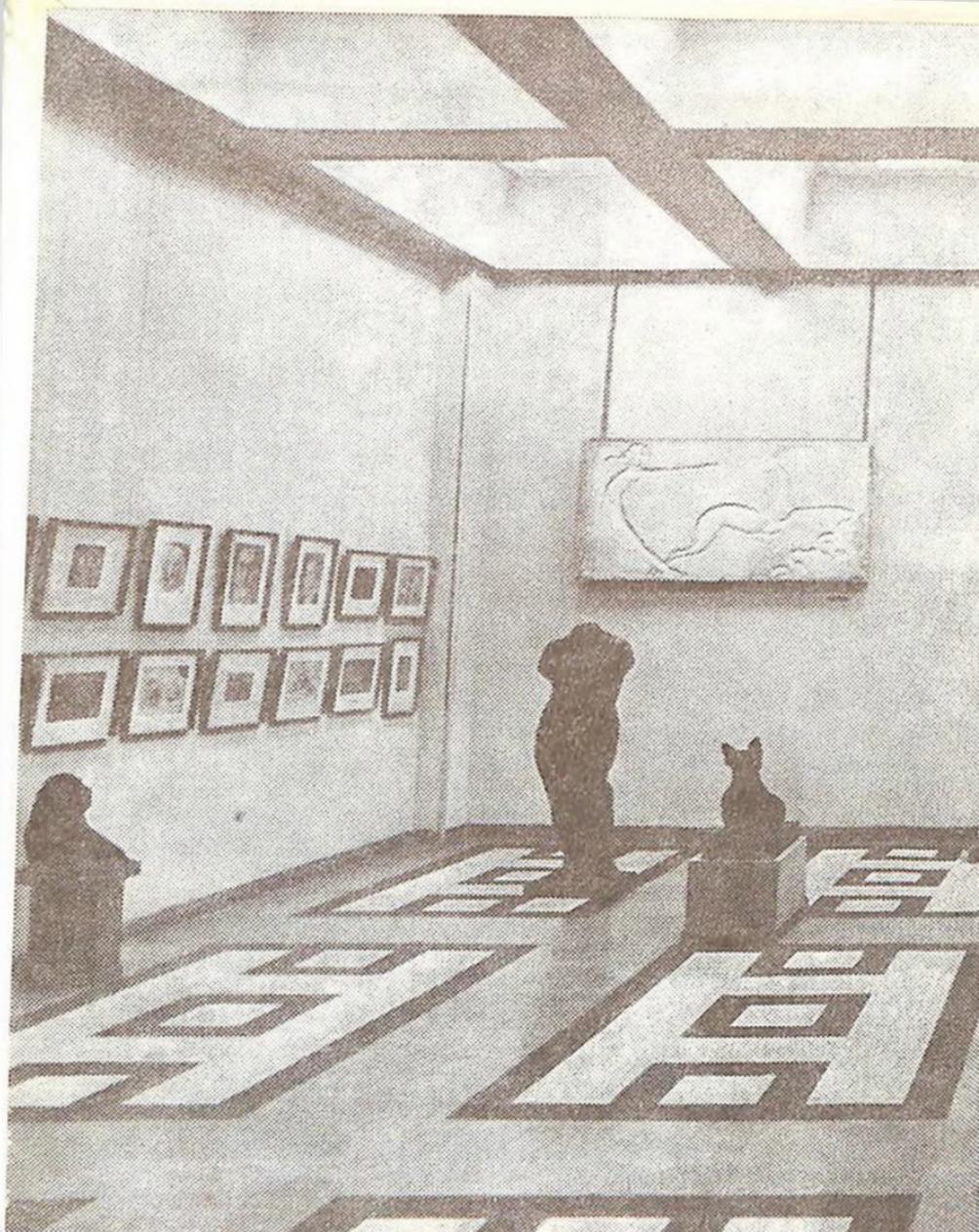
