("Советская Армения").  
1935, 6 февраля (пер. с арм.).*

## ОБ ИНДУСТРИАЛЬНОМ ПЕЙЗАЖЕ

Индустриальный пейзаж [...] необходимо основательно перестроить. Он должен охватить его творцов в сложных общественно-производственных отношениях. Совершенно неубедительно то "левое" мнение, что индустриальный пейзаж – пройденный этап. Напротив, наши заводы должны иметь живописную историю своего строительства и развития. Необходимо только коренным образом перестроить и дать новый размах этому жанру. Перестройкой жанров, овладением новой тематики задача не исчерпывается. Идеологическую ценность художественного произведения составляет не тема, а содержание, революционное содержание и соответствующая ему новая форма, мастерство. Гармония формы и содержания. Вопрос идеального партийного содержания не получил еще полного разрешения. Это наша основная задача, с которой связывается проблема высококачественной художественной формы, достойной идейного содержания. Эти вопросы могут получить свое решение только посредством принципиальной борьбы и упорного труда.

*Из статьи "Путь, пройденный изобразительным искусством Советской Армении", "Хорурдани арвест" ("Советское искусство"), 1934, № 10, с. 15 (пер. с арм.).*

## ОБ ЭТЮДАХ

Этюды – это разведка для любого художника – непосредственное эмпирическое исследование природы, материал будущих больших полотен. Это те семена, из которых должны взойти и вырасти большие полотна, работы большого дыхания. В этюде художник не пассивно копирует природу, он берет то, что ему нужно, в некоторых случаях он акцентировал пластическую сущность формы, в других – гармоническую связь красок. Одним словом, в каждом конкретном случае он сознательно изучает ту сторону явления, которая становится необходимой для содержания его эскиза и картины. Отсюда – любое отдельное художественное намерение предопределяет формальное содержание предстоящего этюда, осуществляемого в нем формального продвижения.

Критическое отношение к природе диктует намеренное смягчение некоторых особенностей, отбрасывание второстепенных и подчеркивание основных элементов.

При таком подходе этюд отражает лишь одну сторону природы, один ее кусок, он не дает впечатления цельности. Этюд не получает художественной законченности ни с точки зрения развития сюжета и композиции, ни с точки зрения проявления идейного содержания и общей художественной цельности. Все эти требования остаются для картины. Но такое значение этюд имел до импрессионизма. Начиная с импрессионизма этюд приобретает первостепенное место, становится самоцелью, он уже не средство для определенной цели, а самоцелью, самостоятельное художественное произведение. Со времени формирования импрессионизма художники вышли из своих мастерских и начали выполнять свои на лоне природы, на открытом воздухе работы непосредственно с натуры. С тех пор пленэры играют господствующую роль в живописи. Пленэризм и импрессионизм постепенно проникают из Франции в русскую живопись и получают специфический местный акцент.

*Из статьи "Заслуженный деятель изобразительного искусства Египсе Татевосян как мастер этюдного искусства", "Хорурдани Айастан" ("Советская Армения"), Ереван, 1935, 16 июня (пер. с арм.).*

## О ЗАНАВЕСЕ АРМЯНСКОГО ГОСТЕАТРА

Сейчас, когда пресса обращается к художественной жизни, пусть с опозданием, необходимо исправить ошибку и написать хоть несколько слов особенно о такой работе, которая со временем не теряет своей ценности и интереса.

Сарьян подошел к этой своей работе (занавесу Гостеатра) весьма своеобразно. Здесь он выдвинул новую задачу и показал новые приемы ее решения. Художник преодолел шаблоны театрального занавеса. Он со свойственной ему смелостью демонстрирует новые возможности.

Занавес своим замыслом, содержанием и формой тесно связан с нашей действительностью. В этой работе нашел отражение наш быт, полный элементов Востока и Запада. В нарисованном в западной манере пейзаже Армении сплнзо-

важные в восточных формах дерева, река и т. д. составляют гармоническую цельность.

Сарьян в глубоко современной и чисто национальной композиции синтезирует характерные пейзажи Армении. Индивидуальный стиль Сарьяна, который столь красноречиво выражал все специфически восточное и, тем не менее, был несколько недоступным массам, в этой работе становится более понятным.

Намеренно небрежная техника, которая придает его работам особенную художественную оригинальность, здесь сглажена, вы видите внимательного Сарьяна, того Сарьяна, который желает быть понятым народом. Бережно и с особой любовью очерчены силуэты пирамидальных гор, нависших над бездной...

Впечатление от завесы потрясающее. Зритель, не двигаясь с места, испытывает ощущение человека, совершающего прыжок с гор Лори до Арарата. На зеленой горе здесь и там курчавые деревья, они стоят в ряд, как караван верблюдов, или разбросаны, как скученное стадо пасущихся овец. На желтом холме сверкают в виде графического паркета золотистые, зеленые и светло-фиолетовые пятна. Зеленеют луга, высются голые скалы, тянутся вдаль живописные холмы, вершины которых увенчаны или красивыми развалинами, или желтыми глиняными колоннами, похожими на памятники, поднимающиеся в небо...

В то же время это стилизовано на фоне совершенно реального пейзажа: кружится буйный хоровод сельских парней и девушек на шосских крышах домов, залитых солнцем. Эти типичные жилища наших "ксенофонтских хижин" неистово подпрыгивают в ритмичном движении, в национальных костюмах, обогатая своей красочной пестротой и без того уже разноцветное живописное полотно.

Цветистая природа, резвившаяся от восторга крестьяне говорят о том, что страна, своими руками освободившаяся от цепей рабства и всякого произвола, сегодня возрождается. Это весеннее пробуждение видно во всем, — в формах, в красках, в глазах бесечно танцующих — вчерашних рабах, ставших сегодня хозяевами страны.

Теплые и яркие оттенки занавеса вполне соответствуют его содержанию, которое красноречиво выражает настроение возрождения всей страны.

Техника рисования... очень чиста, никакой небрежности — занавес нарисован бережно, но в то же время манера письма смелая, удары кисти широкие. Огромные пространства залиты радостными красками розового, желтого, синего, светло-фиолетового, зеленого, которые гармонично связаны друг с другом и взаимно усиливают друг друга.

*Из статьи "Занавес Гостеатра (работа М. Сарьяна)", "Нор акос" ("Новая борозда"), 1924, № 2 (пер. с арм.).*

## О РИСУНКАХ ПАВЛА ШИЛЛИНГОВСКОГО

П. А. Шиллинговский работал на Балканах, результатом чего были 12 портретов. В красивых, выразительных офортах он проникает в особенности природы Балкан. В частности, ему мастерски удается воспроизвести горный скалистый балканский пейзаж. Природа Армении привлекает Шиллинговского сходством с ним. С 6 июня этого года он работает в различных местах Армении: Ереване, Эчмиадзине, Цахкадзоре, Севане, Бап-Гарпи и Гегарде. В течение трех месяцев он создал 100 карандашных рисунков. Эти добросовестно выполненные рисунки он намерен в ближайшем будущем воспроизвести в офорте. Альбом представит захватывающую природу Армении, старые памятники культуры страны, строительство и новый быт.

*"Выставка рисунков П. А. Шиллинговского", "Хорурдаин Айастан" ("Советская Армения"), 1925, 4 ноября (пер. с арм.).*

## О ВАРДКЕСЕ СУРЕНЯНЦЕ

Вардкес Суренянц по своему общему культурному уровню, всестороннему развитию, широкой эрудиции является одним из самых образованных художников в армянской действительности своего времени. Владя семью языками, Суренянц проделал значительную работу в области перевода пьес европейских драматургов на армянский язык.

Суренянц был преданным патриотом, его патриотизм гармонировал с интернационализмом, который и расширил рамки его творческого охвата. Суренянцу была чужда национальная ограниченность, он с вдохновением изобразил жизнь соседних стран – Ирана и Ближнего Востока, любовно общался с духовной культурой Востока, сочетая это со знаниями, приобретенными в русской и европейской среде. Оставаясь верным традициям армянского изобразительного искусства, он создал свой неповторимый творческий стиль...

Несмотря на то что Суренянц долгие годы вынужден был жить на чужбине, вдали от родной страны, его искусство не отрывалось от армянской действительности, не подвергалось стилевому отчуждению, всегда оставалось верным национальным формам армянского искусства. Он всеми нитями своего сердца был связан с армянским трудовым народом, всегда был участником его радости, печали и горечи... В 1915–1916 годах во время постигшего армянский народ великого бедствия и страданий, он приехал в Эчмиадзин, чтобы увидеть и запечатлеть беженцев.

Будучи связан с передовым направлением русского изобразительного искусства своего времени – реализмом передвижников, Суренянц участвовал в их выставках. Творческая атмосфера этой демократической организации способствовала тому, что искусство Суренянца еще более приблизилось к народу, пробудила в нем желание воплотить важнейшие события современной армянской действительности и исторического прошлого своего народа. Он был первым армянским художником, который длительно и серьезно занимался историческими темами родного народа. С полным правом Суренянцу принадлежит высокая честь создания исторического жанра в армянской живописи.

В 1894 году причиной, побудившей Суренянца обратиться к историческим темам, была армянская резня, которая началась в 1890 году и продолжилась в 1896 году. На это запланированное чудовищное преступление откликнулся рядом своих гневных картин даже маринист Ованес Айвазовский.

*Из статьи "Исторический жанр и творчество В. Суренянца", "Советская Армения" ("Советская Армения"), 1960, № 6, с. 25 (пер. с арм.).*

## О СТЕПАНЕ АГАДЖАНЯНЕ

В нашей среде кроме Агаджаняна я не могу назвать ни одного другого художника, который был бы в такой степени сдержан, непосредствен и искренен в отборе подлинных красок природы. Ради декоративности он никогда не преувеличивает и не приукрашивает цветов. Его основная цель — избежать отвлеченности и, насколько возможно, приблизиться к природе, к ее естественной красочности.

Искусства имеют свои условности. Направление Агаджаняна, полностью являющееся продолжением старого искусства, не лишено определенной условности, его теплый колорит близок к колориту старых мастеров, но, тем не менее, он не однообразен. Его художественная гибкость и индивидуальное своеобразие, освежив его последние работы, приближают Агаджаняна к импрессионистической цветистости. Однако он преподносит материал безукоризненно, крепкую форму, далекую от хрупкой импрессионистической трактовки, чрезвычайно богатый колорит с нежными оттенками...

Вообще, подход Агаджаняна преимущественно живописный. Среди нас нет другого художника, который свойства масляных красок, их возможности и требования, как материала, мог бы использовать в полную меру, так многосторонне, как Агаджанян...

Благодаря этому обстоятельству ему удается выявить все скрытые природные богатства масляных красок. В этом вопросе армянским художникам многому надо научиться у Агаджаняна. Посмотрите на технические средства картин, написанных маслом. Какое многообразие: сочетание красок, густые и тонкие мазки, сильные удары кисти, витражи прозрачных красок и темные глубины, из которых эффектно выступают выделенные цветом черты лица...

Интересно и то, что Агаджанян, выражая особенности типа, не ограничивается только физиономией, он обращается в некоторых случаях к дополнительному средству. Часто он использует руки человека, а они в искусстве не менее выразительны, чем лицо...

*Из брошюры "Художник Степан Агаджанян. Жизнь и искусство", Ереван, 1927, с. 21-23 (пер. с арм.).*

...Портретный жанр в армянском искусстве, начинающийся со славной деятельности рода Овнатянянов, продолжается в творчестве Нерсисяна и, не прерываясь, доходит до нас, благодаря очень ценным работам Агаджаняна в этой области. Искусство Агаджаняна – то необходимое звено в армянской портретной школе, которое, развивая с соответствием с принципами европейского изобразительного искусства и поднимая на новую ступень лучшие традиции портретной культуры прошлого, доводит их до нас. Портретная живопись Агаджаняна – крупный вклад в выковываемое новое искусство социалистического реализма. Агаджанян кроме портретов занимался и пейзажами, которые своими достоинствами не уступают портретам. Признаки живописи Агаджаняна – предметность, вещественность и простота.

...Трудно в нашей среде назвать еще одного художника, который был бы в такой степени сдержан, скуп, непосердечивен и искренен в заимствовании цветов природы. Агаджанян не любил обманчивые эффекты, он никогда в декоративных целях не преувеличивал и не приукрашивал краски, его основной целью было избегать абстрактности и по возможности приближаться к природе, овладеть ею и ее естественной тонкой цветистостью.

Колорит Агаджаняна не сверкает, не ошеломляет внешним роскошеством, но он не монотонен, а богат тонкими нюансами и внутренним содержанием...

Вообще, подход Агаджаняна преимущественно живописный. Агаджанян всесторонне и рационально использовал в особенности свойства масляных красок как материала, их возможности и требования. Он писал только маслом, постигнув глубоко его природу и используя мудро и со знанием материала. Благодаря этому обстоятельству он смог выявить всю скрытую в масле естественную ценность... Кроме формальных достоинств портреты Агаджаняна имеют большую психологическую ценность, они тишичны и очень похожи. Это не только физическое сходство, а психологический анализ типа, его познание, когда лицо является как бы зеркалом души...

*Из статьи "Художник-реалист", "Советская ар-  
вест" ("Советское искусство"), 1940, N 8, с. 45–48  
(пер. с арм.).*

## ОБ АКОПЕ КОДЖОЯНЕ

Коджоян — один из тех наших немногочисленных художников, которые, сознавая свою обязанность и сложные задачи в области искусства, кропотливыми напряженными поисками стараются нащупать зачатки стиля, присущего нашей среде и нашему времени. Намеки на элементы стиля будущего, безусловно, заложены в явлениях природы и быта нашей страны. Необходимы прощупательные глаза, бдительная творческая воля для улавливания и художественного воплощения этих атомов.

Использовать в точности старые армянские стили — это бессмысленное и бесполезное занятие. Но использовать некоторые соответствующие принципы и, устанавливая подобную наследственную связь, создавать новое необходимо для развития нового искусства. Коджоян шел по этому пути, благодаря чему и создал высококачественные работы...

Уйдя от стилизации, он стремится к естественным формам и краскам природы. В этот новый период поисков он старается отразить природу в живописном восприятии. Одна из особенностей армянской природы — необыкновенная чистота воздуха, благодаря которой огненно-золотистые, зеленые поля, сиреневые напши, расположенные на самых отдаленных горах, кажутся настолько ясными и близкими, что человек обманывается, полагая, что можно рукой подать до этих находящихся иногда на расстоянии десятков миль ковров природы. Этим объясняется недостаток воздушной перспективы и наличие графических и декоративных элементов в живописи наших художников.

*Из статьи "Наши художники"; "Арвест" ("Искусство"), 1927, N 7-8 (пер. с арм.).*

## О СЕДРАКЕ АРАКЕЛЯНЕ

Аракелян по своей сущности — яркий и оптимистический художник. Однако он любил одновременно покой и шум, печаль и смех, мрак и свет. Аракелян питал пламенную любовь к природе Армении, поэтому большинство его работ насыщены бодрой заразной эмоциональностью, свежи, непосредственны, проникнуты лирическим дыханием. Аракелян был великолепным певцом озера Севан, художником

сельской действительности, живописным калейдоскопом социалистического строительства.

Не было таких общественно-политических событий, на которые не откликнулся бы Аракелян своим искусством. Он участвовал своими живописными работами в юбилее Пушкина, в тысячелетии Давида Сасунского и других мероприятий.

Искусство Аракеяна мирное и тихое, яркое и интимное, певучее и лиричное. Однако, когда нарушается безмятежность жизни, попранные права народа и враг пыгается покорить страну, его краски становятся строже, кисть обращается в пггык, а поля, овсяные лирикой, – в страшное поле битвы. От цветущих деревьев, золотой осени и живописного Севана художник переходит к таким боевым темам, как “Арест дашнакских министров”, “Майская демонстрация”, “Нападение партизан” и др.

*Из статьи “Сила правдивого искусства”; “Советская арест” (“Советское искусство”), 1963, N 4, с. 32 (пер. с арм.).*

## О ХАЧАТУРЕ ЕСАЯНЕ

Есаян вышел на арену советского армянского изобразительного искусства как чуждый пейзажист, как один из лучших представителей интимного пейзажа. Являясь достойным продолжателем славной традиции С. Аракеяна и Е. Татевосяна, он обогатил этот жанр новыми достижениями. Есаяну свойственно свое неповторимое восприятие окружающей действительности, субъективное видение. Долгие годы упорно изучая нашу природу, ее оптические особенности, он создает свои мотивы живописи и шаг за шагом находит себя, свое творческое лицо...

Есаян – один из лучших наших пленэристов... Как настоящий пленэрист он высоко оценивает свежесть пейзажа, не перегружает полотно излишним наслоением красок. Большая часть полотен Есаяна насыщена светом, нарисована легко, порой экспромтом, они цельны, свежи и непосредственны.

Есаян безгранично любит природу, для него крайне желанна чарующая переменчивость величественнейшего выражения лика природы, различные ее проявления и состояния.

Именно через это состояние природы и отражает он соответствующие свои внутренние чувства.

Есаян в своей живописи большой оптимист. Его пейзажи залиты солнцем, музыка его красок сугубо мажорна... Искусство Есаяна насыщено бодрым, воодушевляющим, жизнеутверждающим содержанием, достойным настоящего советского художника.

Он обладает тонким чувством цвета. Художественным тактом и большим эстетическим вкусом. Как ни своеобразно и ни субъективно его восприятие природы, все же творчество Есаяна убедительно и правдиво, так как очень понятно народу и принято им. Художник никогда не переступает порога реальных особенностей явления, не нарушает непоколебимых закономерностей природы, ее прекрасных оптических законов. Как бы ни был он взволнован и увлечен декоративной красочностью изображаемого предмета, как бы ни был пленен исключительным впечатлением освещения природы, Есаян не допускает искажения цвета. Даже редкие искушения декоративизмом не доводили его живопись до внешнего блеска самоцельной декоративности. Интенсивность нюансировки его живописи всегда изучала внутренний восторг художника, его душевное состояние, проникнутое природой.

Надо сказать, что это ценное качество живописи Есаяна целиком обусловлено его отношением к природе. Причина этого в том, что он с большим благословением относится к природе, считая ее своим главным учителем и воспитателем. К природе он всегда относится с почтением и никогда не осмеливается непристойно обращаться к ней на "ты", а всегда говорил с ней на "вы" с большой буквы. Это помогает художнику найти общий язык с ней, и только в этом случае природа одаривает художника своими скрытыми эстетическими дарами. Найти общий язык с природой — это значит, используя ее же законы, подчинить ее в конце концов своим замыслам и поставленным художественным задачам. Итак, художник Есаян в своих станковых картинах верен природе и как бы ни преувеличивал напряженность красок, не отклоняется от правды действительности. Ему чужда беспочвенная

неблагоразумная фантастика. Творческому воображению он дает свободу в своих интересных театральных оформлениях, где воображение и изобретательность играют большую роль.

*Из статьи "Талантливый пейзажист"; "Совстакан Айастан" ("Советская Армения"), 1959, N 9, с. 25-26 (пер. с арм.).*

# СТЕПАНЯН СУРЕН ЛЕВОНОВИЧ



1895, Елизаветполь (ныне Гянджа, Азербайджан)–1971, Ереван.

Народный художник Армянской ССР.

Скульптор, педагог, искусствовед.

Профессиональное образование получил в студии Л. В. Шервуда в Петербурге (1915–1916). Родственной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств (1918–1920) в Тифлисе. Высших художественно-технических мастерских в Москве (1921–1925) у Б.

Д. Королёва.

Преподавал в Ереванском художественном училище (с 1927 года), Ереванском государственном художественно-театральном институте (1945–1971, с 1947 года – профессор).

Принимал активное участие в создании армянского филиала Ассоциации художников революционной России (1927) и Ассоциации пролетарских художников Армении (1931).

В 1932–1947 годах состоял в правлении Союза художников Армении.

Автор статей по вопросам изобразительного искусства.

Награжден орденами Трудового Красного Знамени, “Знак почета”, медалями “За оборону Кавказа”, “За трудовую доблесть”, а также Почетной грамотой I степени Закавказского ЦИКа.

С 1927 года жил в Ереване.

## О СОВРЕМЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

Каждый художник принадлежит к данному обществу и в своем искусстве изображает данное время. [...] Первая обя-

запность живописца, скульптура, графика – увидеть, воспринять и изобразить свое окружение, особенно то новое, что есть в нем. [...]

Некоторые придерживаются того мнения, что художник должен отдавать предпочтение не содержанию, а форме, развивать лишь форму в изобразительном искусстве. Конечно, легче написать пейзаж или натюрморт, чем бытовое развернутое полотно. Конечно, пейзаж и натюрморт имеют свое надлежащее место, в них также отображаются дух времени, его идеалы, думы. Надо сказать и то, что нельзя требовать от каждого художника работ крупного жанра. И все же я думаю, что неверны те наблюдения, которые в нашей среде тенденции, которые отрицают тему, содержание, современность и отоображение нашего окружения в изобразительном искусстве, и в особенности развитие крупных форм и композиционных жанров. Современность – это настоящее призвание художника. Художник – это певец своего времени, и насколько ярко отображается в его искусстве действительная жизнь, настолько велико это искусство. Эта истина настолько стара, насколько стара история искусства.

У нас еще много работы в области крупных жанровых картин и скульптуры. Эта работа в первую очередь относится к содержанию. Ведь есть неоднократно повторенные темы, в большое композиционное полотно вошли некоторый шаблон, однообразие, которые больше не волнуют зрителя.

В первую очередь надо углублять, осмысливать, делать волнующим содержание картины.

Но отражение данного времени в искусстве относится и к содержанию, и к форме. Это, в свою очередь, требует найти новый язык для выражения нового содержания. Во имя достижения этого единства и должны работать наши художники и скульпторы.

*Из статьи "Современность – настоящее призвание изобразительного искусства". "Советская Армения", 1959, 2 апреля (пер. с арм.).*

## О ДЕКОРАТИВИЗМЕ

Декоративизм дает плоскостной образ действительности, он не создает полного объемного опущения, не создает осязаемого материального изображения предмета. Удаляясь от действительного образа предмета, он условным образом делает его плоским.

Объем сводится к упрощенным и условным свету и тени. Из сложной связи опущений, получаемых от реального мира, выделяется только цветовое опущение. Эта схема [...] становится условным знаком для изображения предмета.

Декоративный метод, очень часто теряя связь с действительностью, впадает в чуждые абстракции, которые отдаляются от действительности или создают фальшивые, схематические, невыразительные образы, ничего не говорящие ни уму, ни душе зрителя.

Теоретики декоративизма утверждают, что этим методом действительность "украшается", становится будто бы более красочной, яркой и приятной. Благодаря ему она [якобы] проникается оптимизмом. Эта наивная логика не может убедить и не выдерживает критики.

Никто не отрицает декоративно-прикладное искусство, украшение, красивое в искусстве, приятный ритм, цвет, линию — все эти неотъемлемые элементы искусства. Речь идет о том декоративизме, который порывает с реальным миром, искажает его и потому, вместе того чтобы привлечь, попросту непривлекателен.

*Из статьи "Путь изобразительного искусства Советской Армении", "Советская графика" в Армении" ("Советская литература и искусство"): 1948. № 7, с. 124 (пер. с арм.).*

## О СИНТЕЗЕ СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ

Советское изобразительное искусство развивалось преимущественно как станковое. Большая часть художников творила от выставки к выставке. Сравнительно мало развивались мозаика, фреска, витражи, рельеф — монументально-декоративные виды изобразительного искусства, которые должны украшать наши здания снаружи и изнутри, стать мо-

лучей силой, постоянно действующей на широкие народные массы.

Свою роль идейного и художественного воспитания народа изобразительное искусство в основном может осуществлять посредством монументально-декоративного искусства. Известно, какое большое значение придавал В. И. Ленин монументальной пропаганде, вопросам которой он лично занимался. А между тем у нас были и такие, кто ставил настенное искусство в один ряд с архитектурными изысканиями, не отличая действительно изысканное украшение от монументально-декоративной живописи, имеющей крупное политическое и культурное значение. [...]

Относящиеся к архитектуре задачи монументально-декоративного изобразительного искусства непосредственно связываются с вопросом критического освоения национальной традиции и наследия. Разработка национальных особенностей делает советское изобразительное искусство богатым и разнообразным. Но она в значительно большей мере важна для настенного искусства. В частности, армянские художники очень многому могут научиться у нашей древней живописи и настенной скульптуры, которыми мы восхищаемся и гордимся. Дошедшие до нас резьба монументально-декоративного характера, рельефные изображения святых и сегодня поучительны и очень многим могут быть полезны современной скульптуре, и в особенности той ее ветви, которая связана со строительством, как и скульптуре памятников и отдельных сооружений.

Наши старые мастера приобрели большой опыт и выработали тонкий вкус в орнаменте и рельефной резьбе. Надо уметь пользоваться этим неиссякаемым материалом, — богатым опытом, накопленным в течение веков.

Первой важнейшей задачей является нахождение прочной и постоянной связи между архитектурой и скульптурой. Это то, что прекрасно удавалось нашим древним мастерам. Рельеф на наших древних сооружениях и памятниках интересен своим декоративно-условным решением, которым он гармонично соединяется с архитектурными формами — дополняет, подчеркивает, акцентирует их. Рельеф хорошо сохраняет плоскость стены и кривую поверхность архитектурных профилей. Одновременно он создает имеющее глубокие тени,

сдержанное и выразительное изображение. Эти изобразительные преимущества нельзя не учитывать и в нашей современной настенной скульптуре [...]

...В древней армянской настенной скульптуре мы часто видим окруженные украшениями или растительным орнаментом изображения человека или животных. На некоторых зданиях Еревана предпринимались опыты расположить изображения животных или птиц в растительном орнаменте. Эти опыты были удачны в тех случаях, когда в составлении композиции рельефа, как и его вазины, участвовал скульптор. Однако, когда архитектор, надеясь только на свои силы, отказывался от соучастия скульптора, результаты большей частью оказывались неудачными.

Наши древние скульпторы-резчики прекрасно освоили туф и базальт, умели находить особенное обаяние этих камней, форму их обработки. Так что в наших исторических памятниках камень действительно дышит. Это также поучительно в унаследованном нами настенном искусстве. Но тот, кто использует исторический опыт настенной скульптуры, должен полностью отказаться от слепого копирования старых образцов (как это часто происходит) и поставить перед собою цель – поднять нашу настенную скульптуру на новый профессиональный уровень, одновременно сохраняя национальные особенности. Для решения этой творческой задачи требуется долгая и упорная работа.

Настенная скульптура действительно становится излишней, когда она низкокачественна, когда, теряя содержание и смысл, становится самоцельным украшением, когда ее связь с архитектурой искусственна. Не к месту поставленное искусственное украшение, вместо того чтобы украсить здание, уродует его, утомляет повторяемостью, очень часто нарушает гармонию...

То, что архитектура и скульптура выступают вместе на фасадах зданий и в отдельных монументах, вытекает из особенностей этих двух видов искусства. Скульптура обогащает архитектурный объект изобразительными средствами, помогает выявлению его идей, делает здание краше, роскошнее, одновременно придавая ему новый смысл и новое качество. В свою очередь, скульптура выигрывает, соединяясь с архитектурой, становится предметом постоянного созерцания.

выходит на улицы и площади, входит в соприкосновение с широкими массами и получает монументально-декоративные качества. Отсюда исходит стремление этих двух искусств к совместности, начиная с древнейших времен до наших дней.

Не все здания пужаются в художественном решении, часто строители удовлетворяется только лишь функционально-утилитарным решением. Но многие здания, имеющие важное общественное значение, как-то: театр, дом культуры, дворец науки, дворец труда, дом правительства, учебные заведения и другие, получают художественное решение в соответствии со своим характером, и здесь возникает потребность во взаимосвязи искусств. Это становится особенно необходимым в памятниках, в посвященных историческим событиям сооружениях (арка, обелиск), в решениях площадей, бульваров, мест для прогулок и определенных узловых ансамблей города. Строительство такого рода объектов занимает в Советском Союзе огромное место, следовательно, в нашей стране открыто широкое поле для совместной деятельности скульпторов и архитекторов. Если в прошлом синтез искусств осуществлялся стихийным образом, то у нас это должно являться частью общего строительного плана и осуществляться по определенной программе.

Скульптура наша свое место и в строительстве нашей столицы. Может быть, здания Еревана больше, чем в каком-нибудь другом месте, богаты орнаментом и настенной скульптурой, построено также несколько памятников. Однако надо сказать, что участие скульптуры в нашем строительстве нередко является украшательством и порой используется так неумело, что наносит ущерб архитектуре. Украшения, сделанные с целью украшательства, не могут углубить, образно раскрыть смысл здания, его идею. Единственный опыт наиболее содержательного использования настенной скульптуры в Ереване — это Дом правительства; здесь по замыслу архитектора и скульптора орнамент посвящен различным темам нашего сельского хозяйства...

*Из статьи "Современные задачи монументальной скульптуры", "Советская арест" ("Советское искусство"), 1957, № 5, с. 3-5 (пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ НАД ОБРАЗОМ ЛЕНИНА

Много раз я возвращался к трудной задаче создания глубокого по содержанию образа вождя, мыслителя, борца Владимира Ильича Ленина.

Каждый раз, когда я приступал к работе над любимым образом, меня захватывали сложные ощущения большой ответственности, высокого уважения и мучительной перенятельности перед необъятной творческой задачей.

Создание сложного образа Ильича требует огромного напряжения сил скульптора. Внешне это человек простой и родной, со светлой улыбкой. Показать простоту, доступность, в сочетании с духовной силой, с чертами мыслителя и вождя — вот действительно труднейшая задача для художника.

Впервые я вылепил портретный бюст Ленина в Москве в год его смерти, под живым впечатлением его лица в гробу. И после этого неоднократно возвращался к созданию любимого образа. Мною высечена из базальта монументальная фигура В. И. Ленина — памятник в Горисе. Другую большую фигуру я изваял для Сисиана, станковая фигура моей работы находится в Государственной картинной галерее в Ереване. Я создал несколько композиционных групп с фигурой Ленина на темы Великой Октябрьской революции, наконец, ряд бюстов в бронзе, мраморе и базальте.

И я не могу сказать, что сумел вплотную подойти к решению этой задачи — она еще стоит передо мной во весь рост. В мои творческие планы входит еще раз и по-новому взяться за скульптурное изображение образа великого вождя.

Моя новая композиция называется “Девятнадцатый год”. В этой композиции я хочу показать победоносную борьбу народов нашей страны за новый общественный строй, бурный период гражданских войн и побед под руководством Ленина, а также каппа революции в Армении. Эту сложную многофигурную группу я сейчас разрабатываю в эскизах и этюдах. Я хочу закончить ее для всесоюзной художественной выставки, посвященной 40-летию Великой Октябрьской со-

цистической революции. По моему замыслу всю сложную композицию рвущихся вперед людей ведет и возглавляет Ленин.

*"Вдохновляющий образ". "Коммунист", 1956, 22 апреля.*

## О РАБОТЕ НАД ПАМЯТНИКОМ ГУКАСУ ГУКАСЯНУ

Памятник Гукасу Гукасяну – моя первая крупная, монументальная работа в граните. Высота монумента – 6,5 метров, фигуры – 3 метра. Материалом для памятника послужил намбакский темно-серый гранит, который в памятнике использован во всевозможных фактурах – от грубой оковки до тончайшей полировки.

