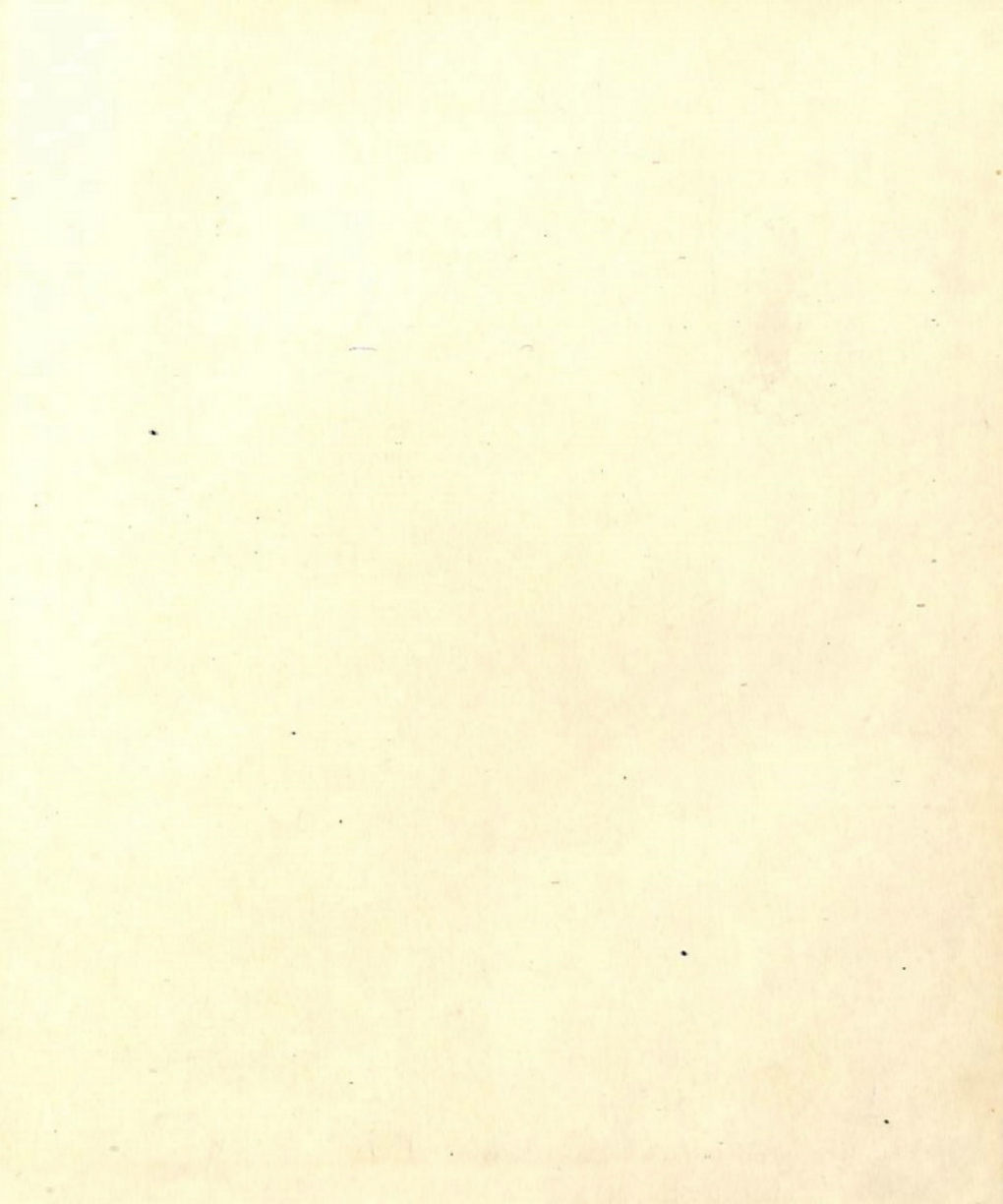
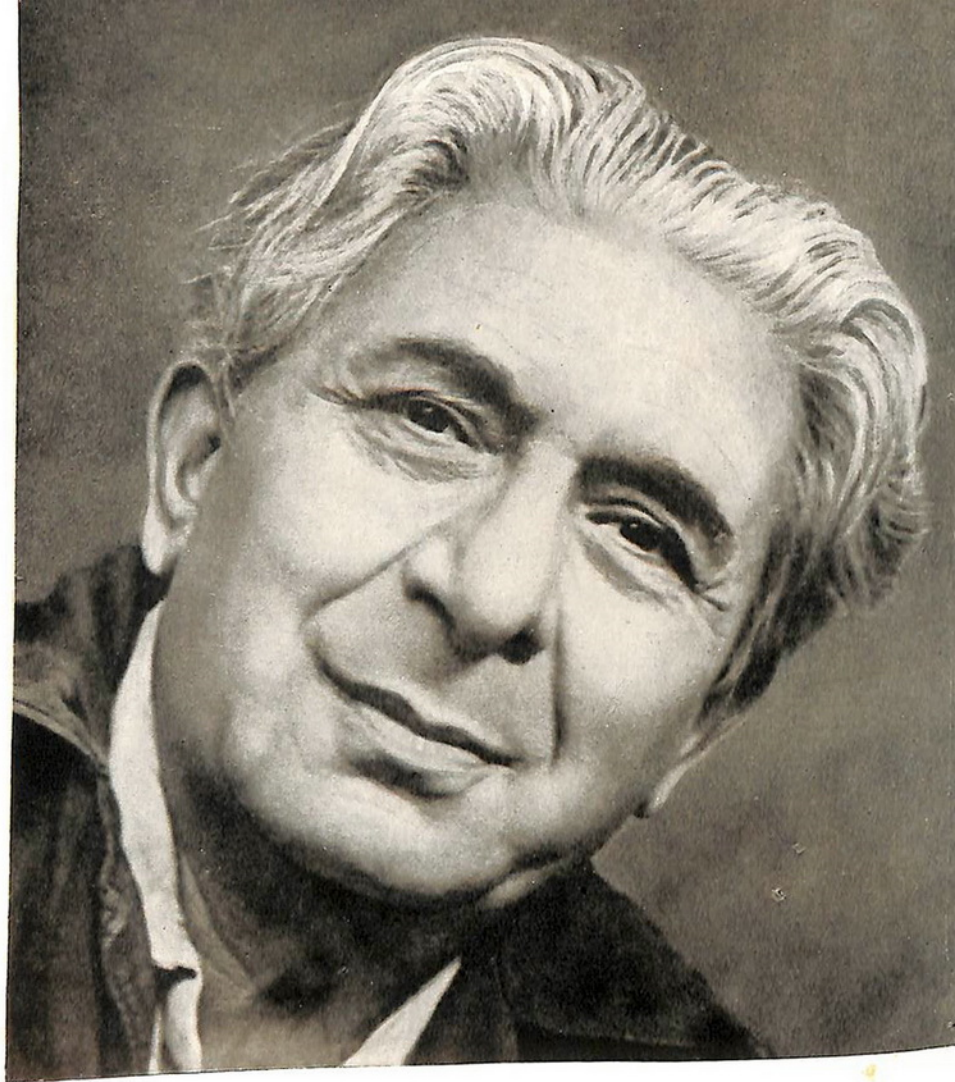




А. КОДЖОЯН







1883 — 1959

74/75 (47.925) (092 Коджоян)

Д 725

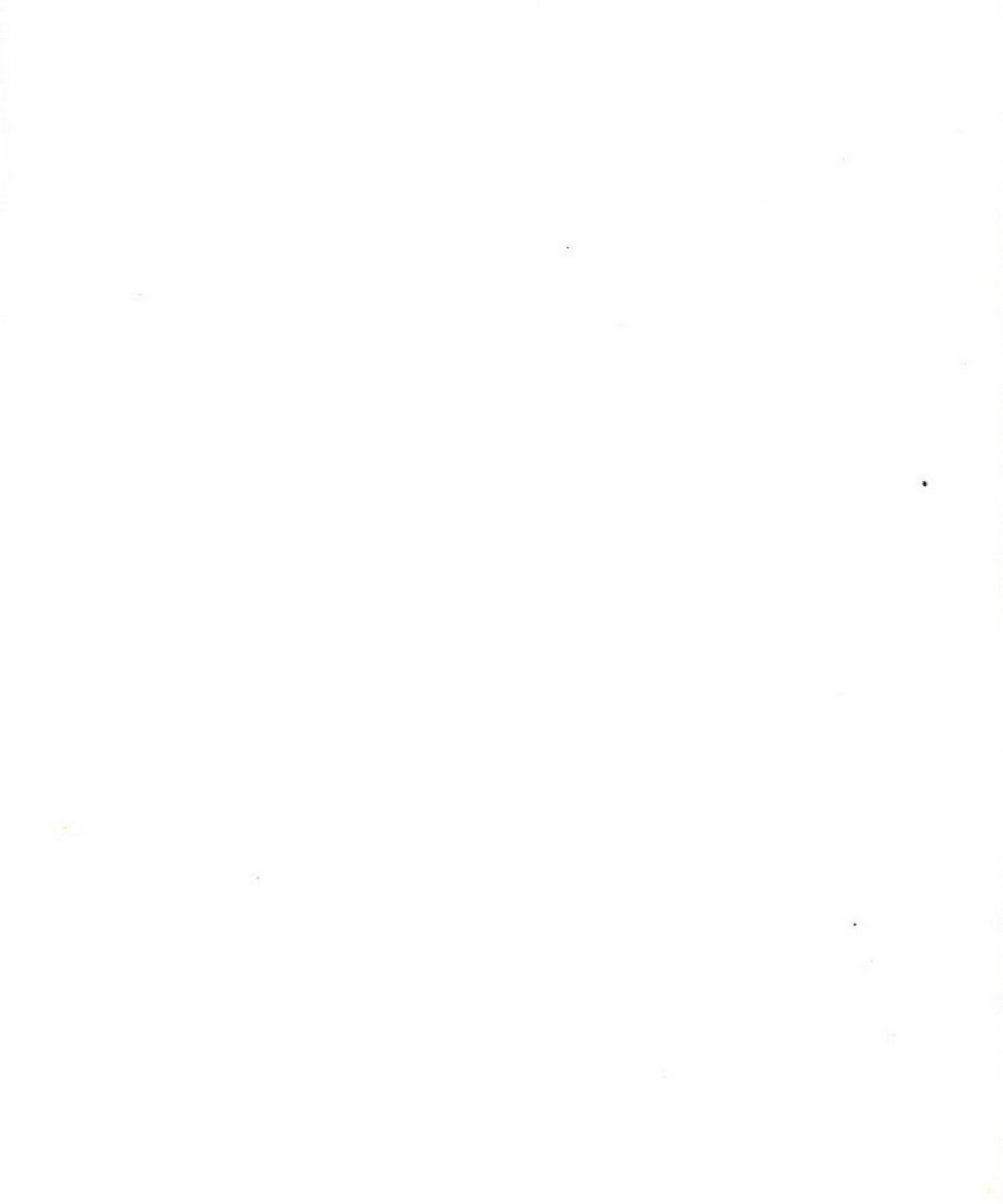
Р. Г. ДРАМПЯН

Акоп Карапетович -
КОДЖОЯН

Р II
2552

„СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК“ · МОСКВА · 1960







Пахота. 1923 г.

В изобразительном искусстве Советской Армении народному художнику Акопу Карапетовичу Коджояну принадлежит одно из самых значительных мест. Высокое мастерство, большая культура, широкий диапазон его творчества обусловили это ведущее положение художника, а его крепкая связь со своей страной, со своим народом определила национальный характер его искусства.

В армянском советском изобразительном искусстве невозможно назвать второго художника, творчество которого отличалось бы такой многогранностью, как творчество Коджояна.

Коджоян работал не только в области живописи и графики, но и в разных областях прикладного искусства. Содержание произведений художника очень разнообразно. Для живописных полотен он черпал темы из армянского эпоса, древних легенд, отдаленного исторического прошлого. Коджоян писал также картины историко-революционные, жанрово-бытовые, пейзажи, натюрморты. Не меньше разнообразия в его графике. Он иллюстрировал произведения армянских писателей,

старых и новых, армянские сказки, легенды. Он работал также и в области станковой графики, причем использовал различные виды и способы графической техники — гравюру на дереве, меццо-тинто, литографию, рисовал тушью, акварелью.

У Коджояна были свои излюбленные сюжеты, и именно в них раскрывались лучшие стороны дарования художника — его огромная фантазия, его способность создавать яркие, впечатляющие образы.

В соответствии с содержанием различны и изобразительные приемы художника, но печать определенной индивидуальности лежит на всех работах Коджояна, и это составляет также одну из примечательных сторон искусства художника, являвшегося одним из наиболее своеобразных советских армянских мастеров.

