



СУРЕНЯНИ

605

PT | Казаржев. л.
6207

Сурелену

21/6/74

2104

СУРЕНИЯЦ

74/75 (47.925) (092 Суренияц)

К143

М. КАЗАРЯН

16267

В последнем десятилетии XIX века наряду с литературой, театром, музыкой большой подъем переживало и армянское изобразительное искусство. Непосредственное общение армянских художников с передовыми деятелями русской культуры, художественное образование, получаемое многими из них в Петербургской Академии художеств и Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, посещение Закавказья русскими художниками — все это не могло не оказать благотворного влияния на творчество передовых армянских художников.

Подавляющее большинство армянских общественных и культурных деятелей, а среди них и художники, в силу ряда общественно-политических обстоятельств не могли жить и творить в Армении. Многие из них жили в Тбилиси, Баку — крупных культурных и промышленных центрах Закавказья, другие — в Москве, Петербурге, Ростове-на-Дону и за границей — Берлине, Париже. Однако деятельность их всегда была связана с жизнью армянского народа, его историей, культурой.

Во второй половине XIX века наблюдается становление национального реалистического искусства Армении. Содержанием произведений художников становится жизнь народа, его духовный мир, родная природа. Закладываются основы различных жанров живописи — пейзажа (Г. Башинджагян, Е. Татевосян), бытового жанра (А. Шамшинян, Г. Габриелян, А. Акопян), продолжает развиваться жанр портрета (С. Агаджанян).

Творчество В. Суренянца расширило круг тем и образов современного ему армянского искусства, в частности способствовало развитию в национальной живописи исторического жанра. Суренянец был человеком разносторонних дарований — он приобрел известность как живописец, иллюстратор, театральный декоратор, архитектор. Он занимался также теорией искусств, художественными переводами.



Вардгес Яковлевич Суренянец родился в 1860 году в Ахалцихе, в семье священника. Мальчику было семь лет, когда отец получил назначение в Симферополь. Здесь семья Суренянца установила тесное знакомство с известным маринистом И. К. Айвазовским.

С 1870 года В. Суренянец учится в Москве, в Лазаревском институте восточных языков, который в то время переживал пору своего расцвета. В эти годы ведущими преподавателями Лазаревского института были известный публицист Степан Назарян и поэт Смбат Шахазиз. С. Назарян всемерно поощрял художественные наклонности Вардгеса Суренянца. В 1876 году Суренянец по рекомендации педагогического совета Лазаревского института поступает на архитектурный факультет Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

В Училище В. Суренянец обучается живописи у И. М. Прянишникова, а рисунку — у Е. С. Сорокина. После двухлетней учебы Суренянец уезжает в Мюнхен и в 1880 году поступает на архитектур-

ный факультет Мюнхенской Высшей политехнической школы, однако первая же живописная работа на восточную тему (место нахождения и название картины неизвестно), исполненная им за границей и экспонированная на местной художественной выставке, определяет дальнейший творческий путь Суренянца. Он оставляет Политехническую школу и поступает в Мюнхенскую Академию художеств, где учится в мастерской художника Отто Зейтца. По совету Зейтца Суренянец копирует в Старой Пинакотеке произведения мастеров. Сохранились копии с работ Мурильо, Ван-Дейка, а в альбомах этих лет — листки с карандашными набросками картины «Портрет старика-голландца» Рембрандта, центральной фигурой полотна Рубенса «Сонная Диана», детали картин Броуэра, Удэ, Фортунни. К этому времени относятся также рисунки восточных типов, взятых из английской газеты «London News» и т. п.

Интересной работой этих лет является портрет натурщика (1883, Гос. картинная галерея Армении), в котором чувствуется стремление к передаче драматического состояния души человека. Колорит полотна — коричневатый, мерцающие серебристые тона несут в себе зачатки серебристого колорита будущих полотен мастера.

Продажа вышеупомянутой экспонированной картины дала возможность художнику совершить путешествие по Италии. Из путешествия он привозит множество акварельных этюдов, в которых прежде всего чувствуется стремление Суренянца решить ряд перспективных задач, интересных для него как для архитектора.

Этюды были представлены на очередной студенческой выставке, и они удостоились высокой оценки специалистов.

В Мюнхене Суренянц ради заработка дает уроки русского и армянского языков, делает рисунки и карикатуры для местной юмористической газеты.

В Мюнхене вместе с Суренянцем учился впоследствии известный венгерский художник, по происхождению армянин — Симон Холоши, здесь же знакомится Суренянц с русским художником А. Д. Кившенко¹.

В 1885 году после успешного окончания Мюнхенской Академии художеств В. Суренянц возвращается в Москву. В том же году по поручению восточного отделения Русского императорского археологического общества в Персию направляется экспедиция во главе с известным русским ирановедом, профессором Петербургского университета В. А. Жуковским. Стремясь ближе ознакомиться с жизнью и бытом Востока, В. Суренянц в качестве художника присоединяется к этой экспедиции. После почти двухлетнего путешествия он привозит с собой более пятидесяти этюдов. Эти работы он демонстрирует лишь в 1892 году в Москве на 4-й выставке этюдов Общества любителей искусства. Из дошедших до нас этюдов достойны внимания «Фасад персидского дома в Джуге», «Вид села Гохруд», «Этюд с крестным камнем», «Сталактитовая дверь». Палящее солнце, раска-

¹ В 1883—1885 гг. Кившенко, совершая путешествие за границу, некоторое время живет в Мюнхене, где и сближается с Суренянцем.

ленные камни, глинобитные дома, пустынные сухие дворы — во всем этом Суренянц умеет передать характерный для Востока колорит и состояние природы.

Среди произведений, написанных несколько лет спустя, но отразивших впечатления от путешествия в Персию, обращает на себя внимание картина «Серенада» (1888, Гос. картинная галерея Армении).

Прислонившись к изгороди, девушка-персиянка поет молодому человеку песню. В картине, по всей вероятности, изображен известный сад Афиф-Абад в Ширазе.

