



ПЕЙЗАЖ В АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ի. Ա. ԱՅՎԱԶՅԱՆ

ԲՆԱՊԱՏԿԵՐԸ ՍՈՎԵՏԱՆԿԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1978

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

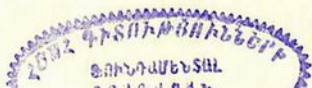
М. А. АЙВАЗЯН

ПЕЙЗАЖ В АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Р II
425736

~~111855~~

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978



В работе дается целостная картина развития советской армянской пейзажной живописи, рассматривается творчество видных армянских художников.

ВВЕДЕНИЕ

...Каменная пустынная местность, лишенная растительности. Серая однообразная земля, почти слившаяся с голубой полосой неба, на котором бледный лик луны выглядывает из-за низких глинобитных стен, окружающих величественный памятник древнего зодчества Армении—храм св. Рипсимэ. Его строгий силуэт четко выделяется на фоне неба. Рассеянный холодный свет, окутавший местность, вносит ощущение безжизненности, неподвижности и застоя. Жизнь на этой земле почти замерла, застыла.

Такой видит родную землю крупный армянский художник дореволюционной эпохи В. Я. Суренянц в своей картине «Монастырь св. Рипсимэ близ Эчмиадзина», созданной в 1897 г.

Тревожно-драматические чувства, пронизывающие этот пейзаж, были связаны с глубокими переживаниями В. Я. Суренянца, навеянными современными ему трагическими событиями резни армян в 1895 г.

«Своей картиной художник хотел напомнить нам об историческом прошлом армянского народа, воскресить и направить чувства и мысли зрителя к трагическим страницам прошлого Армении, когда полчища завоевателей—арабов, сельджуков, монголов, персов, турок, подвергая огню и мечу страну, грабя мирных жителей, забирая их в плен, издеваясь над ними и убивая их, превращали многие места, где ранее кипела жизнь, в мертвые пустыни»¹.

В картине ясно раскрываются философские думы художника о родной земле, о прошлом и настоящем своего народа и вместе с тем подчеркивается величие его творческого гения, не угасавшего даже в самые тяжелые исторические эпохи.

«Монастырь св. Рипсимэ близ Эчмиадзина»—одно из лучших произведений армянской живописи конца XIX века. По своему характеру оно относится к историческим пейзажам, в которых эпически-драматическое повествование облечено в монументальную форму живописи.

¹ Р. Драмлян. О пейзаже «Храм Рипсимэ» Вардгеса Суренянца. «Известия АН Арм. ССР», 1957, № 2, стр. 49.

Спустя почти полвека тот же самый объект изображения—монастырь св. Рипсимэ—привлек к себе внимание крупнейшего представителя советской армянской живописи М. С. Сарьяна, создавшего картину «Арагат со стороны Рипсимэ» (1945). М. Сарьян, как и В. Суренянц, в центре композиции изобразил архитектурный памятник св. Рипсимэ, но не на фоне мертвенно-бледного неба, а мощного массива горы Арагат, светящейся голубым сиянием. Вокруг памятника он изобразил не безжизненную каменистую землю, а колхозные поля, искрящиеся желто-зеленым светом от изобилия солнечных лучей, местами оживленные сочными темно-зелеными кучами деревьев и фигурами работающих колхозниц.

В картине советского мастера, в отличие от полотна В. Суренянца, земля напоена солнцем, природа полна жизни, изображенные монастырь св. Рипсимэ почти слилось с окружающей природой, напоминая нам о красоте и древности зодчества Армении.

Картина написана широкой сарьяновской кистью, в мажорной цветовой гамме, усиливающейся от контраста желто-зеленых—сине-голубых тонов. Обилие света в картине вносит в нее большую динамику; строгая и четкая композиция сообщает ей монументальное звучание.

При сравнении обеих пейзажных картин, созданных представителями различных социальных эпох, трудно найти в них что-то общее. Хотя, казалось бы, один и тот же объект изображения должен был ограничить рамки воображения мастеров, известных своим правдивым искусством.

Объяснить подобное различием крупных творческих индивидуальностей, стилевыми тенденциями не похожих друг на друга мастеров было бы далеко не достаточно. Начиная с самого содержания, эти пейзажи очень различны между собой. Корни несходства данных пейзажей лежат в глубине искусства этих мастеров, в их различной идейно-художественной концепции, в различном философском отношении к жизни, накладывающей свою печать на духовную атмосферу каждой эпохи. Почти одинаковые мотивы воплощаются в искусстве этими двумя мастерами совершенно различно, ибо ими по-разному ощущается жизнь, по-разному отбирается материал и дается его художественная и социально-этическая оценка. Естественно, различны у них и принципы художественного обобщения, живописного воплощения образа.

Картина В. Я. Суренянца «Монастырь св. Рипсимэ близ Эчмиадзина» как бы символизирует облик дореволюционной Армении; вся она пронизана драматическим чувством художника-демократа конца XIX—начала XX веков. Картина же М. С. Сарьяна «Арагат со стороны св. Рипсимэ»—это выражение жизнеутверждающего отношения художника к действительности, к миру.

На подобном примере, взятом из истории армянского изобрази-

тельного искусства, как и на множестве других примеров из искусства различных народов, различных эпох можно проиллюстрировать мысль о том, что пейзаж, как и любое подлинно художественное произведение иного жанра, является важным средством для художественно-образного осознания жизни, для отображения современности, передачи мыслей и чувств людей своего времени и также имеет общественную значимость. Пейзаж дает возможность в концентрированной идейно-образной форме выразить художнику как свое, так и философско-эстетическое отношение народа к действительности, передать любовь к родине.

Наряду с сюжетной живописью, портретом или натюрмортом пейзажные произведения являются зеркалом духовной атмосферы эпохи, ибо через пейзажи также передается мир душевных переживаний человека, его идеалы, отношение к миру. Но с той разницей, что в пейзаже человеческое передается не как действие, а как переживания людей, опосредствованно выраженные через состояния природы.

Иной раз, говоря о значении пейзажного жанра, мы ограничиваемся лишь мыслью о том, что он способствует воспитанию патриотических чувств, раскрытию красоты окружающей действительности. Между тем, именно в пейзаже мы ясно ощущаем своеобразное отношение к природе различных народов. Пейзаж помогает нам познавать самих себя, нашу жизнь, чувство нового, обогащает и возвышает духовный мир человека.

В пейзажных произведениях образ природы отражает в себе чувства и мысли данного общества, которые передаются художником опосредствованно, находя более свободное и бесконечно разнообразное выражение. Поэтому, быть может, пейзаж—самый лирический вид живописи, приближающийся к поэзии и музыке. И как в музыке, так и в пейзаже, мы можем «слышать» целые симфонии, созданные духовным миром народа, познавать его национальный характер, воспитанный исторической судьбой².

Но лиричность этого жанра вовсе не исключает эпических, героических, философских и других разновидностей пейзажа.

Много веков насчитывает история пейзажа в мировом искусстве. История армянского пейзажа, уходящая корнями в глубь веков, тесно связана с развитием общественного сознания, с борьбой направлений в искусстве, с национальными особенностями художественной школы. Эта интересная и обширная область армянского изобразительного искусства требует глубокого и всестороннего изучения.

Истоки формирования пейзажа восходят к армянским миниатюрам т. е. к книжной живописи, насчитывающей более чем тысячелетнюю

² См. А. А. Федоров-Давыдов. Советский пейзаж. М., «Искусство», 1958, стр. 4.

историю. Живое чувство природы, ее красочности и разнообразия, экспрессивная выразительность образов и энергичная манера выражения, колоризм живописи, отличающие творчество мастеров армянской миниатюры, легли в основу национальной пейзажной традиции.

Общезвестно, что в рамках религиозного сюжета в этих миниатюрах часто выражались самые земные человеческие чувства.

В них уделено значительное место «пейзажам» или пейзажным элементам, как среде, в которой происходят сцены, события. Эти «пейзажи», созданные замечательными армянскими миниатюристами, обычно очень умело подчиняются всему композиционному и красочному строю произведения, способствуя выражению определенного настроения и раскрытию идейного смысла.

Так, передаче настроения праздничности, светлой радости способствует «пейзаж» в Ахпатской рукописи 1211 г. (Матенадаран, № 6288) художника Маркаре—лист «Вход в Иерусалим». Полны тревожности, драматической экспрессивности многие листы рукописи Таргманчац, 1232 г. (Матенадаран, № 2743) художника Григора, в которых действие разворачивается на фоне «архитектурных пейзажей», как например, «Благовещение», «Тайная вечеря» и др.

О листе «Воскрешение Лазаря» из киликийской рукописи середины XIII в., исполненной неизвестным художником, по заказу Смбата Кунетабля (Матенадаран, № 7644), исследователь древнеармянского искусства Л. А. Дурново пишет: «Обычная каноническая трактовка сцены не помешала мастеру дать, хотя бы в условном цвете, кусок живой природы—скалы, на фоне которых происходит действие, несомненно изображают базальтовые столбы. Такой реалистический подход мог сказаться только при зарождающемся новом отношении к природе, при интересе к ней, как к окружающей человека живой действительности»³.

Естественно, подобные «арханческие» пейзажи армянской книжной миниатюры не приобретали самостоятельного значения, исполнялись в зависимости от традиционного религиозного сюжета и не имели того смысла, который мы вкладываем в пейзаж в настоящее время, т. е. раскрытие целостной картины природы в ее объективной реальности. В армянской живописи пейзаж складывается в самостоятельный жанр много позднее. Ему предшествует длительное развитие.

Впервые в армянской живописи мы встречаемся с пейзажами, совершенно отличными от прежних, с впечатлением цельности природы, с осознанием ее реальности, с новым глубоко лирическим восприятием окружающей действительности в середине XVIII века. Формирование нового восприятия природы тесно связано с общим процессом обмир-

³ «Древнеармянская миниатюра». Альбом. Текст Л. А. Дурново. Ереван, Госиздат, 1952, табл. 29.

щения искусства, в котором большую роль на протяжении двух веков сыграла замечательная семья художников Овнатянянов. В иллюстрациях (жанрово-пейзажного характера) к «Сборнику песен»⁴ (1765 г., Матенадаран, № 1126) крупнейшего ашуга и живописца Нагаша Овнатяна, певца любви и жизненных радостей, есть два листа, представляющих для нас особенный интерес. Это листы на светские темы, в которых пейзажная часть демонстрирует появление нового качества на пути реалистического осмысления образа природы.

На одном листе «Сборника» изображены на веранде богатого дома женщины, слушающие ашуга. За верандой открывается светлый пейзаж с зеленой лужайкой. На ней резко темнеют силуэты небольших деревьев, за ними видны огороды и снова полоса еле заметных деревьев. Даль заканчивается цепью волнистых гор, над которыми простирается бело-голубое небо. Небо оживлено летящими стайками птиц. Вся природа живо передана художником, она пронизана взволнованным, светлым, радостным чувством. В пейзаже использованы средства конкретного изображения природных форм.

На втором листе запечатлен загородный пикник на лоне природы. В пейзажной части данного произведения еще сильнее ощущается полнота переживаний художника. Человеческие фигуры перенесены на зеленый простор долины. Цвет травы перекликается с голубизной рек, по которой плывут лодки. На первом плане—группа стройных деревьев с тонкими стволами, частично погруженных в прохладу тени. Даль замыкается цепью волнистых невысоких гор, и снова над ними светлое, неомраченное небо.

Живопись названных листов прозрачна и трепетна. Она передает поэтическое чувство художника, его любовное отношение к природе.

Подобный подход к изображению природы знаменует новый период в развитии реалистического начала в армянской пейзажной живописи второй половины XVIII века.

В XIX веке Армения, столетиями раздираемая иноземными захватчиками, обрела относительный покой: в 1828 г. восточная часть страны была присоединена к России. Это событие огромного исторического значения содействовало интенсивному развитию экономики и культуры Армении. Однако и в этот период, в результате колониальной политики царского правительства, армянские художники не имели минимальных возможностей для творческой деятельности у себя на родине. В лучшем случае они могли ее посещать наездами, работая в основном в Тифлисе, Москве, Петербурге, Ростове-на-Дону, Париже и других городах мира. Но многие из них сохранили тесные связи с жизнью родного народа.

⁴ Писцом сборника является Айрапет Агулеси, имя художника-иллюстратора неизвестно. Можно предположить, что данные иллюстрации являются прототипами иллюстраций Нагаша Овнатяна и, очевидно, исполнены его сыновьями.

Таким образом, армянская пейзажная живопись XIX—начала XX веков также развивается усилиями художников, живущих вне Армении.

О пейзаже первой половины XIX века мы имеем мало сведений. Природа как бы «проглядывает» в окне, изображенном на фоне «Портрета Ш. Надирия», принадлежащего кисти крупнейшего живописца—портретиста Акопа Овнатяна. Светлый пейзаж, слегка намеченный художником, быть может, несколько похож на горные дали, изображенные в вышеуказанных иллюстрациях «Сборника песен» Нагаша Овнатана.

Далее мы встречаемся с пейзажем в известной нам первой жанровой картине середины XIX века—«Пикник на берегу Куры» (1850—60-ые годы), созданной С. А. Нерсисяном.

В картине уделяется большое место изображению старого Тифлиса. Она исполнена несколько в академическом духе, с кулисным построением планов, но с живым ощущением природы.

Армянская пейзажная живопись начинает развиваться интенсивнее со второй половины XIX века. На ее развитие оказывает благотворное влияние крупнейший мастер-маринист Иван Константинович Айвазовский, творчество которого принадлежит русской и армянской культуре. С конца 60-х годов XIX века И. К. Айвазовский, армянин по происхождению, пишет пейзажные картины на армянскую тематику, такие, как «Арагат», «Озеро Севан», «Ной спускается с горы Арарат» и ряд других. Они, несомненно, имеют историческое значение в становлении армянского пейзажа как самостоятельного жанра.

Ряд армянских живописцев—выдающийся художник Г. З. Башинджагян, В. А. Махоян, Э. А. Магдесян, А. Шабаян и др. во многом формируются под воздействием искусства И. К. Айвазовского.

В первой половине 80-х годов XIX века, с началом творческой деятельности Геворка Захаровича Башинджагяна, армянская пейзажная живопись, как жанр, окончательно приобретает свое самостоятельное значение.

Творчество Г. З. Башинджагяна, воспитанника Петербургской Академии художеств, сыграло решающую роль не только в утверждении самостоятельности пейзажного жанра, но и национальной тематики. Оно, будучи связано с идейным реализмом русских передвижников, сильно способствовало развитию реалистического пейзажа в армянской живописи.

Художник на протяжении 40 лет создал картины, в которых нашли выражение глубокие патриотические идеи. Вместе с тем, постоянно живя в Тифлисе, Г. З. Башинджагян явился певцом природы всего Закавказья.

Большинство картин художника, относящихся к первой половине творческой деятельности, характеризуется романтическими чертами, связанными во многом с творчеством И. К. Айвазовского. Они особенно

четко выявляются в пейзажах Башинджагяна «Дождливый день на Севане» (1899), «Штиль» (1901) и др.

Связь с творчеством И. К. Айвазовского проявляется в них также в общности некоторых художественных приемов и в писании большинства картин по памяти.

Все, что создано Г. З. Башинджагяном во второй половине творческой деятельности, тесно перекликаясь с первой, отличается чертами реализма и характеризуется эпическим повествованием природных образов, как это мы видим в картинах «Арагат» (1912), «Кура ночью» (1916) и др.

Лучшие произведения мастера отличаются крепким композиционным построением. В них тональной живописью передается материальность предметов, четко выявляются пластические формы, рационально используется светотень.

Вслед за Г. З. Башинджагяном в пейзажном жанре работает ряд художников, в том числе такой крупный мастер, как В. Я. Суренин, использующий элементы пейзажа и в историко-бытовых картинах. Среди пейзажных произведений художника самым значительным является «Монастырь св. Рипсимэ близ Эчмиадзина», о котором говорилось выше.

В период последней четверти XIX века обострение классовых противоречий в Армении, как и во всем Закавказье, ведет к подъему общественной мысли, развитию реалистической литературы, театра, музыки, изобразительного искусства.

Пейзажный жанр, наряду с бытовой и исторической картиной, портретом становится тоже ведущим в армянской живописи.

В конце XIX и начале XX вв. в пейзажном жанре работают известные художники: С. М. Агаджанян, Ф. П. Терлемезян, А. И. Шамшинян, А. С. Акопян, А. А. Арцатбаниян и др., которые расширяют разновидности жанра, развивая и обогащая его идейно-художественные особенности.

Среди них особенно выделяется Ф. Терлемезян (получивший образование в Петербурге и Париже, живший в Турции, Америке и других странах). В пейзажах Терлемезяна прослеживается, с одной стороны, связь с живописью Г. Башинджагяна, с другой — новые особенности. Искусство Ф. Терлемезяна является как бы промежуточным звеном в поступательном развитии армянской пейзажной живописи от Г. Башинджагяна к Е. Татевосяну и М. Сарьяну.

Реалистическая живопись Ф. Терлемезяна, материально передающая природные формы, тональная по своему характеру, постепенно светлеет. В ней заметную роль начинает играть пленэр, усиливший интенсивность цвета и света, что придает большую выразительность полотнам художника. Это явление легко заметить при сравнении ранних пейзажей: «Эчмиадзинский собор» (1903), «Гробница Закарэ Спаса-

лара» (1904) с более поздними—«Гора Сипан с острова Ктуц» (1915), «Бжни» (1917) и др.

С началом деятельности таких крупных мастеров, как Е. М. Татевосян (работавшего сначала в Москве, затем в Тифлисе) и М. С. Сарьян (получившего широкую известность в Москве), армянская живопись, в том числе пейзажная, приобретает новые качества.

Оба мастера, воспитанники Московского училища живописи, ваяния и зодчества, испытали на себе благотворное влияние русского демократического реалистического искусства. В стенах училища определялось их демократическое художественное мировоззрение, обреталось высокое профессиональное мастерство. На Е. Татевосяна особенно сильное влияние оказал В. Поленов, а на М. Сарьяна—В. Серов и К. Коровин, всемерно способствовавших формированию ярких творческих индивидуальностей и развитию реалистических основ их искусства. Тесная взаимосвязь между русским и армянским искусством, ярко выявившаяся в конце XIX и начале XX вв., способствовала формированию армянской национальной школы искусства.

Дореволюционная армянская пейзажная живопись обогатилась лирическими произведениями, созданными Е. Татевосяном, творчество которого характеризуется правдивым восприятием окружающего мира и большой живописностью, являющейся следствием использования художником принципов импрессионизма в области цвета и света («Арагац», 1917).

В искусстве М. Сарьяна армянская пейзажная живопись обрела черты монументальной декоративности, большой обобщенности цвета, рисунка и эпическую силу.

На формирование творчества М. Сарьяна, помимо импрессионистов, оказали сильное воздействие также и постимпрессионисты, и особенно А. Матисс. Блестящие по мастерству произведения, посвященные Востоку,—«Константинополь. Улица. Полдень» (1910), «Финиковая пальма. Египет» (1911), «Пустыня. Египет» (1911), «Ночь. Египет» (1911) и др.—ясно выявили глубоко новаторские и гуманистические основы искусства М. Сарьяна дореволюционной эпохи.

Лучшие достижения армянской живописи дореволюционного времени, а также многовековой опыт изобразительного искусства армянского народа многим способствовали созданию нового, советского армянского искусства.

Одна из наиболее блестящих страниц истории развития советской армянской живописи принадлежит пейзажу. Крупные успехи армянской пейзажной живописи и ее относительно малая изученность обусловили создание данной работы.

До настоящего времени в искусствоведческой литературе не было обобщающих исследований, посвященных пейзажной живописи Арме-

нии. Исключение составляет книга Р. Шишманияна «Пейзаж и армянские художники» (Ереван, 1958), в которой автор стремился ознакомить широкие круги любителей искусства с жанром пейзажа, главным образом на примере творчества армянских художников XIX—начала XX вв. Р. Шишманиян собрал в своем исследовании большой фактический материал, в котором особенно ценны сведения о творчестве зарубежных художников-армян.

В немногочисленных общих трудах по истории изобразительного искусства Советской Армении («Очерки по истории искусства Армении». Сб. статей, М.—Л., 1939; Е. Мартикян, Р. Парсаян, «Изобразительное искусство Армянской ССР», М., 1957; Т. Измайлова, М. Айвазян, «Искусство Армении», М., 1962 и др.), в монографических работах и статьях о Г. Башинджагяне, Е. Татевосяне, М. Сарьяне (единственному из армянских мастеров, которому посвящено много литературы), А. Коджояне, С. Аракеляне, Г. Гюрджяне, О. Зардаряне, М. Абегае, М. Асламязяне, Е. Асламязяне, Х. Есаяне и др. рассеяны отдельные исследования, наблюдения и обобщения по вопросам, поднятым в настоящей работе.

В названных монографиях, трудах, посвященных общему развитию советского армянского изобразительного искусства или анализу пейзажного жанра в советском искусстве (А. А. Федоров-Давыдов, «Советский пейзаж», М., 1958), не были поставлены проблемы развития армянского пейзажа, и в своей совокупности они не могли дать картины его целостного развития. Но среди них нужно выделить монографию «М. Сарьян» Р. Г. Драмбяна (М., 1964), в которой значительное место уделено осмыслению и оценке пейзажного жанра, как одного из важнейших достижений армянской живописи, и книгу А. А. Федорова-Давыдова, посвященную полувековой истории советской пейзажной живописи, ее выдающимся представителям, принадлежащим разным поколениям; раскрывающую высокую миссию этого жанра как выразителя духовной атмосферы эпохи. В книге автор кратко останавливается на характеристике, национальном своеобразии пейзажного творчества М. Сарьяна, Г. Гюрджяна, М. Абегае, О. Зардаряна и Х. Есаяна.

Данное исследование велось на богатейшем материале армянской пейзажной живописи. Автор собирал материал в Государственной картинной галерее Армении (Ереван), в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном музее искусства народов Востока (Москва), а также в частных коллекциях, в мастерских армянских художников и на республиканских и всесоюзных выставках, вплоть до 1970 года.

ГЛАВА I

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ В АРМЯНСКОМ СОВЕТСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. ЕЕ ОСНОВОПОЛОЖНИКИ

Богатейшая область советского армянского изобразительного искусства—пейзажная живопись—за полвека своего существования получила многогранное развитие. Проследивая общие закономерные процессы развития жанра, присущие и искусству других советских народов, в нем можно найти также специфические особенности.

Становление и развитие пейзажного жанра нельзя понять вне тесной связи с общим развитием армянской живописи, занимающей ведущее место в изобразительном искусстве Советской Армении.

Армянская живопись в советский период преимущественно начинается с пейзажного жанра, который остается для многих художников и до сего времени одним из самых любимых. Естественно, в советской армянской живописи параллельно происходит становление, формирование и других ее важнейших жанров: портрета, натюрморта и тематической картины. Но хронологически последние определяют свое лицо позже, чем пейзажная живопись.

В 1920-х и начале 1930-х годов именно пейзажные произведения армянских художников первыми широко отражают новое мировосприятие, путь становления новой жизни. Интенсивное развитие пейзажной живописи в период рождения нового искусства и особенно взволнованное отношение к природе своей страны армянских художников можно объяснить рядом причин.

История Армении свидетельствует о многих веках сопротивления армянского народа иноземным захватчикам, о вынужденной эмиграции, о горечи жизни вдали от родной земли. Разбросанный исторической судьбой по разным странам мира, армянский народ вновь обрел в советскую эпоху свою Родину.

И если из прошлого доносился голос тоски, боли и скорби армянского народа по своей отчизне, выраженный словами Ов. Туманяна:

Я вижу: топчет лютый враг тебя, моя земля,
Твое прекрасное лицо, цветущие поля,
Я слышу стоны городов и разоренных сел,
И крики тех, кто нам принес кровавый произвол,
Кто превратил в долину слез родимые края,
И в песнях жалобных твоих осталась боль твоя.

О горный мой край,
О скорбный мой край¹,

то сегодня поэты Армении слагают ей гимн:

Пусть вечный снег горит на ваших тронах,
Вершины гор родной моей земли!
Пусть бьют ключи на ваших гордых склонах,
Чтоб вечно воды вниз бежать могли.
Цвети, земля, под жарким небосводом,
Пусть колос наливается зерном,
Пусть никогда кровь не течет по склонам,
Мы спелый хлеб благословим вином².

Мечта народная стала реальностью—Армянской Советской Социалистической Республикой. Она имела яркий, специфический природный облик—бесконечно красочный и многообразный, который непрестанно восхищал и манил к себе художников. Художников, чей народ издавна обладал большим живописным даром и тонким поэтическим восприятием жизни и природы. «В каждом армянине есть поэт»—утверждает старинная поговорка, и она оправдывается сборниками армянских песен»,—писал В. Я. Брюсов³.

Наконец, развитию пейзажного жанра во многом способствовали богатые традиции дореволюционной живописи, переданные советскому искусству такими мастерами, как Г. Башинджагян, Е. Татевосян, М. Сарьян, Ф. Терлемезян, С. Агаджанян, А. Коджоян, С. Аракелян, В. Гайфецян, Г. Гюрджян и др. Они заложили крепкий фундамент всей национальной школы живописи, в том числе и пейзажной, в которой на заре ее рождения зазвучали в полную мощь страстная любовь народа к возрожденной Родине, радость ее обретения, восторг перед ее красотой.

Кроме того, успешное развитие пейзажной живописи, как и всего изобразительного искусства, стало возможным благодаря созданию Советской властью самых благоприятных условий для творчества художников, их финансированию государством, широкой системой закупок и договоров.

¹ Ов. Туманян. Избранные произведения, т. I. Поэзия. М., 1960, стр. 164.

² Ованес Шираз. Стихи и поэмы. М., 1960, стр. 35.

³ «Армянская поэзия в переводах В. Я. Брюсова», Ереван, 1956, стр. 13.

С начала 20х годов в Советскую Армению начали съезжаться из разных городов и стран художники-армяне. Их объединило организованное в Ереване в 1923 году «Общество работников изобразительного искусства Армении» под руководством академика архитектуры А. Таманяна и художника М. Сарьяна.

Общество не могло сразу выработать для художников, примыкавших к различным идейно-художественным направлениям, единую идейную платформу, опираясь на которую они могли бы создать произведения, отвечающие грандиозным задачам новой эпохи. Это время было отмечено разнообразными поисками, в процессе которых сформировались черты нового искусства.

Первая выставка, организованная «Обществом работников изобразительного искусства Армении» в 1924 году, с подавляющим числом пейзажных произведений, свидетельствовала о том, что новое искусство еще только зарождалось. Пейзажи, экспонированные на выставке, почти не отражали современной действительности, в них еще чувствовалось мировосприятие художников предшествующего, досоветского периода. В них было много элегического и созерцательного, отголосков старого мира.

Выставка 1926 года в целом также не очень отличалась от предыдущей, но здесь в ряде произведений уже ощущались новая тематика и изменившиеся мироощущение художников.

Крепкой связи с действительностью всемерно способствовали организация филиала АХРР-а (1926—1929), председателем которого стал Г. Гюрджян, а затем АХР Армении и др., призывавшие художников к изучению новой жизни республики, осмыслению ее явлений, к отображению современности.

Для широкого ознакомления с родной землей, преобразовывающейся на глазах современников, художники в 20—30-е годы по своей инициативе организовывали поездки в различные районы республики. (С 1939 г. им начали предоставлять творческие командировки). Поездки способствовали расширению видения действительности, поднятию в искусстве пластов тем из современности.

Чем теснее становилась связь художников с жизнью, тем настойчивее проступало в их творчестве новое. И если черты нового проявились в армянском пейзаже первой половины 20-х годов только лишь в некоторых произведениях армянских художников, то во второй половине 20-х—начале 30-х годов они ярко выявились уже во множестве работ. Число пейзажей все возрастало. Горячая увлеченность этим жанром свидетельствовала не об отрыве художников от действительности, а, наоборот, об их тесной связи с ней.

Пейзаж явился той областью живописи, посредством которой армянские художники смогли успешно найти контакт с новой советской действительностью.



И. М. Сарьян. Гегамские горы, 1926 г.

Армянские пейзажисты стремятся выразить в своих произведениях правдиво и полнокровно мысли и чувства, связанные с советской эпохой, отобразить меняющийся облик родной земли и передать пафос созидательного труда своих современников. В их лучших творениях 20—30-х годов появляются существенные черты нового, передающие жизнеутверждающие чувства, романтику и героизм современности. В них ясно чувствуется ритм, дыхание новой жизни возрожденной Армении.

В пейзажах армянских живописцев в своеобразной последовательности отражаются изменения, происходящие в жизни.

Вначале зарождаются пейзажи «чистой природы» (особенно горные пейзажи), многогранно отображающие облик родной земли, затем появляются пейзажи индустриальные, колхозные, жанрово-пейзажные произведения, в которых делается упор на изображение деревенского быта: старого, уходящего, и нового—неуклонно прокладывающего себе дорогу.

Духом нового пронизаны синтезирующие горные пейзажи М. Сарьяна, раскрывающие целостное величие мира, передающие чувства ликования, светлые поэтические пейзажи Е. Татевосяна и С. Аракеляна, героические пейзажи А. Коджояна, индустриальные пейзажи, отображающие строительство электростанций, оросительных каналов республики, созданные Г. Гюрджяном и Ф. Терлемезяном.

Новаторские искания армянских живописцев, стремление выразить грани нового мировосприятия, а также поиски новой пейзажной тематики и средств выразительности способствовали постепенному формированию и кристаллизации нового эстетического образа природы.

Это новое рождалось в борьбе разных художественных направлений, но не столь резкой форме, которая была характерна для русской советской живописи 20-х—начала 30-х годов.

Если вторая половина 20-х годов была периодом напряженных поисков и борьбы разных направлений во всем советском искусстве, периодом вызревания принципов искусства социалистического реализма, то 30-е годы, связанные с развитием советской культуры, со всенародным подъемом, успехами построения социализма во всех областях, целиком способствовали утверждению метода социалистического реализма.

Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировались художественные группировки, и метод социалистического реализма становится единым в советском искусстве.

Для советского изобразительного искусства 30-х годов характерна последовательная борьба за создание тематических картин. Эта проблема стала узловой еще с 20-х годов. В армянской живописи в этот период количество пейзажных работ настолько возросло, что вызвало

17



даже опасение «поглощения» им других жанров. Однако пейзаж, окрепнув, способствовал во многом становлению и развитию тематической картины, а также портрета и натюрморта в армянской живописи. Пейзаж входит в большинство тематических картин армянских живописцев как необходимый компонент и в лучших из них никогда не служит нейтральным фоном. Играя важную роль в композиционных тематических картинах, портретах, натюрмортах, пейзаж четче выявляет их идейное содержание и повышает эмоциональный накал.

Как отмечалось выше, в 20-е—30-е годы пейзажная живопись создавалась произведениями М. Сарьяна и А. Коджояна, Е. Татевосяна, С. Аракеляна и В. Гайфеджяна, Ф. Терлемезяна и С. Агаджаняна, Г. Гюрджяна и др., которые своей творческой, педагогической и общественной деятельностью способствовали здоровому росту всего армянского изобразительного искусства. Но и в дальнейшем их творчество сохраняет свое значение. М. Сарьян и Г. Гюрджян продолжают работать плечом к плечу с самыми молодыми армянскими художниками, пройдя все этапы полувекowego развития советского армянского изобразительного искусства. А. Коджоян и В. Гайфеджян работали до конца 1950-х годов; творчество Ф. Терлемезяна, С. Агаджаняна и С. Аракеляна прервалось в 1940—1942 гг., а Е. Татевосяна—в 1936 году.

Чтобы ясно представить лицо советской армянской пейзажной живописи, понять ее сущность, характер, национальное своеобразие, пройденную эволюцию, необходимо обратиться конкретно к творчеству ее основоположников.

Но прежде чем это сделать, нужно еще раз подчеркнуть, что каждый из них внес неповторимое в родное искусство своим глубоко индивидуальным мироощущением, различным эмоциональным складом, характером дарования и жизненным опытом, своим оригинальным живописным языком.

Конечно, основным источником национального своеобразия искусства является сама жизнь, материал действительности. Этим неиссякаемым источником для армянских пейзажистов являлась и является величественная природа Родины с ее солнечными долинами, высокими горами, покрытыми вечными снегами, темной зеленью лугов, пестроцветными альпийскими коврами, горными озерами, бурными реками и скалами, и преобразованная земля, на которой непрерывно идет созидательная работа советского человека, заботливой рукой обрабатывающего колхозные поля, сооружающего новые города, поселки, электростанции, заводы, фабрики и шоссейные дороги.

Художественное отображение этой действительности находится в постоянном диалектическом единстве с субъективным отношением художника-пейзажиста к изображаемому, с выражением через пейзаж-картину сложнейшего движения человеческих чувств.

И поэтому реальная действительность, трансформируясь в твор-

честве разнообразных по характеру художественных индивидуальностей, отражается многообразием художественных образов, раскрывающих ее глубоко и многогранно, национально своеобразно. Ведь их творец—носитель черт, присущих духовному складу своего народа.

Кроме того, важен момент преемственности: во-первых, своих национальных традиций; во-вторых,—лучших традиций мировой художественной культуры; в-третьих,—выработки общих традиций советского искусства в процессе взаимодействия культур социалистических наций.

Приступая к рассмотрению творчества крупнейших представителей советской армянской пейзажной живописи (откуда берет начало искусство последующих поколений армянских пейзажистов), глубоко правдиво отобразивших окружающую действительность, воспринятую ими эмоционально, темпераментно, с тонкой поэтичностью и острым чувством современности, сыновним патриотизмом, важно отметить, что их творчество дает нам и ясное представление о развитии в одной из национальных республик искусства социалистического реализма, который нельзя свести к одной формуле, отождествлять с какой-либо конкретной манерой. В рамках единого метода—социалистического реализма—ярко развивается многообразие творческих индивидуальностей, стилей, почерков.

В армянской живописи в советские годы самой недолгой была деятельность Ф. П. Терлемезяна. Он прожил на родной земле немногим более десяти лет. Лишь в 1928 году, в 63-летнем возрасте, имея за плечами тридцатилетний опыт творческой работы, после невероятно долгих скитаний по разным странам мира, он обосновался на советской родине. «Я приехал, чтобы пот со своего лба смывать с потом армянина-сельчанина, чтобы перестроить нашу страну—мою Армению»⁴.

Несмотря на преклонные годы, Ф. Терлемезян работал с большим энтузиазмом. В его творчестве пейзаж снова стал преобладающим. Увлеченный грандиозным строительством в республике, вскоре после своего переезда на родину, он едет в промышленные районы—Горис, Кафан, Дзорагес, Алаверди, создает на основе жизненного материала совершенно новые по содержанию индустриальные пейзажи («Кафан», 1929; «Дзорагет», 1930, и др.).

Если в дореволюционной живописи мастера, наряду с армянскими мотивами, было много пейзажей с изображением парижских улиц, берегов Ламанша или Тихого океана, водопада Ниагары, то сейчас все внимание сосредотачивается на родной природе. С упоением он пишет севанские, татевские пейзажи, пейзажи Араратской долины, вкладывая

⁴ Вступительная статья А. Саркисяна к «Каталогу» Юбилейной выставки народного художника Арм. ССР Ф. Терлемезяна, посвященной 100-летию со дня рождения. Ереван, 1965, стр. 27.

в них свои горячие патриотические чувства. Особенно хороши ереванские зимние мотивы Ф. Терлемезяна—дома с плоскими крышами, деревья, покрытые мягким пушком снега, освещенные теплыми лучами солнца. Теплая атмосфера дня, переданная по-разному в этих картинах, ассоциируется с радостными переживаниями художника.

Ряд картин («Арагат утром», 1938; «Монастырь на острове Севан», 1934, и др.) говорят о том, что творчество советского периода старейшего мастера Ф. Терлемезяна претерпевает определенные изменения: трактовка пейзажных образов становится более монументальной, цветовой строй картин приобретает конкретную убедительность, высветляется еще более колорит, усиливается эпический характер полотен.

Долгие годы, почти до конца своей жизни, воспитывал молодое поколение живописцев в Ереванском художественном училище имени Ф. Терлемезяна старейший художник В. М. Гайфеджян, творчество которого характеризуется интимно-камерным содержанием. Его педагогическая деятельность сочеталась главным образом с работой в области пейзажной живописи. Пейзажи, исполненные им с тонким живописным мастерством имеют небольшой формат, написаны легко и свежо, насыщены светом и воздухом («Ереванская зима», 1939; «Ереван. Вид Норка», 1938; «Осень. Ереван», 1939; «Бульвар», 1940, и др.).

Обособленной линией развивается пейзажная живопись в творчестве крупного армянского портретиста С. М. Агаджаняна. Пейзаж занимает небольшое место в его искусстве. Но в этом жанре, как и в портретах, созданных мастером, пластика форм подчеркивается контрастной светотенью; предметы выписываются очень материально, свет передается почти в неизменяющемся освещении. Живопись С. Агаджаняна, сочная и сдержанная в колорите, в советский период заметно свежее. Это ясно видно в пейзажах «Ереван на фоне Арабата» (1923), «Старый Ереван» (1922), «Пейзаж с деревьями» (1928) и др.

На творчестве Е. Татевосяна, М. Сарьяна, А. Коджояна, С. Аракеляна и Г. Гюрджяна мы остановимся отдельно, ибо в их искусстве наиболее ярко сконцентрированы новые идейно-художественные особенности советской армянской пейзажной живописи, ее национальное своеобразие, основные тенденции развития 20-х—30-х годов и последующих периодов.

МАРТИРОС САРЬЯН

«...Сарьян, большой красочный музыкант, подлинный художник, композитор и горячий поэт»⁵ семьдесят лет неустанно и плодотворно создавал свое прекрасное искусство.

⁵ А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. II, М., 1967, стр. 261.

Сравнительно небольшая часть творчества Мартироса Сергеевича Сарьяна приходится на дореволюционный период. Окончив в 1903 г. Московское училище живописи, ваяния и зодчества, пробыв еще полтора года в мастерских В. Серова и К. Коровина, М. Сарьян работает в Москве. Здесь он складывается как художник, имеющий определенный круг тем, образов, свой яркий живописный язык, и завоевывает большую известность.

По словам М. Сарьяна, самый трудный период его жизни начался после окончания училища. «Необходимо было найти свой собственный путь, открыть самого себя». «Я должен был в искусстве овладеть тем единственным для меня языком, который помог бы мне выразить свои переживания и чувства, свои стремления и мысли. Тем языком, который оживил бы впечатления детства, позволил бы мне отразить свои представления о родном крае, человечестве, вселенной»⁶.

Творческая индивидуальность М. Сарьяна вызревает из многого: в училище складываются реалистические основы его искусства, большое влияние оказывает импрессионизм, не менее сильно воздействие на него природы и красок Ближнего Востока.

В первые годы деятельности в творчестве М. Сарьяна намечается перелом. Он борется со всем серым, шаблонным, навязанным школой. Молодой художник пишет картины, в которых изображает природу, животных и людей сказочно преображенными («Сказки долин», 1904; «Озеро фей», 1906; «У моря, сфинкс», 1908, и др.). С 1907 г. он начинает участвовать на выставках объединения «Голубая роза» вместе с П. Кузнецовым, П. Уткиным, С. Судейкиным, Н. Сапуновым и др.

В 1908 г. на выставке «Московского товарищества художников» была представлена картина М. Сарьяна «Газель». Она характерна для его раннего периода и близка по эстетическим принципам, живописным задачам ко многим другим его работам.

Спустя долгие годы, художник, раскрывая содержание этой картины⁷, определяет ее пейзажный образ как собирательный, в котором олицетворяется представление о созидательной природе, выражается мысль, что искусство должно делать человека счастливым, нести жизнеутверждающие идеалы, давать силы для борьбы со злом.

Пластическое выражение смысла этой сказочно-символической картины также необычно своей цветовой гаммой, ритмами, движением. Ведь природа, какой бы она ни была понятной и обыденной, каждый раз изумляет своим созидательным процессом и разнообразием. А способность человека удивляться—один из величайших даров природы. Удивление ведет к раскрытию истины. Таковы думы молодого М. Сарьяна. В «Газели» художник стремится выразить свои эстетические прин-

⁶ См. М. С. Сарьян. Из моей жизни. М., 1970, стр. 143—144.

⁷ См. там же, стр. 108—111.

ципы—«в каждом произведении искусства должно быть сочетание восторга и удивления художника перед жизнью, природой».