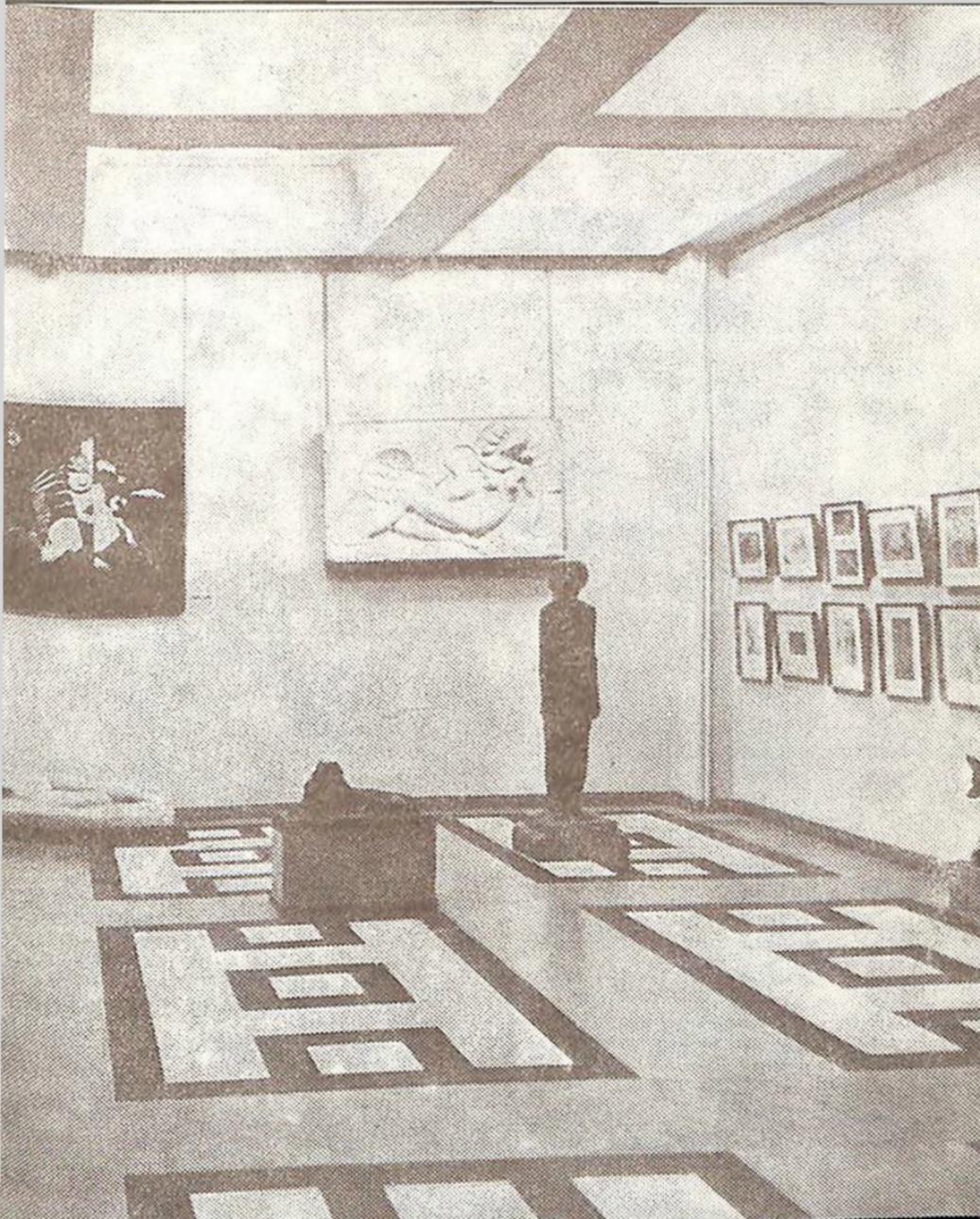