Художник сумел правдоподобно передать лунный свет, заливающий сад, кипарисы, передать атмосферу теплой, южной ночи. С мастерством написана красивая, в восточном стиле решетка сада.

Колорит полотна строится на тонкой градации тонов ультрамарина. Однако в типаже картины, трактовке сюжета есть налет некоторой слащавости.

Суренянц серьезно увлекается жизнью Востока, изучает его культуру. По свидетельствам современников, уникальные издания восточных поэтов являлись украшением его библиотеки. Он часто читал друзьям газели Гафиза, рубай Омара Хайяма, а также отрывки из «Шах-наме» Фирдоуси. Темы многих картин художника навеяны персидской поэзией, связаны с образами ее творцов.

В 1896 году на 24-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок В. Суренянц выставляет работу «Юный Гафиз воспевает

розы Муселлы молодым ширазкам». (Местонахождение картины неизвестно. Репродукция имеется лишь в каталоге 24-й выставки передвижников.) О полотне сохранилось много ценных отзывов. Особенно интересны в этом отношении высказывания И. Е. Репина и В. А. Серова. По воспоминанию одного из очевидцев¹, В. А. Серов, ценя исполнение фигур Гафиза и слушающую его девушку, в остальном картину рассматривает как «заурядную вещь». И. Е. Репин, отмечая недостатки в рисунке, был взволнован тем новым, что принес с собой на выставку молодой художник. Впоследствии он писал: «На последней передвижной выставке меня поразила своей особенностью картина г. Суренянца; она представляла яркий тип возникающей новой школы: оригинальность до странности, сдержанность до сухости, страстная любовь до едва уловимой тонкости деталей. Картина представляла персидского поэта Гафиза, поющего свои сонеты перед балконом восточной княжны. Нельзя описать словами тонкость отделки восточной архитектуры дворца, окруженного цветущими розами. Лица восточных красавиц на балконе вполне реальны, характерны, с тонкой разницей от служанок, сходящих вниз по лестнице мимо Гафиза. Сам Гафиз, еще молодой человек, бедный певец, кажется, поставлен тут живым с натуры, спиной к зрителю, во всей его фигуре проведен страстный порыв...»².

¹ И. Е. Репин, *Художественное наследие*, т. 2, М.—Л., Академия наук СССР, 1949, стр. 167.

² И. Е. Репин, *Нужна ли школа искусств в Тифлисе?* газ. «Кавказ», 1897, № 7—8.

В статье Стасова, посвященной выставке¹, подчеркивается глубокое знание художником восточного зодчества, отмечается общая красочность картины.

Из приведенного выше довольно подробного описания картины, сделанного Репиным, видно, что Суренянц отошел от традиционно-академической трактовки восточной темы (кстати, очень распространенной в те годы в Мюнхене) в сторону более живого, непосредственного раскрытия темы, образов.

Любовь к восточному искусству В. Суренянц сохранил до конца жизни и не случайно, что в предпринятом еще в 1897 году путешествии в Испанию его в основном интересовала мавританская архитектура.

Сохранились путевые заметки В. Суренянца под заглавием «Письма из Испании». В них он излагает свои впечатления о жизни и быте испанского народа, а также об испанском искусстве и архитектурных памятниках.

Первые впечатления В. Суренянца связаны с Барселоной. Художник с большим удовлетворением описывает архитектурные детали Кафедрального собора Барселоны. Он сравнивает мавританскую архитектуру с памятниками армянского зодчества. Знаменитую мечеть в Кордове считает одним из шедевров арабского искусства. Увлекает его архитектура Гренады.

Достоинно особого внимания последнее письмо из Гренады, где В. Суренянц приводит интересные

¹ В. В. Стасов, Заметки о 24-й выставке передвижников, Избранное, т. I, М., 1950, стр. 293.

примеры из жизни и истории испанского народа и главным образом останавливается на описаниях художественных памятников.

Изучает он и полотна Риберы, Веласкеса, Мурильо.

Серию испанских картин В. Суренянц представил в 1898 году на III выставке Общества исторических художников.

Этюды в основном изображают характерные архитектурные уголки Валенсии, Кордовы и Гренады. В них особенно поражает умелое решение перспективы, тонкое воспроизведение архитектурных орнаментов (илл. 4).

Из картин заслуживают внимания «Испанки» (1901, Гос. картинная галерея Армении, илл. 5). Сюжет картины незначителен: две красивые служанки готовят питье молодой госпоже, стоящей в глубине полотна спиной к зрителю.

Привлекает умение художника через нежную цветовую гамму, неторопливые, полные грации движения фигур передать чувство лиричности, неопределенной грусти.

В течение более чем двух десятилетий В. Суренянц неоднократно обращается к восточным темам, среди них следует отметить «Саломею» (1907, Гос. картинная галерея Армении, илл. 14). Толчком к выбору темы картины, возможно, послужила нашумевшая в те годы одноименная пьеса О. Уайльда¹. У Суренянца Саломея изображена на фоне расписанной стены: на плечах восточная

¹ Театром В. Ф. Комиссаржевской в 1908 г. «Саломея» О. Уайльда была принята к постановке. Но в день премьеры спектакль был запрещен.

драгоценная шаль, широкий золотой пояс на бедрах. Восток представлен здесь замысловатыми росписями, роскошью тканей. Картина не имеет резких светотеней, господствует характерный для художника несколько однообразный серебристый колорит, но беспокойные мазки кисти повышают эмоциональное звучание полотна.

В картинах на восточные темы В. Суренянц мастерски изображает декоративные резные витражи, двери, нестрые ковры.

Одной из последних картин, посвященных Востоку, является «Фирдоуси читает свою поэму «Шах-наме» Махмуду Газневийскому» (1913, Гос. картинная галлерей Армении, *илл. 20*). В ней, как и в ряде произведений 1900—1910 годов, Суренянц, оставаясь в основном верным реалистическому методу, использует некоторые приемы, характерные для пуантелизма.

* * *

Восточные темы всегда увлекали Суренянца, но его творческое лицо определяли те картины, которые связаны с жизнью и историей армянского народа.