М. Сарьян был одним из тех счастливых творцов, которые сохранили в себе способность «удивляться» до конца своей жизни.

Молодой М. Сарьян, как и многие художники его времени, испытывает влияние французской живописи конца XIX—начала XX вв., в Москве он изучает импрессионистов в прекрасной галерее Щукина и на выставках, организуемых журналом «Золотое руно».

Как пишет в дальнейшем сам М. Сарьян, «Знакомство с французскими меня еще более окрылило и убедило в правдивости моего пути и взглядов на живопись, ...импрессионисты в свое время увидели подлинные перспективы развития искусства и старались создать новые формы, соответствующие велению времени»⁸, что благодаря открытию импрессионистов мировое искусство сделало колоссальный шаг вперед.

Ценно и верно в творчестве раннего М. Сарьяна то, что испытав влияние нового французского искусства, он ничего не воспринимал механически, оставаясь самобытным художником.

Фантастический, сказочный период в творчестве М. Сарьяна продолжался до 1907—1908 гг. И как художник пишет, в дальнейшем, с 1908 г., он стал на путь реализма.

Он начал обращаться к темам реальной жизни, постепенно изживая из своего творчества сказочность.

Благодаря живой связи с действительностью, настойчивым поискам новых форм выражения, яркому образному живописному языку в эти годы начинает определяться своеобразный творческий стиль М. Сарьяна.

Горячее увлечение М. Сарьяна южной природой, поездки в Закавказье, особенно в Армению (с 1901 г.), еще в студенческие годы плодотворно сказались на творчестве художника.

«...Здесь я впервые увидел солнце и испытал зной... Я почувствовал, что природа—мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней иной, чем перед произведениями искусства; тот длился всего лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой—мой единственный учитель»⁹.

В 10-е годы М. Сарьян продолжил свои путешествия в Турцию, Иран и Египет. Тяга художника к Востоку была рождена и ориентализмом, который стал в первом десятилетии XX в. характерной чертой русской живописи, как и французской живописи XIX—нач. XX вв.

Но картины, созданные М. Сарьяном во время поездок по Востоку, сильно отличались от того «ориентализма», который получил распро-

⁸ Автобиографические сведения. Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна, М., 1936, стр. 12.

⁹ М. Волошин. М. Сарьян. «Аполлон», № 9, 1913, стр. 12.

странение в искусстве западноевропейских художников. На Востоке его увлекает не душная экзотика, а самая обыденная жизнь, характер быта восточных народов и природа со звонким синим небом и накаленной от солнца оранжевой землей.

Известные полотна М. Сарьяна, посвященные Востоку,—«Улица в Константинополе», 1910; «Финиковая пальма», 1911; «Пустыня. Египет», 1911; «Ночь. Египет», 1911, и др.—ярко раскрывают индивидуальное лицо художника. Они притягательны своей поэтичностью, острой наблюдательностью, живой формой выражения. В них основное средство выражения заключается в своеобразии самой живописно-пластической структуры: лаконизм и монументальность форм, большие цветовые плоскости (часто без светотеневых градаций), цвет локальный, повышенного звучания, обладающий огромной силой напряженности.

Картины молодого М. Сарьяна полны света. В них нет повествовательности и иллюзорной предметности. Художник в них говорит языком живописи XX века. И самое главное, он первый подошел к изображению Востока иначе. Он выявил подлинную специфику Востока, явившись тем самым новатором не только в армянской, русской, но и западноевропейской живописи начала XX века.

В прославленном искусстве М. Сарьяна хотя и отражаются противоречия дореволюционной эпохи, но лучшие его произведения связаны с жизнью, и в них чувствуются философские размышления о жизни и природе. Важно, что его ранние произведения, основанные на наблюдении жизни, гуманистичны и излучают творческую мощь.

Эти качества явились той крепкой основой, на которой расцвело новаторское искусство М. Сарьяна в новых исторических условиях.

Кроме того, все более и более крепнущие чувства единения со своим народом, с родиной еще в дореволюционные годы, и особенно в годы трагических событий геноцида 1915 года, когда многострадальный армянский народ встал перед художником в величии своего духа,—определяли его личность, как художника. Спустя долгие годы мастер говорил: «И не было бы меня, как художника, как личности, если бы не выросло во мне это чувство родины»¹⁰.

На основе лучшего в творчестве М. Сарьяна дореволюционной поры начало формироваться совершенно новое по качеству искусство крупного мастера социалистической эпохи. Его творчество претерпевало свою закономерную эволюцию. И механическое отделение дореволюционного искусства М. Сарьяна от советского (имевшее место в нашей искусствоведческой литературе) было бы абсолютно неверным¹¹.

¹⁰ Сарьян о своем творчестве. «Творчество». 1965, № 9, стр. 2.

¹¹ Совершенно правильно решают этот вопрос Р. Драмлян в монографии «М. Сарьян», Ереван. 1960, и А. Каменский—в статье «О Сарьяне», «Новый мир», М., 1962, № 1.

Новый этап творчества М. Сарьяна начинается с его приезда на родину в 1921 г.

Отныне и навсегда темой его искусства становится Советская Армения. Впервые оно наполняется большим жизненным содержанием, большими идеями, большой социальной значимостью.

Может быть, в силу специфических особенностей пейзажного жанра мировосприятие, поэтика М. Сарьяна получили наиболее широкое, многогранное воплощение именно в этом жанре, хотя они не менее ярко раскрылись в портретах и натюрмортах мастера.

Мощь Сарьяна-пейзажиста—в огромной активности восприятия окружающей действительности, в умении подчеркивать с большой творческой энергией типическое в родной природе, самое живое, самое яркое, самое красочное, в способности создавать многоплановые образы с ассоциативным строем, расширяющем идейно-эмоциональную емкость произведений, в чувстве динамичности восприятия современности.

В своих пейзажах мастер достигает такого созвучия в передаче состояния природы и человеческих чувств, которое способствует гармоническому совершенству его художественных образов.

Пейзажные образы, созданные М. Сарьяном, очень разнообразны: величественные горы своей страны, ее цветущие сады, быстро текущие реки, голубые озера, поля, напоенные солнцем, родные края, города и села, преобразованные созидательным трудом советского человека. Эти образы объединяются в творчестве художника в целые циклы, которые в свою очередь сливаются в единый красочный и многогранный образ Родины—Советской Армении.

«Это повесть жизни, изложенная не при помощи рассказа о цепи событий, а как в портрете—в облике мира, где живет современник»¹².

И интересно то, что чем больше сарьяновских пейзажей мы видим одновременно, тем мощнее вырисовывается перед нами его искусство. Подобное представление рождается, с одной стороны, непосредственностью, свежестью восприятия действительности, отсутствием штампов и самоповторения, раскрытием типического характера природы, насыщенностью произведений различными поэтическими настроениями и, с другой—непревзойденным мастерством передачи в них своего цельного взгляда на мир, своей глубокой веры в значительность человеческой жизни, в творческие силы народа, своих представлений о прекрасном и совершенном.

В самой творческой личности М. Сарьяна, как в огромном фокусе, сосредоточились характерные черты душевного склада народа, его философская мудрость, быющая неиссякаемым ключом творческая энергия, огромное жизнелюбие и любовь к своей Родине, щедрость горячих чувств.

¹² А. Каменский. О Сарьяне. «Новый мир», 1962, № 1, стр. 183.

В первые же годы жизни на своей возрожденной земле художник внимательно прислушивается к «дыханию» времени, вбирает в себя новое, которым все более и более насыщается действительность. Ему близок романтический и героический пафос социалистической эпохи. Многие из пейзажных произведений М. Сарьяна этого времени могли быть свободно перенесены на стены, как монументальные произведения. К таким относится одна из первых значительных работ М. Сарьяна — занавес Государственного Армянского драматического театра, выполненный в 1923 г. Это монументально-декоративное панно, в котором создан синтезирующий образ армянской природы. Панорамный разворот чередующихся друг за другом горных массивов, величавый памятник древнеармянского зодчества, почти слившийся с природой, раскиданные полосы нив, местами деревья; изображенная на первом плане группа танцующих крестьян на плоской крыше дома, — строят художественный образ этого мажорно-ликующего и героического по духу произведения.

Широта охвата пространства, ритмическое чередование горных массивов, доходящих до верхнего края картины, несколько стилизованная трактовка монументальных форм, повышенная звучность цветового строя — все вместе способствует созданию яркого образа новой Армении.

Это панно дает ясное представление о мощи Сарьяна — живописца-монументалиста, обладающего видением большого мира; о художнике не созерцающем, а взволнованно передающем поэтическую красоту своей природы, выражающем бескрайнюю радость обретения Родины — очень древней и в то же время очень молодой.

Занавес Государственного Армянского драматического театра, как и ряд других пейзажей М. Сарьяна этого периода, можно воспринять как гимны красоте Родины.

К числу таких пейзажей обобщенно-философского характера относятся также «Армения» (1923) с вытянутой по вертикали композицией, «Пестрый пейзаж» (1924), «Полуденная тишина» (1924), «Горы» (1923), во многом перекликающихся с занавесом. При виде пейзажа «Горы» у зрителя создается впечатление, будто он смотрит с другой горы. А высота позволяет ему охватить взглядом огромное пространство, залитое солнцем, дышать свободно и легко. (Прием композиции — взгляд сверху — один из излюбленных у мастера). В непосредственной связи с природой находится человек. Он живет в ней и работает. Об этом говорит фигура пахаря на первом плане, яркие полосы возделанных полей, глинобитные домики, утопающие в зелени садов.

Насыщенность света в этом пейзаже преобразует краски, они обретают контрастное звучание. Звонкие, яркие краски, сочетающиеся лимонные, темно- и светло-изумрудные зеленые, оранжевые, сиреневые, несколько геометризированные объемы природных форм, монолитная

композиция способствует раскрытию с огромной творческой силой своего образа родной земли, ее характера и мощи.

Сарьяновские обобщенно-философские пейзажи первой половины 20-х годов—новаторские по своему идейному содержанию и передаче оптимистического мировосприятия по стилевой системе и выразительным средствам во многом связаны с дореволюционным искусством мастера.

Философская концепция этих пейзажей, как и всего творчества М. Сарьяна 20-х годов—в утверждении нового прекрасного мира, в возвышении возрожденной жизни народа и возрожденной Родины.

«Но уже вскоре художник стремится передать Армении в ее повседневности, в менее декоративном, более конкретном и более глубоком философском аспекте. В своих исканиях новых средств Сарьян приходит к убеждению, что только непосредственное обращение к натуре может разрешить поставленную задачу»¹³.

В этом отношении очень любопытна картина «Мой дворик» (1923). Пейзаж, написанный с натуры, изображает уютный уголок двора, залитый солнечным светом, крытую террасу, под которой проходит женщина с кувшином. Зеленъ тополей легко сливается с синим небом. А на передний край художником привнесены по воображению дерево с алыми гранатовыми плодами и буйвол. Такое сочетание двух разных приемов—работы с натуры и по воображению—говорит о переходном этапе творчества мастера. (В дальнейшем этот прием станет новым принципом в пейзажном творчестве М. Сарьяна).

Картина «Мой дворик» нова по своему содержанию и по композиции, она полна взволнованного понимания атмосферы повседневной интимной жизни человека, с которой сливается жизнь художника.

Наметившийся уклон в сторону писания пейзажных картин с натуры с тонкими цветовыми соотношениями, сменившие локальный цвет ранних работ, окончательно определяется в 1928 году, после поездок художника в Италию (в 1924 г. для участия на международной выставке в Венеции) и во Францию (в 1926 г.—нач. 1928 г.—творческая командировка и персональная выставка в Париже). Углубленное знакомство М. Сарьяна в Париже с импрессионизмом и постимпрессионизмом, хорошо известных художнику по московским коллекциям французской живописи, во многом способствует этой цели, позволяя глубоко творчески использовать новые достижения для развития своего самобытного искусства. Позже он писал об импрессионизме, как большим открытием в мировой живописи кон. XIX—нач. XX вв.: «...самое главное в области живописи—это солнце, свет, цвет. Вне этих условий живопись получается не того качества: мрачно, темно, как-то ограничено. Но прежде чем брать из художественного наследства,

¹³ См. Р. Драмбян. Мартiros Сергеевич Сарьян, М., 1964, стр. 45.

надо внимательно разобраться в нем, понять, что нужно современности»¹⁴.

М. Сарьян пишет следующее о создании пейзажных образов: «В изображении природы я далек от ее копирования. Я стремлюсь к организации пейзажа, к максимальной свежести, ясности живописной техники в передаче неповторимых моментов в жизни природы»¹⁵.

Пейзажные картины «Уголок старого Еревана» (1928) и «Весенний день» (1929) говорят о начавшемся новом этапе в творчестве М. Сарьяна. Они написаны с натуры. В них по-разному, но глубоко правдиво передана жизнь природы и людей. В пейзажах ясно виден интерес к импрессионистической живописи, но в самом подходе к изображению природы художник вовсе не стремится запечатлеть мгновение ее жизни, а наоборот, передавая ее трепетность—остро раскрыть характер местности, передать самые живые, основные черты. Изменяется и технология живописи. М. Сарьян больше не пользуется temperными красками—он пишет маслом.

В первом пейзаже изображен уголок старого Еревана (подобные мотивы писались художником и до этого). Пейзаж с выжженной солнцем каменной землей, характерными глинобитными домами с плоскими крышами, светлым небом, с которым мягко сливаются светлые силуэты зеленых куп деревьев, оживлен несколькими человеческими фигурами. Все пронизано лучами горячего солнца, сообщающими пейзажному образу чувство радости бытия.

Во втором пейзаже, передающем очарование весеннего дня, воздух прозрачен; поэтому ясно видна даль с величавыми горами Ара-рата. Земля покрыта нежной зеленью. Цветут деревья. Из-за деревянных домов «выглядывает» острый купол старинной церкви. На переднем крае картины—женщина с пасущимися животными. Необычайно тонкая живописность полотна делает как бы ощутимой аромат весеннего воздуха, разносящийся теплым ветром по всей долине.

В обоих пейзажах М. Сарьяна заметны новые черты: конкретная трактовка природы, усилившаяся живописность, более объемная моделировка природных форм, большая пространственность живописи, еще более виртуозное мастерство композиции.

Все это—результат поисков и находок тех выразительных средств, которые нужны были мастеру для углубления реалистического метода, для выражения своей изменившейся поэтики.

Если в прежних пейзажах «я шел от природы,—пишет М. Сарьян»¹⁶,

¹⁴ М. Сарьян о своем творчестве. «Творчество», 1965, № 9, стр. 2.

¹⁵ Автобиографические сведения. Каталог выставки произведений М. Сарьяна. М., 1936, стр. 15.

¹⁶ Там же, стр. 15.

—и человеческие фигуры, оживляющие пейзаж, не были в центре моего внимания», то «теперь в изображении природы я исхожу от человека». Человек становится неотъемлемой частью почти всех картин мастера. Он входит незаметно в композицию, но всегда несет в себе большую социально-философскую, смысловую и художественную нагрузку.

О силе поэтического обобщения М. Сарьяна, раскрывающего смысл новой жизни, особенно ярко говорит одна из блестящих по мастерству картин—«Сбор винограда», написанная в 1933 г. Она очень характерна для нового этапа творчества мастера, обретшего пору мудрой зрелости.

В «Сборе винограда» художник выбрал обыденный мотив из жизни колхозной деревни. Летний, жаркий день, густой виноградник, в котором сборщицы винограда собирают урожай. Виноградник обрывается сплошной стеной, образованной рядом домов с плоскими крышами и висячими балконами. За домами видна небольшая часть горного массива и светло-синее небо. Чтобы почувствовать силу этого пейзажа, надо ощутить его во всей полноте живописной красоты, монолитности композиционного построения, крайней лаконичности средств (при широте охвата действительности), передающих жизнерадостную песню о родном народе, его свободном труде, красоте солнечной земли. Огромная выразительность образа строится на экспрессивной приподнятости цвета, на контрастном сочетании двух основных его соотношений—зеленых виноградников и желтолимонных домов, подчеркивающих ослепительность летнего солнца. Насыщенный красный цвет рубашек сборщиц винограда еще более усиливает звучность зеленого. В картине нет ни одной лишней детали, все обобщено до предела, все наполнено динамикой внутренней жизни природы и людей, и весь образ поднят до типического.

О процессе работы над пейзажем мастер рассказывает следующее: «Когда я пишу пейзаж, нередко прибавляю или увеличиваю, или уменьшаю отдельные его части, отдельные детали, но это не исправление ошибок природы, это просто необходимо для усиления моего творческого восприятия природы ...я это делаю потому, что того требует мой художественный замысел, мое волевое творческое восприятие природы». «В пейзажах я стараюсь находить наиболее типичное и характерное, ищу «красноречивости» в самых простых, обыденных мотивах—даже самое обыкновенное дерево, показанное на холсте, должно что-то говорить зрителю»¹⁷.

Все более и более расширяется круг тем и образов в сарьяновском творчестве—горные, городские, сельские, индустриальные, колхозные пейзажи раскрывают новые черты и новую красоту жизни и природы.

¹⁷ Сарьян о своем творчестве. «Творчество», 1965, № 9, стр. 2.

Трудно было бы перечислить даже малую часть того прекрасного, что создано мастером за всю долгую плодотворную жизнь.

Вне зависимости от изображаемого, художник видит в пейзаже мир по-современному, в жизнеутверждающем оптимизме образа Родины.

Мы остановимся лишь на отдельных произведениях—разнообразных пейзажного жанра живописи М. Сарьяна.

Среди индустриальных пейзажей отметим «Алавердский медеплавильный завод» (1935), где трудовой пафос подчеркивается спокойной «мирной» жизнью горной природы. Здесь, как и в других пейзажах М. Сарьяна, природа неразрывно связана с человеком, его жизнью и трудом. Поэтому художник всегда чуток в своих пейзажах ко всему новому.

Поэт солнца М. Сарьян любит изображать природу летом, весной, осенью и редко зимой. Но и зимние пейзажи он исполняет не с меньшим мастерством. Вот один из них—«Южная зима» (1934). Городская окрестность. Живописно просто передана атмосфера теплого дня, талого снега. В радостное настроение пейзажа внесены нотки добродушного юмора жанровым моментом—изображением двух весело резвящихся собак, выделяющихся на первом плане картины своими темными силуэтами.

Ряд картин М. Сарьяна посвящен сбору урожая в колхозных садах и полях («Сбор персиков в колхозе», 1938; «Сбор урожая», 1940 и др.). По своему решению они скорее пейзажные, чем жанровые: в силу того, что здесь над элементами жанровости доминирует образ природы и художник по характеру своего творчества—монументалист.

В годы Великой Отечественной войны и после М. Сарьяном исполнено много пейзажей с весенними мотивами, которые воспринимаются как утверждение светлой жизни, ее обновления после грозных и суровых дней. Такой представляется картина «Арагат весной» (1945), созданная ко времени окончания войны. Зрителя сразу захватывает атмосфера красоты возобновления жизни, бурного цветения плодовых деревьев. Возвышающийся над долиной голубой Арагат—символ величия страны—«подчеркивает» своей мощью нежный трепет розовых цветущих деревьев.

Почти во всех произведениях М. Сарьяна природа выступает неделимой от человека и его созидательного труда.

Облик сегодняшней сельской Армении воссоздан мастером в «Армянском колхозном пейзаже» (1947). В нем изображен типичный ландшафт горной природы Армении, колхозный пейзаж с обработанными нивами, постройками, садами. Колхозники заняты обмолотом хлеба. В центре, на переднем плане картины, изображены два радостных лица колхозниц. Весь солнечный образ пейзажа как бы сосредотачивается вокруг этих двух лиц, воплощающих собой жизнь новой деревни.

Редко встречаются в творчестве М. Сарьяна пейзажи драматического характера, как это мы видим в картине «У родника. Гарни» (1945). Изображая волнистую горную цепь, неторопливо уходящую вдаль, и пробивающую себе дорогу среди мощных массивов горную речку, мастер создает богатый ассоциативный образ.

С годами, все шире охватывая своим творчеством явления окружающей жизни и достигая все новых и новых творческих побед, Сарьян остается мастером декоративно-монументальных пейзажей. В своем долготлетнем творчестве он никогда не снижает колористических возможностей живописи, разнообразно использует их, органично связывая с содержанием произведения.

Об этом говорит один из лучших поздних пейзажей мастера — «Октябрьский пейзаж» (1958). Местность, изображенная на картине, ничем не эффектна — невысокие горные отроги, уходящие в золотистую даль. Все покрыто засохшей травой. Светлая полоса неба. На переднем плане скалы, вылепленные мазками киноварного и синего цвета. Тени скудные, лишь намечающие форму гор, лиловые вдали, тепло-фиолетовые вблизи. Солнце яркое, но уже не горячее. Как будто единым дыханием создан этот цельный образ армянской осени. Обобщенность колорита, плоскостность форм, идущая от своеобразия армянской природы, передают настроение светлой задумчивости, горячие чувства художника к своей родной земле.

В ряде пейзажей послевоенного времени заметное место отводится архитектурным памятникам прошлого: церквям, крепостям, старым мостам и т. д. К ним относятся пейзажи: «Рипсимэ со стороны Арарата» (1945), «Мугни и Арагац весной» (1951), «Кармравор. Аштарак» (1956) и др., в которых М. Сарьян умеет глубоко органично передавать величавую красоту созданных памятников и природы, подчеркивать в едином образе их монументальный и эпический характер.

К поздней поре М. Сарьяна относится известный цикл из семи пейзажей «Моя Родина», удостоенный Ленинской премии в 1961 г. («Сбор хлопка в Арагатской долине» (1949), «Арагатская долина из Двина» (1952), «Лалвар» (1952), «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (1952), «Армения» (1957), «Арагат из Двина» (1952), «Бюракан» (1958), где перед нами в пейзажных образах снова предстает повседневная жизнь страны в ее труде, жизнеутверждающем бытии.

Наиболее ярко художественная концепция М. Сарьяна выражена в его известной картине «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна». Здесь художник достиг высокой ступени художественного и эстетически-философского обобщения, потрясающего своей правдивостью и простотой.

Горный пейзаж с приютившимся у подножия горы новым селом. Много раз художник обращался к подобным мотивам, однако снова, по-новому, решает он образ, где есть ощущение широты дыхания при-
30

роды, мудрое понимание жизни, свежесть ее восприятия и индивидуальное видение мира.

В цикле «Моя Родина» пейзаж «Армения» 1957 года как и другой пейзаж мастера того же наименования, созданный в 1959 году отличается от всех других, выполненных в 30—40-х гг. Задачи, поставленные в них, связываются с обобщенно-философскими пейзажами мастера 20-х годов. Художник снова прибегает к собирательному образу природы, в котором объединяются многие мотивы пейзажей разных лет.

С названными двумя пейзажами перекликаются витражный триптих в интерьере Малого зала Армфилармонии и трехчастное панно в интерьере здания Государственного драматического театра имени Сундукяна, опять же под названием «Армения»¹⁸.

В средней части панно-триптиха «Армения» изображена Араратская долина; слева—пейзаж, в котором использован мотив занавеса Государственного Армянского драматического театра им. Г. Сундукяна 1923 г.; справа—горная зангезурская природа с караваном верблюдов.

Панно в здании Государственного армянского драматического театра им. Г. Сундукяна, так же, как витражный триптих Малого зала Армфилармонии и два пейзажа под названием «Армения», представляются нам симфоническими поэмами М. Сарьяна о Родине, новым гимном ей.

Они, как и все пейзажи М. Сарьяна пронизаны светом, солнечностью, которые служат основой его философского понимания жизни. В них, как и во всем своем творчестве, М. Сарьян обращен к красоте природы и жизни, нерасторжимо связан со своим народом.

В последние годы жизни, почти девяностолетним, М. Сарьян создал пейзаж, названный «Земля» (1969). В нем с космических высот смотрит мастер на нашу планету, и снова дивится ее величавости и красоте.

Все творчество мастера—призыв к прекрасному. Оно всегда в поисках этого прекрасного. Он говорит: «У меня самого нет уверенности в том, что я все знаю. Я сам все время учусь. Ищу. И буду стремиться к совершенству, пока руки мои в состоянии держать кисть, а глаза—видеть»¹⁹.

М. Сарьян-пейзажист создал в армянской живописи новый эстетический образ родной природы, воспевающий весну жизни своего древнего народа, выражающий вековую мечту народа о своей цветущей стране.

¹⁸ Витраж и панно «Армения» в Ереване осуществлены учеником М. Сарьяна—живописцем Г. Сиравяном в 1965—66 гг.

¹⁹ М. Сарьян. Чувство родной земли. «Правда» от 22 октября 1965 г.

Его творчество близко к традициям национального искусства, идущего от красочных средневековых миниатюр, величественных фресок, строгой и ясной архитектуры.

Творческая деятельность М. Сарьяна во многом предопределила лицо армянской живописи. От творчества мастера берет начало и линия монументально-декоративного эпического пейзажа в армянской советской живописи. На творчестве М. Сарьяна учились и учатся многие армянские живописцы, представители разных поколений, потому что его искусство учит понимать высокий смысл жизни, понимать большую значимость человеческой жизни и творчества, горячо любить свою Родину, глубоко правдиво выражать свои мысли и чувства.

Без его творчества нельзя представить лицо многонационального советского искусства.

Яркое национальное искусство большого мыслителя, гуманиста и гражданина, воспевавшего новую жизнь социалистической Армении; его глубокие философско-эстетические обобщения действительности; новое видение мира, воплощенное оригинальным сарьяновским художественным языком определили выдающееся место старейшего мастера не только в армянском, но и во всем советском искусстве.

Творчество М. Сарьяна, явившееся одним из лучших достижений культуры советского народа, органично вошло в сокровищницу мирового искусства.

М. Сарьян, один из крупных прогрессивных художников мира, своим новаторским искусством внес весомый вклад в развитие реалистического искусства XX в.

«Он получил все почести, какие только могут быть оказаны большому художнику в Советской стране. Но самые высшие почести оказало ему время: оно сохранило до его преклонных лет юношескую свежесть чувства, верность руки и глаза, ненасытную жадность познания красоты и гармонии мира, могучую жизнеутверждающую силу искусства. Время почтительно уступило ему дорогу, отказавшись испытывать свою власть над этим нестареющим художником»²⁰.

Это явление можно объяснить словами самого же М. Сарьяна: «То, что кровно связано с родной землей, обновляется непрерывно; в этом секрет вечной юности всякого подлинно национального искусства»²¹.

ЕГИШЕ ТАТЕВОСЯН

Если в советской армянской пейзажной живописи эпическо-монументальная линия начинается с творчества М. Сарьяна, то линия лири-

²⁰ А. Чегодаев. Предисловие к альбому «Мартирос Сергеевич Сарьян», М., 1961, стр. 5.

²¹ Сарьян о своем творчестве. «Творчество». 1965, № 9, стр. 5.



2. А. Галещ. Осень на берегах Раздана. 1960. г.

ческая связывается с творчеством Егише Мартиросовича Татевосяна. Пейзажи Е. Татевосяна покоряют своей особой обаятельностью, простотой и совершенством.

В орбиту зрения этого мастера попадают не огромные просторы гор и полей, так своеобразно монументализированные М. Сарьяном в пейзажной живописи, а небольшие уголки природы, в изображении которой так же глубоко, правдиво и непосредственно раскрываются ее типические черты и разнообразные состояния.

Богатством живописи, живописно-пластической трактовкой природных форм Е. Татевосян умеет создавать неповторимые пейзажные образы, а тончайшими нюансами душевных переживаний, переданных в них,—выражать свое оптимистическое мировосприятие.

Творческое своеобразие Е. Татевосяна ярко раскрывается в пейзажных картинах и в многочисленных миниатюрных этюдах.

Несмотря на то, что творчество художника сильно отличается от сарьяновского своеобразием мироощущения, эмоциональным складом, характером дарования, индивидуальным стилем живописи, сближает этих двух мастеров гуманизм их искусства, беспредельная любовь к своему народу и родной земле, интерес к жизни, незнание штампов в раскрытии образов, страсть к пленэру, любовь к свету, большая живописная культура и умение виртуозно владеть живописным языком, сложной гармонией **кolorита**.

Большая часть творческой деятельности художника проходит в дореволюционный период. Десятью годами раньше М. Сарьяна формируется искусство Е. Татевосяна, которое уже к концу 90-х годов XIX века приобретает известность в кругу таких крупных русских живописцев, как И. Левитан, К. Коровин, А. Головин и др.

Реалистические основы восприятия действительности закладываются в творчестве Е. Татевосяна в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1885—1894 гг. Многим способствует его формированию искусство крупнейшего армянского художника В. Суренянца, а после окончания училища огромной была роль замечательного русского живописца В. Д. Поленова и его сестры—художницы Е. Д. Поленовой, с которыми не прерывалась тесная связь Е. Татевосяна до конца их жизни.

В. Д. Поленов, явившийся одним из первых провозвестников новых художественных проблем в русском искусстве 1880-х годов, «...со всей откровенностью провозглашал в своей творческой и педагогической деятельности «культ глубокой природы»—необходимость дальнейшего совершенствования и углубления живописного познания ее законов, ее жизни, ее гармонии, огромную преобразующую силу зрительной красоты и великую миссию искусства в раскрытии этой красоты в правде. Создание лирико-поэтического образа на материале конкретной действительности, в частности пейзажа, стало одной из главных це-

лей его творчества»²². Пленэрная живопись приобрела теперь особый смысл в сложении художественного образа.

Художественные интересы В. Д. Поленова импонировали полностью молодому Е. Татевосяну. Поэтому влияние В. Д. Поленова сказалось на художнике не во внешнем подражательстве, а прежде всего в углубленной работе над натурой, особенно над небольшими пейзажными этюдами, а также в выборе тематики ряда живописных произведений.

Е. Татевосян своим дореволюционным творчеством широко открывал путь пленэрной живописи, связанной с принципами импрессионизма для армянского изобразительного искусства.

Мастер был хорошо знаком с крупными музеями Западной Европы, с искусством европейских мастеров различных эпох и стран.

Художник объездил всю Армению, жил в России, побывал в западной Европе (Франция, Италия, Испания и др.), на Востоке (Египет, Сирия, Палестина и др.). Результатом этих поездок явились многочисленные пейзажные произведения, главным образом этюды.

Е. Татевосян, выходец из Эчмиадзина, кровно связанный со своим народом, обретший богатый жизненный опыт в дореволюционные годы, испытал на себе и горечь непонимания своего искусства. Материальные трудности вынудили художника заняться преподавательской деятельностью (с 1901 г., в Тифлисе, ставшем его постоянным местожительством).

Им создано много ценных художественных произведений—пейзажей, портретов, сюжетных картин, связанных с передовыми демократическими идеями предреволюционной эпохи. Устремления Е. Татевосяна к правде жизни, к ее светлой красоте, живая связь со своим народом, гуманизм способствовали органическому вхождению его творчества, с его лучшими традициями, в советское искусство.

Советскую эпоху мастер встретил немолодым, уже в пятидесятилетнем возрасте, имея за плечами большое, зрелое искусство. Отныне оно было посвящено делу создания новой культуры возрожденного армянского народа.

В советский период деятельности художник продолжает жить в Тбилиси, но еще более укрепляются его связи с жизнью родного народа, учащаются поездки на родину. Он принимает активное участие в художественной жизни Армении и Грузии, с новым энтузиазмом продолжает создавать портреты, тематические картины, натюрморты, пейзажи. В качестве профессора с 1921 г. Е. Татевосян работает во вновь организованной Академии художеств Грузии, бережно воспитывая молодых художников.

Резко изменившееся содержание жизни толкает мастера на новые

²² Д. Коган. Константин Коровин, «Искусство», М., 1964, стр. 13.

творческие поиски в целях полнокровного выражения всего того, что волнует его в советской действительности. Эти интенсивные поиски, явно ошутимые по ряду произведений, к сожалению, прерываются смертью художника в 1936 году.

Лирический склад творчества Е. Татевосяна, блестящее мастерство пейзажиста немислимо представить без одной из его основных картин—«Арагац», исполненной на рубеже двух эпох—в 1917 году.

Это время связано у художника с тяжелыми переживаниями, думами о судьбах родного народа. Империалистическая война, принесшая много бедствий, массовая резня армянского населения в Западной Армении, организованная правящими кругами Турции, не могли не отразиться на его мировосприятии. Размышления о судьбах своей родины, грустные настроения нашли место в пейзаже «Арагац». Е. Татевосян изобразил зеленую долину с тающими в пространстве силуэтами деревьев, с пасущимися буйволами на переднем плане. Вдали—сиреневый массив горы Арагац, увенчанный вечным снегом. Планы связаны друг с другом мягкими касаниями. Гармоническими переходами серебристо-розовых, зеленых, сиреневых и белых тонов строится глубина пространства, передается прозрачность воздуха.

От тончайших цветовых модуляций свет в картине вибрирует, внося в нее трепетное чувство. В выразительности цвета и своеобразной нежности рисунка заложена татевосяновская лирика. Но цвет ценен не столько сам по себе, как в живописи Сарьяна или Аракеляна, а служит средством передачи света, напряженность которого повышает эмоциональный накал произведения. Эмоции, переданные в этой картине, как и в других пейзажных картинах художника, широко открыты зрителю и сразу передаются ему. Силой татевосяновской живописи в пейзаже «Арагац» создан один из лучших поэтических образов армянской природы в дореволюционной живописи.

Живописные принципы, характерные для данного произведения, в основном остаются неизменными для пейзажного творчества Е. Татевосяна советского периода. Однако дальнейшие поиски художника еще более обогащают эти принципы.

В 20-е годы для творчества ряда армянских пейзажистов характерно иногда возвращение к старым темам, исполнение повторных вариантов работ дореволюционных лет. Так и Е. Татевосян в 1921 году завершает одну из своих интересных картин жанрово-пейзажного характера—«Наша улица в Вагаршапате», начатую еще в 1890-х годах.

Перед нами предстает характерный уголок провинциального городка старой Армении с глинобитными домами, с узкой улицей, с проходящими по ней женщинами в чадрах, сидящим у двери стариком, на фоне густой зелени садов и снежной вершины Арарата. Улица почти вся погружена в тень. Лишь верхняя часть стены дома пламенеет в сильных лучах заходящего солнца. Спокойный серебристый колорит

картины, чуть, оживленный оранжевыми и зелеными пятнами цвета, способствует передаче медлительного ритма жизни маленького городка, какой-то особой тишины. Картина написана свободным пастозным мазком, делающим живопись очень материальной.

В советские годы Е. Татевосян создал еще ряд пейзажных картин и наряду с ними выполнил свыше 150 прекрасных этюдов, изображающих разнообразные уголки родной природы—Еревана и его окрестностей, Арарата, Арагаца, Эчмиадзина, Зангу, Севана, Гегарда, Лори с архитектурными мотивами, а также природу Грузии (Тбилиси, Манглиси, Боржоми), Крыма (Судака), Черноморского побережья, Кисловодска, России (Поленово) и др.

Е. Татевосян славился мастерством своих этюдов еще в начале 900-х годов. Ранние этюды отличались тщательным детальным исполнением: Постепенно все более свободней становилась манера выражения, совершеннее живопись художника. Неуклонный творческий успех Е. Татевосяна обуславливался напряженным изучением природы, его тонким живописным даром.

Обращение художника к импрессионистической живописи в 1904—1908 гг. способствовало большому обогащению его красочной палитры, цветовой звучности живописи, углублению видения живописного богатства мира. В дальнейшем сохраняется повышенная красочность живописи и нарастает более реалистическое мастерство.

Этюд—основная форма в пейзажном творчестве Е. Татевосяна и советского периода. Его мастер владеет блестяще и до того совершенно, что большинство созданных им этюдов смотрится как миниатюрные картины, законченные и отточенные по форме и содержанию. Без этих тонких лирико-поэтических произведений нельзя было бы представить творческого лица Е. Татевосяна, как невозможно представить М. Сарьяна без его эпических монументальных полотен.

В этюдах Татевосяна есть обаяние подлинной живописи. Ясное и душевно-чистое искусство художника, его философская лирика, устремленная к утверждению жизни, радостных чувств, сильнее выражена именно в этих этюдах, очень разнообразных по содержанию, поэтическому настроению, характеру природы, в создании которых мастер остается непревзойденным до настоящего времени в армянском искусстве. Характерно, что любой, даже оставшийся незаконченным по какой-либо причине татевосяновский этюд несет на себе печать целеустремленности, ясности поставленных задач.

Индивидуальность художника проявляется в выборе мотива природы, в характере живой темпераментности его поэтики, в тонкости и артистичности вкуса и в найденной цветовой гармонии образа. Его этюды, обильно насыщенные светом, дышат светлой радостью жизни, не зная острых драматических столкновений, минорных переживаний.

Е. Татевосян—художник весенней природы. Он влюблен в пору,

когда цветет миндаль, персик, абрикос, когда деревья покрываются благоуханной пеной бело-розовых цветов.

Любит он также летнюю и осеннюю природу, оставаясь равнодушным лишь к зиме.

Весенние мотивы, исполненные Е. Татевосяном, трактованы очень разнообразно. Так, в одном из них, в этюде «Весна» (1921—1923), на фоне серо-зеленых масс деревьев нежно сверкают розовые «кружева» цветущих деревьев. Тонко взятые цветовые соотношения розовых и серо-зеленых тонов, их свежесть и нежность служат ключом к раскрытию очарования возрождающейся жизни природы.

Другая «Весна» (1934), решена совсем иначе по цветовому и композиционному строю, выразительности образа. Здесь сочна и насыщена коричнево-зеленая окраска листвы цветущих деревьев. А солнечный свет, задерживаясь в прозрачных венчиках цветов, рассыпается фейерверком белых брызг.

В обоих этюдах, как и во многих других, мастерски переданная живописцем поэзия света и воздуха, красочное богатство природы рождает разные, но всегда жизнерадостные настроения.

Из самых миниатюрных татевосяновских этюдов и самых нежных по чувству, переданному в нем,—пейзаж «Летом в саду» (1921), где под сенью огромного тенистого дерева, на свежей зеленой траве изображены несколько человеческих фигур. Зоркое зрение художника улавливает богатство рефлексов на пленэре, подмечает мягкие переходы зеленого цвета, создающие на небольшой поверхности холста пространственность. Тонкий и правдивый колорит этого произведения способствует цельности восприятия образа и сообщает ему гармоническое звучание. Смотри на этюд и мысленно представляя еще многие рядом с ним, хочется подтвердить очень правильно подмеченную Р. Дрампяном своеобразную черту пейзажного творчества Е. Татевосяна. Е. Татевосян родился в стране, где много солнца. Юг живет солнцем, но живет в тени. Художник любит изображать именно эту тень, не холодную и мертвую, а живую, играющую светотень, «...тень густую и прохладную, в которой краски глубокие и сочные, насыщенные, сырые, влажные, живительные...»²³.

Е. Татевосян—художник, постоянно развивающийся, его художественные приемы никогда не знают повторения.

Этюды, изображающие природу Армении, Грузии, России и других мест, легко отличить друг от друга, выделить их по особым признакам в отдельные группы.

Вот этюды «Река Зангу» (1918—1921) и «Страхово» (1922). В первом передан прозрачный воздух горной страны, подчеркнуто быстрое течение зелено-голубой реки, крутизна скалистых берегов и изящность очертаний острых вершин сиреневого Арагаца. Беспокойная пластика

²³ Р. Дрампян. Е. Татевосян, М., 1957, стр. 61.

форм природы выявляется еще сильнее живописным письмом—мелкими мазками. Во втором этюде ощущается влажный воздух русской природы, «густое» серое небо. Низкий берег реки покрыт пушком нежной зелени. В спокойной водной глади отражается берег. Фактура живописи нежная, композиция строится на обобщенных соотношениях цветовых пятен. Очень различны физические облики природы, переданные в обоих произведениях. Различны и настроения, выраженные в них.

В советские годы в своей живописи Е. Татевосян стремится к еще более глубокому раскрытию типичных черт природы, обобщению ее образа. Обостряется интерес к проблеме света и воздуха при изменчивом освещении. Это прежде всего заметно в этюдах, в пейзажной картине «Купание на реке Алгетке» (1930) и в композиционной картине «Комитас» (1936), в ее пейзажном фоне. В крымских этюдах, таких, как «Алчинские камни» (1934), а также в севанских—обилие света. В этюде «Севан» (1934) художник достигает особой звонкости и чистоты цвета в передаче голубого озера и зеленой листвы деревьев, что еще более повышает эмоциональное звучание произведения.