Памятник изображает героя-коммунара, одного из организаторов "Спартак" – первой коммунистической организации молодежи Армении, военкома Карса в майские дни, с оружием в руках погибшего от рук дашнакских банд хмбанста Манака.

В памятнике я пытался найти образ, наиболее полно, четко и ярко отражающий тип революционера, беззаветно преданного делу борьбы за освобождение трудящихся, за социализм. Несколько романтичен образ юноши, верящего в победу великой идеи, за которую он борется без колебаний, без сомнений. Твердая поступь юноши, идущего вперед, смотрящего вдали – в великое, счастливое будущее человечества, мощная открытая грудь, сила и стремительность в движениях, крепкая рука, сжимающая ремень винтовки, знамя Ленина, волнами развевающееся за спиной героя – вот элементы, дающие образ Гукаса. Три барельефа на пьедестале дополняют этот образ. Первый барельеф изображает "Спартак" в подполье, раскол его, когда "Спартак" оформился как коммунистическая организация молодежи (май-июнь 1919 года). В барельефе я изобразил острый момент идейного столкновения юных коммунистов с социально чуждыми, враждебными и колеблющимися элементами, идейную спайку коммунистов, крепкую силу их единства и сплоченности.

Во втором майское восстание показано несколько лаконично – группой юных коммунистов, идущих в бой за лучшее будущее.

Наконец, в третьем — стычка с даппаками на мосту около селения Мазра. В двух фигурах, составляющих центр барельефа, я попытался показать силу сопротивления и стремительность напора большевиков.

Барельефы объединены в единый фриз и совместно с фигурой Гукаса составляют единое движение и действие единой борьбы и практики вооруженного восстания и гражданской войны.

В памятнике мною поставлен ряд формальных композиционных проблем зрительного движения, зрительной концентрации, ритма и связи. Исходным для разрешения этих проблем для меня явилось неизменное классическое искусство.

“Памятник Гукасу Гукасянцу”, “Коммунист”, 1935, 24 апреля.

...Гукас Гукасян был одним из организаторов и руководителей Майского восстания 1920 г. Несмотря на молодость, он был хорошим оратором и опытным организатором-революционером, который мог вести за собой массы, находить слабые стороны врага, правильно направлять удар. В майские дни партия поручила Гукасу очень ответственную и важную задачу, во время выполнения которой он и пал смертью храбрых.

В скульптурном образе этого бесстрашного бойца я должен был показать самое характерное для нашей эпохи — борьбу и победу во имя высокого идеала. Я представлял Гукасянца не иначе, как только в движении вперед быстрым и твердым шагом. “Шагающий человек” — старая тема. Но по-иному шагают древние египетские статуи, иным образом решено движение в классическом греческом искусстве и у Родена. Я старался внести в шаг Гукасянца что-то новое. Его движение фронтально, он смотрит прямо вперед шаг широкий, твердый, порывистый. Он идет вперед, высоко подняв голову, лицо красиво, мужественно, взгляд устремлен вдаль — к лучезарному будущему. Готовый к бою, он правой рукой крепко сжимает винтовку, левой сжимает древо знамени. Это знамя великих ленинских идей и побед. Оно бурными складками полонится за спиной героя. Твердый, быстрый шаг, в котором я старался уловить также и ритм движения, характеризует юношу, полного решимости и веры в победу. Итак, в образе

подчеркивается его убежденность и сила, то, что он борец за великую идею.

Я изобразил Гукасяна в обобщенной, типизированной форме. Он, конечно, наделен определенной индивидуальностью, которая, однако, благодаря обобщению, становится полнокровной и более глубокой.

На постаменте я изобразил три барельефа с характерными для гражданской войны темами “Майское восстание”, “Подпольное заседание” и “Борьба между дашнаками и большевиками”. Они исполнены в характерной для монументально-декоративной пластики обобщенной форме.

Общая высота памятника – 6,5 метров.

Самая нижняя часть постамента изготовлена из серо-зеленоватого базальта, остальные части из гранита. Постамент отшлифован, а статуя и остальные части постамента оставлены без шлифовки, гладкотесаными. Использовали также и характерные для твердого камня другие фактуры: грубая теска, скобление, излом. Различные виды обработки делают образ героя более выразительным и рельефным.

Постамент крайне в простых формах, без излишних украшений.

*Из статьи “Гукас Гукасян”: “Ерван”, 1958, 6 марта (пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ НАД ПАМЯТНИКОМ ХАЧАТУРУ АБОВЯНУ

...В новом памятнике я стремился изобразить Хачатура Абовяна в смелом движении, с гордо поднятой головой, передать характерные для него проникновенность, идейность и страстность писателя.

Следовало правдиво и убедительно раскрыть душевный мир писателя-борца. Поэтому, отказавшись от патетической, угрированной жестикюляции, я все свое внимание сосредоточил на раскрытии внутреннего содержания образа. Скульптура изображает Абовяна во весь рост, левая нога выдвинута вперед. В первой руке он держит приоткрытую книгу, левой рукой придерживает планшет, спадающий с плеча. Он смотрит вперед.

Портрет Абовяна сделан мною на основании единственного сохранившегося живописного портрета, где он представ-

лен совсем молодым. В монументе ему приданы черты зрелого возраста – того периода его жизни, когда он писал роман “Раны Армении”.

Работая над постаментом совместно с архитектором Г. А. Таманяном, мы избрали высоту всего памятника в 9 метров, при этом на скульптурную фигуру приходится 3 метра 65 сантиметров.

Монумент будет возвышаться в центре площади, окруженной невысоким зеленым партером. Для восьмигранного постамента избран серый с розовым отливом гранит, дающий прекрасный тон после полировки. На одной из вертикальных граней будут высечены стихи из “Ран Армении”...

*Из статьи “Памятник Хачатуру Абовяну”, “Коммунист”, 1950, 24 июня.*

## О МАРТИРОСЕ САРЬЯНЕ

Искусство Мартироса Сарьяна полно жизни и любви к человеку и природе. Своим искусством он не похож на какого-либо другого художника.

Высокая культура понимания живописи сочетается в его искусстве с могучим стремлением к простому, ясному. Союз этих тенденций в полотнах Сарьяна настолько органичен, что он сразу же убеждает зрителя.

Другая особенность творчества Сарьяна – это удивительное умение делать обобщения. В образах и явлениях природы он выбирает самое главное, самое существенное. Ему удается уловить самую сущность предмета, самое характерное и выразительное. Сарьян без колебаний отбрасывает второстепенное, деталь и дает зрителю картину внешнего мира в своем особом восприятии. Вместе с большим умением обобщать и сопоставлять Сарьян обладает также могучим жизнеутверждающим темпераментом. Эти особенности делают неповторимыми и уникальными произведения Сарьяна, которые могут быть поставлены в ряд достижений в области искусства. [...]

До установления советской власти в его творчестве нашли место две тенденции – с одной стороны, течения современного западного искусства, с другой – сильное влияние Востоку. Из новейшего западного искусства Сарьян взял его

здоровое ядро – выявление непосредственного впечатления, требование выразительности, поиск необходимой для плоскостной обработки интенсивности цвета. Эти свойства вошли в творческий арсенал художника и стали его художественным убеждением, которое красной нитью проходит через все его творчество, а составляющий главный источник его дум Восток наполнил его панноту и полотна солнцем, зноем, теплом пылающей от жары земли, обильной зеленью, фруктами, глубокими тенями и своеобразной для людей Востока простотой.

Восток М. Сарьяна – это не восток “ориенталистов” – пышно и роскошно украшенные гаремы ханов и падишахов, а простой домик, улица на окраине города или деревни, хижина трудящегося, тележка продавца зелени, женщины, несущие воду, фруктовая лавка. В этой простоте находит Сарьян поэзию своих картин, делает большие обобщения, дает смелые цветовые решения. Убогие, бедные хижины трудящихся, обычные картины быта простых людей в искусстве Сарьяна приобретают величие, доходят до монументальности

[...]  
М. Сарьян не любит сумрачный день, туман, зиму, дождь, бурю, мрачное ущелье. Он выбирает для своих полотен солнечный день, омытый яркими красками полдень, горные пастбища под солнцем, свежую зелень, одинокое дерево среди широкой долины или группу деревьев на холме со своими глубокими тенями, работающих среди грядок колхозников, одиноко пасущую козу, шагающую лошадь – вот сюжет большинства пейзажей Сарьяна. Однако это все одухотворено такой теплотой и любовью, что сразу же захватывает зрителя.

Значительную часть творчества Сарьяна советского периода занимает портрет. В этой области он достиг большого мастерства. Он не обрабатывает лицо мелочно, не лепит его бережно и, казалось бы, с завершенностью, но его портреты завершенны, в них ничего не добавишь и ничего не изменишь.

В лучших его портретах есть удивительно схваченное на одном дыхании физическое и духовное сходство человека. Эти характеристики настолько метки и непосредственны, что навсегда остаются в памяти. Сарьян и в портретах из конкретного впечатления делает большое обобщение, создает

концентрированное, отточенное и яркое изображение прототипа. Его наилучшими работами являются портреты архитектора Александра Таманяна, архитектора Тороса Тораманяна, композитора Арама Хачатуряна, адмирала Исакова, академика Орбели, народной артистки Айканун Даниелин и многие другие.

В автопортрете художник изобразил себя в тот момент, когда готовится опустить кисть на полотно, в творчески напряженном и взволнованном состоянии. В творчестве мастера это, наверное, единственный опыт, когда он изобразил человека в момент работы и в душевно-взволнованном состоянии. Другие его портреты, выражая спокойное состояние, тем не менее имеют чрезвычайное звучание.

*Из статьи "Народный художник"; "Советакан Айгстан"; 1955, № 2, с. 15-16 (пер. с арм.).*

...Картины Сарьяна всегда выделялись на республиканских и всесоюзных выставках своим своеобразием и неповторимостью. Одна из особенностей живописи Сарьяна – то, что в ней совмещается большая живописная культура с простотой и непосредственностью восприятия, с красочностью, близкой по духу к народному творчеству. В этом значительная доля обаяния и силы живописи Сарьяна. Тяга художника к народу выразилась как в выборе тем и объектов для изображения, так и в контакте с народным творчеством – ковром, вышивкой, росписью в их своеобразной цветистости [...]

Своеобразие сарьяновского восприятия объективного мира – не внешне-формальная манера, а результат глубокого проникновения в явления и живого непосредственного мировосприятия. При этом живое наблюдение художника – всегда меткое и острое – убеждает зрителя и крепко запоминается [...]

...Большое обобщение в сарьяновской живописи подходит к монументальности, богатой содержанием, насыщенной энергией и поэтому сильно воздействующей на зрителя. Природа преобразуется в картинах мастера без фальши, она предстает перед зрителем, сбросив с себя мелочи, все лишнее, мешающее полноте восприятия образа. Это обобщение касается рисунка, цвета картины [...]

С обобщенным связана острота характеристики, экспрессивность – еще одно качество, свойственное творчеству Сарьяна. Оно особенно сильно выражено в портретах – любимом жанре мастера. Сарьян создал галерею портретов выдающихся деятелей культуры Армении и Советского Союза. Острота характеристики, реализм, не умеющий приукрашивать, но раскрывающий духовное содержание портретируемого, – вот основные черты портретов Сарьяна. В немногих сеансах, проходящих в атмосфере большого творческого подъема, художник создает концентрированный образ, фиксируя черты, наиболее важные для выражения характера портретируемого [...]

Любимым жанром Сарьяна является также натюрморт. Его натюрморты и композиционно, и по живописи необычны. Плоды, цветы, фрукты каждый раз по-новому красочно, сочно разворачиваются на все полотно. Этот раздел в творчестве Сарьяна особенно приподнят в настроении. В нем всегда торжественно и величаво звучат изобилие и праздничность. От них веет ароматом персиков и дынь, пьянящим запахом полевых цветов [...]

Мартирос Сарьян – подлинный певец радости жизни и созидания, певец родной природы, мудро осмысливающий в своем замечательном творчестве необъятное богатство изобразительного материала и изобразительных средств.

*Из статьи "Выдающийся мастер живописи". "Коммунист", 1955, 18 апреля.*

## О ЕРВАНДЕ КОЧАРЕ

...Ерванд Кочар занимает свое, только ему принадлежащее место в искусстве Советской Армении. Он, безусловно, имеет свой почерк, свои принципы, свое кредо в области искусства.

Кочар соединяет в себе три отличительных качества художника – мысль, эмоцию и мастерство. Это художник думающий, для него характерна глубина и сила переживаний. Он владеет искусством рисунка, живописи и пластики в такой степени, что всегда может осуществить задуманное. Говоря о силе переживаний Кочара, я хочу подчеркнуть, что

эмоциональный склад его эпитетов. Ему не свойственны утонченность переживаний, нежность, лиризм.

Кочар – художник беспокойный и ищущий. Он беспрестанно в поисках формы, в поисках “нового слова”. Это ему удается обычно не при попытках во что бы то ни стало выступить с “новым словом”, а лишь тогда, когда это новое рождается естественным путем, в процессе творчества.

У Кочара еще одна особенность: он многолик. Он шел разными путями, в одном случае эти пути оказывались параллельными, в другом случае перекрещивались, а иногда и отрывали друг друга.

Иные могут сказать: это серьезный недостаток, художник должен придерживаться твердых принципов. Я не могу согласиться с такого рода требованием. Художники бывают разные. Одни, избрав вначале те или иные принципы, придерживаются их всю жизнь. По пути углубления одного принципа, например, шли С. Агаджанян и Мартирос Сарьян. Но есть и художники, которые не удовлетворяются раз найденным, а продолжают искать, испытывают разные пути, стремятся познать явления с разных углов зрения. Кочар принадлежит к такого рода художникам. Он бывает охвачен сложными, часто мучительными переживаниями и противоречивыми настроениями...

*Из статьи “На выставке Ерванда Кочара”, “Литературная Армения”, 1965, N 5, с. 113.*

## О ПАМЯТНИКЕ ЕРВАНДА КОЧАРА “ДАВИД САСУНСКИЙ”

Памятник Давиду Сасунскому на привокзальной площади в Ереване выполнен с большой силой, экспрессией и динамизмом. Можно спорить по поводу анатомической точности фигуры коня и самого Давида, можно не принимать слишком детализированную пластику памятника, но все это отодвигается на задний план, поскольку выполнен памятник с большой силой вдохновения...

*Там же с. 112.*

## О СТЕПАНЕ АГАДЖАНЯНЕ

...Портретный жанр в армянском изобразительном искусстве как нового времени, так и советского периода развивался в двух разных направлениях, одно из которых возглавлял Степан Агаджанян, другое – Мартирос Сарьян.

Несмотря на то что эти два необычайной силы мастера объединяются одной целью – создать внешне похожий и узнаваемый портрет личности и одновременно достичь глубины его души, показать, какой он человек, восприятие действительности у этих двух художников различно, как и различны живописные убеждения. Можно сказать, что они – представители двух наших разных систем живописи, которые оставили свою печать на советском искусстве и продолжают влиять на него и вести его развитие по раздвоенному пути.

Я стою перед полотнами, созданными Степаном Агаджаняном. Смотрю очарованный. Созданные им портреты – отдельные жемчужины. Проницателен и мудр в своем искусстве Степан Агаджанян. Это мастер, который мог острым взглядом проникнуть в глубину души человека, увидеть его думы, страсть и затем воплотить увиденное в образе.

Чтобы достичь такого результата, требовалось длительное изучение. День за днем работая над одним и тем же портретом, Агаджанян с каждым разом умел постигать какой-нибудь новый штрих, наугадывать кажущуюся незначительной какую-либо подробность и обогащать таким образом картину.

Степан Агаджанян – один из тех многочисленных мастеров, которые могут превратить портрет в историю жизни человека.

Портрет отца Агаджаняна – портрет Меликсета – это и облик определенного человека, и одновременно типичный образ старого провинциального мастера. Строение тела и цвет кожи свидетельствуют о годах, проведенных мастером в полутьме мастерской. Однообразно повторяющаяся, тупая работа портняжной как-будто отняла у этого человека даже любовь к жизни.

Художник поставил на лице печать усталости и скуки. В отображении лица, рук, позы читается каждодневные человеческие заботы. Он как-будто рассеян и несколько уныл.

Удивительно мощно звучит в этом портрете заключенная в рамки унаследованных привычек однообразно текущая повседневная жизнь...

Только большой мастер мог так наглядно и выпукло раскрыть перед зрителем образ человека. Подобно лицу, выразительны и руки. Агаджанян любит в портрете подчеркнуть и руки: они тоже говорят и рассказывают о человеке.

Смотрю на полотна. Цветовая палитра Агаджаняна не красочна и не пышна. Он не любит ярких декоративных красок. Но, увлекаясь глубиной, прозрачностью и материальностью краски, он умеет находить звучание цвета.

Портрет мастера Меликседа также очень сдержан в красках, даже скуп. Бледное лицо и руки на фоне черного архаика, вот и все. Но сколько силы и смысла в этих нескольких красках!

Мы поговорили об одном портрете Степана Агаджаняна. Но каждое его полотно заставляет мыслить и говорить.

*Из статьи "Перед полотнами художника", "Советская Армения", 1963, 22 декабря (пер. с арм.).*

## ОБ АКОПЕ КОДЖОЯНЕ

...Акоп Коджоян бесноводен и неповторим в искусстве [книжного] оформления. Каждая книга, которую брал в свои руки знаменитый мастер, открывала перед ним совершенно новый мир, и надо признать, что [...] он умел каждый раз пайти тот стиль оформления, который лучше всего выражает идею книги, ее художественные особенности...

А. Коджоян положил начало оформлению и иллюстрированию книги в Советской Армении, подготовил много новых кадров, продолжателей этого почетного и ответственного дела. А. Коджоян – один из тех художников старшего поколения, которые взяли на себя создание этой области культуры в Советской Армении. Художники этого поколения всегда следовали за зрелыми шагами советского искусства, участвовали во всех этапах его развития, откликнулись на все те задачи, которые ставила перед искусством наша бурная жизнь.[...]

Акоп Коджоян всегда оставался верным высокому призванию советского искусства.

Известный художник выступал в важных областях искусства: графике и живописи, работал также в области прикладной графики. Удивительно широк его творческий диапазон, он работал во всех жанрах – историческом, бытовом, военном, пейзаже, портрете, натюрморте, создал блестящие акварельные работы.

В истории изобразительного искусства Советской Армении свое почетное место имеют его живописные полотна. В творчестве А. Коджоян всегда оставался на высоте своего призвания, никогда не мельчал, не был скучным и обычным в своем искусстве, всегда ставил новые задачи и находил им новые решения. Он идущий, пылкий художник – новатор, принадлежавший к числу тех художников, которые никогда не остаются неизменными, не повторяют самих себя [...]

Коджоян написал также много прекрасных пейзажей, которые самобытны и оригинальны. Он изображает так, как видит. Его пейзажи и натюрморты отличаются бодростью и жизненной красотой. Искусство Коджояна оптимистично и жизнеутверждающе.

А. Коджоян много работал в различных областях станковой графики. Его ксилографии восхищают своим мастерством. Особенно прекрасны и полны смысла гравюры “Вступление красноармейцев в Карчеван” и “Дзорагюх на берегу Зангу”.

На переднем плане ранним утром по селу марширует красная конница. 1920 год; освободительница Красная Армия принесла освобождение измученной стране. Село в утренней мгле, но над ним уже возило солнце. Прекрасна эта аллегория. Мастерски выправирован “Дзорагюх”: домики на скалах, проходящая между ними дорога, бытующие о берега Зангу воды. Методом меццо-тинто Коджоян исполнил удачные портреты Ленина и Шаумяна.

Любимый жанр А. Коджояна – сказка. Легенда, аллегория, фантастика и гиперболы открывают перед художником все новые и новые миры пластики, где он под воображаемым всегда ясно видит действительность с ее широкими и хорошими сторонами. Этот ряд работ открывается иллюстрациями “Азаран-блбула”. Впоследствии он часто обращается к материалу сказок. Иллюстрации сборника М. Горького

“Стихи и легенды” и рассказа “Девушка и смерть” получили горячее одобрение великого писателя.

*Из статьи “Акош Коджоян”. “Советская Армения”  
1958. 13 декабря (пер. с арм.).*

## О ХАЧАТУРЕ ИСКАНДАРЯНЕ

Каким языком должен говорить художник с народом, какие цели преследует искусство? Эти вопросы и сегодня возбуждают жаркие споры. Освященный веками старый язык уже не удовлетворяет многих. Поиск новых путей, новых форм, выражения стал требованием времени.

Ясно, что на вопросы, поставленные перед искусством нашего времени, художники должны ответить своим творчеством. Зная это, многие художники перестраивают свое искусство, меняют направление, намеренно ставят новые эстетические задачи, пытаются решить их, обращаются к новым выразительным формам, стремясь найти язык, способный выразить богатое содержание нашего времени.

На выставках изобразительного искусства нашей республики также часты новшества. Это естественно. Поиск новых путей – не единичное явление в течении, которые имеют свои логические основания и по существу являются исторической необходимостью.

Конечно, при поиске новых форм советский художник должен стараться быть подальше от бессодержательного, самоцельного поиска, механического копирования, беспринципного, непоследовательного новаторства.

Попробуем проанализировать с точки зрения этих задач творчество скульптора Хачатура Искандаряна [...]

...Одной из лучших работ скульптора является скульптурный портрет Армена Арменяна, полный жизни и экспрессии. Метко выражено вдумчивое душевное состояние уже юного артиста. Скульптор не мучил образ долгой и кропотливой обработкой, черты лица изображены крупными шпателями и с пластической тонкостью. Импрессионистический образ мышления скульптора еще более углубляется в портретах металлурга С. Титанияна, грузчика Меликяна, Фриды. Особенно новое решение получила форма обработки и лепки глаз, которая совсем иная и в этих портретах. Самое трудное

в скульптуре – это глаза: как показать особенность взгляда, его глубину, цвет, душевное состояние? Скульптор старается оживить глаза без детального изображения век и зрачков.

Но этот способ творчества стал для скульптора промежуточным этапом, который надо было преодолеть и перейти на новые рубежи искусства. Творчество под первым впечатлением на определенном этапе теряет свое обаяние, скульптора не удовлетворяет измельченная форма, он чувствует необходимость в более завершенном и весомом искусстве, возникают новые задачи – достигнуть обобщения, монументальной формы, быть лаконичным.

Этот новый шаг замечен в портретах каменотеса Носенко, хирурга Исаакяна, доярки Енговян. Они не похожи на работы прежнего периода, вылепленные в быстрой и эскизной форме, а своей пластикой более скульптурны. Искандарян стал дольше работать над своими скульптурами и требовательнее относиться к своему творчеству. “Торе рабочего” – новый опыт еще более глубокого и решительного обобщения, освобождения от мелочности, овладения монументальной и декоративной формой. В этой работе он впервые ставит требование лаконичности, старается убрать из скульптуры все то, что вторично и не помогает выявлению основного образа. Это скульптура еще несовершенна и может дать пищу спорам, но она открывает скульптору возможность для новых, уверенных шагов.

Искандарян пробует свои силы и в смежных искусствах: графике, акварели, керамике.

*Из статьи “Уверенная поступь художника”. “Советская армия” (“Советское искусство”), 1967, N 4, с. 37–40 (пер. с арм.).*

## КОЧАР ЕРВАНД СЕМЕНОВИЧ



1899, Тифлис (ныне Тбилиси)–1979, Ереван.

Народный художник СССР и Армянской ССР, заслуженный деятель искусства Армянской ССР.

Работал в области станковой и монументальной скульптуры, живописи, графики и сценографии.

Учился в Нерсисяновской семинарии в Тифлисе (1906–1918), где обучался рисованию у Р. М. Шамшияна.

Профессиональное образование получил в Рисовательной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств в Тифлисе (1914–1918) у Е. М. Татевосяна и Государственных свободных художественных мастерских (1918–1919) у П. П. Кончаловского.

Экспериментировал в области технологии художественных материалов, имеет патент на изобретение особого состава восковых красок (1948).

Удостоен Государственной премии Армянской ССР (1967) за памятник Давиду Сасунскому на привокзальной площади в Ереване.

Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Жил в Тифлисе (1899–1918, 1919–1922), Москве (1918–1919), Константинополе, Венеции (1922–1923), Париже (1923–1936), Ереване (1936–1979).

### О РАБОТЕ НАД ПАМЯТНИКОМ ДАВИДУ САСУНСКОМУ

...Еще в 1939 году, когда наша родина праздновала тысячелетие “Давида Сасунского”, мне было поручено воздвигнуть монумент Давиду Сасунскому на привокзальной площади. Эта скульптура была из гипса – нестойкого материала,

поэтому в свое время она была снята, и спустя много лет – в 1957 году мне вновь было поручено извлекать статую Давида Сасунского. На этот раз гораздо больших размеров и из стойкого материала, на той же привокзальной площади. Это было для меня счастливым поводом, чтобы осуществить свою давнишнюю мечту.

И сегодня вы видите монумент, воплотивший созданный нашим народом прекрасный образ Давида Сасунского. Памятник образа, высокой эллистический дух и возвышенная идея которого дали мне возможность создать исключительный по своему содержанию и по своей сложности монумент. Объясню смысл моих слов. Во-первых, по своему содержанию он исключителен, так как нигде вы не найдете памятника, который бы отображал целый народ, независимо от времени и эпохи. Все существующие в мире монументы являются памятниками царей, князей или известных людей, героев или же, самое большее, скульптурами, символизирующими какую-либо форму правления, как, например, республику. Но монумента, символизирующего целый народ, не имеется. Скульптура Давида Сасунского является монументом, отражающим многовековые мечты армянского народа. Давид был, есть и будет, пока существует армянский народ, символом народа, жаждущего свободы, не желающего жить под чужим ярмом.

Затем, о сложности. Все скульптуры с изображением лошади сооружены таким образом, что фигура лошади находится под тупым углом и ее передние ноги – в воздухе, то есть приближается к перпендикулярному положению, что облегчает задачу фиксации лошади и наездника на задних ногах и хвосте коня. Конь Давида, наоборот, находится почти в горизонтальном положении. Это, конечно, создает исключительные трудности для укрепления скульптуры в этом положении. Но, желая сохранить многовековые традиции армянского искусства, согласно которым художественные композиции всегда воздвигались на горизонтальных и параллельных опорах, я и взял на себя эту трудность.

Относительно идейной стороны Давида Сасунского я должен сказать, что Давид Сасунский верхом на своем коне Джалали с огненным мечом в руках летит, скорее низвергается со своего каменного, подобного горе пьедестала, что

символизирует горный Сасун и вообще Армению. Он падает сверху вниз, поскольку враги всегда шли снизу, из долины, вот почему Давид смотрит вниз. Но когда Давид берет меч? Тогда, когда переполняется чаша терпения, когда страдание становится невыносимым.

И вы видите чашу, поставленную у ноги коня Джалали. Выведенный из равновесия Давид ударом ноги опрокинул чашу и выступил в поход. Чаша терпения опрокидывается, вытекающая из нее вода стекает в бассейн, в середине которого возвышается монуменг. Эта вода олицетворяет слезы терпения и страданий армянского народа, ради которых возмущенный Давид взялся за свой огненный меч, вот почему лицо, а также конь Джалали выражают большой гнев. Но не злобу. Давид не злобен, а очень разгневан. Он двумя руками держит огненный меч, потому что таким способом он сможет скосить многотысячную орду, идущую разорять Армению. Если бы Давид держал огненный меч поднятым над головой, он мог каждым ударом поразить лишь одного человека, а этим способом, держа меч как косу, он косит бесчисленных врагов. Ему помогает конь Джалали своим сказочным хвостом.

Когда Давид увидел огромную вражескую армию, он на миг усомнился, сказав: "Если даже они были бы хлопком, а я огнем, все равно не смог бы уничтожить".

И тогда Джалали, который был говорящим и мудрым конем, обратился к Давиду и, ободряя его, сказал: "Сколько ты перебьешь врагов своим огненным мечом, столько их уничтожу я своим хвостом!". Каким же хвостом должен был обладать Конь, чтобы он был равен огненному мечу? Вот почему хвост коня созданного мной монумента необыкновенный, сказочный и опирается о землю, потому что он метет, сметает с лица вражеские войска.

Многие наивно полагают, что скульптор забыл изваять уздечку коня или пожны для меча, но это не так. Коня взнуздывают, чтобы управлять им, а конь Джалали в этом не нуждается, поскольку он — говорящий и мудрый конь и очень часто дает советы Давиду. Как можно взнуздывать такого коня? Или же какие пожны могут удерживать огненный меч, из какого материала они должны были быть? Огненный меч ни в каком фугляре не может держаться, и это не только логично.

по и символично, ибо, что может ограничить свободу народа, символом которого является огненный меч?

Вообще, скульптура Давида Сасунского символическая. Наша современность является эпохой полета искусственных спутников земли, подъема, свободы и мира, и поэтому скульптура Давида Сасунского является выразителем наших современных чаяний, поскольку Давид – символ стремления народов к свободе, символ полета и отваги. Ведь это он – Давид советовал врагам и предупреждал их, чтобы вернулись восвояси и жили мирно. Да, скульптура Давида – выражение и символ современного духа.

Вы, мои дорогие юноши, должны хранить в сердцах образ свободолюбивого Давида. Помните всегда, где бы ни были, – вы сыны Давида и вооружены Огненным Мечом, а именно – самой мощной наукой нашей современности и высокой советской идеологией, которые все преодолеют. Вы – сыны Давида и никогда не потерпите никакого ярма или цепей и будете стремиться вперед, высоко держа Красное знамя свободы и мира.

*Из рукописи выступления по ереванскому радио для юношества, архив скульптора (пер. с арм.).*

...Образ Давида Сасунского из героического эпоса армянского народа давно занимал меня. После детального изучения многочисленных вариантов эпоса образ Давида стал для меня определенным и ясным.

Моей задачей было изваять такой монумент, который бы отображал идеологическое содержание эпоса.

Свободолюбивый и трудолюбивый армянский народ в своем эпосе представил Давида с огненным мечом на коне Джалали – всегда готовым дать отпор нашествию врага. Он не всегда пускает в ход свой меч. Давид не агрессор. Он поднимает меч лишь тогда, когда переполняется чаша терпения, поэтому и у ноги коня Джалали я поставил опрокинувшуюся чашу терпения, выливаясь из которой, вода образует бассейн, в центре которого возвышается монумент Давида. Тем самым осмыслен и бассейн – он образовался из слез многовековых страданий и терпения армянского народа.

Кроме этого важного обстоятельства вода намекает также на происхождение эпоса; ведь являвшиеся предтечами эпоса

Сапасар и Багдасар родились из воды и из воды они вывели волшебного коня Джалали и огненный меч.

При выполнении скульптуры передо мной возникали многочисленные проблемы: во-первых, хотя Давид и гневен и беспощадно нападает на иноземных захватчиков, тем не менее он не жесток, поэтому его наступление я изобразил как возвышенное и великодушное движение.

Вспомним, что конь Джалали, часто разговаривая с Давидом, говорит ему, что “сколько ты истребил врагов своим мечом, столько я уничтожу своим хвостом”. Отсюда возник второй вопрос – какой необычайный хвост я должен был изваять, чтобы своей силой он был равен огромному мечу. Поэтому хвост коня Джалали я изобразил тройным, похожим на смерч. В-третьих, работая над скульптурой, я старалась избежать всех этнографических и идиостративных элементов, так как моей целью было через монумент подчеркнуть идейное содержание и богатырское волеупование [образа] Давида, поэтому я и избегал всяческих прикрас. Избегая всяческих этнографических деталей, я оставил лишь то, что было необходимо для выражения исключительного и характерного в древней культуре армянского народа. Так, по всей длине брюк Давида типется тесьма из козьей шкуры, это имеет свое историческое объяснение и значение.