Р. Г. ДРАМПЯН

Государственная картинная
галерея Армении









ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ · МОСКВА · 1982



Г О Р О Д А И М У З Е И М И Р А

~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~
P. Г. ДРАМПЯН

Государственная картинная галерея Армении

P
T
50496



ББК 85.101
Д 72

Д 72 Драмлян Р. Г.
Государственная картинная галерея Армении. — М.: Искусство, 1982. — 248 с., ил. — (Города и музеи мира).

Книга принадлежит перу видного советского ученого-искусствоведа, в течение двадцати пяти лет занимавшего пост директора Государственной картинной галереи Армении. Рассказ об истории создания галереи и характеристика ее экспонатов дополняются яркими страницами воспоминаний о том, как пополнялись фонды этой замечательной коллекции, имеющей в своем составе первоклассные произведения армянского, русского и западноевропейского искусства.

Д 4903020000-157
025[01]-82 199-81

ББК 85.101
7С + 7И

История создания Государственной картинной галереи Армении

21 августа 1921 года, меньше чем через год после установления Советской власти в Армении, правительством молодой республики было принято решение об основании в Ереване государственного Музея Армении с четырьмя отделами: историко-археологическим, этнографическим, художественным и истории революционного движения.

Чтобы по достоинству оценить значение этого решения, оценить дальновидность руководителей республики, надо мысленно перенестись в Армению конца 1910-х — начала 1920-х годов.

Первая мировая война и события 1915 года в Западной Армении явились величайшим бедствием в истории армянского народа. Тысячи армян бежали в Восточную Армению. Беженцы, среди которых было немало детей, обездоленные, голодные, измученные тяжелыми месяцами пути, добирались до Эчмиадзина, до Эривани (так назывался Ереван до 1936 года), до других городов и деревень. Необходимо было накормить и устроить этих людей, помочь им найти место в жизни страны. Установление Советской власти и превращение небольшой Эриванской губернии в самостоятельную республику поставило перед ее руководством целый ряд сложнейших проблем, экономических и культурных. Советская Армения, и прежде всего Ереван, ее столица, должны были стать средоточием культурной жизни армян. Предпосылкой этого явился переезд в Армению в начале 20-х годов из Москвы, Петрограда, Тбилиси, Ростова-на-Дону, из городов Западной Европы целого ряда выдающихся деятелей армянской культуры — ученых, писателей, архитекторов, художников, музыкантов, артистов.

Разные по возрасту, по образованию, по той среде, с которой до этого были связаны, они все были объединены одной целью, захвачены одной идеей воссоздания своей страны, ее государственности, культуры и искусства.

За короткий период в Ереване создаются университет, художественное училище, музыкальная студия, драматический театр, открывается Дом писателей, организуется Товарищество работников изобразительных искусств, устраиваются художественные выставки. Над генеральным планом города работает архитектор Александр Таманян. Сохраняя, как заповедную, наиболее интересную часть старого города, он проектирует новую столицу с четкой и логичной планировкой. Он создал новый национальный архитектурный стиль, органически сочетающий традиции средневекового армянского зодчества с архитектурой классицизма. Но город этот был еще только в проекте. А в действительности в старом Ереване не хватало помещений для уже организованных культурных учреждений. Под выставочный зал, где экспонировались работы армянских, а также русских художников, посещавших в эти годы Армению, было переоборудовано здание мечети. Драматический театр разместился в здании бывшего клуба. Более чем скромный зал его, побеленный известкой, с простыми деревянными стульями, преобразался сияющими яркими красками, создающими настроение приподнятости и оптимизма, занавеса Сарьяна, где предстала Армения в синтетическом обобщении своих гор и долин. В ряду всех этих явлений было и создание Музея Армении, разделившегося спустя пятнадцать лет на четыре самостоятельных музея, одним из которых стал Музей изобразительных искусств Армении (переименованный в 1941 году в Государственную картинную галерею Армении).