Работы конца 30-х годов говорят о еще более утончившемся чувстве цвета художника, о его виртуозном владении пленэрной живописью, о необычайном умении передавать в самых малых пейзажных этюдах типические черты родной земли. В подтверждение к сказанному достаточно обратиться к одному из лучших этюдов—«Арагат из нашего сада» (1930). В нем прозрачен воздух, небо чуть белесое от сильной жары. Стройный ряд тонкостовольных тополей высятся на фоне тающей дали снежных глав Арарата. Земля покрыта «кудрявым» виноградником. Все освещено палящими лучами солнца. В этюде малым сказано многое, поскольку сказано глубоко правдиво, подлинным языком живописи, художником, хорошо знающим родную страну. В таком образе найдены яркие и вечно живые черты армянской природы.

Редки в татевосяновских пейзажах человеческие фигуры, но природа в них очеловечена и, как все искусство мастера, служит источником радости для людей.

СЕДРАК АРАКЕЛЯН

Еще в дореволюционные годы, в Тифлисской художественной школе (при Училище живописи и скульптуры Кавказского общества поощрения изящных искусств) под влиянием Е. М. Татевосяна начинает формироваться творчество другого крупного представителя армянской живописи—Седрака Аракеловича Аракеляна. По окончании художественной школы в 1908 году С. Аракелян поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, занимаясь в основном у крупных русских живописцев—К. Коровина и А. Архипова. Они несомненно,

оказали большое влияние на дореволюционное творчество молодого С. Аракеляна. Блестяще окончив в 1916 году Училище живописи, ваяния и зодчества (с правом на заграничную командировку, которую, впрочем, не удалось осуществить), С. Аракелян вступил на самостоятельный путь искусства как художник-гуманист, воспитанный на лучших традициях русского реалистического, демократического искусства, работающий в живописи исключительно пленэрным методом, своеобразно использующий принципы импрессионистической живописи.

В дореволюционные годы С. Аракелян создал небольшое число произведений. Но ими он вошел в армянское искусство, сказав свое слово как живописец, поэтически истолковывающий темы сельской жизни в жанровых произведениях («Выпечка хлеба», 1914; «Молотба», 1915; «Сушат пшеницу», 1920 и др.) и как тонкий лирик-пейзажист («Горные вершины», 1914; «Берег острова Севан. Скалы», 1916; «В деревне», 1917 и др.).

Интерес художника к сельской тематике, природе не случаен. Художник происходил из крестьянской семьи (село Джаук, ныне в Нахичеванской АССР), жизнь которой была тесно переплетена с общей судьбой армянского трудового народа. Семья художника испытала на себе и трагедию кровавой национальной вражды, разжигаемой русским царизмом на Кавказе: отец и несколько членов семьи художника оказались жертвами этих варварских событий.

После окончания училища в Москве, в годы гражданской войны, мы застаем С. Аракеляна в Армении, где с группой армянских художников он принимает активное участие в работе АрмавРОСТА. Новую жизнь, принесенную Великим Октябрем, художник воспринимает горячо, всецело отдавшись созданию изобразительного искусства Советской Армении и воспитанию молодых кадров художников в открывшемся в 1922 году в Ереване художественно-промышленном техникуме (ныне Художественное училище им. Ф. Терлемезяна).

В период вступления С. Аракеляна в знаменательную пору своего творчества его искусство получает новое звучание. Оно мужает и крепнет, испытывая закономерную идейно-художественную эволюцию.

К 1920 году относится исполнение жанрово-пейзажного произведения «Сушат пшеницу», по праву считающегося жемчужиной живописного искусства С. Аракеляна. Это произведение несет на себе яркую печать индивидуальности художника, свидетельствуя о горячем интересе его творчества к жизни и быту своего народа и о тех особенностях художественной формы, которые будут присущи многим произведениям живописца в дальнейшем.

Жанровый мотив «Сушат пшеницу» прост и ясен. Небольшой крестьянский двор. Под яркими лучами солнца сушится золотистая пшеница. Две крестьянки в розовом и зеленом платьях заняты своим повседневным трудом.

Словами трудно передать всю поэзию аракеляндовской живописи. Выразительность произведения в основном обусловлена его колоритом. Последний строится на мягких музыкальных соотношениях серебристо-желтого цвета, проложенного широким письмом. Цветовые пятна образуют плавный ритм композиции. Здесь цвет—в полноте гармонического звучания, ценен сам в своей эмоциональности, всецело способствуя реалистическому раскрытию художественного образа и лирическому характеру восприятия действительности художником.

В 20-е годы С. Аракелян выступает как создатель жанрово-пейзажных и пейзажных произведений, лирико-интимного характера. В небольших, полных очарования произведениях он любит передавать виды Еревана и его живописных окрестностей—берегов реки Зангу, Дзорагюха, изображать цветущие сады и осеннюю природу. В них мягкая лирика поэта сочетается с живописной красотой зримого богатства природы и ее тонким пониманием.

С. Аракелян, воспитанный на эстетике этюдной живописи, сохраняет ей верность в своем пейзажном творчестве советского периода. Возможности этюда, как формы художественного познания действительности, используются им до предела (как и у Е. Татевосяна). Поэтому многие этюды, исполненные С. Аракеляном непосредственно на природе, являются пейзажными картинами, ярко передающими обобщенные и правдивые черты родной земли, мысли и переживания художника.

Работа на пленэре стимулирует постоянный повышенный интерес С. Аракеяна к живописным исканиям, которые всегда представляли для него не самоцель, а средство для углубленного реалистического мастерства.

Длительные поиски мотивов в природе также говорят за то, что этюды для него были не только подготовительным материалом. Художник всегда стремился к законченному воплощению искомого образа.

С. Аракеяну была свойственна неодолимая любовь к зримому миру, каждая встреча с природой, с натурой волновала его сильно и глубоко.

Заветы К. Коровина глубоко запали в душу его талантливого ученика С. Аракеяна: «Пейзаж... не писать... если он только красив. В нем должна быть история души, он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словами. Это так похоже на музыку...»²⁴.

Вот почему небольшие интимно-лирические пейзажи С. Аракеяна «Аист» (1924), «Дзорагюх» (1923—1924), «Берег реки Зангу» (1923—1924), «Осень. Уголок Еревана» (1926) и др., отличаются подлинной

²⁴ Цит. по кн. Д. Коган. Константин Коровин, стр. 59.

живописной завершенностью и разнообразным характером мотивов, решений, несут в себе черты национального своеобразия в восприятии природы.

Так, в пейзаже «Анст» передан приход весны. О наступлении ее в пейзаже говорят не только нежно распустившаяся зелень деревьев, светло-голубое небо и прозрачный воздух, но и возвращение анста в родные края.

При виде этого пейзажа вспоминается старинная армянская «Песня анста»:

Здравствуй, анст! Анст-друг!
Ты вернулся, анст-друг,
Разлилась весна вокруг,
Веселей нам стало вдруг!²⁵

Ярок и лаконичен образ весны, переданный скупыми выразительными средствами, даже некоторой геометризацией форм, наблюдаемой и в ряде других работ художника данного периода. Лирика затаенная, но глубокая, заключена в самой мелодичности цвета, ее гармонии и мягкой звучности, своеобразном ритмическом чувстве цветовых пятен. «Теплый голос» художника свежо и поэтично доносит до нас чувство ничем не омраченной радости жизни.

В целом, в эти годы лирика С. Аракеляна светла и радостна. Об этом говорит и множество таких интимно-лирических пейзажей, как «Ива весной» (1922), «Под солнцем» (1924), «Весной в саду» (1925—1926), «Берег реки Зангу» (1924—1925).

С. Аракелян особенно сильно увлекается осенними мотивами. Один из его лучших лирико-интимных пейзажей—«Осень. Уголок Еревана», с глинобитными домами, окруженными садами, полыхающими яркими осенними красками: розовыми, желтыми, охристыми, темно-зелеными. Их звучность усиливается синим цветом «эмалевого» неба. Теплый колорит создает эмоциональную атмосферу произведений. И если сравнить этот пейзаж с пейзажами художника дореволюционного времени, то станет особенно наглядным, как серебристо-серая гамма живописи художника высветлилась, как интенсифицировались краски, усилилась светоносьность аракеляновской живописи...

Повышение цветовой звучности живописи художника можно объяснить меняющимся мировосприятием мастера и, частично, влиянием творчества М. С. Сарьяна. К тому же поиски обоих мастеров пересекаются в направлении раскрытия типических черт армянской природы, которая в свою очередь накладывает специфический отпечаток на характер их живописи.

Но даже самая интенсивная по цвету живопись С. Аракеляна, по сравнению с сарьяновской, имеет мягкое, нежное звучание, обуслов-

²⁵ «Армянская поэзия в переводах В. Я. Брюсова», стр. 99.

ленное, несомненно, его собственным своеобразным творческим складом, его видением.

Наряду с пейзажами, характеризующимися цветовым многообразием, С. Аракелян умеет с одинаковым мастерством создавать почти монохромные по колориту произведения, как, например, ленинканская серия этюдов 1927 года, построенная на сочетании строгих бело-серо-умбристых тонов, и др. Работы были написаны под непосредственным впечатлением от тяжелых последствий землетрясения.

В указанные годы светлая лирика С. Аракеляна иногда прерывается грустными нотами, отголосками недавно пережитого: событий резни, сиротства, разрухи...

Минорные ноты чувствуются, в частности, в прекрасно написанном пейзаже «Арагат» (1924) с горизонтально вытянутой композицией, с изображением одинокого тополя, возвышающегося на фоне двух величавых глав горы.

Выезды С. Аракеляна в районы республики способствуют рождению новых пейзажных образов. С поездкой на Севан в 1925 году связано создание одного из лучших пейзажей С. Аракеляна «Севанский монастырь». В нем величавый памятник древнеармянского зодчества и строгая красота горной природы слились в единое целое. Поэтическое настроение—сила одухотворенности этого пейзажа. По своему характеру он лиро-эпический. Так же можно определить другой известный пейзаж С. Аракеляна «Осень в окрестностях Еревана» (1928), где удивительно правдиво изображена окраина города, замыкающаяся плавным ритмом серых каменистых холмов, которые «освещены» осенней позолотой куп деревьев. Остро подмеченный характер местности, цельность композиционного построения, глубина правдивости колорита делают предельно убедительным и знакомым этот образ.

Параллельно с созданием лирико-интимных и лиро-эпических пейзажей С. Аракеляна увлекает жанровая тематика. Любовное изображение повседневной жизни наполняет его пейзажи сценами из быта города и деревни, сельскохозяйственных работ («Старые торговые ряды. Ереван», 1921; «Ереванский дворик», 1927; «Деревенский дворик», 1928 и др.). Причем число жанрово-пейзажных произведений заметно увеличивается в творчестве художника во второй половине 20-х годов, содействуя проторению новых путей для создания тематических композиционных картин, которые определили место С. Аракеляна в советской армянской живописи как одного из основоположников, новаторов этого важнейшего жанра советского изобразительного искусства.

К концу 20-х годов в армянской живописи особенно возрастает интерес к жизни деревни в связи с проблемой коллективизации.

Ряд крупных живописцев—А. Коджоян, Г. Гюрджян, С. Аракелян—посвящают множество произведений жизни армянской деревни. Среди жанровых пейзажных произведений С. Аракеляна особо выделяется

«Деревенский дворик» (1927), повествующий об уходящем быте старой армянской деревни. Остро подмечен художником каждый уголок деревенского двора с серым каменным домиком и оградой, с высокими скирдами сена, «пирамидой» сухого кизяка, с фигурами людей и животных. Широким художественным обобщением, доходящим до монументальности, горячим золотисто-охристым колоритом достигается убедительность и жизненность бытового пейзажа, несущего в себе оптимистическое ощущение жизни. Так же хороши небольшие жанрово-пейзажные произведения «Дворик в Еленовке» (1934) и другие, целостные по художественному решению, притягивающие к себе непосредственностью переданных чувств и подлинной живописностью исполнения.

К одной из лучших жанрово-пейзажных картин С. Аракеляна относится «У родника» (1928), в которой художник достиг очень цельной красной живописи, гармоничной ритмики природных форм, фигур людей и животных, живо передающих характерную картину быта армянской деревни того времени.

К началу 30-х годов в творчестве С. Аракеляна ясно определился уклон в сторону социально-политических тем. Он переходит от жанрово-пейзажных произведений к созданию тематических, композиционных картин, поднимающих актуальные проблемы современной жизни («Сбор хлопка», «Севанские рыбаки», «Культуру в горы»), в которых неизменно пейзажная часть играет важную роль в раскрытии их идейного и эмоционального содержания.

Тесное соприкосновение с родной землей, преобразуемой созидательной рукой советского человека, заставляет С. Аракеляна во второй половине 20-х и в 30-х годах создавать пейзажные произведения различного характера.

Художник пишет ряд пейзажей с колхозным ландшафтом—«Гумно в Гомадзоре» (1926), «Колхозное гумно» (1928), «Гумно. Мартуни» (1939) и др. Новое и важное в «Колхозном гумне» то, что художник одним из первых в армянской живописи показал только что зародившийся в деревнях республики процесс коллективного труда.

Индустриальные пейзажи, отражающие новые строительные работы в республике—«Артик-туф» (1930), «Работа экскаватора на Зангу» (1936) и др.—несут своеобразный характер, т. к. лирический склад художника накладывает на них свой отпечаток.

В пейзажах «чистой природы» С. Аракелян также достигает высокого мастерства в раскрытии типических черт своей страны. Так, в картине «Водопад Чр-Чр» (1933) мы видим скалистую местность. Пышущий водопад шумно низвергает свои воды в каменное русло горной реки. Сиренево-оранжевые скалы, серо-коричневые камни накалены от жары до предела. Белая от пены масса воды сверкает на солнце, в тени приобретая кое-где зеленоватые и серебристые оттенки. Здесь все дышит жизнью. Непосредственность восприятия природы,

широкая живописная манера письма с динамическим мазком, способствующим выразительной обрисовке пластики тяжелой массы камней и скал, движению воды, насыщенный колорит—все служит определенной цели: передаче своеобразия армянской природы. Причем, типическое раскрывается в данном пейзаже, как и во многих других, через присущую художнику призму поэтического видения, ясный открытый взгляд на природу.

Во всем творчестве С. Аракеляна определяются два крупных цикла пейзажей: Еревана с его окрестностями, озера Севан с его окружением и два небольших цикла: Лори и Зангезура, которыми он обогащает сокровищницу армянской пейзажной живописи.

Все пейзажи С. Аракеляна, входящие в указанные циклы, передают задумчивый и поэтический образ родной природы. Но каждый раз мастер находит новую форму композиции, новый цветовой ключ, живописные приемы, которые способствуют глубоко правдивому и многогранному раскрытию состояния природы.

Так, в севанском цикле пейзажей С. Аракелян, увлекшись необычайной живописностью и изменчивостью местности, в своих полотнах подмечает то спокойное состояние голубого, прозрачного озера («Берег Севана», 1927), то погружающуюся в сумерки природу («Закат. Севан», 1926); иногда изображает разбушевавшееся озеро с серо-зеленой водой и нависшими над ней тучами, подчеркивая внутреннюю могучую силу природы («Беспокойное озеро. Ахкала», 1939), то залитые солнцем озеро и окружающие его горы («Теплый день. Севан», 1940) и др.

В севанском цикле, как и в других, С. Аракелян нашел свою красоту, имеющую неповторимые черты. Мастер сделал свои художественные открытия неопознанных до него черт правды, правды, которую он не утратил в своем творчестве до конца жизни.

Об этом свидетельствует еще раз один из лучших лиро-эпических пейзажей последнего периода—«Старый Горис» (1940), где ясность и чистота природы сливается воедино с искренней теплой интонацией душевных переживаний художника.

Этот пейзаж лишний раз напоминает нам о высокой требовательности С. Аракеляна к себе, о характере своеобразия его живописи, о его чисто живописном мышлении, неиссякаемых творческих возможностях.

Пейзаж «Старый Горис» монолитен по живописи и композиционному строю. Картина построена на ясной спокойной гармонии цветковых отношений и строгой обобщенной пластике форм. Тонкая нюансировка перламутровых оттенков серо-розово-зеленых решена художником почти в единой тональной звучности, которая придает особую мягкую выразительность живописи.

Во всех своих пейзажных произведениях, решает ли С. Аракелян

свою живопись в хроматическом или ахроматическом ключе, она имеет декоративную выразительность и силу напряженности цветового звучания, которые так же неотделимы от его искусства, как и от искусства Е. Татевосяна и М. Сарьяна.

В советской армянской пейзажной живописи С. Аракелян развил и продолжил ее лирическую линию, начатую Е. М. Татевосяном. И как последний, также своеобразно использовал принципы импрессионизма.

С. Аракелян обогатил пейзаж не только лирико-интимными произведениями. Он создал ряд блестящих лиро-эпических пейзажей, а также пейзажей, связанных с бытовой, индустриальной и колхозной тематикой, поэтически и правдиво передав в них дух современной ему действительности.

ГАБРИЭЛ ГЮРДЖЯН

Самостоятельный творческий путь Габриэла Микаэловича Гюрджяна совпал с первыми годами развития советского армянского изобразительного искусства. Переехав из Пензы в Ереван в 1922 г., молодой художник сразу включился в художественную и общественную жизнь республики. Он стал в ряды передовых, для которых советская эра явилась началом новой жизни, новых творческих исканий, тесно связав свой дальнейший творческий путь с искусством родного народа. Позади остались годы учебы в Пензенском художественном училище (1910—1920 гг.), преподавательская деятельность. Пребывание в училище, тесно связанном с традициями передвижников, имело решающее значение для всей его дальнейшей творческой деятельности.

Непосредственными учителями Г. Гюрджяна были живописцы П. И. Коровин, Н. Ф. Петров, И. С. Горюшкин-Сорокопудов.

В Пензенском художественном училище определились наклонности Г. Гюрджяна к пейзажной живописи. Здесь он учился проникновенному пониманию жизни природы на произведениях крупнейших мастеров пейзажа—И. Айвазовского, И. Шишкина, И. Левитана, В. Поленова и других, богато представленных в музее при училище. И в искусстве передвижников прежде всего лежат истоки творчества Г. Гюрджяна.

Работы раннего периода отличаются стремлением правдиво отобразить природу Арктики и Пензы, передать ее звуочной живописью, широкими динамичными мазками кисти.

В новый этап своей деятельности Г. Гюрджян вступил не только как художник, но и как педагог и теоретик.

В 1924 г., формулируя цели и задачи нового искусства, он пишет в армянском журнале «Верелк»: «Мы жаждем такой школы, которая, основываясь на образцах нашего народного, ясного и глубокого иску-

ства и изучая наши старые стили, смогла бы создавать созвучное нашим дням сегодняшнее новое искусство». «Художник,—писал он,—должен стать красноречивым выразителем стремлений, надежд и вкуса народных масс, стать певцом их побед»... Он призывает изучать родной быт, жизнь и вместе с этим традиции своего национального, а также русского и мирового искусства.

Г. Гюрджяна не удовлетворяет тематика собственных пейзажей, созданных в первые годы советского периода. В них художник повторяет старые артинские мотивы (характерные для дореволюционного творчества), как «Раннее утро в долине Чороха» (1923), «Полдень в Артвине» (1923) и др.

Активный интерес к жизни своей республики влечет Г. Гюрджяна, как и его других коллег, к знакомству с ее разнообразными районами. Он пристально вглядывается в новое, рождающееся. В том же 1923 г. Г. Гюрджян исполняет живописные этюды, изображающие горную природу Караклиса (ныне Кировакана)—«Утро в Караклисе», а также пейзаж, запечатлевший уголок старого Еревана «У моста через Зангу». Эти произведения, отображающие родную природу, полны солнечного света. В них чувствуется оптимистическое, радостное настроение.

Развернувшаяся по всей стране индустриализация горячо вдохновляет советских художников. Подвиги строителей, грандиозное строительство в республиках привлекает к себе их пристальное внимание.

На этом этапе творчества Г. Гюрджяна решающую роль играет непосредственное обращение к новой жизни.

Одним из первых армянских художников, по личной инициативе, он едет в 1924 г. на строительство Ширакского канала. Творческим результатом поездки художника явилось создание ряда индустриальных пейзажей, в которых была воплощена героическая страница новой жизни родного народа, строящего социализм.

В 1924—1926 гг. (вплоть до 1929 г.) на основании собранного материала Г. Гюрджян пишет ряд работ, посвященных строительству Шираканала, отображению коллективного труда строителей, их борьбы с суровой природой.

В одном из его первых индустриальных пейзажей «Сооружение плотины Ширакского канала» (1926) показаны ярко освещенные солнечным светом группы рабочих, которые строят плотину у подножья древних гор. В нем труд людей противопоставляется суровой природе. Две могучие силы находятся в противоборстве—мощные нависающие скалы и преобразующая созидательная деятельность людей. Это произведение, как и другие индустриальные пейзажи Г. Гюрджяна данного периода, является одним из первых опытов создания индустриальных пейзажей в армянской живописи. Ими художник закладывает основу для дальнейшего развития новой разновидности советской пейзажной живописи.

В начале 30-х годов, когда в республике разворачиваются большие работы по строительству одной из крупных гидроэлектростанций Армении—Дзорагэса, Г. Гюрджян едет на место, где интенсивно работает (вместе с Ф. Терлемезяном) над созданием живописных произведений, отображающих эпизоды строительства, окружающую природу. Увлечение художника доходит до того, что он пишет свои полотна ночью в тоннеле, где не прекращаются работы круглые сутки. Среди лучших работ этой серии—«Тоннель в Дзорагэсе» (1930), отличающейся своим колоритом и композицией.

Творческая эволюция Г. Гюрджяна в эти годы вступает в новый этап. Если в 20-х годах произведения художника носили своеобразный эмпирический характер, характер изучения отдельных сторон природы, то в 30-х, в результате накопленного опыта, мастерства и непрестанного изучения окружающей действительности Гюрджян достигает более широкого художественного обобщения, отчетливой и глубокой передачи типических черт природы Армении. Палитра художника становится разнообразнее, усиливается эмоциональное воздействие произведений.

Эти черты ярко выявились в лорийских пейзажах. В них прозрачен и свеж горный воздух, сочен бархатистый зеленый покров земли, высоки вершины гор, скрытые туманом («Зеленая долина, 1929; «На альпийских лугах», 1929 и др.).

В «Ахталинском пейзаже» (1933), из того же цикла, изображен невысокий холм, покрытый золотистой осенней травой, на фоне возвышающейся серо-голубой горы. Несколько человеческих фигур органично слились с окружающей их природой. При первом же взгляде на пейзаж нам передается гармоническое чувство покоя в природе. В построении композиции «Ахталинского пейзажа» Г. Гюрджян использует принцип золотого сечения, как и в ряде других своих произведений.

В пейзажах Дсеха—родины Ов. Туманяна—Г. Гюрджян воспроизводит природу, чудесно воспетую крупнейшим армянским поэтом. Светлыми жизнерадостными красками блещут пейзажи с бурлящей рекой Дебет, над которой склоняются ивы; с зелеными вершинами гор; с горным озером, вобравшим в себя голубизну неба («Ивовая роща», «Цовер», 1938 и др.).

К концу 30-х годов создается Норкская сюита («Ранняя весна в Норке», «Роща миндаля» и др.), в основном характеризующаяся теми же чертами, что и лорийская.

С годами обогащается севанский цикл Г. Гюрджяна, над которым он не прерывает работу до настоящего времени. В огромном количестве собранных этюдов видно, с какой тщательностью изучал художник природу Севана, подмечая ее своеобразие.

К 1940 г. относится исполнение пейзажа «Севан. Солнечный день», с ясной гладью прозрачных голубых вод озера, с выступающими из него серебристо-оранжевыми скалами, цепью сиреневых гор. Это про-

изведение особенно ярко передает оптимистическое мироощущение художника, его нежную любовь к родной земле.

Глубокий интерес Г. Гюрджяна к своей природе, к жизни республики приводят его к мысли о создании передвижной изомастерской, где могли бы коллективно работать многие художники.

По инициативе и под руководством Г. Гюрджяна в 1939 г. в Армении организуется первая в СССР передвижная изомастерская-выставка. Она не теряет своего значения до настоящего времени, т. к. помогает армянским художникам, а также художникам других братских республик широко ознакомиться с жизнью и природой Армении. Все созданное художниками в этой изомастерской широко демонстрируется на выставках в районах республики.

Г. Гюрджян продолжает неутомимо разъезжать по Армении в целях обогащения своего творчества новыми мотивами. Им создается ряд пейзажей Зангезура и Бюракана («У мельницы в Бюракане», «Масис из Бюракана и др.». Эти произведения, написанные накануне Великой Отечественной войны, насыщены жизнелюбивыми и патриотическими чувствами.

В суровые годы войны в пейзажные полотна мастером вносятся героические и оптимистические чувства. Характерно обращение художника к образу Еревана, в котором он утверждает неизбежность светлого начала, глубокую любовь к родной земле («Осень в Ереване», «Зима в Ереване», 1943 и др.).

Геронизм, проявленный советскими людьми на фронте и в тылу обогащает новым содержанием творчество Г. Гюрджяна. В эти годы он работает над батальными произведениями, такими, как «Уничтожение фашистских кораблей» (1942). Идея картины заключена в показе силы и мощи советского военно-морского флота в единоборстве с фашистским захватчиком. И хотя ей, как и другим картинам Г. Гюрджяна на военные темы, не хватает художественной убедительности, в них отражена попытка художника по-новому выразить свою глубокую любовь к социалистической Родине, советскому народу, непосредственно откликнуться на те задачи, которые были поставлены жизнью перед искусством.

К середине 40-х годов относится известный пейзаж Г. Гюрджяна «Река Азат в ущелье Гарни» (1945). В нем уже ясно проступают те черты, которые станут характерными для творчества мастера последующих десятилетий.

В пейзаже «Река Азат в ущелье Гарни» художник отображает полное прохлады ущелье. Быстро мчится горная река, затаятая в тесные скалистые берега, нарушая своим журчанием тишину. Пышные кроны деревьев, нависшие над рекой, погружают ее в тень, отчего вода кажется более плотной и густой. Лучи заходящего солнца, пробившие-

ся сквозь листву, освещают местами серебящуюся пену бурного потока.

Картина, своеобразно раскрывающая жизнь природы, ее состояние, ассоциируется с радостным чувством окончания войны, воцарения мира в стране.

Основой выразительности пейзажа «Река Азат в ущелье Гарни», как и произведений, созданных мастером в дальнейшем, является выразительность природных форм как объемов, реально существующих в пространстве, стремление к точному раскрытию во всех деталях жизни отдельного уголка природы. Живописно-тональное решение картины всецело способствует передаче подобного восприятия художником окружающей среды.

Как мы видим, принципы художественного обобщения у Г. Гюрджяна иные, чем у предыдущих мастеров.

К картине, рассмотренной выше, близок и пейзаж «Вечер в Ахпюраке» (1947), где снова раскрывается эстетический принцип Г. Гюрджяна: в обыденном, незаметном выявить характер родной природы, ее типические черты. То же в пейзаже «Холм в Кошбулахе» (1950), изображающем выжженную горячим солнцем сухую землю с редким кустарником и протоптанную узкую дорожку.

В пейзажных картинах Г. Гюрджяна мы встречаемся не только с изображением «чистой природы», но и с тем ее обликом, который несет на себе следы созидательной деятельности людей.

В послевоенные годы мастера неоднократно привлекает тема повседневного труда колхозников на полях. Ее он решает своеобразно в «Сборе хлопка в Араратской долине», в «Сборе хлопка в Аревшате» (1949). Последний пейзаж (в другом варианте) написан художником и в 1960 г. Люди и природа как будто слились воедино под палящими лучами солнца. Четко продуманное освещение картины вносит в нее теплые ноты.

Г. Гюрджян продолжает работу над индустриальными пейзажами, посвященными Алаверди и Кировакану («Индустриальный пейзаж. Алаверди», 1948 и др.), которые отличаются от цикла 20—30-х годов большей цельностью композиционного построения полотен и свободой исполнения.

Со второй половины 40-х и в 50-х годах заметно тяготение художника к созданию обобщенных монументальных пейзажей, таких, как «Весна в Армении» (1945), «Пушкинские места» (1952), «На полях Айриванка» (1952), «Армянский пейзаж» (1953), «Зангезур» (1955) и др. Однако более характерными для всего творчества мастера остаются лиро-эпические пейзажи.

В пейзажах Г. Гюрджяна 60-х годов «Вспашка на полях Раздана»,

«Штиль на Севане», «На пастбище Лори», «Закат в Айриванке» и др. как бы подытоживается творческое стремление мастера к большой строгости композиции, выразительности ритмики пластических форм, более динамическому раскрытию жизни природы, большей обобщенности живописного языка. Иногда в них появляются романтические и драматические ноты.

Свои картины Г. Гюрджян продолжает писать на основании множества этюдов. Им исполняются этюды в Хор-виране, Двине, Гарни и других местах республики, часто воспроизводящие один и тот же мотив в разнообразных вариациях. Это тот богатый подготовительный материал, на базе которого старейшим мастером создаются новые произведения.

АКОП КОДЖОЯН

Эпическая, монументально-декоративная линия армянского пейзажа, поднятая на большую высоту творчеством М. Сарьяна, одновременно с ним, глубоко и своеобразно развивается другим крупным мастером живописи Акопом Карапетовичем Коджояном, обогатившем ее новыми образами, иными стилистическими чертами.

Чтобы понять А. Коджояна-пейзажиста, надо прежде всего понять общий характер творчества этого самобытного таланта, многогранно охватившего своей деятельностью сферу живописи, графики и прикладного искусства, создавшего неповторимо яркие, национальные произведения, прославляющие героическую силу своего народа, его духовную мощь, выражающие мужественные, жизнеутверждающие чувства.

И прежде чем перейти к пейзажному творчеству А. Коджояна, целесообразно выявить тот своеобразный угол зрения, под которым он воспринимает и образно воплощает действительность, подойти к истокам коджояновского творчества. Для этого можно обратиться ко многим произведениям живописи и графики мастера, которые исполнены им в различные периоды деятельности.

Остановимся на одной из жанрово-пейзажных работ А. Коджояна, относящейся к последнему периоду деятельности мастера,—«На кочевке. Курдянки ткут палас» (1958), в которой особенно ясно раскрывается характер мышления и восприятия действительности. В картине изображены молодые курдянки за работой в привычной для них обстановке—под кочевой палаткой, на лоне горной природы Армении. За палаткой видно стадо, пасущееся на свежей зелени. Даль заканчивается тремя невысокими вершинами гор, ритмично тянущихся друг за другом и замыкающих собою горизонт.

В картине важным компонентом является пейзаж. Посредством

него художник конкретизирует среду, в которой работают трудолюбивые женщины, похожие (на фоне зелени) на яркие полевые цветы. И вместе с тем, посредством гиперболизации образа природы (обратите внимание на вершины гор, окутанные «кольцами» тумана, наподобие сказочных змей), передается возвышенное поэтическое настроение.

Гиперболизация образа природы, красочность человеческих образов, параллелизм в передаче состояния покоя природы и человека, свежесть живописного языка, ясная композиция, придающие приподнятую выразительность всему художественному строю этой картины и сообщают ему какую-то своеобразную крылатость — не говорят ли о том, что творческое мышление Коджояна тесно связано с народно-поэтическим мышлением. Эта призма восприятия действительности делает неповторимыми его произведения (вспомним разные работы А. Коджояна — иллюстрации к народной сказке Азаран Блбул, 1926; многокадровый графический лист к эпосу «Давид Сасунский», 1922; живописное панно «Давид Сасунский» 1958; пейзажи «Одинокий дуб. Кировакан», 1925; «Весна», 1957 и др.).

Нетрудно найти народные истоки коджояновского искусства в самой его биографии. А. Коджоян родился и вырос в Ахалцихе (Грузинская ССР). Ахалцихские армяне издавна славились своими художественными ремеслами. В семье А. Коджояна художественное ремесло переходило из поколения в поколение. Отец художника был мастером-ювелиром, гравером по серебру и золоту. И естественно, что с детских лет будущему художнику были близки и понятны народные традиции армянской художественной культуры. Ее крепкие, устойчивые традиции стали незыблемой основой для дальнейшего творчества мастера в советские годы.

Художественное образование А. Коджоян получил в Германии. В 1903—1905 гг. учился в студии Антона Ашбе в Мюнхене, затем, там же, в Академии художеств, где завершил образование в 1907 г. Молодой художник был хорошо знаком и с русской художественной культурой начала XX в.

Все это, вместе взятое, не могло не отразиться на всестороннем обогащении его творчества, на приобретении им высокого профессионального мастерства.

В дореволюционные годы А. Коджоян работает урывками.

В советский период, когда начинается плодотворная творческая деятельность А. Коджояна, его опыт, высокое мастерство всемерно способствуют свободному использованию традиций своего национального искусства для создания нового искусства, живо откликающегося на современность. Народно-поэтическое мышление художника обуславливает своеобразную стилизацию формы выражения, сообщаящую неповторимую выразительность коджояновским образам.

Интенсивная творческая деятельность А. Коджояна начинается с

20-х годов. Чуть раньше рождается его пейзажная живопись. К 1919 году относится первый, значительный для творчества художника, пейзаж с историческим подтекстом «Развалины Ани»²⁶, исполненный гуашью.

Пейзажная живопись мастера развивается неравномерно, занимая большое место в творчестве художника в 20-е и затем лишь в 50-е годы.

Характерно, что в последние годы своей жизни, интенсивно работая над пейзажами, А. Коджоян не теряет живой связи со своим пейзажным творчеством 20-х годов. Об этом свидетельствует целый ряд лучших картин: «Одинокий дуб. Кировакан», серия «Гарин—Гегард», а также ряд жанрово-пейзажных работ, которые задумываются и частично выполняются в ранний период творчества и к которым для завершения художник возвращается уже в конце своей жизни.

К ранним пейзажным работам А. Коджояна принадлежит небольшая картина «Осень в Ереване» (1923)—мотив, характерный и для других мастеров, таких, как М. Сарьян или С. Аракелян.

Картина интересна тем, что в ней «художник почувствовал поэзию уходящего прошлого и правдиво передал ее»²⁷. Но работа интересна и другим. В ней мы уже ощущаем коджояновское видение окружающей действительности и присущие его творчеству характерные стилистические признаки—композиция картины построена на принципе параллельного чередования горизонтальных линий со своеобразной ритмикой изображения домов, деревьев и гор. Эта своеобразная ритмика особенно наглядно заметна на последнем плане картины, где изображены деревья с оголенными ветвями, выглядывающими из-за плоской крыши дома. Они чередуются друг за другом по горизонтали, равномерным ритмом. Обращают на себя внимание обаятельные образы двух женщин с поднятыми на плечи кувшинами, с лицами, будто бы сошедшими со средневековых армянских миниатюр. Им противопоставлена фигура одинокой женщины, согнувшейся под тяжестью ноши. Тонкий серебристый колорит картины сливается воедино, сообщая глубокою лиричностью и особую ясность чувства, дает представление о глубоко индивидуальном эмоциональном восприятии действительности мастером.

Геронка и романтика 20-х годов в творчестве А. Коджояна преломляется своеобразно в ряде работ символического характера, таких, как «Армянский герольд» (1921), возвещающей о новой советской эре; иллюстрации народного эпоса «Давид Сасунский» (1922).

Монументально-символический характер носит и один из лучших пейзажей А. Коджояна «Одинокий дуб. Кировакан» (масло), датированный 1925 годом, но завершенный в 50-е годы. В пейзажной картине

²⁶ См. В. Матевосян. Акоп Коджоян. Ереван, 1971, стр. 11—21.

²⁷ Р. Г. Драмлян. А. К. Коджоян, М., 1960, стр. 24.

звучат героические и драматические ноты, романтика возвышенного, тесно связанная с духовной атмосферой 20-х годов. Четкость выражения главной идеи, лаконизм формы и быстрота ее восприятия зрителем, емкость содержания возвышают образ до значения символа.

В картине мы видим высоко вознесенный на вершину горы одинокий дуб. По сравнению со своим мощным «постаментом» — горой — он кажется небольшим, но очень крепким, сильным и непоколебимым. Как будто время не имеет власти над ним. Дуб не поддается никаким разрушительным стихийным силам природы. Невольно вспоминаются легендарные страницы истории нашего народа — словно горстка храбрецов, укрывшись в высокогорной крепости, отражает натиск врагов, проявляя чудеса храбрости и героизма, и оставляет после себя этот памятник непокоренности, непоколебимости человеческого духа.

Созданный художником героический образ насыщен драматическим и философским подтекстом, связанным с выражением свободолюбивых человеческих чувств, которые нельзя сломить никакой силой.

Пирамидальное построение композиции усиливает впечатление устойчивости образа, а серебристый воздух, окутавший гору, светлое чистое небо — вносят в картину чувство ясности и величавости. Лаконичностью выразительных средств, почти плоскостной моделировкой форм, большими и ясными цветовыми соотношениями, четким силуэтом горы и дерева достигается цельность и монументальность произведения. В картине есть момент гиперболизации, проявившийся в необычном пропорциональном соотношении горы и дерева, вносящий какую-то одухотворенность в пейзаж.

М. Сарьян и А. Коджоян развивают монументальную, эпическую линию армянской пейзажной живописи, в то же время они глубоко индивидуальны и различны между собой. И одним из самых главных различий их (в пейзажном искусстве) является то, что М. Сарьян силен в монументальном, мощном философском обобщении конкретного жизненного материала, а А. Коджоян, когда, отталкиваясь от него же, тяготеет к многоплановой символике художественного образа, как это видим в данном случае в пейзаже «Одинокий дуб. Кировакан» и увидим далее в других пейзажных картинах мастера.

Монументальность, целостность и гармоничность присущи и серии пейзажных работ Гарни — Гегард (1925—1927), исполненной сангиной, гуашью, темперой и завершенной уже в 1955—1956 годах исключительно в технике темперы.

В пейзажах Гарни — Гегард как бы слилось большое живописное и графическое дарование Коджояна. Вот один из этих пейзажей — «Окрестности Гегарда» (1955—1956). Образ монолитного горного массива строится на выразительности природных форм, игре свето-тени. Подчеркнута суровая мощь скал. Контрасты светотени выявляют разнообразные формы объемов, монохромность цвета усиливают напряжен-

ность формы и сообщают картине внутреннюю экспрессию. В пейзажный образ, передающий мужественные, героические и жизнеутверждающие чувства, многое привнесено воображением художника.

Если просмотреть всю эту серию пейзажей («Пещера Кер-Оглы», «Двор монастыря Гегард» и др.), то и для них останутся характерными черты, присущие пейзажу «Окрестности Гегарда», ибо они задуманы художником как единый цикл.

Всем этим пейзажам присуще еще одно качество, верно отмеченное Р. Дрампяном в монографии о А. Коджояне. Кажется, что в них художник видит далекое прошлое своей родной земли, видит образ первозданной красоты земли—крепкий, мощный, прекрасный и героический²⁸.

Пейзажная живопись А. Коджояна, соединившая 20-е и 50-е годы и занимающая в его творчестве большое место, обогащается огромным жизненным опытом художника и отличается от раннего периода большой напряженностью и эмоциональной наполненностью образов, разнообразием пейзажных тем, мотивов (циклы пейзажей Туманяна, Джермука, Кировакана, Гарни и др.).

Ряд картин выполняется художником на основе старых этюдов, другие—на основании новых, пишутся пейзажи с натуры. Среди его интересных и оригинальных произведений находится серия жанрово-пейзажных картин на тему о старом быте армянской деревни, уходящем в прошлое. Они исполнены на богатом материале, собранном в 1920—1930-х годах. Остановимся на двух из них.

В картине «В селе Гарни» (1957) сельский пейзаж прост, незамысловат и задушевен. В нем много солнца и тепла. Каждый уголок проникнут чувством любви к близкому, родному и понятному. Есть в картине и очень своеобразная «фольклорная» повествовательность в изображении деревенского двора, людей, животных, птиц (вплоть до аистов, свивших гнездо), занятых каждый своим делом. Эта повествовательность окрашена чувством народного юмора. Последний еще яснее проступает в пейзаже «Апаран» (1958) с архитектурным мотивом. Этот пейзаж, в котором присутствуют животные—козы, осел, корова, как будто является иллюстрацией к какой-то народной басне. Здесь нужно особенно подчеркнуть необычайно оригинальное композиционное решение картины, в которой своеобразно соединяются элементы пейзажа, архитектуры, изображения людей и домашних животных.