Я очень счастлив и благодарен правительству Армении за оказанное мне доверие, за поручение мне такого сложного, ответственного дела, имеющего историческое значение – выполнения скульптуры героя армянского героического эпоса – “Давида Сасунского”. Автором проекта pedestalа монумента является заслуженный архитектор Микаел Мазманян.

*Из текста выступления по ереванскому радио, декабрь 1959 г., архив скульптора (пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ НАД СКУЛЬПТУРОЙ СЯТ-НОВЫ

Для художника большое счастье, когда народ проявляет постоянный интерес к его жизни и творчеству. Художник чувствует, что его копание и труд не прошли даром. Он счастлив...

Я счастлив тем, что наш народ проявляет большой интерес к моему “Давиду Сасунскому”, к моим новым и предстоящим работам.

С давних пор многие годы меня занимал образ нашего великого певца – Саят-Новы. Как изобразить такой образ, чтобы зритель сказал: “Да, это Саят-Нова...”? У нас ведь никаких фактических данных, ни внешнего описания его личности, никакого портрета или наброска, каких-либо следов, изображающих его...

Нужно было детально изучить его поэзию и не пропустить ничего из оставленных саятнововедами отрывочных, скудных сведений о его биографии. Из этих данных и составляется образ Саят-Новы; он величественен, он глубоко чувствующий свою цену влюбленный, но у него нет конкретного объекта любви, платонична его любовь. Он ставит свое искусство на службу народу, он – “слуга народа”. Словом, очень сложен и очень глубок Саят-Нова. А каковы его внешность, одежда, характерные движения, печать и дух его времени?.. Бесчисленные, разнообразные подробности... Писателю легко сказать, например, “Саят-Нова сел в Меджлисе и, окруженный красавицами, стал играть и петь”. Но перед художником и скульптором встают сотни проблем – как он был одет, на чем сидел, что за музыкальный инструмент был у него в руках, сколько струн он имел... И вот я обратился в эпохе Саят-Новы.

В результате долгих исследований я пришел к заключению, что Саят-Нову нужно изображать так, чтобы зритель сразу же почувствовал, что он и писатель-поэт, и музыкант, и певец...

И вот мой Саят-Нова сидит на тахте, которая еще существовала в старых домах Тифлиса; он сидит, подогнув одну ногу под себя, а другую опустив, так как подгибание обеих ног для армян не характерно. К тому же во время игры на кяманче так сидеть удобнее. Сидит Саят-Нова, левой рукой держа кяманчу, а правая рука с гусиным пером прижата к груди – будто у него болит сердце... А на колене у него лежит его тетрадь... Он одет в доходящую до ног капу (а не архалук), на голове у него высокая папаха, которую тифлисцы называли “цицака”.

Саят-Нову не следует изображать с непокрытой головой, поскольку в ту эпоху мужчина без головного убора в обществе не сидел. У него длинные волосы, что делает его несколько похожим на дервиша (ведь поэт — влюбленный молодой человек, дервиш). Лицо его побрито, имеет усы. Саят-Нова не должен иметь бороду, поскольку в то время пощение бороды было знаком траура, а он входил во дворец, сидел в меджлисе.

Я работаю также над памятником великого полководца Вардана Мамикояна. Вардан верхом на коне с мечом в поднятой правой руке, а левая с порицанием и гневом направлена против врага; щит он оставил за плечами, он не зашищается — к чему зашищаться, раз он пошел на самопожертвование?

В другой раз мы более подробно поговорим об этом памятнике Вардана, а сейчас я отмечу лишь следующее.

Пока еще нет ни одной скульптуры, поставленной на какой-либо площади, где бы конь был изображен спускающимся сверху вниз.

Второе, нет ни одной скульптуры, где бы вместе с конем была изображена пыль, поднимающаяся от его копыт. Наконец, это первая скульптура, где все четыре ноги коня пахоты в воздухе.

Возникает вопрос, что прибавляют эти особенности к содержанию скульптуры? Вардан и его конь устремились сверху вниз. Это означает, что все иноземные захватчики всегда отнимали наши пастбища, долины, плодородные земли и гнали нас в горы; наш контрудар должен был сверху, молниеносным...

А пыль дает возможность создать из нее опору для скульптуры и оставить все четыре ноги коня в воздухе...

*Из статьи "Мое счастье", "Ереван", 1963, 13 февраля (пер. с арм.).*

## О НОВЫХ ВОСКОВЫХ КРАСКАХ

...В конце XVIII и начале XIX веков чувствуется потребность в новой живописной технике и взоры художников и ученых обращаются к старым, прошлым векам живописным средствам. Раскопки Помпей и Геркуланума еще более акти-

визировали поиски ученых и художников. На стенах дворцов этих городов были обнаружены картины, выполненные как будто масляными красками, но в действительности это иные краски, иная также и техника исполнения. Эти картины выполнены энкаустикой.

Портреты, обнаруженные в 1887 году при раскопках города Фаюм, пролили новый свет на энкаустiku. Проблеме раскрытия способа изготовления и использования восковых красок было посвящено множество исследований и работ, но он продолжал оставаться тайной. А между тем техникой энкаустики пользовались великие мастера эллинистического периода...

В чем, однако, заключалась причина столь пастойчивых поисков секрета изготовления восковых красок?

[...] Причина заключалась в сохранении свежести и стойкости восковых красок. В отличие ничем не отличаясь от масляных красок, восковые в сравнении с ними обладают одним очень большим преимуществом – в течение тысячелетий они не подвергаются никакому видимому изменению. Картины четырехтысячелетней давности, выполненные восковыми красками, и сегодня бросаются в глаза своей свежестью и стойкостью, тогда как масляные краски, спустя непродолжительное время, покрываются морщинами, растрескиваются, блекнут и тускнеют [...]

Секрет изготовления восковых красок интересовал также и автора этих строк. В результате долгих поисков мне удалось найти не только технику использования в энкаустике восковых красок в горячем виде, но и [нечто] более важное – метод их холодного и рационального применения. На протяжении ряда лет я постоянно рисовал этими красками, пока не убедился, что мне действительно удалось найти точную рецептуру изготовления восковых красок и уточнить технологию их применения. Комиссии, созданные в Москве, Ленинграде, Ереване из многочисленных химиков, после продолжительных испытаний дали очень высокую оценку этим восковым краскам<sup>1</sup>. Даже самые лучшие французские масля-

---

<sup>1</sup> За создание этих восковых красок Комитетом по изобретениям и открытиям при Совете Министров СССР Ермавду Кочару было выдано авторское свидетельство N 6980 от 19 февраля 1948 года.

ные краски марки “Лефранг” не смогли соперничать с новыми восковыми красками.

В чем преимущество восковых красок над лучшими масляными красками?

Самым главным и неизбежным недостатком масляных красок является само масло, из-за которого масляная краска подвержена гниению и разложению. Основой восковых красок является воск, который не гниет, не разлагается и в условиях картины химическим реакциям не подвергается. Более того, он защищает от гниения и разрушения материал, на который нанесен...

Одним из больших недостатков всех видов масляных красок является также то, что краски на картине вступают в химические реакции, вследствие чего происходит изменение и потемнение красок, тогда как восковые краски лишены этого недостатка, так как каждая частица краски окружена воском. Во всех известных нам красках связующий материал, будь то масло, клей или альбумин, не только разлагается сам, но и содействует разрушению пигментов. Воск имеет еще одно очень важное свойство — это его липкость. В производстве известен восковый клей. Липкость воска еще более усиливается компонентами, входящими в состав восковых красок. Эти краски в группе не пуждаются, и ими рисуют непосредственно на полотне или другом материале. Это очень облегчает работу художника, поскольку все группы гниют и разрушаются. Воск обладает очень большой гибкостью, и эта гибкость оберегает картину от растрескивания. Между тем все другие краски, высыхая, затвердевают и ломаются. Обычно работы, выполненные масляными красками, покрываются лаком, который также растрескивается и темнеет. А восковые краски в покрытии лаком не пуждаются, они сами обладают блеском, то есть имеют то большое преимущество, которым обладает фреска. Это позволяет рассматривать картину под любым углом зрения. При необходимости достаточно протереть картину агатом или слоной костью, и она будет блестеть.

В отличие от всех остальных красок восковые краски сырости не боятся, так как в них сырость не проникает, а если и проникает и воск, расширяясь от тепла, прижимается к стенам, то благодаря своей пластичности не ломается, как это

имеет место с затвердевшей масляной краской. Восковые краски не боятся ни холода, ни жара и выдерживают 85-градусную жару. Они не боятся комнатного воздуха, аммиачных, сероводородных, углекислых и иных газов.

Восковыми красками можно выполнять очень тонкие лесировки. Ими можно рисовать не только на холсте, доске или бумаге, но и на стенах зданий. В составе этих красок золото входит в картину и поэтому иной техники не требуется: золото используется как краска.

Вообще, эти восковые краски не требуют какой-либо новой техники, применяются в холодном виде, точно так, как и масляные. Мои восковые краски может приготовить любой, без каких-либо затруднений. Надо взять чистый пчелиный воск, размельчить его и насыпать в какую-либо стеклянную или другую посуду с ровными и гладкими стенками. Затем залить его французским скипидаром, в количестве, трижды превышающем воск, закрыть посуду крышечкой и оставить на целый день. За это время воск полностью растворяется в скипидаре (скипидар можно заменить чистым бензином). Содержимое посуды следует размешивать гладкой деревянной мешалкой, пока не получится однородный раствор. Затем надо прибавить лак (дамарный лак), столько, чтобы он составлял половину воскового раствора. В содержимое посуды добавляется чистый мед из расчета столовая ложка меда на один стакан общего раствора, и с целью предохранения меда от кристаллизации в будущем, на одну ложку меда добавляется четверть чайной ложки лимонной соли. Тщательно размешав получившуюся смесь, к ней примешивают краску (пигмент) до желаемой густоты. Краска взбивается взбалтыванием или стеклянной мешалкой — в зависимости от ее количества.

Готовые краски нужно хранить в маленькой посуде в закрытом виде, выкладывать их в пущом количестве на палитру и применять как масляные краски, имея в отдельной посуде бензин или скипидар, смешанный с дамарным растворителем из пропорции один к одному.

Оставшиеся на палитре излишки восковых красок рекомендуется не выбрасывать, а собирать в какую-либо банку или пузырек и, растворив их скипидаром, намазывать на

тьильную сторону полотна, доски или бумаги, чтобы предохранить материал от гниения.

Этот простой и несложный метод изготовления и применения восковых красок доступен всем и при рисовании никакой особой техники не требует. А картина? Картина обретает вечность...

*Из статьи "Новые восковые краски": "Типулон с техника" ("Наука и техника"), 1964, N 2, с. 34-37 (пер. с арм.).*

## О ИОСИФЕ КАРАЛЯНЕ

Многие из художников оглядывались и бросали взор на переживания своего прошедшего детства, когда они в беззаботном мире были счастливы микрокосмосом, маленьким миром своей маленькой жизни...

Такого типа художником является Овсен Караяян. Он напоминает мне человека, который, сидя на парижских улицах, в сутолоке большого города, не обращая внимания на окружающий шум и суету, играл на флейте. Его флейта была его миром, и этот мир — его жизнью.

Но кто сможет выделить из шума большого города чудесную мелодию флейты, тот на время будет счастливым, потому что на время оторвется от шума огромной машины — города и станет человеком природы и восстановит себя в природе.

Точно так Караяян в своих картинах находит человека, находит те делающие человека человеком дорогие и незабываемые бытия, которые неповторимы и ушли в прошлое. Как будто Караяян нашел один из секретов сообщить человеку счастье, а именно — искать счастье в мельчайших колебаниях человеческой души. Через все картины Караяяна красной нитью проходит счастье спокойствия, беспшумное счастье жизни. Глядя на его картины, непродвольно думаешь, как мало нужно, чтобы сделать человека счастливым! Изображенный Караяяном мир — старый Тифлис, с его армянским кварталом, Кахетия и Сагареджо — опять таки в их армянской действительности. В этой возрожденной жизни прошлого он изображает полные грусти жизнь и быт демократического элемента народа, однако сквозь эту грусть прорыва-

ется человеколюбие. С этой точки зрения работы Караляна очень ценны и по их познавательной, и по воспитательной силе.

Вот весьма скромный, маленький дворик дома, ступени убогой деревянной лестницы, ведущей в верхний этаж. Во дворе под самым примитивным краном бабушка моет фрукты, а певестка с кофейником в руке подходит, чтобы взять воды; обязательно придет гость, будут варить кофе, и соседка с ребенком на руках спрашивает, что за гость, кого ждут?

Маленькая девочка качается на качелях, но взгляд ее застыл, и она ждет; надежду ожидания и обещания олицетворяет также легкий лучик солнца, упавший на противоположную стену... Вся картина охвачена теплом, спокойным чувством. Люди добры, добр и солнечный луч. Хотя и очень скромны двор и жизнь в нем, но жизнь мирна и надежна; бабушка уверена, что вода будет течь и она вымоет фрукты для гостей, уверена хозяйка дома, что приготовит кофе, уверена маленькая девочка, что веревка ее качелей не оборвется, уверена соседка, что находящийся на ее руках ребенок вырастет — так обещает добрый луч солнца...

Во всех картинах Караляна есть уверенность в жизни, вера и любовь [...]

Или вот эта картина, — опять двор, незатейливый, бедный. День солнечный, сегодня пекут хлеб и гату; старушка несет к топыру разлюженные на лотке готовые комочки теста, а молодая певестка вынесла готовую гату, сложенную на лотке, который она несет на голове. Вся картина охвачена нежной [...] мелодией утвердившейся, спокойной, безмятежной жизни.

Картины Караляна — гимн и псалом очень интимной и спокойной жизни. С этой точки зрения они напоминают работы великого французского художника Шардена. И Шарден в своих работах поет мелодию обыденной, маленькой жизни — здесь мать занята стиркой [...], а маленький мальчик пускает мыльные пузыри; там сбивают масло в пахталке; в другом месте — кухня, куда принесли продукты для обеда; а здесь, в этой картине юный школьник, оставив уроки, крутит маленькую юлу... Все эти картины Шардена по своему содержанию похожи на картины Караляна, но с одним большим и основным различием: Шарден воспевае жизнь своего вре-

мени или эту сторону жизни, а Караян знает, что жизнь его картин канула в прошлое. Шарден – действительность, одна из сторон жизни, а сказка прошедшей жизни Караяна – сон, поэтому в его картинах повсюду наблюдается некоторая окаменелость, неподвижность. Мир Караяна является тем замороженным, застывшим сказочным городом, где в своем движении мгновенно застыли и люди, и животные. Посмотрите: застывшая девушка повисла на своих качелях, застыл весь двор, застыла невестка с наполненным гатою лотком на голове, неподвижно опеченели и старушка с лотком на плече, застывшими шариками теста, и паходыщийся на переднем плане петух, заморожены и окаменелые продавцы фруктов и кур...

Одно волшебное слово или прикосновение волшебной палочкой и все проснется, избавится от опеченения.

Но почему Караян так окаменело изображает все? Я думаю, что это является результатом чувства его подсознательного, внутреннего мира: ведь изображенная Караяном жизнь канула в прошлое, в изображенных им людей давно уже нет...

Караян изображает воспоминания, которые вне времени и пространства. Он рисует тот волшебно-сказочный мир и тех людей, которые жили в жизни его детства.

А кто не прожил своего детства и кто не знает, что мир его детства совершенно иной мир и люди в нем были иными?

Именно ввиду этого опущения Караян выходит за пределы своего личного маленького мира, возвеличивается, потому что картины Караяна застаивают каждого человека, к какой бы нации или к какому племени он ни принадлежал, переживать по аналогии и ассоциации свое прошедшее детство. Вот та волшебная палочка, при помощи которой должны быть призваны к жизни образы картин Караяна, и зритель, вспоминая свою собственную жизнь, должен вдохнуть жизнь в людей, изображенных Караяном; тогда и качели заходятся, и петух запоеет, и невестка отнесет в дом свою гату, и старушка вложит тесто в тоныр, и жизнь закипит...

Искусство Караяна – очень интересное и оригинальное искусство. В этом искусстве зритель играет большую роль: он дополняет и оживляет картину прошлым своей собственной жизни. Своей узкой и маленькой жизнью Караян стано-

вится великим и общечеловеческим, потому что в буднях этой узкой жизни зритель видит будни своей прошедшей жизни.

Но Карамян является также монументалистом, специалистом стеновой живописи. Он несколько лет работал над огромными настенными картинами Дворца Советов.

Кроме того, Карамян – большой специалист по плакатам, и он внес свою ценную лепту в развитие этого дела в Армении.

Карамян осуществил оформление множества книг, изданных государственным издательством Армении, я уж не говорю о том, что совместно с такими выдающимися мастерами, как Арам Хачатурян, режиссер Рубен Симонов, он оформил показанную в Москве пьесу Сундукяна “Разрушенный очаг”.

Карамян родился в 1900 году в Тбилиси и жил в селе Сагареджо Кахетского района, имеет высшее художественное образование и специальность, и он еще очень много сделает для армянского искусства.

*Из статьи “На выставке изобразительного искусства. Овсен Карамян”, “Гракан терт” (“Литературная газета”), 1967. 23 июня (пер. с арм.).*

## О КАДЖАЗЕ

Выехала сеялка и посеяла семена в поле. Многие из них попали во вспаханный чернозем, но некоторые упали между камнями... Сколько усилий и труда приложили семена, которые упали между камнями: одержимые жаждой жизни, они прорвали камни и дали свои всходы, тогда как им подобные в плодородном черноземе с большой легкостью пустили корни и расцвели...

Так было с армянским талантом за рубежом – у него не было почвы, чтобы пустить корни и дать всходы. Со сверхчеловеческим напряжением он стремился к жизни и пустил корни. Многие достигли чернозема родины, но многие остались на камнях и погибли, поклеванные птицами.

Каджаз (Каджазуни Кечечян) на чужбине не имел почвы, чтобы пустить в ней корни и прорасти, и своей душой он стремился вернуться на родину. Его отец кузнец Казарос, покорный судьбе армянин, из глубин Кепи достиг Бейрута, по-

стоянно тоскуя по родной земле, и в 1947 году вместе со своей семьей пошел пристанище в Советской Армении. Сбылась многолетняя мечта его сына Каджаза, которому тогда едва минуло 23 года. Каджаз родился в Бейруте и получил образование в иезуитской школе, но его душа была настолько свободна и безответна, что там, в Бейруте, он даже и не знал, что в душу ему запали семена любви к искусству, к живописи. Читал он произведения Виктора Гюго, Толстого, Достоевского, армянских писателей Меларенца, Варужана, Снаманто, Зограба и сам делал попытки писать, но все это было лишь красивым занятием в часы досуга. Каджаз в Бейруте как бы заготовил в душе клише своих будней, вовсе не подозревая, что в один прекрасный день, когда ступит он на родную землю, проснется в нем художник. В Армении какой-то огонь обуревает душу молодого Каджаза... Многочисленные вопросы, мысли и чувства постоянно волнуют его. Так проходят годы, пока пестрые картины в его юной душе, его внутренние переживания наконец не обретут форму, не найдут выход, получив язык красок и оттенков. С того дня он — художник и живопись стала его стихией.

В 1959 году Каджаз впервые принимает участие в выставке художников-самоучек, организованной в ереванской Гоймечети, и удостоивается внимания и поощрительных похвал. В 1959–1960 годах несколько его работ демонстрируются в армянском павильоне выставки, организованной Нью-Йоркским женским обществом, где он также удостоивается похвалы и поощрения. Каджаз ищет импонирующих его душе, его мыслям и вкусу художников, так сказать, братьев по духу. Вот Сарьян, пленяющий и очаровывающий цветами и трактовкой природы, Матисс, Гоген, Ван Гог и, наконец, Сезанн и Брак.

Игра ярких красок никогда более не покидает полотна Каджаза. Однако художник не хочет быть копировщиком, в ходе поисков собственных путей он проходит различные стадии. Первая стадия — это когда он обращается к плоскостному сочетанию красок, такому, которое можно получить, наклеив разноцветные куски бумаги друг около друга. Из картин этого периода удачен пейзаж Армении с изображением двуглавой вершины горы Арарат и с взгромоздившимся на скалу монастырем; яркие цветы, оранжевое солнце и темно-

кобальтовая тень, скала красная, а горы бледно-синие. никакого перехода или углубления оттенков красок, декоративное решение, наподобие ковра. В темно-синей вазе три мака с их черными сердечками и положенные на зеленую тарелку две морковки. Очень лаконично и явно декоративно, исключительно для украшения подобранные цвета. Однако эти работы не достигают сферы высокого искусства, удовлетворяя лишь приятному любопытству.

Наступает второй период, когда краски уже не составляют плоскостно-аппликационную форму, а наоборот, каждая краска распадается и разбрызгивается на тысячи цветов. Если в первом случае краски достигали своего окончательного сочетания, то во втором анализ и распад достигают, можно сказать, максимальной полноты.

Пуантилисты довели импрессионистское расщепление красок почти до границ невозможного, превращая цвет в точечный пигмент. Каджиз стремится создать поток красок. Небо, вода, скала представляют собой очень гармоничный и одновременно реалистичный бурный поток красок, которые расщепляются подобно создаваемой клавишами фортепиано гармонии.

И вот целый ряд лирических картин природы, где, облизывая вековечные скалы, бегут неспокойные горные потоки, зелень и цветы разбрызгиваются тысячами красок и создают прекрасную симфонию. Ни один арабский шейх, Гарун аль-Рашид не мог бы разбросать такое несметное богатство жемчужин, какое рассыпает Каджиз в каждом пейзаже. Интересно то, что Каджиз никогда не поддается влиянию шри художников-абстракционистов, являющейся самоцелью, а постоянно остается в рамках реальной действительности и реальных представлений. В этих картинах пейзаж является пейзажем с его специфическими особенностями, скала с ее твердостью и вода с ее текучестью — живые и материальные.

Третий период творчества Каджаза — это особый успех, достигнутый в портретах, своеобразное подчеркивание единства человека и природы. Посмотрите на портрет Грачья Нерсисяна: это мозаика бесчисленных красок, однако эти краски не застыли рядом друг с другом, но чувствуешь, что они находятся в движении, они колеблются, распадаются на элементы и бесконечно образуются вновь. Видишь портрет

Андраника Андреасяна – единство зеленых красок – и думаешь, не так ли изображает его Каджаз, как нарисовали бы лес? Другая работа – женский портрет – как будто составлена из багрянок вечерней зари, видишь лицо и его сходство с моделью, по видишь и стихию, самую природу в ее принципиальной цельности. Портрет нарисован подобно предзакажному пеплу. Думаю, именно в этом заключается особенность и оригинальность искусства этого художника-самоучки.

Много дум и эмоций пробуждает этот своеобразный художник, на творчестве которого имеется не печать предметов, изученных в школах, а печать непосредственно природы, стихии. Каджаз уже стал одаренным художником и находится на пути творческого подъема.

*Из статьи "На пути творческого подъема": "Советская Армения" ("Советская Армения"), 1962. № 9. с. 17-19 (пер. с арм.).*

## О ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

Ладо был из источников грузинского искусства... Древние фрески являются первоисточниками национального искусства. Чистым родником, вытекающим из грузинских гор...

Вот кинго, изображенные на картине Ладо, вытягивают свои шеи, поворачивают головы, параллельными движениями рук напоминают святых, выпедших из фресок. Вот "Кекелки": веками – крошечные и нежные, сладостно-грустные мадонны...

Народное искусство... скатерти, на которых синькой даны натюрморты, храмули и ножи-вилки для каждого гостя в отдельности... (Пусть гость ест руками, ничего! Достаточно того, что перед ним имеются нарисованные вилка-нож, ложка...).

Ланеподобные кувшины... разноцветные, полуголые "иремии" (лани), посеребренные сосуды для вина... расписные чарки, тарелки...

Картины "Белого духана" Нико Пиросмани...

Картины Григорянца – ресторан "Симпатия"...

"Гейлоба" Вано Ходжабекова...

Все они чертят "карту" мысли Ладо...

И кутеж книго, положенные на стол рыба, храмули, огурцы и пучок редиски – настолько же неприкосновенны и беспорочны, насколько рисунки на “синей скатерти”... Ведь святые живут “святым духом”... Это – не кушанья, а символ кушаний...

Святые сонин с фрески, стали книго, а книго поднялись, стали святыми...

\* \* \*

Нико Пиросмани панвно-серьезен и даже бичует дурные нравы, “с болью в сердце” сожалеет и радуется...

Ладо давно утратил эту “наивность”. Он уже соблазнен...

Бодлер, “Цветы зла”, Верлен, Стендаль и Гюго... Прочел философию искусства – Тэна. Знает Рембо, Оскара Уайльда...

С другой стороны, Хафиз и Омар Хайам... тщетность жизни, Сакуптага...

Ладо восхищенно смотрит на книго, Тифлис. А на его нежных устах играет усмешка... усмешка мудрости...

Нико и Ладо – какое родство душ! Тот же алмаз – один в естественном виде, другой – обработан и отполирован. Одно – в лавке, другого – в салоне [...]

\* \* \*

Посмотри... и устремись по пути честности, героических подвигов... на самопожертвование во имя прекрасного и любви...

Особенно, когда он думает карандашом... его эмоции, подобно бурному потоку, всыхивают, выходят из берегов и создают самые неожиданные и самые невероятные картины, перед которыми вспоминаешь Гойю и Босха... Их целая серия, и это не результат безумного воображения наркомана, а мудрые картины...

Из этих карандашных рисунков узнаешь, какие глубокие переживания испытывает этот внешне такой мягкий, спокойный и приятный человек с мягкими волосами и медоточивой улыбкой...

Ладо Гудцанвили является одним из крупнейших и наиболее разносторонних современных художников Грузии. О его

искусстве можно написать целые тома, но я здесь лишь прикоснулся к нему, что-бы дать почувствовать, какие долгие годы и короткие дни он пережил, сколько в действительности жил...

*Из статьи "Жизненная зрелость": "Советская ар-  
вест" ("Советское искусство"), 1962, N 1, с. 41-42  
(пер. с арм.).*

По Тбилиси течет река Кура, в Тбилиси есть Авлабар, Махати, Мтацминда. Это география Тбилиси. И в Тбилиси есть Ладо Гудиашвили. Тбилиси уже не Тбилиси без Ладо Гудиашвили. Пройдут годы, замкнется круг его жизни, и тогда возникнет легенда, родятся сказания о его личности, его творчестве. Творчество Ладо Гудиашвили увенчает славой порог Тбилиси, так же, как "Божественная комедия" Данте увенчала славой Флоренцию, а полотна Джотто – Падую. Что Рим без Сикстинской капеллы со "Страншым Судом" Микеланджело? Что Париж без Эйфелевой башни?

[...] Ладо Гудиашвили рожден самим Тбилиси...

Всемирная любовь к выдающимся деятелям искусства стала переходящей от поколения к поколению традицией. Тбилиси умеет ценить своих творцов, и никто из художников не любил Тбилиси так страстно и так нежно, как Ладо Гудиашвили. Ладо Гудиашвили воспел Тбилиси так, как бессмертный Саят-Нова воспел его красавиц-гезал. И если Саят-Нова воспел прекрасный Тбилиси в стихах, то Ладо воспел его в красках, воспел с такой силой и мастерством, что даже Париж, считавшийся столицей искусства, не устоял перед его очарованием. Самобытные, яркие картины Ладо Гудиашвили имели необычайный успех на парижских выставках. Выдающийся критик-искусствовед Морис Рейналь посвятил художнику целую монографию. Ладо Гудиашвили заставил мир полюбить Грузию и ее людей [...].

Ладо Гудиашвили явился порождением бурной эпохи революционной ломки вековых устоев и смены общественных формаций [...]

Эпоха великой ломки всегда трудна для творца, художника. Только истинный гений может подметить и воспеть пробивающиеся ростки нового, отвергнуть то, что устарело, пусть даже оно дорого сердцу. Таким художником был Ладо

Гудиашвили, который с сочувствием и грустью показал уходящую жизнь и с радостной гордостью приветствовал рождение новой жизни. И как прекрасно, с какой шемящей лиричностью воспел Ладо Гудиашвили смерть последнего могиканина уходящей тбилисской живописи – чудесного, непревзойденного Нико Пиросмани! Каким глубоким трагизмом полна картина “Умиравший кинто”. На мостовой старого Тбилиси лежит умирающий кинто, возле него его шарманка и на шарманке осиротевшая птичка-гадалка. На фоне строек нового Тбилиси стоит мальчик и удивленно смотрит на умирающего кинто. Его чувствительная душа полна сострадания. Трепетная душа мальчика – зрителя – это душа Ладо Гудиашвили, которому суждено было увидеть смерть старого и рождение нового. Но Ладо не жалуется на судьбу, не говорит “сегодня хуже, чем вчера”. Его рыцарская душа полна гуманного сострадания, но ему как мыслителю доступны законы диалектики и глубокая философическая дума [...]

Ладо Гудиашвили – художник широкого диапазона, он прекрасный график, владеющий линией и ее пластической красотой, отличный инкопстратор, театральный художник-оформитель, костюмер, непревзойденный знаток народного творчества Грузии, широко и многосторонне изучивший грузинские фрески и иконопись. Весь этот богатый и разнообразный опыт и делает его выдающимся мастером современного изобразительного искусства. О Ладо Гудиашвили будут писать еще много, чтоб раскрыть во всей полноте облик этого замечательного художника.

*Из статьи “Большой мастер кисти”, “Литературная Армения”, 1964, N 2, с. 133–135.*

# ШИЛДЯН ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ



1900, Новая Нахичевань (ныне Ростов-на-Дону)–1985, Рим.

Живописец, график.

Профессиональное образование получил в венской Академии художеств (1919–1923).

Был членом общества армянских художников “Ани” и “Союза свободных армянских художников”.

В 1958 году посетил Армению, создал картину “Армянская Богородица” для

Эчмиадзинского Кафедрального собора.

Автор книги “Трактат о живописи” (1976; на итал. яз.) и множества теоретических работ по вопросам искусства.

Жил в Новой Нахичевани (1900–1919), Вене (1919–1923), Риме (1923–1927, 1932–1985), Париже (1927–1932).

## ОБ ИЛЛЮЗИИ РЕАЛЬНОСТИ

Единственной, подлинной и высочайшей целью живописи является достижение иллюзии реальности. К этой мысли еще издревле склонялись такие мыслители, как Платон, Аристотель, Вазари, Зандрарт, Кант, Лессинг, Шопенгауэр, Уайльд и др.; нам более близка не знаменитая легенда о Зевсе и Парасии, а картина Тициана, который написал портрет Понтифика на террасе дома, а люди преклонялись перед ним, “так как им казалось, что видят они самого Папу”. Это факт, по которому видно, что идей, двигавшей художником, и желанием, к воплощению которого он стремился, было представить человека таким образом, чтобы любой, взглянув на картину, мог бы воскликнуть: “Он говорит!”, или: “Ему недостает лишь слов!”, или: “Словно живой!” – все это в подтверждение тому, что живописная иллюзия реальности является кульминационной точкой искусства живописи.

Такие похвалы теперь уж и вовсе забыты или считаются банальностями либо проявлениями дурного вкуса: любой живописец считал бы оскорбленным, если бы кто усомнился в его умении быть исследователем "чисто живописных ощущений".