Из всех отделов Музея Армении наиболее сложным, пожалуй, было формирование коллекции художественного отдела,

так как в дореволюционной Эривани, тихом, спокойном провинциальном городке, почти не было ни художественной интеллигенции, ни богатых меценатов и, следовательно, ни частной, ни государственной коллекции, которые могли бы лечь в основу будущего музея.

Начало художественному отделу было положено двумя десятками работ, закупленных с Первой выставки изобразительного искусства в Ереване в августе 1921 года, в которой участвовали художники армяне, в основном проживавшие в Тбилиси.

В течение первых четырех лет своего существования Музей Армении был закрыт для посетителей. И не столько потому, что еще недостаточно сформировался (исторический, этнографический и рукописный отделы значительно пополнились уже в эти первые годы), сколько из-за отсутствия помещения.

Здание, в котором разместился Музей Армении (а кроме него также Публичная библиотека и Концертный зал), получившее название Дома культуры, строилось для мужской гимназии. Это добротное здание из черного туфа с просторными светлыми помещениями, с большим актовым залом закончено было в 1915 году. Как раз к тому времени в Эривань прибыли беженцы из Западной Армении, и вплоть до середины 20-х годов часть здания музея служила пристанищем для детей-сирот, поэтому в первые годы своего существования музей не имел экспозиционной площади. Он оставлял впечатление хранилища, к тому же в художественном отделе наряду с ценными памятниками было и немало работ, не имеющих художественного значения.

Неудивительно поэтому, что на посетителей музей должен был производить отрицательное впечатление. Сохранился отзыв А. В. Луначарского, посетившего Армению в 1924 году: «Таких музеев у нас немало развелось в первые советские годы, но мы их все позакрывали».

Такое же впечатление произвел музей и на меня осенью 1923 года, когда я ненадолго приехал в Ереван из Петрограда. Я обратился тогда к народному комиссару просвещения А. А. Мравяну с предложением поднять вопрос о передаче Армении произведений искусства из центральных музеев Москвы и Петрограда. Подобная практика существовала в те годы. Я работал в Русском музее, заведовал хранением его запасных коллекций и мог оказать существенную помощь в передаче картин из Русского музея и Эрмитажа. Мравян заинтересовался такой возможностью и попросил этим заняться А. И. Таманяна, которому и удалось получить соответствующее разрешение на приобретение картин из центральных музейных фондов.

Летом 1924 года, приехав из Еревана в Ленинград, Таманян зашел в Русский музей на выставку новых поступлений из конфискованных частных собраний. Прощаясь со мной, он сказал: «Ну что же вы сидите в Ленинграде? Ведь здесь и без вас много людей. А там, в Ереване,— новый музей, который предстоит еще создать». Таманян был не первым: за несколько месяцев до этого меня уговаривал переехать в Ереван и Мартирос Сарьян.

И тот общий энтузиазм, то горячее желание моих соотечественников возродить свою родину, вновь сделать ее очагом армянской культуры, та их глубокая убежденность в торжестве этих гуманистических замыслов (ими были охвачены не только Таманян и Сарьян, но и все знакомые мне деятели армянской культуры) заразили и меня. В конце 1924 года я переехал в Ереван и посвятил себя увлекательнейшему делу — собиранию картин и формированию художественного отдела Музея Армении.

Уже с самого начала существования собрание состояло из трех основных коллекций: армянского, русского и западноевропейского искусства. Как и любой советский музей в первые годы после революции, Музей Армении пополнялся произведениями

из национализированных собраний. Ему была передана коллекция археологического музея Эчмиадзинского монастыря, включая и собрание картин армянских художников XIX века.