Подобного типа пейзажей не найти в творчестве других армянских художников.

А. Коджоян, вглядываясь в природу, часто представляет ее как историческую среду, в которой протекала человеческая жизнь. Так, в пейзаже «Караван верблюдов в Иране» (1958) мы видим далекую жизнь пустынь: опаленные солнцем сухие пески и дюны идвигающийся

²⁸ Р. Г. Дрампян. А. К. Коджоян. М., стр. 28.

длинной вереницей караван верблюдов. Большая эмоциональность картины достигнута удивительно точно найденным мастером медленным музыкальным ритмом движения каравана верблюдов, который противостоит «неподвижной» вечной природе.

В ряду лучших работ А. Коджояна—картина «Весна» (1957). Образ весны раскрывается мастером свежо и неожиданно. О весне говорит буйное цветение сирени, ярко зазеленевшая земля и синее-синее небо, пара грациозных ланей, тянущихся к красному маку. Вот и все! А как много говорит нам картина. Как тонко, поэтично утверждается в ней красота жизни. Образ весны в картине воспринимается как символ—символ поры цветения, поры любви, поры вечного обновления природы.

Широкое живописное письмо, почти плоскостная трактовка образов, большая обобщенность композиционного построения, своеобразная линейная ритмика способствуют монументализации образа и тому, что весь художественный строй картины исключает возможность ограниченного восприятия ее содержания, дает возможность для широких ассоциаций.

Своеобразное решение темы весны характеризует старого мастера, влюбленного в жизнь, тонко чувствующего красоту природы и виртуозно передающего ее на полотне.

В композиционном построении картины «Весна» А. Коджоян верен своему часто используемому приему—параллельных горизонтальных линий и плоскостей. Этот прием особенно четко виден в данной картине благодаря использованию крупных обобщенных цветовых отношений—зеленого, бело-сиреневого, сиреневого и синего.

На тех же принципах строится композиция другого пейзажного шедевра А. Коджояна—«Араратская долина» (1957). Здесь также цветовые полосы интенсивных соотношений чередуются друг с другом²⁹.

Рассчитанная структура гармонической динамики композиции пейзажа «Араратская долина», интенсивность цвета, переходящего в свечение красок, сообщают образу природы сияющий ореол. Это сияние звучных белых, голубых, ультрамариновых оттенков как бы вобрало в себя вечно молодые чувства творца, озаренного глубокой любовью к своей Родине, к ее немеркнущей красоте.

Повышенная напряженность переживаний художника доходит до глубокой экспрессивности в пейзаже «Горная сказка» («Горы Армени», 1957). Действительно, как в сказке тянутся горные массивы, одетые в свой естественный наряд с переливающимися оттенками зеленого, синего, розового и темно-зеленого. Природа радостно-торжественна

²⁹ Вероятно, подобный композиционный прием или принцип можно объяснить обостренным декоративно-орнаментальным образом художественного мышления мастера.

в своей величавой мощи. Строгость и лаконичность, изобразительная ясность характеризуют этот монументально-символический пейзаж, способствуя выражению философских мыслей художника о торжестве жизни, торжестве героического и прекрасного.

Учащенный ритм чередования горных массивов, приподнимающихся вверх в правой стороне картины, плоскостная трактовка больших форм, светлый колорит, строящийся на сочетании сдержанных и красивых цветовых соотношений, усиливает эмоциональное звучание картины. Как будто переживания художника доходят до своей кульминации. В образе залитых феерическим светом горных вершин мастер воплотил родную Армению, находящуюся в расцвете своих сил.

Пейзаж «Горная сказка» — одно из поздних произведений А. Коджояна, его полифоническая песня о любви к Родине, о ее своеобразной красоте.

Этот пейзаж, как и многие другие, носит печать своего творца и красноречиво свидетельствует о том, что его большое и прекрасное искусство, близкое и понятное народу, не знало застоя до самого конца.

Г Л А В А II

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИДНЫХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СРЕДНЕГО ПОКОЛЕНИЯ АРМЯНСКИХ ЖИВОПИСЦЕВ

Основоположники армянской пейзажной живописи, создав ее твердый фундамент в 20-х—начале 30-х годов, продолжали обогащать этот жанр новыми, значительными произведениями и в дальнейшем, однако с середины 30-х годов начинают выдвигаться их воспитанники, в настоящее время представляющие среднее поколение армянских живописцев.

И если в произведениях мастеров старшего поколения своеобразными средствами пейзажного жанра отражались важнейшие этапы становления жизни нашей страны (послереволюционное время, период восстановления народного хозяйства, борьба за социалистическую индустриализацию и коллективизацию), выражались оптимистическое мироощущение, героический пафос времени, индустриальная романтика и т. д., то с середины 30-х годов новые идейно-художественные задачи стали решаться совместными усилиями двух поколений армянских живописцев.

Как известно, с середины тридцатых годов начался новый период в жизни нашей страны. Крупные успехи в завершении социалистических преобразований, огромные сдвиги, происшедшие под влиянием социальных изменений в мировосприятии художников, подняли советское искусство на более высокую ступень.

Тяга к более глубокому идейно-художественному осмыслению действительности, обогащению искусства новым содержанием, новыми идеями стали характерными чертами творчества всех советских художников. Эти черты со всей яркостью проявились в армянской пейзажной живописи в суровые годы Великой Отечественной войны как в творчестве старых мастеров, так и художников среднего поколения. Пейзаж, наравне с тематической сюжетной картиной, портретом, являясь носителем больших идей, выразителем высокого патриотизма, тяжелых переживаний советских людей.

В послевоенной армянской живописи пейзаж снова занимает большое место. Глубже и органичнее работают художники над созданием индустриальных, колхозных, городских и горных пейзажей, панорамы грандиозного строительства, воплощая прекрасный облик родины, воспринятый глазами и чувством советского человека на данном этапе современности.

Однако, наряду с большими успехами, в искусстве предвоенных лет появляются и отрицательные явления. Они проявляются у ряда художников не только в сужении тематики и в идейной поверхностности творчества, но и в нормативном понимании самого художественного метода, что влекло за собой боязнь поисков, пассивное отражение действительности, серость колорита, однообразие художественного языка.

В произведениях пейзажного жанра (как и в других) явно ослабевает или сходит на нет субъективно-индивидуальное восприятие действительности. Отделение субъективного от объективного, т. е. разрыв диалектического единства художественного произведения естественно становился причиной появления мертворожденных, суррогатных произведений, не имеющих отношения к подлинному искусству.

Среднее поколение армянских живописцев, давшее изобразительному искусству много ценного, обретает свою творческую зрелость в период Великой Отечественной войны и в первые послевоенные годы. Но в целом оно достигает значительных успехов во втором послевоенном десятилетии—прежде всего в связи с важными историческими событиями в жизни нашей страны и с преодолением догматизма, упрощенного подхода к отношениям искусства и общественного развития, активизацией всей духовной жизни.

В своем формировании среднее поколение армянских пейзажистов—М. Абемян, М. и Е. Асламзяны, О. Зардарян, Э. Исабекян, Х. Есаян, А. Бекарян, С. Галстян, Э. Саркисян, С. Рашмаджян и др.—опиралось на укрепший фундамент национальной школы живописи и лучшие традиции всего советского искусства.

В их творчестве, как и у мастеров старшего поколения, пейзажная живопись занимала и занимает до сего времени значительное место, хотя с самого начала формирования армянской советской живописи последовательно усиливающиеся тенденции создания тематических сюжетных полотен направляют основную творческую энергию второго поколения на развитие этого жанра.

Пейзажный жанр, являющийся неотделимой частью творчества почти всех армянских живописцев второго поколения, своеобразно развивается ими в его самостоятельном русле, в то же время шире используется как дополнительный материал для создания тематических полотен (в которых, как правило, образ человека слитен с образом природы), портретов и натюрмортов.

Пейзажное творчество среднего поколения многими нитями связано с возвышенным и прекрасным искусством старших мастеров армянской живописи.

Как и последние, они продолжают развивать пейзаж в его двух основных аспектах: эпическом и лирическом, в монументально-декоративном и станковом русле живописи.

Вместе с тем, ими расширяются разновидности пейзажного жанра, сюжета, мотивы, вносятся новые ноты, созвучные атмосфере времени.

В пейзаже начинает четко вырисовываться образ нового социалистического города. Особенно много пейзажей посвящается обновленной столице Советской Армении—красавцу Еревану.

Глубокое понимание древней культуры родного народа, его величественного зодчества заставляет многих пейзажистов обращаться к изображению памятников древней архитектуры Армении, монолитно «сросшихся» с местностью, с ее красотой и своеобразием.

Многочисленные поездки художников в 1950—1960-х годах в зарубежные страны также обогащают армянскую пейзажную живопись новыми образами, новыми выразительными средствами.

В то же время в этом жанре сохраняют ценность самые традиционные темы, мотивы, в которых многое определяется индивидуальным поэтическим восприятием художника окружающей действительности.

В пейзажном искусстве среднего поколения армянских живописцев ясно выявляется линия эпического, монументально-декоративного пейзажа (идущего от М. С. Сарьяна) в творчестве видных художников республики М. Абеяна и О. Зардаряна.

Мегер Манукович Абеян—ученик С. Агаджаняна и С. Аракеляна (по Ереванскому художественно-промышленному техникуму), продолжает свое образование в Московском ВХУТЕИНе у А. Осмеркина и С. Герасимова, завершая его в 1931 г. в Ленинградском институте пролетарских изобразительных искусств.

В середине 30-х годов молодой художник выходит на самостоятельный творческий путь. Без какого-либо подражания своим учителям, среди которых в первую очередь необходимо назвать имя М. Сарьяна, сыгравшего большую роль в его творческом формировании, он стремится найти свой путь в искусстве.

М. Абеян, обратившись к живописи и графике, к их различным жанрам (которым он остается верен на протяжении всей творческой деятельности), не сразу находит свою индивидуальную поэтическую концепцию, собственный язык форм.

В графике, в пейзажных рисунках, быстрее, чем в живописи, складываются особенности рисовального мастерства художника. В живописи с наибольшей полнотой выявляются сильные стороны его дарования прежде всего в пейзажном жанре.

В работах, выполненных М. Абеяном в конце 30-х и первой поло-

вине 40-х годов, заметно «отстаиваются» черты индивидуальной манеры художника. Высветляется палитра живописи, композиция утрачивает проявившуюся ранее кулидность, воздушная перспектива строится тонкими колористическими переходами.

Успехи М. Абеяна в области пейзажной живописи этого периода особенно ясно проявляются в серии норкских, цахкадзорских и ереванских пейзажей.

Акварельной прозрачности красок добивается художник в пейзажах «На дворе» (1942), «Улица Терьяна весной» (1943), «Окраина Еревана» (1944). Пейзажи освещены ярким солнечным светом, усиливающимся сиреневыми тенями, в которых почти растворяются объемы предметов. Созданные в годы Великой Отечественной войны эти произведения М. Абеяна, как и целый ряд других, насыщены взволнованными чувствами, романтически приподнятыми нотами, светлым жизнеутверждением. Сказанное с особой силой сконцентрировано в одном из лучших пейзажей художника — «Весна в ущелье Норка» (1945). В нем легкой кистью намечены объемы невысоких гор, переданы весенние краски цветущих деревьев, фигуры деревенской женщины и ребенка. Тонкие цветовые соотношения розовых, зеленых, серых тонов, переливающихся «перламутром», сообщают своеобразную свежесть лирическому произведению.

В пейзаже «Наш двор» (1945) и других, выполненных художником во второй половине 40-х годов, появляются новые качества: большое значение обретает свет, композиция строится широкими ритмами, цвет повышается в своем звучании, порой становясь даже резким, как это мы видим в пейзаже «Вид с Норка» (1947), где на фоне яркой синевы гор и неба изображены зеленые кроны ореховых деревьев. Окончательный перелом в сторону декоративной выразительности живописи, повышения ее цветосилы и светосилы, монументальной обобщенности композиции, лаконичности форм происходит в творчестве М. Абеяна в первой половине 50-х годов, в пору его полной зрелости и расцвета.

В сериях пейзажей Севана, Бюраканана, Кировакана, Бжни, Джрашата, созданных М. Абеяном в эти годы, кристаллизуется стройный и определенный круг образов — мир горных просторов с прозрачным воздухом и яркими солнечными красками. Это скалистые горы, кое-где покрытые зеленью, залитые горячими лучами полуденного солнца («Скалы и деревья. Бжни», 1957; «Солнце на скалах Бжни», 1958); спокойный разлив реки с зелеными берегами и фиолетовыми горами Джрашата («К вечеру», 1958); утопающий в тумане величавый Арарат с долиной, изрезанной золотистыми полосами посевов («Хлебные поля Бюраканана», 1957); порозовевшие от солнца отроги гор Кировакана («Дальние горы», 1955); Севан с прозрачной водой, переливающейся от серебристых, синих до изумрудных тонов («На берегу острова Севан», 1956) и др.

В пейзажных циклах мастер изображает не диковинное, непривычное в природе. Он всегда стремится раскрыть красоту повседневного облика современной Армении, жизни ее людей. А цикличность многих работ дает возможность дополнить одну работу другой, реализовать сложный замысел не в одной, а нескольких полотнах. Каждое из них, являясь самостоятельным произведением, внутренне связано с другим.

Эти пейзажи поразительно разнообразны по своему композиционному построению. Большинство их многоцветно. Но многоцветность не оборачивается пестротой. Цветовая цельность достигается живописцем соотношением светосилы отдельных цветов и общей световой среды, которые позволяют передавать тончайшие изменения в природе от утренних голубых туманов до вечерних густых лиловых сумерков («Вечерний час. Джрашат», 1958; «Солнечный день в Джрашате», 1958 и др.).

Пейзажи М. Абеяна последнего пятнадцатилетия включают в себя довольно часто изображения древних памятников армянской архитектуры («Церковь в горах Бжни», 1958; «Остров Севан», 1957; «Пейзаж с памятником V в.», 1965, «Пейзаж Длейаман», 1969 и др.). Для них также характерна спокойная интонация философско-лирического размышления. Поэтому между величием гор и древними памятниками зодчества, тихой повседневностью поселка нет никакого контраста—все живет единой, общей жизнью.

Новый творческий подъем, испытываемый М. Абеяном в 60-е годы, решение все более и более сложных художественных задач особенно ярко выявляется в цикле пейзажей этого периода—«Хлебные поля в горах», «Горы Шахуняц» и др. Они заметно отличаются своим образным строем, языком форм от предыдущих. В них беспокойная контрастность цветового строя, напряженность пространственного пластического ритма, динамическая экспрессия способствуют передаче более суровых мужественных чувств, романтической взволнованности, в конечном итоге, утверждающих (как и ранние пейзажи) высокий оптимизм жизни.

Исследователь творчества М. Абеяна, А. Каменский, анализируя многосторонне разработанную зрелую художественную систему этого мастера армянского пейзажа, останавливаясь на одной из его лучших работ—«Горы Кировакана» (1955), пишет: «Спокойные гряды гор, высокое в облаках небо над ними—вот и все, что изображено на полотне. Никаких повествовательных деталей, никакого намека на сюжетное действие. Однако перед нами отнюдь не бездумный вид, представляющий собой добросовестный пересчет форм и красок ландшафта. Чем больше вглядываешься в полотно, тем яснее, отчетливее звучит музыка его образа». «Ассоциативный строй, порождаемый этой картиной, конечно, не обладает какой-то прямолинейной четкостью переноса понятий. Ее программность носит более широкий характер: есть здесь и убежденное,

выношенное утверждение реальной красоты мира, и свободная, доверительная беседа с ним, придающая некую одушевленность природным формам¹.

Эти особенности художественного раскрытия образа распространяются и на пейзажи, написанные М. Абегианом на самые традиционные темы. Сказанному можно привести множество примеров. Один из них—пейзаж «Хмурый Севан» (1957). Над озером и горами опустилось крылатое облако, как бы светящееся изнутри. Вода озера окрасилась в глубокий темно-изумрудный цвет, а берег в серо-сиреневые тона. Горная цепь вобрала в себя синие-лиловые краски. Кое-где легли резкие пятна солнечного света. Содержание композиции многоплановое. Весь строй образа выражает столкновение каких-то взволнованных мыслей и драматических чувств; в результате—рождение эмоций светлых, эмоций торжествующего ликования.

Характерными особенностями пейзажей мастера в 60—70 годы («Село Зовуни», 1965; триптих «Родина», 1967; «Шел я по горам», 1969 и др.) остаются ассоциативность строя образов, принципы декоративной живописи, монументальная обобщенность композиций, сила полнокровного жизнеутверждения. Эти особенности, роднящие творчество М. Абегиана с искусством М. Сарьяна, свойственны целому направлению армянской живописи 30—60-х годов.

К этому направлению принадлежит и творчество Оганеса Мкртычевича Зардаряна.

Он вошел в историю советской армянской пейзажной живописи в послевоенные годы, будучи уже одним из ведущих мастеров в области тематической картины.

О. Зардарян определился как пейзажист со своим индивидуальным лицом в первой половине 40-х годов, пройдя через упорные и целенаправленные поиски.

О. Зардарян, окончив в 1937 г. художественное училище (где учился у С. Аракеляна и В. Гайфеджяна), в том же году поступил в Ленинграде в Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств. Здесь он учился главным образом у Д. И. Киплика и Б. А. Фогеля, но не успел завершить учебу из-за начавшейся Великой Отечественной войны.

Впрочем, молодой художник быстро встал на самостоятельный путь творчества и с 1941 г. начал показывать свои произведения на выставках в Ереване.

Глубокое аналитическое мышление художника, сдержанный, но сильный темперамент, острое чувство современности, тщательное изучение опыта советских художников и классиков советской армянской

¹ А. Каменский. Мегер Манукович Абегиан, М., 1966, стр. 13—15.

живописи—все вместе способствовало развитию его самобытного искусства в русле армянской монументально-декоративной живописи.

С самого начала в творчестве О. Зардаряна интенсивная работа над тематическими полотнами сочеталась с созданием портретов, натюрмортов, пейзажей. Последние часто были связаны с воплощением замыслов композиционных полотен.

Пейзажи увлекали живописца и как самостоятельный жанр, в котором он мог передавать свои думы и переживания, свое отношение к современности.

Пейзаж «Весна» (1945) О. Зардаряна—один из первых, где уже есть свое, отличительное, проявляющееся в прямоте и мужественном строе чувств, в строгости цветового решения образа. Но нет еще четкости в живописно-пластическом строе.

Во второй половине 40-х годов в пейзажной живописи О. Зардаряна становится заметным стремление к более сдержанным монохромным решениям (они особенно наглядно видны в серии серебристых зимних пейзажей Севана) и, с другой стороны,—к более глубокому раскрытию содержания образа.

В пейзаже «Вид на остров Севан» (1947) художник добивается передачи широкого поэтического замысла, родившегося естественно, в часы общения с родной природой, в то же время связанного уже с выработанной им художнической системой, способной выражать его строй чувств и мыслей, его переживания. Поэтому традиционная тема армянской пейзажной живописи воспринимается по-новому. Пейзажный образ строится на локальном цвете (повышенном в своем звучании), широте объемов и пространственных ритмов, статике композиции, отсутствии мелких деталей и с большой убедительностью передает суровую красоту родной природы.

Несомненно, суровые чувства, связанные с субъективным отношением художника к жизни, созвучны времени: трудные военные и послевоенные годы наложили свой отпечаток на людей, на жизнь всей страны. И это мужественное, часто драматическое постижение жизни легло в основу философского содержания многих произведений О. Зардаряна, в том числе пейзажа «Вид на остров Севан» и последующего за ним цикла, посвященного Арагацу.

Во время подготовки материала для тематической картины—«Весна» (1956), ставшей одним из лучших произведений армянской живописи послевоенного периода, художник создал цикл пейзажей Арагаца, который, кроме того, что был умело и продуманно использован в вышеуказанной картине, обрел свою самостоятельную жизнь.

Цикл Арагаца обратил на себя особое внимание своей своеобразностью: эпической мощью образов родной природы, переданной широкими живописно-пластическими объемами, строгим композиционным

строем. В них О. Зардарян-пейзажист выразил гордые думы о своей прекрасной земле, чувства мужественные и суровые.

Пейзаж «Рассвет над Арагацем» (1953) можно выделить как центральное произведение цикла. В нем монолитны и тяжелы массивы гор, мощны пространственные ритмы, а порозовевшие от восходящего солнца снежные вершины сверкают еще ярче, подчеркнутые контрастом погрузившегося в дымку тумана подножия гор. В картине мир увиден правдиво, в конструктивной четкости форм, в ясной логике пропорций, но без сухого рационализма. Пейзаж конкретно связан с определенным местом, в то же время несет в себе типические черты родной земли. В целом, строй образа ассоциативный: он рождает величественное мироощущение, чувство гордой силы.

Другие пейзажи этого цикла—«На склонах Арагаца» (1953), «Арагац весной» (1955), «Озеро на вершине Арагаца» (1953)—решены в тех же принципах художественного раскрытия образа, что и «Рассвет над Арагацем» и, в совокупности, многосторонне передают характерные черты родной природы и разнообразные эмоции. При внутренней и внешней завершенности этих пейзажей они несут в себе и непосредственность восприятия действительности.

Цикл Арагаца с широко развернутыми видами, глубоко выношенными образами, связанными внутренне друг с другом, воплощает в армянской живописи целостность образа высокогорной страны—Армении—и занимает видное место в армянской пейзажной живописи 50-х годов.

Эти пейзажи О. Зардаряна предвосхищают множество изображений, сделанных спустя короткое время в армянской пейзажной живописи молодыми художниками.

К циклу Арагаца близок пейзаж «Гарни» (1955), «Осень в горах Татева» (1957), в которых еще более четко подчеркивается конструктивность природных форм, их мощь и сдержанная красота цветового богатства.

О. Зардарян, любовно работающий над созданием пейзажных картин, говорит: «...я не люблю писать просто виды, всегда стремлюсь к каким-то определенным целям, выражению идеи, решаю ту или иную задачу...»².

Несомненно, в цикле Арагаца, в «Гарни» и других пейзажах О. Зардарян задался целью создать средствами монументальной пейзажной живописи «симфонию» на героическую тему. И это полностью удалось художнику.

В 1958 г. О. Зардарян едет в Италию. В результате творческой командировки им создается серия пейзажей Италии.

В итальянских пейзажах, в отличие, например, от цикла Арагаца, нет суровости чувств, они решены в более мягких цветовых созвучиях,

² И. Цырлин. О Зардарян, М., 1960.



З. М. Аветисян. Джаджур 1960 г.



в динамических композициях. В них свет теплый и «ласковый» особенно тонко раскрывает характер природы Италии.

Работа в монументально-декоративном русле живописи приводит О. Зардаряна к концу 50-х годов к решению ряда интересных вопросов, связанных с синтезом живописи и архитектуры, с важнейшей программой в советском искусстве послевоенного периода.

В Ереване, для интерьера кафе «Арагат», О. Зардарян (с участием Г. Сиравяна и А. Аракеляна) создал в 1958 г. пейзажную роспись. В 1959 г. О. Зардаряном (с участием Л. Коджояна, Г. Сиравяна, А. Аракеляна и Н. Котанджяна) были исполнены росписи для плафонов в гостинице «Армения».

Обобщенный пейзаж Армении в кафе «Арагат» и декоративные росписи плафонов с изображением весенней природы, нового социалистического Еревана—одни из первых примеров синтеза живописи и архитектуры в советском армянском искусстве.

В 1960—1970 гг. живопись О. Зардаряна претерпевает сильные изменения в сторону большей интенсификации цвета, усиления световых контрастов, поисков поэтической метафоричности образов. Эти изменения ясно ощущаются в прекрасном монументальном пейзаже героико-драматического характера—«Вечерняя заря» (1960).

Сложившаяся художественно-философская концепция О. Зардаряна особенно четко выявляется в бюраканском цикле пейзажей—«Арагат из Бюракана» (1960), «Арагат весной» (1967) и др. В возвышенных поэтических образах родной природы мастер стремится передать дух современности, ее дыхание.

В результате многих зарубежных поездок художника в 60-х годах его творчество обогащается также рядом интересных полотен с изображением природы Италии, Греции, Франции, Испании, Египта и др.

В противоположность пейзажной живописи О. Зардаряна с ее суровыми, героическими образами, живописно-пластическими монументальными формами, пейзажи Марнам Аршаковны Асламазян отличаются праздничной яркостью, стихийной живописностью и легкостью письма, мажорной жизнерадостностью.

На протяжении сорока лет творческой деятельности жанр пейзажа для художницы оставался таким же любимым и близким, как тематическая композиция, портрет и натюрморт. И можно смело утверждать, что в пейзаже так же, как и в других жанрах, ярко раскрылось большое живописное дарование М. Асламазян.

Постоянное местожительство художницы в Москве, но вся ее творческая деятельность тесно связана с Арменией.

М. Асламазян многому училась у своего родного искусства, у М. Сарьяна, у С. Аракеляна. По окончании Ереванского художественно-промышленного техникума М. Асламазян поступила в 1929 г. в ВХУТЕИИ в Москве. Прочувившись здесь год у Н. Удальцовой, А. Дре-

вина, К. Истомина, С. Герасимова и др., она перевелась в Ленинградский Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств, где занималась у К. Петрова-Водкина и А. Савинова. У последнего, по окончании института, в 1933—1934 гг. она занималась в «Школе высшего мастерства».

М. Асламазян совершенствует свое мастерство в поисках содержательной художественной формы, соответствующей идее произведения, в поисках отображения действительности в ее динамике.

Как и для большинства армянских живописцев, в годы созревания творчества М. Асламазян большую роль сыграла работа над пейзажем в пленэре.

В пейзаже «Арагат. Раннее утро», созданном в 1939 г., уже налицо те основные черты, которые в дальнейшем обретут еще большую художественную силу и определят своеобразие живописи художницы. В полотне, на фоне глав Арагата, изображен старый район Еревана с небольшими домиками с плоскими крышами, окруженными садами. Формы предметов обрисовываются художницей белло, легкой кистью, вносящей динамичность в пейзажный образ. Нет мелких деталей, отвлекающих от гармонии целого. Колорит прозрачно-серебристый с выступающей кое-где матовой зеленой деревьев. Стремление к лаконизму и живой непосредственной передаче образа природы, ее характера— вот что основное в нем. И в дальнейшем, когда сложнее станут темы, задачи живописи, эти черты останутся неизменными.

С самого же начала пейзажи М. Асламазян очень разнообразны по тематике, содержанию и форме выражения. Напоенная горячим солнцем земля, полная контрастов: Зангезур, Севан, Лори, Бюракан, Арагац, Арагатская долина,—преломляясь через поэтическую призму видения художницы, обретают то лирико-интимный («Село Хндзореск», 1935), то жанровый («Наш двор», 1939), то символично-романтический характер («Туговые деревья осенью», 1939).

В годы Великой Отечественной войны искусство М. Асламазян обращается в основном к созданию тематических картин и портретов. В них она достигает большого творческого взлета. Но и в композиционных сюжетных картинах почти везде художницей используется пейзаж родной страны, усиливающий идейно-эмоциональное звучание ее полотен («Возвращение героя», «Песня героя» и многие другие).

К концу 40-х—началу 50-х годов в творчестве художницы наступает трудный период. Порой она берется за решение несвойственных ее дарованию задач. В пейзажах это проявляется в какой-то пассивности, в отказе от яркой красочности живописи, в исчезновении энергичной обрисовки образов (серия пейзажей Аштарака, 1953—1954).

Однако и в этот период выделяются в ее творчестве несколько интересных декоративных пейзажных панно, выполненных в Москве вместе с сестрой Е. А. Асламазян (искусство которой также претерпе-

вает аналогичные затруднения), для кафе «Арабат» (1949), павильона Армянской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1955 г. в Москве и др. Эти панно решены в принципах органичных, близких красочной живописи обеих художниц, поэтому они обрели художественную убедительность в раскрытии горного мира родной страны, преобразованной рукой советского человека.

Возврат к собственным живописным принципам в середине 50-х годов приводит М. Асламзян к новым достижениям, особенно заметным в пейзажном жанре в севанской серии 1956 года. Последняя характеризуется полнозвучностью цвета, экспрессивностью и лаконичностью выражения, легкостью исполнения (основанной на длительной, упорной работе). Вместе с тем в ней отражаются и изменения, происшедшие в живописи М. Асламзян: усиливается насыщенность цвета, плотнее и разнообразнее становится фактура живописи, предметная ощутимость и т. д. Это хорошо заметно в одной из лучших работ севанской серии — в пейзаже «Красные скалы Айриванка» (1956).

Под ярким солнцем «горят» оранжево-красные скалы, воспринимающиеся как сказочные каменные цветы. Их огненный цвет усиливается контрастом синевы озера и неба. «Вихристый» мазок подчеркивает динамическую ритмику пластики «каменных цветов». Все вместе создает яркий и очень своеобразный образ Севана, передающий эмоции художницы, неизменно утверждающие жизнь, красоту бытия.

Безграничное богатство красок Армении в различное время года постоянно привлекает к себе художницу («Осенний пейзаж», «Ивы Бюракана», «Озеро Айгер-лич» — все 1956 г. и др.).

Красочность, обилие цвета и света характерны также для цикла пейзажей, выполненных во время поездки художницы по Индии в 1957 г. Вместе с тем, в них она стремится передать свое первое и общее ощущение глубокого своеобразия древней страны, ее людей, ее природы, архитектуры («Тадж-Махал», «Озеро Даль в Кашмире» и др.).

Поездки в Индию (1957, 1970 гг.), страны Африки (1961, 1965, 1967 гг.), Японию (1963 г.), Италию (1965 г.), Мадагаскар (1966 г.) и др., где М. Асламзян исполняется множество пейзажных работ, несомненно, способствуют обогащению тем и форм армянской пейзажной живописи.

Во многом близко к творчеству М. Асламзян творчество ее младшей сестры — Ерануи Аршаковны Асламзян. Их объединяет стремление выразить своим искусством радость бытия, любовь к жизни и природе; общие принципы декоративной живописи, характерные национальные черты восприятия и изображения мира. Различные искусства художниц лежат в особенностях их дарования, в их темпераментах.

По своему характеру искусство Е. Асламзян более лиричное. Ее живопись заключает в себе и более мягкие гармонические сочетания цвета, обогащенные тональными нюансами. Внешне образы обрисовы-

ваются ею спокойнее, чем у М. Асламазян, однако они также несут в себе неизменное чувство динамики жизни.

Е. Асламазян, как и ее сестра, окончила в 1929 г. Ереванский художественно-промышленный техникум, где училась у С. Агаджаняна и С. Аракеляна, а в 1937 г.—Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств.

Е. Асламазян обучалась в мастерской В. Орешникова, затем А. Осмеркина и П. Наумова. Самостоятельная напряженная работа предвоенных лет в Ленинграде, военных лет в Чкалове, затем в Ереване способствовала быстрому формированию ее искусства.

Е. Асламазян, как и М. Асламазян, постоянно живет в Москве, но и ее творческая деятельность целиком посвящена Армении. Она работает в различных жанрах живописи: тематической композиции, пейзажа, портрета, натюрморта, почти равно отдавая им свои творческие силы.

Взволнованное восприятие мира, его многообразной красоты ярко проявляются в пейзажном творчестве Е. Асламазян. Горные просторы Армении, Арарат и Араратская долина, Севан, Арагац, колхозные поля и сады, новые индустриальные районы республики, древние памятники зодчества—излюбленные темы армянских пейзажистов. Они любимы Е. Асламазян. В своих пейзажах художница редко ищет новых, еще не воплощенных в советской армянской живописи тем. Но в то же время ее произведения не повторяют созданного другими. Даже в самых традиционных темах пейзажей у нее есть свой образный строй и индивидуальный характер восприятия действительности, своя душевная лирика и чувство современности.

Пейзажи Е. Асламазян часто передают природу в состоянии покоя и тишины. Но вместе с тем они насыщены чувством внутренней динамики жизни природы. Обратившись к одной из лучших работ Е. Асламазян зрелой поры, написанной на традиционную тему Севана, можно отчетливо увидеть эти черты творчества художницы.

В пейзаже «Севан. Белые скалы» (1955) горное озеро изображено в спокойный, солнечный день. Прозрачно небо, прозрачна голубая вода. Берега озера переливаются перламутровыми оттенками белосиреневых, лимонных, голубовых тонов, составляющих тонкую и спокойную цветовую гармонию. Цвет интенсивен, в то же время нежен по своему звучанию. Но берега обмелевшего озера напоминают о беспокойной истории его покорения человеком.

Полны лирической напевности картины художницы, изображающие Арарат и Араратскую долину. Одна из лучших на эту тему—«Арарат утром» (1957). В ней свеж и чист воздух родной земли; беспредельна серо-голубая «светящаяся» долина, возделанная заботливой рукой советского человека; безоблачно небо над солнечной землей.

Изображение Арарата и его плодородной долины всегда связано

у художницы с думами о созидательном труде своего народа. Поэтому в ее картинах широко расстилаются возделанные поля, возвышаются хлопковые скруды, изображаются колхозники за работой («Аракатская долина», 1952; «Последний хлопок», 1956 и др.).

Большие сдвиги художницы за последние два десятилетия—поры ее творческой зрелости—особенно очевидны при сравнении пейзажей, выполненных в 30—40-х и 50—70-х годах.

Ранние пейзажи («Колхозный ток» и др.) по цвету решаются в несколько погасших охристо-золотистых тонах. Формы обрисовываются бегло, динамичным мазком (неизменно присущим творчеству художницы до настоящего времени). Они правдивы, но часто этюдны.

В пейзажах 50—70-х годов художница приходит к более широким обобщениям природных образов, раскрытию типических черт родной земли.

Живопись становится разнообразнее по своей цветовой гамме, часто она повышается в звучности; больше уделяется внимания пластической выразительности форм, четче становится конструктивное построение композиции. Особенно хорошо удается художнице передавать крепость гор, их материальную плотность, что способствует яркому выявлению характера природы Армении.

Создаваемые ею пейзажные образы градируются более разнообразно—от лирических до эпических. О возросшем мастерстве художницы свидетельствует мегринская серия пейзажей 1958 года—«Во дворе консервного завода. Мегри», «Новый Мегри», арзаканская серия и др. О том же говорят пейзажи художницы, исполненные в 60-е годы—«В абрикосовом саду. Осень». 1960; «Моя Армения», 1965; «Аракат в снегу», 1971 и др. При разнообразии тем, мотивов, их объединяет общая черта—активное восприятие жизни, окружающего и активное воспроизведение художественного образа на полотне.

Е. Асламазян в последнее десятилетие побывала во многих зарубежных странах. В результате появилось множество работ, в основном пейзажей, в которых с живой наблюдательностью переданы впечатления от городов, селений, дорог Ливана, Сирии, Египта, Японии, Индии, Цейлона («Улица св. Иоанна. Библос», «Улица Конкорд, Бейрут», «Развалины Сайда», «Дорога в долину царей», «Рисовые поля в Японии», «Порт Иокогама. Рассвет» и другие).

Светлое мироощущение М. и Е. Асламазян во многом роднит их творчество с творчеством Ара Вагннаковича Бекаряна. Художник окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в Ленинграде в 1939 г. Впервые выставил свои жанровые картины, пейзажи и натюрморты в 1946 г.

В первое десятилетие А. Бекарян работал в живописно-тональных приемах письма. Это хорошо видно по жанровой картине «Колыбель»

ная» (1958 г.), где, кстати, пейзажный компонент уже играет большую роль в эмоциональном раскрытии содержания произведения.

Во второй половине 50-х годов в живописи А. Бекаряна произошел заметный перелом, способствующий определению индивидуального лица художника. В его творчестве появилась тяга к красочной, декоративной живописи с крупными плоскостными формами, к лаконической манере выражения.

А. Бекаряну близок мир жизни небольших городов, деревень родной страны, ее простых людей-тружеников.

Пейзажи, которые занимают заметное место в его творчестве, почти все имеют жанровый оттенок. Они насыщены теплыми чувствами, восторгом перед родной природой с ее дивным весенним цветением садов, опаленной горячим летним солнцем земель, поlyingающими красками осени.

К лучшим произведениям А. Бекаряна относится «Весна в садах» (1960), четко раскрывающая особенности его пейзажного искусства. В этой поэтической картине, в гармоническом единении весенней природы и молодой матери с ребенком, художник прославляет вечное обновление жизни на родной земле. Светлый колорит, обобщенность плоскостных форм, выразительность рисунка способствуют передаче его душевной лирики.

Таковы и многие другие пейзажи, созданные А. Бекаряном.

Лирическую линию армянской пейзажной живописи продолжает в своем творчестве Хачатур Акопович Есаян.

Как театральный художник и живописец-пейзажист, он полностью посвятил себя искусству в конце 30-х годов.

В годы Великой Отечественной войны Х. Есаян вместе со своими коллегами напряженно трудился, главным образом над созданием тематических произведений. Состоявшаяся в 1946 году первая персональная выставка Х. Есаяна (вместе с живописцем Б. А. Колозяном) окончательно выявляет наклонности художника к пейзажному жанру, а конкретнее—к городскому пейзажу.

От мелких красочных этюдов художник постепенно переходит к более крупным живописным работам, посвященным главным образом воплощению нового облика столицы Армении, а также Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза.

В городских пейзажах 40-х—первой половины 50-х годов, («Ереван», 1949; «Майское утро», 1951 и др.) Х. Есаян стремится передать неповторимую прелесть Еревана с его новыми площадями и улицами, национальной архитектурой. Но в ряде случаев пейзажи художника еще страдают поверхностным решением, театрализованностью образов.

Х. Есаян пишет также пейзажи Араратской долины, Севана, Арзни, Аштарака и других мест, часто с архитектурными мотивами. Его

работы—«Апрель», «Май», «Арабат из Паракара», «Церковь Артавазидик», «Церковь Маринэ» и др. отличаются искренним, лирическим восприятием природы и изяществом исполнения.

Х. Есаян совершил много поездок по разным странам мира. Он побывал в Румынии (1958 г.), во Франции (1960 г.), в Италии, Греции, Турции (1961 г.), в Англии (1963 г.), и в других местах.

В выполненных за последние годы многочисленных городских пейзажах особенно ясно выявилось творческое своеобразие художника, его стихия красочно отображает шумную жизнь улиц и площадей или тихие уголки различных городов мира, своеобразие их архитектуры и природы.

Лучшие из путевых «миниатюрных очерков» Х. Есаяна обладают своеобразным обаянием. Среди них «Париж» (1960) с его широкими пролетами мостов, тихий уголок Арля—«Портал церкви св. Трофима. Арль» (1960), залитая солнцем шумная «Площадь св. Марка. Венеция» (1961), «Венеция» (1961) с ее старинной архитектурой и каналами, хмурым и безлюдный «Эдинбургский замок» (1963).

Чтобы понять сущность пейзажей художника, достаточно обратиться к одному из них—«Бухарест. Фиалки» (1958). Очертания города с его широкой площадью и высокими зданиями показаны через открытое окно, на небольшом холсте. На окне стоит вазочка с букетом фиалок. И кажется, что влажный воздух города пропитан нежным ароматом этих весенних цветов. Образ города, дополненный художником умело найденной деталью, оживает, приобретает интимную прелесть. А теплый серебристый колорит вносит в него лирическую взволнованность.

Для пейзажа «Бухарест. Фиалки», как и других лучших произведений Х. Есаяна, характерны свободная импрессионистическая манера исполнения, красочная живопись с множеством тональных нюансов, большое разнообразие композиций, посредством которых художник передает свое интимно-лирическое восприятие окружающей действительности.

Х. Есаян единственный из армянских художников, целенаправленно и систематически развивающий жанр городского пейзажа.

Вместе с Х. Есаяном целый ряд художников его поколения занимаются пейзажем (С. Галстян, Э. Исабекян, С. Рашмаджян и др.). Они имеют свою излюбленную тематику, мотивы и обладают несхожими творческими индивидуальностями.

Так, в пейзажах Симона Месроповича Галстяна, охватывающих большей частью безлюдные уголки родной природы или колхозные ландшафты, привлекают к себе задушевность и откровение. Свои образы художник строит мягкой тональной нюансировкой природных форм, незвучными цветовыми соотношениями. К лучшим пейзажам ху-

дожника относятся «Начало весны» (1940), «Оперный сквер. Зима» (1953). В последнем «тающими» силуэтами предметов, близкими цветовыми соотношениями серо-белых тонов художник передает образ зимнего города с его затихшей жизнью.