Помимо чуда, способного воспроизвести реальный мир трехмерного пространства на двухмерной плоскости и созданного руками простого смертного, мы продолжаем любоваться и любуемся окружающей нас природой, и, быть может, именно оно, это чудо, является самым прекрасным поларком, преподнесенным человечеству живописью, значение и тайну которого пытаются разгадать люди. Без живописи мир предстал бы человечеству в виде хаоса: мы были бы окружены неизвестной и враждебной нам природой, что парализовало бы всякую возможность духовного созерцания и любые радости жизни. Это и есть высшее чувство и мораль искусства. Человек, который был хищным зверем, прежде всего покорился идеалу красоты.

А модернист, исповедующий ингилизм, наивно отрицает тот факт, что сам он — хозяин природы, отрекается от этого высокого призвания и свободно предается своим причудам в порочном лабиринте собственных чувств, считая, что главной целью в искусстве и живописи является не иллюзия реальности, а средство, с помощью которой достигается эта цель, то есть живописная техника. Но это волнует лишь "современного" живописца, которого трогают в основном чувства, вызываемые его собственным творением.

Так человек остается без духовного водительства, без света, который осветил бы ему путь на загадочных тропах природы. Между тем он чувствует себя врагом по отношению к собственной сути, впадая в заблуждение, что может господствовать над ней; она, однако, не может быть покорена. Устрашающий моральный упадок нового поколения, который явственно отражается в мрачных газетных хрониках, является источником всего того, что привело к таким утратам в искусстве.

Настоящий мастер, художник в подлинном значении этого слова, коих было немало в золотой век пластических искусств, хочет достичь в своих произведениях восторженного возвышения природы, иллюзии реальности.

Произведение должно дать человеку – от самого простого до утонченного – некую иллюзию; оно должно появиться, чтобы пояснить идею, почти как на цветной фотографии; в этом как раз и сокрыта загадка искусства живописи. Взяв, к примеру, такое произведение, как “Корзина с фруктами” Караваджо, мы получим впечатление полной иллюзии реальности. Но если для сравнения мы положим рядом корзину с фруктами, модель, которой воспользовался мастер, то легко заметим, что собственно природа по сравнению с произведением кажется более блеклой и выцветшей, осмелюсь сказать – даже менее живой.

Такое чудо может возникнуть только благодаря особому чувству мастера или же его виртуозной технике, состоящей в том, чтобы обнаружить в мире элементы, необходимые для создания иллюзии реальности, дойти до самой ее сути, квинт-эссенции, то есть до тех вещей, которые не бросаются в глаза простому наблюдателю, и воссоздать таким образом идею предметов: идею яблока, идею обнаженной женщины и т. д. Но в произведении [...] этот индивидуальный акцент, адресованный вовне, не должен присутствовать даже минимально, произведение должно представиться абсолютной реальностью, к которой можно прикоснуться, причем такое впечатление должно возникнуть как у профана, так и у эксперта.

Однако фотография остается простой документацией, произведение же, в котором осуществилось это чудо иллюзии, очаровывает и воодушевляет всех. Действительно: если на витринах и виднеются цветные фотографии, выполненные так, чтобы на приличной дистанции, при особом освещении создать впечатление реальности, то на деле они никого не интересуют, люди не останавливаются перед ними, выказывая восхищение, что происходит, скажем, перед моими картинами или полотнами других мастеров, которые, как и я, стараются достичь истинного и глубочайшего смысла искусства – иллюзии реальности.

Нельзя думать, что люди любят эти картины ввиду неведения и простоты, как это хотят доказать современные критики искусства, которые проводят абсурдное разграничение между знатоком и профаном, – человечество жаждет именно такого искусства [...]

Не могу исключить, что массы могут ошибиться и принять какой-то суррогат за подлинное творение искусства, но ведь ясно, что подобную ошибку могут совершить даже самые утонченные его знатоки. Однако восхищение простых людей длительно и всегда приводит к признанию истинных произведений искусства, утонченная же подделка, ввиду изменчивого характера искусства, восхваляется как произведение, отвечающее требованиям моды, временному вкусу; от него готовы отречься, как только изменится мода. Лично я ценю гениальный голос народа. Как только я заканчиваю картину, зову “человека с улицы”, чтобы услышать его мнение и, если человек этот восхищается, считаю свою цель достигнутой. Лишь во мнении людей я пахожу настоящую правду.

Любой человек, вне различия интеллектуальных способностей, воспитания, вкуса, социального положения, безоружен перед впечатлениями, производимыми на него творением искусства, и может найти в нем высочайшее наслаждение.

Различие заключается в том, что профан наивно и инстинктивно восхищается произведением искусства, знаток же, преодолевая эти чувства, представляет себе весь процесс, в результате которого возникло настоящее произведение. Истинный знаток тот, кто чувствует и проникает вглубь техники искусства, кто может понять глубину идеи, выраженной в произведении, не избегая чар иллюзии реальности. Повторяю, что конечной целью в искусстве живописи является только и только достижение реальности. Духовное содержание произведения не важно, будь оно символическим, мистическим, романтическим и пр., важно, чтобы боги, феи, кентавры, драконы, воины, мученики и святые казались живыми, — живыми, насколько возможно.

Между тем уже в XIV и XV веке была достигнута иллюзия формы, в XVI венецианцы добились иллюзии цвета, а в XVII искусство живописи достигло своего апогея в лице Микеланджело<sup>1</sup> и Караваджо. Действительно, у них, кроме формы и цвета, полностью раскрепостились, то есть достигли со-

---

<sup>1</sup> Ошибка: Микеланджело жил в XVI веке, хотя и оказал большое влияние на искусство следующего столетия.

верненной иллюзорности, свет и тень и материя. Любой живописец, любой великий мастер имел одну единственную цель: максимально достичь подлинной иллюзии, иллюзии в простом и привычном смысле этого слова, “оптической иллюзии”.

Доказательством тому – картины, признанные великими произведениями искусства, такие как “Мастерская живописца” Вермеера Делфтского, “Ночной дозор” Рембрандта, “Менины” Веласкеса и пр., полностью достигших этой цели.

*Из книги “Трактат о живописи”; Милан, 1976, с. 12–17 (пер с итал.).*

## САРКСЯН АРА МИГРАНОВИЧ



1902, Константинополь—  
1969, Ереван.

Народный художник СССР  
и Армянской ССР, заслужен-  
ный деятель искусств Армян-  
ской ССР, действительный  
член Академии художеств  
СССР.

Скульптор, сценограф, пе-  
дагог, искусствовед, общест-  
венный деятель.

Учился в гимназии Есаия в  
Константинополе (1913).

Профессиональное образо-  
вание получил в Художествен-  
ной гимназии в Константино-  
поле (1919—1921), Академии

художеств в Риме (1921), “Школе мастеров” Академии худо-  
жеств в Вене (1921—1924) у Э. Хемлера и Ф. Мюллера.

Преподавал скульптуру в Ереванском художественном  
училище (1925—1930), был основателем, директором и пре-  
подавателем Ереванского государственного художественно-  
театрального института (1945—1959; с 1947 — профессор).

Один из инициаторов создания армянского филиала Ассо-  
циации художников революционной России (1927) и его  
председатель (1929—1932).

Возглавлял Союз художников Армении (1932—1937).

Награжден орденом Трудового Красного Знамени, двумя  
орденами “Знак почета”, медалями “За оборону Кавказа” и  
“За доблестный труд”, Почетной грамотой Верховного Совета  
Армянской ССР за памятник В. И. Ленину в Камо (1959).

Посмертно удостоен Государственной премии Армянской  
ССР (1970).

Автор книги “Геворк Башинджаян” (на арм. яз.; соавтор  
— В. Гайфеджян), а также многочисленных статей по вопро-  
сам изобразительного искусства.

Жил в Константинополе (1902—1921), Риме (1921), Вене  
(1921—1924), Париже (1924), Ереване (1925—1969).

## НАУКА И ИСКУССТВО

Наверное, противоречие великого двадцатого века, завоевавшего высочайшие вершины науки, побуждает человечество, с одной стороны, достигать завоевания космоса, с другой – продолжать заниматься на земле “детской игрой”, именуемой искусством. Различные полюсы, различные края горизонта человеческого ума и чувства. Один – мир грандиозных взлетов мысли, другой – бездонный океан чувств и переживаний. Одно – наука, другое – искусство, два мощных крыла, которые с двух сторон вечно побуждают человека к новым порывам.

*Из неопубликованных воспоминаний “Село Макри” (пер. с арм.).*

## О ПЕЙЗАЖНЫХ ЭТЮДАХ

В нашей живописи мы и сегодня встречаем множество пейзажных этюдов, которые самоцельны и не выражают правдиво своеобразную картину данного места природы. Они не идут дальше субъективных впечатлений. Характер различных мест природы, который присущ только данной стране и который меняется в зависимости от погоды и даже часа дня, произвольно подвергается необоснованному субъективному вмешательству некоторых художников и, пройдя сквозь жалкую сетку стандартных цветов их палитры, теряет свою специфику, жизненность и становится однообразным.

Художник, воспроизводящий объективную природу с реалистических позиций, видит заключенные в данном уголке природы неисчерпаемые цветовые сокровища, берет из него самое особенное, своеобразное и каждый раз, правдиво трактуя свои картины, находит специфический колорит местности и тем самым бесконечно обогащает также и свою палитру.

*Из статьи “Фанос Терлемезян”, “Патма-банасиракан ашес” (“Историко-филологический журнал”), 1969, № 4, с. 22 (пер. с арм.).*

## О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОФОРМЛЕНИИ КНИГИ

Эта область работы требует от художника высокого уровня культурного и интеллектуального развития, сдержанных, но красноречивых и действенных выразительных форм, глубокой мысли, профессионального мастерства.

Только при наличии этих качеств художник находит соответствующее произведению художественной литературы внешнее оформление и наилучшим образом доводит его до читателя.

*Из вступительной статьи к каталогу персональной выставки художника Рубена Бедрояна, 1963, с. 15.*

## О ТЕАТРАЛЬНОМ ХУДОЖНИКЕ

Обязанности театрального художника не в том, чтобы ограничиться топографическим, натуралистическим копированием места действия, а в том, чтобы, исходя из содержания сценического произведения, найти типические образные решения и действительными выразительными формами помочь единому идейно-художественному звучанию спектакля.

*Из статьи "Художник Каро Минасян"; "Советская Армения", 1965, № 8, с. 18 (пер. с арм.).*

## О ПОРЯДКЕ СТРОИТЕЛЬСТВА МОНУМЕНТОВ И ПАМЯТНИКОВ

...Еще имеются запущенные участки, которые ждут вмешательства Академии. В их числе — вопрос о порядке строительства монументов и памятников на территории Советского Союза.

Как вам известно, ежегодно во всех столицах республик, в городах и селах строится большое количество монументов, памятников и декоративно-монументальных статуй. Но они большей частью строятся случайно, спешно, быстрыми темпами, а самое главное — бесплатно.

Почти все крупные города имеют свои планы развития городского строительства, но мало где вы найдете план по

строительству памятников с указанием места сооружения и даты установки.

После решения о создании памятника поручается главному архитектору города или специально назначенной комиссии найти для него место. Затем объявляется конкурс. Но случается часто так, что в процессе проведения конкурса или после его окончания место памятника меняют и выбирают такое, где необходимо разрушать целый квартал. Условия конкурса зачастую путаные, сроки очень сжатые, Горстрой и Моссовет порой паходят достаточным четырехмесячный срок для создания монументального памятника. Затем срок конкурса продлевают иногда на полгода, то есть продленный срок получается больше, чем первоначальный.

Причем не исключается возможность, что о дополнительном сроке объявляется за четыре дня до установленного ранее. Так случилось в прошлом году, когда иногородние участники конкурса уже отправили свои работы к назначенному сроку в Москву.

Если в центре, в Москве, допускается такое несерьезное отношение к такому важному делу, то о других местах и говорить не приходится. Поэтому целесообразно во всех республиках разрабатывать пятилетний или десятилетний план сооружения памятников, заранее определяя место и сроки строительства и объявляя конкурс сроком на два-три и даже четыре года. В Москве, например, не имеется ни сих пор памятников Л. Н. Толстому, А. П. Чехову, М. О. Глинке, К. С. Станиславскому, М. Ю. Лермонгову и другим выдающимся деятелям мировой культуры. Все это обязывает нас приступить к составлению десятилетнего плана монументальной пропаганды. Необходимо сосредоточить в одной организации руководство, строгий контроль и планирование этой ответственной работы. Академия призвана взять на себя это дело, возглавить его и руководить, поднимая тем самым на должный уровень монументальную пропаганду.

К сожалению, до сих пор мы еще не имели государственного положения об основных условиях конкурсов, о правах госучреждений, которые организуют конкурсы, о правах участников и правовых отношениях между двумя сторонами. Каждый руководитель учреждения или каждая организация по-своему решает конкурсные условия. Чтобы все подчиня-

лись общему государственному закону, необходимо тщательно разработать основные положения о конкурсах, обязательные для всех краев и республик. Разработку проекта вышеуказанного закона или устава, конечно, должна осуществить Академия художеств СССР.

*Из выступления на XI сессии Академии художеств СССР. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959, с. 134–135.*

## О РАБОТЕ В МАТЕРИАЛЕ

Отмечая достижения в деле подготовки молодых художников, мне хотелось бы сказать несколько слов и о недостатках.

Во всех художественных вузах, в том числе в ленинградском и московском, на факультетах скульптуры мало уделяется внимания освоению техники твердых материалов. Время, отведенное на изучение техники базальта, мрамора, дерева, бронзы, слишком ограниченное: оно приходится на период летней практики. Поэтому студенты и первым делом выпускники выполняют композиционные работы и дипломы в глине или же, в лучшем случае, в гипсе. Всем нам известно, что гипс служит промежуточным материалом в скульптуре. Мы должны требовать от выпускников выполнения дипломных скульптур исключительно в материале, создав им для этого необходимые условия. Ведь живописцы и графики защищают дипломные работы в материале. Спрашивается, почему скульпторы должны составлять исключение? Работа в материале заставляет автора отчеканить скульптурную форму, освободить ее от эюдности, повышать мастерство.

Не секрет, что большинство молодых скульпторов, окончивших институты, показывают своими произведениями склонность к эюдности, теряют свои индивидуальные черты. Ограниченные возможности глины и гипса и поощрение со стороны части педагогов работ эюдного характера приводят к однообразию. Длительная самостоятельная работа в материале является хорошей школой для оформления индивидуального творческого лица молодого скульптора.

*Там же, с. 135.*

## О НОВАТОРСТВЕ И ЛЖЕНОВАТОРСТВЕ

Настоящее новаторство не отрицает ни традиций, ни национальных особенностей. Весь ход истории развития изобразительного искусства — блестящее подтверждение тому. Опираясь на богатый опыт традиций, критически пользуясь им, настоящий новатор, как выразитель своего времени, доступными пониманию народа средствами создает новое качество, которое и становится передовым художественным отображением эпохи. Формализм, точно как и абстракционизм, исключает традиции и народность, отрицает идейность, образность, предметную выразительность.

Нынешнее модернистское искусство капиталистического мира со своими течениями и видами, в сущности, — антинародно и антихудожественно. Не понимать это — значит заниматься “формотворчеством”, энигматством и лженоваторством, которые могут привести отдельных наших молодых художников к упадку, к творческому застою...

В искусстве социалистического реализма не может быть движения вперед без смелых поисков, без новаторства. Успехи, достигнутые молодыми художниками в этом направлении, обогащают наше искусство новыми формами и стилями.

*Из статьи “За идейность и принципиальность в изобразительном искусстве”. “Коммунист”. 1963, 3 января.*

## О НАЦИОНАЛЬНОЙ ФОРМЕ ИСКУССТВА

Особенности национальной формы в первую очередь обусловлены данным народом и его идеологией в определенный исторический период, критическим освоением традиций прошлого, созданием на их основе нового художественного качества, производственными отношениями людей, их бытом, их интеллектом, их внешними признаками, характерными явлениями объективного материального мира, своеобразием и колоритом природы.

Национальная форма в искусстве — не самоцель и не обособленное явление, она постоянно находится в историческом развитии. Она видоизменяется, в зависимости от содержания, создавая новые средства выражения, соответствующие дан-

ной эпохе. Вследствие тесного общения различных народов, национальная форма подвергается взаимодействию, приобретая новые качества и более высокую степень развития.

Культурные ценности, созданные народом, — в данном случае, национальная форма — не ограничиваются творчеством одного или двух художников, как бы не были они ярки. В национальной форме характерные художественные особенности проявляются гораздо шире и разнообразнее. Она является собирательной категорией различных творческих индивидуальностей в их стилевом единстве, в определенную историческую эпоху.

*Из неопубликованного доклада "Стопан Агаджаниян", прочитанного в Музее восточных культур в Москве 2 марта 1964 г., в связи со 100-летием со дня рождения художника С. Агаджанияна.*

## О СВЯЗИ АРМЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ С РУССКОЙ

История теснейшей связи армянской культуры с русской ведет свое начало еще с древнейших времен. Передовые мыслители русской культуры имели огромное влияние на формирование и развитие демократического мышления лучших представителей армянского народа. Эта связь была ярко выражена в литературе, в музыке и особенно в изобразительном искусстве.

Художники — А. Овнатянян, С. Нерсисян, В. Суренянц, Е. Татевосян, Г. Башинджакян и другие — учились в Петербургской Академии художеств у русских мастеров. Под влиянием реалистического русского искусства и прогрессивных идей передвижников воспитались несколько поколений армянских художников.

В Армении широко известны лучшие произведения И. Е. Репина, В. И. Сурикова, И. И. Шишкина и работы советских русских мастеров. В домах рабочих, колхозников, интеллигенции, в клубах, школах — везде можно встретить репродукции классиков русского искусства.

В Государственной картинной галерее Армении широко представлено русское искусство, начиная с XVII века.

Студенчество Ереванского Художественного института воспитывается на традициях этого великого русского и ар-

мянского классического наследия и на достижениях нашего советского искусства.

*Из выступления на IV сессии Академии художеств СССР. "Четвертая сессия. Итоги перестройки художественного образования", М., 1950, с. 89-90.*

## ОБ АРМЯНСКОЙ КЕРАМИКЕ

Армянская керамика имеет историю нескольких тысячелетий. Будучи тесно связана с бытом, укладом, эстетическим вкусом народа, она прошла образцовый путь многовекового развития. Наш народ в течение веков создал такие чудеса керамики, которые по национальной самобытности своих художественных форм занимают в мировом искусстве керамики свое особое место.

Наша национальные мастера прошлого, согнувшись над гончарным кругом, прикосновением золотых пальцев придали глине великолепные формы, создали неповторимые по форме объемов и контурам кувшины, карасы, чаши, кубки и многообразные предметы быта, которые ныне вызывают у нас восхищение.

Керамика была у нас глубоко народный. Эти чудеса нам подарили народные мастера, которые из поколения в поколение передавали национальные секреты этого искусства.

Специалистов с высшим образованием по линии керамики мы стали готовить только после установления советского строя.

*Из статьи "По вековым традициям"; "Айрешики дзайн" ("Голос родины"), 1967. N 9, 26 февраля (пер. с арм.).*

## НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

В селе Макри на пути в нашу школу в небольших темных и сырых мастерских работали гончары, изготавливавшие посуду, кувшины, стаканы и особенно подвергнутые обжигу пробкообразные приспособления для кальянов, в которые курильщики всыпали табак и которые с клюкотаньем потягивали. Я часами останавливался перед этими мастерскими и, поглощенный и зачарованный, наблюдал за быстрыми и короткими пальцами гончаров, удивляясь тому, с каким мас-

терством они в течение нескольких минут придавали бесформенной глине облик и красоту.

Эта тайна одухотворения, оживления бесформенной глины заколдовала меня и пленила. В течение недели я экономил из копеек, полученных от отца и матери для школьных нужд, бежал к знакомым мне гончарам, покушал у них горсть глины и, забыв уроки и игры, лепил из глины животных, непонятные физиономии, пока не дошел до "мастерства" лепить человеческие лица.

Я крайне любил уроки истории, особенно греческий мир, его мифологию, его искусство... Я часто бывал в доме учителя истории Фаносяна, листал книги по истории, в частности по истории греческой скульптуры, и поглощенный смотрел на репродукции статуй, мечтая достигнуть когда-нибудь такой ступени совершенства искусства.

Постепенно я начал становиться более смелым, придавать глине более конкретные и живые формы.

Первым подлинным образцом стал мой отец. Не помню точно, сколько раз, но многократно ваял его портрет...

Отец мой имел внушительную внешность. Был он среднего роста, широк, средней полноты. Лицо его — доброе и ясное — украшали остроугольные усы и небольшая, короткая и соразмерная борода. В это время я читал "Трех мушкетеров" Александра Дюма и своего отца представлял д'Артаньяном с усами и бородой, в широкополой шляпе, ловким и смелым, бесстрашным, словом, со всеми теми лучшими качествами, которыми был наделен герой великого романика. И я ваял отца своего таким, как мушкетера.

[...] Некоторые исторические лица были для меня очень родными и привлекательными. Меня прямо-таки пленяло лицо Гомера. Я не мог безразлично смотреть на его бюст. И за портретом отца последовал маленький бюст Гомера, который я изготовил с репродукции греческого шедевра.

И таким образом в нашем доме стали постепенно рождаться изготовленные из глины лица, физиономии людей. За Гомером последовали Перикл, Демосфен и многие другие. Меня уже дома, в школе, в нашей квартире считали скульптором и давали различные оценки.

Родители стали серьезно беспокоиться. Они сперва думали, что это лишь детская забава, игра и были очень доволь-

ны, что я оторвался от улицы. Однако, когда это занятие приобрело серьезный вид и стало целью моей жизни, они отрезвели.

*Из неопубликованных воспоминаний "Селю Макри" (пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ НАД ПОРТРЕТОМ ТОРОСА ТОРАМАНЯНА

Первое впечатление, полученное мною от него – эта его внушительная внешность. Медленная и твердая поступь, крепкое сложение, слегка наклоненный вперед торс, врезанная в плечи голова, будто медленно движущийся монумент, похожий на изученные и одушевленные им сооружения. На нем был очень простой летний китель. Когда он, здороваясь, снял пятапу, я увидел перед собой готовую скульптуру.

Его волосы были подстрижены, и ясно прочерчивались объемные контуры головы. Лицо было обожжено солнцем и приобрело бронзовый цвет, густые брови закрывали верхнюю часть глаз. У него были крупные глаза, под ними окруженные морщинами мешки. Орлиный нос – особенно в профиль – придавал лицу армянский характер. Усы, спускавшиеся с обеих сторон, закрывали верхнюю губу. Челюсть была широкой и завершалась толстой, несколько выступающей нижней губой. Одним словом, своим монументальным характером, своей особой впечатляющей и внушительной выразительностью он был как бы живой скульптурой...

Увидев Тораманяна, я не смог сдержать себя и после обмена подобающих первой встрече при знакомстве слов попросил согласия лепить его бюст. Первым его вопросом было: "Много ли часов требуется для этого? Знайте, что я вскоре отправляюсь на раскопки и то на долгое время".

Я обещал сделать все, чтобы завершить работу в короткий срок и не помешать его планам на ближайшее будущее...

В условленный день, утром рано я, уже закончив необходимую для начала работы подготовку, с нетерпением ждал прихода Тораманяна. В моем представлении я уже ясно видел всю композицию бюста, построение, обработку форм, общую экспрессию...

Первый сеанс я начал в быстром темпе. Мой обычай, скорее мой принцип – во время сеанса держать портретируемо-

го в свободном и непринужденном состоянии, говорить с ним о волнующих его темах, расспрашивать о его делах, биографии, планах и т. д. Этот свободный разговор, нескованное состояние модели дают мне возможность лучше и точнее пойти существенное и характерное в чертах лица портретируемого. Ведь во время разговора разбуженные в нем мысли и чувства находят свое выражение в лице, особенно в глазах.

Этот подход помогает мне проникать в психологию модели, находить специфичное в характере и наилучшим образом осмыслить его целостный образ.

Как я сказал выше, еще до прихода Торамаяна в мою мастерскую я уже решил общее композиционное построение бюста. Сейчас оставалось в процессе работы пойти также особенности внутреннего духовного мира Торамаяна и внешнее сходство – своеобразный способ пластической обработки черт лица. Монументальный характер его облика диктовал лепить его бюст широко обобщенными пластическими формами, жертвуя всеми второстепенными и лишними подробностями, которые могли нарушить образ. С таким подходом я изваял его портрет...

В шесть сеансов я завершил бюст в глине...

Мне удалось вылепить бюст так, как я замыслил. После перенесения работы в гипс передо мной возник важный и очень существенный вопрос: в каком материале окончательно воплотить его? В бронзе? Нет. Это вовсе не было характерно ни для внутренних, ни для внешних данных Торамаяна. В дереве? Опять-таки нет. Ни все массы дерева и ни фактура его не могли соответствовать художественным требованиям этого скульптурного портрета. Только и только камень, да, только тяжеловесная, плотная и твердая масса могла быть выразителем великодушного и внушительного образа Торамаяна.

Он гармонировал не только с его монументальной внешностью, но и с постоянным, единственным объектом десятилетия его плодотворной деятельности – камнем, туфом, базальтом, гранитом, которые он изыск из глубины веков, оживил, одухотворил...

Так я и поступил. Бюст создал из прочного и твердого базальта, отшлифовав его с тем высоким духовным удовлетворением, что своей скромной работой удостоиваюсь счастья

передать последующим поколениям светлый и бессмертный образ знаменитого археолога, видного исследователя, скромного ученого, большого патриота и гражданина, архитектора Тороса Тораманяна.

*Из неопубликованной статьи "Создавая бюст Тороса Тораманяна..." (пер. с арм.).*

## О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

Для меня сложной, приятной и одновременно новой задачей было создавать образ основоположника армянского театра и театроведения Артавазда II.

Его портрет, к сожалению, не дошел до нас, кроме нескольких монет, которые сейчас с большой заботой хранятся в историческом музее. Современные ему скульптуры изобразили его на монетах в облике Тиграна Великого, кроме того, стремились уподобить римским полководцам, желая идеализировать его и увенчивать славой.

Мне необходимо было изобразить не только армянского вепшеносца, но в первую очередь – мыслящего, творческого и обладающего широким умственным горизонтом человека, который способен, благодаря своему таланту, создавать пьесы, насыщенные бурными и большими столкновениями человеческих чувств. В то же время этому образу надо было придать такой национальный облик, найти такую выразительность скульптурных форм, которая создала бы образ волевого, смелого и непоколебимого человека. Наконец, моей целью было... создать образ крупного деятеля, два тысячелетия назад заложившего в Арташат основы театральной культуры, с его бурным внутренним духовным миром.

Ныне работа уже завершена. Ее я выполнил по заданию музея литературы и искусства. Новая выставка музея открывается бюстом Артавазда II.

Материал скульптуры из глины Араратской долины (в обожженном состоянии), взят из той исторической местности, где жил и творил великий драматург. Этот материал своей структурой, цветом и видом полностью соответствует и помогает раскрытию образа.

Одной из моих работ последнего времени является также монументальный бюст талантливого русского поэта Валерия

Брюсова. Еще с сороковых годов моим желанием было создать образы трех великих представителей русского народа, которые своей самоотверженной и преданной деятельностью помогли физически спасти массы армянского народа и познакомить народы мира с его высокой культурой. Первый из них я создал в 1948 году, это бюст Грибоедова. Вторым – Брюсова, из бронзы, который вскоре встанет перед институтом его имени. А третий – это бюст большого друга и апологета армянской культуры и особенно архитектуры Николая Марра, который я скоро начну создавать.

В моей мастерской сейчас имеется ряд пробных скульптурных композиционных замыслов, как, например, скульптурный триптих “Завоевание космоса человечеством”, групповая скульптура бесстрашных строителей высотных зданий – рабочих, скульптурная серия “Бедствия войны”. Имею много и других замыслов, к которым я обратюсь тогда, когда они обретут свое окончательное воплощение в материале.

*Из статьи “Художники о своих новых работах”.  
“Айреники дзайн” (“Голос родины”), 1966, 14 августа (пер. с арм.).*

## О МАРТИРОСЕ САРЬЯНЕ

В разных районах наш армянский пейзаж различен по своему характеру, по своему собирательному образу. Загезур – сказочен, Лори – романтичен, Ехегнадзор – эпичен, Севан – мечтателен, Араратская долина – рассудительна. Сарьян хорошо усвоил эти особенности.

Его пейзажи – не пассивные копии местности, а продукт активного отношения художника к природе, в любом его этюде и картине вы находите частицу этих образов.

Армянская природа и Сарьян так слиты воедино, что трудно их представить отдельно. Тот, кому приводится до знакомства с самой Арменией видеть сперва пейзажи Сарьяна, очаровывается Арменией, а после созерцания Армении – восхищается Сарьяном.

В образных восприятиях и в их самобытном воспроизведении и состоит сила воздействия живописи Сарьяна.

Сарьян – певец родной природы, ее поэт [...]

Самобытное национальное искусство Мартirosа Сарьяна опирается на традиции армянской живописи, в нем переищтаются лучшие элементы и достижения русской передовой живописи и современного западноевропейского искусства. Искусство Сарьяна выходит за рамки национального, границы его ясной, захватывающей и яркой живописи значительно шире, выразительнее средства его искусства современны и доступны многим нациям. Кто хоть раз видел работы Сарьяна, тот не сможет выйти из-под влияния их волшебного обаяния. Впечатления, полученные от искусства Сарьяна, неизгладимы.

*Из статьи "Большой мастер волшебных цветов".  
"Ленинскй уголь" ("По ленинскому пути"), 1965, с.  
65-68 (пер. с арм.).*

### О СТЕПАНЕ АГАДЖАНИЯНЕ

Искусство Агаджанияна стало одним из краеугольных камней нашей реалистической портретной живописи. Благодаря реалистическому началу своего искусства, Агаджаниян понятен и дорог широким народным массам. В его искусстве нет формотворчества, деформации или самопельного использования одного из составных элементов художественной формы. В его живописи все элементы художественной формы подчинены одному – правдивому отображению действительности...

Степан Агаджаниян свою жизнь и творчество посвятил родному народу, развитию его культуры. Он был подлинным артистом...

С. Агаджаниян прожил красивую, скромную жизнь, полную творческих исканий, волнений, радостей и мук. Достижения советского народа вдохновили его и, несмотря на его преклонный возраст, пробуждали в нем творческий энтузиазм, присущий честному советскому художнику.

*Из неопубликованного доклада "Степан Агаджаниян", прочитанного в Музее восточных культур в Москве 2 марта 1964 г., в связи со 100-летием со дня рождения художника.*

## О ФАНОСЕ ТЕРЛЕМЕЗЯНЕ

“Решение учиться живописи имело две причины, – пишет в своих воспоминаниях Ф. Терлемезян, – я любил это искусство, и оно давало ту независимость профессии, когда не требуется подчинения той или иной власти, ибо было слишком сильно во мне родившееся в горах сладостное стремление к свободе”.

Для человека с темпераментом Терлемезяна только искусство могло осмыслить жизнь и насытить жажду художника к ней. Он не мыслил собственного счастья без счастья всенародного. Для пламенного патриота было превыше всегда благо народа. В течение 25 лет, с 1903 года, художник путешествовал по различным странам, непрерывно писал и писал, создав более полутора тысяч полотен. Художник-патриот в конце концов достиг осуществления своей цели – в 1928 году он вернулся на родину – в Советскую Армению и сразу же окунулся в бурную жизнь народа, строящего новую жизнь. Терлемезян принял активное участие в созидательном труде родного народа, энергичной творческой деятельностью способствуя возрождению и расцвету армянской культуры.