Происшедшая в 90-х годах прошлого столетия в султанатской Турции армянская резня вызвала справедливый гнев и возмущение всего передового человечества.

Эта трагедия армянского народа нашла художественное отражение в произведениях В. Суренянца, созданных в эти годы.

В 1894 году на 22-й выставке Товарищества передвижных художественных выставок была

экспонирована картина «Покинутая» (1894, Алма-Ата, Гос. картинная галерея им. Т. Г. Шевченко, *илл. 1*).

Перед закрытыми дверями церкви, склонив голову, плачет маленькая девочка. У ее ног — завернутое в головной платок все ее имущество. Это одна из сотен тысяч сироток, которые шли, униженные и голодные, из города в город, сквозь огонь, страдания, однако нигде не нашли крова и возложили последнюю надежду на бога... Но двери церкви оказались закрытыми.

С большой любовью рисуя все детали архитектурного памятника старины, художник как бы восхищается вкусом своего народа, неповторимыми сокровищами его духовной культуры. В сопоставлении величавого памятника архитектуры и жалкой фигуры девочки заложена определенная символика.

Картина «Попранная святыня» (1895, Гос. картинная галерея Армении, *илл. 2*), выставленная на 23-й выставке передвижников, продолжает тему «Покинутой».

Изображен интерьер армянской церкви. Фигура убитого священнослужителя, в беспорядке разбросанные предметы с очевидностью передают трагедию разгрома.

В центре картины — книги, средневековые рукописи — памятники культуры, веками создававшиеся армянским народом, растоптанные и порванные погромщиками. Они как бы свидетельствуют о преступлении не только против армянского народа, но и мировой цивилизации.

Ровный дневной свет, холодноватый серебристый тон каменного пола, размеренный ритм

его квадратов оттеняют царящий в картине беспорядок, подчеркивают неестественность происшедшего.

Характерно, что Суренянц обе свои картины («Попранная святыня» и «Покинутая») связывает с памятниками культуры армянского народа — архитектурой, рукописями. По словам Суренянца, подобные памятники являлись хранителями, летописью исторических событий, они неразрывно связаны со всеми течениями жизни армянского народа. «Самые тончайшие струны армянской души являлись ее (армянской архитектуры.— М. К.) матерью и воспитателем. Она в победные годы народа надевала свои самые роскошные одеяния и ликовала вместе с народом, а в годы отчаяния снимала с себя украшения и надевала траур. Удары неумолимой судьбы испещрили ее чело бороздами»¹, — пишет Суренянц в одной из своих статей, посвященных армянской архитектуре.

Художник с большой любовью и мастерством изображает каждый камень храма, который как бы оживает, украшенный тонкой строгой орнаментальной резьбой. Фактуру книги, осязаемость камня он передает с помощью мягкой светотени — живописный прием, характерный для творчества мастера.

В 1897 году на 25-й выставке передвижников Суренянц экспонировал свою работу «Церковь Рипсимэ близ Эчмиадзина» (1897, Гос. картинная галерея Армении, стр. 16—17).

¹ В. Суренянц, Вопросы реконструкции Эчмиадзинского собора. Рукопись. Хранится в Гос. картинной галерее Армении.

Лунный летний вечер. Пустынная, сухая и каменная местность. На фоне ее, в центре полотна, возвышается одно из лучших творений армянской архитектуры — церковь святой Рипсимэ. Между простыми, но строгими архитектурными формами церкви и суровым колоритом окружающей ее природы есть чувство определенной гармонии. Картина воспринимается как эпическое повествование об Армении.

В 90-х годах прошлого столетия в армянской пейзажной живописи уже были заложены основы дальнейшего реалистического развития этого жанра. К этому времени уже были созданы пейзажи Г. Башинджагяна, А. Шамшиняна, А. Акопяна.

Идейная насыщенность описанного пейзажа Суренянца ставит это полотно в ряды лучших произведений армянского дореволюционного искусства.

В 1899 году Суренянец на 27-й выставке Товарищества передвижников экспонировал полотно «Семирамида у тела Ара Прекрасного» (1899, Гос. картинная галерея Армении, *илл. 3*). Картина навеяна народной армянской легендой¹.

Художник стремился в образе Семирамиды дать олицетворение деспотизма, сзоеволия, крушащего и попирающего прекрасное, чистое (образ Ара).

¹ Древнеармянскую легенду об Ара Прекрасном и Семирамиде впервые записал армянский историк Монсей Хоренский (Мовсес Хоренаци, V в. — начало VI в.). Согласно легенде, ассирийская царица Семирамида, полюбив армянского князя Ара Прекрасного, звала его к себе. Ара Прекрасный не хотел покинуть родину и семью. Семирамида объявила войну. В одной из битв Ара погиб. Семирамида приказала привезти его труп в Вавилон, поднять на башню, где духи должны были воскресить его.

Художник переплетает легенду с широко распространенным в народе поверием, согласно которому Ара символизирует весну, пробуждение и расцвет природы. Об этом свидетельствовала такая деталь, как розовый венок, обрамляющий голову Ара Прекрасного в первоначальном варианте картины. Интерес представляет также изображение барельефа, на котором мы видим легендарного героя Мессопотамии — Гильгамеша, являющегося воплощением героизма и самопожертвования.

На полотне изображена Семирамида в одном из залов своего дворца. Перед ней — распростертый на носилках павший в бою Ара. Высокие стены дворца ограничивают действие на картине первым планом. Композиция как бы разворачивается не в глубину, а снизу вверх (это подчеркнуто и узким вертикальным форматом полотна). Рельефы стен дворца усиливают плоскостной характер произведения, его декоративность.

Колористическая гамма картины строится на серебристых тонах, тонкой световой гармонии зеленовато-розового мрамора стен, радужного перламутра носилок, мозаики пола. Только слева, вверху картины, художник помещает светло-красный ковер, соответствующий цвету покрывала на носилках, где лежит Ара.

В этом полотне Суренянца наиболее ярко выступают противоречия, присущие некоторым работам художника: с одной стороны, стремление к картине, насыщенной глубоким замыслом, к образам большого обобщения, с другой — плоскостно декоративное решение произведения.