Акоп Карапетович Коджоян родился в 1883 году в городе Ахалцихе (ныне Грузинской ССР), в семье ювелира, преимущественно гравера по серебру, золоту и другим металлам. Небольшой уездный город Ахалцихе, в прошлом древнеармянский город Карин, был населен с 30-х гг. XIX века почти исключительно армянами, переселившимися сюда из города Эрзурума, находившегося под турецким игом. Эрзурумские армяне издавна славились своими художественными ремеслами, которые не были оставлены ими и по переселении в Ахалцихе. Большое развитие среди этих ремесел получило ювелирное дело, изделия из серебра и золота. Филигранные изделия из вытянутой серебряной нити ахалцыхских мастеров славились по всему Закавказью и далеко за его пределами.

К этим народным мастерам-ювелирам, переселившимся в Ахалцихе еще после войны 1828—1829 годов, принадлежала и семья Коджояна, в которой эта профессия переходила из поколения в поколение. Отец художника имел в Ахалцихе ювелирную мастерскую.

В начале 1890-х годов семья Коджояна переселилась во Владикавказ. Здесь и прошли часть детских лет и юношеские годы Акопа Коджояна. В раннем возрасте Коджоян был привлечен к работе в мастерской отца, в которой уже работали старшие братья его Григор и Гайк, владевшие мастерской после смерти отца. «Лет с десяти я стал увлекаться рисованием. Отец и старший брат готовили меня в юве-

лиры»¹. С целью дальнейшего усовершенствования в ювелирном деле старший брат Григор устраивает шестнадцатилетнего Акопа в Москве в мастерскую ювелира-гравера Прусова, где в 1900—1902 гг. Коджоян постиг тонкости искусства гравирования и чеканки по серебру и золоту.

Во Владикавказе Коджоян познакомился с Махарбеком Тугановым, впоследствии известным осетинским художником, а в то время еще только учеником старших классов реального училища и позднее студентом Петербургской Академии художеств. Будучи на несколько лет старше Акопа, Туганов оказал на него большое влияние. Вот что писал по этому поводу Коджоян: «Нужно прямо сказать, благодаря ему я стал художником. Махарбек увлек меня своим искусством, и я постепенно стал отходить от ювелирного дела, несмотря на свои большие успехи в нем... Мы сильно подружились с Махарбеком еще до его поступления в Академию, много говорили о живописи, о художниках»². Туганов был в сущности и первым учителем Коджояна в живописи. «Он мне делал постановки, и я с большой любовью выполнял все его задания»³.

В 1903 году Коджоян, решив стать художником, по совету своего товарища едет в Мюнхен, куда незадолго до этого перебрался и сам Туганов. После Парижа Мюнхен был тем городом, который больше всего привлекал молодых художников из России. В Мюнхенской Академии художеств обучались армянские художники В. Суренянц — в 90-х гг. и А. Акопян — в 1900-х. С конца девяностых годов и в начале XX века молодежь привлекала уже не Мюнхенская Академия художеств, в которой система обучения не отличалась существенно от Петербургской Академии, а частные студии художников Ашбе и Холлоши. В первой из них особенно много было молодых художников из России, здесь еще с конца девяностых годов обучались И. Грабарь, Д. Кардовский, М. Добужинский, А. Явленский, М. Веревкина,

¹ Акоп Коджоян, Воспоминания о Махарбеке Туганове. Рукопись.

² Там же.

³ Там же.

Н. Зеделер, И. Билибин, В. Бехтеев. В студии Холлоши примерно в эти же годы обучался О. Браз, а позднее В. Фаворский, А. Кравченко и другие.

Коджоян по примеру Туганова поступил в студию Ашбе. И. Э. Грабарь дает Ашбе такую характеристику: «Мало одаренный живописец, он был блестящим рисовальщиком и имел замечательно верный глаз. Он обращал внимание только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма»¹.

В основу системы обучения рисунку и овладению формой у Ашбе положены «принцип шара» и «принцип моделировки». Первый сводится к тому, что «...как бы форма ни была сложна, ее поверхность можно увидеть как сочетание отдельных частей простых по форме предметов, например шара, куба, цилиндра». Второй принцип связан со светом, освещающим их форму. «Тон является одним из главных средств в передаче формы на плоскости, и потому знание законов тона... составляет второе обязательное условие правильного рисунка по Ашбе»².

Что же касается живописи, то в этом отношении Ашбе предоставлял своим ученикам большую свободу. Задача, которую он ставил, сводилась к тому, что художник должен хорошо видеть цвет в натуре, свободно различать все те многочисленные его оттенки, которые и позволяют воссоздать на холсте подобие реального предмета.

По словам Грабаря, Ашбе настаивал на широком письме: «Только смелее, шире, не бойтесь». Все эти положения усваивались Коджояном, но учиться у Ашбе ему пришлось недолго. В 1905 году Ашбе скончался, а с его смертью студия закрылась. Коджоян поступил в Мюнхенскую Академию художеств, где пробыл около двух лет, и, завершив свое образование, в 1907 году вернулся на родину. Последующие годы вплоть до окончательного установления в Армении

¹ И. Грабарь, Моя жизнь, изд-во «Искусство», 1936, стр. 126.

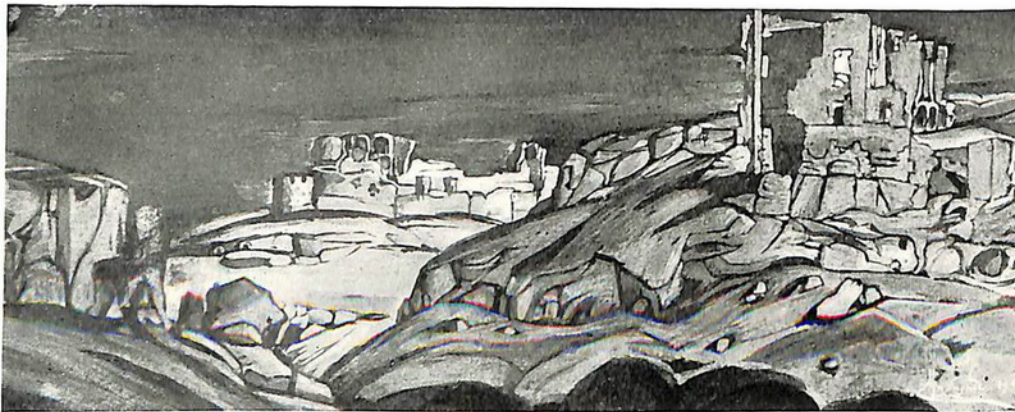
² Подробное изложение системы преподавания Ашбе имеется в книге Н. Молевой и Э. Белютина «Школа Антона Ашбе», изд-во «Искусство», 1958.

Советской власти не были благоприятны для молодого художника. Вскоре по возвращении из-за границы он отбывал воинскую повинность, а с начала первой мировой войны был вновь мобилизован и демобилизовался лишь в 1917 году. Почти все это время Коджоян был оторван от художественной деятельности. Лишь несколько лет в промежутке между двумя призывами в армию, т. е. с 1910 и до 1914 г. художник имел возможность посвятить себя искусству, живя эти годы в Москве. От работ, исполненных в этот период, ничего не сохранилось. Оставленные в московской мастерской художника, они затерялись, или, что вернее, погибли в сумятице событий гражданской войны. Дошло до нас лишь несколько ранних работ художника, одна из них — этюд двух мастеров-ювелиров, исполненный в 1902 году, еще до поездки в Мюнхен, и две работы мюнхенского периода — этюдный портрет художника Дубаха (1903) и «Автопортрет» (1907). Не говоря уже о первой работе, и две другие мало показательны для творчества Коджояна. Работы, выполненные в Москве, по словам Коджояна, были жанровыми картинами из быта ахалцхских армян.

На основании некоторых работ, исполненных уже в Армении в послеоктябрьские годы, можно полагать, что знакомство Коджояна с русской художественной культурой начала XX века не прошло бесследно для него.

Отсутствие работ художника последнего предреволюционного десятилетия заставляет нас начать рассмотрение его творческой деятельности с 1920 г., когда в Армении была свергнута власть дашнаков и установлена власть Советов. Хотя художник жил в Ереване уже с 1918 года, но эти несколько лет дашнаковского хозяйничанья были также мало благоприятными для него. Можно указать лишь на одну интересную работу тех лет — «Развалины города Ани». Участвуя в 1918 году в археологической экспедиции в Ани, Коджоян копировал фрески XIII в. в церкви Григория Просветителя, построенной Тиграном Онегном.

Попутно художник делал для себя акварельные наброски с архитектурных руин города на фоне окружающего пейзажа. Один из этих рисунков с изображением развалин «дворца парона»



Развалины города Ани. 1919 г.

несколько позднее, в 1919 году, послужил материалом для небольшой, но значительно переработанной картины, исполненной гуашью, а еще позднее Коджоян повторил ее в масле.

Развалины Ани неоднократно привлекали внимание художников и притом не только армянских. Но каждый, кто до Коджояна изображал руины этого города, ограничивался в основном археологической, документальной фиксацией памятников. Цель, которую ставил перед собой Коджоян в изображении анийских руин, сводилась к показу архитектурных памятников в историческом аспекте. В его картине нет тщательно, мелочно выписанных деталей памятника, всех имеющихся повреждений. Обобщенный рисунок и колорит, акцентировка лишь наиболее существенного отличают это полотно. Показывая на несколько условном темно-синем фоне коричневые громады развалин и анийские крепостные стены, Коджоян сумел в силу присущего ему дара воображения передать дух времени и ту тайну обаяния прошлого, которая лежала на этих руинах.

Некоторой условностью и стилизацией картина Коджояна напоминает те архитектурные пейзажи, которые когда-то исполнял Рерих с памятников древнерусского зодчества.

Значение картины «Развалины города Ани» и ее более позднего повторения примечательно еще и тем, что в армянской живописи, за редкими исключениями, мы не имеем исторических пейзажей.

Коджоян имел намерение написать еще ряд анийских пейзажей после возвращения из экспедиции, но утрата остальных зарисовок лишила его возможности продолжать работу, и этот пейзаж остается единственной работой, исполненной в этом плане, как у Коджояна, так и во всей армянской советской пейзажной живописи.

Установление в Армении Советской власти открыло, наконец, перед художником широкие горизонты для плодотворной деятельности.

Уже в первые месяцы существования молодой республики Коджоян вместе с немногими художниками, находившимися тогда в Ереване, — С. Аракеляном, А. Григоряном и др. принимает участие в организованной К. Алабяном по примеру «Окон РОСТА» мастерской Армтага, где исполнялись плакаты, политические карикатуры, рисунки на злобу дня, которые расклеивались и выставлялись в витринах магазинов. Ни одна из этих работ не дошла до нас; они погибли во время дашнакского «путча» в феврале 1921 года.

Последствием этих событий явился также временный переезд Коджояна в Иран. В 1921—1922 годах художник живет в Тавризе. Здесь он принимает деятельное участие в работе художественной студии, организованной академиком архитектуры А. И. Таманяном. Педагогическая деятельность не мешала творчеству художника. За время пребывания в Тавризе Коджояном было исполнено несколько жанровых картин и пейзажей этюдного характера. Впечатления иранской городской жизни дали интересный материал, который и был использован художником в этих жанровых полотнах. Особенно примечательна картина «Улица в Тавризе», в которой показана людная, заполненная разношерстной толпой улица восточного города. Художник обнаружил большую наблюдательность в изображении типажа, который дан в юмористическом, а в отдельных случаях и сатирическом



Улица в Тавризe. 1922 г.

плане. Здесь мы видим и молодую женщину, укутанную в чадру, заигрывающую с каким-то франтом, тут и важный, полный собственного достоинства медленно шествующий молла, тут и быстро снующий в толпе юноша, продавец фруктов и прохладительных напитков, тут и комичный перс с розой в руке, едущий на ослике, и трактирщик с подносом на голове, уставленном блюдами с едой, и т. д. Так же остро типична и другая работа — «Столовая в Тавризe».

Смотря на эти картины, на ум невольно приходит сатирический роман англичанина Джемса Морнера «Хаджи-баба». Хотя последний написан на сто лет раньше, чем полотна Коджояна, многие персонажи



Столовая в Тавризе. 1922 г.

картин художника смело можно было бы принять за героев этого романа, — так мало изменений произошло в этом законсервировавшемся укладе.