Вернувшись на родину, художник говорил, что подлинное искусство может возникнуть и развиваться только в гуще трудового народа, что сейчас он мечтает отобразить в своих полотнах ее новую жизнь. Большой патриот, настоящий гражданин, Фанос Терлемезян создал до конца своей жизни.

За рубежом Терлемезяном создано множество картин, в основном пейзажей (“Берега Ламанша”, “Бретань”, “Обсерватория Парижа”, “Берега Босфора”, “Ниагарский водопад...”). Их характеризует высокое мастерство, присущее кисти Терлемезяна, тонкий художественный вкус, огромное обаяние. И тем не менее они не достигают того совершенства исполнения, той глубины патриотических устремлений и ярко выразительности художественных форм, которые сквозят в каждом пейзаже, созданном им на родине. В них частица души Терлемезяна, бесконечная любовь к Армении (“Гора Синап”, “Дзорагэс”, “Адаверди”, “Кафанская медно-литейная”, “Старый Горис”, “Горис утром”, “Татевский монастырь” и другие). Терлемезяна увлекали быт и нравы армянского народа, созданная им гениальная архитектура, образы

интереснейших людей. Шедевр художника – “Двор Сапанинской церкви” – живописная хвала неповторимому армянскому зодчеству. Одна из его лучших работ – “Лорийский пастух”. А портрет Комитаса! В 1910–1914 годах, когда художник, будучи близким другом Комитаса, жил с ним под одной крышей, этот дом был тем очагом культуры, куда тянуло Г. Зограба, Сиаманго, Варужана, Р. Севака, Ерухана, Е. Отяна и многих других. В 1912 году Терлемезян по приглашению Комитаса посетил его родину – Кугину, где и создал на пленэре его портрет, по художественным достоинствам и образной интерпретации один из лучших, если не лучший, в широком ряду портретов композитора.

Основа искусства Фаноса Терлемезяна – реализм. За свою творческую жизнь, последовательный в своих убеждениях, он ни разу не изменил своим художественным принципам. Созвучное со своим временем, искусство художника понятно и близко всем. Вот почему его полотна так любимы народом. Вот причина того, что работы Терлемезяна занимают особое место в вековой истории армянского изобразительного искусства.

Юбилейная выставка произведений Терлемезяна, посвященная 100-летию со дня рождения художника, открытая в залах нашей картинной галереи, представляет лишь небольшую часть того огромного наследия, которое большой художник-патриот еще за 16 лет до своей смерти, составившая завещание в Америке, подарил Государственной картинной галерее – армянскому народу.

*“Замечательный художник. патриот”. “Коммунист”, 1965, 21 декабря.*

Особенность пейзажей Ф. Терлемезяна как художника-реалиста в том, что даже самый его эпод построен в соответствии с принципами картины...

Именно на основе последовательного применения этого метода пейзажное наследие Терлемезяна многообразно как своим содержанием и настроением, так и своей композицией и колористическим богатством.

*Из статьи “Фанос Терлемезян”, “Патма-бапасиракан андес” (“Историко-филологический журнал”). 1965, № 4, с. 22 (пер. с арм.).*

Терлемезян – это гармоничный образ шашенного патриота, честного гражданина, пылкого и жизнеспособного художника, который своей политической, общественной и творческой деятельностью представляет исключительное явление в многовековой истории искусства армянского народа.

*Из статьи "Завещание", "Советакан арвест" ("Советское искусство"), 1965. № 11. с. 31 (пер. с арм.).*

## ОБ АРА БЕКАРЯНЕ

...Его искусство привлекает зрителя цветовой гармонией, действительностью выразительных форм. Его палитра богата щедрой полихромией и звучностью. Эти исключительные для художника данные делают его искусство содержательным, придают ему особое обаяние.

Искусство Ара Бекаряна оптимистично. Обращаясь к любому явлению нашей жизни, художник вскрывает вытекающее из его сущности положительное, вдохновляющее, приятное и прекрасное. В этом причина того, что каждое произведение художника пропитано лиризмом, поэтическим духом. Искусство Ара Бекаряна обладает особым художественным языком выражения мыслей и чувств и их передачи зрителю, самобытным колоритом, который приобретает только и только благодаря активному творческому отношению художника к действительности. Его искусство своей сущностью и выразительными формами близко думам и настроениям нашего современника...

...Его искусство, будучи жизнеутверждающим, оптимистичным, ярким и современным, открывает широкий простор для новых творческих взлетов и дерзаний. Своими произведениями Ара Бекарян доказал, что в ряду наших мастеров живописи, отличающихся обаянием, высокими выразительными качествами своего искусства, он по темпераменту – один из художников-поэтов. Ара Бекарян доказал также, что, опираясь на лучшие и передовые национальные традиции нашей живописи, можно создать наделенное индивидуальностью искусство, которое своей идейностью, своеобразием художественной формы является одним из самобытных

проявлений советской армянской национальной формы живописи.

*Из статьи "Яркое, современное": "Советская ар-  
хитектура" ("Советское искусство"), 1964, № 2, с. 22-23  
(пер. с арм.).*

## ОБ АРПЕНИК НАЛБАНДЯН

Историчником ее творчества была и остается жизнь нашего народа со всем ее многообразием и богатством, темы своих полотен она всегда брала из этого неиссякаемого источника.

...В жаркие дни войны, благодаря ревностной творческой деятельности, в произведениях художницы ярко обнаружилась глубокая идейность. Эта идейная опора в дальнейшем стала ведущей силой ее творческой жизни. Главное то, что полотна Арник Налбандян, к какому бы жанру они ни принадлежали, проникнуты идейной содержательностью и выразительностью художественной формы... Она создала многочисленные портреты, пейзажи, натюрморты, однако основным и ведущим в ее творчестве оставался композиционно-фигуративный жанр...

А. Налбандян принадлежала к той группе художников, которые не безразличны к изображаемому объекту, а обнаруживают активное творческое отношение. Наблюдая окружающие явления, они воспринимают существенное, передовое в них и воспроизводят, проводя через свой внутренний мир мыслей и чувств, осмысливая каждое явление передовой идейностью и выразительными художественными формами. Подобные художники всегда шагают в ногу со временем и истолковывают его своими произведениями...

В полотнах А. Налбандян, посвященных трудовым мотивам, преобладающее – это поэзия труда. На полотнах художницы мы чувствуем моральное и духовное удовлетворение, получаемое человеком от труда, психологию человека, создающего для народа блага, поэзию созидательного и общепольного труда. Этими настроениями пронизаны ее "Отдыхающая колхозница", "Прополка капусты" в двух вариантах. "Сборщица пшата" и другие. Мы становимся причастными к этим настроениям благодаря не только интересным компози-

цюзным замыслам, но прежде всего по многочисленным цветовым нюансам картины, мягким и гармоничным переходам. Ее любимыми цветами являются пенельно-серебристый, сине-зеленый.

*Из статьи "В мастерской Арник Налбанцян": "Советская Армения" ("Советская Армения"), 1963. № 10, с. 16-17 (пер. с арм.).*

Ареник Налбанцян безгранично любила жизнь во всех ее проявлениях и многообразии. Своими чувствами и мечтами она была неразрывно связана с родной природой, с людьми, всегда ища и находя в них красное, возвышенное и мудрое. Ее картины овеяны своеобразной лиричностью. Каждый видит в них нашу жизнь и себя...

В картинах художница не старалась приукрасить жизнь, не прибегала к формалистическому трюкачеству, она представила нам реальный мир, реалистически и поэтически [...]

Два варианта "Хидзореска" – это два сказочных пейзажа, насыщенных свежестью, обаянием, цветовым богатством. Они занимают особое место в творчестве художницы. В этих пейзажах изменен цветовой характер палитры художницы. Он более светел, звучен и богат нюансами и более смел в цветовых соотношениях.

Это две прекрасные живописные поэмы и могут считаться одними из лучших работ армянского пейзажного искусства.

Серия портретов художницы велика. Мы хотим отметить некоторые, особо отличающиеся своими живописными достоинствами. Первый из них – "Девушка в саду". Это портрет юной девушки. Обобщенный образ, имеющий также и символическое содержание. Его можно было бы назвать "Весна". На фоне цветущих деревьев изображена юная девушка, смотрящая на нас нежным, мечтательным взглядом. Здесь чувствуется два изображения: природы и юности. Цветовое решение полотна целиком передает такое настроение. В портрете отсутствуют цветовые контрасты, искусственное соотношение ярких цветов. Художница тонкими топальными

переходами передает образ весны. Полотно пропитано поэтическим настроением цветущего весеннего утра.

*Из вступительной статьи к каталогу выставки произведений А. Налбандян. 1967, с. 17–23.*

## О КАРО МИНАСЯНЕ

Оформление оперы “Давид бек” К. Минасян насыщено эпическим дыханием. Исходной позицией для него было героическое звучание оперы, патриотические восстания народных масс, героические настроения музыкальных образов действующих лиц. Даже картинам родной природы он сообщает эпическое дыхание. В качестве примера возьмем хотя бы картину первого действия, [где] на гребне высоченного и каменистого горного хребта приютилась неприступная крепость. Эта картина в первого же взгляда влечет зрителя к дальнейшим действиям, в сферу героической борьбы.

Своей таинственностью, в некоторых картинах – даже своим мистическим настроением, отличается оформление оперы “Демон”. Здесь величие природы и архитектурных сооружений, густая и мрачная цветовая палитровка целиком переплетаются с настроениями, создаваемыми музыкальными образами. Особенно впечатляющи картины монастыря и его полутемного интерьера, которые под звуки музыки Рубинштейна доставляют зрителю высокое художественное наслаждение...

В выполненных Каро Минасяном балетных оформлениях исключительны и различны по своему характеру “Хандуг”, “Мармар” и “Севап”. Если “Хандуг” своим эпическим содержанием, болгарскими настроениями любви и ревности, бурными столкновениями чувств и характеров действующих лиц переносит в какой-то сказочный мир (то же мы сказали бы и о “Мармаре”), то балетный спектакль “Севап”, воспевая дела и переживания людей наших дней, реален и тесно связан с нашей родной природой. Основу этих оформлений составляют поэтическое обаяние и пленительность нашей природы, иногда улыбающейся и хмурой, иногда солнечной

и мрачной. Это – сценические пейзажи, с помощью которых мы более глубоко чувствуем хореографическое содержание и красочные музыкальные построения спектаклей.

*Из статьи "Художник Каро Минасян"; "Советская Армения", "Советская Армения", 1965, с. 18-19 (пер. с арм.).*

## О РИПСИМЭ СИМОНЯН

...Заслуженная художница Рипсимэ Симонян – зачинательница профессиональной керамики у нас.

Ее искусство основано на использовании традиции национальной керамики. Будучи хорошо знакома с народными истоками, объездив сельские местности Армении, лично изучив быт трудящихся, сохранившиеся до наших дней традиционные формы, стилевые особенности керамических вещей, она творчески использовала все это и создала свое индивидуальное и оригинальное искусство...

Р. Симонян наделена наглядным чувством пластических форм и цвета. Ее работы отличаются друг от друга этими исключительными свойствами. В ее работе цвет и пластические формы гармонически сливаются. Они – не самоцель и вытекают из внутреннего содержания и практического значения вещи.

В совершенстве владея глазурью, многообразной технологией восстанавливающего огня, Р. Симонян создала такие произведения, которые удостоились высокой оценки, как, например, в Праге, в 1962 году, серебряной медали, диплома первой степени Союза художников СССР за участие на жевневской международной выставке и другие награды.

Искусство Р. Симонян ныне развивается в двух направлениях керамики: станковом и монументальном. Насколько гибка, стремительна, стройна и привлекательна своими пластическими формами малого объема керамическая бытовая посуда, настолько действительны своим порывом и обликом созданные для садов ее монументальные работы. Насколько чарующе богато тоновыми переходами цветочное покрытие

первых, настолько скупы и сдержанны тоновыми отношениями изваянные широкими обобщениями вторые.

*Из статьи "По вековым традициям": "Айрепник дзайн": ("Голос родины"), 1967, N 9, 26 февраля (пер. с арм.).*

## ОБ АЛЕКСАНДРЕ САРУХАНЕ

Щедро опубликованные в печати карикатуры А. Сарухана привлекают читателя прежде всего своим конкретным и острым содержанием, связанным с повседневными животрепещущими вопросами. Наделенный ярким воображением, художник находит для каждой карикатуры наиболее меткое и самобытное композиционное решение. Они никогда не повторяются, а всегда свежи, привлекательны и интересны. Целеустремленность содержания в них выражена динамическим сочетанием и противопоставлением линий, уверенным акцентированием рисунка. Каждый образ имеет в карикатуре свою отличительную внешность и типичное выражение внутреннего душевного состояния. Персонажи его многофигурных карикатур как будто расползены опытным режиссером, который отлично знает функцию каждого исполнителя роли в действии. Все они, дополняя друг друга, делают еще более рельефной идею карикатуры.

Подчеркивая отрицательное, он заставляет читателя мысленно представить идеальное, через отрицание найти позитивное, привлекательное и прекрасное [...]

Бурная деятельность Ал. Сарухана развернулась особенно в жестокие годы Второй мировой войны [...]

Сегодня мы с гордостью вспоминаем то, что свободолюбивый и преисполненный высокими гуманистическими идеалами достойный сын армянского народа Александр Сарухан в годы Второй мировой войны за рубежом своей кистью и пером боролся за мир и смело обнажал звериную сущность фашизма.

Начиная с 1938 года известный карикатурист выступает как книжный оформитель. Его иллюстрации переплетаются с содержанием, настроением и действием литературного произведения. Они остры, как слово сатирика, динамичны, как

действия, впечатлительности, как литературный язык писателя.

*Из статьи "Искусство Сарухана": "Советакан ар-пест" ("Советское искусство"), 1965, N 1, с. 41 (пер. с арм.).*

## ОБ АКОПЕ ГЮРДЖЯНЕ

Имя Акона Гюрджяна тесно связано с историей армянской скульптуры дореволюционного периода. Его активная творческая деятельность сначала в Закавказье, а впоследствии в Москве способствовала созданию крупных художественных ценностей и тем самым обогатила золотой фонд армянской скульптуры. Из его лучших реалистических работ к этому плодотворному периоду принадлежат до сих пор непревзойденные бюсты Л. Толстого, М. Горького, С. Рахманинова, Ф. Шавишяна. Ни один из скульпторов первой четверти двадцатого века не смог с такой силой и порывом, столь выразительными пластическими средствами создать образы этих высокоталантливых сыновей русского народа. В каждом бюсте А. Гюрджяну блестяще удалось воплотить специфическое, подчеркнуть своеобразное и тем самым поднять бюст до уровня подлинного образа...

...Среди лучших работ 1926–1932 годов – бюсты Арнака Чопаняна, М. Сарьяна, Г. Якулова и ряда других представителей армянской интеллигенции... Особенно следует подчеркнуть бюст Г. Якулова. Эта работа соединяет в себе лучшие признаки скульптурного искусства Гюрджяна: выразительность, пластику, широкую ленту, фактуру, композиционную ясность.

*Из статьи "Большой скульптор": "Советакан Айа-стан" ("Советская Армения"), 1959, N 7, с. 23–24 (пер. с арм.).*

## О ЯКОВЕ НИКОЛАДЗЕ

На его лице можно было видеть следы пережитых им жизненных испытаний. Своим острым взором он проникал в глубинные пласты жизни, в самую сущность человеческих отношений и находил там неиссякаемый источник творческого вдохновения [...]

Он страстно любил свой народ, которому посвятил всю свою жизнь и свое творчество. Однако это не мешало ему быть истинным интернационалистом. В одну из наших встреч он сказал мне: “Между двумя нашими народами лежат высокие горы и густые леса, но это единственное, что разделяет их. Армянский и грузинский народы всегда были добрыми соседями, у них была единая судьба и единая цель в борьбе” [...]

...Велики его заслуги перед национальной культурой – он был не только основателем грузинской скульптуры и одним из выдающихся мастеров ее реалистической школы, но и воспитателем нового поколения скульпторов, крупным общественным деятелем [...]

В ряду психологических портретов самой выдающейся работой был великолепный портрет поэта XII века Чахрухадзе. Эта скульптура является не только жемчужиной грузинского изобразительного искусства, но и одним из выдающихся произведений советской скульптуры. В этой работе сказалось высокое пластическое мастерство скульптора, его умение проникать в глубины человеческой души и редкий дар художественного воплощения. Портрет Чахрухадзе прост, но в этой простоте есть величие, взволнованность и вдохновенность мыслителя и поэта, глубина раздумий философа-мудреца.

Это последнее творение скульптора – его лебединая песня, несмолкаемая, немеркнущая песня, которой суждено открывать поколениям красоту и величие грузинского изобразительного искусства, красоту и величие произведений одного из блестящих его представителей – Якова Ивановича Николадзе.

*Из статьи “Скульптор Яков Николадзе”, “Литературная Армения”, 1964. N 2, с. 126–131.*

## О САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ ХУДОЖНИКАХ АРМЕНИИ

Нельзя не коснуться того, что армянские самодеятельные художники хотя и работают над современной тематикой, но все же мало произведений посвящают трудовым подвигам народа, образам знатных передовиков производства. А они

могли бы создать оригинальные и интересные картины и скульптуры, пропущенные новыми мыслями и настроениями.

Нам кажется, что многие любители не берутся за сложные композиции исключительно по той причине, что не имеют профессионального образования. Это вызывает в них некоторую робость. Но мастерство живописца или скульптора определяется не только степенью профессиональной подготовленности, но и активным творческим отношением к изображаемому объекту, мыслями и настроениями, выраженными в простой и доступной форме.

Необходимо дерзать, не бояться трудностей и не избегать их — мастерство ведь приобретается годами, упорным и последовательным трудом. Это касается всех любителей изобразительного искусства, работающих в любом его виде и жанре.

Пусть дыхание современности цементирует ваше творчество! Вот выводы, к которым приходишь, когда обдумываешь то, что видишь на республиканской выставке работ самодеятельных художников, увлекающихся скульптурой и живописью.

*Из статьи "Жизнерадостное творчество": "Художественная самодеятельность", 1961, № 8, с. 16.*

## О ЕГИШЕ ЧАРЕНЦЕ

...Чаренц не ограничивался только литературой. Его умственный кругозор обнимал и литературу, и различные области искусства: драматургию, театр, музыку, живопись, скульптуру, архитектуру и т. д. Чаренц тонко понимал и воспринимал живопись и скульптуру. Он высоко ценил все то, что было новым, передовым, что было близко народу и обогащало его социалистическую культуру. Помимо искусства родного народа, которое он беззаветно любил, он глубоко ценил также шедевры искусства, созданные в течение веков разными народами. Особенно преклонялся он перед гением титанов Возрождения Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля. Любил ближневосточное и китайское, индийское и иранское искусство и особенно их миниатюры...

Чаренц любил в живописи то, что было новым, смелым. Наряду с глубиной содержания он ценил и поиски новых

форм выразительности, творческую самобытность и смелые решения. В этом смысле ему очень импонирует самобытное искусство Акона Коджояна, которое в то время уже начинало оформляться, становиться более ярким и сочным. Только кисти А. Коджояна доверял Чаренц оформление своих сочинений и не ошибся. А А. Коджоян нашел соответствующие духу поэзии Чаренца специфичные по своему национальному характеру образные, выразительные формы. Часто, говоря о культуре оформления книги, Чаренц приводил в пример А. Коджояна как мастера этого искусства и человека, развивающего и возвышающего у нас эту культуру. А о М. Сарьяне – волшебном художнике нашей родной страны – он говорил с глубоким уважением. Чаренц рассматривал искусство Сарьяна как одно из ярких проявлений нашей эпохи. Очень высоко ценил искусство основоположника армянской советской архитектуры А. Таманяна, его смелые замыслы, монументальный дух его искусства. Чаренц находил, что А. Таманян своим большим талантом и мастерством поднял нашу национальную архитектуру на новую ступень, доведя ее до уровня классики...

...Более всего Чаренц был воодушевлен одним видом изобразительного искусства – искусством политического плаката, чьи разящие, острые и действенные образные средства считал одной из лучших форм борьбы. В единстве революционного слова и образной, действенной формы видел он его возможности быстро и непосредственно стать причастным к широким народным массам. Чаренц считал Маяковского не только великим певцом революции, но и большим мастером советского плаката.

*Из статьи "Вечны слово и дело великого поэта":  
"Вместе с Чаренцем (воспоминания)", Ереван,  
1961, с. 309–312 (пер. с арм.).*

## ИСКУССТВО РАСКРЫВАЕТ ТАЙНЫ

В картинной галерее Армении художники, искусствоведы, работники музеев не так давно вели большой разговор о том, как сохранить для поколений художественные ценности.

Выступивший с интересным докладом, член Всесоюзного художественно-экспертного совета, художник и технолог Ар-

мен Вартамян рассказал собравшимся о работе Всесоюзного совещания, созванного Министерством культуры СССР, Академией художеств СССР, Союзом художников СССР и Всесоюзной центральной научно-исследовательской лабораторией по реставрации и консервации художественных ценностей. На совещании был отмечен возросший процесс старения и разрушения произведений изобразительного искусства, в особенности созданных за последние годы, многие из которых уже сейчас поблекли и на них даже осыпается краска, в то время как произведения мастеров, написанные несколько столетий назад, дошли до нас хорошо сохранившимися.

По наблюдениям сотрудников картинной галереи Армении серьезным разрушениям подвержены работы и армянских художников, творивших в последнем столетии: Суренинца, Агаджаняна, Татевосяна, Коджояна, Аракеляна, картины, созданные пытливым поколением художников.

Причина в том, что многие художники, создавая свои произведения, не соблюдают необходимых правил техники и технологии живописи, а в музеях и во время передвижных выставок нарушаются требования хранения полотен. В немалой степени причина раннего старения картин обусловлена низким качеством некоторых отечественных материалов для живописи, главным образом грунтованных холстов, картона, масел и лаков.

Отрицательно сказывается на технической стороне полотен, исполненных молодыми художниками, отсутствие, в последние годы, в программе преподавания наших специальных учебных заведений таких важных дисциплин, как техника и технология живописных материалов.

Отрадно, что Министерство культуры СССР недавно постановило вновь ввести в курс всех высших и средних специальных учебных заведений преподавание этих предметов.

В связи с этим в настоящее время особую важность приобретают вопросы изучения и практического использования многовекового опыта художников предшествующих эпох.

Великие мастера прошлого оставили нам чудесные творения, заключающие в себе непреходящие эстетические ценности. К сожалению, они хранили в глубокой тайне секреты своего ремесла. По свидетельству всех отечественных и зару-

бежных исследователей до сих пор техника старых мастеров оставалась загадкой.

Не одно поколение художников, ученых, искусствоведов посвятило себя проблеме раскрытия этой загадки. Проведены многочисленные исследования и опыты, результаты которых опубликованы в солидных изданиях. Высказано много гипотез, догадок, имеющих научную основу. На их основании не один художник пытался скопировать произведения Тициана, Рембрандта, Веласкеса... Однако даже при самом добросовестном воспроизведении оригиналов, художественно-техническая сторона копий получалась весьма далекой от подлинников. Подводило несоответствие технологии.

И вот в нашей и зарубежной печати публикуются материалы, в которых сообщается, как одному из наших соотечественников удалось воссоздать некоторые утерянные секреты живописи величайших мастеров прошлого.

“Секрет Рембрандта” – так назывались статьи о том, как советскому художнику Армену Вартамянцу удалось найти состав красок, лаков и метод работы великого голландского мастера. Мы узнали, что созданная Вартамянцем в Дрездене копия знаменитого педевра Рембрандта “Автопортрет с Саскней” оказалась столь близкой к подлиннику, что крупнейшие эксперты в области изобразительного искусства не могли отличить ее от оригинала. А совсем недавно стало известно, что дальнейшие исследования Вартамянца увенчались новыми успехами.

В одном из залов картинной галереи Армении, в непосредственном соседстве с полотнами классического искусства, мы увидели большое количество экспериментальных холстов и копий, выполненных Вартамянцем. Автор рассказал собравшимся о методике своих исследований, о том, почему, по его мнению, до сих пор некоторым другим исследователям не удалось достичь желаемых результатов. Одни технологи, основываясь на данных физических методов исследований, предполагали, что венецианские мастера создавали свои картины масляными красками. Другие, опираясь на результаты химического анализа, обнаружили вещества, характерные и для темных красок, утверждали, что материалы, которыми работал Тициан, имели эмульсионное связующее.

Казалось бы, результаты химического анализа должны были помочь в разгадке состава красок венецианцев. Однако, как показали многочисленные опыты, это предположение не только не привело к разрешению проблемы, но даже ввергло в заблуждение тех, кто пытался на этом основании разрешить загадку.

А. Вартамян также, приняв результаты химических анализов за незыблемую основу для практических поисков, многие годы безрезультатно экспериментировал, готовя всевозможные варианты темперных красок, которыми пытался воспроизвести живопись Тициана, Тинторетто, Веронезе, Бассано, Эль Греко.

И только впоследствии интуиция подсказала ему необходимость экспериментов в алогичном направлении. И как это случается в науке, открываясь нередко являются результатом поисков в области, на первый взгляд, опрокидывающей незыблемые научные истины.

И теперь заговорившие секреты классического искусства дали возможность не только создавать копии, почти не отличающиеся от оригиналов, но и, конечно, воспроизводить удивительные по своим результатам реставрации полотен старых мастеров.

В настоящее время в Государственной картинной галерее Армении начата реставрация холстов венецианских живописцев.

Однако, что эта трудная и ответственная работа осуществляется нашими отечественными специалистами Арменом Вартамяном и старейшим реставратором галереи Вардкесом Багдасаряном.

“Милосердие самаритянина” — одно из реставрируемых сейчас полотен. Это произведение, поступившее в свое время в Эрмитаж из собрания графа Шереметева, в 20-е годы было передано нашей галерее. В прошлом картина неоднократно подвергалась прямо-таки варварской реставрации, от чего, сильно почернев, имела очень неприглядный вид, почему многие годы и приписывалась кисти Леондо Бассано.

Все, зная, что полотно до реставрации, увидев его после удаления грязи, почерневших лаков, предыдущих реставрационных записей, были восхищены свежестью и красочностью его великолепной живописи.

И теперь Армен Варданян предъявил научно-обоснованные доказательства того, что эта картина, до сих пор приписываемая кисти Леандро Бассано, на самом деле является произведением величайшего венецианского живописца Якобо Бассано.

Пока готовилась статья к печати, поступили сведения о том, что в архивах обнаружена атрибуция Эрмитажа, где эта работа также числилась подлинником самого Якоба. Таким образом, наша картинная галерея стала обладательницей шедевра мировой значимости.

Народный художник Армянской ССР Г. Гюрджин, ответственный секретарь Союза художников С. Сафарян и другие, высоко оценив научно-исследовательскую и экспериментальную работу, сделанную сотрудниками нашей картинной галереи, отметили необходимость широкого применения в сегодняшней практике накопленного опыта.

Думается, будет очень своевременно создание при Институте искусств Академии наук Армянской ССР научно-исследовательской лаборатории по изучению техники и технологии живописи предшествующих эпох и, в частности, древнеармянских фресок и миниатюр. Другим неотложным вопросом является создание кабинета технологии при Ереванском театральном-художественном институте, ибо опыт мастеров классического искусства должен стать достоянием нынешних и будущих поколений наших художников.

*"Коммунист", 1966, 30 ноября.*

## ГОРКИ АРШИЛ (АДОЯН ВОСТАНИК СЕДРАКОВИЧ)



1904, с. Хоргом (ныне Турция)–1948, Нью-Йорк (США).

Живописец, график.

Учился в школах Хоргома и Вана (ныне Турция).

Профессиональное образование получил в Центральной школе искусств Нью-Йорка (окончил в 1926 году), там же преподавал 5 лет.

Жил в Хоргоме и Ване (1904–1915), Тифлисе (ныне Тбилиси, 1919), Нью-Йорке.

### ИЗ ПИСЕМ СЕСТРЕ ВАРДУШ

3 июля 1937 г., Нью-Йорк

[...] Много картин я завершил, а сегодня закончил одно отличное полотно, которое пошло вам.

[...] Наше искусство – моя жизнь. Для меня примечательны три главных элемента искусства “Центра”<sup>1</sup>. Нашего народа, в частности урартов, шумеров и хеттов, египетское и греческое. Всемирное искусство, включая наши дни, в той или иной мере использовало концепции и вклад этих народов и может многому научиться у них.

[...] Я люблю изначальную силу искусства нашего армянского народа, страсть к борьбе, жажду поиска и нежность, – народа, который соединяет грусть с красотой и тем самым наиболее целостно охватывает реальную жизнь, страдания человечества, прогресс и счастье. А египетское экспериментаторство и пространственность!.. Контуры их форм, чистые

<sup>1</sup> Говоря “Центр”, художник имеет в виду Армению и Ближний Восток, в отличие от “Запада” и “Востока”.

и плоские линии всегда были и останутся современными. На греков я смотрю иным взглядом, чем другие. По моему мнению, они достигли совершенства жизненности и движения.

[...] А какова направленность современного искусства? Искусство прошлого века целиком запугалось и, следовательно, испортилось. Поскольку его первоначальные движущие силы полностью забыты, передовые художники находят, что необходимо переосмыслить искусство прошлых веков, изучить его новым взглядом и начать все заново, приняв за начало детскую простоту. Во всем мире искусство в своей так называемой простоте должно быть прогрессивным и абстрактным. Следовательно, кубизм не берет начало от Брака и Пикассо, а достигает своего апогея в их искусстве. Пикассо осовременил кубизм, связав его с урбанизацией и нашим технологически прогрессивным веком. Но... разве этой технологией не злоупотребляется в том смысле, что уничтожено всякое чувство?

Что является теоретической основой кубизма? Так расплющить и сократить форму предмета, чтобы показать слияние пространства и предмета. Кубизм полагает, что пространство не пустая, а некая живая вещь. Когда предмет сталкивается с какой-либо двухмерной поверхностью, пространство, образовавшееся вокруг этого предмета, становится частью этого предмета.

[...] Искусство нынешнего века словно задыхается от недостатка ценной и понятной нежности. Именно это я и хочу придать своим работам. Есть так много мыслей и идей, однако нет времени для их осуществления. Рука работает медленнее, чем слово, слово, в свою очередь, работает медленнее, чем мысль. Не чудо ли, что это различие между скоростью мысли и руки дает свой ценный результат?

[...] Меня всегда соблазнила всеобъемлемость искусства. Хочу сказать, что порой, замечая какую-либо мысль или идею, я словно вижу то же самое впервые в каком-нибудь античном произведении. Как, например, в искусстве наших древних армян. Исходя из подобных необъяснимых явлений, я прихожу к заключению, что в искусстве можно встретить определенную схожесть, независимо от того, в какой части мира оно было создано. Пожалуй, это можно объяснить какими-то общими источниками, которые пока полностью не

самоопределились и не понятия. Во всяком случае, это подтверждает всеобъемлющий характер большого искусства. Вот почему я считаю, что для прогресса в искусстве так важна традиция [...] Когда я вижу какое-либо старое произведение армянского искусства, я чувствую себя его частью.