В 1918 году в Москве в Армянском переулке в здании Лазаревского института восточных языков (основанного еще в XVIII веке богатой армянской семьей Лазаревых) был открыт Дом культуры Армении и при нем создана небольшая картинная галерея из произведений армянских художников, хранившихся ранее в домах московской армянской буржуазии. В 1925 году эта коллекция была передана Музею Армении, а с ней и небольшое собрание работ русских художников XVIII и XIX веков, принадлежавшее семье Лазаревых и положившее тогда начало русскому отделу музея.

Одним из важнейших источников поступлений в русский и западноевропейский отделы явились московский и ленинградский музейные фонды. Напомним, что после Октябрьской революции были национализированы крупные частные художественные собрания в Москве и Петрограде, первоначально они были преобразованы в самостоятельные музеи — Юсупова, Строганова, Шувалова, Шереметева (в Петрограде), Щукина, Морозова и другие (в Москве). Однако в дальнейшем решено было их закрыть; часть работ была передана в Эрмитаж, Музей изобразительных искусств, Третьяковскую галерею и Русский музей, другая же — сосредоточена в так называемых музейных фондах Москвы и Петрограда, куда стали поступать также национализированные художественные произведения, оставленные эмигрировавшими за границу владельцами. Из этих фондов работы распределялись по разным художественным музеям. Значительная часть собрания русского искусства Государственной картинной галереи Армении составлена из этих двух музейных фондов. Кроме того, многие экспонаты русского и западноевропейского отделов бы-

ли получены нашим музеем из запасников центральных музеев Ленинграда и Москвы.

И здесь хочется с благодарностью упомянуть имена тех сотрудников Эрмитажа, Русского музея и Третьяковской галереи, которые были всегда доброжелательны к армянскому музею и способствовали пополнению его коллекций. Это заведующий западноевропейским отделом Эрмитажа В. Ф. Левинсон-Лессинг, консультант Эрмитажа С. П. Яремич, заведующий отделом графики М. В. Доброклонский, заведующий античным отделом О. Ф. Вальдгауэр, заведующий отделом западноевропейского и русского фарфора Э. К. Кверфельд, заведующий восточным отделом, затем заместитель директора и, наконец, директор Эрмитажа И. А. Орбели. Это заведующий художественным отделом Русского музея П. И. Нерадовский; сотрудники Третьяковской галереи: заведующий отделом рисунков А. В. Бакушинский и заведующий отделом русского искусства середины XIX века А. А. Федоров-Давыдов.

Справедливости ради надо отметить, что наряду с безвозмездной передачей работ из этих музеев ереванскому музею были случаи, когда наш музей мог предложить что-либо в обмен или даже сделать ценный подарок. Так, например, в дни празднования 175-летнего юбилея Эрмитажа делегация Государственной картинной галереи Армении преподнесла Эрмитажу капитель Гарнийского храма I века н. э., две деревянные резные капители VII—VIII веков из Севанского монастыря, рукопись XIV века, украшенную известным миниатюристом Саргисом Пицаком, и ряд других произведений армянского искусства.

Можно рассказать и об истории нескольких обменов с Эрмитажем. В нашем музее хранится редкий гарднеровский сервиз первой половины XIX века. Фарфоровая фабрика Гарднера, что находилась в селе Вербилки Московской губернии, производила

как художественный, так и бытовой фарфор. Музейный сервиз относился к последней группе. Но для богатейшей коллекции Эрмитажа он представлял определенный интерес в силу своей уникальности: изготовленный по специальному заказу Эчмиадзинского патриархата, он имел на каждом приборе изображение Эчмиадзинского храма и армянскую надпись. И вот в обмен на часть этого сервиза Эрмитаж передал нам очень ценные в художественном отношении (но не единственные в его коллекции) образцы западноевропейского и русского фарфора.