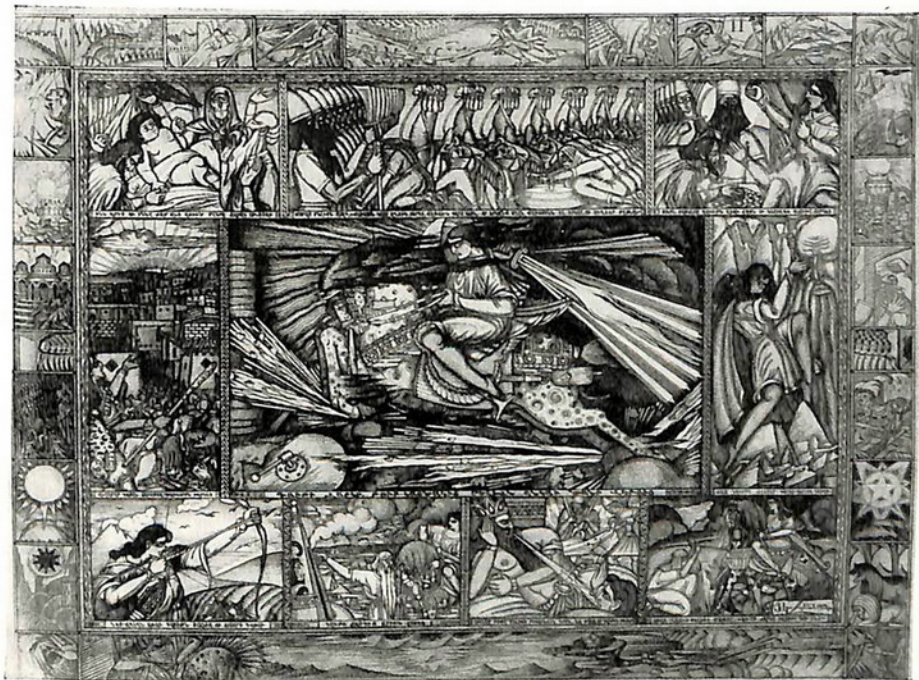
По-иному и уже без всяких элементов сатиры исполнена небольшая картина «Шахсей-вахсей». В изображении религиозного праздника шиитов художник выбрал не изуверскую сторону его — кровавое самобичевание фанатиков, а торжественную процессию, шествие со знаменами и факелами. Композиционное решение этой картины близко к «Улице в Тавризе», которая также развернута в виде фриза. Каждая из этих картин, исполненных темперой, выдержана в определенной тональности — коричнево-синей, серо-голубой и коричнево-красной. Лишь в отдельных местах колористическая гамма перебивается белыми, ярко-желтыми, розовыми цветовыми пятнами, подобранными с большим вкусом.

По возвращении Коджояна в конце 1922 года в Ереван перед ним открывается широкое поле для художественной деятельности. Искусственно сдерживаемая в дореволюционные и дашнакские годы огромная творческая потенция художника получает теперь возможность вывить себя полностью. Работая с исключительным напряжением, он исполнил в живописи и графике огромное количество произведений самого различного содержания.

Если в 20—30-х годах в художественной деятельности Коджояна преобладает графика, то в последующие годы он больше уделял внимания живописи. Но будь то графика или живопись, произведения художника всегда отличались яркой индивидуальностью, большим разнообразием содержания.

Как ни разносторонен Коджоян, и у него есть свои излюбленные сюжеты. Это эпические сказания, древние легенды и сказки. Именно в них полностью раскрываются лучшие стороны его дарования — богатейшая фантазия, способность к выдумке, чувство декоративности цвета.

Одной из первых таких работ является акварель «Давид Сасунский» (1922). Коджоян первый в армянском изобразительном искусстве создал образ наиболее популярного и любимого героя эпоса



Давид Сасунский. 1922 г.

«Сасунские безумцы». Давид Сасунский — юный богатырь, полный эпической мощи и суровости, на своем коне Джалали с обнаженным мечом-молнией в руках несется в бой с врагом народа Мсра Меликом. В небольших самостоятельных композициях, расположенных вокруг этой центральной сцены, даны различные эпизоды из жизни Давида, также проникнутые эпическим духом.



Спящая
персиянка.
1921 г.

Почти одновременно с «Давидом Сасунским» Коджоян исполняет еще несколько станковых акварелей, очень разных по содержанию. В «Армянском герольде» (1921) вряд ли можно видеть, как это некоторые считают, аллегорию — очень уж мало походит женственный стилизованный юноша на провозвестника нового строя. В двух других работах — «Спящая персиянка» (1921) и «Ахалцхские армянки» (1922) — дано своеобразное преломление бытовых сюжетов. Во всех трех акварелях есть одно объединяющее начало — в них сказалось большое увлечение художника орнаментикой. Изображения фигур

p π 25254



Б. Л. 1924



Лежащие волы. Заставка. 1924 г.

здесь так органически соединены с орнаментом и подчинены ему, что утрачивают свое самостоятельное значение, и акварель воспринимается прежде всего как орнаментальный мотив.

Такая любовь к орнаменту художника, начавшего свою деятельность в ювелирной мастерской, вполне понятна. Укреплению этой тенденции в творчестве Коджояна способствовало его знакомство с армянскими средневековыми рукописями. Коджоян не мог не увлечься тем исключительным богатством орнаментики, которое было на их страницах. Но это увлечение не толкнуло художника на механическое заимствование. Творчески подходя к древним орнаментам, по-новому используя эту многовековую культуру армянского народа, Коджоян создавал новые своеобразные композиции. Пользуясь преимущественно розеткой и другими цветочными мотивами, реже геометрическим орнаментом, Коджоян в этой, казалось бы, ограниченной области показал присущие ему вкус и изобретательность в использовании и варьировании одного и того же мотива.

Интерес к орнаментике сохранился у художника и в дальнейшем, но он нашел свое выражение не столько в станковой графике, сколько в книжной. Он использовал орнамент в титульных листах, форзацах, суперобложках, в заставках, концовках, создав непревзойденные в армянском искусстве книги образцы оформления. По своей высокой

художественной культуре и мастерству исполнения эти произведения Коджояна могут быть поставлены в один ряд с работами известных русских мастеров книги предреволюционных лет и советского времени — Билибина, Нарбута, Чехонина.

Несколько лет спустя, в 1925 году, Коджоян впервые иллюстрировал сказку «Азаран Блбул» (Тысячеголосый соловей) Ст. Зорьяна. Рисунки художника проникнуты своеобразной прелестью народной фантазии. Он предстает в них подлинным сказочником, художником, совмещающим в себе огромную выдумку и ту необходимую наивность, без которой сказка лишается своей прелести.

Интерес к сказочным сюжетам находит свое отражение и в дру-

Иллюстрация к сказке Ст. Зорьяна «Азаран Блбул». 1925 г.



гих работах Коджояна. Так, обложку очередного номера журнала «Пайкар» («Борьба», 1925) он трактует аллегорически, изобразив рабочих с пиками в руках, сражающихся с чудовищами, олицетворяющими собой врагов трудящихся.

Обращение Коджояна к эпосу и сказкам по существу открыло в армянском искусстве почти нетронутую область. В армянском искусстве до Коджояна было немного работ на эпические или сказочные темы — всего лишь несколько произведений В. Суреняна и Е. Татевосяна.

В этом отношении значение Коджояна для армянского искусства равносильно той роли, которую в России в свое время имела деятельность В. Васнецова, М. Врубеля, Е. Поленовой и др.

Иллюстрация к сказке «Азаран Вабул». 1925 г.





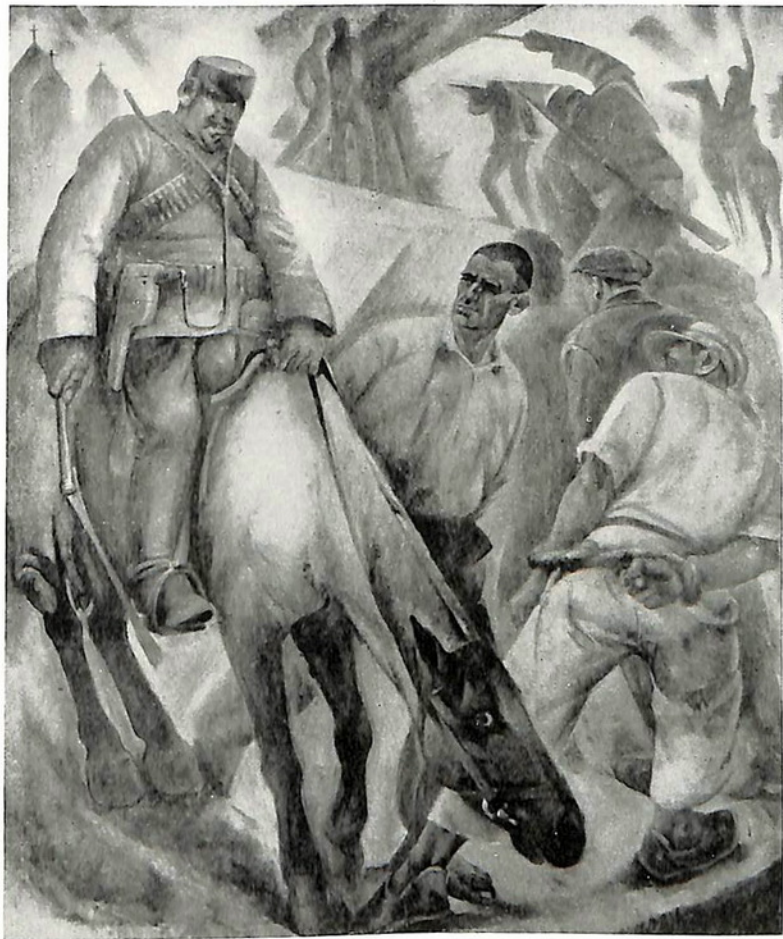
Обложка журнала «Пайкар». 1925 г.



Крестьяне из Гарни — Степан Мартиросян и Саркис Арутюнян. 1926 г.

В 1930 году Коджоян пишет большую картину «Расстрел коммунистов в Татеве», являющуюся одной из первых, если не самой первой работой, в армянской советской живописи на историко-революционную тему. В свете прошедших десятилетий многое может нас не удовлетворить в этом произведении, но в нем была и бесспорная удача, дающая право считать, что оно не утратило своего значения и в настоящее время. В картине показаны два лагеря — борцов за правое дело и врагов народа. Художник сосредоточил внимание не на самом расстреле, а на моменте, предшествующем ему. Центром картины, ее героем является идущий к месту казни большевик, сопровождаемый дашнакским стражем. Группа расстреливаемых коммунистов показана на заднем плане. Выразителен мужественный образ коммуниста. Фигура и лицо дашнака хотя несколько и утрированы, но облик его типичен своей тупостью и жестокостью. Вполне оправдан серовато-лиловый «грязайльный» условный колорит картины, так как он диктовался желанием подчеркнуть суровость события, а не отвлекать внимание зрителя живописностью окружающей природы. Несмотря на имеющиеся недостатки (картина, например, не свободна от схематизма), «Расстрел коммунистов в Татеве» является важным этапом на пути создания в армянской живописи историко-революционной картины.

Живя в стране, где природа так разнообразна, богата и красочна, Коджоян не мог обойти такую область живописи, как пейзаж. Однако в 20—30-х гг. художник много работал в графике, и количество пейзажных работ в это время невелико. Большей частью это небольшие этюды некоторых мест Армении — окрестности Еревана, Цахкадзора, Кировакана, Лори и др. О Коджояне как о пейзажисте в эти годы можно было бы и не говорить, если бы его деятельность ограничивалась только одними этюдами, хотя и мастерски написанными, но не вносящими принципиально нового в развитие армянской пейзажной живописи тех лет. К числу таких этюдов можно отнести «Осень в Ереване» (1923), где так типичен уголок старого города с его уютными домиками, двориками, с оголенными деревьями, с узкой дорогой, по которой медленно движутся несколько фигур. Художник почувствовал



Расстрел коммунистов в Татеве. 1930 г.

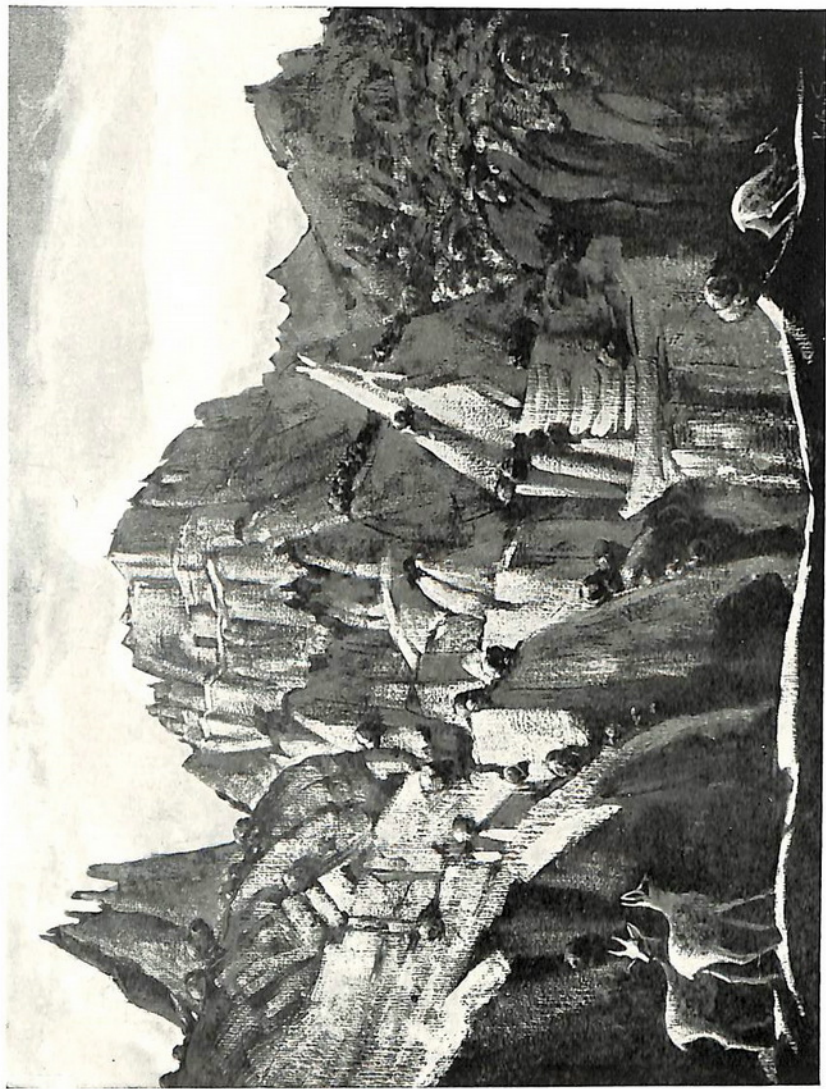


Осень в Ереване. 1923 г.