[...] По-мосму, форма – это язык данного времени и именно его надо непрерывно искать [...] Кто есть художник, если не творец, желающий поделиться с другими своими мыслями и чувствами? Я ищу такую форму языка, которая выразит мои мысли в соответствии с требованиями нашего времени.

*“Гарун” (“Весна”), 1981, N 5, с. 61–62 (пер. с арм.).*

*26 сентября 1939 г., Нью-Йорк*

[...] Некоторые говорят, что искусство вечно, что оно никогда не изменяется. Глупости! Искусство изменяется. Его меняет человек. Человек преобразует мир и вместе с ним также себя и искусство. Это моя основная точка зрения. Думаю, что это объективная истина, а не только мой субъективный подход.

[...] Искусство есть нечто большее, чем лишь хроника. Оно должно отражать разум и чувство, ибо любой, даже продажные художники и иллюстраторы, может изобразить реальность. Не зрительные наблюдения, а безграничные проблески мысли есть то, что открывает дверь истины.

[...] Выражая себя, я помогаю самовыражению людей. Художник должен видеть, чувствовать и понимать то, на что другие смотрят, но не видят.

[...] Не оставляют следа те художники, которые не имеют подчеркнутой пластичности и сложившейся индивидуальности. В живописи изображение формы должно быть очень определенным, ясным и целостным. Все элементы должны быть на своем месте. И это – в противовес тем работам, которые читаются как рассказ и, следовательно, не содержат развития изобразительных средств и музыкальности. Рамка без полотна.

Подобно тому, как я не принимаю анархизм в политике, не принимаю его так же и в искусстве. Искусство (надо по-

лагать, имеется в виду произведение искусства. – сост.) должно иметь определенную структуру, внутреннюю нить [...] Для меня искусство – мерило мысли. В искусстве не может быть анархии. Если есть, то это не искусство. Анархия проистекает от абсолютного цинизма. Сама по себе она означает проявление недоверия к интеллектуальной способности человека освоить сложные явления [...] Большое искусство опирается на сознательность. В противном случае все подряд может считаться произведением искусства. Однако есть некоторые различия. В искусстве нет равенства, есть только превосходство. Есть хорошее искусство, и есть плохое искусство. Смелость – не критерий качества.

*Там же, с. 62–63.*

*24 ноября 1940 г., Нью-Йорк*

[...] Высокое искусство – то, которое непосредственно откликается на сложные явления жизни и помогает человеку лучше понять эти явления. Именно по этой причине искусство примитивистов я не считаю большим искусством [...] По мне, большое искусство происходит от сложности, столкновения противоположных и новых идей. Примитивное искусство рождается главным образом от одиночества, а одиночество не может создать высокого искусства, так как не имеет всеобъемлющего опыта.

[...] Примитивизм решил ряд существенных вопросов, поскольку в высоком искусстве самое главное – по-моему, мысль, то я критикую его (примитивизм. – сост.), так как он отстает от искусства развитых обществ ввиду отсутствия межнациональных контактов и замкнутости.

[...] Дело в том, что те, кто распоряжается наукой и техникой, коммерсанты, используя приобретенные достижения для своих эгоистических интересов, вместо того чтобы думать о благоденствии народа, сами сеют в некоторых художниках почитание примитивизма. Это бывает в том случае, когда эти художники ищут общественное зло не в зрителях рынка, а в использованных во зло науке и технике. Поэтому и жаждут нереального золотого века примитивной жизни.

[...] Я противопоставлюсь ему (примитивизму. – сост.), так как он регрессивен. Однако, взятый в масштабах боль-

ного искусства, примитивизм не полностью регрессивен. Художник не может избегать природы, но его возврат к ней не должен приводить к примитивизму. Вместо этого художник должен переопенить природу, опираясь на приобретенный цивилизацией опыт [...] Познание природы глазами цивилизации придает большой авторитет и силу настоящему искусству.

[...] Задачей большого искусства, как и моей целью, является, чтобы люди своей мыслью, глазом и воображением приблизились к тем сторонам реальности, которых они не видели и не чувствовали. И чтобы посредством моего искусства с большей легкостью приблизились к верному пониманию действительности. Большое искусство, как и приобретенный им доселе опыт, должны обладать способностью объединять мысль и разные стороны действительности. Этот материал может воспроизводиться в сложной или простой форме, однако он должен отобразить всю сложность чувственного. Некоторые смотрят и, не пережив всего этого, не могут воспринять эту сложность. Должно ли искусство опускаться до того уровня, чтобы они могли понять его? Будет лучше, если они возвысятся сами, чтобы понять это искусство. Сложность задыхается, когда она низводится до уровня обычной толпы.

*Там же. с. 63-64.*

*9 февраля 1942 г., Нью-Йорк*

Милая Вардун, воспоминания о наших садах Хоргома в Армении часто преследуют меня [...] Наш сад свидетельствует о славном и жизнестойком духе армянского народа [...] в своих картинах я часто изображаю наш сад и воссоздаю его родную зелень и жизнь. Разве может сын забыть ту землю, что вскормила его?

[...] Пытаюсь отойти от обычного и известного, я создаю некую внутреннюю беспредельность. Я пытаюсь в пределах ограниченного создать безграничное [...] Этим я обязан нашему армянскому искусству, его скрещиваниям, его многочисленным противопоставлениям, открытиям воображения нашего народа. Все это – наши отечественные фольклор и

красоту – я пытаюсь непосредственно изобразить в своих картинах.

[...] Рисунок – это основа искусства. Плюхой художник не умеет рисовать. Но хороший рисовальщик всегда может создать картину. Вот почему я советую тебе по возможности много рисовать. Посредством рисунка художнику удастся овладеть своей рукой и линией. У такого художника развивается четкость линий. Это и есть путь создания шедевров.

*Там же, с. 65.*

*Июль 1943 г., Вирджиния, Линкольн*

Искусство выше узкого национализма и призвано взором универсального человека увидеть окружающие его красоты, возвысится над тривиальным.

*Там же, с. 66.*

*22 апреля 1944 года, Нью-Йорк*

Армянский дух всегда говорит в моих картинах. Для всего мира я стремлюсь возродить Армению своей кистью, и когда мы, как и все, обратимся в прах, люди скажут: “Сын армянских гор, он внес свой скромный вклад в развитие мировой культуры” [...]

*Там же, с. 67.*

*Декабрь 1944 г., Нью-Йорк*

[...] Неужели это чудо, что Армения, обладая такой красотой, дала так много художников? Нет, не чудо! Удивительно то, что их не знают за пределами нашей родины. Торос Рослин сам по себе – Возрождение. Какой полет и сила заключены в этом человеке! Для меня он самый крупный художник, которого подарил мир до XX века, и только кубизм смог превзойти его восприятие пространственности. Совершенная, непревзойденная пространственность. Я преклоняюсь перед нашим Торосом [...]

Мне нравится также работы Пинака. Что касается последнего, то, думаю, роль его исключительно велика и уступает он, пожалуй, только Рослину. Его линия превосходна. Я, возможно, предпочел бы более мягкие цвета, но это, конеч-

но, вопрос личного вкуса художника. Нанн Саркис обладает блеском.

[...] Иногда мне удается уловить цвета родины. Иногда же не получается. Но главное – усилие, которое я прилагаю для получения на моих полотнах богатых цветов наших фруктов: пышных цветов абрикоса, персика, яблока, груши, наших растений, пшеницы, цветов. В своих работах я всегда пытаюсь в точности воспроизвести краски Армении.

*Там же, с. 68.*

*17 января 1947 г., Нью-Йорк*

[...] Как может жить художник в пышные времена биржевых дельцов и грабителей-бизнесменов? Нелегко.

[...] Корыстолюбцы повсюду, эти бездушные, вездесущие тупеядцы, которые терзают еще не остывшие тела героев и узурнируют победу других: Которые, провозглашая свое право на собственность и абсолютно ничего не понимая в искусстве, бешено лают на рынке о возможной его, искусства, ценности, превращая живопись в предмет кушии-продажи.

[...] Искусство нуждается во все новых темах. Но на самом деле – не в новых темах, а в открытии новых универсалий, которые еще не попали в лапы корыстолюбцев.

[...] Однако находчивы не только корыстолюбцы. Находчивые есть и среди так называемых художников. Поистине больно! [...] Сюрреализм – это антиэстетическое, подвергающее совершенству сомнению, противостоящее современному искусству, скрытое под маской академическое искусство. Их (сюрреалистов. – сост.) призыв к свободе в действительности ограничен ввиду нестабильности. Для последователей сюрреализма традиция и качество искусства почти ничего не стоят. Они охвачены стихией психического и необъяснимыми снами, эти сюрреалисты. Эти люди интересны лишь в некоторой мере. Я и они не имеем ничего общего, потому что их взгляды на жизнь коренным образом отличаются от моих, и, естественно, мы на противоположных позициях. Их идеи довольно странны и где-то легкомысленны, почти ветрены. В действительности они не так уж искренни в живописи, как мне хотелось бы видеть художника. Искусство всегда должно оставаться искренним. Это, пожалуй, потому, что я армя-

нии, а они нет. Искусство должно быть серьезным, а не насмешкой и комедией. Никогда не будешь насмехаться над тем, что любишь.

[...] Искусство никогда не может быть игрой. Насколько я понимаю, они (сюрреалисты. – соет.) считают, что это игра, а они – игроки. Чуть! Искусство должно сохранять свою форму и пластичность, в противном случае оно приравнивается к бессмысленной игре, в которую может играть любой [...] Искусство чудесно, если легкомыслие не замушкет его. Важен не новый материал, а новые пути изображения универсалий современным языком. Обожествление новизны, эти защитные очки пошлых бизнесменов, может лишить искусство эстетизма, обретенного с таким трудом. Традиции искусства – это тот чудесный хоровод красоты и воодушевления, в котором, как в танцах нашего Вапа, все века, взявшись за руки, преподносят нам приобретенные ими достижения. Однако эти достижения обесценятся, если разорвутся звенья, связующие века. Вот почему я считаю, что традиция, то есть века, что связывают прошлое и настоящее, очень важна для искусства. Солист может выступать только после участия в хороводе.

*Там же, с. 69–70.*

*17 февраля 1947 г., Нью-Йорк*

[...] Абстрагирование – самый главный фактор творческого воображения человека. Это пока экспериментальное наблюдение индивида, которое может облегчить оценку этого индивида. Сейчас поясню. Космос безграничен, а природа, где находится человек, ограничена, по крайней мере, в пределах ее познаваемости. Природа предстает перед человеком в определенной ограниченности. Представь, что природа – это некая ограниченная величина, а растения, животные, горы и воды суть те клетки и скелет, которые придают природе вещество и форму. Человеческий глаз с легкостью воспринимает осязаемое. Однако, воспринимая это, человеческий глаз ограничивается только физическим зрением. И человеческая мысль впадет в застой, если не будет обладать творческим воображением и будет довольствоваться лишь физическим зрением.

Абстрагирование помогает человеку мысленно увидеть то, чего не может видеть глаз. К примеру, скульптор может смотреть на дерево и, если это нужный ему кусок дерева, он может мысленно представить себе плуг, который надо изготовить. Аналогично передо мной могут находиться чистый холст, тюбики с красками и кисти. Они ограничены в том смысле, что точно определены. Но своим творческим воображением я могу увидеть картину, которую должен написать или, по крайней мере, материал, из которого должна возникнуть картина. Иными словами, хочу сказать, что природа ограничена и как таковая ограничивает человеческое знание. Абстрагирование помогает человеку пересечь черту ограниченности и проникнуть в область безграничного. Абстрагирование, являясь способностью человеческой мысли предвосхитить неосоздаемое, создать новые формы мысли из устоявшихся в прошлом элементов, и есть то, что отделяет нас от животных и неживой природы. Когда человек завоевывает ранее неизвестное и безграничное, то они уже становятся ограниченными и, чтобы искусство непрерывно развивалось, надо создать новые безграничности.

[...] Следовательно, абстрагирование – это некое контролирующее устройство, некий прогрессивный стимул к более высокой цивилизации, к более высокой оценке ограниченного – путем его расщепления – с целью проникнуть в безграничное пространство. И поэтому чистое реалистическое искусство ограничено и человеческое восприятие ограничивается лишь физическим зрением, то есть видимым. Абстрактное искусство помогает человеку воспринимать то, что находится по ту сторону видимого, отделить безграничное от ограниченного. Это – освобождение мысли. Это – поиски неизвестных пространств. Полученные результаты помогают расширить знания, возвысить ощущения и воспринять и разрешить все больше и больше сложностей. Человек восстает против ограниченности, однако в реальности, встречаясь лицом к лицу с безграничным, стремится завоевать его и сделать понятным. Иными словами, человек пытается все безграничное сделать ограниченным и понять то, чего пока не понял. Познание чего-либо делает его ограниченным. Таким образом, я стараюсь и стремлюсь исследовать неизвестное,

чтобы возвысить его путем преодоления прежнего ограниченного.

[...] В основе художественного и научного творчества лежит абстрактное.

*Там же, с. 70-71.*

## АБЕГЯН МГЕР (МЕГЕР) МАНУКОВИЧ



1909, Вагаршапат (ныне Эчмиадзин)–1994, Ереван.

Народный художник Армянской ССР.

Живописец, график, педагог.

Профессиональное образование получил в Ереванском художественном училище (1922–1927) у С. М. Агаджаняна и С. А. Аракеляна, в Высшем художественно-техническом институте в Москве (1927–1930) у А. А. Осмеркина и С. В. Герасимова и в Ленинградском институте пролетарского изобразительного ис-

кусства (1930–1931).

Преподавал в Ереванском художественном училище (1937–1945), Ереванском государственном художественно-театральном институте (1954–1959).

Был председателем Союза художников Армении (1939–1945, 1967–1968).

Жил в Ереване.

### О СОВРЕМЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

Современность – вот важнейшая задача, которая должна нас занимать повседневно. Как глубоко чувствовали и понимали дыхание своего времени великие поэты Маяковский и Чаренц! И в самом деле, художник должен выражать думы и чувства своего времени, глубоко и полно любить жизнь, быть связанным с нею, со своим временем каждым своим нервом. Вот почему и Маяковский, и Чаренц живут сегодня с нами [...].

Мы, художники, должны стремиться к тому, чтобы окружающая нас действительность стала первоисточником наше-

го творчества, его содержанием. Это значит, что мы должны глубже познать нашу жизнь, любить и правильно понять ее, видеть ее глазами художника.

[...] Обычно летом я бываю в селах, в творческих домах художников и встречаюсь по работе с молодыми художниками. Отправляясь вместе с ними писать этюды, собирать материалы для картин, я часто наблюдал, что многих из них больше интересовали старые стороны сельской жизни — древние, полуразвалившиеся землянки, старые жепщины с арханчскими повязками на голове, пекущие хлеб у топыра. Они как-то проходят мимо новых каменных домов с черепичными крышами, не замечают быта новой деревни, ее людей — комбайнеров и трактористов. В чем тут дело? — размышляю я. Неужели мы не видим, не любим и не ценим новое? Я бы не сказал этого. Конечно, нас может привлечь в данном случае впечатляющая живописная сторона. Но мы подчас забываем, что роль советского искусства в том, чтобы организовать зрителя, воспитать его в духе передовых идей нашего времени [...]

Новая тематика — не разрешение вопроса. Наша жизнь имеет свои типические и нетипические стороны. Нам нужны картины, в которых с наибольшей силой и выразительностью были бы отражены типические черты современной жизни.

Другой вопрос, на котором я хочу остановиться, это вопрос о новых средствах выразительности, о новых формах советского изобразительного искусства. Нельзя отображать современную жизнь, быть певцом современной эпохи, если не искать и не находить новых изобразительных форм. Но ведь гораздо легче быстро и правильно находить новые формы, если художник ставит перед собою задачу изобразить новую жизнь, раскрыть ее новое содержание, новые идеи. Старый быт, старая жизнь отображены художниками минувшего века при помощи найденных ими новых для своего времени форм. Чем глубже мы будем подходить к нашей новой жизни, тем больше старые формы нашего изобразительного искусства будут заменяться новыми.

*Из статьи "Художник и современность", "Коммунист", 1959, 2 апреля.*

Мы всегда стремимся к новому. Стремление быть современным художником очень похвально, и это было и остается

необходимостью для художников всех времен. Но нужно представлять себе, к какому новому искусству мы стремимся. Известно, что искусство постоянно переживает процесс развития и обновления. Но у некоторых молодых художников это понимание нового, прогрессивного не совсем четко, и это приводит к созданию ошибочных работ.

Некоторые излишнюю деформацию выдают за содержание современности, другие увлекаются решением чисто формальных проблем. Дело доходит до того, что порой отрицание предметного мира, а то и абстракция считаются новаторством [...]

*Из статьи "Дружная работа мастеров всех поколений", "Искусство", 1968, N 10, с. 6.*

## О НАРОДНОСТИ ИСКУССТВА

Основная линия советского искусства – его народность. Роль и значение нашего искусства еще более возрастают в эпоху строительства коммунизма. Где бы ни находился советский человек, строящий коммунизм, – дома или на работе, на улице или на отдыхе, – искусство всюду является его лучшим другом, спутником, воспитателем. Высокое искусство воодушевляет советских людей на новые и новые подвиги, воспекает созидательную деятельность нашего героического народа. При мысли об этом невольно восторгаешься нашим замечательным временем, когда с полной силой осуществляются слова Ленина: искусство принадлежит народу, оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими.

Для того чтобы искусство стало достоянием народа, оно должно быть современным. Иначе народ не полюбит и не примет его. А это значит, что основным содержанием нашего искусства должна быть наша сегодняшняя жизнь во всем своем богатстве и многообразии.

*Из статьи "За искусство, достойное коммунистического общества", "Коммунист", 1963, 29 мая.*

## О СВЯЗИ ИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ

Один из важнейших вопросов творчества – непосредственный контакт произведений изобразительного искусства с жизнью, усиление этой связи. Работы художников и скульпторов должны органично войти в наши города, на их улицы и площади, в интерьеры и экстерьеры общественных зданий, в корпуса заводов. Искусство должно стать неотъемлемой частью нашей повседневной жизни, глубоко проникнуть в издательское дело, в производство товаров народного потребления: мебели, тканей, одежды и т. д. Особое внимание мы должны уделять архитектурно-художественному синтезу.

В этой связи представляет большой интерес здание Государственного театра им. Г. Сундукяна; оно – блестящий образец синтеза архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства [...]

Искусство неразрывно связано с жизнью, оно выражает жизнь, одновременно, в свою очередь, влияя на нее. Настоящий художник изучает жизнь не только для того, чтобы знать ее, но и для того, чтобы изменять, обновлять ее.

*Из статьи "Дружная работа мастеров всех поколений", "Искусство", 1968, N 10, с. 6.*

## О НОВАТОРСТВЕ

Искусство всегда развивается по пути новаторства. Следует только правильно понять, что такое новаторство. Оно должно вытекать из внутреннего содержания, основываться на многостороннем и глубоком познании жизни. Нужно объяснять тем из молодых, кто сбился с правильного пути художника, что оторванное от действительности, дешевое экспериментаторство вовсе не является новаторством.

В то же время мы не должны смешивать это с теми смелыми поисками, дерзаниями, присущими очень многим художникам-новаторам. Нужно уметь отличать ремесленную модность от творческих поисков подлинно талантливых художников.

*Из статьи "За искусство, достойное коммунистического общества", "Коммунист", 1963, 29 мая.*

## О МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКАХ

...Талантливый молодой художник тот, кто обладает трудолюбием профессионала. Без преданной, большой и систематической работы невозможно приобрести мастерство. Одаренность, способность – это только предпосылки, необходимо их развивать, усовершенствовать.

Каждый молодой художник должен стремиться стать крупным мастером искусства. Это означает сказать новое, собственное слово в искусстве, не повторять лишь своих учителей, создания мастеров своего времени...

*Из ответов на три вопроса художникам. "Совстакан арвест" ("Советское искусство"), 1968. N 7, с. 6 (пер. с арм.)*

Неправильно и даже вредно противопоставлять деятельность молодежи работе мастеров среднего и старшего возраста. Развитие искусства каждого народа – это сложный процесс совместной творческой работы нескольких поколений. Не может молодой художник развиваться и двигаться вперед без помощи своих старших коллег, и в то же время не может развиваться искусство народа без талантливой молодежи, идущей на смену старшим.

*Из статьи "Дружная работа мастеров всех поколений", "Искусство", 1968. N 10, с. 6*

## О ТВОРЧЕСТВЕ МАРТИРОСА САРЬЯНА

Не знаю, все ли достаточно глубоко сознают значение творчества Мартироса Сарьяна для развития современного изобразительного искусства. Можно ли найти в нынешнем армянском изобразительном искусстве другого мастера, который был бы так современен своим искусством, таким новым как по содержанию, так и по форме, как Сарьян? Его творчество мне кажется блестящим образцом того, как нужно быть связанным своим искусством со своим веком, своей страной!

*Из статьи "Художник и современность": "Коммунист", 1959, 2 апреля.*

Когда мы говорим Сарьян – перед нами встает образ сарьяновской Армении, нашей родной, прекрасной солнечной Армении. Сарьяновская Армения величава и сурова, лирична и нежна.

Полотна Сарьяна с большой страстностью рассказывают о моем народе, об очень близких и родных мне людях, об их светлых мыслях и чувствах.

Каждый портрет Сарьяна – это целая биография, воплощение душевных эмоций, выраженное средствами живописи. И каждый раз Варпет (мастер) обращается к новым формам, смело используя более выразительные средства изображения, обращаясь к новым поискам, находя самое совершенное, самое типическое. Все поиски Варпета имеют одну цель – более остро, более точно и выразительно представить внутренний мир людей...

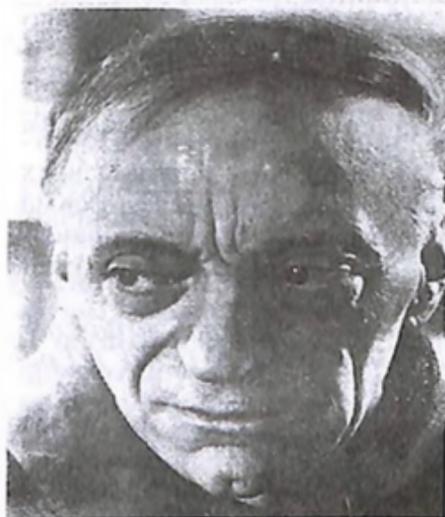
Сарьян – художник наших дней. В каждом его полотне выражена глубокая философия нашей жизни. Своими произведениями Варпет осмысливает нашу жизнь.

Глубоко познав и освоив западноевропейское и русское искусство XIX и XX веков, Сарьян самыми глубокими корнями всегда был связан с вековыми традициями искусства его родного народа. И будучи всем своим существом связанным с жизнью своего родного армянского народа, он стал самым активным участником созидательного труда возрожденного армянского народа, дела строительства социалистической Армении...

Искусство большого художника активно. Оно глубоко воздействует на зрителя, говорит с ним, возбуждая в его сердце чувства светлой радости. Искусство Сарьяна обогащает душу зрителя и вдохновляет его на творчество. Его картины заставляют нас еще больше любить жизнь и мир.

*Из речи на открытии выставки произведений М. С. Сарьяна 5 июля 1965 г. в Москве.*

## ЕСАЯН ХАЧАТУР АКОПОВИЧ



1909, Карс (ныне Турция)–  
1977, Ереван.

Народный художник Ар-  
мянской ССР.

Живописец, сценограф.

Окончил Ленинканскую  
художественную студию  
(1926), Ленинканский индуст-  
риальный техникум (1928),  
Ереванское художественное  
училище (1931), затем – Ин-  
ститут энергетики в Москве  
(1938). Жил в Ереване.

### О ЖИВОПИСИ

...С точки зрения восприятия изобразительное искусство, может быть, самое трудное из всех видов искусств. Если литература и театр, музыка и кино осязаемо рассказывают в многочисленных эпизодах о больших и малых событиях, то полотно, имеющееся в распоряжении художника, может рассказать лишь об одном эпизоде. Здесь как раз и усложняется задача художника. Требуется большая обобщенность образа, точный анализ душевного состояния, взаимоотношения действующих лиц, наконец, строгая композиционная структура, безукоризненный рисунок и выразительные цветовые решения. Если нет перечисленных компонентов, картина становится бескровной, схематичной и умирает до того, как подняться на стену.

*Из статьи "Вдумчивый художник": рукопись,  
1962 г. (пер. с арм.).*

## ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ТРАДИЦИЙ

Имея такого колоссального художника, как Сарьян, нельзя не заразиться и не пытаться его мощным искусством. То же самое можно сказать и об искусстве Сурепянца, Агаджаняна, Татевосяна и др. В чем же еще, в конце концов, заключается использование традиций? Но это должно быть сделано осторожно, умно и продуманно, а не механически. Понятно, что, как в далеком прошлом, так и теперь, эпитоны всех видов, пытавшиеся механически заимствовать манеру письма того или иного художника, всегда оказывались и оказываются в жалком положении. В этом случае и речи быть не может о новом слове или движении искусства вперед.

*Из статьи "Против путаницы и тенденциозности":  
"Советакан арвест" ("Советское искусство"), Ереван, 1958, N 6, с. 42 (пер. с арм.).*

## О НОВАТОРСТВЕ И ТРАДИЦИИ

Никогда не было вопросом то, надо ли заниматься поисками, искать и находить новый ключ для объяснения явлений в духе новых дней. Но все это надо делать продуманно, осмысленно, с большой осторожностью, никогда не забывая великоленные заветы прошлого, не отрываясь от жизни, а изучая ее со всей серьезностью и глубиной и не доводя все до уродливых преувеличений и бессмыслицы... Не лишать человека человечности, а природу красоты, потчвая общество пугалами и неразрешимыми загадками...

*Из статьи "Глазами художника (французские впечатления)": "Советакан Айастан", 1961, N 1, с. 21 (пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ ХУДОЖНИКА В ТЕАТРЕ

...Непонятно почему, важная работа художников театра, кино и пыле завоевавшего права телевидения, оказалась единственной областью, оставшейся вне поля зрения всех. Известно, что произведения этих художников не являются работами, созданными только для выставки, они имеют производственное значение в самом широком значении слова, и логично, что они должны быть в центре внимания.

Но давайте вспомним театральные рецензии, написанные в течение более чем сорока лет. Что найдем там о художнике – оформителе: “Работа художника помогала раскрытию пьесы”, “хорошо”, “со вкусом”, или “не соответствовало духу пьесы”, “перегружено” и множество подобных оценок, и то всегда в конце статей, одной или двумя строчками, в которых вообще не упоминается даже имя художника.

Художники уже свыклись с таким отношением. Это десятки лет утверждавшееся положение, к сожалению, стало традиционным.

[...] Надо сказать об эскизах к спектаклю и об их осуществлении. Можно ли судить о работе художника только по эскизам, независимо от спектакля?.. Ведь иногда (быть может, и часто) эскизы и их осуществление очень далеко отстоят друг от друга. Наконец, как можно не учитывать игру света, конструктивные изменения, занавесы, которые все вместе являются действенными средствами для обеспечения эмоционального восприятия спектакля и которые, конечно, отсутствуют в эскизах!

Эскизы Микаэла Аругчяна к спектаклям “Женитьба Фигаро” или “Севильский цирюльник” уступают осуществленным оформлением. Случается и обратное: живописно решенные эскизы могут оказаться несравненно выше их осуществления, хотя бы по той причине, что в не столь далеком прошлом – и даже до сих пор – искусство освещения в наших театрах находится на несказанно низком уровне. Вывод ясен: обсуждая работу художника, необходимо видеть спектакль и не довольствоваться только эскизами.

Судя о спектакле, крайне необходимо говорить об одном стержневом вопросе – это вопрос о костюмах. Ведь, в конечном счете, все (одежда, грим, реквизит и т. д.) делается для того, чтобы представить актера в его образе [...]

А сейчас о другом принципиальном вопросе. В последнее время о новаторстве говорят много. Это стало своеобразной модной темой и до такой степени, что все поставленные в прошлом спектакли объявляются архаичными и не соответствующими духу времени.

И ныне некоторые художественные оформления, появляющиеся на наших театральных подмостках, намеренно не замечаются. Причина? Спектакли решены живописно. Не

знаешь почему, живопись в театре оказалась объявленной вне закона. Все театры, как бы сговорившись, перенесли к конструктивным решениям оформления, считая это единственно правильным и новаторским. Однако выставка подтвердила, что еще в тридцатые годы в наших театрах были блестящие образцы конструктивного и объемного оформления (“В конце” М. Арутюнян, “На дне” В. Шеринцева и множество, одна лучше другой, работ) [...]

Это не означает, что не должны искать новые формы, интересные и самобытные решения. Однако попробуем сегодня представить оформление оперы “Ануш” в стиле “модерн”. Это не будет иметь никакой связи ни с Тиграняном, ни с Туманяном. Скажем и то, что сегодня “Ануш” не смотреть и в ее нынешнем состоянии, в старых формах (и почему только “Ануш”). Постановку следует освежить, художник должен перечесть оперу, оставаясь близким и созвучным Тиграняну и Туманяну, иначе говоря, нашему народу, нашей стране...

Просматривая спектакли последних двух-трех лет, безошибочно можно сказать, что сегодняшняя основная тенденция наших театров – конструктивизм. Конечно, постановки подобного стиля не отрицаются. Но смотря какое произведение. А не везде, к месту и не к месту, и к тому же решительно отвергая декоративную живопись. Известно, что крайности любого вида никогда не приносили пользы делу. Насколько бы выиграл “Ара Прекрасный”, если бы В. Аджемян и художники М. Аветисян и О. Минасян пошли по пути декоративной живописи, может быть, одновременно используя и конструктивные элементы. Не говорим уже о том, что спектакль и оформление остались бы более близкими языку и стилю произведения Н. Заряна.

*Из статьи “Художник и театр”, “Советская армия”  
 (“Советское искусство”), 1967, N 3, с. 6–9 (пер. с  
арм.).*

## О ПОРТРЕТЕ ОТЦА СТЕПАНА АГАДЖАНИЯ

Вот портрет отца, портрет Меликсета. Но это не просто портрет отца, а обобщенный образ, охватывающий целую эпоху. Глядя на этот портрет, можно рассказать его биогра-

фию, на его лице можно прочесть психологию ремесленника со всем его внутренним миром. А портрет матери! Как много говорит ее добрый материнский взгляд и бороздки на лице, оставленные временем. А костюм, а четки в руке. Портреты выполнены насыщенные темными красками и как бы подчеркивают тяжелую печать времени.

Из выступления по радио в связи со 100-летием С. Агаджаняна (пер. с арм.).

О Саркисе Мурадяне

В чем причина того, что искусство Мурадяна так высоко было оценено? Прежде всего в том, что основу его искусства составляет реализм, познание жизни, правильная постановка и решение психологических вопросов.

Мурадян наделен ценным качеством – это тонкое ощущение цвета и форм и умение владеть рисунком. Лучшим доказательством указанных достоинств является его самая значительная картина “Последняя ночь (Комитас)”.

Крупнейший армянский композитор Комитас в своем кабинете, он сидит перед инструментом и, озаренный мягким светом свечей, творит. Он на мгновение оборачивается и смотрит на дверь, где виднеются силуэты турецких полицейских. Они пришли, чтобы увести Комитаса. Это была его последняя ночь...

Картина целиком выдержана в темноватых теплых тонах, в полутьме комнаты видны вещи и пародные музыкальные инструменты, с которыми он не расставался. Его печальное лицо выписано любовно, в глазах его горе и выражение ярости.