В последующие годы Суренянец продолжает работу над картинами, темы которых связаны с исто-

рией и легендами армянского народа (1909, «Возвращение на трон царицы Забел», *илл. 15*), «Женщина-рыцарь». Им присущи увлечение красотой, подмена передачи глубоких движений души героев надуманными позами, увлечение внешними красочными деталями.

В годы мировой войны (1914—1916) в Турции погибла большая часть населения Западной Армении, часть его была изгнана в пустыни Аравии. В эти дни, когда люди, спасая свою жизнь, находили убежище в Восточной Армении, Суренянц приезжает в Эчмиадзин. Сохранились заметки Суренянца об этом путешествии¹, в которых художник восхищается народной мудростью, «стройной, красивой» внешностью армян, их вкусом и глубоким чувством цвета в подборе одежды.

Во время поездки было создано около сорока этюдов. Большое место в этюдах занимает изображение лиц и рук. Работы в большинстве случаев исполнены темперой, гуашью, в ряде случаев — цветным карандашом. В этюдах художник пытается раскрыть богатый духовный мир беженцев — их мужество, оптимизм. Вот ванский сказочник Наапет — дядя Нахо. Гонимый врагом, потерявший родных, вынужденный оставить свой очаг в далеком Васпуракане, он дошел до Эчмиадзина, однако добродушная улыбка на его лице говорит о глубоком человеческом достоинстве, о вере в лучшее будущее (*илл. 22*).

В 1916 году в Петербурге открывается отдельная выставка этюдов В. Суренянца. Эти этюды —

¹ В. Суренянц. Путевые впечатления, «Армянский вестник», 1917, № 6.



Церковь Рипсимэ близ Эчмиадзина. 1897.



333
1854
2
d.

новый этап в творческой биографии художника. В них можно увидеть большую подготовительную работу к задуманным им монументальным полотнам. Однако жизнь художника оказалась слишком короткой для осуществления замыслов: 6 апреля 1921 года В. Суренянц умер в Ялте.

В творческом наследии Суренянца большое место занимают книжные иллюстрации.

Р 6267
Армянское искусство книжной иллюстрации имеет древние традиции, но в XVIII—XIX веках, вследствие неблагоприятных общественно-политических условий, они не получили достаточного развития. Быстрый рост армянской литературы в 80—90-х годах прошлого столетия способствовал созданию национального стиля в книжной графике и книжном оформлении. Деятельность Суренянца сыграла большую роль в сложении новых традиций книжной графики.

Суренянц проиллюстрировал и оформил более тридцати пяти литературных произведений и периодических изданий. Первая книга, иллюстрированная художником, была издана в 1893 году — это «Юбилейная годовщина» знаменитого армянского поэта Смбата Шахазиза, творчество которого он любил и высоко ценил.

Более тридцати заставок и концовок, расположенных на семидесяти пяти страницах, говорят о его творческой фантазии, о его умении претворить в оформлении книги наследие национально-го искусства. Суренянц черпает орнаментальные

мотивы в армянском зодчестве, в декоре миниатюр¹.

После этой работы Суренянц оформляет многочисленные книги, лучшие из них — сборник «Ручей» (1901), «Шутки пера» А. Цатуряна (1901), «Восточные песни» А. Спендиарова (1909) и ряд других работ, среди которых почетное место занимает оформление книги «Армянский поэт Смбат Шах-азиз» под редакцией и с предисловием Ю. Веселовского (1905). На заглавном листе книги — лирический армянский пейзаж (илл. 8, 9). За маленькой речкой — селение, скрытое прибрежными садами и возвышающимися двумя стройными тополями. Изображение вкомпоновано в раму, орнаментальные детали которой взяты из армянских фресок и книжной миниатюры, но сильно модернизированы. В умении свободно компоновать орнаментальные мотивы чувствуется мастерство художника.

Суренянц проделал большую работу как первый иллюстратор армянских народных сказок. Над ними он начал работать с 1905 года. Нам известны иллюстрации к сказкам «Ареват и змееныш», «Ох, вай!», «Мудрая змея», «Золушка», «Братец Гарник». (Иллюстрации к «Армянским народным сказ-

¹ Еще летом 1892 г. приват-доцент Петербургского университета Н. Я. Марр по поручению археологической комиссии производит раскопки в г. Ани, в которых принял участие и Суренянц. Разнообразная орнаментика и архитектура Ани, несомненно, оставила след в творчестве Суренянца. Как в его произведениях живописи, так и в книжных иллюстрациях, анийские орнаменты выступают иногда без всяких изменений, а иногда в модернизированном виде.

кам» не были изданы. Отдельные страницы хранятся в Гос. картинной галлерее Армении.)

Сказки привлекали Суренянца народной мудростью, оптимизмом (илл. 18).

В 1914 году на 45-й выставке передвижников Суренянец экспонировал оформление обложки к книге «Армянские народные сказки» (илл. 19). С посохом в руке, с распущенными волосами, устремив взор вдаль, шагает женщина. Ее фигура на фоне беспредельной пустыни носит символический характер.

Иллюстрации сказок исполнены на буром картоне штрихом с использованием немногих акварельных красок.

Из произведений русских писателей Суренянец оформил «Хаджи-Мурата» Л. Толстого, «Ашика-Кериба» Лермонтова (обе — 1912, местонахождение оригиналов неизвестно. Были выставлены на 41-й выставке передвижников), исполнил две иллюстрации для «Княжны Мери» (1914, в Институте русской литературы Академии наук СССР — Пушкинский дом) и другие. К поэме А. Пушкина «Цыганы» художник создал два листа — варианты портрета Земфиры¹.

С большим вниманием Суренянцем оформлена и проиллюстрирована поэма А. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»². (Значительная часть ори-

¹ Из произведений русских писателей Суренянца увлекла «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева, по мотивам которой в 1904 г. он создал триптих и выставил на 32-й выставке передвижников. Местонахождение неизвестно. Воспроизведение картины дается в каталоге выставки.