поэзию уходящего прошлого и правдиво передал ее. Такие поэтические картины старого Еревана имеются и у других армянских пейзажистов, они есть у Сарьяна, у Аракеляна и др. Но наряду с такими пейзажами у Коджояна есть серия работ, значение которой состоит именно в том, что ею художник внес нечто новое в изображение армянской природы. Живя летом 1926 и 1927 годов в Гарни-Гегарде,



Одинокий дуб, Кировскан, 1925 г.



Окрестности Гегарда. 1927 г.

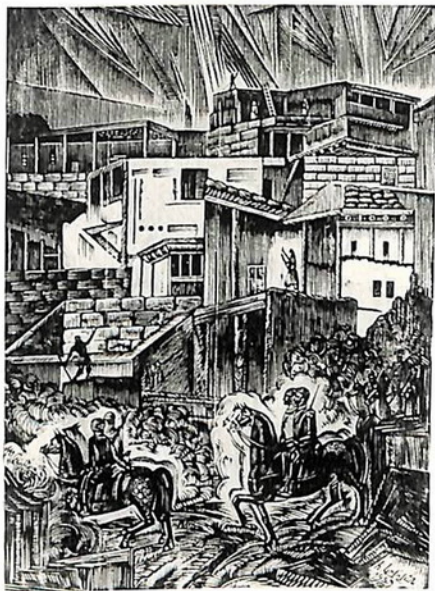


Двор монастыря Гегард. 1927 г.

художник исполнил большое количество зарисовок окрестных мест. Эти с натуры сделанные рисунки тушью, сангиной, акварелью еще не передавали всей своеобразной красоты одного из наиболее живописных мест Армении. Но позднее на основании этих рисунков художник исполнил серию пейзажей темперой, в которых природа Гарни-Гегарда предстала в совершенно ином аспекте, чем ее изображали другие армянские художники. Смотри на эти пейзажи Коджояна, мы обращаемся не к сегодняшнему дню, а к тем отдаленным временам, когда эти места населяли наши праотцы. Подобно тому, как К. Богаевский в своих крымских пейзажах воссоздал природу древней Киммерии, так и Коджоян в своих гарни-гегардских пейзажах увидел ту девственную, еще не тронутую рукой человека природу Наири и донаирянских времен. В этих пейзажах Коджояна есть, конечно, элементы субъективного восприятия, многое в них привнесено воображением художника, но ведь сила искусства состоит не в документальной точности передаваемого, а в том, насколько художник заставляет нас верить в изображенное. Гарнийские пейзажи Коджояна обладают большой убедительностью, им веришь.

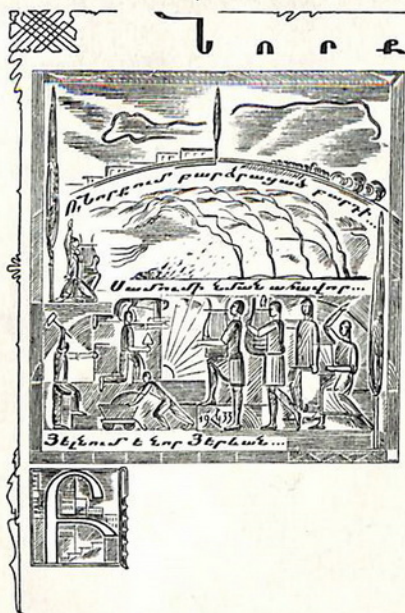
В конце двадцатых годов Коджоян впервые пробует себя в ксилографии. Исполненные им в 1928 и 1929 гг. четыре гравюры на дереве — «Жатва», «Ленинакан после землетрясения», «Въезд Красной Армии в село Карчеван» и «Дзорагюх» — показывают, как блестяще владел художник этой трудной техникой гравирования. Особенно в этом отношении совершенна последняя гравюра — «Дзорагюх», которая может быть поставлена в один ряд с такими виртуозными по исполнению работами, как гравюры А. И. Кравченко, с которым Коджояна сближает и общность некоторых формальных приемов. К сожалению, художник больше не обращается к ксилографии.

Конец 20-х — первая половина 30-х гг. были в армянском искусстве временем заметно возросших противоречий. Именно в эти годы наряду со стремлением к реализму усиливаются и противоположные ему тенденции. Их влияния не избежал и Коджоян. Определеннее всего они сказались в ряде его книжно-графических работ начала тридцатых годов, особенно в иллюстрациях к «Книге пути» Е. Чарен-



Въезд Красной Армии в Карчеван, 1929 г.

ца (1933), очень условных по замыслу и исполнению. Но вместе с тем сквозь эту условность, вопреки ей, в иллюстрациях виден тот пафос героизма, трагедии и созидательного начала, которыми проникнуты отдельные главы, посвященные героям армянского народного эпоса, трагическим страницам прошлого и, наконец, возрождающемуся к новой жизни трудовому народу. Разнообразие композиционных решений в этих иллюстрациях и удивительное чувство ритма линий заметно смягчают схематичность его графических приемов. Иллюстрации к «Книге пути», помещенные в начале каждой поэмы в виде как бы

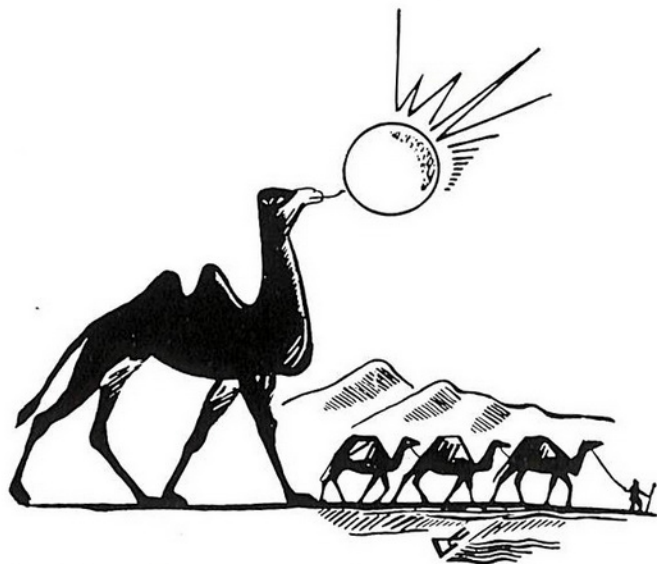


Заставки к «Книге пути» Е. Чаренца. 1933 г.

огромной заставки, занимая почти всю страницу, состоят из нескольких сюжетов, заключенных в одну композицию. Эти иллюстрации заранее подготавливают читателя к восприятию текста. По примеру древнеармянских миниатюристов художник также украшает сюжетными рисунками заглавные буквы каждой поэмы.



ԱՅԻՆԱԿԱՆ



Шмуцтитул к «Сочинениям» Азата Вштуни. 1934 г.



Հայկակ Այգեցի

Портрет А. Акопяна к «Стихотворениям» А. Акопяна. 1934 г.

Тридцатые годы особенно плодотворны для Коджояна в отношении книжно-графических работ. Это было вызвано не только ведущим положением художника в армянской графике, но и заметным расширением деятельности Госиздата Армении в иллюстрировании и оформлении изданий художественной литературы. Разнообразны книги, над которыми работал художник. Здесь и иллюстрации к «Стихотворениям и легендам» М. Горького (1934), к басням средневекового писателя Вартана Айгеци (1935), форзацы и титулы к стихотворениям Азата Вштуни (1934) и Акопа Акопяна (1934); иллюстрации и форзацы к книге рассказов Бакунца «Сеятель черной пахоты» (1934), оформление эпоса «Сасна црер» («Сасунские бе-



Форзац к «Стихотворениям» А. Аюпьяна, 1934 г.

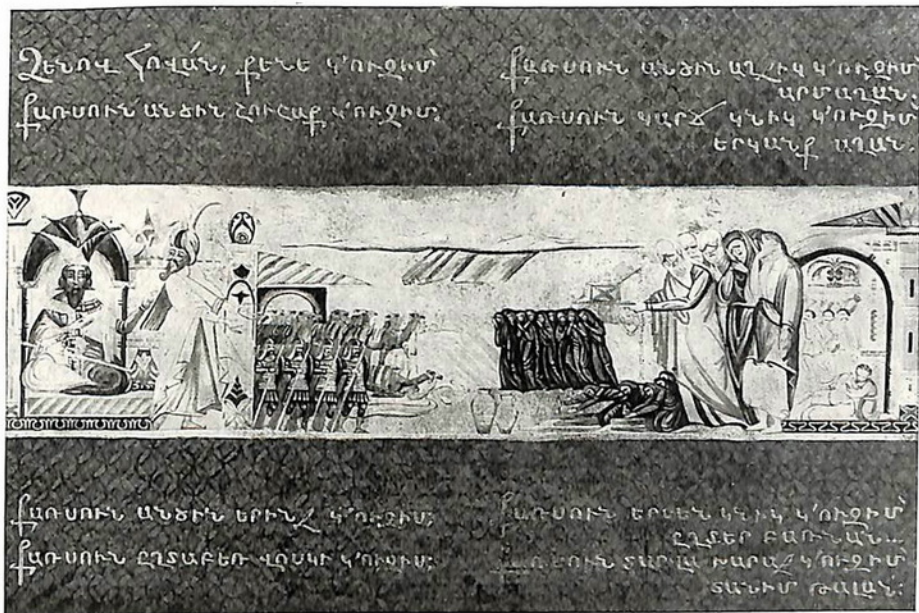


зумцы», 1935). Трактовка образов и графические приемы Коджояна в некоторых книгах, исполненных непосредственно вслед за «Книгой пути», еще близки к ней. К их числу относятся портреты Хачатура Абовяна для книги А. Иоаннисяна и Акопа Акопяна для его книги стихотворений. Меньше схематической условности в иллюстрациях к армянскому изданию «Стихотворений и легенд» М. Горького. Этим иллюстрациям Коджояна, экспонированным на выставке книги в Москве в 1934 г., М. Горький дал положительную оценку.

В книге басен средневекового армянского писателя Вартана Айгеци (1935), отказавшись от сюжетного иллюстрирования, худож-



Заглавные буквы к книге Вартана Айгеци «Агвесарик» («Лисья книга») 1935 г.



Форзац к армянскому эпосу «Сасунские безумцы». 1935 г.

ник сводит свою задачу к орнаментальным изображениям животных и людей, которые помещаются им на страницах в виде заглавных букв — прием, навеянный средневековыми рукописями.

Одной из лучших работ этих лет являются шмуцтитилы в книге стихотворений Азата Вштуни (1934), в которых при лаконизме исполнения передано все существенно необходимое. Особенно выделяется среди них легкостью и графической четкостью рисунок к разделу «Ориенталия», изображающий китайского рикшу с коляской.

Очень разнообразны графические приемы Коджояна в эти годы. Оформляя в 1936 г. армянское издание эпоса «Сасунские безумцы» (форзац, суперобложка, титулы, заглавные буквы), художник до такой степени проникается духом армянской средневековой книжной графики, что его рисунки можно воспринять как воспроизведение оригиналов XI—XII веков.

В том же году Коджоян исполняет ряд иллюстраций для русского издания «Антологии армянской поэзии»¹.

Работа эта не была завершена, и издано было только несколько рисунков. Лучшие из них — рисунок к поэме Садага Пореци «Слово о двух братьях, живших в Мысыри», и портрет знаменитого ашуга второй половины XVIII века Саят-Нова. Созданный художником образ поэта, изображений которого не сохранилось, отличается лиризмом и изысканностью, но он мало соответствует страстной и пламенной поэзии его любовных песен.