Наоборот, романтические пейзажные образы, выполненные Эдвардом Амаяковичем Исабекианом, творчество которого главным образом связано с созданием тематических картин, имеют совершенно иное решение, иное эмоциональное содержание.

Э. Исабекиан по натуре беспокойный художник, с неудержимым темпераментом, поэтому в образах природы своей страны он передает бурные эмоции. В своих пейзажах мастер любит подчеркивать стихийную мощь родной природы, контраст горных рельефов, освещенных горячими лучами солнца. В одном из лучших пейзажей мастера—«Оро-вел. Горная пахота»—природа предстает в своем величественном облике, где все в движении, как сама жизнь. Но иногда у Э. Исабекиана встречаются пейзажи и иного плана, такие, как «У акведука», в которых царит гармонический покой и тишина.

Полны глубоких переживаний пейзажные образы, созданные Седраком Тиграновичем Рашмаджяном.

Интенсивная творческая деятельность художника падает на период 30-х—40-х годов. К этому времени относится ряд его лучших пейзажных полотен—«Аштарак» (1930), «Севан» (1939), «Ивы» (1943) и др.

Мотивы этих пейзажей мало примечательны. Но силой живописного мастерства, чувством тонкого колоризма, крепким рисунком, особенной добротностью письма произведения этого мастера привлекают к себе зрителя.

Успехам армянских пейзажистов в последние два десятилетия способствуют художники, репатрировавшиеся в Советскую Армению из разных стран мира: Франции, Румынии, Сирии, Ливана, Египта и др. Среди них Р. Шишманиян, Б. Вартанян, П. Контураджян, Арутюн Галенц, Армине Каленц, А. Гарибян, А. Акопян и др.

Большинство их по возрасту и художественному опыту принадлежит к среднему поколению армянских художников. Они в основном живописцы, в творчестве которых пейзажный жанр занимает главное или одно из главных мест.

Художникам-репатриантам, воспитанным в различных художественных школах зарубежных стран, в начале своей деятельности в Советской Армении пришлось преодолеть немало трудностей. Но под влиянием советской действительности, советской эстетики, их искусство, испытав серьезную идейно-творческую перестройку, стало сливаться с искусством советских художников, обогащая современную армянскую живопись, особенно ее пейзажный жанр, расширившимся диапа-

зоном образов и форм. Среди них прежде всего нужно назвать имена двух старейших мастеров—Р. Шишмания и Б. Вартаняна, которые посвятили свое творчество целиком пейзажному жанру.

Жизнь Рафаэла Мартirosовича Шишмания в основном прошла во Франции. Ее природе посвящено большинство работ художника («Солнечная дорога», 1925; «Старый мост Эспальона», 1937, и др.).

Для пейзажей Р. Шишмания, исполненных в Армении, также характерна лирическая, спокойная интонация, разнообразие мотивов, высокая культура исполнения («Горис», кироваканская серия и др.). К сожалению, старому мастеру недолго пришлось работать на своей родине.

Бартух Егнaевич Вартанян—художник более беспокойного темперамента. Его увлекают главным образом городские мотивы, которые трактуются очень эмоционально, часто посредством теплого коричневого колорита живописи. Манера письма импрессионистическая, пастозными мазками («Арагац из Ачапняка», 1963 и др.).

В армянской живописи 50—60-х годах, и в частности в пейзаже особенно выделились художники П. Контураджян и А. Галенц.

Петрос Нерсесович Контураджян, с 1923 года живя в Париже, получил художественное образование в мастерских Монпарнаса, в Государственной высшей художественной школе и студии Ф. Леже. В Париже прошло почти четверть века жизни художника.

Творчество П. Контураджяна, сложившееся на почве реалистической струи французского искусства, к началу 30-х годов обрело свою самостоятельность. С этого времени художник постоянно экспонировал свои работы в «Осеннем салоне», а также на других парижских выставках. Он, как в своем раннем творчестве, так и позже, уделял много внимания жанру пейзажа (наряду с портретом и натюрмортом). В своих пейзажах мастер любил изображать рабочие кварталы Парижа, где жили простые люди, близкие и понятные ему.

В 1947 году П. Контураджян переехал в Армению, оставив на чужбине в различных собраниях многие свои лучшие работы.

Реалистические принципы П. Контураджяна, его творческий опыт, искренняя любовь к родине, работа в коллективе армянских мастеров—все вместе способствовало созданию произведений, представляющих значительный интерес, особенно в пейзажном жанре. К сожалению, преждевременная смерть художника в 1956 г. не дала возможности до конца завершить начатые им поиски в живописи.

В творческой деятельности П. Контураджяна, как и А. Галенца и других художников-репатриантов, многие трудности создавались нашей критикой конца 40-х—начала 50-х годов, которая зачастую не правильно ориентировала их и таким образом тормозила развитие искусства. Ратуя якобы за реалистическое искусство, она фактически выступала против активного творческого отношения к жизни и искусству, в

конечном итоге способствуя увеличению числа мертворожденных, шаблонных произведений.

Созданные П. Контураджяном небольшие серии Ширака, Цахкадзора, Севана, Еревана и Бюракана ярко раскрывают индивидуальное своеобразие художника, а также характер его творческих поисков и достижений.

Среди лучших полотен П. Контураджяна—«Севан. Пасмурный день» (1950) и «Арабкир» (1956).

В принципах декоративной живописи художник решает пейзаж «Севан. Пасмурный день». В нем строг живописный и композиционный строй, монолитна и лаконична форма выражения. В этом образе природы приобретает несвойственную до того творчеству П. Контураджяна монументальность, дающую возможность шире и глубже выражать мысли и переживания, философские размышления о природе и человеке.

Во второй картине художник изобразил живописную окраину Еревана—Арабкир, с его новыми одноэтажными домами и садами. Ранняя весна... Набухшая от влаги земля окрасилась в розово-фиолетовые тона, а распускающиеся почки на деревьях придали им красно-кирпичный цвет. Небо покрылось лимонными полосами облаков.

Пейзаж почти плоскостной, но в нем ощущается «многоплановость», которая создается последовательным чередованием теплых и холодных цветовых соотношений и линейным построением объемов.

В картине образ весны прост и поэтичен. Он воспринимается взволнованно-напряженно и привлекает к себе широтой переживаний, каким-то беспокойным чувством ожидания светлого и значительного.

Пейзаж «Арабкир» ясно говорит и об остроте видения природы художником, его тонком чувстве цвета (исключаящем малейшую фальшь), об умении четко строить композиционную основу произведения.

В картинах «Севан. Пасмурный день», «Арабкир», как и в ряде других, явны изменения, происходящие в пейзажном творчестве П. Контураджяна. Они проявляются и в тематике, и в колористическом строе произведений. Если во французском периоде основу живописи составляли холодные зелено-голубые, серебристые тона, то сейчас краски «тепеют», способствуя выражению соответственно изменившегося эмоционального состояния художника. Новые поиски художника заметны и в самых последних бюраканских пейзажах, оставшихся незавершенными. Они очень светообильны, горячи по цвету и написаны широкой кистью.

Если происходившие в творчестве П. Контураджяна изменения вели к решению задач монументально-декоративной живописи, то в творчестве А. Галенца они выявились в ином.

Арутюн Тиратурович Галенц до переезда в Советскую Армению жил в Алеппо и Бейруте. Как живописец, скульптор, график и театральный художник он периодически участвовал на выставках и до переезда на родину был уже известным художником. Но настоящей почвой для расцвета его творчества стала социалистическая Родина.

С первых лет деятельности в Армении А. Галенц, как и другие художники-репатрианты, активно включился в художественную жизнь республики. Его работы свидетельствуют о непрерывных поисках новой тематики, средств выражения, порой ломки старых форм для того, чтобы искренно передать все то, что волнует в окружающей его новой действительности.

В середине 50-х годов ярко раскрылась самобытность искусства А. Галенца—тонкого живописца, создающего портреты, натюрморты, пейзажи.

Оригинальное видение мира, лирический дар, виртуозное мастерство отличают пейзажные полотна этого замечательного художника («Осень на берегу Раздана», 1960 и др.).

Пейзажи камерного характера, созданные А. Галенцем, пленяют красотой живописи, душевной чистотой переживаний, артистичностью исполнения.

Один из характерных пейзажей мастера—«В ботаническом саду» (1960). Как всегда, он выбирает простые мотивы. В данном случае это аллея деревьев. Вытянутая по вертикали композиция подчеркивает стройность темных стволов деревьев с густой зеленью крон. Сквозь их листву просветливает «окошечко» голубого неба. Земля покрыта пушистым ковром травы холодных зеленоватых тонов. Карминный цвет песчаной дорожки уравнивает колористический строй полотна. Пейзаж многоцветен, но колорит удивительно свеж, прозрачен и звучен. Звучность достигается мастерским сопоставлением трех цветовых соотношений: зеленых, голубых, карминных. Они составляют как бы трезвучие (характерное и для ряда других пейзажей художника), которое передает в концентрированном комплексе определенные эмоции, в данном случае настраивает нас на задумчивое, лирическое настроение.

В другом пейзаже—«Осень в ботаническом саду» (1960)—трезвучие цвета строится на киноварных красных, желто-охристых и голубых тонах, вносящих в произведение душевную мягкость, нежные просветленные чувства. Названные пейзажи художника дышат покоем и красотой природы. Но у А. Галенца есть и другого типа пейзажи, как «Ранняя весна» (1960), передающие «взрыв» радостных чувств. Под ярким солнечным освещением искрятся розовые кроны цветущих деревьев на фоне прозрачно-голубого неба. С весенним образом природы гармонично сливается образ девочки, стоящей под деревом.

Весна, постоянно привлекающая к себе всех советских армянских пейзажистов (на протяжении полувека) как символ обновления при-

роды, возрождения жизни, цветения родной земли, как гимн вечной молодости своей родины, находит оригинальное воплощение в целом ряде пейзажей А. Галенца. Символично и то, что его последние пейзажные полотна посвящены весне («Весна», «Весна в нашем дворе», 1967).

Пейзажные произведения А. Галенца, как и все его искусство, проникнуты глубокой душевной гармонией, пробуждающей в человеке чистые и добрые чувства.

«Галенц был одарен редким живописным талантом. Его творчество составляет одну из самых ярких страниц армянского искусства»³— так характеризовал этого замечательного мастера Мартiros Сарьян.

Можно усмотреть много общего в принципах декоративно-плоскостной живописи, характере интимной лирики, оптимистическом мировосприятии искусства Арутюна Галенца и Арминэ Каленц—вдумчивой художницы со своеобразным душевным складом, в творчестве которой пейзаж занимает определенное место («Песня о Ереване», «Амагу-Нораванк», 1968, и др.).

В заключение необходимо подчеркнуть, что ряд армянских мастеров во главе с Арутюном Галенцем в 50—60 годы интенсивно развивают линию интимно-лирического пейзажа, обогащают его не только новыми темами и мотивами, но и разнообразием форм декоративно-плоскостной живописи, дающей ей новое звучание.

³ «Удивительный Галенц». Статьи, воспоминания. Сост. М. Кузаян. Ереван, 1969, стр. 1.

Г Л А В А III

АРМЯНСКАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ

В армянскую пейзажную живопись, развиваемую в первом послевоенном десятилетии старшим и, главным образом, средним поколением живописцев, вносит свой вклад младшее поколение художников, вступившее в художественную жизнь республики в середине 50-х годов.

Это поколение художников, за редкими исключениями,—воспитанники Ереванского государственного художественно-театрального института¹, открывшегося в 1945 году в столице республики. В преподавательский состав института вошли М. Сарьян, А. Коджоян, Г. Гюрджян, В. Шакарян, А. Аветисян, Э. Исабекян, О. Зардарян, А. Бекарян, Б. Колозян и др. Многие из них до настоящего времени продолжают бережно воспитывать молодые кадры живописцев.

Подготовке кадров художников способствует также факультет эстетике, организованный с 1960 года в Армянском государственном педагогическом институте им. Х. Абовяна.

Ряд художников свое образование получили в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в Ленинграде, Московском государственном художественном институте им. В. И. Сурикова и других художественных заведениях страны.

Творчество живописцев третьего поколения вызывает глубокий интерес своей направленностью, так как оно не только настоящее, но и будущее нашего искусства. Решение многих ответственных задач искусства ложится на их плечи. Обновляющийся облик искусства, творческое кредо и индивидуальный стиль этих художников формируются на наших глазах. Многих объединяет горячее восприятие жизни, страстная заинтересованность в решении актуальных вопросов современности, беспокойные поиски новых путей в искусстве для полного отображения действительности, выражения своих мыслей и переживаний...

¹ До 1953 г.—Ереванский государственный художественный институт.

Естественно, творческий рост третьего поколения художников тесно связан с особенностями развития всего советского искусства последнего пятнадцатилетия: с поисками путей углубления реалистической образности; усилением тенденций многогранного воплощения окружающей действительности; с повышением субъективного начала. С каждым годом умножаются в их творчестве поиски монументальности, поиски широких демократических форм общения с людьми. Субъективно-обостренное восприятие жизни способствует усилению творческой активности художников, тем самым повышает жизнеспособность и эмоциональность их произведений. Для всей советской живописи, в том числе и армянской, симптоматичны стилистические изменения в станковой живописи. Более других они присущи искусству третьего поколения художников.

Определившись в течение полувека пути развития советского пейзажа во многом помогают им умело использовать его богатые традиции. Вместе с тем, они имеют и более широкие возможности для изучения истоков армянского национального искусства, а также искусства других стран и народов мира.

Сочетание новаторства и традиций—общая закономерность развития советского искусства. Развивающиеся в данное время тенденции, связанные с углублением принципов реалистического искусства, способствуют новаторству и в жанре пейзажа. Однако они создают для третьего поколения художников и некоторую опасность одностороннего увлечения поисками новых форм. Об этом говорят показанные в последние годы на выставках их работы, в том числе и пейзажные произведения, несущие на себе отпечаток чисто формальных поисков и не выражающие достаточно точно мыслей и переживаний авторов.

Недостатки в пейзажном творчестве ряда художников проявляются и в пассивном восприятии жизни, окружающей действительности, и в некоторой доле самолюбования своей живописью, и часто еще невысоком профессиональном уровне.

Но в целом выросшая за 50—60-е годы талантливая плеяда живописцев, характеризующаяся многообразием творческих индивидуальных особенностей, активно работает, создавая немало интересного и значительного.

Большинство художников много сил отдает созданию тематических сюжетных картин, другим жанрам, но, как и для предыдущих поколений армянских живописцев, пейзаж по-прежнему не теряет своей привлекательности.

Значительных достижений добилась в пейзаже целая группа живописцев—М. Аветисян, А. Акопян, К. Вартанян, А. Абрамян, Л. Коджоян, Г. Сиравян, О. Минасян, Н. Котанджян, Дж. Гаспарян и др.

В лучших пейзажных произведениях, созданных живописцами третьего поколения—взгляд на природу властный, открытый. Но ха-

раक्टर видения и восприятия окружающего более обостренный и напряженный в целом, чем в искусстве двух предыдущих поколений армянских пейзажистов.

Одной из главных задач их творчества является воплощение пейзажных тем, связанных с современностью и содержанием, и всей образной системой живописи.

С этой точки зрения привлекает к себе внимание творчество Николая Гарегиновича Котанджяна.

В исполненном им пейзаже «Веселый день» (1962) несложно содержание, взятое из жизни: весенний солнечный день, молодая мать везет детскую коляску по тротуару городской улицы. Ярko-оранжевый силуэт изящной женской фигурки с подчеркнуто современными линиями одежды как будто вобрал в себя горячие лучи солнца, заблиставшие «праздничными фонариками» и на молодой листве дерева. Их «солнечность» еще более усиливается темно-карминным фоном—стеной здания. Повышенная интенсивность цвета, лаконичность форм, чеканная выразительность рисунка создают активизированный образ, воспринимающийся не узко, в границах жанровой темы. Солнечность, празднично-радостное настроение, пронизывающее картину, ранняя весна, образ молодой женщины—вызывают ассоциации, связанные с атмосферой мирной жизни на земле, ее цветения.

Интересен также ряд других пейзажных картин художника, как, например, «Журавли» (1959). В них, как и в названной картине, поиск минимума элементов образа способствует острой и впечатляющей передаче задуманного, а тяга к монументально-декоративной форме живописи—к расширению идейной емкости произведений.

Лирическую линию армянской пейзажной живописи развивает Левон Арутюнович Коджоян. На формирование его живописи большое влияние оказало творческое наследие Е. М. Татевосяна и С. А. Аракеляна.

В Л. Коджояне тесно переплетаются пейзажист и жанрист—острый наблюдательный глаз художника везде подмечает быющую ключом жизнь. А передает он эту жизнь с красочной живописностью, лишенной какой-либо внешней эффектности. Его ранние картины—«Первый снег» (1956), «Утро в Шатине» (1957), «Сирень» (1957) и др. подкупают своей искренностью, мягкой лиричностью, порой добродушным юмором. Они отличаются простотой содержания и определенностью выбора мотива.

Мотивы пейзажей Л. Коджояна очень разнообразны. В картине «Первый снег»—сиреневые горы, покрытые снегом и желтые кроны деревьев, не успевшие сбросить листья из-за внезапно наступившей зимы, составляют неожиданный контраст. Но природа полна покоя. Безмятежно пасутся под деревьями животные. В пейзаже все дышит мирной тишиной.

В картине «Утро в Шатине» величественные горы как бы выплывают из пелены утреннего тумана, пробуждаясь от ночного сна. Начинают свой трудовой день люди. Они являются активным элементом данного пейзажа, как и многих других пейзажей художника. И несмотря на мелкий масштаб изображенных человеческих фигур (обычно работы художника небольшие по размеру), они воспринимаются не как стаффаж, а всегда вносят в картину определенное смысловое содержание и жизненность. Часто включаются в пейзажи и жанровые сцены («Домой», «Весна в садах» и др.).

Пейзаж «Сирень» — одно из тех произведений художника, в котором особенно тонко раскрывается его колористический дар. Нюансы нежных сиреневых, зеленых, охристых тонов, мягкий абрис деревьев и кустов, прозрачность воздушной среды — составляют единое целое, из которого складывается поэма, воспевающая красоту пробуждающейся весенней природы.

В данном пейзаже можно подметить еще один штрих, характерный и для других работ Л. Коджояна, — любовь к изображению домашних животных. Но в их изображении (в пейзаже «Сирень» — это бегущая по садовой дорожке черная кошка), нет какой-либо банальности, а наоборот, они вносят в произведения нотки мягкого юмора и теплые чувства.

Не только деревья, но и город, его жизнь, его созидание, все новое, связанное с ним, захватывает и волнует Л. Коджояна («На стройучастке», «Улицу асфальтируют»).

В 1961 году творчество Л. Коджояна обогатилось новыми работами — впечатлениями от поездки в Египет. В них он остается верным своим принципам — изображению жизни трудового народа и окружающей его природе, среде («Старый Каир», «Первая борозда» и др.).

Продолжая углубленно изучать натуру, Л. Коджоян, не теряя ранее обретенных достижений, стремится к более обобщенным образам и широте живописного письма. В этом отношении бесспорно показательны пейзажи «В ущелье Бюракана», «Весна в ущелье Касаха. Тополя» (оба — 1962 г.).

Л. Коджоян побывал в 1964—65 гг. в длительной командировке в Алаверди, а также на строительстве Татевской ГЭС. С последней связано создание ряда пейзажных полотен — «Стадион», «Вход в туннель» и других. В этих, как и исполненных в дальнейшем, пейзажных полотнах четко выявляется целенаправленность творчества Л. Коджояна в создании поэтических образов, переданных обобщенным языком живописи.

Лирический пейзаж — суть творчества Генриха Николаевича Сиравяна. Его первые выступления на республиканских выставках в середине 50-х годов обратили на себя внимание небольшими лирико-интимными пейзажами, отображающими древнеармянские архитектурные



4. О. Зардарян. Весна. 1956 г.

памятники, глубокие ущелья с тонкими стройными тополями весенней порой, группы абрикосовых деревьев с переплетенными между собой стволами и т. д.

В 1960 году, когда Г. Сиравяном был создан триптих «Комитас», посвященный гениальному армянскому композитору, яснее определился характер творчества художника, его лирики.

Эмоциональная выразительность триптиха во многом связана с его пейзажным фоном. Последний строится на музыкальной гармонии композиции, на светлой живописи, имеющей прозрачную фактуру. Эти особенности художник продолжает развивать в дальнейшем в своих лучших лирических пейзажах, как «Хидзореск» (1962), «Скалы» (1962) и др., добиваясь свободы исполнения, экспрессивной выразительности образа природы.

Но художник создает не только интимные лирические пейзажи. Его поиски идут в направлении монументализации пейзажных образов, в которых удерживается лирическая, а иногда и героическая нота, как это мы видим в полотнах «Зима» и «Утро в Коресе. Зангезур», «Весна» (все—1962 г.). Многолик в них образ родной земли, укрытый снежным покровом или одетый в зеленый наряд весны.

Выразительность этих пейзажей создается за счет усиления «ритмики» композиции, сильного обобщения пластики форм, выделения силуэтов природных объемов и матовой, как будто фресковой живописи.

Продолжительная работа в 60-ые годы, под непосредственным руководством М. Сарьяна, над практическим осуществлением его эскизов вышеупомянутых витража «Армения» для интерьера Малого зала Армфилармонии и панно «Армения» для здания Государственного Армянского театра им. Г. Сундукяна способствовали более глубокому пониманию Г. Сиравяном сущности лаконичной и экспрессивной выразительности образа, условного обобщения изображения. Об этом говорят и последующие работы Г. Сиравяна—«Эчмиадзинский собор весной» (1970) и др.

В настоящее время в ряды лучших армянских пейзажистов вошел Джаник Амазаспович Гаспарян. Основные мотивы его пейзажных полотен—пышная зелень садов, виноградников, полей, ущелья и горы Армении. Его полотна отличаются своеобразным живописным видением и романтическим настроением. Художник ищет в природе не столько характерное, сколько живописный эквивалент, выражающий эмоциональное напряжение его душевного состояния. Как драгоценные камни сверкают краски на его холстах. Вибрация цвета, его насыщенность и плотная фактура живописи, монолитность композиции, энергичная манера письма способствуют созданию глубоко правдивых пейзажей, в которых любовь к родной земле передается как бы «взры-

вами» восторженных чувств («Зима», 1967, «Абрикосовое дерево», 1966, и др.).

В русле станковой живописи работает живописец Акоп Тигранович Акопян, завоевавший в настоящее время имя одного из известных мастеров армянского искусства. Образование он получил в Каирской Академии художеств. Впервые выступил на выставке в 1947 г. в Египте. Два года совершенствовал мастерство в Париже. В 1962 г. переехал в Советскую Армению. С первых же выступлений на выставках в Ереване А. Акопян обратил на себя внимание своими пейзажами, которых не писал до этого ни в Египте, ни в Париже. Пейзажи изображали г. Ленинакан, где прожил художник несколько лет после приезда в Армению. Тихие улицы города, уходящие вдаль, оголенные деревья, телеграфные столбы, дома точно и правдиво передавали атмосферу Ленинакана. В то же время натура, воспринимаемая поэтическим чувством, лишалась подробных деталей и иллюзорной вещественности.

Простота мотива, сдержанность серо-охристого колорита, лаконичность и острота рисунка, вместе с тем теплое человеческое содержание определили ленинаканские и другие работы А. Акопяна. Для всех пейзажей характерно также излюбленное художником построение композиции, сильно вытянутой по вертикали или горизонтали, сообщающей образу строгость и энергию выражения («Поздняя осень», 1969; «Пейзаж с оградой», 1970, и др.).

За сравнительно короткое время работы на родине А. Акопян создал целую серию исключительно законченных, цельных пейзажных образов, обогативших армянскую живопись. Обычно это городские или деревенские пейзажи с небольшими домиками, деревьями, изображенными на каменистой земле, с оголенными виноградниками, объединенные в ясный и строгий образ («Полдень в селе Малишка», 1969; «Деревья над канавой», 1970; «Облака и деревья», 1971, и др.).

В одном из полотен А. Акопяна, созданном в последнее время «Пейзаж Мармашен». (1972) передан целостный образ Армении с ее землей, обожженной горячим солнцем, высокими горными массивами, характерными дорогами, деревьями, древними памятниками архитектуры. Этот пейзаж, несущий в себе философские размышления художника,—суровый и аскетичный, в то же время правдивый и убедительный, как и другие произведения А. Акопяна,—свидетельствует о том, что художник обладает индивидуальным видением родной страны.

Ряд художников, таких как М. Аветисян, О. Минасян, К. Вартанян, А. Абрамян, очень разнообразных по индивидуальному складу и творческой силе живописцев более всего объединяет между собой стремление к созданию в станковой живописи монументализированных образов.

В основу их творчества ложится активное отношение к жизни, окружающей действительности, рождающее активизированный художественный образ и энергичную форму выражения. Яркий представитель армянской живописи 60—70-х годов М. Аветисян утверждал, что искусство обретает смысл и оправдание, если в основе созданного по воображению сотворенного мира картины лежат выношенные мысли и выстраданные чувства. «Если нет одержимости идеей, мыслью, чувством, лучше не браться за кисть—ничего хорошего не получится, изображение будет вялым, обыденным, в нем никто не найдет того открытия, без которого нет подлинного искусства»².

Высказанное об искусстве М. Аветисяном не расходится с его творчеством, характеризующимся горячим восприятием жизни и поисками обновленного художественного языка.

Минас Карапетович Аветисян окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина в 1960 г. Его педагогами были Б. В. Иогансон, А. Д. Зайцев, Л. В. Худяков, которые, обучая профессиональному мастерству, всемерно способствовали раскрытию творческой личности студентов.

Еще будучи студентом, М. Аветисян успешно выступал на выставках, организованных в Ленинграде. Десятилетие самостоятельной творческой деятельности М. Аветисяна в Ереване внесло много свежего и ценного в современную армянскую живопись и театрално-декорационное искусство.

Яркое творческое лицо художника, обладающего своеобразным видением, незаурядным живописным дарованием равно раскрывают, наряду с его тематическими композициями, портретами, натюрмортами, пейзажные произведения. Пейзажи, занимающие доминирующее место в творчестве М. Аветисяна, посвящены родному селу Джаджур («Джаджур», 1960; «Когда опадают листья», 1960; «Наша деревня», 1964; «У порога Джаджур», 1967; «Дома, деревья, горы», 1967; «Здесь мы жили», 1970 и др.).

В джаджурских пейзажах М. Аветисяна создан новый собирательный образ природы Армении, обогативший сокровищницу советской армянской живописи. Работы эти характеризуются цельностью и яркой впечатляемостью образов, экспрессивной выразительностью, ощущением современности. Пейзажи отличаются необычной даже для армянской живописи цветовой звучностью и интенсивностью. Художник использует красные, синие, желтые, зеленые цвета, сохраняя чистоту их звучания. Объемы гор, деревьев, домов организуются в «плоском пространстве» цветовыми зонами. Последние образуют своеобразные ритмы композиции, сообщающей ей статичность. Но это особая статичность, которая еле «удерживает» большую духовную напряженность образа. Статичность композиции, обобщенность форм, напряженность цвета,

² Г. Игитян. Минас Аветисян. М., 1970, стр. 76.

строгость рисунка придают его живописи монументальность и декоративную выразительность, особую классическую ясность.

В своем искусстве—в джаджурском цикле пейзажей, как и в произведениях, относящихся к другим жанрам, художник решительно выступает против пассивной имитации действительности. Не описание природы, предметов, а пластический эквивалент—художественный образ—вот что важно для создания подлинного искусства.

В пейзажных полотнах М. Аветисяна нет сюжетных обоснований. Родная природа в облике села Джаджур и его окрестностей дивно раскрывается в огнедышащей живописи глинобитных домов, деревьев, скал и гор. Система оригинального изобразительного языка, метафоричность образной речи превращает их в законченные поэтические произведения, в которых конкретность действительности и ее вечность в воображении художника сливаются воедино.

В эмоциональном содержании пейзажей М. Аветисяна постоянно переплетаются между собой оптимистические и драматические начала.

В джаджурской серии пейзажей 60—70-х годов особенно ярко раскрывается лиричность и своеобразная монументальность, составляющие индивидуальную сущность этого замечательного живописца, тесно связанного с традициями национальной художественной культуры, в работах которого армянская живопись получила новое звучание³.

Много сил отдает пейзажу художница Кнарнк Григорьевна Вартанян.

Воспринимающая жизнь с оптимизмом, с мужественной прямоотой, живущая дыханием современности, художница с самой ранней поры своей деятельности обладала активным творческим отношением к жизни. Однако в раннем периоде выраженное ею в живописи было намного слабее пережитого, понятого в действительности. В силу «неорганизованности» своей живописи художница еще не умела выражать свои мысли и чувства точно и сильно. В формировании художницы, обретении мастерства большую роль сыграл Б. В. Иогансон. Он был консультантом художественной студии при Доме культуры Армянской ССР в 1951—1952 гг.

Чтобы найти выразительные средства, органичные собственному творческому складу, чтобы «говорить» с современником горячо, темпераментно, убеждающе, К. Вартанян решает сложные живописные задачи. Из живописи «вытесняется» все случайное, наносное, и многожанровое искусство художницы обретает свои оригинальные средства выражения.

Убедительно демонстрируют ее успехи пейзажи, созданные в 60-х годах. Среди них индустриальные пейзажи—«Кировакан» (1962) и «В

³ Строки об М. Аветисяне написаны до его трагической гибели в 1975 г.

ущельях Лори» (1963), своим героико-романтическим характером, своеобразностью живописи вносящие новое в армянский индустриальный пейзаж на данном этапе его развития.

В пейзаже «В ущельях Лори» мощны горы, покрытые густым лесом. Мощны и мачты с проводами высоковольтных передач, образующие дугообразный ритм с железнодорожными рельсами. От заходящего солнца все погрузилось в густую, бархатно-зеленую тень, а небо «горит» оранжевым цветом. На этом фоне провода и рельсы образовали экспрессивное сплетение черных линий. Величие природы и человеческого созидания, слившиеся воедино, создали единый сплав пейзажного образа—мощного и мужественного.

Четкая конструктивность объемов, глубина, обобщенность и насыщенность цвета, логичное сочетание цвета и линии—вот чем художника добивается жизненной убедительности образа, воплощающего в себе и типические черты новой индустриальной Армении.

К. Вартанян написан целый ряд пейзажей Еревана, Цахкадзора, Агавнадзора и других мест Армении, а также Гурзуфа, Прибалтики и Кубы. В созданных пейзажных картинах художника умеет раскрыть экспрессивным живописным языком их многообразный характер и внести напряженное чувство динамики жизни.

Эпическое начало присуще пейзажам Арташеса Саакевича Абрамяна. По своему складу это очень «беспокойный» художник-пейзажист, склонный к философским размышлениям.

Один из ранних пейзажей А. Абрамяна—«Утро в Воскевазе» (1955), отображающий широкие просторы полей, пересеченные глубокими бороздами, по которым в медленном ритме движутся буйволы,—определил его место в ряду молодых армянских живописцев 50-х годов. Этот пейзаж выполнен художником со сдержанным чувством восторга перед мощью родной природы и энергичным почерком живописца-монументалиста. Названный пейзаж и особенно «Арагат из Бюракана» (1960) говорят о преемственности художником ряда принципов пейзажной живописи О. М. Зардаряна. Есть родственность в творчестве обоих художников и в эпически суровом, строгом восприятии образа родной природы.

А. Абрамян подолгу работает в Раздане—крупной новостройке республики. Тяга к изображению облика Армении, преобразенной или преобразующейся трудом советского человека, стимулировала создание интересных пейзажей—«Полдень в Агавнадзоре», «Вечер в Раздане», «Из Раздана в Севан» (все—1962) и др.

В первом пейзаже художник передает полуденную тишину деревни летом, когда ее обитатели—колхозники—работают в горах. Под ярким солнцем отчетливо обрисовываются их новые дома, амбары, родинки.

Широко написан и другой пейзаж—«Вечер в Раздане», несущий в себе типические черты облика новой социалистической Армении. В нем строгую красоту природы, искусственного озера (водохранилища), железнодорожных путей объединяет калорит надвигающихся синих сумерек.

Пейзажи А. Абрамяна конца 60-х годов («Утро в Раздане», 1967, и др.) несут в себе новые поиски более лаконичных средств выражения в сочетании с живописной выразительностью.

Во второй половине 50-х и первой половине 60-х годов, когда армянская монументальная живопись начинает обретать свои подлинные формы (росписи, мозаики, фрески, витражи) и входить в синтез с современной архитектурой, вместе с М. Сарьяном, О. Зардаряном, В. Хачатуряном одним из пионеров этого дела становится Оганес Мартирович Минасян. В 1954 г. он окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, там же—аспирантуру.

О. Минасян работал в разнообразных жанрах станковой живописи, но с начала 60-х годов доминирующим в его творчестве стало монументальное искусство.

Его лучшие станковые пейзажи—«Декабрь. Гарни» (1960), «Старый мост в Аштараке» (1960), «Сагмосаванк» (1960), «Зовуни» (1961), «Гарни» (1966) и другие, насыщенные эпическим дыханием, написаны крепкой рукой живописца. В них сочетается конкретное изображение природы с широтой ее обобщения. Строгость построения композиции, энергичная выразительность силуэтов природных и архитектурных форм, сдержанная красочность цвета сообщают им монументальное звучание.

В пейзажном жанре О. Минасяном была создана фреска «Свирель» (1962). Через некоторое время она снова была осуществлена с небольшими изменениями на стене в рабочей столовой в г. Ленинакане (где О. Минасяном вместе с А. Мелконяном и Р. Петросяном был оформлен весь интерьер).

Работа О. Минасяна в монументальной живописи накладывала свой отпечаток на его станковые произведения, в частности на пейзажи. И если мы обратимся к одному из программных пейзажных полотен художника—«Аштараку» (1970), сразу заметим эти новые черты. Синтезированный образ армянской природы и архитектуры, созданный посредством цельной живописной структуры полотна, тектоничной композиции, четких монументальных форм пластики, он почти механически мог быть переведен и в архитектурный интерьер. К сожалению, рано оборвавшаяся жизнь О. Минасяна не дала возможности продолжить эти интересные решения в живописи, имеющие значение для дальнейшего развития армянского монументального искусства.

На данном этапе, когда перед советскими архитекторами, живописцами и скульпторами стоит огромная задача создания городов и

сел, достойных человека коммунистического будущего, когда современная индустрия дает огромные возможности для осуществления немислимых ранее инженерных и эстетических замыслов, когда открылась широкая возможность применения цветных бетонов, стекла, синтетических материалов, возможности использования декоративных свойств туфов и других камней,—мечта художников получила реальную основу. Однако в Армении монументальная живопись в своих подлинных формах еще не обрела нужного размаха. А творчество многих армянских живописцев, работающих в русле монументально-декоративной живописи, подготовлено к ней.

Стоит подчеркнуть, что многое, созданное в армянской монументальной живописи в раннем периоде, принадлежит пейзажному жанру (вспомним росписи кафе «Арарат», плафонов гостиницы «Армения» в Ереване—О. Зардаряна, фреску «Свирель» в рабочей столовой в Ленинкане—О. Минасяна, панно «Армения» М. Сарьяна в интерьере здания Армянского драматического театра им. Г. Сундукяна, витраж «Армения» М. Сарьяна в фойе Малого зала Армфилармонии в Ереване и др.).

В этом «пионерстве» пейзажного жанра в армянской монументальной живописи есть своя логичность. И, вероятно, в дальнейшем развитии проблемы синтеза архитектуры и живописи немалая роль будет принадлежать жанру пейзажа.

Интересно отметить, что завершенная в 1967 г. бригадой художников Г. Смбатьяном, З. Арутюняном, А. Погосяном (архитектор М. Григорян) мозаика из армянских туфов и фельзитов на здании Дома-музея М. С. Сарьяна представляет также пейзаж. Эта работа («Армения»—на мотивы произведений М. Сарьяна 20-х годов) фактически первая попытка в республике «вынести» монументальную живопись на фасад здания, на улицу.

В заключение главы нужно добавить еще ряд имен живописцев, успешно работающих в жанре пейзажа. Это А. Аракелян («Ансты»), Р. Атоян (серия пейзажей Зовуни), Р. Адалян («Белье», «Крыши»), Г. Азизян («Зима в Агавнадзоре»), Л. Бажбеук-Меликян (пейзажи Зовуни, «Село Адамхан»), М. Гюрджян (пейзажи с Цахкунк), В. Карапетян («Рипсима», «Тутовое дерево»), Мартин Петросян («Сказка»), С. Хатламаджян (пейзажи Севана), О. Шарамбеян («Посвящение хачкару»), Г. Худавердян («Ахпат»), С. Чилингарян («Тихий вечер») и др.

Достижения пейзажной живописи на современном этапе являются ярким показателем непрерывности развития этого глубоко традиционного жанра в армянском искусстве, свидетельствующего также об органической связи между творчеством всех трех поколений пейзажистов.

Г Л А В А IV

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ДРУГИХ ЖАНРАХ АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ

Роль советской армянской пейзажной живописи не ограничивалась лишь развитием ее самостоятельной линии: высокие достижения пейзажа во многом способствовали созданию тематических картин, портретов, натюрмортов.

И не случаен факт, что в доминирующем большинстве произведений живописи, принадлежащих к различным жанрам, пейзаж органично входит и связывается с остальными компонентами картины, всемерно способствуя раскрытию ее идейно-эмоционального содержания.

В советской армянской живописи пейзаж, первым встав крепко на ноги, выдержал на себе большую идейно-художественную нагрузку. Видимо, в силу этого обстоятельства многие из первых тематических картин армянских художников рождались из пейзажных. Подобный процесс наглядно можно наблюдать в творчестве С. А. Аракеляна, явившегося не только одним из основоположников пейзажного жанра в советской армянской живописи, но и тематической картины.

Как отмечалось выше, в период 20-х годов С. А. Аракеляном создается много жанрово-пейзажных работ. Вслед за ними появляются как бы «промежуточные» между жанрово-пейзажными и тематическими произведениями картины—«У родника» (1928), «Сбор хлопка» (1930) и, наконец, одна из лучших тематических картин мастера «Культуру в горы» (1936). В этой оригинальной композиции значительную роль играет пейзаж. Последний служит не только фоном, но и активным элементом содержания картины.

В 1935 году Е. М. Татевосян создает свою известную композиционную картину «Комитас». И здесь монолитна взаимосвязь между образом гениального армянского композитора и природой. Эта монолитность проявляется и в идейном, и в эмоциональном содержании образов.

Вытянутая фигура Комитаса, прислонившегося к стволу высокого дерева, рождает основную мысль произведения о том, что как дерево крепко связано с землей и питается ее соками, так и творчество Комитаса связано своими корнями с народом, его музыкальными истоками.

Задумчивому, сосредоточенному состоянию Комитаса вторит соответственное настроение, переданное в пейзаже.

Картина Е. Татевосяна в основе своей построена на тонком решении двойного параллелизма—образа человека и природы.

То же можно сказать о камерных композиционных картинах А. А. Бажбеук-Меликяна, мастера романтического, мечтательного душевного склада. В его поздних работах чаще встречаются пейзажные фоны, как, например, «Дворик» (1960), «Качели» (1964), «На кровле» (1965) и др. В них пейзаж не столько способствует конкретизации среды для нежащихся обнаженных женских фигур или грациозно качающейся на качелях девушки, сколько создает общее настроение, соответствующее внутренней музыке человеческого образа.

В творчестве патриарха армянской живописи М. С. Сарьяна редки тематические картины. Одна из них—панно «Встреча колхозников и рабочих в Дзорагэсе» (1937), где снова светлый, радостный образ горной природы служит основой для выражения ликующего, праздничного настроения в произведении, повествующем об успехах строителей Армени.

Богатые возможности пейзажного компонента часто используются М. С. Сарьяном в портретах и натюрмортах.

Для создания ярких, многогранных образов своих современников М. Сарьян очень разнообразно решает пейзажный фон, который входит в живописную повесть о человеке, дополняя, развивая его характеристику.

Это мы видим в портретах И. Баграмяна, Н. Заряна, А. Даниелян, Т. Яблонской, А. Исаакяна, автопортрете «Три возраста» и многих других.