В этой камерной картине художнику удалось с большим подъемом представить образ Комитаса. Без излишеств, сдержанно, крайне выразительными средствами он создал высокопоэтическое произведение, отражающее ту эпоху. Картина имела большой успех в Москве, она выставлялась дважды.

*Из статьи “Вознагражденные усилия”. “Авангард”, 1958, 5 августа (пер. с арм.).*

## ПРОТИВ БЕЗВКУСИЦЫ

...От столичных гостиниц до районных гостилиц и столовых, клубов и учреждений – все паводно самыми низко-

пробными копиями популярных работ русских художников-классиков, выполненными самым недопустимым образом. Выясняется, что они сделаны на каких-то комбинатах Харькова, Ростова и других городов... Куда бы вы ни отправились, в какое бы общественное место ни зашли, везде вас преследуют уродливые копии "Утра в сосновом лесу" Шишкина или, как говорят, "Мишек" Шишкина, или "Трех богатырей" Васнецова и т. д. Еще в прошлом году в зале Ленинградского вокзала висела не попадающая ни под какую категорию картина: Масис, у подножья которого распростерлось озеро Севан, полное "сказочных кораблей". А какие "блестящие педеры" висели в зале ожидания ереванской баши.

Попробуйте пойти в любое воскресенье на так называемый "черный рынок" Еревана, чего только там не увидите. Десятки видов уродливых картин на тему "Мать-Армения", и нарисованные на стекле "Вардапы Мамикосяны", полуголые женщины с распущенными волосами, лунные ночи и разного вида мифологические "композиционные" работы. И все это в таком обильном количестве... А какие "бесподобные" гипсовые скульптуры, разноцветно раскрашенные шпечистые аполлоны, копилки для хранения мелочи и т. д. Возможно ли все перечислить?

Кто разрешил их авторам такую широкую деятельность? Есть ли какое-либо учреждение, которое контролировало бы этих распространителей пошлости?

[...] Наконец, вспомним распространенные в Ереване безвкусные рекламы: "При пожаре звоните 0-1", "Переходите улицу в указанном месте" или картины-рекламы, посвященные зоопарку, и многие другие произведения "искусства".

Давно настала пора серьезно заняться упомянутыми выше вопросами. Мы не ошибемся, предложив создать из специалистов республиканскую комиссию для выявления тех доходящих до безвкусицы и пошлости работ, которые свили себе гнездо в разных очагах, и подготовки государственного решения об их запрете и дальнейших мероприятиях в этой области.

*Из статьи "Настала пора...": "Советакан гракану-  
тюн" ("Советская литература"), 1957, N 3, с. 165  
(пер. с арм.).*

## БЕКАРЯН АРА ВАГИНАКОВИЧ



*А. А. Осмеркша.*

*1913, Карансарс (ныне Турция)—1986, Ереван.*

*Живописец, график, педагог.*

*Народный художник и заслуженный деятель искусств Армянской ССР.*

*Профессиональное образование получил в Ереванском художественном училище (1929—1931) у В. Н. Гайфеджяна, Г. А. Фермания, С. А. Аракеляна, В. Г. Ахикяна и Ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры (1932—1939) в мастерской*

*Преподавал живопись в Ереванском государственном художественно-театральном институте (1945—1986).*

*Участник советско-финской (1939—1940) и Великой Отечественной войн. Награжден орденом “Знак почета”, медалью “За оборону Киева” и др. Жил в Ереване.*

### О ГРИГОРЕ ХАНДЖЯНЕ

Читатель требует хорошей книги, такой книги, которая была бы ценна и интересна не только литературным содержанием, но и художественным оформлением.

Надо признать, что в последнее время таких книг выходит в свет немало. Появились художники, которые, достигая желаемых результатов, говорят свое новое слово в искусстве оформления и иллюстрации армянской книги. Одним из этих художников является Григор Ханджян, известный нашей общественности своими некоторыми, поистине талантливыми, работами [...]

По нашему мнению, самой цельной и законченной является серия иллюстраций к “Гикору”. Г. Ханджян хорошо усвоил стиль трогательного рассказа Туманяна, хорошо изучил

действительность, окружающую маленького Гикора, углубил-ся в психику деревенского парня и на основе всего этого соз-дал иллюстрации, по духу верные рассказу.

В искусстве иллюстрирования решающее значение имеет отбор эпизодов, поэтому всего два слова об этом.

Иллюстрации призваны делать более яркими и выгуклыми те впечатления, которые читатель получает от книги. Следова-тельно, художник должен хорошо знать быт героев, найти шпаны, метко характеризующие каждый образ, и отобрать для иллюстрирования такие эпизоды, в которых образ героя выявляется бы наиболее рельефно. Ханджан смог выбрать для иллюстрирования те моменты, которые характеризуют основную идею рассказа. Так, художник показал, как Гикор, уезжая в город, смотрит на свою деревню, виднеющуюся вдаль, как Амбо наставляет сына; волнующе изображен Гикор, дремлющий в углу под тусклым светом лампы в доме лавочника Артема, сам Артем, бывший несчастного, беспомощного Гикора. Все это ситуации, которые вскрывают содержание произведения.

Все восемь иллюстраций цветные – обстоятельство, ослоняющее работу художника. В каждой картине (станковой или стеновой) цвет является средством выражения смысла и содержания.

То или иное настроение, передающееся через картину зрителю, в большой мере зависит от выбора цвета. Надо при-знать, что много еще таких художников, которые не придают значения этой функции цвета, полагая, что цвет – всего лишь средство характеристики предметов и другой роли не имеет.

Первая же иллюстрация к “Гикору”, изображающая, как Гикор и Амбо направляются в город, заражает зрителя тем настроением, которым проникнута непорочная душа впер-вые отправляющегося в город деревенского парня. Это на-строение картины подчеркивается радостными красками распутившихся ранней весной деревьев. В картине все ясно и прозрачно, подобно душе Гикора. Здесь цвет не играет пассивную роль, он помогает раскрыть содержание сцены [...]

В истории искусства немало случаев, когда художник, вы-брав творческую тему из литературного произведения, созда-ет образец станковой живописи, не имея никакого намере-

ния считать свою работу иллюстрацией. Такими работами являются “Дон-Кихот” Домье, “Фауст”, “Медея”, “Кораблекрушение Дон-Жуана” Делакруа и т. д. Современная полиграфическая техника имеет широкую возможность точного воспроизведения на бумаге цветных картин. Однако это не означает, что надо игнорировать одноцветные иллюстрации, которые также имеют большие выразительные достоинства.

Любая станковая картина, в конце концов, может служить иллюстрацией к книге, но может ли любая картина книги выступать в роли станковой? Конечно, нет. Прежде всего по той простой причине, что станковая картина делается не для книги, она является самостоятельной, не требующей каких-либо текстуальных пояснений, иногда она бывает вполне понятна зрителю даже без названия, тогда как картина в книге, иллюстрация, имея целью сделать содержание книги зримым, должна быть непременно связана с текстом. Отсюда ясно, что иллюстрации с самого же начала должны делаться для книги, значит, должны быть выполнены в такой технике, чтобы при печатании картина не утратила бы своего качества. Самостоятельное произведение живописи — это совсем иное качество, и к нему не следует обращаться при иллюстрировании. Уместно отметить, что правы те художники, которые сравнивают иллюстрацию, выполненную маслом, с попрыткой стрелять из пушки по воробью. К сожалению, Г. Ханджян выполнил иллюстрации к “Гикору” в масле, и это уязвимая сторона его большого серьезного труда. Конечно, типографская техника не может полно отразить все тонкости этого оформления. На наш взгляд, художник должен был произвести более целесообразный отбор средств. От этого дело только выиграло бы.

Немногие деятели изобразительного искусства, а также и других областей искусства, умеют творить в различных его областях. Есть музыканты, мастера маленьких песен. В больших работах они не могут проявить всех своих возможностей, так же, как есть и писатели, достигающие успеха в работе в повелле и т. д. То же самое имеет место и на поприще живописи и иллюстрации. Есть художники, которым в основном удается иллюстрировать эпические работы, но есть и такие, которые выбирают для иллюстрирования произведения, имеющие библейское содержание.

По нашему мнению, именно к таким художникам и относится Г. Ханджян.

*Из статьи "Зрелость художника": "Советская ар-  
хитектура" ("Советское искусство"), 1957, № 2, с. 31-34  
(пер. с арм.).*

## О РАБОТЕ НАД СЕРИЕЙ КАРТИН "ХРАБРЫЙ НАЗАР"

Армянская народная сказка "Храбрый Назар" – сказка реалистическая. Здесь нет ни демонов, ни таинственных миров. Если не считать упоминаемых в ней трех великанов, которые, однако, не являются характерными для сказок одноглазыми чудовищами, то сказка покажется нам интересной историей, богатой реальными и даже обычными событиями.

В "Храбром Назаре" в скупых тонах и метких выражениях раскрывается насмешливое отношение широких народных слоев к тем людям, которые, начиная с незапамятных времен, будучи образцами глупости, лени и трусости, занимали княжеские престолы и грабили трудовой народ.

По моему мнению, ни одна другая сказка не бичевала "державных мир в своей руке" глупых властителей с такой острой сатирической силой, как армянская народная сказка "Храбрый Назар".

И не случайно, что наши крупные писатели Туманян, Исаакян и Дереник Демирчян проявили интерес к этой замечательной реалистической сказке, которую каждый из них обработал в соответствии со своим характером и склонностями. Таким образом, создано три варианта "Храброго Назара", которые, подчеркнуто сохраняя основную мысль сказки, насыщены различными удивительными эпизодами и происшествиями, вызывающими особый интерес и делающими более патрядной выраженную в сказке народную мудрость.

Обработанные варианты сказки различаются между собой особенно концовками.

Так, Туманян, оставаясь верным народной сказке, делает Назара царем. Исаакян, также делая Назара царем, наделяет его царствованием и трон вечностью ("И до сего дня Назар сидит на троне и думает о делах мира...").

Демирчян превращает сказку в великолепное театральное произведение. Он, конечно, не мог оставить Назара на престоле. Должен был произойти взрыв народного гнева и сокрушить Назара вместе с его троном. Так и кончается пьеса.

Такие концовки имеют обработанные нашими тремя крупнейшими писателями варианты сказки, которые в отдельности интересовали меня и побудили к их воплощению в серии картин под общим названием "Храбрый Назар".

Сказка воодушевила меня, в частности, потому, что она, имея преимущественно армянский характер, выражая специфический национальный дух, воплощает ту меру сатиры и ненависти, которую наш народ проявлял к сидевшим в течение веков на его шее бездельным, жестоким властителям.

Серия состоит из семи картин, которые, по-моему, охватывают узловыe моменты сказки.

1. Храбрый Назар дома.
2. Храбрый Назар и безумный дьячок.
3. Храбрый Назар уходит из села.
4. Храбрый Назар на пиру у богатеев села.
5. Храбрый Назар на тигре.
6. Храбрый Назар в кругу придворных.
7. Храбрый Назар, восседающий на своем троне.

Внимательный зритель моей серии картин "Храбрый Назар" легко заметит, что в работе над ней я имел в виду все три варианта с их своеобразными сторонами.

В седьмой картине я стремился остаться созвучным той мысли Исаакяна, что герой сказки есть и должен вечно восседать на своем троне, насмехаясь над легковерием, глупостью людей и "думая о делах мира".

В работе над образом Храброго Назара я в целом опирался на типаж, созданные Туманяном и Демирчяном по той простой причине, что невысокий, толстенький любитель поесты и поигать, хитрый Назар Исаакяна в меньшей мере подвержен превращению в игрушку случайностей и происшествий, чем тот худой, ленивый, но всегда хвастливый враль Храбрый Назар, которого создал народ и наши неповторимые мастера Туманян и Д. Демирчян.

Даже ознакомившись со всеми вариантами "Храброго Назара", трудно определить время свершающихся в сказке событий и происшествий.

У Демирчяна обстоятельством, помогающим решить этот вопрос, могут явиться некоторые часто употребляемые персидские или турецкие слова... Словесные обороты заставили меня придать действующим лицам такой облик и формы життя-бытия, которые были присущи упомянутым странам в XVII-XVIII веках. Будучи уверен в более древнем происхождении сказки, я взял, тем не менее, одежду, типы и утварь, характеризующие более близкие к нам времена (XVII и XVIII века).

Я хотел выяснить и то, откуда родом Храбрый Назар Демирчяна. Несомненно, бессмысленно было бы связывать героя сказки с каким-либо определенным районом, он – обобщенный тип, но мне при работе было необходимо связать его с каким-либо местом, и я превратил его в лорийца по завершению и сюжету Демирчяна.

Реалистическая сказка требует реалистических образов картины, но острота сатиры Храброго Назара заставила меня думать и о гротеске, без чего я не достиг бы моей цели. Отсюда и родился тот реалистический гротеск, в стиле которого созданы семь моих картин.

Безумный дьячок, Устиан, кутилы и, наконец, сам Назар для меня были действительными лицами, которым я дал разные роли.

*Из выступления "О серии картин "Храбрый Назар" перед студентами Ереванского художественно-театрального института.*

## ЗАРДАРЯН ОВАНЕС МКРТИЧЕВИЧ



1918, Карс (ныне Турция)–  
1992, Ереван.

Живописец, график, педагог.

Народный художник и заслуженный деятель искусств Армянской ССР, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Профессиональное образование получил в Ереванском художественном училище (1933–1937) у С. А. Аракеляна, В. Н. Гайфеджяна и Ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры (1937–1941) у Д. И. Книшника, Б. А. Фогеля. Преподавал живопись в Ереванском государственном художественно-театральном институте (1952–1959) и Государственном педагогическом институте им. Х. Абовяна в Ереване (1969–1981), был консультантом кафедры живописи того же института (1981–1985).

Награжден орденами Трудового Красного Знамени, Дружбы народов, медалью “За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.”, серебряной медалью Международной художественной выставки в Брюсселе (1958) за картину “Весна” (1956) и II премией Академии художеств СССР (1948) за картину “Строительство Севангэса” (1947) и др.

### ЧЕЛОВЕК – ОБЪЕКТ ИСКУССТВА

Перед нами яркий, нарядный натюрморт: туши мяса, дичи, серебристых рыб, разнообразные овощи, сочные, ароматные фрукты. Все они громоздятся на столах и, кажется, вот-вот вывалятся из рамы. Ликующие дары природы настолько оживают перед зрителем, что их никак не пазовешь “мертвой натурой”.

Что мы видим на этом натюрморте? Разве только заманчивую выставку продовольственной лавки или украшенные стел просторных, богатых гостиных?

Нет, в этой картине целая эпоха, страна, народ. Перед нами простирается цветущая Фландрия XVII века, периода экономического подъема, пробуждения неисчерпаемых, необузданных сил народа, и в первую очередь предстает человек, создавший это произведение, сам художник – жизнерадостный и блестящий Снейдерс.

Другой художник другой эпохи, другой страны – Ван Гог.

...В тесной комнатке стоит плетеный желтый и одинокий “Стул” Ван Гога. И чем больше всматриваешься в этот пезатейливый стул, тем сильнее, острее опущается трагедно одиночества человека, создавшего этот натюрморт, а предельно напряженный, одному ему присущий колорит еще больше усиливает это впечатление.

Нет, и это, конечно, не “мертвая натура”, она говорит, вопиет о своем творце, о безысходности положения, об огромной работе, а неравные, продолговатые мазки свидетельствуют о творческих поисках и муках. Мы чувствуем ритм дыхания, биение сердца человека.

Природа Пуссена – высшее воплощение красоты и разумности. Она торжественна и величава. Гармоничное равновесие разума и чувств человека, ясность и завершенность идейного замысла, строгое, продуманное ритмическое соотношение красочных пятен – вот оно, художественное кредо гениального художника французского абсолютизма.

А через двести лет в той же Франции родится другой живописец. Он также будет писать пейзажи, но в них мы увидим не только разницу эпох, но иное видение мира, иную манеру письма.

...Живые, светлые, проникнутые тонким лиризмом, интимные и одухотворенные пейзажи Коро! Кто из нас не восторгался их тончайшими оттенками, такими созвучными нашим переживаниям. А полутона, живописные валеры, легкой, прозрачной дымкой окутывающие предметы, придающие мечтательный, созерцательный характер родной природе!

Итак, мы видим, что и Снейдерс, и Ван Гог, и великие художники пейзажа, изображая предметы и природу, по сути дела, выражают свое время, свою страну, самих себя.

И если самовыражение художника посредством своего произведения так пагубно опущается в натюрморты и пейзажах, то человек конкретнее и многограннее выступает в картинах, изображающих самого человека, или событий, отображающих жизнь человека.

Перед нами одна из жемчужин Государственной картинной галереи Армении, прекрасный серовский портрет – “Акимова”.

Всмотритесь хорошенько в топкое, мечтательное, смутное лицо, на лихорадочно горящие восточные глаза. Будто сложенная ладья, она откинулась на ярко-декоративные подушки и с задумчивым доброжелательством смотрит на зрителя. Художник прочувствовал и передал изнеженность модели и как бы предугадал ее дальнейшую печальную судьбу... Этой выразительности Серов добился не только своим проникновенным в душу портретируемой, но и своеобразной манерой письма, – тонкой, гармоничной, чуть трепетной.

Но вот врывается к нам другая женщина с вождем и стенами, с перекосившимся от горя страшным лицом, по которому капают огромные, тяжелые, словно граненые, слезы. Косынки пальцев до боли сжимают платок, запекшиеся губы изрыгают проклятья, а из каждой морщины-трещины лица выглядывает безудержное отчаяние.

Это не конкретное лицо, это образ женщины, вернее, образ горя, ужаса и протеста женщины второй половины XX века, эпохи атомных взрывов и бурных манифестаций, эпохи великих космических полетов и великих потрясений. Это “Плачущая” Пикассо.

Перед нами картина блестящего представителя романтической школы Франции, новатора живописи Делакруа – “28 июля 1830 г.” или “Свобода на баррикадах”.

Будучи свидетелем революции 1830 года, художник изобразил это историческое событие на полотне со множеством персонажей и со множеством характеристик. Но объединил он их одной центральной аллегорической фигурой женщины, с национальным знаменем и оружием в руках, тем самым подчеркнув единую мысль картины – идею свободы. Портрет бюргероносца на баррикаде интеллигента Делакруа пишет с себя, тем самым подчеркнув свое отношение к описанным событиям. Умелая компоновка, выразительные образы и пи-

рокая живописная манера усиливают эмоциональное воздействие картины.

Еще один художник, также воодушевленный идеей свободы, но творивший в иное историческое время, в другой стране. Он совсем иначе, по-своему передает революционный дух и пафос своей эпохи. Речь идет о картине советского художника Дейнеки "Оборона Петрограда".

Четкий силуэт неуклонно движущихся вперед вооруженных людей, спаянных в единое композиционное целое. Суровый ритм картины, сдержанный, почти монохромный колорит придают еще большую мужественность произведению. Здесь нет героя-символа, героя-одиночки. Сплошная масса простых, обывательских героев шагает мощной поступью победителей.

Даже из этого краткого экскурса можно заключить, что в любом жанре, будь то натюрморт или портрет, фигуративная картина или пейзаж, человек, его помыслы и чаяния, его сердце и разум всегда, с тех самых пор, как существует искусство, являлись его основой.

Искусство не стояло на месте, оно постоянно изменялось, принимая все новые и новые формы выражения. Что же происходило и происходит с ним? Что же изменяется в нем?

Изменились общественные формации, изменилось с ними и отношение художника к окружающей среде, предметам, событиям.

Искусство никогда не было копией действительности, а лишь отражением художника этой действительности. Изображая людей, события или предметы, художник не рабски копирует их, его не увлекает одна лишь внешняя оболочка, он не добивается пассивной схожести, он схватывает суть, сущность действительности, подчас изображая часть вместо целого, частное вместо общего.

Для достижения предельной выразительности своей идеи художник ставит перед собою проблемы, преодоление которых и венчает его поиски. Поиски эти подобны геркулесовым подвигам. Подвиги эти совершали в течение многих веков и совершают по сей день легионы художников-подвижников высокого искусства.

Искусство – это откровение, в котором и сам творец, и зритель находят свое преображенное "я".

А художник, одаренный тонкостью, чуткостью восприятия, является одновременно барометром и рупором своей эпохи.

Вот почему перед нашими художниками стоит самая почетная и ответственная задача — отобразить все величие и душевное богатство человека, шагающего в коммунизм. Мы, художники, всегда чувствуем эту большую ответственность и с мыслью о Человеке, о его светлом будущем и красоте его мы идем на наш съезд художников.

*"Человек — объект искусства". "Коммунист", 1963,  
16 декабря.*

## О ШТАМПАХ И НОВАТОРСТВЕ

...Нелегко художнику вкладывать эту идею, ее содержание в свои произведения. Все должно быть изложено чисто живописным языком красок и образов, да так, чтобы оно дошло до зрителя, до народа.

Страстное, целеустремленное участие в строительстве прекрасного будущего является основой основ мышления, деятельности наших художников. Вряд ли сейчас можно найти деятеля искусства, который не был бы охвачен этим чувством служения своему народу.

Право, ошибаются те, кто полагает, что споры между нами, художниками, идут вокруг этих истин. Нет, наши споры — это споры не о цели искусства, а о том, какими путями достичь этой цели. Ведь каждый художник-творец идет к ней своим путем. Никто из нас не в состоянии рекомендовать единый, абсолютно правильный и общеобязательный рецепт.

А между тем некоторые из подобных рецептов с претензией на универсальность настолько утвердились в практике, что стали опасными для искусства догмами, породив, в свою очередь, целую серию трафаретных понятий и приемов, мертвящих штампов.

Как укоренились у нас эти штампы? Тут, конечно, сыграли свою роль методы администрирования в искусстве. Тут "постарались" вульгаризаторы, выдававшие свои собственные пристрастия и личные вкусы за требования партии и народа: эти вкусы, далеко не безупречные и, во всяком случае, субъективные, зачастую навязывались художникам как неч-

то обязательное, а это попросту бездушных делцов от искусства, конъюнктурщиков, способных делать сегодня одно, завтра другое, в зависимости от "моды"

Но это не единственная причина возникновения пггампа.

История развития искусства показывает, что традиции даже самых передовых художников своей эпохи, если они застывали, не развивались вместе с жизнью, неизбежно превращались в пггампы, становились тормозом на пути нового.

Социалистический реализм мог утвердиться только в борьбе со пггампами, ибо он предполагает отображение жизни в ее революционном развитии. И вполне естественно, что наше искусство непрерывно развивается и обновляется. Задача заключается в том, чтобы создать наиболее благоприятные условия для этого поступательного движения, сознательно и разумно устранять помехи, могущие периодически возникать на его путях.

Сегодня мы переживаем пору страстных поисков новых творческих путей. Это хорошая, плодотворная пора, но она требует особой ответственности. Всякая поспешность в выводах, тем более их навязывание, могут принести колоссальный вред. Поиски новых форм, соответствующих новому содержанию, - мучительный творческий процесс. Художник может где-то и ошибиться, но даже в этих ошибках могут оказаться золотые зерна истины. Тут уж надо заботливо, бережно выращивать эти зерна, освобождая их от ненужного, ибо в спешке можно искалечить хрупкий стебелек нового. Ведь никогда новое не появилось по мановению волшебной палочки!

Это новое, молодое, еще неокрепшее, его нужно окружить теплом и светом, как делает солнце в природе, в мае, весной.

Прекрасно весеннее утро, когда легко дышится, когда так верится в будущее, так хочется жить и работать [...]

*Из статьи "Жить и работать", "Коммунист", 1967,  
1 мая.*

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРОЦЕССА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

“Плевать, что нет  
У Гомеров и Овидиев  
людей, как мы,  
от коноги в осне.  
Я знаю -  
солнце померкло б увидев  
Нанних душ золотые россыпи!”.

Достоинны восхищения и удивления эти стихи Маяковского. С какой убежденностью, искренностью и силой, всего в нескольких строках поэт смог передать бурный ритм современности, гражданский пафос своего поколения!

А форма изложения! Прощю уже более полувека, а стихи эти и сейчас звучат, будто только что вырвались из пламенного горнила революционной поэзии. Лаконичное изложение, яркая образность, динамическое построение стиха, четкий ритм, все это было осуществлено молодым поэтом-новатором, поэтом дерзновенным, бескомпромиссным, целеустремленным, который, отмахиваясь от пазойливых хулителей, цешяющихся за его пгапы, семимильными шагами рвался вперед, на новые неизведанные рубежи.

Новаторские традиции Маяковского продолжала и продолжает целая плеяда деятелей литературы и искусства, труд которых прославил на весь мир нашу Родину.

Выдающиеся успехи нашей науки и торжество социалистических идей создали новый тип человека, гражданина с большими духовными запросами и смелым полетом мысли. Интересы этого человека настоятельно требуют высокого взлета общего уровня культуры вообще и культуры изобразительного искусства в частности.

Мы нередко забываем, что народу-новатору, впервые совершившему в мировой истории беспримерный подвиг, – “великий эксперимент” – сродни лишь новаторское искусство, искусство высоких идей, благородных порывов, прекрасных образов, безупречных, неповторимых форм. А это требует дерзания, смелых поисков подвижничества, принципиальности, бескомпромиссности.

Бескомпромиссность – залог успеха. Компромисс – гибель для художника. Тем не менее, зная эту истину, мы часто бываем непоследовательны, уступчивы, болезненно реагируем на окрик конъюнктурщика, на неблагоприятный, на наш взгляд, отзыв критика-искусствоведа.

В результате произведение, его идейное и художественное воплощение страдают половинчатостью, недосказанностью, неубедительностью...

Идейный смысл произведения определяется не пропорциями оптимизма или пессимизма, а философией выраженных гуманистических и гражданских чувств.

Серьезность авторского замысла всегда требует своего яркого, продуманного воплощения, а стиль картины рождается не произвольно, но прихоти автора, заказчика или соображениям моды – а по велению жизни он определяется уровнем культуры, стремлениями эпохи.

В последние годы мы были свидетелями всевозможных синтезов, интересных метаморфоз в искусстве, замечательных свойств и стилевых признаков из разных областей человеческого творчества.

Так, в живопись смело вторгаются элементы графики, а графика обогащается живописностью; в симфонических произведениях используются интонации джаза, а эстрадные оркестры приобретают симфоническое звучание (симфоджазы); в современном театре мы встречаем проецирование кинокадров, а в кино – авторская речь, монологи, которые раньше считались не кинематографичными, появляются все чаще и разнообразней.

Тем не менее каждая из областей искусства имеет свою специфику, только ей присущую, и пренебрежение этой спецификой ведет к разрушению данного вида искусства.

Изобразительное искусство должно быть исполнено только изобразительным языком, говорить языком линий, красок, пластики.

Как композитор должен иметь абсолютный слух и оперировать слухом музыкальным, так и художник, обладая зрением живописным, должен ориентироваться на свое художественное чуткое, обостренное зрение и образное мышление.

Но при всех случаях произведение должно быть исполнено поваторским языком, а не языком энигона.

Наше социалистическое государство не жалеет средств для развития науки и техники. В лабораториях, на колхозных полях, заводах, в научно-исследовательских институтах трудятся legionны талантливых ученых-экспериментаторов. Не всегда и не сразу эти эксперименты венчаются успехом. Однако это обстоятельство не останавливает ученых, наоборот, побуждает к новым поискам, к дальнейшему упорному, напряженному труду.

К сожалению, экспериментаторство не очень поощряется в изобразительном искусстве, хотя в данном случае художник расходует в основном свои средства, свою энергию, свои духовные и физические силы.

Деятели искусства не должны прекращать экспериментировать, а творческим союзам следует всячески поддерживать их, особенно молодежь, которая самоотверженно трудится, не желая шагать по протоптанным дорожкам. Придавая огромное значение деятельности молодежи, которой всегда было сродни поваторство, ибо энергия и сила шагают вместе с дерзанием, мы заведомо знаем, что на неизведанных тропях могут быть срывы и падения. Только пройдя эти испытания, можно найти ту драгоценную крупицу нового, которая осмыслит затраченный труд, озарит дальнейший путь, вдохновит на новые испытания и на новые находки.

Говоря об испытаниях, мы имеем в виду не только сопротивление новой темы и материала, единоборство художника не только с холстом и камнем, но и с собратьями по искусству, со зрителем и с критикой.

Споры, столкновения художника с художником бывают чаще, чем предполагают. И это вполне закономерно, ибо в данном случае встречаются и сталкиваются разные творческие индивидуальности и чем они ярче, принципиальней, тем споры могут быть острее, горячеей.

В истории искусств таких фактов очень много. Общеизвестно отрицательное отношение Толстого к трагедиям Шекспира. Вспомним, как Гайдну не нравились симфонические произведения Бетховена. А как возмутился Матисс, увидев "Авиньонских девушек" Пикассо!

Встреча художника со зрителем также не всегда проходит гладко. Часто новые формы изобразительного языка не импонируют зрителю. Однако это не может быть причиной от-

рицательного отношения к труду художника, ибо он в своем творчестве должен ориентироваться не на обывательский вкус зрителя, а на умного, чуткого, культурного, желающего понять и полюбить данное произведение. Здесь требуется долгая, кропотливая работа в области повышения эстетического уровня масс. Ради одной доступности, понятности художнику не следует скатываться к упрощенчеству; не следует также игнорировать зрителя, с которым он связан неразрывными узами, ради которого он творит.

Общение художника посредством своих картин с широкими массами – это взаимно обогащающее явление. Нужно добиваться их обоюдного доверия и уважения.

Иное дело критик. Он, подобно художнику, должен быть принципиальным и крайне объективным.

Справедливости ради следует признать, что за последние годы у нас появилось немало трудов и критических статей, правильно освещающих достоинства и недостатки произведений. Однако немало и случаев, когда актуальность заставляет критика не замечать слабые стороны изобразительного языка произведения и даже восхвалять его, тем самым дезориентируя не только общественность, но и самих художников. Признавая единство формы и содержания, критики редко говорят о форме. Между тем это очень существенно. В конечном счете в искусстве важно не только ЧТО изображено, но и КАК изображено.

Говоря словами Маяковского, “тот не художник, кто на блестящем яблоке, поставленном для натюрморта, не увидит повешенных в Калине. Можно не писать О войне, но НАДО писать ВОЙНОЮ”.

Искусствовед прежде всего должен знать и верить, что у талантливого, культурного мастера (и критерий талантливости и профессионализма обязателен!) поиски новых средств выражения – это не фокусы и трюкачество, а полный противоречий, мучительно-сложный, но закономерный творческий процесс. Его дело – отличить истинные принципы художественного творчества от любительщины, дилетантизма.

Между тем бывают случаи, когда интересную находку или картину художника сваливают в кучу с доморощенными или набившими оскомину штампованными картинами.

Правда, пути и тайны художественного воплощения очень и очень сложны. Издавна они занимали умы не только искусствоведов, литературоведов, но психологов, физиологов, социологов (вульгарных социологов тоже), а ныне даже кибернетиков.

Человеческое мышление, а образное мышление тем паче, настолько сложный творческий и социальный процесс, что даже опытный искусствовед не всегда может быть объективен, как хотелось бы, ибо он тоже творческая натура, индивидуум со своим вкусом, симпатиями и антипатиями. (Вспомним Стасова, который, любя Глинку, не ценит Чайковского).

Но коль он не в состоянии быть предельно объективным, то, по крайней мере, обязан быть принципиальным и честным. Эта принципиальность необходима не только при оценке творчества современников, но и для классификации всего наследия человеческой культуры.