Тысячелетие эпоса «Давид Сасунский», отмечавшееся в республике в 1939 году, не нашло непосредственного отражения в работах Коджояна, если не считать упоминавшегося оформления двухтомника «Сасунские безумцы». Однако для юбилейной выставки, посвященной эпосу, художник выполнил две картины: «Осада Двина арабами» и «Взятие Двина», сюжеты которых относятся к событиям, современным возникновению эпоса. Оба произведения настолько близки между собой, что смотрятся не как разные работы, а как варианты одной и той же картины. По своему характеру они являются скорее историко-архитектурными пейзажами, чем произведениями батального жанра. Центром композиции в обеих картинах являются высокие крепостные стены, за которыми скрыта значительная часть города, в то время как батальным сценам отведено очень скромное место, а сами фигуры сражающихся настолько мелки, что приобретают значение стаффажа. Художнику удалось передать исторический характер пейзажа, чему в значительной степени помогли впечатления от его пребывания в

¹ Гос. изд-во художественной литературы, М., 1940.



Портрет Саят-Нова для «Антологии армянской поэзии». 1936 г.

1918 году в Ани, где достаточно хорошо сохранились крепостные стены города. Но в отличие от написанной тогда также архитектурно-пейзажной картины «Ани», которая не свободна от стилизации и в которой было много условного, обе картины 1939 г. исполнены в реалистическом плане.

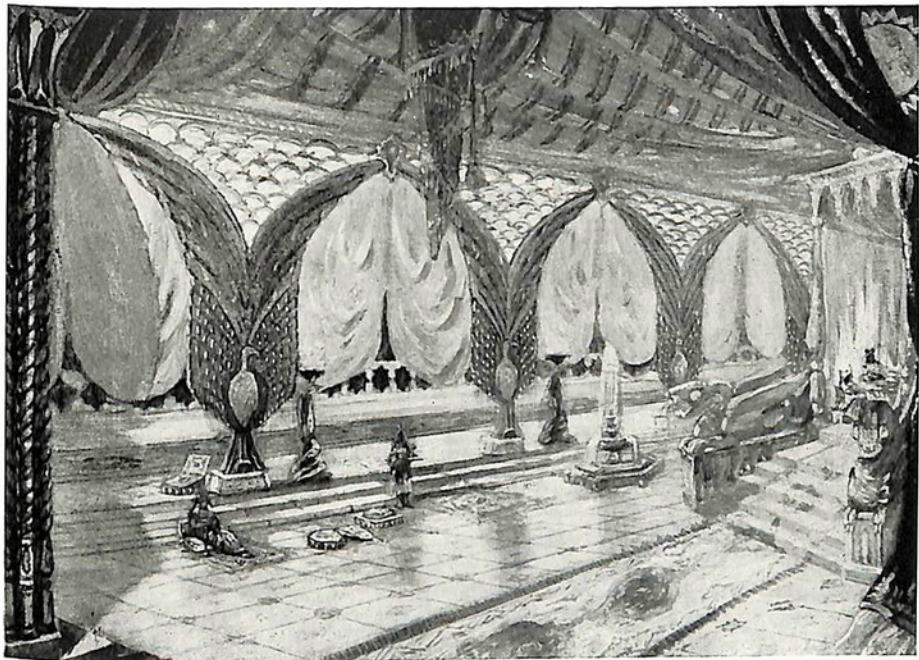
Усиление в тридцатых годах реализма в советском искусстве и выдвинутый лозунг социалистического реализма не могли не сказаться на творчестве Коджояна. В годы Великой Отечественной войны и послевоенное время черты схематизма, стилизации, имевшиеся в его работах 20-х, отчасти 30-х годов, начинают изживаться.



Эскиз декорации к опере А. Степаняна «Давид Сасунский». 1941 г.

Незадолго до начала Великой Отечественной войны Коджоян впервые пробует себя как театральный декоратор, исполняя эскизы декораций для оставшейся неосуществленной постановки оперы А. Степаняна «Давид Сасунский» в Гос. театре оперы и балета им. Спендиарова в Ереване. В эскизах интерьеров и фасадов феодального замка передано ощущение эпохи, есть понимание специфики сценического оформления.

Годы Великой Отечественной войны нашли отклик в творчестве Коджояна. Он исполнил ряд небольших гуашей эскизного характера, изображающих преимущественно эпизоды Сталинградской битвы и другие военные события, и большую картину «Полковник Заян».



Эскиз декорации к опере А. Степаняна «Давид Сасунский». 1941 г.

В эти же годы художник делает несколько графических работ для книжных изданий на темы из исторического прошлого Армении: «Давид Бек», «Гайл Ваган» (Волк Ваган) и другие, в которых с присущим ему чувством историзма создает образы прошлого.

Наряду с произведениями, являющимися отражением событий Великой Отечественной войны, Коджоян исполняет и такие работы, которые были показательны для его творчества и в довоенные годы.



Давид-Бек. 1943 г.

К этим последним надо отнести небольшой рисунок «Феникс» (1941). Используя мотив фантастической птицы с головой женщины, встречающийся на полях страниц древнеармянских рукописей, художник с яркой образностью воссоздал эту мифическую птицу, которая, согласно легенде, погибает, сгорая, и в огне вновь возрождается. Как это часто имеет место в работах Коджояна, он не ограничивается одним решением и исполняет три варианта. В одном — это слегка тронутый акварелью рисунок, в другом красочная сторона усилена. В обоих вариантах художник впервые пользуется приемом, встречающимся в



армянских миниатюрах XIII века киликийской школы — наложением пасты на линии рисунка, благодаря чему они становятся выпуклыми, несколько напоминая металлические чеканные изображения. Третий вариант «Феникса», сделанный значительно позже, в 1957 году, акварелью, заметно отличается от предыдущих и является эскизом росписи фарфоровой тарелки. Из других графических работ этого периода следует указать на два варианта орнаментального оформления текста государственного гимна Советской Армении (1944), исполненного в звучных красках и передающего торжественность текста и музыки гимна. В том же году художник исполняет форзац к изданию нот «Украинских песен» А. Спендиарова, а в послевоенные годы еще два форзаца — к армянскому изданию книги стихотворений грузинского поэта И. Гришашвили (1950) и к нотам «Русских и украинских песен» Спендиарова (1954). Братство народов — общая идея, лежащая в основе как песен Спендиарова, так и стихотворений Гришашвили, определила и единый принцип «фризовых» композиций этих форзацев с фигурами различных народностей — армян и украинцев в первом случае, армянина и грузинки — во втором, русских и украинцев — в третьем. Но в пределах этого общего замысла художник создал в каждом случае различные композиционные и колористические решения. Особенно красив форзац к стихотворениям Гришашвили, где на темно-коричневом, почти черном фоне, оживленном орнаментацией золотом, изображены в национальных костюмах светлые фигуры идущих друг другу навстречу армянина и грузинки.

К наиболее значительным книжно-графическим работам Коджояна относится оформление «Сборника песен» (1945) знаменитого армянского ашуга восемнадцатого века Саят-Нова. Переплет, форзац, титульный лист, шмуцтитулы, иллюстрации и портреты Саят-Нова исполнены с большим вкусом, отличаются цельностью замысла, изяществом, а самое главное, глубоким чувством стиля эпохи. Последнее сказывается в каждом листе, будь то почти исключительно орнаментальные, состоящие из цветочных мотивов форзац и титул, или шмуцтитулы и иллюстрации с изображением армянских и грузинских девушек, окруженным архитектурно-орнаментальным оформлением. В це-



Фронтиспис к «Сборнику песен» Саят-Нова. 1945 г.

лом все украшения и сюжетные изображения книги выдержаны в лирических тонах. Именно эти черты, а не взволнованно-страстную, чувственную сторону лирики поэта подчеркнул художник в своей работе над книгой стихов Саят-Нова.

В эти же годы Коджоян делает четыре иллюстрации к пьесе Наири Заряна «Ара Прекрасный». Передавая основные эпизоды

сохранившейся у древнего армянского историка Можел Хоремского и бытующей в народной среде легенды об Ара Прекрасном, отвергнувшем любовь знаменитой Семирамиды и погибшем в битве с посланными против него ассирийскими войсками, художник исполнил рисунок столь эпические, что забываются их малые размеры и они оставляют впечатление монументальных росписей.

Эпос о Давиде Сасунском продолжает волновать художника. Одной из самых капитальных работ его послевоенных лет является картина «Рождение Давида Сасунского» (1947). Изображая сцену показа новорожденного Давида народу, художник придерживается той версии о происхождении этого эпоса, из которой исходил крупнейший его исследователь академик М. Абемян. Абемян считал, что эпос «Сасунские безумцы» возник первоначально в феодальной среде и лишь позднее стал проникать в народную массу, вбирая в себя демократические черты, которые стали заметно в нем превалировать. Эта двойственность эпоса, сочетание в нем и феодальных и народно-демократических черт находит свое отражение в картине Коджояна. Художник превращает эту сцену как бы в некое ритуальное действие, совершаемое на фоне величественного средневекового замка, в окружении придворных и многочисленных слуг, одни из которых трубят в фанфары, другие держат на высоких стержнях горящие факелы, а несколько впереди них высокий, библейского типа старец, неся на руках новорожденного, представляет его народу. Здесь же другой придворный держит на высоко поднятых руках меч-молнию отца Давида — Мгера, а несколько в стороне от него находится легендарный конь Джалали. Народ, занимающий в картине также заметное место, расположился на известном расстоянии у нижних ступеней площадки замка, и жестах выражает радостное волнение и возбуждение, видя в новорожденном герое своего будущего защитника. Это крупное монументальное полотно проникнуто эпическим духом, но в отличие от более ранних работ о Давиде Сасунском оно свободно от стилизации и решено в реалистическом плане.

Почти одновременно с картиной «Рождение Давида Сасунского» художник пишет и другую многофигурную композицию «Праздник



Праздник урожая. 1947 г.

урожая» (1947). Это первая и одна из немногих у художника картин на тему современной колхозной жизни. Она написана в мажорных тонах. В ней есть отдельные удачные места, убедительны типы колхозников, особенно типичны народные музыканты-дудукисты. Однако образы колхозниц мало напоминают тружениц полей и садов и скорей походят на статисток, одетых в театральные костюмы.

Широта творческого диапазона находит свое проявление прежде всего в графических работах художника. Это еще раз подтверждают иллюстрации к поэме М. Горького «Девушка и смерть» (1948). Для этой необычной и столь обособленно стоящей в творчестве писателя поэмы художник нашел и соответствующие произведению несколько отвлеченные образы и композиционные решения. Иллюстрации выполнены в технике меццо-тинто. Самый выбор этой гравюрной техники, почти теперь не применяемой, был вызван теми большими возможностями светотеневых и тональных решений, которые она дает. В этой же технике Коджоян исполняет погрудные портреты В. И. Ленина и Степана Шаумяна (1950) и форзац к партитуре оперы Спендиарова «Алмаст» (1952).

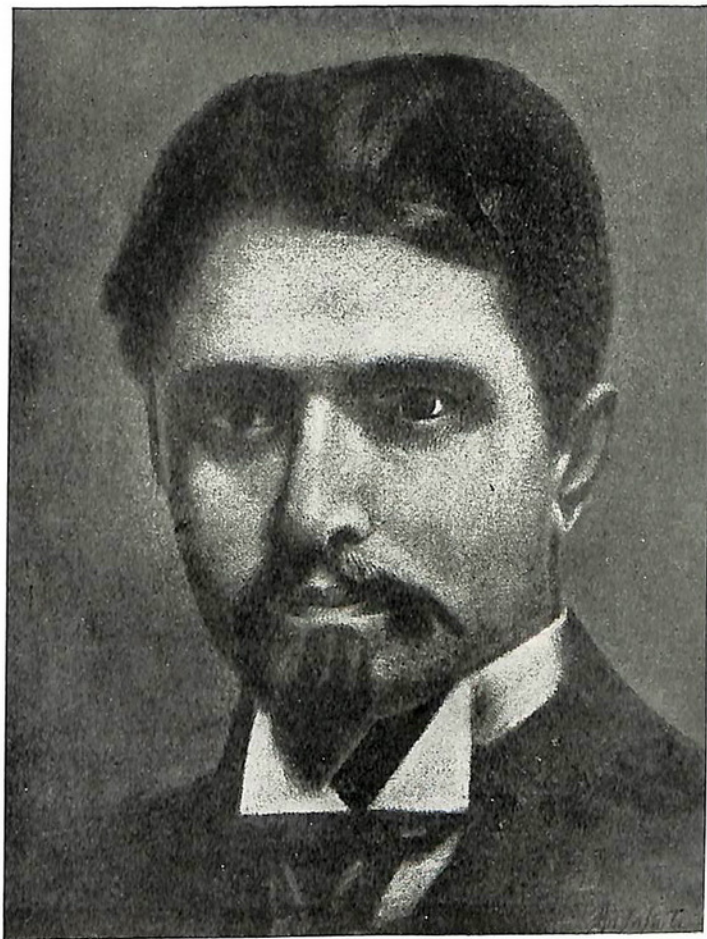
В 1950 г. художник пробует себя и в новой для него области — декоративной росписи. Он исполняет эскизы плафонов и витражей для здания санатория в Арзни, используя мотивы цветов и птиц.