Обратившись к «Портрету А. Исаакяна» (1940), одному из самых глубоких психологических образов, созданных М. С. Сарьяном, мы видим образ умудренного жизнью поэта с печатью глубоких дум на челе, как будто беседующего с нами. Лицо поэта изображено на фоне двух «пейзажей». Они контрастны по своему настроению. Правый «пейзаж» (представляющий картину, повешенную на стене)—драматический по звучанию, создает ассоциации с дореволюционным прошлым поэта, с его родиной; левый («видимый» из окна кабинета)—светлый весенний пейзаж с цветущими деревьями, связан с настоящим поэта. Подобное решение пейзажного фона способствует расширению смысловой и эмоциональной емкости портретного образа. Пейзаж тонко используется не только в портретных произведениях, но и натюрмортах М. С. Сарьяна, таких, как «Золотая осень», «Плоды каменис-

тых склонов Арагаца» и др. В последнем мастером изображены яркие, сочные плоды и овощи—дары родной земли, выращиваемые в трудных условиях. Фон натюрморта—типический, монументализированный образ горной Армении—способствует более широкому восприятию его содержания.

В зависимости от содержания тематического произведения, даже у одного и того же художника, пейзаж обретает разнообразный характер трактовки и обобщения. Это обобщение может идти и вплоть до смелой условности в создании реалистического произведения.

Сказанное особенно наглядно можно продемонстрировать на живописи А. К. Коджояна. В «Расстреле коммунистов в Татеве» (1928)—первом и крупнейшем историко-революционном произведении армянской живописи—суровый пейзажный фон, исполненный широко, почти намеком, подчеркивает героический дух революционеров, пронизывающий все произведение.

В картине «У родника» (1928) пейзаж—реальная среда каменистой горной страны. В центре ее представлена жанровая сцена с девушками, пришедшими за водой.

В панно «Давид Сасунский» (1958) образ природы созвучен с легендарным образом героя армянского эпоса тысячелетней давности. На фоне ярко-красного вихревого неба стремительно несется на врага молодой Давид на своем коне Джалали. Душевное и физическое напряжение героя составляют единство с беспокойным состоянием природы, образ которой очень условно, в то же время убедительно обрисован мастером.

Во всех названных произведениях А. К. Коджояна использован принцип параллелизма, который можно охарактеризовать как общий принцип для советских армянских живописцев всех поколений, создающих тематические, сюжетные картины. Ибо в их произведениях случаи обратной взаимосвязи очень редки. Как пример обратной взаимосвязи можно привести картину О. М. Зардаряна—«В. И. Ленин. Канун революции» (1952), где величавый покой природы подчеркивает, усиливает напряженность и взволнованность, переданные в образе вождя.

В тематических картинах М. М. Абеяна пейзаж является полнокровной составной частью содержания картины («Возвращение героя», «Колыбельная», «Лето» и др.).

В картине «Лето» (1959), изображающей молодую армянскую женщину, нет сюжетного действия. Но пейзажный фон, утреннее освещение солнцем гряды гор и неба меняют суть образа, способствуя значительному расширению содержания произведения, имеющего символический характер.

В редко исполняемых М. М. Абеяном портретных работах также используется пейзажный фон, как это мы видим в портретах «Асник

Абемян», «Студентки Лукреции из Севана». Пейзаж занимает место и в натюрмортах художника: «Персики и виноград» (1960) и др.

В напряженно-динамическом раскрытии идеи, в своих тематических полотнах мастерски используют пейзаж художницы М. А. Асламазян и Е. А. Асламазян. Как яркий пример можно привести картину М. А. Асламазян военных лет «Песня героя» (1944), где человеку-герою, человеку-труженику, счастью мирной жизни на земле «поет» свой радостный гимн напоенный солнцем пейзаж.

Пейзаж широко используется в тематических картинах и тех художников, которые работают в тональных приемах живописи.

Так, в жанровой картине А. Бекаряна «У колыбели» (1958), повествующей о счастье молодой семьи колхозников, солнечный пейзаж, видимый из окна комнаты, служит выразительным аккомпанементом общему светлому настроению произведения; в картине Э. Исабекяна «Эй джан, Сасунские горы» (1958) эпико-героический образ Давида Сасунского монолитен с героизированным образом горной природы. Примеры можно было бы продолжить.

На настоящем этапе развития армянской живописи очень различные пути поисков новых художественных открытий, новых художественных средств в творчестве молодых художников. В создании тематических полотен, портретов, натюрмортов они ищут также новые возможности использования пейзажа.

Так, Г. Сираван в триптихе «Комитас» стремится к музыкальной гармонии человеческих образов и родной природы. То же можно сказать о живописцах: А. Мелконяне, судя по композиционным картинам «Весна», «Мать», «Семья»; о М. Петросяне—по «Портрету сестры» и др.

Для Г. Ханджяна и С. Мурадяна, известных своими тематическими полотнами, характерны поиски конкретизации образа человека и природы, и через нее—к обобщению. Это наглядно видно в картинах «Севанские рыбаки», «Вечер в Раздане» Г. Ханджяна и «Весна пришла», «Утро в Раздане», «В новом поселке» С. Мурадяна и др.

В картинах Н. Котанджяна «Весна», К. Вартанян «Трактористка»—образы человека и природы синтезированные.

Интересен своим решением пейзаж в натюрморте Н. Гюликевхян—«Натюрморт с граблями».

В армянской тематической живописи последних лет заметно усиливается уклон в сторону создания произведений монументально-символического характера. Символичность, естественно, порождается потребностью большей идейной емкости произведения. Соответственно изменяется в этих произведениях характер пейзажа.

Монументально-символические образы созданы в картинах «Весна» О. Зардаряна, «Времена года» О. Минасяна, «Пробуждение», «Саженьцы» С. Мурадяна, «Песня» Н. Гюликевхян и многих других.

«Весна» (1956 г.) О. Зардаряна, остающаяся одной из самых высоких достижений армянской тематической картины,—наглядный пример тому, как пейзаж, соединенный с символической трактовкой человеческого образа возвышен до монументально-философского звучания. В основе образности этой картины, решенной декоративными средствами живописи, лежит принцип параллелизма, т. е. параллельной взаимосвязи содержания человеческого и пейзажного образов, усиливающей художественную выразительность произведения, воспринимающегося как гимн вечной красоте и молодости родной земли—Армении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Армянская советская живопись в целом, как и, в частности, ее пейзажный жанр, на протяжении полувека росли и зрели в едином русле многонационального искусства Советского Союза. И как органической части целого, армянской живописи и ее пейзажу свойственно много общих черт, обусловленных закономерностями развития всего советского искусства, которые вызваны социалистическим строем, социалистической эпохой и ее требованиями к искусству.

Советским пейзажистам завещано всей классической пейзажной живописью «...удовлетворять живой интерес общественного человека к окружающей его природе, увековечивать то, как обживает, как переживает человек эту природу, как он ищет в ее образах и картинах лицо своей советской родины, созвучие своим внутренним чувствам, сокровеннейшим эмоциям. Этим путем пейзажная живопись может быть выразителем своего времени и учителем жизни, как тематическая картина и портрет. Осуществлять эти задачи—означает для советского пейзажиста служить своими средствами великому делу коммунистического воспитания народа»¹.

Как мы видели, армянские пейзажисты (вместе со всеми советскими пейзажистами), вооруженные методом социалистического реализма, решали и решают почетные и трудные задачи искусства: носителя прогрессивных идей своего общества, глубоко связанного с жизнью своего народа; выражающего его мироощущение; отражающего путь становления новой жизни.

В братском содружестве советских пейзажистов, усилиями представителей разных поколений в течение полувека создан новый эстетический образ социалистической Родины.

Этот образ создавали русские мастера пейзажа—А. Рылов, Э. Грабарь, В. Бакшеев, В. Мешков, П. Кончаловский, С. Герасимов, А. Дейнека, А. Пластов, Ю. Пименов, Г. Нисский и многие другие; пейзажисты Прибалтики—Э. Калныньш, Л. Свемис, Э. Ките, Л. Микко и др.; Украины—И. Бокшай, А. Шовкуненко и др.; Киргизии—С. Чуйков, Г.

¹ А. Федоров-Давыдов. Советский пейзаж, стр. 14—15.

Айтнев и др.; Узбекистана—У. Тансыкбаев; Азербайджана—Т. Салахов и многие другие мастера вместе с армянскими живописцами М. Сарьяном, Е. Татевосяном, А. Коджояном, С. Аракеляном, Г. Гюрджяном, М. Абегином, О. Зардаряном, М. и Е. Асламзянами, А. Галенцем, А. Акопяном, М. Аветисяном и многими другими.

Единые в своих коренных устремлениях и основных закономерностях творческого развития советские пейзажисты вместе с тем обогащали и обогащают друг друга национальным своеобразием формы своих искусств, тем самым поднимая наше искусство на более высокий уровень.

А жанр пейзажа, как и другие жанры, в зависимости от принадлежности к той или иной национальной школе живописи, имеет свои специфические черты развития, свои особенности, которые обрисовывают определенные грани национального своеобразия данной школы.

К специфическим чертам развития советской армянской пейзажной живописи можно отнести то, что она, с самого своего рождения, способствуя формированию национальной живописи (явление, характерное и для других советских художественных школ), первая среди других жанров выразила с большой силой и убедительностью новое мироощущение жизни. В армянской живописи 1920—1930-х годов пейзаж нес на себе большую идейно-художественную нагрузку. В последующие периоды, в военный и послевоенный, пейзаж, также широко распространенный в творчестве всех трех поколений живописцев, способствует дальнейшему развитию армянского изобразительного искусства вместе с выросшими и окрепшими жанрами тематической картины, портрета и натюрморта.

В процессе всего развития советского армянского пейзажа ясно определились и остались неизменными его две линии—эпическая и лирическая, воплощенные в форме монументально-декоративной и станковой живописи.

Пейзажной живописью еще раз доказывается неразрывность связи творчества трех поколений художников, органичность развития армянской живописи в течение всей ее истории. Созданные ими подлинно-художественные произведения несут на себе печать национального своеобразия и стилистические особенности живописи своей школы. Школы, которая по своей яркости и цельности представляет одну из лучших в советском изобразительном искусстве.

Полное представление о национальном характере искусства армянского или иного народа может дать лишь многогранное изучение всей его многовековой культуры, истории, природной среды и т. д.

Только совокупность множества художественных явлений, их сравнение между собой и с одновременными художественными явлениями искусства других народов может способствовать наиболее полному

раскрытию национального характера, определению особого аромата, которым проникнуто искусство того или другого народа.

До сих пор в нашей искусствоведческой литературе слабо разработаны проблемы национального своеобразия искусств различных народов Советского Союза.

А вопрос национального своеобразия русского искусства «...не только не разработан, но даже и не поставлен...»—пишет Е. Зингер в своей книге «Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве» (М., 1962, с. 98).

Задача раскрытия национального своеобразия армянской живописи, в том числе пейзажной, тем успешнее была бы решена, чем шире были бы возможности сравнения ее с разработанными аналогиями в искусстве других советских народов.

Однако анализ богатого материала советской армянской пейзажной живописи позволяет нам сделать ряд выводов о характере ее яркого национального своеобразия, выраженного в особенностях самого предмета изображения и его осмысления художниками. Последние создали на протяжении всей истории советского армянского пейзажа величественный образ горной страны—Советской Армении—с ее бесконечно разнообразным ландшафтом. Родная природа, которую пристально и любовно изучали все три поколения армянских пейзажистов, наложила свой специфический отпечаток на их живопись. Ей природа «диктовала» звучные краски, монументальные, четкие конструкции форм, часто плоскостные решения пластики. Горячее солнце, особенная прозрачность воздуха, быстро меняющаяся окраска пейзажа способствовали сугубо живописным решениям образов, динамической передаче жизненной трепетности природы.

Если природа во многом обусловила целостность художественной манеры армянских живописцев, то еще более выявила национальную специфику пейзажа, своеобразие осмысления им жизни и природы, оттенков восприятия последней.

Вот как говорит о родной земле М. Сарьян: «Земля—это живое существо. Она имеет свою душу. И без родной земли, без тесной связи с Родиной не найти человеку себя, своей души».

Основной подтекст армянских пейзажей часто составляет обостренный патриотизм, в основе которого лежит неизменное чувство неразрывной связи с исторической судьбой своего народа. И поэтому не удивительно, что в пейзажном творчестве М. Сарьяна мы видим постоянно образ цветущей земли, той земли, которая была мечтой его народа. М. Сарьян видит и чувствует родную землю «крупномасштабно», как видит и чувствует его народ. (И хотя природа Армении, как и всякая другая, бывает и пасмурной, и хмурой, и в ней есть целина неосвоенных каменистых пустынь и т. д.—такая она остается в стороне от творчества мастера).

Чувством такого патриотизма, вероятно, можно объяснить и любовь всех без исключения армянских пейзажистов к весенним мотивам. Мотив весны—как символ возрождения природы, жизни—постоянный источник их творчества. Кстати, армянские художники очень любят изображать также летнюю и осеннюю природу, но почти все остаются равнодушными к зиме. (Хотя, созданные М. Сарьяном, С. Аракеляном, А. Коджояном и другими, немногочисленные зимние пейзажи также отличаются большим мастерством исполнения).

А. Федоров-Давыдов в своей книге «Советский пейзаж», показывая, как многообразно в произведениях старейших советских пейзажистов раскрывается красота природы и обогащаются эстетические переживания советского зрителя, пишет: «Если в пейзажах Бакшеева нас влечет к себе их лирическая настроенность, в полотнах Крымова—их строгая закономерность, а в картинах Грабаря—их искрящаяся радостная красота, то в пейзажах Кончаловского мы любуемся чувственной радостью и полной передачи материальности, вещественности мира природы, а в полотнах Сарьяна—непосредственно переживаем музыку их красок и пластику сочетаний горных вершин и уходящих в даль возделанных полей с ритмом человеческого труда на них»². Непосредственное переживание музыки в пейзаже, умение найти точный и емкий пластический эквивалент большим чувствам, мыслям, чтобы иносказательно поведать о времени,—национальная традиция армянского изобразительного искусства, которая нашла наивысшее выражение в творчестве Мартироса Сарьяна.

Сочетание непосредственности видения природы и ассоциативности строя ее образа, присущие пейзажным произведениям М. Сарьяна, мы видим во многих пейзажах армянских мастеров—у А. Коджояна, С. Аракеляна, М. Абегяна, О. Зардаряна, А. Галенца, М. Аветисяна и др.

Армянской пейзажной живописи свойственны эмоциональная приподнятость образов, активная образная повествовательность и чувство «остроты духа» современности, и, вместе с тем, подтекстом многих пейзажей, особенно горных, безлюдных, является драматическая судьба народа в прошлом.

Армянские пейзажисты, открывая красоты природы своей родины в новом современном аспекте, в то же время глубоко связаны с национальными традициями своего искусства, выражающимися в живом ощущении многообразной красочности природы, экспрессивной выразительности образов, обрисованных с большой энергией, в колоризме живописи.

Советские армянские мастера живописи тонко владеют могучим средством декоративной выразительности цвета. Последняя обусловлена спецификой природы Армении, народной поэтикой творчества ху-

² А. Федоров-Давыдов. Советский пейзаж, стр. 64.

дожников и, конечно, их глубокими связями с богатым национальным наследием.

Национальные традиции, которые являются самым глубоким источником самопознания для армянского народа (как и всякого другого народа), не только не исключают, но и создают основу для постоянного расширения связей с культурами, прежде всего русского и других советских народов, обогащающих и развивающих дальше принципы советского искусства.

Вместе с тем армянская живопись, как и вся советская, не может полнокровно развиваться без творческого усвоения лучших достижений мировой культуры прошлого и современности.

Если было бы возможно наглядно сопоставить достижения армянских живописцев-пейзажистов с достижениями пейзажистов других художественных школ советских народов (задача, которая не входила в рамки данной работы и ее решение потребовало бы усилий многих авторов), несомненно, в создании советского пейзажа заслуги армянских живописцев были бы выявлены еще глубже и ярче показано то ценное и самобытное, что они внесли в этот жанр живописи, делающий еще богаче живыми оттенками единое целое советского искусства.

Агаджанян Степан Меликсетович (1863—1940). Народный художник Арм. ССР (с 1939 г.). Живописец-портретист, работал также в области пейзажа. Родился в Шуше (Нагорный Карабах). Учился в Художественной студии в Марселе (1886—1890) и в Академии Жюльена в Париже (1900). Жил в Шуше, Баку, Ростове-на-Дону, принимал участие на выставках. В 1922 г. переехал в Ереван. Совмещал творческую деятельность с педагогической в Ереванском художественном училище (1922—1940). Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Адалян Рубен Мартиросович (1929). Живописец и график. Родился в Симферополе. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1956 г. С 1954 г. участвует на выставках. Удостоен двух премий Министерства культуры Армянской ССР (1967, 1971).

Азизян Григор Мисакович (1923). Живописец. Родился в Армавире. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1953 г. На выставках участвует с 1953 г. Участник Великой Отечественной войны, награжден медалями.

Айвазовский Иван (Ованес) Константинович (1817—1900). Выдающийся мастер морского пейзажа. Родился в Крыму, в Феодосии. В 1833—1837 гг. учился в Академии художеств в Петербурге. С 1845 г. академик, с 1847 г. профессор, с 1887 г. почетный член Академии художеств. Член ряда европейских академий. В 1845 г. оставляет Петербург и до конца своей жизни работает в Феодосии.

Акопян Акоп Тигранович (1923). Народный художник Арм. ССР. Живописец. Родился в Александрии (Египет). Учился в Каирском училище Мелконяна. В Каире же посещал с 1941 г. Академию художеств. В первый раз участвовал на выставке художников-армян Египта в 1947 г. В 1952 г. Акопян выехал в Париж (на два года) для усовершенствования. В 1962 г. переехал из Египта в Советскую Армению. Участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках.

Акопян Амаяк Степанович (1871—1939). Живописец и график, работавший в разных жанрах. Родился в Трапезунде (Турция). Окончил Мюнхенскую Академию художеств в 1894 г. Жил в Тифлисе.

Аракелян Аракел Седракович (1927). Живописец. Родился в Ереване. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1955 г. С 1952 г. участвует на выставках. Экспонировался на выставках Всесоюзного и Всемирного фестиваля молодежи в Москве в 1957 г.

Аракелян Седрак Араkelович (1884—1942). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Живописец. Работал в области пейзажа, тематической картины, портрета. Родился в с. Джаук (Нахичеванская АССР). Учился в Московском училище живописи, зодчества и валяния (окончил в 1916 г.) у К. Коровина, А. Архипова. Участвовал на выставках с 1908 г.

Агаджанян Степан Меликсетович (1863—1940). Народный художник Арм. ССР (с 1939 г.). Живописец-портретист, работал также в области пейзажа. Родился в Шуше (Нагорный Карабах). Учился в Художественной студии в Марселе (1886—1890) и в Академии Жюльена в Париже (1900). Жил в Шуше, Баку, Ростове-на-Дону, принимал участие на выставках. В 1922 г. переехал в Ереван. Совмещал творческую деятельность с педагогической в Ереванском художественном училище (1922—1940). Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Адалян Рубен Мартirosович (1929). Живописец и график. Родился в Симферополе. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1956 г. С 1954 г. участвует на выставках. Удостоен двух премий Министерства культуры Армянской ССР (1967, 1971).

Азизян Григор Мисакович (1923). Живописец. Родился в Армавире. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1953 г. На выставках участвует с 1953 г. Участник Великой Отечественной войны, награжден медалями.

Айвазовский Иван (Ованес) Константинович (1817—1900). Выдающийся мастер морского пейзажа. Родился в Крыму, в Феодосии. В 1833—1837 гг. учился в Академии художеств в Петербурге. С 1845 г. академик, с 1847 г. профессор, с 1887 г. почетный член Академии художеств. Член ряда европейских академий. В 1845 г. оставляет Петербург и до конца своей жизни работает в Феодосии.

Акопян Акоп Тигранович (1923). Народный художник Арм. ССР. Живописец. Родился в Александрии (Египет). Учился в Каирском училище Мелконяна. В Каире же посещал с 1941 г. Академию художеств. В первый раз участвовал на выставке художников-армян Египта в 1947 г. В 1952 г. Акопян выехал в Париж (на два года) для усовершенствования. В 1962 г. переехал из Египта в Советскую Армению. Участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках.

Акопян Амаяк Степанович (1871—1939). Живописец и график, работавший в разных жанрах. Родился в Трапезунде (Турция). Окончил Мюнхенскую Академию художеств в 1894 г. Жил в Тифлисе.

Аракелян Аракел Седракович (1927). Живописец. Родился в Ереване. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1955 г. С 1952 г. участвует на выставках. Экспонировался на выставках Всесоюзного и Всемирного фестиваля молодежи в Москве в 1957 г.

Аракелян Седрак Араkelович (1884—1942). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Живописец. Работал в области пейзажа, тематической картины, портрета. Родился в с. Джаук (Нахичеванская АССР). Учился в Московском училище живописи, зодчества и ваяния (окончил в 1916 г.) у К. Коровина, А. Архипова. Участвовал на выставках с 1908 г.

Аракелян—один из организаторов «Общества работников изобразительного искусства Армении» и первых преподавателей Ереванского художественного училища. Участник республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных выставок.

Арутюнян Зарзанд Мхитарович (1929). Театральный художник. Родился в г. Краснодаре. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1956 г.

Арцатабян Амаяк Абрамович (1876—1919). Живописец. Работал в жанрах портрета, пейзажа и бытовой картины. Родился в Нахичевани (Ростов-на-Дону). Учился в Московском училище живописи, зодчества и ваяния (1894—1900) в мастерской у В. А. Серова. Умер в Ростове-на-Дону.

Асламязян Ерануи Аршаковна (1910). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Работает в жанрах натюрморта, пейзажа, тематической картины и портрета. Родилась в с. Баш-Ширак (Турция). Окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в 1937 г. На выставках участвует с 1932 г. (республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных). Проживает в Москве.

Асламязян Мариам Аршаковна (1907). Народный художник Арм. ССР. Живописец, работающий в области портрета, пейзажа, натюрморта, тематической картины. Родилась в с. Баш-Ширак (Турция). Окончила Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств в 1932 г., там же в 1934 г.—«Школу высшего мастерства». На выставках участвует с 1930 г. (республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных). Лауреат премий имени Джавахарлала Неру и Насера. Проживает в Москве.

Атоян Рафаэл Гегамович (1931). Живописец. Родился в г. Ленинакане. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1959 г. С этого же времени участвует на выставках.

Бажбеук-Меликян Александр Александрович (1891—1966). Заслуженный художник Груз. ССР. Живописец. Основная область творчества—портретный жанр. Родился в Тифлисе. Учился в Училище живописи и скульптуры Кавказского общества поощрения изящных искусств, затем в студии В. Н. Мешкова в Москве и в Академии художеств в Петрограде до 1913 г. Участвовал на выставках с 1918 г. Жил постоянно в Тбилиси.

Бажбеук-Меликян Лавиния Александровна (1922). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец-портретист. Работает также в жанре пейзажа и натюрморта. Родилась в Тбилиси. Окончила Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова Академии художеств СССР в 1951 г. С того же года участвует на выставках—республиканских, всесоюзных, зарубежных. Присуждена золотая медаль выставки ВДНХ, 1970 г.

Башинджагян Геворк Захарович (1857—1925). Выдающийся живописец, положивший начало самостоятельному жанру пейзажа в армянском искусстве. Родился в Сигнахи (Грузия). Учился в Петербурге в Академии художеств (1879—1883) у М. К. Клодта. Участвовал на выставках с 1883 г.

Башинджагян известен также своей литературной и общественной деятельностью. Жил в Тбилиси.

Бекарян Ара Вагинакович (1913). Народный художник Арм. ССР. Живописец и график. Родился в Карансаре (Турция). Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всесоюзной Академии художеств в 1939 г. С 1946 г. участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Участник финской и Великой Отечественной войны. Награжден медалями «За оборону Киева» и «Знак почета». Профессор Ереванского государственного художественно-театрального института.

Вартанян Бартух Егняевич (1897). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец-пейзажист. Родился в г. Салмасте (Иран). Окончил Академию художеств в Бухаресте в 1924 г. Участвует на выставках с 1923 г., а с 1946 г., после переезда в Армению,—на республиканских и всесоюзных выставках.

Вартанян Кнарик Григорьевна (1922). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец и график. Родилась в с. Паник (Арм. ССР). Окончила Ереванский государственный художественный институт в 1950 г. Участвует на выставках с 1943 года (республиканских, всесоюзных и зарубежных).

Гайфеджян Ваграм Мкртичевич (1879—1960). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Живописец. Родился в Ахалцихе (Грузия). Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1907 г. С того же года начал участвовать на выставках. В советский период, наряду с творчеством, непрерывно занимался педагогической деятельностью в Ереванском художественном училище им. Ф. Терлемезяна (1924—1954 гг.).

Галенц Арутюн Тиратурович (1910—1967). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Работал в области портрета, натюрморта и пейзажа. Родился в г. Гюрюп (Турция). В Алеппо (Сирия) посещал мастерскую О. Аветисяна. Учился в 1923—1927 гг. в студии французского импрессиониста Клода Минше в Бейруте. В 1932—1938 руководил работой этой студии.

Галенц—один из организаторов «Союза художников Ливана» в 1942 г. За участие на Международной выставке в Нью-Йорке в 1939 г. получил Почетный диплом от комиссии этой выставки и от правительства Ливана.

В 1946 г. Галенц репатрировался в Армению и с этого времени постоянно участвовал на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Посмертно присвоено звание Лауреата Государственной премии Армянской ССР (1967).

- Галстян Симон Месропович** (1914). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Работает главным образом в области пейзажа. Родился в Ереване. Окончил Ереванское художественное училище в 1934 г. Участвует на выставках с 1939 г.
- Гарибян Арам Серопович** (1908). Живописец и скульптор. Родился в Егерте (Турция). Окончил Художественную школу «Беле Арте» в 1937 г. в Бухаресте. Участвует на выставках с 1936 г. (в Румынии), с 1947 г.—в Армении, куда переехал в 1946 г.
- Гаспарян Джаник Амазаспович** (1927). Живописец-пейзажист. Родился в Ереване, окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1953 г. Участвует на выставках с 1955 г. (республиканских, всесоюзных, зарубежных).
- Григор.** Художник-миниатюрист первой половины XIII в. Исполнил миниатюры евангелия «Таргманчац» (1232 г.).
- Гюликехян Нана Григорьевна** (1925). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Родилась в г. Ленинакане. Окончила Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1953 г. Работает в области тематической картины и натюрморта. Участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках с 1954 г. Приеуждена золотая медаль выставки ВДНХ (1970).
- Гюрджян Габриел Микаэлович** (1892). Народный художник Арм. ССР. Живописец-пейзажист. Родился в Артвине (ныне Турция). Окончил Пензенские высшие художественные мастерские в 1920 г. Один из основоположников «Общества работников изобразительного искусства Армении» и армянского филиала АХРР. Педагог, профессор Ереванского государственного художественно-театрального института. Автор искусствоведческих трудов по вопросам армянского изобразительного искусства. Организатор изо-передвижной мастерской (1939). На выставках участвует с 1914 г. Участник республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных выставок. Награжден орденами Ленина и Трудового Красного Знамени.
- Гюрджян Микаэл Габриелович** (1928). Живописец-пейзажист. Родился в Ереване. В 1955 г. окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт. С 1954 г. участвует на выставках.
- Есаян Хачатур Акопович** (1909—1977). Народный художник Арм. ССР. Живописец-пейзажист, театральный художник. Родился в Карсе (ныне Турция). Окончил художественную студию в г. Ленинакане в 1924 г. В 1938 г. окончил Московский энергетический институт. В конце 1930-х годов полностью отдался искусству. С 1940 г. участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок. Награжден орденом «Знак почета» и медалями.
- Зардарян Оганес Мкртычевич** (1918). Народный художник Арм. ССР. Член-корреспондент Академии художеств СССР. Профессор Педагогического института

им. Х. Абовяна. Живописец, создатель тематических картин, портретов, пейзажей, натюрмортов. Родился в Карсе (ныне Турция). Учился в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (1937—1941). С 1941 г. участник республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных выставок. Картины удостоены II премии Академии художеств СССР (1947), II республиканской премии (1948), Серебряной медали Международной выставки в Брюсселе (1958). Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Исабекян Эдуард Амаякович (1914). Народный художник Арм. ССР. Живописец и график. Родился в г. Игдыре (ныне Турция). Окончил Академию художеств Грузии в 1941 г. В живописи работает главным образом в области тематической картины, а также портрета и пейзажа. С 1942 г. участник республиканских, всесоюзных, зарубежных выставок. Профессор Ереванского художественно-театрального института, награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Калени (Паронян) Армине Саркисовна (1920). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Работает в жанрах пейзажа, тематической картины, портрета и натюрморта. Родилась в г. Дамаске (Сирия). Училась в частной студии А. Галенца в Бейруте (1938—1939). Начала показывать свои работы на выставках с 1939 г. За участие на международной выставке в Нью-Йорке (1939) удостоена почетного диплома комиссии этой выставки и правительства Ливана.

В 1946 г. репатрировалась в Армению и с этого же времени участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках.

Карапетян Вардигер Санасаровна (1927). Окончила Ереванский государственный театрально-художественный институт в 1955 г. Живописец, работающий в жанрах портрета, пейзажа и натюрморта. Принимает участие на выставках с 1956 г.

Коджоян Акоп Карапетович (1883—1959). Народный художник Арм. ССР. График и живописец. Родился в Ахалцихе (Грузия). Учился в Мюнхене в студии А. Ашбе (1903—1905), затем в Мюнхенской Академии художеств (1905—1907).

Коджоян—живописец, работал в области тематической картины и пейзажа. Активная творческая деятельность началась сразу же после Великой Октябрьской социалистической революции. Участник многочисленных республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок. Профессор Ереванского государственного художественно-театрального института. Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Коджоян Левон Арутюнович (1924). Живописец. Родился в г. Кисловодске. Участник Великой Отечественной войны, награжден медалями. Окончил Ереванский государственный художественный институт в 1952 г., с 1953 г. участвует на выставках—республиканских, всесоюзных и зарубежных.

Колозян Бабкен Адамович (1909). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Родился в Ереване. В 1938 г. окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры

Всероссийской Академии художеств. С 1939 г. участвует на выставках. С 1945 г. преподает в Ереванском государственном художественно-театральном институте, являясь доцентом и зав. кафедрой живописи.

Контураджян Петрос Нерсесович (1905—1956). Живописец. Родился в Едессе (Урфа, Турция). В годы первой мировой войны, потеряв родителей, нашел убежище в армянском приюте в Алеппо (Сирия). С 1923 г. Контураджян жил в Париже. Учился в мастерских Монпарнаса, затем в Государственной высшей художественной школе и Студии Ф. Леже. С 1930 г. выставлял свои произведения на парижских выставках, особенно в «Осеннем салоне». Репатрировался в Советскую Армению в 1947 г.

Котанджян Николай Гарегинович (1928). Живописец и график. Родился в Кировабаде (Азерб. ССР). Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1953 г. В 1957 г. окончил аспирантуру в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Участник выставок с 1953 г. (республиканских, всесоюзных, зарубежных). Картины его экспонировались на VII Всемирном фестивале молодежи в Вене (1959).

Магдесян Эманвел (Манук) Акопович (1857—1908). Маринист. Родился в г. Армянске (Крымская обл.). Учился в Петербурге, в Академии художеств (1878—1888). После окончания работал в Феодосии в мастерской И. К. Айвазовского. Жил в Симферополе.

Маркарэ. Художник-миниатюрист первой половины XIII в. Выполнял миниатюры «Ахпатского евангелия» (1211 г.).

Махоян Вардан Аристакесович (1869—1937). Маринист. Родился в Трапезунде (Турция). Учился в Берлине, в Академии художеств (1891—1894). Совершенствовал мастерство у И. К. Айвазовского. С 1900 г. участвовал на выставках в Берлине, Кане, Париже, Нйице и других городах.

Мелконян Ашот Анатольевич (1930). Засл. художник Арм. ССР. Живописец. Родился в Ростове-на-Дону. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1956 г. Участвует на выставках с 1957 г.—республиканских, всесоюзных и зарубежных.

Мурадян Саркис Мамбреевич (1927). Народный художник Арм. ССР. Живописец-монументалист. Работал также в разных жанрах станковой живописи. Родился в г. Ленинакане. Окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР в 1954 г. Там же в 1958 г.—аспирантуру. С 1955 г. участник выставок (республиканских, всесоюзных, зарубежных), V, VI, VII фестивалей молодежи в Варшаве, Москве, Вене.

Мурадян Саркис Мамбреевич (1927). Народный художник Арм. ССР. Живописец. Родился в Ереване. Окончил Ереванский государственный художественно-

венный институт в 1951 г. Работает в основном в области тематической картины. С 1951 г. участвует на республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Удостоен золотой медали выставки I республиканского фестиваля молодежи. Лауреат Государственной премии СССР 1976 г.

Нагаш Овнатан (1661—1722). Родоначальник знаменитой семьи художников Овнатанянов. Родился в с. Шорот (ныне в Азерб. ССР). Ашуг и художник. Расписывал церкви, писал портреты. С 1710 г. жил в Тифлисе.

Неизвестный художник—миниатюрист XIII в. Выполнял кликийскую рукопись середины XIII в. по заказу Смбата Кунетабля.

Нерсисян Степанос Акопович (1815—1884). Видный представитель армянской живописи XIX века. Жанрист и портретист. Родился в Эривани (Ереван). Окончил Академию художеств в Петербурге в 1840 г. С 1846 г. жил и работал в Тифлисе.

Овнатанян Акоп Мкртумович (1806—1881). Крупнейший армянский живописец-портретист XIX в., основоположник светского реалистического направления в армянской живописи. Родился в Тифлисе. Учился у отца Мкртума. В 1841 г. получил звание «неклассного художника» от Академии художеств в Петербурге. Умер в Тебризе (Иран).

Петросян Мартин Виравович (1936). Живописец и график. Родился в Цахкашене (Арм. ССР). Окончил в 1958 г. Ереванское художественное училище им. Ф. Терлемезяна. Принимает участие на выставках с 1961 г. (республиканских, всесоюзных и зарубежных).

Погосян Арутюн Гарегинович (1914). Художник-прикладник. Родился в Ереване. С 1945 г. участвует на выставках. За участие на выставке ВДНХ 1959 г. награжден медалью.

Рашмаджян Седрак Тигранович (1907). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец и график. Родился в г. Ленинакане. Окончил Институт пролетарских изобразительных искусств в Ленинграде в 1931 г. Работает в жанрах портрета, пейзажа, тематической картины. Участвует на выставках с 1932 г.

Саркисян Эдуард Геворкович (1908). Заслуженный художник Арм. ССР. Живописец. Родился в г. Гюмушхане (Турция). В 1934 г. окончил Московский институт изобразительных искусств. С 1929 г. участвует на выставках.

Сарьян Мартирос Сергеевич (1880—1972). Герой Социалистического труда. Народный художник СССР. Действительный член Академии художеств СССР и Академии наук Арм. ССР. Профессор Ереванского государственного художественно-театрального института. Награжден тремя орденами Ленина. Лауреат Госу-

дарственной премии СССР и Ленинской премии.

Живописец, график, театральный художник.

Родился в Нахичевани (Ростов-на-Дону). Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1903 г. Участвовал на выставках в России и за границей с 1900 г.

После Великой Октябрьской социалистической революции Сарьян—участник всех республиканских, всесоюзных, международных и зарубежных выставок (в Венеции, Париже, Нью-Йорке, Толедо, Брюсселе, Бухаресте и др.). Присуждены «Гран при» Международной выставки в Париже (1937), Серебряная медаль Министерства культуры СССР (1958), Золотая медаль Международной выставки в Брюсселе (1958) и др.

Сираван Генрих Николаевич (1928). Засл. художник Арм. ССР. Живописец. Родился в Ереване. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1954 г. Участвует на выставках с 1956 г. (республиканских, всесоюзных и зарубежных).

Смбатян Гарник Сергеевич (1929). Живописец-монументалист. Родился в г. Ленинакане. Окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой в 1958 г. Участвует на выставках с 1958 г.

Суренянц Вардгес Яковлевич (1860—1921). Выдающийся представитель дореволюционного армянского изобразительного искусства. Живописец, график, театральный художник, архитектор, теоретик искусства.

Родился в Ахалцихе (Грузия). Учился в Московском училище живописи, зодчества и ваяния (1876—1879), в 1885 г. окончил Мюнхенскую Академию художеств. Жил и работал в Москве и Петербурге, с 1917 г.—в Ялте. Член товарищества передвижников. В. Суренянц писал картины на исторические и историко-бытовые темы, реже—портреты и пейзажи.

Татевосян Егише Мартиросович (1870—1936). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Профессор Академии художеств Грузии. Живописец-пейзажист, портретист, создатель тематических картин.

Родился в Вагаршапате (Эчмиадзин). Окончил Московское училище живописи, зодчества и ваяния в 1894 г. В 1901 г. Татевосян переехал из Москвы в Тифлис. Один из организаторов и председатель «Общества армянских художников» в Тифлисе.

Участвовал на выставках с 1892 г. («Союз русских художников», «Мир искусства», Кавказского Общества поощрения изящных искусств), в советские годы—на многих художественных выставках в Армении и Грузии.

Терлемезян Фанос Погосович (1865—1941). Народный художник Арм. ССР (с 1935 г.). Живописец-пейзажист, портретист.

Родился в Ване (ныне Турция). Учился в школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1895—1897) и в Академии Жюльена в Париже (1899—1904). С 1904 г. начал выступать на выставках. В дореволюционные годы и

до 1927 года Терлемезян жил в Турции, России, Франции, Америке и др. странах. В 1928 г. переехал в Советскую Армению. Преподавал в Ереванском художественно-промышленном техникуме, который назван именем художника после его смерти. Награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Ханджян Григор Сепухович (1926). Народный художник Арм. ССР. Действительный член Академии художеств СССР. Живописец и график.

Родился в Ереване. Окончил Ереванский государственный художественный институт в 1951 г.

В живописи в основном работает над тематическими картинами, пишет также портреты, пейзажи и натюрморты. С 1950 г. участвует на республиканских всесоюзных, зарубежных и международных выставках. Присуждены золотая медаль Министерства культуры СССР (1958), бронзовая медаль международной выставки в Брюсселе (1958), Серебряная медаль Академии художеств СССР (1959) и диплом «50 лучших книг Советского Союза» (1959). Лауреат Государственной премии СССР (1970). Награжден орденом «Знак почета».

Хатламаджян Сейран Оганесович (1937). Живописец. Родился в с. Ленинан в Ростовской области. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1964 г. Участвует на выставках с 1965 г.

Хачатурян Ваник Акопович (1926). Живописец, скульптор, архитектор. Родился в Баку. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1956 г. Работает в разнообразных областях монументального искусства. Выступает на выставках с 1956 г.

Худавердян Грачья Тигранович (1922). Живописец. Родился в Арташате. Окончил Ереванский государственный художественно-театральный институт в 1954 г. Участвует на выставках с 1954 г. Участник Великой Отечественной войны, награжден медалями.

Чилингарян Сурен Григорьевич (1918). Живописец. Родился в г. Карсе (ныне Турция). Окончил Ереванский государственный художественный институт в 1950 г. С 1953 г. участвует на выставках.

Шабанян Арсен (1864—1949). Маринист. Родился в Эрзеруме (ныне Турция). Первоначально занимался пейзажной живописью самостоятельно. В 1890-х годах, в период пребывания в Феодосии, Шабанян показал свои работы И. К. Айвазовскому. Поощренный последним, уехал в Париж, поступил в Академию Жюльена, специализировался как маринист.

Шакарян Врамшанух Аветисович (1906). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Родился в Баку. Окончил Московский государственный художественный институт в 1934 г. График и живописец. Творческая деятельность началась с 1924 г.

С 1945 г. работает в Ереванском государственном художественно-театральном институте, профессор.

Шамшинян Арутюн Исакович (1856—1914). Живописец. Создатель жанровых картин, а также пейзажей. Родился в Тифлисе. Учился в Петербурге в Академии художеств (1877—1884) у П. П. Чистякова. Жил в Тифлисе.

Шарамбеян Оганес Мигранович (1926). Заслуженный художник Арм. ССР. Родился в Ереване. Учился в Ереванском государственном художественно-театральном институте. Живописец. Работает в жанрах пейзажа и натюрморта. С 1946 г. участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок.