² Книга издана в Москве в 1899 г., изд. Кнебель и Гроссман.

гиналов рисунков хранится в Гос. картинной галлерее Армении.) Свою работу Суренянц посвящал Айвазовскому¹.

Значительное место в оформлении «Бахчисарайского фонтана» занимают заставки и концовки. Создавая их, Суренянц использовал богатый материал восточной орнаментики, интересные виды Бахчисарая. Заставки и концовки хорошо сочетаются с текстом страницы, правда, подчас они грешат сухостью и излишней этнографической точностью (илл. 6, 7).

Менее удались художнику портреты героев — хана Гирея, Марии, Заремы. В них нет высокой поэзии пушкинских образов, некоторые из них смотрятся, как лишенные обобщения зарисовки натуры (портрет Гирея). Жёпские образы слащавы. Однако благодаря продуманному сочетанию текста, заставок, концовок книга имеет единый художественный облик.

В 1900—1910 годах Суренянц по заказу издателя М. Б. Саблина оформляет книги западноевропейских писателей: Ж. Роденбаха «Мертвый Брюге», С. Лагерлёф «Полное собрание сочинений» (1910), пьесы Метерлинка — «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри» (все в 1904 г.) и другие.

¹ Еще в 1885—1886 гг. во время пребывания экспедиции профессора В. А. Жуковского в Персии Суренянц имел возможность в Исфагане, Ширазе и Мазандаране наблюдать жизнь местного населения, а благодаря исследованиям жены В. А. Жуковского — Варвары Александровны — получил интересные сведения о быте персидских женщин. Все это послужило материалом для его последующих работ. Поэт Цатурян рассказывает, что В. Суренянц прожил несколько месяцев в Бахчисарае, где изучал места, описанные в поэме.

Книжки Метерлинка выдержаны в одной манере¹. Художником оформлена обложка и лист, где указаны действующие лица. На обложке лаконичный контурный рисунок типичного для модерна орнаментального плетения и фигур — трех сестер («Непрошенная»), слепой девушки («Слепые») и т. д. (илл. 10).

Оформление книг лаконично, непретенциозно, оно соответствует типу издания — недорогого, широко доступного — и в достаточной степени отвечает характеру пьес.

В те годы В. Суренянц был увлечен Оскаром Уайльдом. Художник сам переводит на армянский язык сказки Уайльда, обдумывая иллюстрации к ним. К лучшим работам Суренянца-графика относится оформление и иллюстрации двух сказок О. Уайльда «День рождения инфанты» и «Молодой король» (1909)².

Много изобретательности и вкуса вложил Суренянц в иллюстрации к сказке «День рождения инфанты», используя здесь свои впечатления от путешествия в Испанию. Тут и принцесса, напоминающая инфанту Маргариту с картины Веласкеса «Меннины», и уродливый мальчик, и фехтовальщики, и тореадоры, и египтянки, играющие на цитрах и проч. (илл. 16). Иллюстрации исполнены в технике цветной гравюры. В иллюстрациях нет развернутого сюжета, острых индивидуальных портретов, решенные в виде заставок, концовок, они как бы аккомпанируют тексту страницы. Под-

¹ Книжки вышли в Петербурге в 1904 г., изд. М. Саблина.

² Обе книжки вышли в Петербурге в 1909 г., изд. М. Саблина.

час изображение непосредственно введено в полосу текста. Каждая страница книги получает свое законченное графическое решение.

Тот же принцип положен в основу оформления и иллюстрирования «Молодого короля», хотя в этих иллюстрациях заметна несколько более развитая сюжетная канва. Используя контрасты белого и черного, тон бумаги, неярым сочетанием двух-трех красок художник умеет передать настроение той или иной сцены (*илл. 17, стр. 24—25*).

Суренянц выступает как передовой художник своего времени — времени, когда складывались новые традиции оформления, иллюстрирования книги.

Внимание Суренянца обращено на композицию страницы книги в целом, на связь иллюстраций, заставок, концовок, орнаментальных мотивов с шрифтом, шириной полосы набора, форматом издания и т. д. Книга рассматривается художником как единый организм.

В рукописях Суренянца встречаются многочисленные заметки, где говорится о большом значении искусства книги. Он считал, что книжная иллюстрация является одной из наиболее демократичных форм искусства, доступной широким массам народа.

* * *

Важнейшая область творчества Вардгеса Суренянца — также театральная живопись.

Сохранились сведения о театральных работах В. Суренянца в письмах К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в письмах самого художника и в статьях, посвященных ему. Из них явствует, что он оформил в Марининском

театре балет «Корсар» (музыка Адана, Пуни и Делиба, 1899) и оперу А. Рубинштейна «Демон» (1901), в театре В. Ф. Комиссаржевской — пьесу Гейборга «Трагедия любви» (1906), а также несколько спектаклей в Московском Художественном театре.

Знакомство с работами для театра, выполненными Суренянцем, с его оформлением книг Метерлинка, повлияло на приглашение Суренянца в Художественный театр для постановки пьес Метерлинка («Слепые», «Там внутри», «Непрошенная»), режиссерами которых были К. С. Станиславский, Г. С. Бурджалов и Н. Г. Александров.

К. С. Станиславский требовал, чтобы поиски художника-декоратора были подчинены режиссерскому решению спектакля в целом. Театральная декорация должна становиться органической частью спектакля.

Окончательный экземпляр режиссерской партитуры К. С. Станиславского пьес Метерлинка был готов 12 мая 1904 года. За два месяца до генеральной репетиции спектакля (1 августа) В. Суренянец сделал многочисленные эскизы, макеты, которые он представляет постановщикам¹. К. С. Станиславский, как всегда, собирал эти материалы у себя и в конце работы утверждал окончательные варианты.

¹ Как свидетельствует К. С. Станиславский, А. П. Чехов, до 14 мая 1904 г., находясь в Москве, постоянно приходил в Художественный театр и особенно интересовался пьесами М. Метерлинка. «Он очень интересовался спектаклем Метерлинка, который в то время усердно репетировался. Надо было держать его в курсе работ, показывать ему макеты декораций, объяснять мизансцены», — пишет Станиславский.