В конце 20-х годов музей приобрел около шестидесяти гемм, в основном парфянских и сасанидских. Когда я повез их в Эрмитаж для уточнения атрибуции, И. А. Орбели предложил обменять их на картины. Я согласился обменять половину: оставив тридцать гемм, лучших на мой взгляд, я предложил остальные Эрмитажу и получил за них восемь произведений западноевропейской живописи. Но обмен должен был быть утвержден Музейным отделом Наркомпроса РСФСР, и отдел этот постановил выдать нам эрмитажные картины безвозмездно. Тогда музей решил подарить Эрмитажу эти геммы, и в ответ Эрмитаж передал нам еще несколько картин западноевропейских мастеров.

И еще одна история. В 1936 году крупнейший армянский график Эдгар Шаин, живший в Париже и внесший свой вклад в развитие французской графики, подарил музею сто семьдесят офортов, присланных на персональную выставку в Ереван. В музее была небольшая коллекция его офортов, поступивших из частных собраний, куда они попали с выставок армянского искусства в Тифлисе в 1916 и 1917 годах. После дара Шаина некоторые из имевшихся в музее офортов оказались дублетными. Эти дубликаты мы предложили Эрмитажу, в котором не было работ Шаина, и в обмен получили гравюры Рембрандта, Хальса, Дюрера и Ван Гойена.

В первые годы существования музей не имел своего бюджета. Но Наркомпрос Армении почти никогда не отказывал в средствах, если была возможность приобрести интересные работы. Так, были приобретены одна из лучших картин западного отдела — голова девушки работы Г. Курбе, которую привез из Франции художник Е. Кочар, картины Ф. Друэ, С. Халлоши и произведения современных армянских и русских живописцев, скульпторов и графиков, которые закупались у самих художников.

Понятно, что основным отделом музея — первым художественного музея Армении — должен был стать отдел армянского искусства. При составлении его коллекции важно было не только собрать лучшие произведения, но и представить последовательные этапы развития искусства, создать как бы систематическое пособие по изучению искусства Армении нового времени.

В течение многих лет музей занимался выявлением местонахождения работ армянских художников. Этому в немалой степени способствовали персональные выставки, на которых экспонировались картины и из частных коллекций. Из частных коллекций Тбилиси, Москвы, Ленинграда и других городов приобретались произведения армянских мастеров XIX — начала XX века. В ряде случаев произведения эти требовали кропотливой атрибуционной работы, так как некоторые мастера (например, Акоп Овнатяня) не имели обыкновения подписывать свои картины.

Многие картины подарены музею самими художниками или членами их семей, а также коллекционерами армянами, советскими и зарубежными. Так, музею было завещано все наследие Ф. Терлемезяна, работы А. Фетваджяна и Ам. Акопяна. Свои произведения подарили и многие армянские художники, жившие и живущие за рубежом: Э. Шаин, Гарзу, Д. Камсаракан, А. Тирид, Х. Тер-Арутян, Ж. Оракян, А. Сарухан, С. Самсонян, Р. Папазян, А. Зорян, Ш. Егаян, О. Аветисян, О. Конакян, Ч. Дамадян,

Г. Авакян, Х. Демирчян. Свои работы подарили музею русские художники А. Н. Бенуа и А. П. Остроумова-Лебедева.

Щедрый дар — более сорока живописных и скульптурных работ Е. Татевосяна — передала музею вдова художника Ж. Р. Татевосяна. Почти все наследие Акопа Гюрджяна было подарено его вдовой и А. Б. Аракеляном. Ряд работ поступил в дар от сестры В. Суренянца, Ю. Я. Суренянец, от семьи Г. Якулова, от наследников О. Пушмана.