Шишманиян Рафаэл Мартиросович (1885—1959). Заслуженный деятель искусств Арм. ССР. Живописец-пейзажист. Родился в с. Акна-Личк (Турция). Окончил Парижскую Национальную Академию художеств в 1913 г. Начало творческой работы—1912 г. Переехал в Армению в 1947 году. С 1948 г. участвовал на выставках. Автор ряда искусствоведческих трудов.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Айвазян М. А. Г. М. Гюрджян. «Сов. художник», М., 1957.
- Айвазян М. А. А. К. Коджоян-пейзажист. «Советакан арвест», Ереван. 1966, № 11 (на арм. яз.).
- Айвазян М. А. Фрески Оганеса Миннасяна. «Декоративное искусство СССР», 1974, № 3.
- Айвазян М. А. Еранун Асламзян. «Айастан», Ереван, 1975.
- Армянская поэзия в переводах В. Я. Брюсова. Армгосиздат, Ереван, 1956.
- Веймари Б. В. Идейное единство и национальное многообразие советского искусства. Академия художеств СССР, М., 1962.
- Волошин М. М. Сарьян. «Аполлон», М., 1913, № 9.
- Гайфеджян В., Сарксян А. Геворг Башинджагян. Айпетрат, Ереван, 1957.
- Гюрджян Г. М. С. Аракелян. «Айастан», Ереван, 1967 (на арм. яз.).
- Драмбян Р. Г. Егнше Татевосян. «Искусство», М., 1957.
- Драмбян Р. Г. А. Коджоян. «Сов. художник», М., 1960.
- Драмбян Р. Г. М. Сарьян. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1960 на (арм. яз.).
- Драмбян Р. Г. Мартирос Сарьян. «Искусство», М., 1964.
- Дурново Л. А. Предисловие к альбому «Древнеармянская миниатюра». Армгосиздат, Ереван, 1952.
- Зингер Е. А. Социалистический интернационализм и проблема национальной формы в современном искусстве. «Искусство», М., 1962.
- Игитян Г. С. Минас Аветисян. «Советский художник», М., 1970.
- Игитян Г. С. Минас Аветисян. Альбом «Аврора», Л., 1975.
- Измайлова Т., Айвазян М. Искусство Армении (очерк). «Искусство», М., 1962.
- История искусства народов СССР т. 7. Степанян Н. С. гл. «Искусство Армянской Советской Социалистической Республики». «Изобразительное искусство», М., 1972.
- Казарян М. М. В. Сурениян. Айпетрат, Ереван. 1960 (на арм. яз.).

- Каменский А. А. О Сарьяне. «Новый мир», 1962, № 1.
- Каменский А. А. М. Абегян. «Сов. художник», М., 1966.
- Капланова С. К. Мартiros Сергеевич Сарьян. «Изобразительное искусство», М., 1973.
- Колпинская Е. М. Пейзажи Армении М. Сарьяна. Академия художеств СССР, М., 1962.
- Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве, т. II, «Сов. художник», М., 1967.
- Мартикян Е., Парсмян Р. Изобразительное искусство Армянской ССР. «Сов. художник», М., 1957.
- Матевосян В. А. Седрак Аракелян. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1963 (на арм. яз.).
- Матевосян В. А. Акоп Коджоян. Изд. АН Арм. ССР, Ереван, 1971 (на арм. яз.).
- Михайлов А. М. Сарьян. «Сов. художник», М., 1958.
- Очерки по истории искусства Армении (Сборник статей). «Искусство», М.—Л., 1939.
- Сарьян М. С. Из моей жизни. «Изобразительное искусство», М., 1970.
- Удивительный Галенц. (Статьи, воспоминания). «Айастан», Ереван, 1969.
- Федоров-Давыдов А. А. Советский пейзаж. «Искусство», М., 1958.
- Федоров-Давыдов А. А. О нашей пейзажной живописи. «Искусство», 1956, № 5.
- Федоров-Давыдов А. А. Современность в пейзаже. «Творчество», 1957, № 4.
- Федоров-Давыдов А. А. Пейзаж в русской живописи XIX—начала XX вв. «Искусство», 1957, № 1.
- Хачатрян Ш. Г. Вступительная статья к каталогу выставки произведений Петроса Контураджяна (Гос. картинная галерея Армении). Ереван, 1966.
- Цырлин И. И. О. М. Зардарян. «Сов. художник», М., 1960.
- Цырлин И. И. М. А. Асламазян. «Искусство», М., 1962.
- Шишмянян Р. М. Пейзаж и армянские художники. Айпетрат, Ереван. 1958 (на арм. яз.).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ

Цветные в тексте

1. М. С. Сарьян. Гегамские горы. 1926. X. м. Частное собрание.
2. А. Т. Галенц. Осень на берегах Раздана. 1960. X. м. Собственность семьи художника.
3. М. К. Аветисян. Джаджур. 1960. X. м. Музей современного искусства. Ереван.
4. О. М. Зардарян. Весна. 1956. X. м. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрации в альбоме

1. М. С. Сарьян. Арарат со стороны Рипсиме. 1945. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
2. Неизвестный художник XVIII в. Лист из «Сборника песен» Нагаша Овнатана. 1765. Государственное хранилище древних рукописей—Матенадаран. Ереван.
3. В. Я. Суренянц. Монастырь св. Рипсиме близ Эчмиадзина. 1897. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
4. Г. З. Башинджагян. Озеро Севан и остров ночью. 1894. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
5. Ф. П. Терлемезян. Гора Сипан с острова Ктуц. 1915. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
6. Г. З. Башинджагян. Арарат, 1912. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
7. Е. М. Татевосян. Арагац. 1917. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
8. М. С. Сарьян. Ночь. Египет. 1911. К. темп. Музей М. Сарьяна. Ереван.
9. М. С. Сарьян. Армения. 1923. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
10. Е. М. Татевосян. Наша улица в Вагаршанате. 1921. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
11. М. С. Сарьян. Колхоз села Карнидж в горах Туманяна. 1952. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
12. Е. М. Татевосян. Весна. 1934. К. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
13. С. А. Аракелян. Сушат пшеницу. 1920. К. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
14. С. А. Аракелян. Севанские монастыри. 1925. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
15. С. А. Аракелян. Водопад Чр-Чр. 1933. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
16. Г. М. Гюрджян. Сооружение плотины Ширакского канала. 1926. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.

17. Г. М. Гюрджян. Река Азат в ущелье Гарни. 1945. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
18. Г. М. Гюрджян. Закат в Айриванке. 1962. X. м. Фонд Министерства культуры СССР. Москва.
19. А. К. Коджоян. Из серии «Гарни-Гегард». 1955—1956. Б. темп. Собственность семьи художника.
20. А. К. Коджоян. В селе Гарни. 1957. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
21. А. К. Коджоян. Весна. 1957. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
22. А. К. Коджоян. Одинокий дуб. Кировакан. 1925. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
23. М. М. Абебян. Солнце на скалах. Бжи. 1958. X. м. Фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван.
24. М. М. Абебян. Шел я по горам. 1969. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
25. О. М. Зардарян. Вечерняя заря. 1960. X. м. Частное собрание.
26. Е. А. Асламазян. Дхер. 1957. X. м. Собственность автора.
27. М. А. Асламазян. Гарнийский пейзаж. 1956. X. м. Гос. Третьяковская галерея. Москва.
28. С. Т. Рашмаджян. Аштарак. 1939. X. м. Музей современного искусства. Ереван.
29. Х. А. Есаиян. Большой канал. Венеция. 1961. X. м. Собственность семьи художника.
30. Р. М. Шишманиян. Скалы под солнцем. 1921. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
31. А. В. Бекарян. Весна в садах. 1960. X. м. Фонд Министерства культуры СССР. Москва.
32. П. Н. Контураджян. Арабкир. 1956. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
33. А. Т. Галенц. Весна в нашем дворе. 1967. X. м. Музей современного искусства. Ереван.
34. Р. М. Адалян. Белье. 1960. X. м. Собственность автора.
35. А. С. Каленц. Горис. 1970. X. м. Собственность автора.
36. Г. Н. Сиравян. Хндзореск. 1962. X. м. Фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван.
37. Л. А. Коджоян. Весна. 1959. X. м. Собственность автора.
38. А. Т. Акопян. Улица. Ленинакан. 1967. X. м. Гос. музей искусств народов Востока. Москва.
39. А. Т. Акопян. Электричество в селе Малишка. 1969. Гос. музей искусств народов Востока. Москва.
40. К. Г. Вартанян. В ущельях Лори. 1963. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
41. О. М. Минасян. Аштарак. 1970. X. темп. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
42. В. С. Карапетян. Тутовое дерево. 1965. X. м. Собственность автора.
43. Н. Г. Котанджян. Веселый день. 1962. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.

44. А. С. Аракелян. Анст. 1969. X. м. Собственность автора.
45. А. С. Абраамян. Вечер в Раздане. 1962. X. м. Сисианская картинная галерея.
46. О. М. Шарамбян. Посвящение хачкару. 1969. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
47. Е. М. Татевосян. Комитас. 1935. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
48. М. С. Сарьян. Плоды каменистых склонов горы Арагац. 1958. X. м. Музей М. Сарьяна. Ереван.
49. М. С. Сарьян. Ав. Исаакян. 1940. X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
50. С. А. Аракелян. У родника. 1928 X. м. Гос. картинная галерея Армении. Ереван.
51. М. А. Асламазян. Песня героя. 1942. X. м. Гос. картинная галерея Армении.
52. Н. Г. Гюликхвян. Натюрморт с граблями. 1962. X. м. Фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван.
53. М. В. Петросян. Портрет Анаит. 1963. X. м. Фонд Союза художников СССР. Москва.
54. С. М. Мурадян. Сажены. 1970. X. м. Фонд Союза художников СССР.
55. М. К. Аветисян. Вечер в деревне. 1966. X. м. Собственность семьи художника.
56. О. М. Минасян. В каменоломне. 1971. X. м. Фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван.

Принятые сокращения

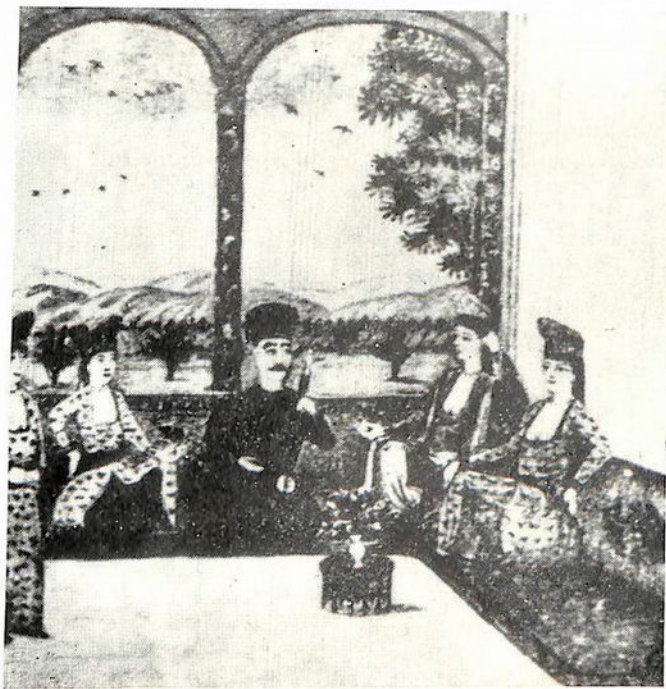
х—холст	к—картон
м—масло	темп—темпера
	б—бумага



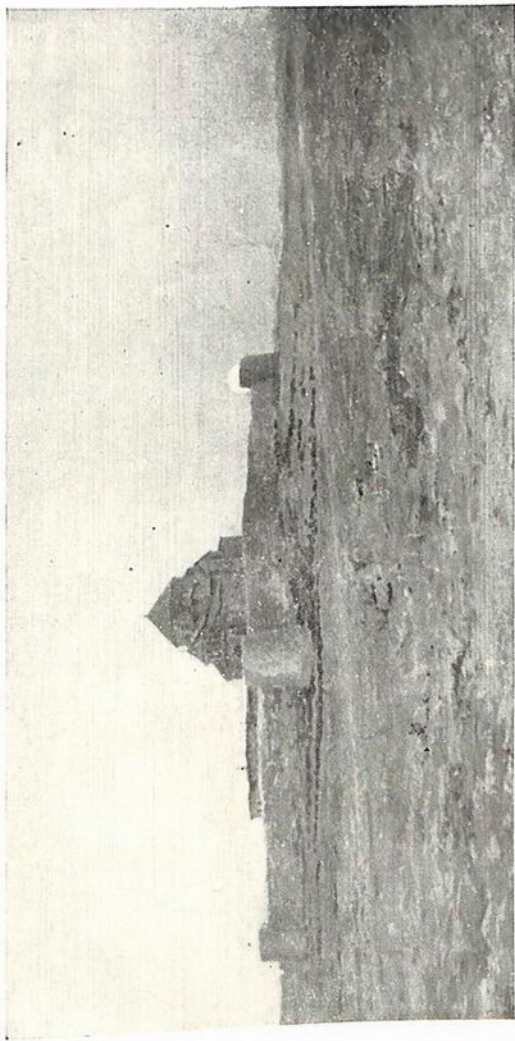
И Л Л Ю С Т Р А Ц И И



1. М. Сарьян. Арарат со стороны Рипсиме. 1945 г.



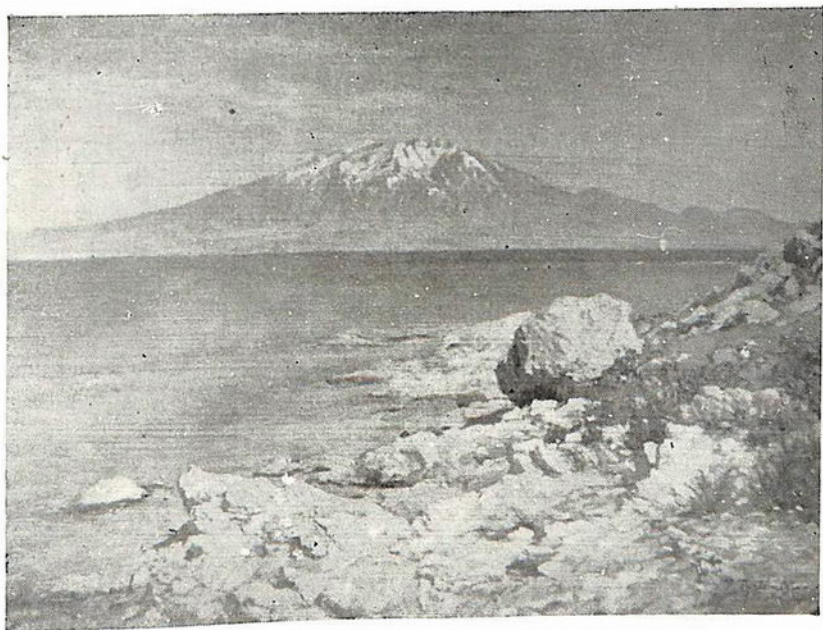
2. Неизвестный художник XVIII в.
Лист из «Сборника песен» Нагаша Овнатана. 1765 г.



3. В. Сурениш. Монастырь св. Рипсиме близ Эчмнадзина. 1897 г.



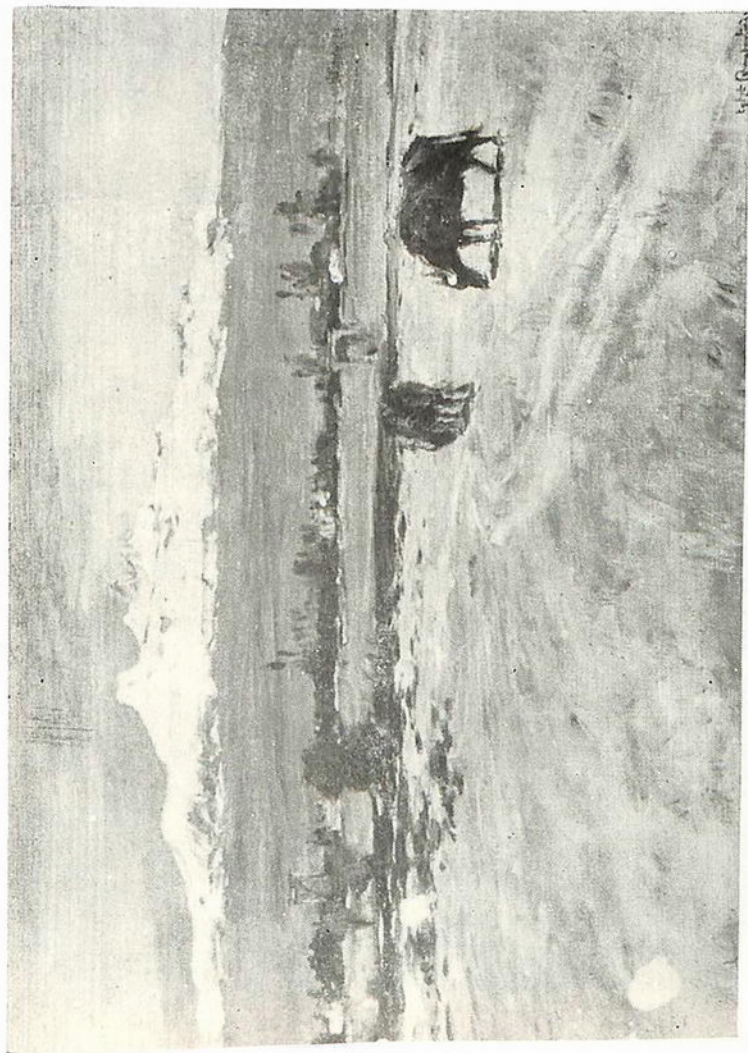
4. Г. Башинджагян. Озеро Севан и остров ночью. 1894 г.



5. Ф. Терлемезян. Гора Сипан с острова Ктуц. 1915 г.



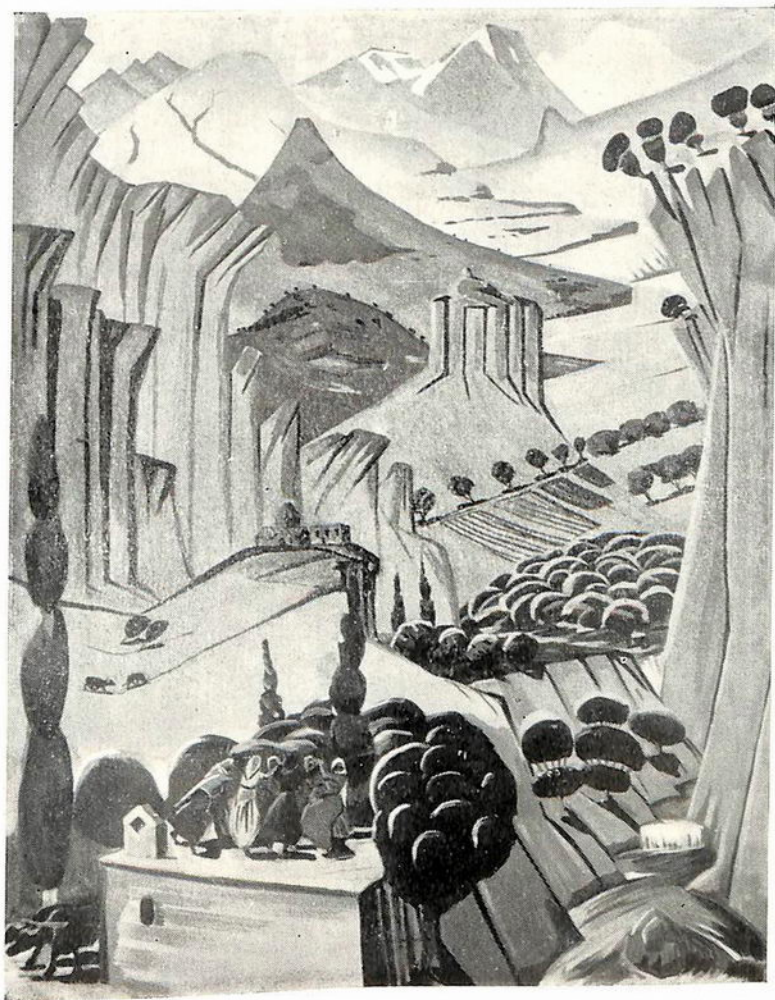
6. Г. Башиджаган. Арарат. 1912 г.



7. Е. Татевосян. Арагац. 1917 г.



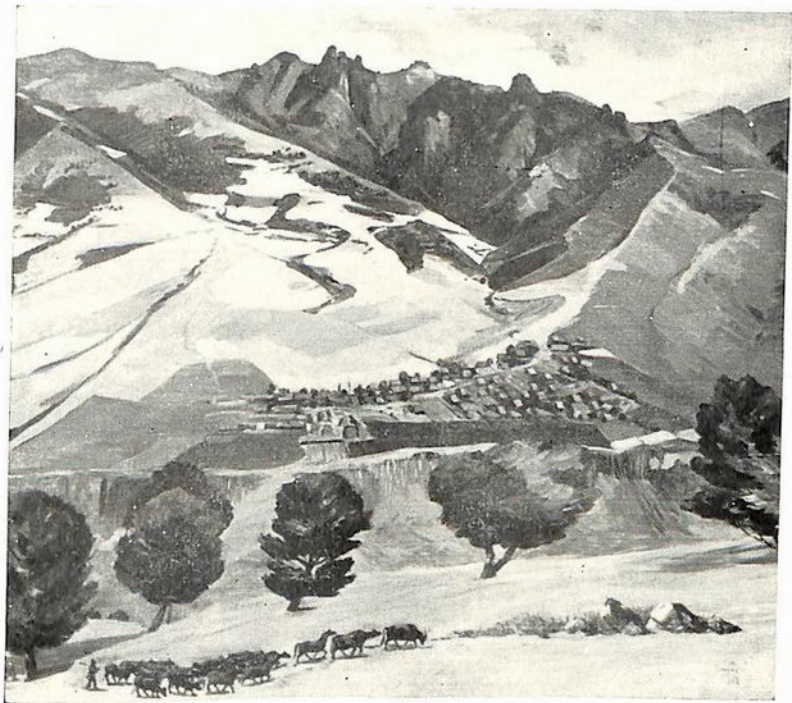
8. М. Сарьян. Ночь. Египет. 1911 г.



9. М. Сарьян. Армения. 1923 г.



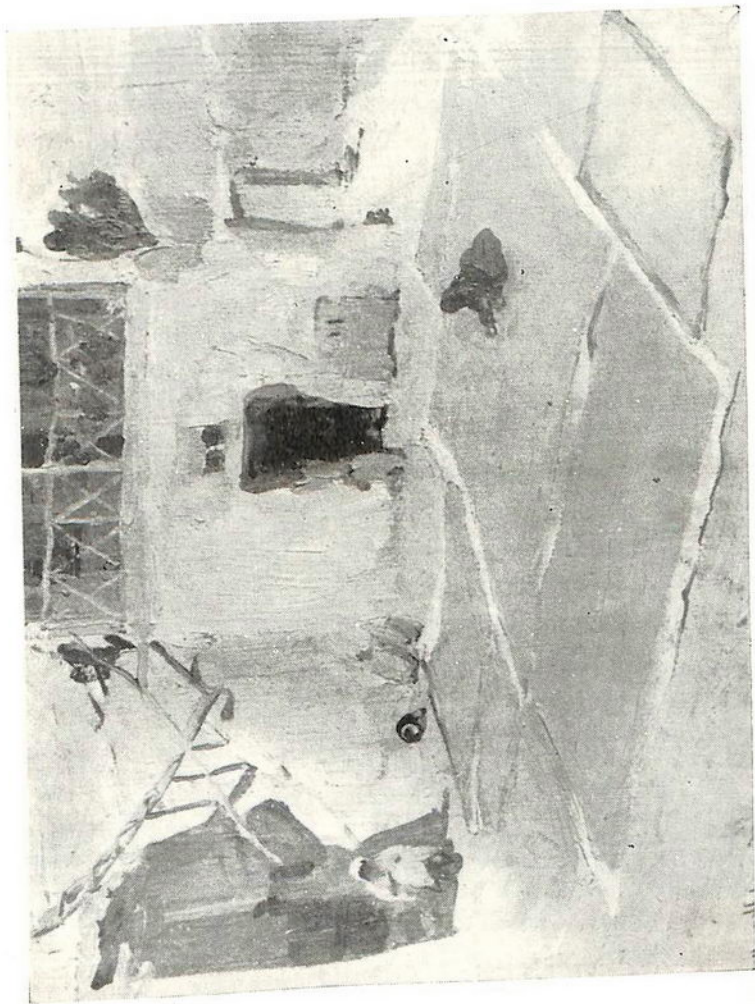
10. Е. Татевосян. Наша улица в Вагаршапате. 1921 г.



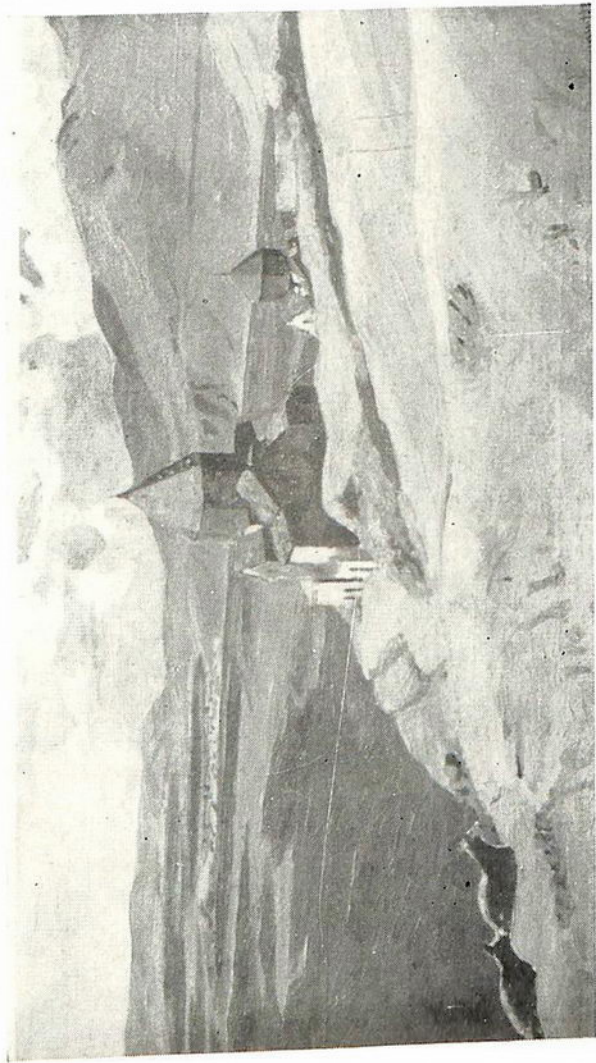
11. М. Сарьян. Қолхоз села Қариндж в горах Туманяна, 1952 г.



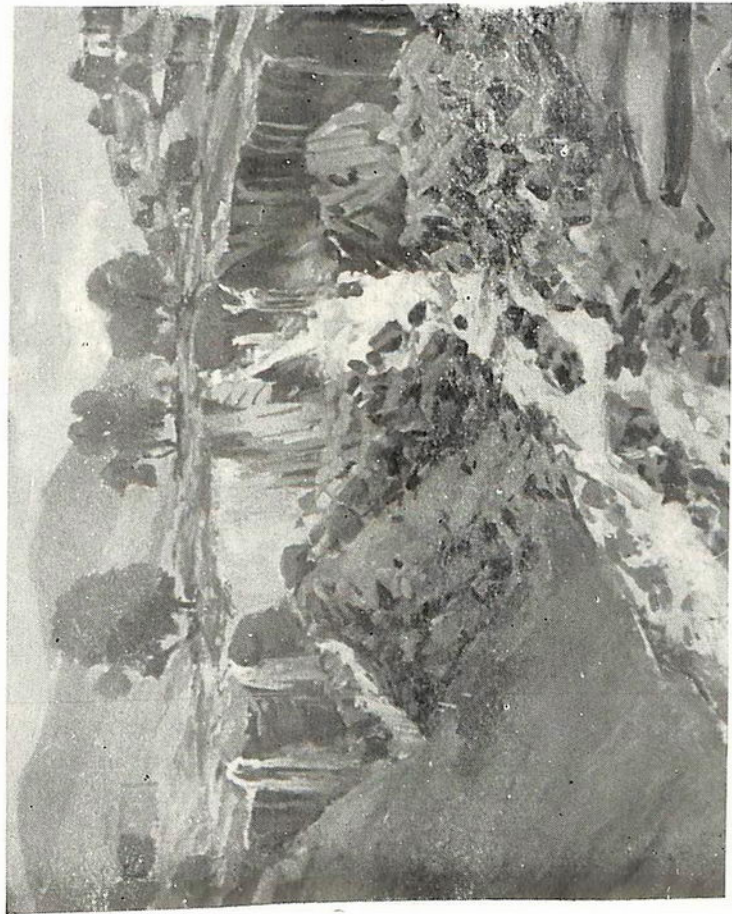
12. Е. Татевосян. Весна. 1934 г.



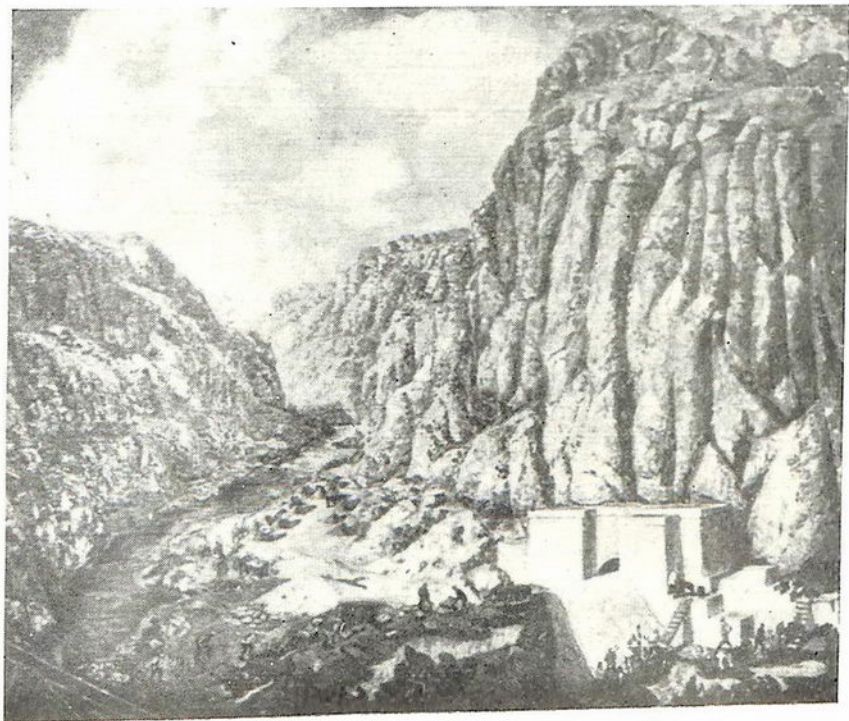
13. С. Аракелян. Сушат пшеницу. 1920 г.



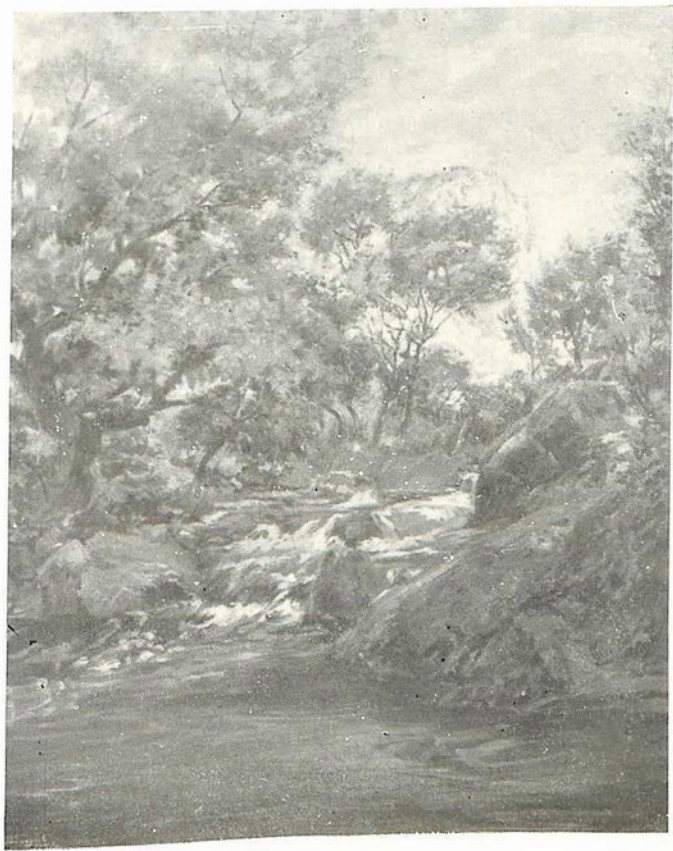
14. С. Аракелян. Сванские монастыри. 1925 г.



15. С. Аракелян. Водопад. Чр-Чр. 1933 г.



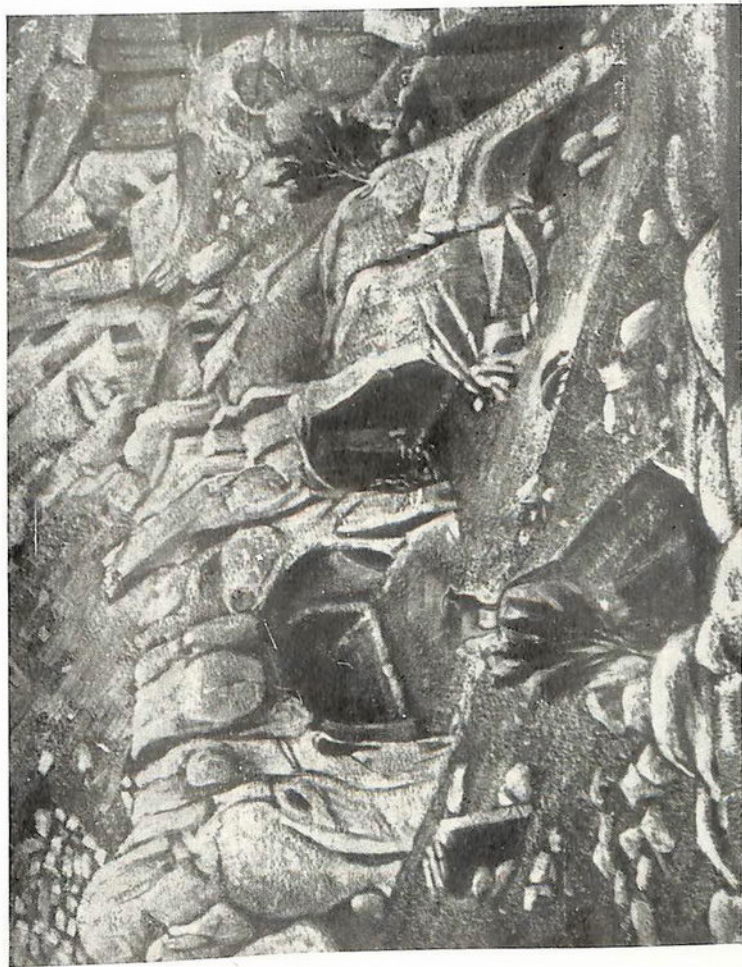
16. Г. Гюрджян. Сооружение плотины Ширакского канала. 1926 г.



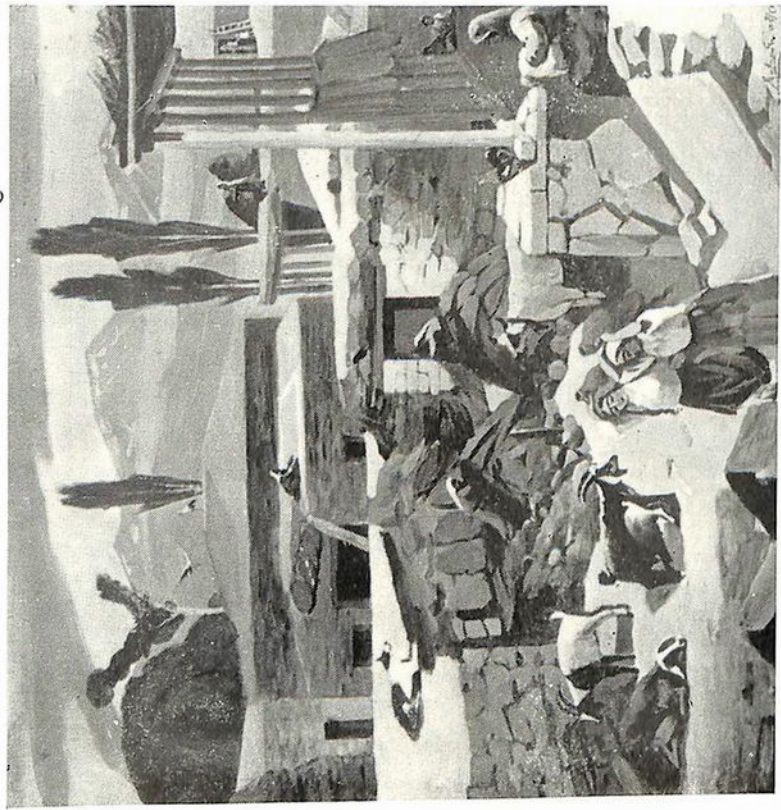
17. Г. Гюрджян. Река Азат в ущелье Гарин. 1945 г.



18. Г. Горджян. Закат в Айривансе. 1962 г.



19. А. Коджоян. Из серии «Гарин—Герард». 1955—1956 гг.



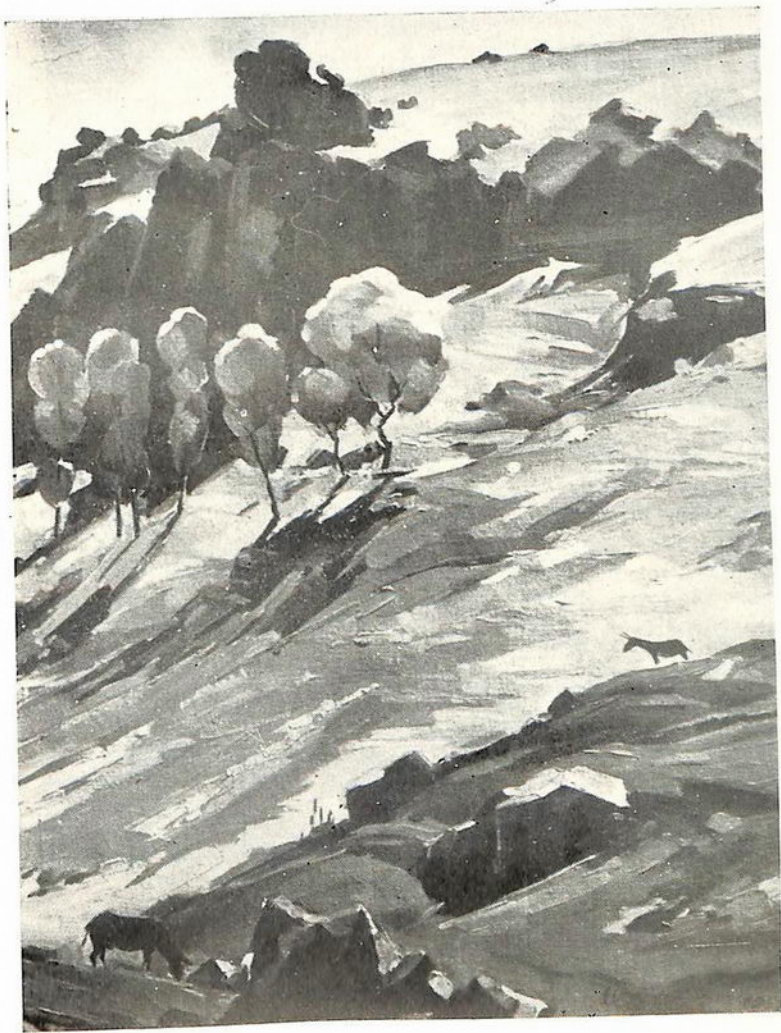
20. А. Коджони. В селѣ Гарин. 1957 г.