Путь, пройденный нашим искусством, был не всегда гладок. Освещение истории отечественного, да и не только отечественного искусства на определенных этапах его развития произвольно обрывалось. Поэтому молодому поколению художников очень трудно представить или осознать преемственность различных периодов искусства.

Отсюда — непонимание, а подчас и отрицание традиций, преемственности искусства. К сожалению, и до сих пор еще существуют некоторые проблемы в истории искусства, и чем скорее они будут ликвидированы, тем лучше.

Объективное, принципиальное освещение развития советского и современного мирового искусства крайне необходимо для выявления основных вех и течений, это облегчит разрешение задачи сегодняшнего дня, в том числе вопроса использования национальных традиций.

Процесс создания национальной культуры на основе национальных традиций никогда не ограничивался и не должен ограничиваться узкими национальными рамками, он, этот процесс, непрерывно обогащался достижениями культуры всего человечества, выходя, таким образом, на большую дорожку мировой культуры. Только подобный подход к традициям оправдан и полезен в искусстве, в ином случае они станут помехой на путях его развития.

Моральный облик самого творца также играет огромное значение. Он должен быть высок и безупречен, ибо малейшие недостатки не только эстетических принципов художника, но и этических, неизбежно отразятся на его искусстве. Прекрасно выразился по этому поводу убежденный демократ и новатор Уолт Уитмен: “Если ты любишь, чтоб во время обеда за столом у тебя стоял лакей, это скажется в твоих произведениях”.

Так будем же мы достойны нашего прекрасного, перенесенного большие испытания народа, который приходит с открытым сердцем на наши выставки, ищет в наших картинах отклика на свои думы и чаяния. Отречемся от мелкотемья, мелкотравчатых сюжетов, подарим ему замечательные произведения с высокими чувствами и глубокими философскими обобщениями.

Пусть талант, интеллект, дерзание, высокие идеи, изобилие художественных находок, острота мысли, вдохновение и любовь отразятся в наших полотнах.

Пусть “солнце померкнет, увидев наших душ золотые росыши!”.

*“Наших душ золотые росыши”, “Коммунист”,  
1966, 11 ноября.*

## О РАБОТЕ НАД КАРТИНОЙ “ПРОБУЖДЕНИЕ”

Весна...

Сколько радостных чувств, мыслей, воспоминаний связано у каждого с этим временем года! Во скольких стихах воспето пробуждение природы, сколько чудесных картин посвящено весне, сколько звонких песен раздавалось и раздается сегодня в ее честь на широких просторах Родины!

[...] Этой весной, в мае, я закончил свою большую композиционную картину. За три года работы над ней она трижды давала мне возможность – и каждый раз по-особому – ощутить прелесть весенней поры. Называется она “Пробуждение”.

Стройная, юная, как сама весна, девушка с кувшином на плече устремляется в горы. Где-то там, за холмами, работают пахари. Это они пропашь по земле, оставив за собой глубо-

кие коричневые борозды. Девушка послала им ключевую воду, но, очарованная горным ландшафтом, на мгновение остановилась и посмотрела вокруг. Порывистый ветер раздул ее легкое белое платье, а у самых ног из-за борозды выглянули маки – такие же стройные, свежие и яркие, как она сама...

Кругом холмы, овраги, альпийские луга, разукрашенные переливами полевых цветов. А вдали сияют величественные вершины Арагаца – легендарной горы, с именем которой на устах издревле выходит в поле армянин-землепашец. Арагач – это пачаго наших рек, это животворный ключ, это сама жизнь Армении. Вместе с народом слагал свои дивные песни об Арагаче бессмертный Комитас, Арагачу посвятил свои вдохновенные творения патриарх армянской поэзии Аветик Исаакян...

Весна, ее дыхание особенно опутимо в горах Армении в мае. За три года моих весенних экспедиций к подножью Арагаца именно здесь и именно в мае я наиболее сильно ощутил пробуждение природы. Воздух здесь удивительно чист и прозрачен, а растительность свежа и ярка. Эта мажорная гамма рождает в душе такие же созвучия, удивительным образом перекликаясь с самым замыслом – показать радость пробуждения, торжество жизни.

Свою мысль я стремился донести до зрителя не путем рассказа или иллюстрации, а чисто изобразительными средствами: через фигуру девушки на фоне горного ландшафта, всей композицией картины, формой, пластикой, контрастами, светотенью. Трудно живописцу изложить словами идею и содержание своей картины – все это должен почувствовать зритель. Но мне хочется сказать, что я старался передать образ моей страны, древней и юной, образ весеннего утра, когда так легко дышится, так верится в будущее, так хочется жить и работать...

*Из статьи "Дыхание весны": "Советская культура",  
1956, 31 мая.*

## ОБ АБСТРАКТНОМ ИСКУССТВЕ

В Венеции я был не впервые. Еще в 1956 году вместе с группой советских художников я посетил 28-ю Международную художественную выставку. После длительного перерыва

Советский Союз вновь участвовал тогда на этой выставке, и естественно, что и мы, и наши коллеги за границей с нескрываемым интересом ожидали встречи, и, как оказалось впоследствии, обе стороны были поражены крайней противоположностью взглядов на искусство и на методы работы художника.

Признаться, преобладание на выставке абстрактного искусства и самый факт его распространения во всем мире поначалу меня сильно смугили. И хотя и умом, и сердцем я не мог мириться с замысловатыми ребусами на холстах и постаментгах, тем не менее пытался разобраться в их сущности. Я не хотел видеть в их авторах шарлатанов, людей, следующих моде и не знающих своего ремесла; наоборот, на первых порах я думал, что эти художники со всей серьезностью и чистосердечностью ищут какие-то новые средства выразительности. Присматриваясь к их произведениям, пытался найти вошь души допедного до отчаяния художника. Но все мои предположения были развеяны и опровергнуты. В работах абстракционистов, тапшистов и представителей прочих вариаций формализма меня поразили не только отход от значительных, социальных тем, гипертрофия индивидуального начала, но и пренебрежение красотой, гармонией, отсутствие национального в облике художника, кокетничанье "оригинальностью", невнимание к зрителю.

На 29-й Биеннале эти черты проявились еще обнаженнее, я бы сказал, циничнее. Пренебрежение красотой, гармонией переросло в их отрицание, в восневание уродливого, антихудожественного, дисгармоничного; игнорирование зрителя перешло в издевательство над ним.

...Чего же добились апологеты так называемого "нового", "молодого", "свободного" искусства? В первую очередь — равнодушие широких слоев народа. После многолюдных, полных веселого гула улиц мертвящая тишина охватывает нас на выставке. Кроме нескольких праздных посетителей, вокруг ни души...

Невольно вспоминаются бесконечные "хвосты" на Манежной площади перед Всесоюзной художественной выставкой в Москве. Мелькают перед глазами лица тружеников, студентов, любознательные старушки, шустрые мальчуганы, ученые, деятели культуры... Они смело входили в зал, подол-

ту останавливались перед картинами, спорили, критиковали, благодарили, оставили в книге впечатлений меткие и едкие замечания. Каждый раз, видя эти очереди у выставочных залов, я убеждался в нужности своего труда, и чувством ответственности перед народом наполнялось мое сердце.

И вот теперь, прохаживаясь по пустующим залам Биеннале, упорно и пылливо разглядывая безразсудную мазию безответственных художников, я ощущаю невероятный холод в душе. Какая отрешенность от жизни! Какая отчужденность от своего народа!

Мы знаем, что каждая общественная формация выражает свои идеи языком своей эпохи. Нарушение этого неизбежно приводит к анахронизму. Трудно представить, что полет советских спутников Земли можно воспеть языком Державина или считать целесообразным изображение Международного фестиваля молодежи палитрой Перова. Поиски новых форм пугны, и их нельзя прекращать, но важно, чтобы поиски эти шли в ногу с новым содержанием, были целесообразными и необходимым звеном в цепи развития мировой культуры. Если же поиски превращаются в самоцель, перестают служить интересам человечества и порывают связь с многовековой культурой, то грехи цена этим поискам. И если некий ветеринарный врач, переключившись на живопись, представляет на Биеннале свои абсурдные, то бышь абстрактные, "поиски" вроде дырок на картоне "отсюда туда и отсюда сюда" и наживает на этом изрядный капитал, то это позволительно назвать профанацией и шарлатанством, которое ничего общего не имеет с высокой и благородной областью человеческой культуры, называемой изобразительным искусством.

Итак, из года в год на абстрактное искусство тратятся огромные средства. Оно рекламируется, издается, покупается. Один мой приятель, пытаясь разгадать причину поощрения боссами абстракционизма, справедливо отметил, что капиталисты никогда не бросают денег на ветер, если нет надежды на прибыль. В чем же дело? Ларчик раскрывается просто. Произведения вроде выставленных в зале продырявленной мешковины или заржавленного железа отвлекают внимание и самого художника и зрителей от повседневных забот и потребностей. Гораздо безопаснее показывать народу ничего не выражающие экспонаты, чем будоражащие умы картины.

А художник? Художник взят в железные тиски. Если писать реально – придется побрататься с нуждой, тогда как создавая абстрактные полотна, легко попасть в ряды светил...

*Из статьи "Венецианские впечатления", "Творчество", 1959, N 1, 24–26.*

# ХАНДЖЯН ГРИГОР СЕПУХОВИЧ



1926, Ереван–2000, там же.  
Народный художник СССР и Армянской ССР, заслуженный деятель искусств Армянской ССР. Действительный член Академии художеств СССР, член-корреспондент Академии наук Армянской ССР, затем – Национальной академии наук Республики Армения.

Работал в области графики, станковой и монументальной живописи и декоративно-прикладного искусства, общественный деятель.

Профессиональное образование получил в Ереванском художественном училище (1941–1945) у Э. А. Исабекяна, Б. Ц. Колозяна, А. В. Бекаряна.

Удостоен Государственной премии СССР (1969) за иллюстрации к поэме П. Севака “Неумолкаемая колокольня” (1965) и Государственной премии Армянской ССР (1985) за картоны к гобелену “Вардананк” (1979–1981).

## О ЗАДАЧАХ НАШЕГО ИСКУССТВА

Сегодня, как никогда, становится ясной серьезность наших задач, предстоящей нам работы.

Сегодня, когда идет самая непримиримая социальная и идеологическая борьба, вопрос ясности принципов социалистического искусства получает особый смысл, он призывает к непримиримой борьбе против чуждых и неприемлемых идей. Наше творчество всей своей сущностью должно служить делу нашего народа, поведать миру новое слово о советском человеке.

Культура нашего современника, его повседневно развивающиеся потребности, обязывают нас создавать новые, глубоко осмысленные и выполненные с профессиональным

мастерством произведения искусства. Время выдвигает постоянное требование пресечь текучесть на выставках, избегать оторванных от жизни, холодных, равнодушных, ничего сердцу не говорящих фактографических работ, которые иногда скрываются под названиями, казалось бы, современных и обобщающих тем. Главное не то, к большой или малой группе людей обращается работа, главное в том, чтобы в обоих случаях обнаруживалась определенная подчеркнутая цель и страстность. Осмысленная и паделенная высокой художественностью работа содержит в себе глубокую человеческую сущность, которая и определяет необходимые выразительные средства. Мало быть одаренным человеком, надо быть также уверенным в том, что делаешь, быть смелым, честным, паделенным отважностью художника-гражданина и мастерством.

Наше искусство должно быть боевым, а наша идеологическая борьба и удар направлены против упадочного искусства в мире капитала [...]

Наше искусство надо вывести на широкий простор, надо сделать его действительным, вечным, оно должно появляться там, где человек, на трудовом участке, дома, в общественном месте, на площади, в сквере, на улицах. Оно должно быть фреской, мозаикой, монументальной скульптурой. Наши города, поселки и села должны иметь самобытную эстетику с определенной целеустремленностью.

Они должны навевать раздумья, услаждать и успокаивать, заставлять сердце биться сильнее от большого желания жить...

*Из выступления на Объединенном пленуме творческих союзов Армении, посвященном подготовке к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции и 100-летию рождения В. И. Ленина, 1965 (пер. с арм.).*

## О ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ ХУДОЖНИКОВ

Общезвестно, что в процессе учебы, будь то в училище или в институте, студент лишен возможности свободно выставлять свои работы перед широкой общественностью. Но в то же время мы знаем и то, что в течение учебы и особенно

на старших курсах студент обнаруживает свои наклонности, свой язык и формы волеизъявления, которые и бывают переняты влиянием того или другого известного мастера или какой-либо прежней, а преимущественно новой школы, "изма" (не только плохого). Мы все находим это естественным: в самом деле, как может молодой художник не оказаться под влиянием, не увлечься интересным и сильным искусством? Но пока он не выставляется, он не может сравнивать, видеть выполненное им, в окружении работ других авторов. Отсюда можно сделать вывод о том, насколько необходима выставка, которая дает возможность самому художнику видеть, сравнивать, убеждать и убеждаться в мере истинности сказанного и желаемого. С этой точки зрения выставка имеет также крупное значение для проверки и утверждения в жизни принципов художника [...]

Я считаю естественным для молодого художника находиться под чьим-либо влиянием. Но я желал бы, чтобы тут осуществлялся строгий отбор, опирающийся не только на чувства, но и на разум. Желал бы также и смелости, недостаточность которой чувствуется на нашей выставке. Какой же он молодой художник, если не преисполнен желания сказать то, что другой еще не говорил, какой же он молодой, если не убежден в том, что его работа должна быть шедевром, и, наконец, какой же он молодой, если не видит перед собою поля битвы, где он должен бороться за победу? А на этом пути может быть и поражение, хоть и поражение в борьбе за собственную честную, истинную цель есть моральная победа.

*Из доклада о республиканской выставке молодых художников "Цвети моя Армения" в Союзе художников Армении, 1965 (пер. с арм.).*

## О ФОРМАЛИСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

...Покровительствуемое со стороны капитала искусство по своему существу в основном всегда будет реакционным, а "измы" будут сменять друг друга с незначительными различиями, отвлечая путь искусства от его основных задач...

Еще одно обетоятельство – это отпущение парода к искусству. Здесь (на Биеннале) имеется большой водораздел между ними, нет никакого интереса. И едва ли было бы возмож-

но для оправдания этого призывать на помощь непонимание, недостаток времени и т. д., поскольку в наше время немало художественных явлений, которые непонятны, но всегда остаются в центре внимания и которые люди пытаются постигнуть и понять. И, наоборот, небольшое скопление людей, страшнящихся отстать от жизни и лишиться модных ярлыков, вздыхающих перед бездушными шедеврами современного искусства. И если мы сможем отмеченное выше безразличие масс сменить на действительное отношение, то картина существенно изменится. Для достижения этого необходимо только и только в противовес подобному шугуветву создать работы, которые будут наделены внутренней страстностью, будут не только приятны и красивы, но и строго классовы, и поэтому смогут восстановить достоинства человеческой души.

*Из статьи "На родине Микеланджело", "Ерекован Ерван" ("Вечерний Ереван"), 1962 (пер. с арм.).*

# АВЕТИСЯН МИНАС КАРАПЕТОВИЧ



1928, с. Джаджур, Армения–1975, Ереван.

Заслуженный художник Армянской ССР.

Работал в области станковой и монументальной живописи, рисунка и сценографии.

Профессиональное образование получил в Ереванском художественном училище (1947–1952) у М. А. Камалаяна, В. Н. Гайфеджяна, А. Г. Сарксяна, А. М. Сарксяна, Ереванском государственном художественно-театральном институте (1952–1954) у М. А. Камалаяна, А. А. Аветисяна, Институте

живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде (1954–1960) у А. Д. Зайцева, Л. В. Худякова, Б. В. Иогансона.

Посмертно удостоен Государственной премии Армянской ССР (1975) за декорации к балету А. Хачатуряна “Гаянэ” и I премии им. М. С. Сарьяна Министерства культуры и Союза художников Армянской ССР (1980).

В 1947–1954 годах и с 1960 года жил в Ереване. Часто бывал в Джаджуре.

В 1982 году в Джаджуре открыт Музей М. Аветисяна.

## О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

(в изложении З. Оганян)

Я считаю удачным произведение, когда между художником и картиной нет спора. И если, наконец, достигнута эта удивительная гармония, художник вправе отложить кисть в сторону.

Но я не отказываюсь от своих ранних работ и голосую за них обеими руками...

Мне кажется, пора пересмотреть и место пейзажа в тематической картине. Я пытаюсь перенести ближе все эти "мечтательные дали". Чтобы они стали реальнее, несли на себе дополнительную нагрузку и служили не фоном, а способом раскрытия духовного мира художника...

На любую модель я смотрю с дальних позиций, и тогда она становится прекрасной, как воспоминания детства, всегда чистые и светлые. И я стремлюсь к тому, чтобы господствовали всегда высокие и красивые чувства. Порой эта обобщенная женщина, отошедшая от первоначальной модели, выражение искомого женского начала, воплощает в себе более четкую и образную мысль, чем любой реальный портрет. В этом отношении мне близки художники Раннего Возрождения и египетские мастера, которые так много умеют выразить в одинаковых, казалось бы, лицах со сходным овалом, глазами, очертаниями.

*Из статьи "Художник за мольбертом. Постигая красоту", "Коммунист", 1967, 14 июля.*

## ОБ ИСКУССТВЕ

Изобразительное искусство я люблю не больше других видов искусства и, занимаясь живописью, стремлюсь не столько "изображать", сколько выражать то, что является истинным предметом всех искусств. Передать свои мысли, чувства, свое волнение, суметь их выразить языком живописи – вот моя единственная цель. Но та же цель у всех художников, а музыканты они, живописцы или поэты – уже вопрос второй, связанный со спецификой дела, с самой профессией и особенностями мастерства в ней. Творение художника – это не повторение, не копирование действительности. Художник, слепо копирующий патуру, похож на пономаря, который бормочет молитву, не вникая в ее суть. Пономарь, не думая о смысле, повторяет то, что было создано до него, но природа – не окаменевшая книга, не догма, кладовые ее сокровищ каждый открывает ключом. Слепо воспроизводить видимое – значит быть художником пассивного восприятия, значит не раскрывать, не понимать природу, а только списывать с нее. Мне кажется, что самое сложное – добиться такого единства всех художественных средств, такой гармонии и логики цве-

того, ритмического и пространственно-композиционного построения картины, которое было бы наилучшим, наиболее точным шастическим выражением чувства, выражением, раскрывающим замысел художника во всей его глубине.

Я говорю: "Выразить свои чувства – вот первейшая цель художника". Спену оговориться: вовсе не все и не каждое чувство, а лишь те, которые захватили, которые рвутся из души, и только возможность поделиться ими со всеми людьми, поделиться, запечатлев их на холсте, может дать художнику успокоение. Если нет этой одержимости идеей, мыслью, чувством, лучше не братья за кисть – ничего хорошего не получится, изображение будет вялым, обыденным, в нем никто не найдет того открытия, без которого нет подлинного искусства. Если же эта одержимость есть, изобразительная форма приходит сама, она тут же находится, и можно смело следовать своей фантазии – для зрителя она будет иметь в этом случае гораздо большую жизненную достоверность, чем любой точно скопированный и узнаваемый каждым факт, любой изображенный "случай из живой действительности". Более того, если в основе созданного по воображению, сотворенного мира картины лежат выношенные мысли и выстраданные чувства, она станет для зрителя откровением и сообщит ему о жизни и о нем самом много важного и даже сокровенного. Я хотел бы добавить, что всякое другое искусство не имеет смысла и оправдания. Ни удачнейшим образом скопированные следы, только внешне напоминающие картины классиков, ни подражание современным образцам не создают искусства, более того, они тормозят его развитие. Повторяя друг друга, эти картины становятся на пути миссии искусства обогащать людей духовно. Себя самого я считаю еще молодым художником, и создать такие картины, какими я их представляю, мне еще не удалось. Но в этом цель моих усилий и единственный смысл моей жизни. И если любовь к жизни, к тому, что меня окружает, к моему искусству мне не изменит, я надеюсь когда-нибудь передать всем людям то, что я чувствую и знаю...

*"Творчество", 1966, N 1.*

В живописи я предпочитаю патриотизм, но без биения себя в грудь кулаком, и современность, но без претензий вы-

глядеть современно. Смелость художника нужно видеть прежде всего в его искренности и неповторимости, в умении проявить собственное “я”. Чтобы быть художником, одного мастерства мало. Мир художника – это отнюдь не мир, издавна известный всем и каждому, нет, он совершенно непривычен и всегда полон тайн.

Поль Вальери сказал о поэтах: “В душе у нас должна быть такая поляна, куда не придут пасть коровы”. То же и у художников – это их элементарное право.

Национальное и современное – разные стороны единой проблемы, они определяют и определяют ценность искусства.  
*“Гарун” (“Весна”), 1967. N 11 (пер. с арм.).*

Книжная графика – не просто искусство. Сначала нужно увязать между собой формат книги, ее объем и прифт, причем и первое, и второе, и третье должно вытекать из содержания. Художник иллюстрирует не отдельное слово, строку или эпизод (примеров тому предостаточно) – нет, он должен отразить стиль книги, соотнося свой собственный стиль со стилем литературного произведения. Короче говоря, литературное повествование должно стать повествованием изобразительным.

С особым вкусом следует оформлять детские книги. Между тем у нас нередко дают детям раскрашенные картинки, и это лишает их всякой возможности фантазировать...

Для издательств не должны работать люди, не нашедшие себе места в большом искусстве. А ведь как раз в издательствах поспешно отвергается всякое свежее влияние. Потому и неудивительно, что в республике много талантливых художников, а книги у нас выходят невыразительные, безвкусовые. Отчего это? От плохой организации. От невнимания к людям. Оттого, что работа художника оценивается, исходя из ее количества и объема. В таких условиях я не в состоянии создавать настоящие, нужные произведения искусства.

Поймите меня правильно: в “книжке” художника – одна-единственная страница. В этом своеобразии искусства, и жаль, что его зачастую убивают, а иные оформители в него-

не за количеством вместо одной картины делают десять, а то и больше.

*“Гркерн анхар” (“Мир книг”), 1973. 15 февраля (пер. с арм.).*

Героям Иосифа Караяна мир кажется слишком огромным, им трудно добираться на ослах из Сагареджо до Тифлиса. Они в глаза не видели поезда, а самолет им и не снился. “Великое” для Караяна заключено в человечности, в честности и прямоте людей, живущих в изображенном им маленьком мире. Он сумел уловить в каждой “малости” мгновенные проблески “великого”.

*“Советакан арест” (“Советское искусство”), 1967. N 8 (пер. с арм.).*

Общее, что объединяет мою станковую живопись и мои театральные работы, – единое цветовое мышление. Цвет как сильное эмоциональное средство одинаково важен и там, и тут. Разными являются рисунок и пластические задачи. Мне как станковому художнику театральная работа дала полет мысли. На сцене художник чувствует себя полководцем – надо принести множество компонентов в целое. Каждый раз, заканчивая оформление очередного спектакля, чувствуя усталость, даю себе слово, что это будет в последний раз. Но в душе желание продолжать работу для сцены не угасает.

*Из статьи “Чувство симфонизма”: “Художник, сцена, экран”. М., 1975.*

Трудно примириться с мыслью, что Вас, любимого пантего Варнега, автора гениальных картин, больше нет. Всего месяц назад Вы продолжали удивлять нас рождавшимися один за другим рисунками – то цветными, то исполненными величия. Эти последние работы поразительно напоминают те, что были созданы Вами семьдесят лет назад. На протяжении семидесяти лет Вы творили и утверждали “сарьяновское” видение мира. Вы были сторонником естественности и задушевной искренности искусства, Вы работали без видимого напряжения, жизнь была для Вас не теорией, но неиссякаемым источником творчества, и Вы являе показали ее неисся-

каемость. Вы жили очень естественно, и Ваши картины неизменно человечны, пронизаны жизнью и светом. Вы доказали, что это возможно – всегда оставаться истинным художником. Пережив сложные и противоречивые периоды истории, Вы не изменили себе. Вы всегда стремились связать человека с землей, с лазурным небом и звездящей водой. Полные света, солнца, человечности, Ваши картины вовеки будут непревзойденными образцами гармонической связи человека и природы, песнью во славу жизни.

*“Гарун” (“Вестя”), 1972. N 5 (пер. с арм.).*

...Сегодня, любимый Варпет, в день твоего рождения, когда нет тебя с нами, в твоём доме веселое оживление. Открылась выставка рисунков, созданных в последние часы и минуты твоей шлодотворной жизни, работ, в которых ты снова очаровываешь нас своим неповторимым талантом, вечной молодостью, страстными поисками нового, мастерством. Любой из этих рисунков похож на магнитное поле, где каждый квадратный миллиметр подчиняется закону притяжения. Ни один птрих не свободен от этого воздействия. Штрихи же напоминают стремительно летящие стрелы, пушечные с тети-вы.

Стиль многих из этих рисунков не похож на ясный, чистый стиль картин Варпета, созданных иногда шлавными, иногда ломаными линиями. В них опускается сдержанная сила и стихия души.

Рисунок – основа искусства Сарьяна, его монолог о природе, о людях и человеческих отношениях. Уходя с этой выставки, испытываешь благоговение перед могучим талантом любимого Варпета и глубоко веришь, что на закате жизни он покори́л в своем искусстве новую вершину. Творческий путь Сарьяна со всеми трудностями и перебоями напоминает путь, пройденный Тицианом и Рембрандтом. А они были художниками, которые доказали, что можно до глубокой старости оставаться молодым. Однажды в годы юности ты, Варпет, случайно увидел Айвазовского, мчавшегося в своей многоупряжной карете. На всю жизнь запомнил ты потрясенное тебя мгновение, тебе казалось, что карета мчит на небеса. Упося с собой самый могучий талант нашего народа. Ты су-

мел унаследовать его мировую славу, заслужив ее своим чудесным трудом. Ты остался с вечностью.

*Из статьи "Вариет по-прежнему неповторим": "Советская графика 1975–1976". М., 1977*

## ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

Помню, я был тогда совсем мал, даже в школу не ходил. Дома у нас была книга, которую я очень любил. Как и всем детям, мне нравились листать ее, разглядывая картинки. Это был сборник армянских народных сказок, иллюстрации к нему выполнил Мартiros Сарьян. Особенно меня привлекал желтый цвет, в который была выкрашена внутренняя сторона обложки... Впоследствии, когда я уже стал школьником и выучился читать, имя автора иллюстраций накрепко засело у меня в памяти. Много лет спустя, окончив ленинградскую Академию художеств, я вернулся в Ереван. Я снимал комнату-мастерскую на углу улиц Барекамулян и Киевлян. В те годы мои картины давали пищу для противоречивых толков — как и всегда в подобных случаях, либо восторженных, либо наоборот. Чтобы положить конец этим толкам, мои товарищи в один прекрасный день пригласили ко мне в мастерскую Сарьяна. Я, разумеется, страшно разволновался. Минуты казались мне часами. Но вот Мастер наконец пришел. Домик был двухэтажный, в мою комнату вела шаткая деревянная лестница. Сопровождающие попытались поддержать Сарьяна, однако он отстранил их, подвинулся сам и, остановившись на площадке у входа, громко, с напускной значительностью сказал: "Надо привыкнуть, чтобы приходил почаще, так ведь?"

На стенах висели мои оконченные и неоконченные картины, академические рисунки, работы, в которых я преследовал сугубо формальные цели, и несколько полотен, до сих пор кажущихся мне интересными.

Мастер внимательно осмотрелся, затем протянул руку к одному из автопортретов, где я допустил нарочитое искажение формы, и сказал: "Теперь показывай по порядку. Надо же понять, как ты дошел до этого безобразия".

Прелюдия, что и говорить, была суровой, а дальше, думал я, будет и того хуже. Удрученный, а отчасти и обиженный, я

принялся показывать свои картины. Рассматривая каждую из них, Сарьян приговаривал: по-твоему, это плохо? Ему очень понравилась работа под названием “Джаджур”, и он прямо-таки угрожающим тоном приказал считать ее завершенной.

- Разве что сделаю одно замечание, – сказал он, поднялся с места и прикрыл ладонью небольшую деталь. – По-моему, это как-то выпадает... – Потом добавил: – Впрочем, дело твое, смотри сам. Под конец он попросил показать что-нибудь из моих академических рисунков. Я показал. Сарьян долго разглядывал рисунок и объявил свое окончательное, очень важное для меня заключение: “Ты вправе писать, как пожелаешь”. Лет через десять в среванском Доме художника открылась моя персональная выставка. Я был очень рад, что девяностолетний Мастер посетил ее. Походив со мной по залу, он остановился перед пейзажем “Джаджур” и кивнул: “Ты молодец, что не переделал этот кусок...”

Я оценил, так меня поразила зрительная память Мастера. Эта память – одно из свойств, определяющих его величие и неповторимость, она помогала ему глубоко познавать и чувствовать свою страну. Именно отсюда – его пророчески мудрый совет: “Любите землю”, – совет, с которым он часто к нам обращался. Именно из этого его свойства, присущего всякому гениальному художнику, возникла сарьяповская Армения, возник беспредельно прекрасный и светлый мир Сарьяна, поныне остающийся нашим самым дорогим духовным наследием.

*Рукопись, 1973.*

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ .....	5
ГРИГОР ТАТЕВАЦИ.....	7
СТЕПАНОС ЛЕХАЦИ .....	12
АЙВАЗОВСКИЙ ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ.....	15
БАШИНДЖАГЯН ГЕВОРК ЗАХАРОВИЧ .....	288
СУРЕНЯНЦ ВАРДКЕС ЯКОВЛЕВИЧ .....	37
ТЕРЛЕМЕЗЯН ФАНОС ПОГОСОВИЧ.....	44
ТАТЕВОСЯН ЕГИШЕ МАРТИРОСОВИЧ .....	48
ГАЙФЕДЖЯН ВАГРАМ НИКИТЫЧ .....	64
САРЬЯН МАРТИРОС СЕРГЕЕВИЧ.....	95
МЕРКУРОВ СЕРГЕЙ ДМИТРИЕВИЧ .....	161
ЯКУЛОВ ГЕОРГИЙ БОГДАНОВИЧ.....	174
АРАКЕЛЯН СЕДРАК АРАКЕЛОВИЧ.....	191
ГЮРДЖЯН ГАБРИЭЛ МИКАЭЛОВИЧ .....	195
СТЕПАНЯН СУРЕН ЛЕВОНОВИЧ .....	214
КОЧАР ЕРВАНД СЕМЕНОВИЧ .....	234
ШИЛДЯН ГРИГОРИЙ ИВАНОВИЧ .....	254
САРКСЯН АРА МИГРАНОВИЧ.....	259
ГОРКИ АРШИЛ.....	289
АБЕГЯН МГЕР (МЕГЕР) МАНУКОВИЧ .....	299
ЕСАЯН ХАЧАТУР АКОПОВИЧ .....	305
БЕКАРЯН АРА ВАГИНАКОВИЧ.....	311
ЗАРДАРЯН ОВАНЕС МКРТИЧЕВИЧ.....	317
ХАНДЖЯН ГРИГОР СЕПУХОВИЧ.....	333
АВETИСЯН МИНАС КАРАПЕТОВИЧ .....	337

Напечатано “Г.А.М. Гунавор тпагратун” ООО  
Печать офсетная 60 x 84 1/16; 21.75 печ. листов.  
Бумага офсетная. Тираж 300 шт.  
Ереван 2004г.



[ 2000 pp. ]



P. II  
650866