Постановка миниатюр Метерлинка (премьера спектакля состоялась 2 октября 1904 г.) вызвала много толков в художественных кругах. «Зрительная зала была совершенно переполнена. По окончании выходили на вызовы г. Станиславский и писавший декорации г. Суренянц», — пишет одна из газет¹.

Ни об одной постановке седьмого театрального сезона 1904/05 года Московского Художественного театра не было написано столько рецензий, сколько о трех маленьких пьесах Метерлинка. И во всех случаях, даже и в тех, когда постановка расценивалась как неудача, рецензенты большое место уделяли талантливой работе художника; иные отмечали в ней реалистические принципы, иные — те элементы символизма, которые, несомненно, ярко сказались в оформлении и которые соответствовали духу метерлинковской драматургии.

«Это была все-таки красота. Ведь с каждой сцены можно было хоть писать картину. Такой декорации с голыми стволами гигантов деревьев, как в «Слепых», я не видел на наших сценах. От этой декорации веяло и правдой, и каким-то Беклином, а когда порыв ветра качал едва заметно могучие стволы, казалось, что качались настоящие деревья», — писал С. Глаголь².

Из работ В. Суренянца к постановкам пьес М. Метерлинка сохранилось шесть макетов (Музей МХАТ). Из всех трех пьес, несомненно, самым удачным было оформление «Слепых».

Имеются три варианта оформления «Слепых».

¹ «Новости дня», 3 октября 1904 г.

² «Русское слово», 18 октября 1904 г.

Цирюльник-мастер и всецелый каноник по
 труду сь, поклономъ вошлѣ въ Нормандъ и
 тамъ вѣсели сѣбѣмъ и въ холмѣхъ и въ
 горахъ передъ королю и корою и сеньору.





Первый макет изображает небольшую лужайку в лесу. Ветви могучего дерева нависают над ней. В этом варианте есть еще и теплота и уютность, человечность восприятия природы (илл. 12).

В последующих вариантах усиливаются моменты отвлеченности, символики. Наиболее закончен третий вариант, утвержденный К. С. Станиславским (илл. 13).

В партитуре «Слепых» К. С. Станиславского об оформлении этого спектакля читаем:

«Гасить в зале свет и на сцене тоже все огни — музыка при полной темноте... Пока оркестр играет (минут 5), занавес неслышно и невидимо раздвигается... Декорация представляет — земля на горе обсыпалась, образовался обвал, камни, земля, сучья, корни, все переплелось в один общий хаос. Над впадиной нависла земля, поддерживаемая корнями растущего векового леса — видны только стволы от деревьев и изогнутые корни самих причудливых форм. Стволы фантастической толщины... Вдали видно море, темное, зловещее, верхушка старого дома с башенкой часовни. Это приют слепцов. Вдали в море виднеется маяк (символ науки, культуры)...»

В оформлении пьес «Там внутри» и «Непрошенная» В. Суренянц почти повторяет ремарки Метерлинка. Несомненно, в постановке большую роль сыграли удачные художественные и режиссерские эффекты: например, виднеющиеся из окна силуэты трех сестер, держащихся за руки («Там внутри»), монотонный стук тяжелых голландских часов, звон серпа, являющихся символом смерти («Непрошенная») и др.

Успех первых оформлений в Московском Художественном театре и послужил основанием к тому, чтобы К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко пригласили В. Суренянца для работы над возобновляемой постановкой «Чайки» А. П. Чехова¹. Взяв в основу оформление первой постановки «Чайки» (1898), Суренянец вносит изменения в планировку мизансцен, расписывает задники.

Из театральных оформлений В. Суренянца сохранилась лишь часть работ, однако и то, что дошло до нас, убеждает, что он был талантливым театральным художником, обладающим тонким вкусом и сценическим чутьем.

* * *

В начале нашего очерка мы отмечали, что Суренянец был человеком разносторонних интересов, дарований. Ему принадлежат многочисленные статьи по армянской архитектуре и, в частности, работа, посвященная вопросу реставрации Эчмиадзинского собора, переводы произведений Шекспира, Уайльда.

С начала своего творчества Суренянец выставлял произведения на выставках Товарищества передвижных художественных выставок и был членом этого товарищества. Много времени Суренянец уделял общественной деятельности: в частности, им было проиллюстрировано множество книг, изданных в благотворительных целях. В 1895 году он

¹ Эта постановка «Чайки» была осуществлена Московским Художественным театром в 1905 г.

совместно с В. А. Серовым, В. Н. Мешковым и другими избирается членом правления организующейся выставки исторической живописи.

В 1909 году группа русских художников решает созвать II Всероссийский съезд художников. В эту группу входили с В. Васнецовым, М. Нестеровым, В. Поленовым, В. Суренянц и другие. Фамилия Суренянца фигурирует и среди имен учредителей съезда.

Самая крупная общественная работа В. Суренянца — это его деятельность в организованном в 1915 году в Тифлисе Союзе армянских художников. Учредителями союза были художники Ф. Терлемезян, Е. Татевосян, М. Сарьян и другие. В речи на первом общем собрании этого Союза Суренянц выдвигает ряд вопросов, волновавших передовую интеллигенцию того времени. Эти вопросы касались эстетического воспитания народных масс.

Суренянц был тесно связан с широкими кругами русской интеллигенции, с русскими художниками — И. К. Айвазовским, И. Е. Репным¹, В. А. Серовым, В. Д. Поленовым.

По своему мировоззрению Суренянц был в передовых рядах современных ему деятелей армянской культуры, рядом с такими, как писатели Раффи, И. Иоаннисян, В. Папазян, Ов. Туманян, А. Цатурян, композиторы Комитас, А. Спендиарян.

Обращение Суренянца к историческому жанру не было уходом от действительности, оно явилось

¹ Интересно отметить, что в своей статье «Нужна ли школа искусств в Тифлисе?» (газ. «Кавказ», 1897, № 7—8) И. Е. Репнин, подчеркивая необходимость такой школы, писал: «...Нельзя отыскать лучшего основателя местной школы, как Суренянц».