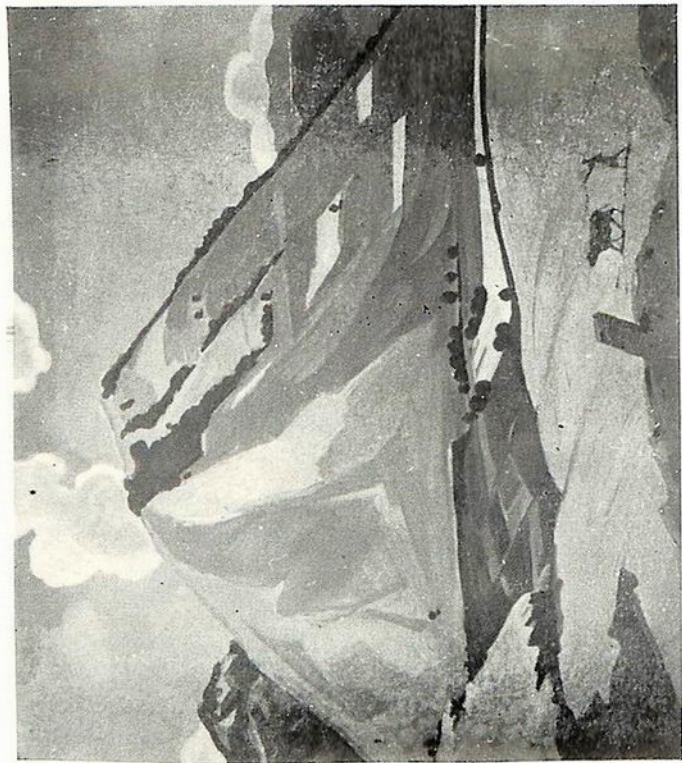
21. А. Коджоян. Весна. 1957 г.



22. А. Коджоян. Одинокий дуб. Кировакан. 1925 г.



23. М. Абовян. Солнце на скалах. Бжнн, 1958 г.



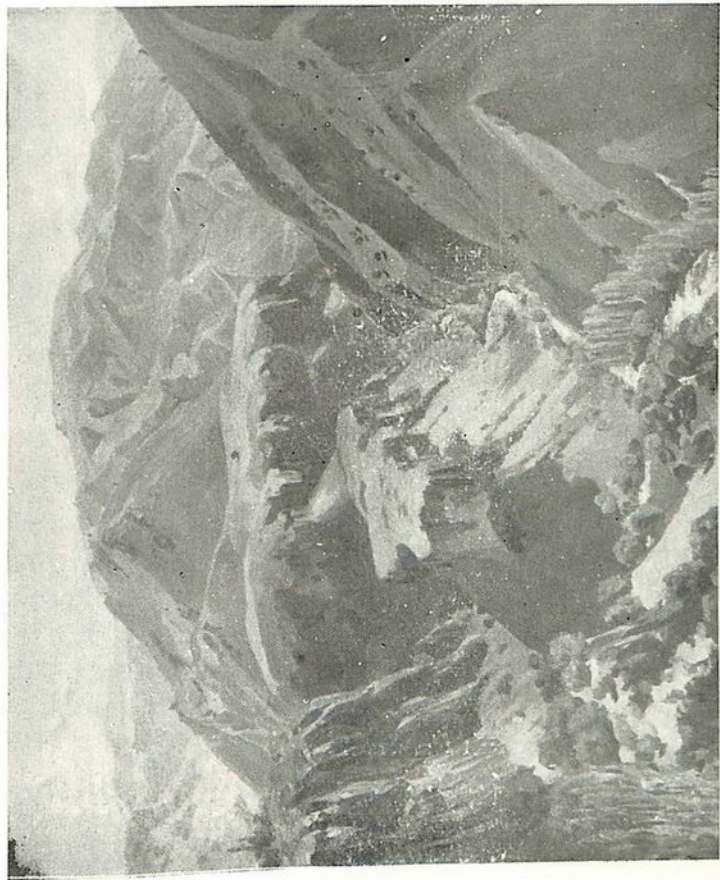
24. М. Абегян. Шел я по горам. 1969 г.



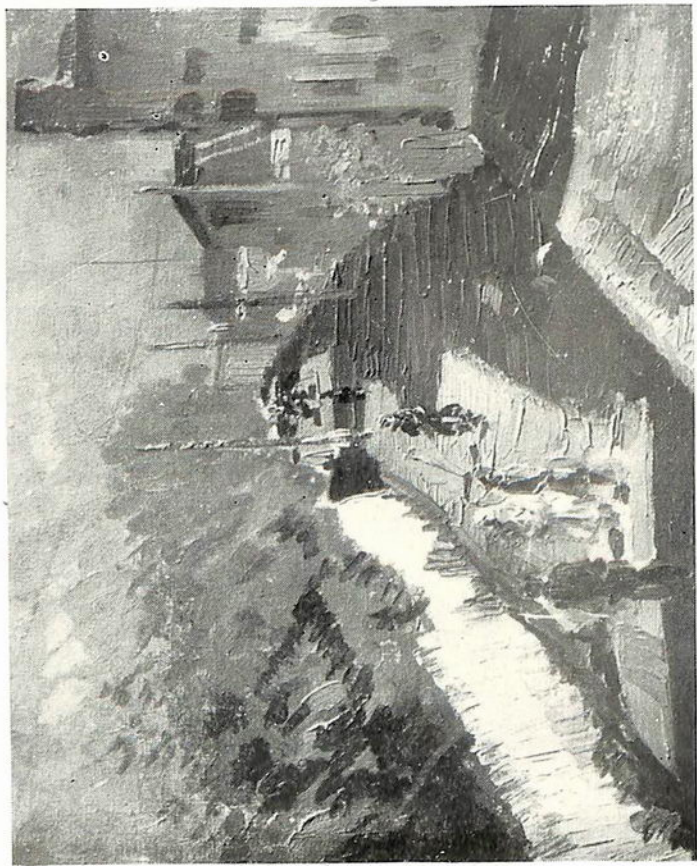
25. О. Зардарян. Вечерняя зоря. 1960 г.



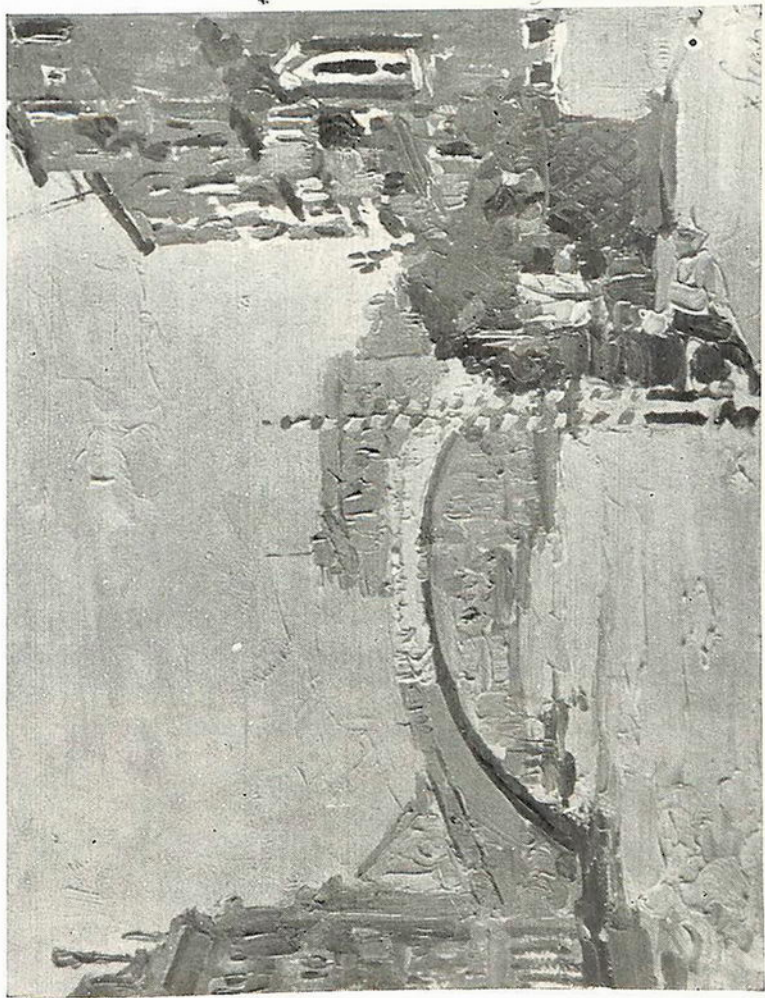
26. Е. Асламян. Дер., 1957 г.



27. М. Асламян. Гаринский пейзаж, 1956 г.



28. С. Рашидзян, Ашгарак. 1939 г.



29. Х. Есаян. Большой канал. Венеция. 1961 г.



30. Р. Шишмания. Скалы под солнцем. 1921 г.



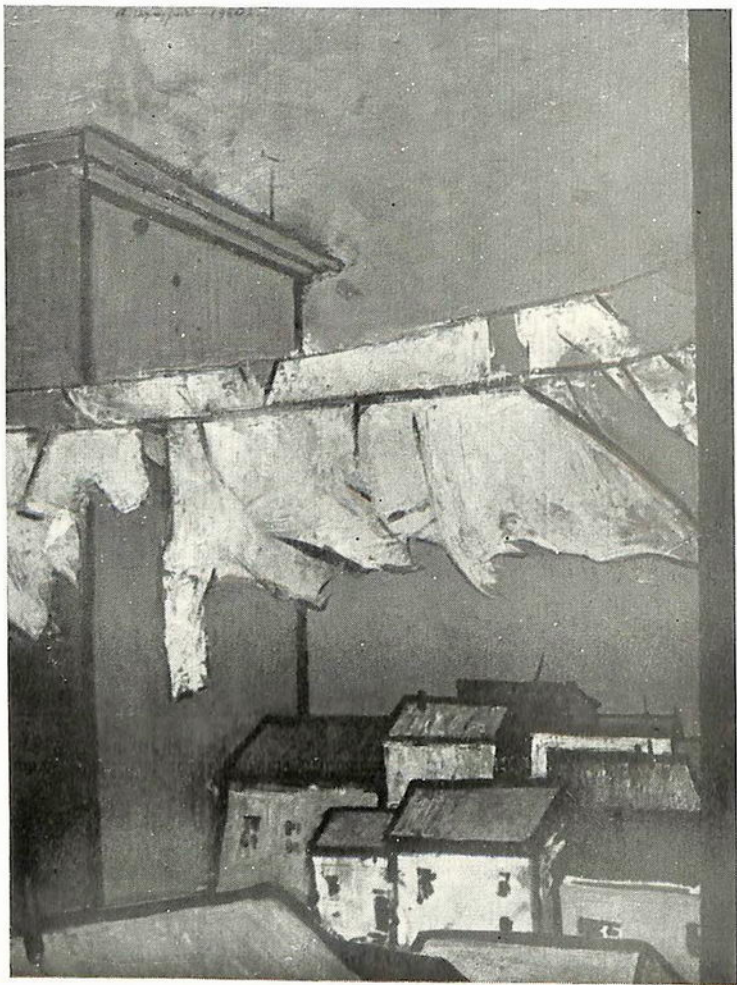
31. А. Бекарян. Весна в садах. 1960 г.



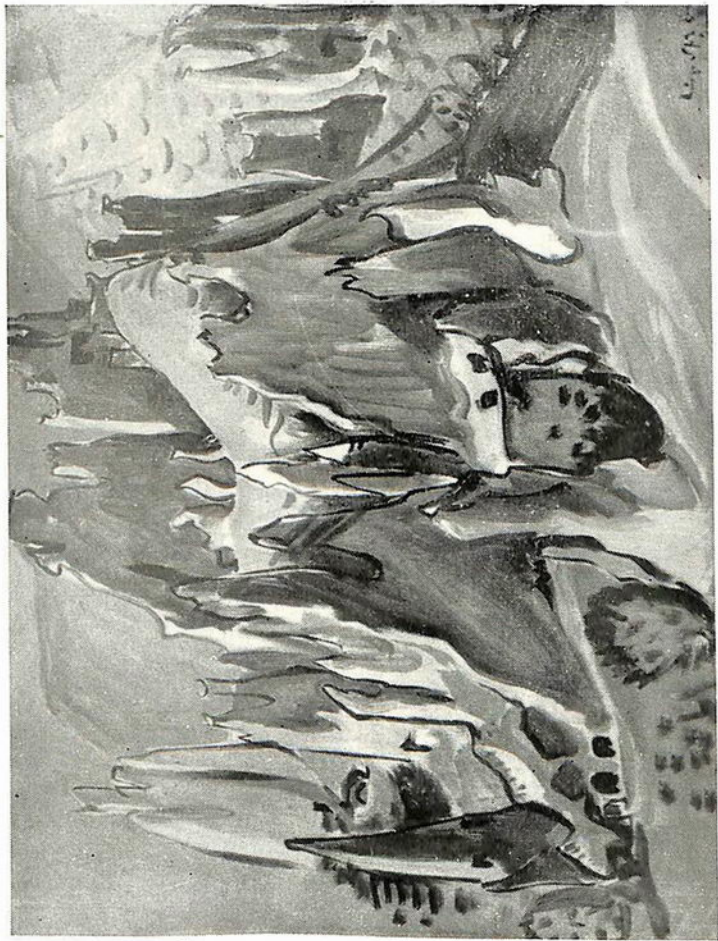
32. П. Конгураджян. Арабкйр. 1956 г.



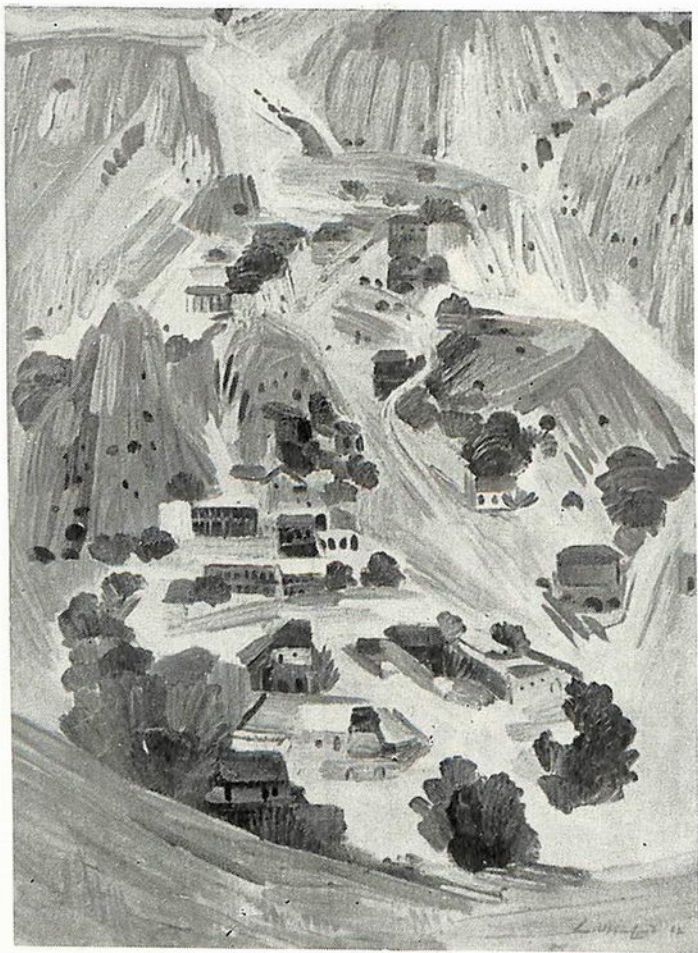
33. А. Т. Галениц. Весна в нашем дворе. 1967 г.



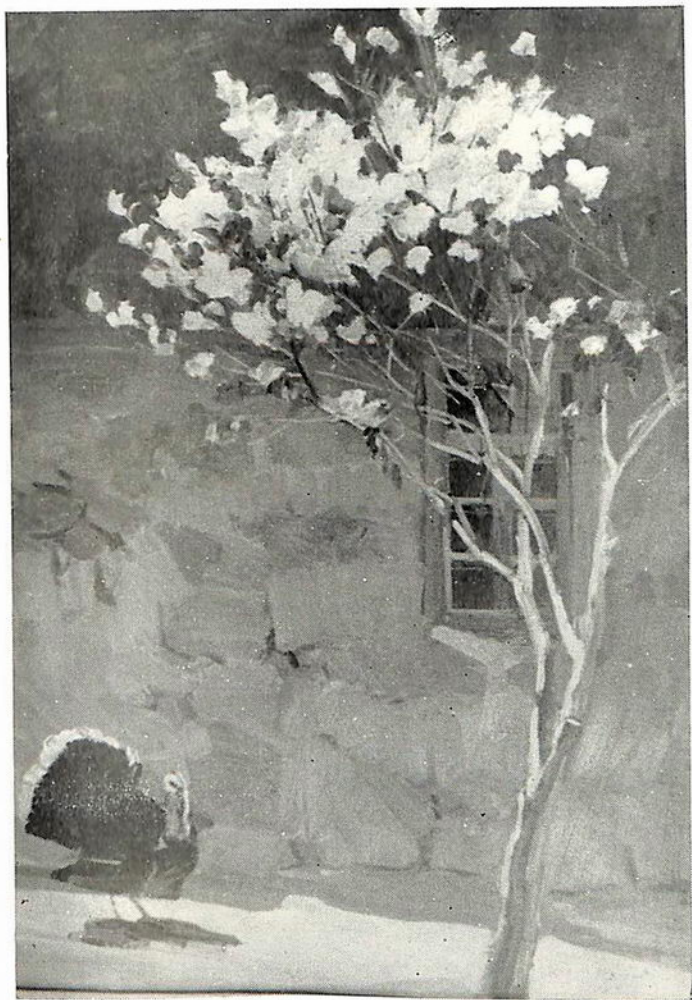
34. Р. Адалян. Белье. 1960 г.



35. А. Каленин. Горис. 1970 г.



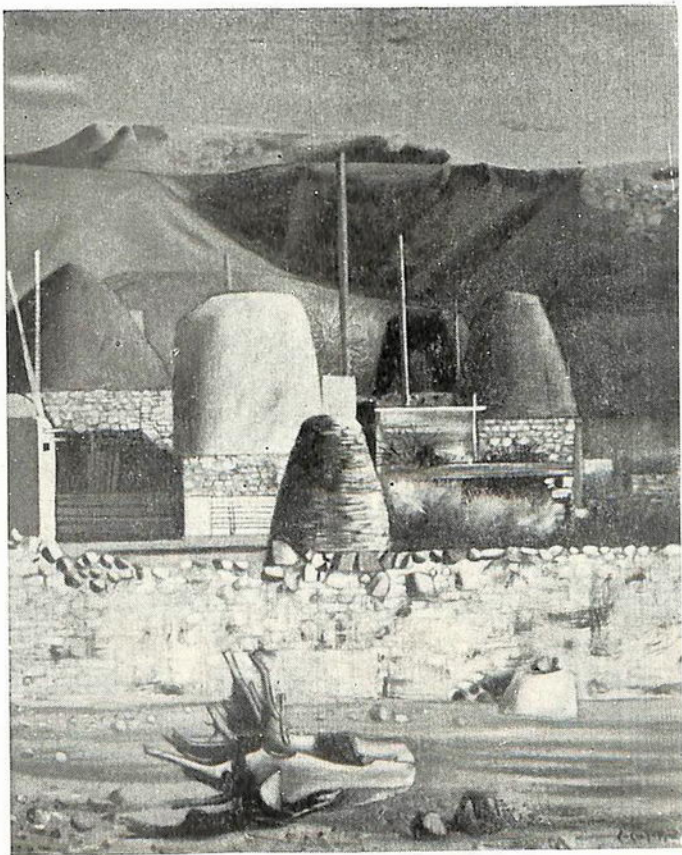
36. Г. Сиравян. Хндзореск. 1962 г.



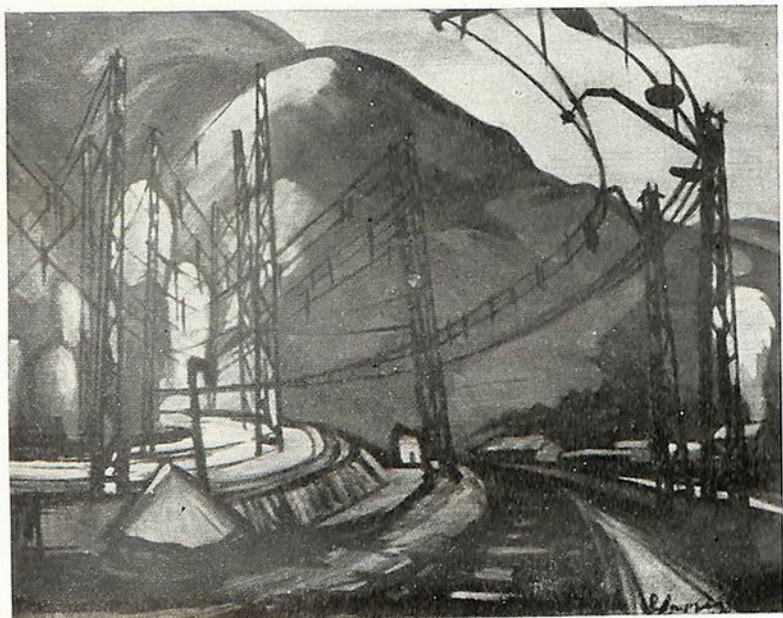
37. Л. Коджоян. Весна. 1959 г.



38. А. Акопян. Улица. Ленинанкан, 1967 г.



39. А. Акопян. Электричество в селе Малишка. 1969 г.



40. К. Вартанян. В ущельях Лори. 1963 г.



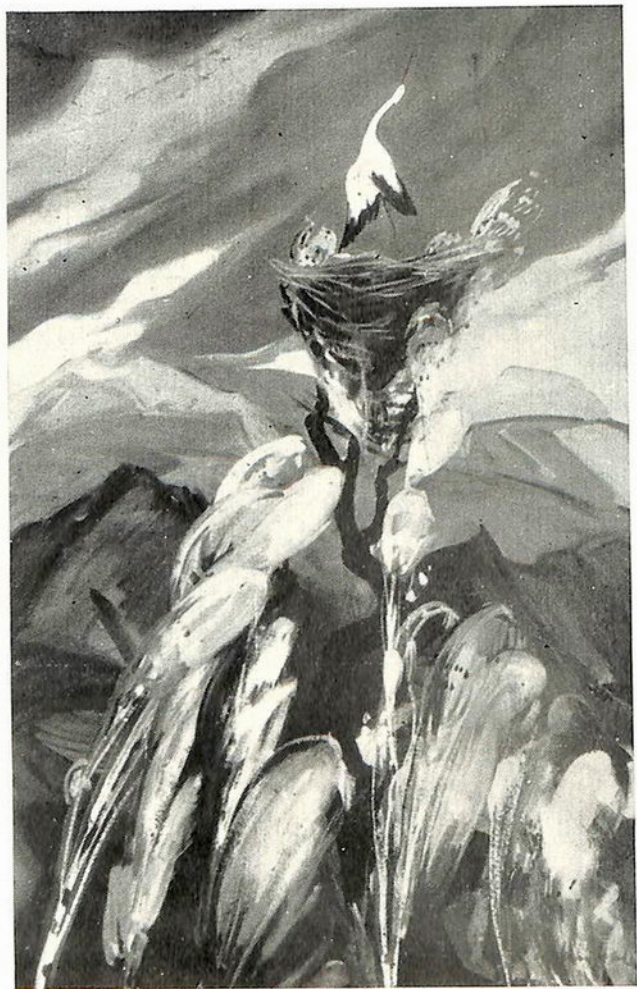
41. О. Минасян. Аштарак. 1970 г.



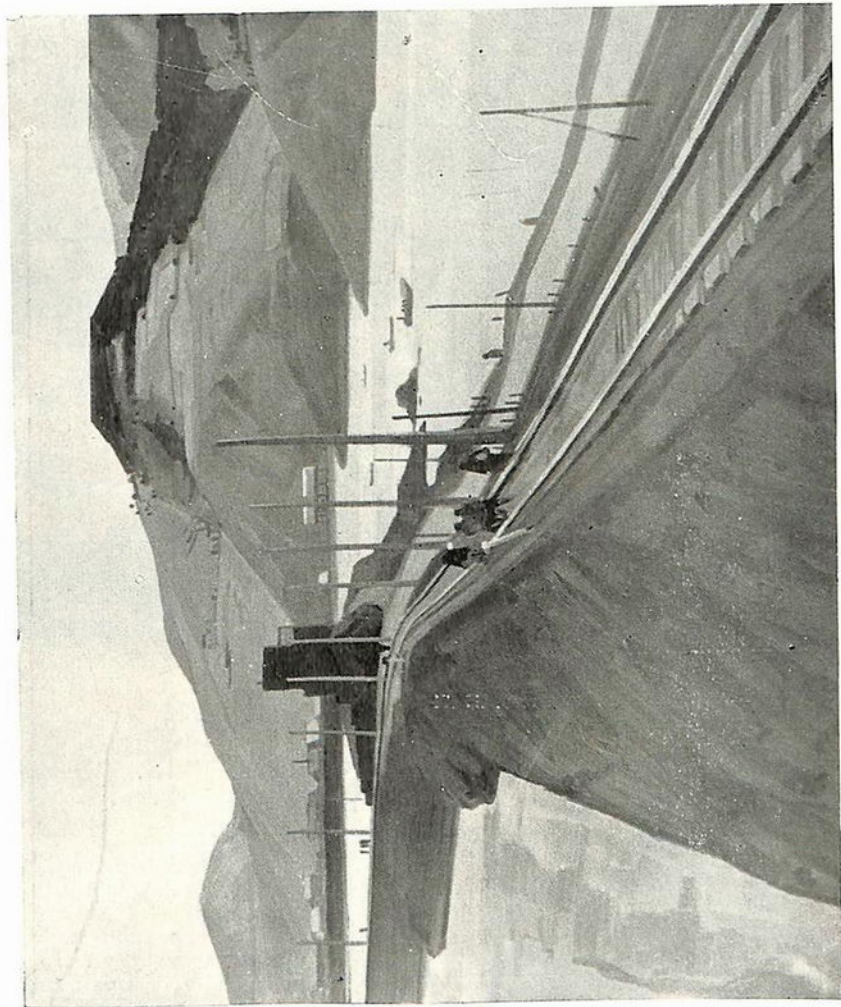
42. В. Карапетян. Тутовое дерево. 1965 г.



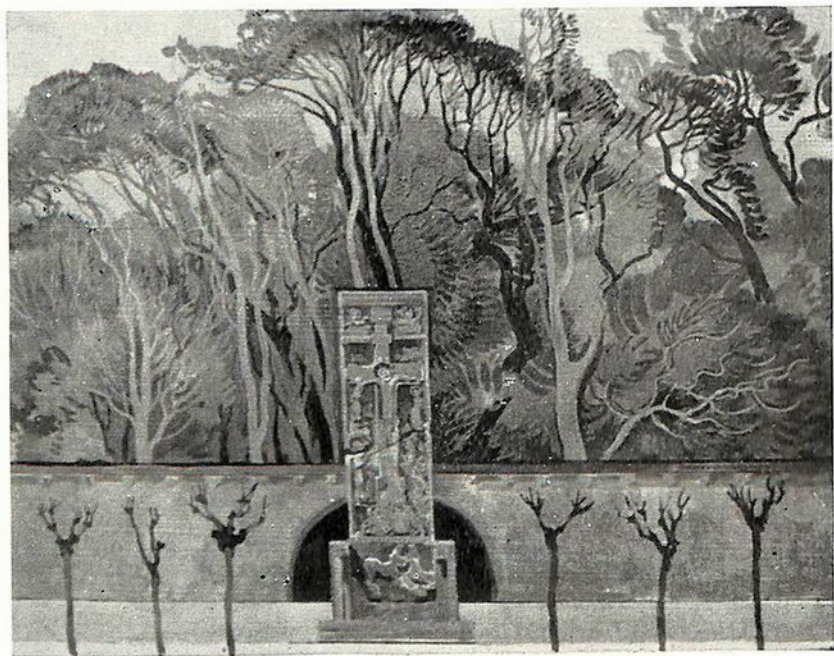
43. Н. Котанджян. Веселый день, 1962 г.



44. А. Аракелян. Аист. 1969 г.



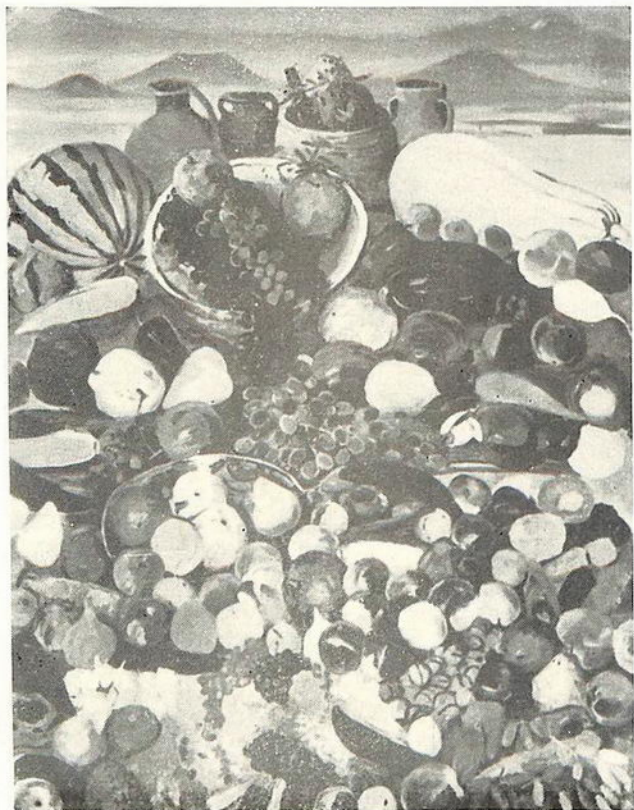
45. А. Абрамян. Вечер в Раздане. 1962 г.



46. О. Шарамбеян, Посвящение хачкару. 1969 г.



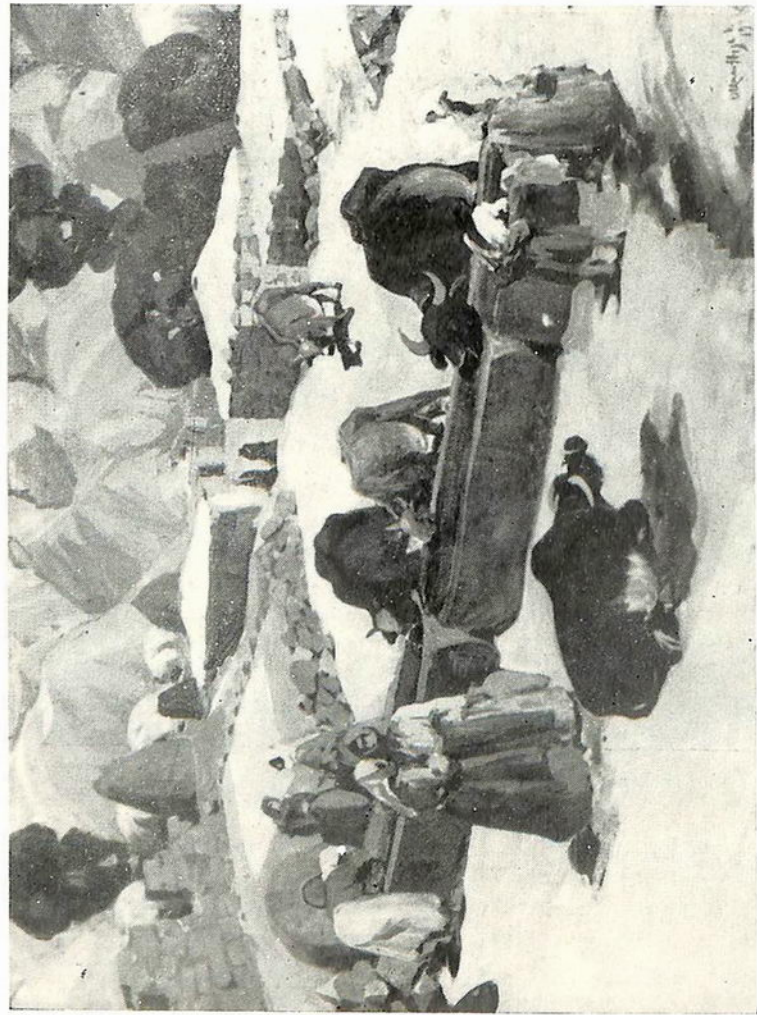
47. Е. Татевосян. Комитас, 1935 г.



48. М. Сарьян. Фрукты каменистых склонов горы Арагац. 1958 г.



49. М. Сарьян. Ав. Исаакян. 1940 г.



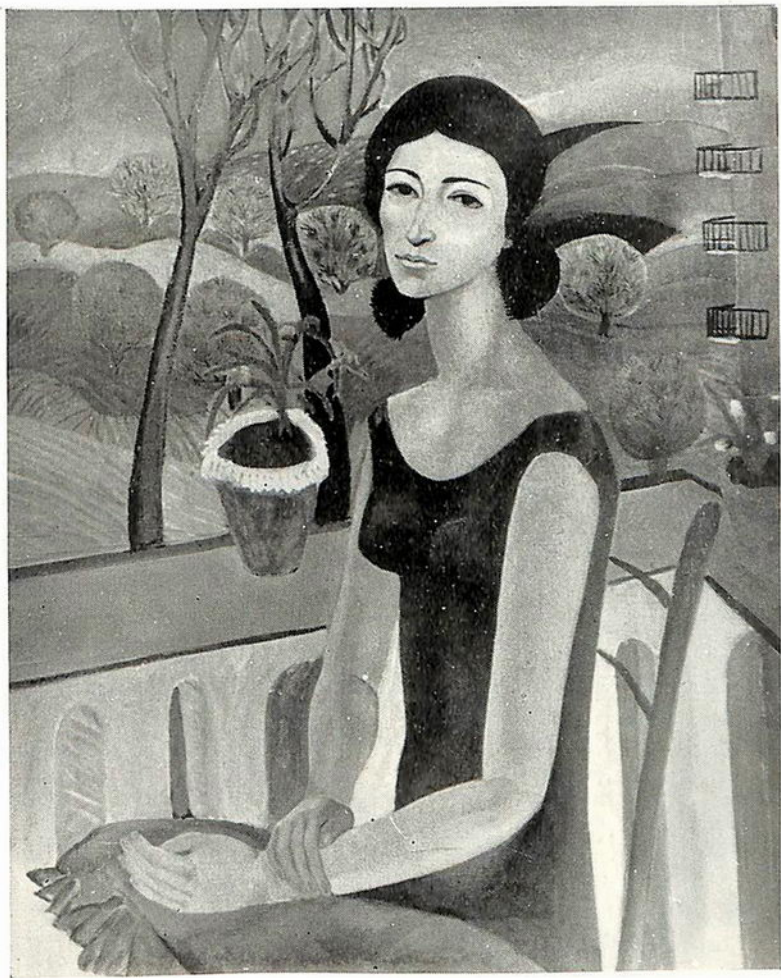
50. С. Аракелян. У родника. 1928 г.



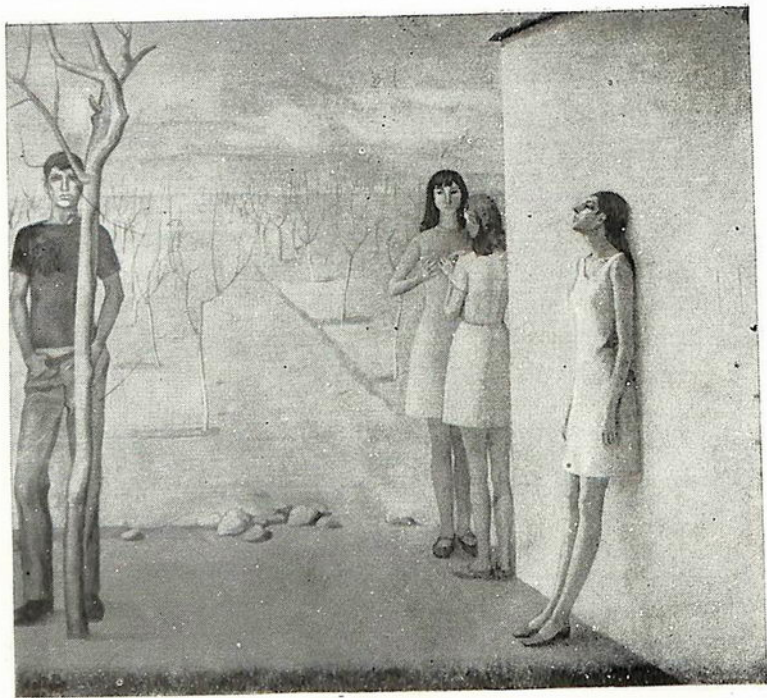
51. М. Аслазаров. Песня героя. 1942 г.



52. Н. Гуликхевян. Натюрморт с граблями. 1962 г.



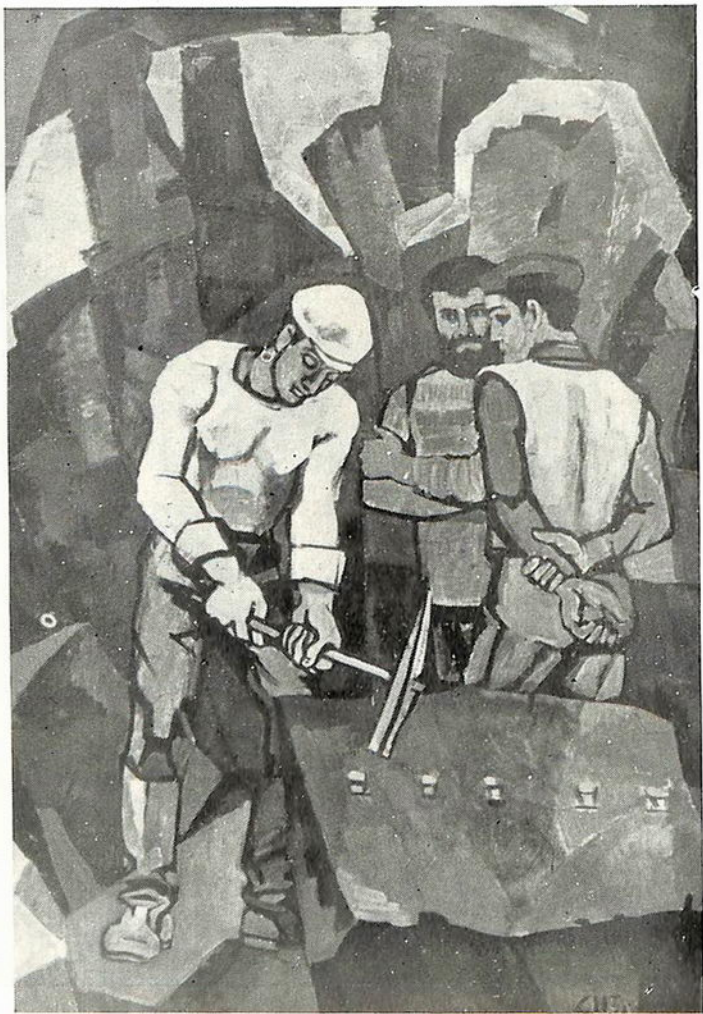
53. М. Петросян. Портрет Анант. 1963 г.



54. С. Мурадян. Сажень. 1970 г.



55. М. Аветисян. Вечер в деревне. 1966 г.



56. О. Минасян. В каменоломне, 1971 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
Глава I. Становление и развитие пейзажной живописи в армянском советском изобразительном искусстве. Ее основоположники	14
Глава II. Пейзаж в творчестве видных представителей среднего поколения ар- мянских живописцев	57
Глава III. Армянская пейзажная живопись на современном этапе развития	77
Глава IV. Роль пейзажа в других жанрах армянской советской живописи	88
Заключение	93
Справки о художниках	98
Библиография	109
Список иллюстраций	111



АЙВАЗЯН МАРИАМ АРТАШЕСОВНА
ПЕЙЗАЖ В АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ
ЖИВОПИСИ

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР*

Отв. редактор. И. П. СОЛОМЫКОВА
Редактор издательства Р. А. БАГДАСАРЯН
Худож. редактор Г. Н. ГОРЦАКАЛЯН
Технич. редактор М. А. КАПЛАНЯН
Корректор С. Г. ПИРОЕВА

ВФ 03753

Изд. 4702

Заказ 626

Тираж 1000

Сдано в набор 31-VIII 1977 г. Подписано к печати 21-III 78 г.
Печ. 7,0 л.+32 вкл. Усл. печ. л. 12,87, изд. 10,82 л. Бумага № 1, 70×90¹/₁₆.
Цена 2 р. 30 к.

Издательство Академии наук АрмССР. 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г.
Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

Цена 2 р. 30 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК
АРМЯНСКОЙ ССР

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0441161

ЕРЕВАН—1978

P II
425 736