В середине 1950-х годов, после тридцатилетнего перерыва, Коджоян вновь обращается к работе над армянскими сказками. Как ни прекрасны были иллюстрации к сказке «Азаран блбул», но ее фантастическое содержание давало возможность выявить лишь одну сторону дарования художника.

Как в сказках других народов, так и в армянских заключен богатейший материал для изображения. Здесь наряду с выдумкой имеется немало реального, что дает возможность передавать также и обыденные стороны жизни. В народных сказках высмеиваются не только те, кто эксплуатирует народ, — купцы, ростовщики, церковники, но и отрицательные человеческие черты — жадность, трусость, лень. Наконец, заметное место в сказках занимают животные.

Все это разнообразное содержание армянских сказок нашло в лице Коджояна замечательного иллюстратора. В 1955 и 1956 гг. он исполнил для двух сборников, состоящих из сорока двух сказок, около ста двадцати иллюстраций, заставок и концовок¹. В этих иллюстра-

¹ Армянские народные сказки, собранные и обработанные — первый Арт. Назиняном, второй С. Зорьяном. Госиздат Армении. 1956 и 1957 гг.



Портрет Степана Шаумяна. 1950 г.



Иллюстрация к «Сказке о мудрой козе». 1954 г.

циях видна неисчерпаемая изобретательность и выдумка Коджояна. Художник умеет найти соответствующие приемы и там, где он изображает борьбу героев с невиданными чудовищами, и там, где показывает бытовые стороны народной жизни, создает образы людей. Он обнаруживает свою наблюдательность и остроту глаза также и в изображении различных животных, фигурирующих в сказках.

Рисунки художника к сказкам сатирического содержания наполнены юмором — «Сказка о мудрой козе», «Ненасытный поп» и, наконец, один из вариантов популярной армянской сказки «Непобедимый



Иллюстрация к «Сказке о мудрой козе». 1954 г.

Назар», в которой художник создал яркий образ труса и лентяя Назара¹.

Коджоян является не только первым советским художником, который обратился к сказкам, почти не иллюстрированным в армянском дореволюционном искусстве, но он остается и сейчас непревзойденным мастером в этой области.

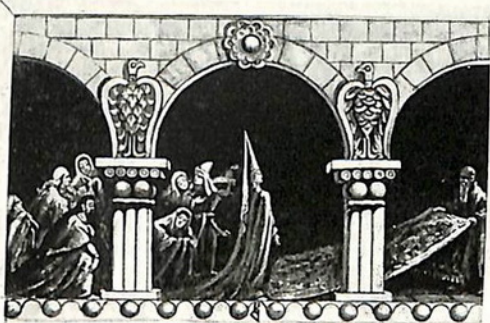
¹ Эта сказка более известна под названием «Храбрый Назар».



Заставка и концовка к сказке «Ненасытный поп». 1954 г.

Вслед за работой над армянскими сказками художник в 1956 году иллюстрирует обработанную Ованесом Туманяном старинную армянскую легенду «Парвана». Фантастически-сказочное, так тесно переплетающееся с реальным в этой поэме, нашло в Коджояне своего интерпретатора, который с большой чуткостью и проникновенностью сумел добиться единства стиля этих иллюстраций, избежав какой бы то ни было условности и стилизации.

Середина и вторая половина пятидесятых годов в известном отношении являются переломными для Коджояна, так как в отличие от предшествующих лет, когда он главным образом работал в области



Заставка и концовка к сказке «Ремесло-золото», 1954 г.

графики, теперь он преимущественно обращается к живописи. Живописные работы художника по преимуществу состоят из пейзажей, жанровых картин и отчасти натюрмортов. Как уже отмечалось, пейзаж не занимал в прошлом заметного места у Коджояна, исключение составляла его гарни-гегардская серия, имевшая, однако, эпизодическое значение в его творчестве. Иными являются пейзажи Коджоя-

на, исполненные в пятидесятых годах. Он теперь создает пейзажи-картины, которыми вносит заметный вклад в армянскую пейзажную живопись.

Летом 1952 года Коджоян делает несколько интересных, разнообразных и отличающихся четким цветовым делением на планы пейзажей окрестностей селения Тумаян. Наиболее красивый из них—



Заставка и концовка к сказке «Ремесло-золото». 1954 г.

«Ущелье реки Дебет» — написан в приглушенной коричневой гамме, насыщенной оттенками, перебиваемой местами темной зеленью лесов и серо-голубой змейкой реки. Другой пейзаж — «Горы села Тумакян» — выдержан в нежном колорите светло-зеленого, местами желтого и контрастирующего с ним лилово-зеленого. Близок к последнему своей нежной желтовато-зеленой гаммой красок пейзаж «Крепость Ашота Ерката», в котором показана грандиозная панорама Армянского нагорья.

Но доминирующее значение пейзаж приобретает у Коджояна лишь в 1957 и 1958 годах. Некоторые из его пейзажей этих лет написаны непосредственно с натуры, некоторые (таких большинство) исполнены на основании этюдов, старых и новых, и являются пейзажами-картинами.

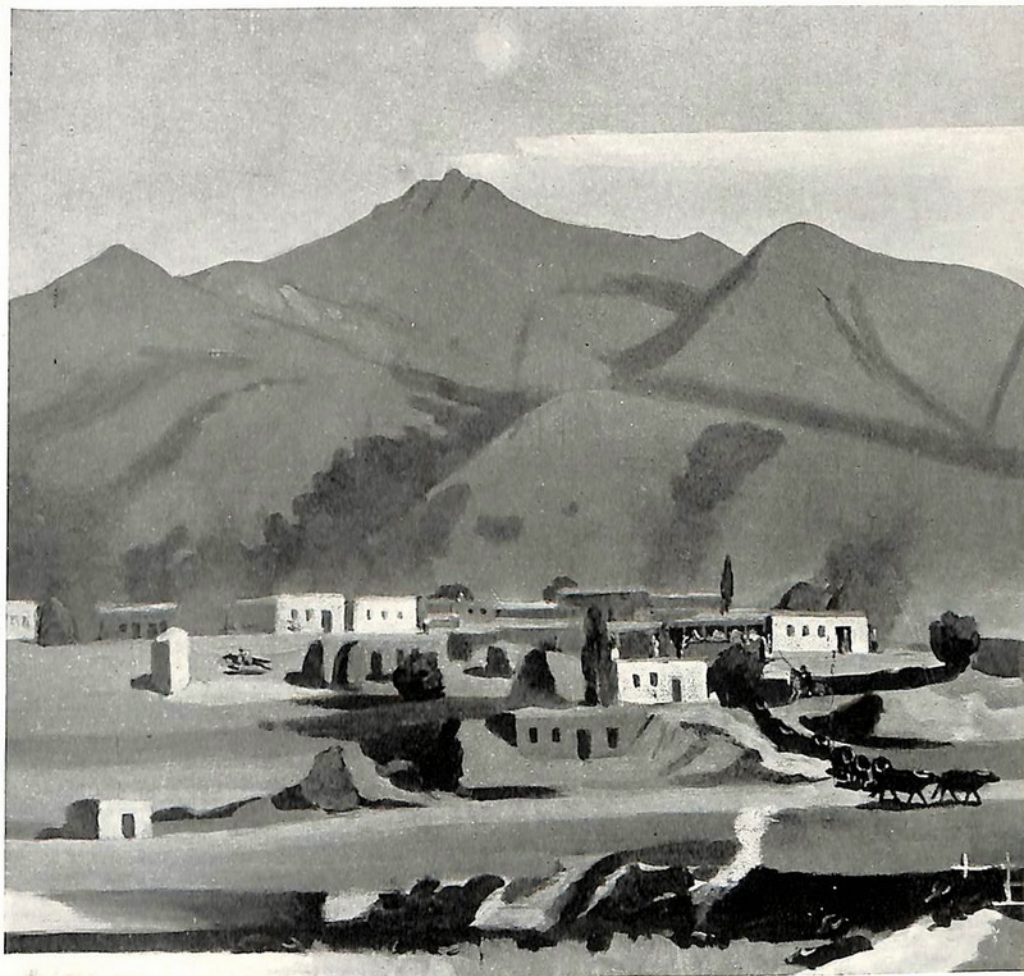
С натуры сделана серия джермукских пейзажей, созданных в 1957 году, среди которых хочется выделить «Осенний мотив» и «Ущелье в Джермуке», выдержанные в необычайной для художника интенсивной гамме коричневых, золотисто-охристых и зеленых красок, передающих осенний убор лесистых гор. Совсем иначе выглядит пейзаж «Село и окрестности Джермука», отличающийся сдержанным колоритом нежно-бирюзового неба и коричнево-желтых полей с расположенными в глубине плоскими крестьянскими домиками, со стадом буйволов, идущих на водопой к синей речке.

Но наибольшее значение в творчестве Коджояна имеют те пейзажи, которые исполнены по этюдам и представляют собой законченные картины. Именно в них индивидуальность Коджояна-пейзажиста выявляется наиболее полно. Художник по-разному использует этюды с натуры. То он довольно точно повторяет их, и в этих случаях картина отличается преимущественно размерами. К числу таких работ относится пейзаж «Горы Кировакана» (1958), интересный своей зеленой и темно-синей гаммой, исполненный по этюду 1925 г. Но в тех случаях, когда разница в размерах велика, как, например, в картине «Караван верблюдов в Иране» (1958), она влечет за собой и новое качество. Наконец, есть у Коджояна и такие пейзажи, в которых хотя и сохраняется то же изображение, что и в этюде, но художник не ставит за-



Ущелье в Джермуке. 1957 г.

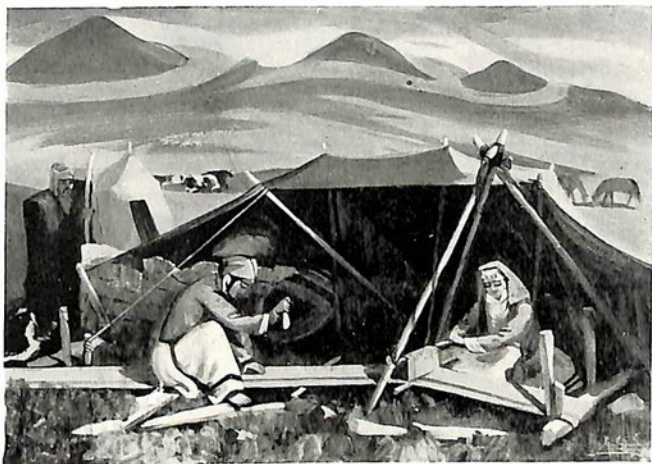
дачу в точности повторить его живопись. К таким пейзажам относятся «Весна. Норк» (1958). «Котайские горы ранней весной» (1958), которые весьма заметно отличаются от этюдов, с которых они написаны, более интенсивным цветовым решением. Темы весенней природы,



Село в окрестностях Джермука. 1957 г.



Женщины за выпечкой хлеба. 1957 г.



На кочевке. Курдянки ткут палас. 1958 г.

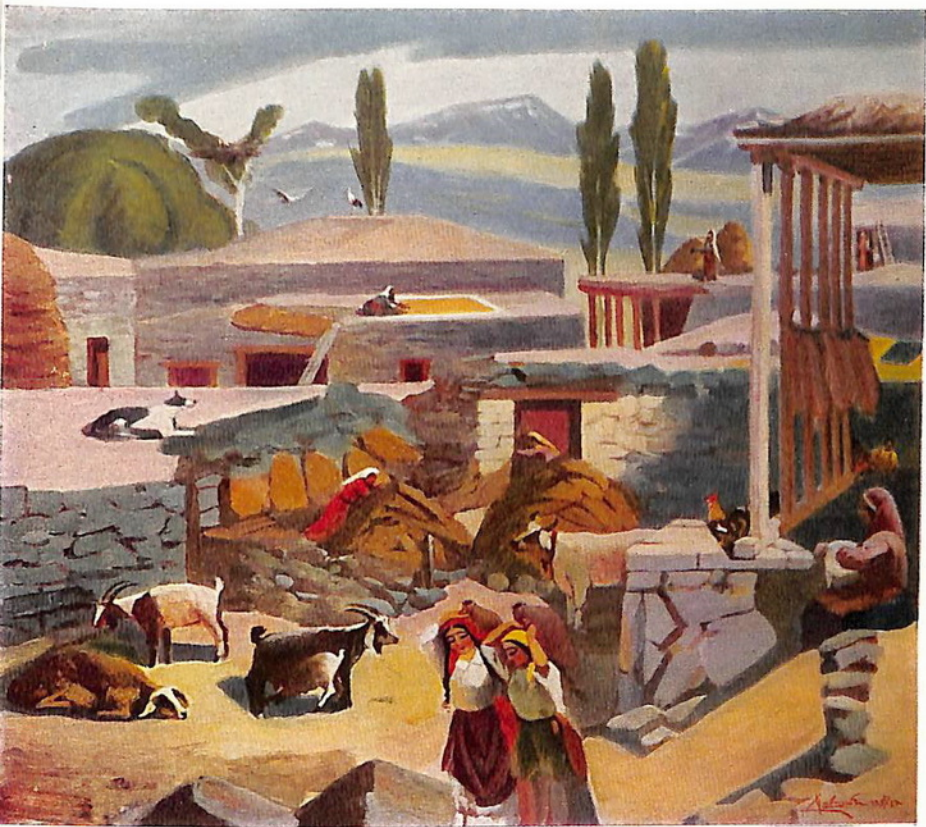
цветущих деревьев являются излюбленными у художника, и хотя они часто встречаются и у других армянских пейзажистов — Татевосяна, Сарьяна, Аракеляна, Гюрджяна, Коджоян решает эти мотивы по-своему, не напоминая никого из перечисленных художников.