выражением возросшего национального самосознания народа. Не случайно среди лучших произведений армянской литературы этого периода, отражавших дух времени, были и исторические романы «Самвел» Раффи, «Георг Марзпетуни» и историческая драма «Рузан» Мурацана и другие. Художник всегда с большим интересом относился к истории, поэзии других народов, к их изобразительному и декоративному искусству, архитектуре.

Будучи новатором в жанре исторической живописи Армении, Суренянц подчас увлекался передачей внешней стороны исторических событий, элементами символики. Но в лучших произведениях Суренянца проявились демократические взгляды, большое мастерство художника. Его творчество, несомненно, внесло много ценного в многовековое искусство армянского народа.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Покинутая. 1894. Гос. картинная галерея им. Т. Г. Шевченко. Алма-Ата.
2. Попранная святыня. 1895. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
3. Семирамида у тела Ара Прекрасного. 1899. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
4. Испания. Альгамбра. 1898. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
5. Испанки. 1901. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
6. Иллюстрация к поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Петербург, изд. И. Кнебель и Гроссман, 1899.
7. Страница книги. А. С. Пушкин. «Бахчисарайский фонтан». Петербург, изд. И. Кнебель и Гроссман, 1899.
8. Иллюстрация к произведениям С. Шахазиза. Ю. Веселовский «Армянский поэт Смбат Шах-азиз», Петербург, 1905.
9. Обложка книги. Ю. Веселовский «Армянский поэт Смбат Шах-азиз», Петербург, 1905.
10. Обложка книги. М. Метерлинк «Слепые», Петербург, изд. М. Саблина, 1904.
11. Макет постановки пьесы Г. Гейборга «Трагедия любви». 1906. Театр В. Ф. Комиссаржевской.
12. Макет постановки пьесы М. Метерлинка «Слепые». 1904. Вариант. Московский Художественный театр.
13. Макет постановки пьесы М. Метерлинка «Слепые». Принятый вариант. 1904. Московский Художественный театр.
14. Саломея. 1907. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
15. Возвращение на трон царицы Забел. 1909. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
16. Страница книги. О. Уайльд «День рождения инфанты», Петербург, изд. М. Саблина, 1909.

17. Страница книги. О. Уайльд «Молодой король», Петербург, изд. М. Саблина, 1909.
18. Иллюстрация к армянской народной сказке «Гарник Ахпер». 1905—1914. Картон, гуашь, темпера. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
19. Обложка для книги «Армянские народные сказки». 1914. Бумага, гуашь, тушь. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
20. Фирдоуси читает свою поэму «Шах-наме» Махмуду Газневийскому. 1913. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
21. Портрет А. Г. Идельсон. 1913. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
22. Армянин-беженец. 1915—1916. Картон, темпера. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.

ЦВЕТНЫЕ ВКЛЕЙКИ

1. Церковь Рипсимэ близ Эчмиадзина. 1897. Гос. картинная галерея Армении. Ереван. *Между стр. 16—17.*
2. Страница книги. О. Уайльд «Молодой король», Петербург, изд. М. Саблина, 1909. *Между стр. 24—25.*

ОБЛОЖКА

Фрагмент картины «Выход армянок из церкви». 1905. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

17. Страница книги. О. Уайльд «Молодой король», Петербург, изд. М. Саблина, 1909.
18. Иллюстрация к армянской народной сказке «Гарник Ахпер». 1905—1914. Картон, гуашь, темпера. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
19. Обложка для книги «Армянские народные сказки». 1914. Бумага, гуашь, тушь. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
20. Фирдоуси читает свою поэму «Шах-наме» Махмуду Газневийскому. 1913. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
21. Портрет А. Г. Идельсон. 1913. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
22. Армянин-беженец. 1915—1916. Картон, темпера. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.

ЦВЕТНЫЕ ВКЛЕЙКИ

1. Церковь Рипсимэ близ Эчмиадзина. 1897. Гос. картинная галерея Армении. Ереван. *Между стр. 16—17.*
2. Страница книги. О. Уайльд «Молодой король», Петербург, изд. М. Саблина, 1909. *Между стр. 24—25.*

ОБЛОЖКА

Фрагмент картины «Выход армянок из церкви». 1905. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.



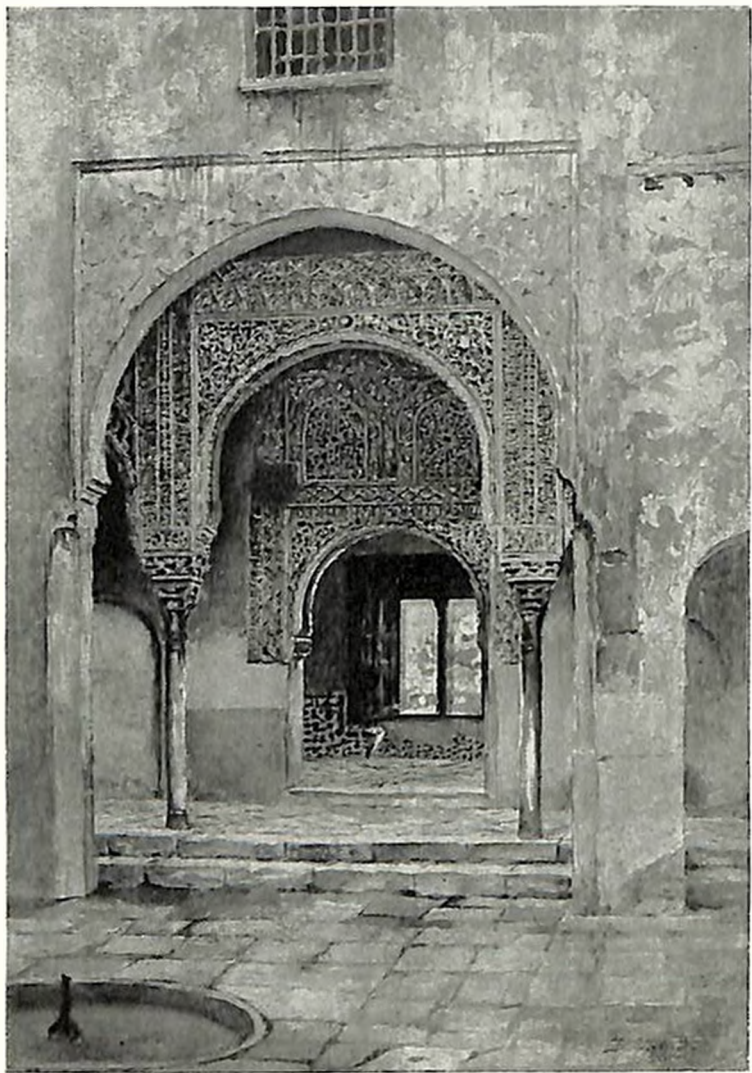


1. Покинутая. 1894.





3. Семирамида у тела
Ара Прекрасного. 1899



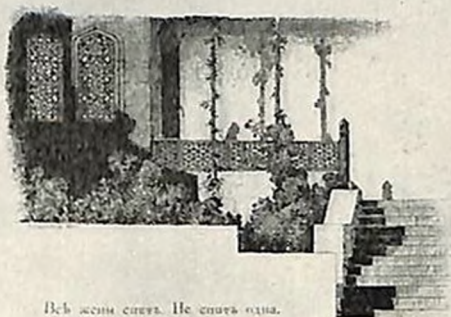
4. Испания. Альгамбра. 1898



5. Испанки. 1901



6. Иллюстрация к поэме
А. С. Пушкина
«Бахчисарайский фонтан».
Изд. 1889

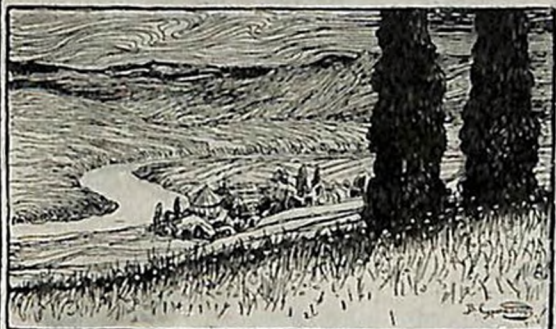


Всё жёны спитъ. Не спитъ одна.
Едва дыша, встаетъ она;
Идетъ, рукою торжественной
Открыла дверь, но чадъ ночной
Сгустилась легкой порой...
Въ дремотѣ чужой и пугливой
Предъ ней лежить глухихъ слѣдовъ.
Ахъ, сердце въ немъ немощно!
Однѣмъ сна его покой!
Какъ духъ, она проходить мимо.



8. Иллюстрация к произведениям С. Шахазиза.
Ю. Веселовский «Армянский поэт Смбат Шах-азиз». Изд. 1905

АРМЯНСКІЙ ПОЭТЪ
СМБАТЪ
ШАХЪ-АЗИЗЪ





11. Макет постановки пьесы Г. Гейборга «Трагедия любви». 1906

МОРИСЬ МЕТЕРЛИНКЪ

СЛѢПЫЕ





12. Макет постановки пьесы М. Метерлинка «Слепые». Вариант. 1904



13. Макет постановки пьесы М. Метерлинка «Слепые». Принятый вариант. 1901



14. Саломея. 1907



15. Возвращение на трон царницы Забел. 1909



поставить быка на колѣни: тогда, получивъ разрѣшеніе Инфанта на „coup de grâco“, онъ вонзилъ свою деревянную шпалу въ шею животнаго съ такой силой, что голова сразу отлетѣла и на ея мѣстѣ появилось смѣющееся лицо маленькаго monsieur de Lorraine'a, сына французскаго посла въ Мадридѣ. Потомъ подъ громъ рукоплесканій арена-была очищена, и мертвыя игрушечныя лошади торжественно вынесены двумя пажамн-арабами въ желтыхъ съ чернымъ ливреяхъ. Послѣ короткаго антракта, во время котораго фрѣнцузъ-акробатъ ходилъ по натянутому канату, на сценѣ маленькаго театра, нарочно построеннаго для этого случая, выступили нѣсколько итальянскихъ маіонетокъ въ полуклассической трагедіи „Софонизба“. Онѣ такъ хорошо играли, и жесты ихъ были такъ есте-





на ней изображеніемъ Адониса. Рассказывали, будто видѣли, какъ онъ горячими губами приникъ къ мраморному лбу античной статуи, найденной при постройкѣ каменнаго моста въ руслѣ рѣки и носившей имя военнскаго раба Адріана. Однажды Король провелъ цѣлукъ ючъ, любуясь игрой лунныхъ лучей на серебряномъ изображеніи Эндиміона.

Всѣ рѣдкія и цѣнныя вещи имѣли для него





18. Иллюстрация к армянской народной сказке
«Гарник Ахпер». 1905—1914



19. Обложка для книги «Армянские народные сказки». 1914



20. Фирдоуси читает свою поэму «Шах-наме»
Махмуду Газневийскому. 1913



21. Портрет А. Г. Идельсон. 1913



22. Армянин-беженец. 1915—1916

Мария Михайловна Казарян
СУРЕНЯНЦ

Редактор *К. Глonti*
Художественный редактор *Н. Калинин*
Технический редактор *И. Подшеблякин*
Корректор *Ю. Хлусова*.

Сдано в набор 13/VI 1961 г. Подп. в печ. 28/XI 1961 г.
Форм. бум. 70×108¹/₃₂. Печ. л. 1,875 (условных 2,57).
Уч.-изд. л. 1,88. Тираж 20 000 экз. А 09760. Изд. № 13804.
Зак. тип. № 3443.

«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза,
Ленинград, Социалистическая, 14.

Цена 17 коп.

ԳԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱԿԻ ԳԻՏ. ԳՐԱԴ.



FL0097513

17 коп.



ИСКУССТВО