Пейзажи Коджояна отличаются не только цветовым строем, но часто выбором мотива, композицией. Цветовые отношения в работах Коджояна иные, у него своя гамма красок, и она не так интенсивна, как у Сарьяна. Пейзажи «Село Канакер», «Весна», «Горы Армении», «Арагатская долина» (1957) — одни яркие, другие более сдержанные в цветовых отношениях, отличаются нежным, характерным для Коджояна колоритом.

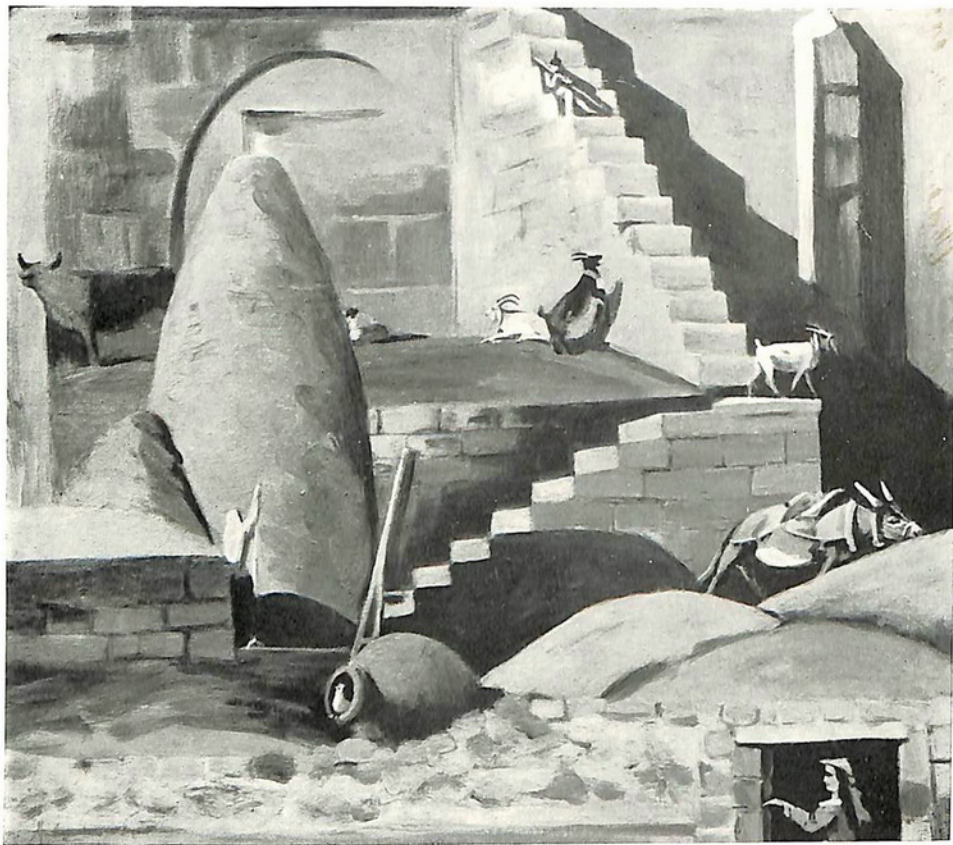
Наряду с пейзажами за последние годы Коджояном исполнен ряд жанровых картин. Еще в 20—30-х гг. во время своего пребывания в Гарни, Апаране и других местах он делал зарисовки бытового



У родника, 1958 г.



В селе Гарин, 1957 г.



Апаран. 1958 г.



Эскиз кувшина «Олень». 1957 г.

характера. То он рисовал стариков крестьян, беседующих между собой, то парня, играющего на волынке, то женщин, занятых хозяйственными делами. Эти рисунки тушью и карандашом были использованы художником для его книжно-иллюстрационных работ, но в основном до последнего времени они не получили применения в живописи. Лишь в конце пятидесятых годов этот богатый материал лег в основу ряда жанрово-бытовых картин, изображающих жизнь армянской и курдской деревни. Если учесть, что этот старый уходящий быт



Эскиз фарфорового сосуда. 1937 г.



Эскиз фарфорового сосуда. 1957 г.



Эскиз фарфорового сосуда. 1957 г.



Эскиз тарелки «Саят-Нова». 1958 г.

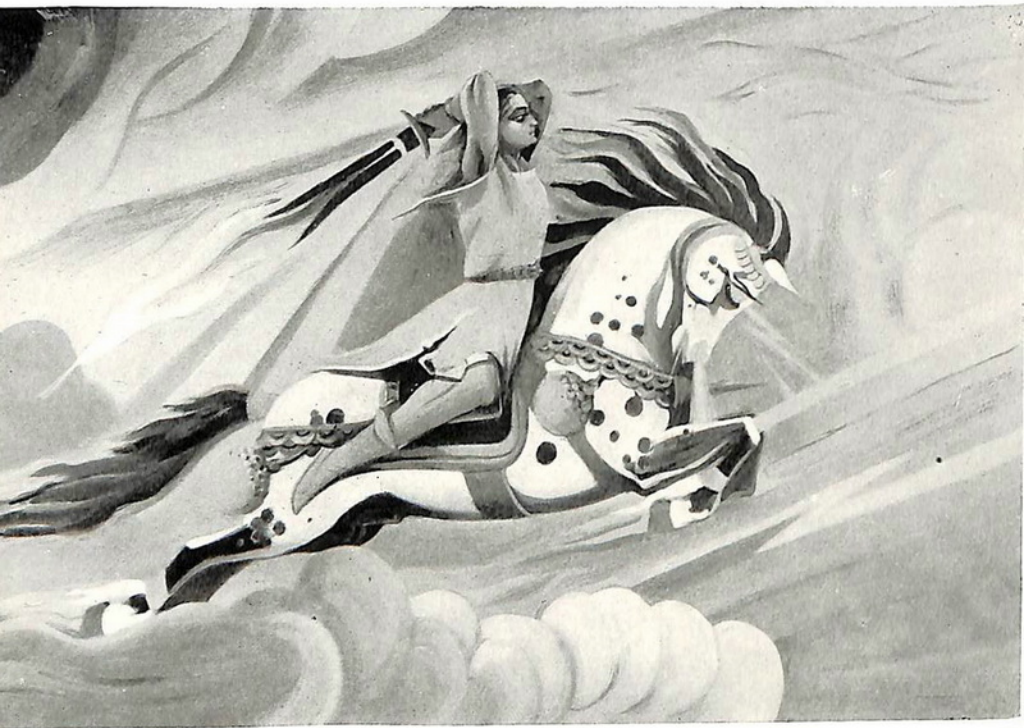
почти не был в свое время изображен в нашем искусстве, то зарисовки и картины Коджояна интересны не только в художественном отношении.

Жанрово-бытовые картины Коджояна лишены повествовательности, художник не ставил в них задачи найти занимательный сюжет из крестьянской жизни. Он писал то, что непосредственно видел, фиксируя этот быт в его повседневности, — армянских женщин за выпечкой хлеба, молодых девушек с кувшинами, собравшихся у родника, курдянок, ткающих палас.

Есть еще одна область изобразительного искусства, в которой Коджояну принадлежало значительное место. Творческая индивидуальность Коджояна не будет полностью раскрыта, если не отметить его работу в области прикладного искусства. Художник никогда не забывал, что первые свои шаги на художественном поприще он начал в ювелирной мастерской, гравировав и чеканя изделия из серебра и золота. В области прикладного искусства художник работал вплоть до середины сороковых годов. Лишь в 1945—1947 годах им было сделано несколько эскизов для изделий из серебра — блюд, тарелок, чаш, кувшинов, с гравированными орнаментальными и фигурными изображениями. Позднее, в 1957—1958 годах, он исполнил также рисунки для керамических изделий. Среди них прекрасными образцами являются два рисунка для фарфоровых тарелок с золотыми силуэтами Саят-Нова, один на синем, другой на фиолетовом с золотом орнаментальных фонах. В это же время, получив заказ на исполнение пяти рисунков для фаянсовых сосудов, Коджоян исполнил сорок семь эскизов, самых различных по форме и расцветке, то в виде так полюбившейся ему птицы «Феникс», то в виде каких-либо животных, то украшенных женской головой, то просто сосудов, но никогда не повторяющихся. Некоторые из них уже выполнены в фарфоре и фаянсе.

* * *

Коджоян работал на протяжении почти четырех десятилетий. С первых лет существования Советской Армении и до конца своей жизни (он умер в 1959 г.) Коджоян стоял в первых рядах армянских



Давид Сасунский. 1958 г.

художников. Он внес значительный вклад во все области армянского изобразительного искусства — и в живопись, и в графику, и в прикладное искусство. В своем искусстве художник охватил такие области, которые до него почти не были затронуты. Армянский народный эпос, армянская сказка нашли в нем своего достойного интерпретатора. Значителен вклад Коджояна и в область тематических композиционных картин, и в область пейзажа и, наконец, прикладного искусства. Все это дает право считать, что Коджоян был одним из тех армянских художников, искусство которых определяло национальное лицо армянского искусства.

1919 г.

Развалины города Ани. Б., гуашь. 19,5×28,5.
Собств. А. Бекаряна.

1921 г.

Армянский герольд. Б., акв. 24×18
Гос. картинная галерея Армении.

1922 г.

Улица в Тавризе. Х., темпера. 89×140,5
Гос. картинная галерея Армении.

Столовая в Тавризе. Х., темпера. 67×93
Гос. картинная галерея Армении.

Давид Сасунский. Б., акв. 47×61
Гос. картинная галерея Армении.

Ахалцхские женщины. Б., акв. 64×50
Собств. семьи А. Исаакяна.

1923 г.

Осень в Ереване. Х., м. 45×48
Гос. картинная галерея Армении.

1925 г.

Иллюстрации к сказке Ст. Зорьяна «Азаран Блбул». Б., акв. 20×26
Айпетрат (Гос. издат. Армении), Ереван, 1926 г.

Гос. картинная галерея Армении.

Обложка журнала «Пайкар». Б., гуашь. 27×68,5

Гос. картинная галерея Армении

1925—1927 гг.

Гарни. Серия рисунков *. Б., гуашь, сангина, темпера.

Рождение Ваагна. Х., м. 110,5×92

1928 г.

Жатва. Гравюра на дереве. 17,5×20,5

Ленинакан после землетрясения. Гравюра на дереве. 17×19,7

1929 г.

Дзорагюх. Ереван. Гравюра на дереве 17,5×20,5

Въезд Красной Армии в Карчеван. Гравюра на дереве 15×11

1930 г.

Расстрел коммунистов в Татеве. Х., восковые краски. 248×207

Гос. картинная галерея Армении.

1933 г.

«Книга пути» Е. Чаренца. Оформление, иллюстрации. Б., тушь. 22×18

Айпетрат, Ереван, 1933.

1934 г.

3 иллюстрации и форзац к «Стихотворениям» Азата Вштуни. Б., тушь, гуашь
25,2×16

Айпетрат, Ереван, 1933.

7 иллюстраций, титулы, шмуцтитулы, форзац к «Сказкам и легендам»

М. Горького. Б., тушь.

Айпетрат, Ереван, 1934.

1935 г.

Оформление сборника записей армянского эпоса «Сасунские безумцы» (Давид Сасунский). Б., тушь.

Айпетрат, Ереван, 1936.

* Произведения, местонахождение которых не указано, принадлежат художнику.

1936 г.

Иллюстрации и оформление к русскому изданию «Антологии армянской поэзии».
Б., темпера.
Гос. картинная галерея Армении.

1939 г.

Взятие Двина. Х., м. 55×68
Гос. Исторический музей Армении.

1941 г.

Семь эскизов декораций к опере А. Степаняна «Давид Сасунский».
Б., гуашь. 45,5×62
Феникс. Б., гуашь. 47×35
Феникс. Б., гуашь. 48×35,5

1943 г.

Пленные фашистские генералы. Б., гуашь. 36×63

1944 г.

Оформление текста государственного гимна Армении. Б., гуашь. 65×45
Айпетрат, Ереван, 1946.
Форзац к «Украинским песням» А. Спендиарова. Б., гуашь. 30×45,5
Айпетрат, Ереван, 1948.

1945 г.

Иллюстрации, титульный лист, шмуцтителы, фронтиспис к сборнику песен Саят-Нова. Б., гуашь 35×48; 31×48
Айпетрат, Ереван, 1945.
Четыре иллюстрации к пьесе «Ара Прекрасный» Напри Заряна.
Б., кар., гуашь. 35×47,5
Айпетрат, Ереван, 1946.

1947 г.

Рождение Давида Сасунского. Х., м. 190×292
Праздник урожая. Х., м. 211×311

1948 г.

Иллюстрации к поэме «Девушка и смерть» М. Горького. Меццо-тинто. 22,5×17,5
Айпетрат, Ереван, 1948.

1950 г.

В. И. Ленин. *Мелло-тинто*. 22,5×17,5

Степан Шаумян. *Мелло-тинто*. 22,3×17

Форзац к книге стихотворений И. Гришашвили. Б., гуашь. 29,5×42
Айпетрат, Ереван, 1950.

Эскизы для плафона ванного здания санатория в Арзни. Б., гуашь. 40×70

1952 г.

Ущелье реки Дебет у села Туманян. Х., м. 94,5×115

Крепость Аштота Ерката из села Туманян. Х., м. 61×91

Форзац к партитуре оперы А. Спендиарова «Алмаст». *Мелло-тинто*. 33,5×61,5
Айпетрат, Ереван, 1952.

1954 г.

«Армянские народные сказки». Двадцать четыре иллюстрации и заставки.
Айпетрат, Ереван, 1955.

Иллюстрации и заставки к двадцати четырем «Армянским сказкам».
Б., гуашь, тушь. 30×25
Гос. картинная галерея Армении.

1955—1956 гг.

Гарни-гегардские пейзажи.

Пещеры. Б., темпера. 37×50

Скалы. Б., темпера. 37,5×24,5

Окрестности монастыря Гегард. Б., темпера. 34×27

Окрестности монастыря. Часовня. Б., темпера. 25×33.

Резьба на стене монастыря Гегард. Б., темпера. 25,5×34

Пещеры во дворе монастыря Гегард. Б., темпера. 25,5×34

Скалы. Гегард. Б., темпера. 25×34

Скалы под снегом. Б., темпера. 28×37,5

Окрестности монастыря Гегард. Б., темпера. 48×35

Двор монастыря Гегард. Б., темпера. 48×50

Молельня Просветителя. Гегард. Б., темпера. 46,5×74,5

Скалы. Б., темпера. 37,5×49,5

Окрестности монастыря Гегард. 28×41,5

Окрестности монастыря Гегард. 33,5×47,5

Пещера Кер-Оглы. Б., темпера. 49,5×38

Окрестности Гегарда. Б., темпера. 37,5×50

Паломницы в Гегарде. Б., темпера. 47,5×50
Скалы. Б., темпера. 35×24
Внутри пещерной церкви. Б., темпера 47,5×35
Горы. Гегард. Б., темпера. 25,5×34
Горы. Гарни. Б., темпера. 25,5×34,5
Окрестности Гегарда. Б., темпера. 43×29,5
Развалины армянской церкви в Гарни. Б., темпера. 38×50
Маки. Х., м. 50×64

1956 г.

Герань. Х., м. 43,5×37
Георгины. Х., м. 81×63
Герань. Х., м. 71×62
Обложка и шесть иллюстраций к поэме О. Туманяна «Парван».
Х., холодная энкаустика. 37×43

1957 г.

Горы Армении. Х., м. 124×170
Весна. Х., м. 120×170
Арагац на рассвете. Х., м. 76×170
Арагатская долина. Х., м. 76×170
В далеком прошлом. Х., м. 94×115
Горы в Армении. Х., м. 94,5×115
Женщины за выпечкой хлеба. Х., м. 86×107
Ущелье в Джермук. Х., м. 86×94
Село в окрестностях Джермука. Х., м. 78×86
Горный пейзаж. Джермук. Х., м. 61×82
Осенний мотив Джермук. Х., м. 90×69,5
В селе Гарни. Х., м. 85×106

Гос. картинная галерея Армении.

47 эскизов фарфоровых и фаянсовых сосудов. Б., гуашь.
Эскизы фарфоровых сосудов и тарелок «Феникс». Б., гуашь. 22×21 и 25×31
18 иллюстраций и 36 заставок к «Сказкам» Ст. Зорьяна.
Б., гуашь. 32×22,5; 32,5×22; 32,7×34
Айпетрат, Ереван, 1957.

Село Канакер. Х., м. 78×98,5

1958 г.

Давид Сасунский. Х., м. 192×295

Горы Цахкадзора. Х., м. 76×170

Караван верблюдов в Иране. Х., м. 76×170

У родника. Х., м. 170×119

На кочевке. Курдянки ткнут палас. Х., м. 119×170

Горы Кировакана. Х., м. 78×99

Весна. Норк. Х., м. 86×107

Ранней весной. Норк. Х., м. 86×107

Котайские горы ранней весной. Х., м. 95×125

Развалины Ани. Х., м. 76×170

Саят-Нова. Два эскиза к тарелкам. Б., гуашь. 32,5×25

- Пахота. 1923 г.
 Развалины города Ани. 1919 г.
 Улица в Тавризе. 1922 г.
 Столовая в Тавризе. 1922 г.
 Давид Сасунский. 1922 г.
 Спящая персиянка. 1921 г.
 Армянский герольд. 1921 г.
 Лежащие воны. Заставка. 1924 г.
 Иллюстрация к сказке Ст. Зорьяна «Азаран Блбул». 1925 г.
 Иллюстрация к сказке Ст. Зорьяна «Азаран Блбул». 1925 г.
 Обложка журнала «Пайкар». 1925 г.
 Одинокий дуб. Кировакан. 1925 г.
 Крестьяне из Гарни — Степан Мартиросян и Саркис Арутюнян. 1926 г.
 Расстрел коммунистов в Татеве. 1930 г.
 Осень в Ереване. 1923 г.
 Окрестности Гегарда. 1927 г.
 Двор монастыря Гегард. 1927 г.
 Въезд Красной Армии в Карчеван. 1929 г.
 Заставки к «Книге пути» Е. Чаренца. 1933 г.
 Шмудтитул к «Сочинениям» Азата Вштуни. 1934 г.
 Портрет А. Акопяна к «Стихотворениям» А. Акопяна. 1934 г.

Заглавные буквы к книге Вартана Айгеци «Агвесарик» («Лисья книга»). 1935 г.
Форзац к армянскому эпосу «Сасунские безумцы». 1935 г.
Портрет Саят-Нова для «Антологии армянской поэзии». 1936 г.
Эскиз декорации к опере А. Степаняна «Давид Сасунский». 1941 г.
Эскиз декорации к опере А. Степаняна «Давид Сасунский». 1941 г.
Давид-Бек. 1943 г.
Феникс. 1957 г.
Фронтиспис к «Сборнику песен» Саят-Нова. 1945 г.
Праздник урожая. 1947 г.
Портрет Степана Шаумяна. 1950 г.
Иллюстрация к «Сказке о мудрой козе». 1954 г.
Иллюстрация к «Сказке о мудрой козе». 1954 г.
Заставка и концовка к сказке «Ненасытный поп». 1954 г.
Заставка и концовка к сказке «Ремесло-золото». 1954 г.
Заставка и концовка к сказке «Ремесло-золото». 1954 г.
Ущелье в Джермуке. 1957 г.
Село в окрестностях Джермука. 1957 г.
Женщины за выпечкой хлеба. 1957 г.
На кочевке. Курдянки ткнут палас. 1958 г.
У родника. 1958 г.
Апаран. 1958 г.
Эскиз фарфорового сосуда. 1957 г.
Эскиз фарфорового сосуда. 1957 г.
Эскиз фарфорового сосуда. 1957 г.
Эскиз тарелки «Саят-Нова». 1958 г.
Давид Сасунский. 1958 г.

ЦВЕТНЫЕ ВКЛЕЙКИ

Форзац к «Стихотворениям» А. Акопяна. 1934 г.
В селе Гарни. 1957 г.
Эскиз кувшина «Олень». 1957 г.
На суперобложке: Весна. 1957 г.



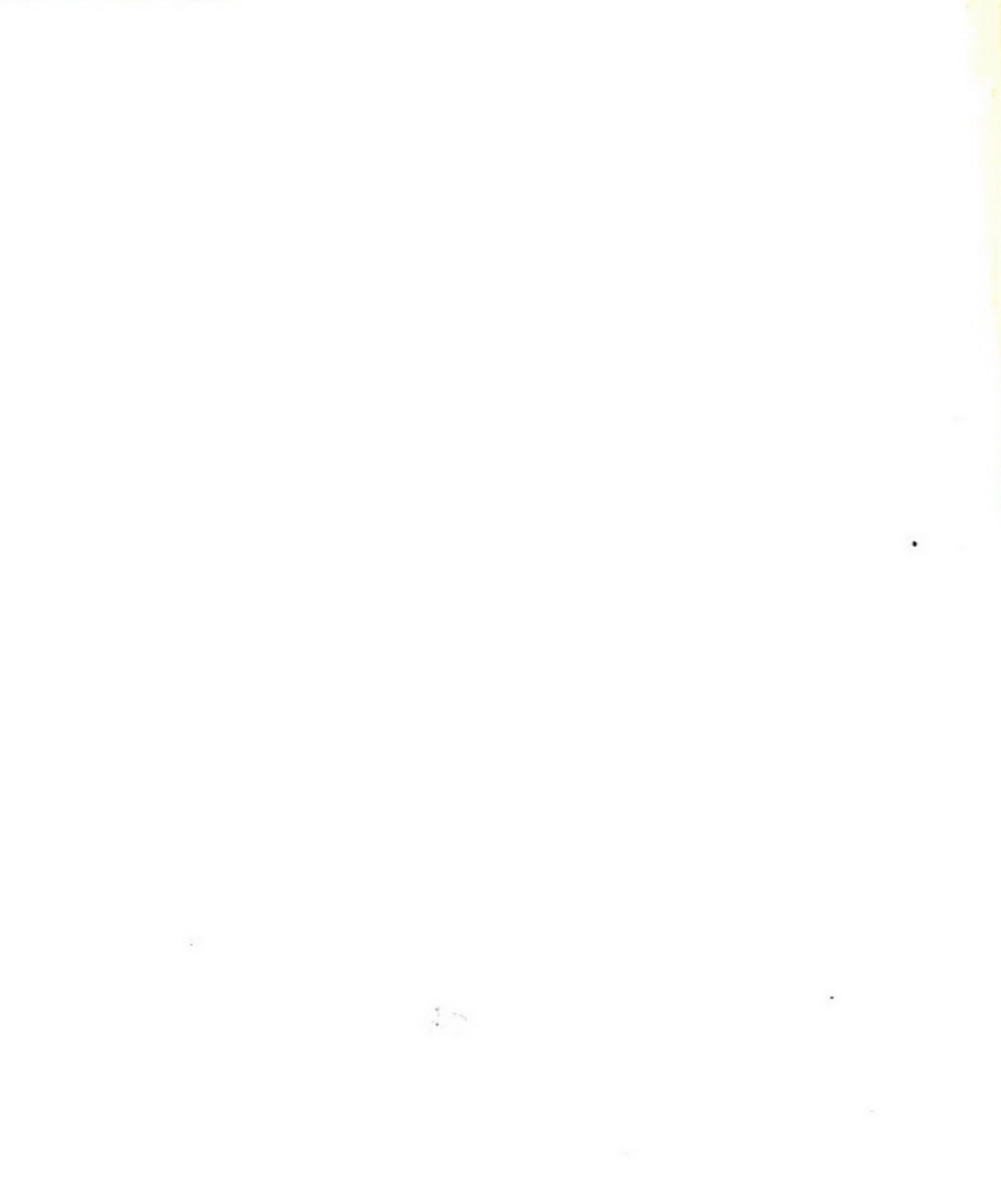
Рубен Григорьевич
Дрампян
«А. К. КОДЖОЯН»

Редактор *В. Тиханова.*
Художественный редактор *В. Антипов.*
Технический редактор *А. Рагнер.*
Корректор *Ю. Сенченко.*

Цена 7 руб. 10 коп.

Ш 06486. Подписано к печати. 9.1-60 г. Зак. 1216.
Печ. л. 5,84. Уч. изд. л. 4,08. Тираж 3500.

Типография издательства «Советский художник».
Москва, Мало-Московская ул. 21





ՀԱՅ ՖԻՃՆԱՐԱՐ ԳԻՒՄ. ԳՐԱԴ.



FL0610182

P $\frac{\pi}{25254}$