Значительное количество произведений армянских, русских и западноевропейских мастеров музей получил от коллекционеров, имена которых надо упомянуть с благодарностью. В. И. Кананова и М. Н. Акимова подарили портрет М. Н. Акимовой работы В. А. Серова. Я. Н. Экизлер — работы И. Айвазовского и В. Суренянца. Коллекционер из Румынии Г. Замбахчян прислал собрание картин западноевропейских мастеров и среди них — Т. Руссо, Н. Диаз де ла Пенья, А. Монтичелли, Э. Будеа, А. Анкетеа. Другой коллекционер, проживающий в Румынии, Баракян, передал собрание работ румынских художников. В. Амбарцумян из Парижа подарил двадцать картин голландской, фламандской и итальянской школ живописи. Т. Келекян из Парижа прислал работы зарубежных армянских художников, в том числе З. Закаряна, Г. Шлдяна, а А. Джинджян — сорок одно полотно И. Айвазовского. Совет армянской церкви в Бухаресте передал «Поклонение волхвов», приписываемое Я. Бассано, Союз культурных связей Франции прислал работы зарубежных армянских художников.

Таким образом, Государственная картинная галерея Армении в ее современном состоянии есть результат, с одной стороны, коллективных усилий правительства республики, дирекции музея, частных коллекционеров и ряда художников, с другой — поступлений из богатых музейных фондов Москвы и Ленинграда.



Отдел армянского искусства

Экспозиция отдела армянского искусства начинается со средневекового периода. В ней представлены документальные копии фресок, миниатюр и рельефов. Произведения древнего и средневекового армянского искусства сосредоточены в других музеях Еревана — в музее Эребуни, в Историческом музее Армении и в Матенадаране (Институте древних рукописей им. М. Маштоца). Правда, до начала 50-х годов Государственная картинная галерея Армении обладала небольшой, но первоклассной коллекцией иллюстрированных манускриптов, но в 1951 году было решено сконцентрировать все памятники рукописной культуры в одном собрании, и коллекция эта была передана в Матенадаран.

Выставка копий средневековых памятников дает определенное представление о путях развития книжной и монументальной живописи в средневековой Армении, позволяет проследить эволюцию стиля, различить характерные черты тех или иных территориальных школ. Над созданием копий с рукописей в течение шестнадцати лет (с 1936 по 1951 г.) работала группа художников под руководством выдающегося исследователя армянской и русской живописи Л. А. Дурново. Значение этого собрания трудно переоценить. Оно дает представление об искусстве, мало доступном широкому кругу зрителей. Естественно, что посетители Матенадарана не имеют возможности перелистывать страницы драгоценных древних манускриптов. И далеко не каждый может ознакомиться с образцами фресковой живописи в оригинале на месте. И, что самое главное, с течением времени, пагубно отражающегося на сохранности древней монументальной живописи (а самые ранние дошедшие до нас памятники средневековой армянской стенописи относятся к VI—VII векам), копии эти приобретают значение оригиналов. Работы по копированию фресок и миниатюр продолжают и в настоящее время. Кроме того,

коллекция пополняется и слепками со средневековых рельефов на церквах и хачкарах¹.

Следующий этап истории армянского искусства представлен иконами, фрагментами росписей и картинами религиозного содержания, созданными художниками XVII—XVIII веков.

Армянских икон средневекового периода не сохранилось. Возможно, они и украшали в свое время интерьеры церквей, но широкого распространения в Армении, по-видимому, не имели. Иконы, сохранившиеся до наших дней, относятся уже к XVII—XVIII векам. Они написаны на холсте маслом и изображают, как правило, Богородицу с младенцем в иконографическом типе «умиления». Относящиеся преимущественно к кругу народных памятников, они отличаются большой выразительностью. Среди них надо особо отметить икону «Богородица с младенцем Христом и апостолами Петром и Павлом» — одно из самых значительных произведений армянской живописи XVII—XVIII веков. Икона эта отличается атмосферой торжественного спокойствия, она монументальна, несмотря на свои сравнительно небольшие размеры, пленяет изысканной палитрой розовых, голубых и синих тонов, лаконизмом рисунка и исключительным чувством ритма, отчетливо проявившимся в расположении складок.

Особое место в истории армянской живописи принадлежит художественной династии Овнатянов, семье, давшей в течение двух веков пять поколений художников. Родоначальником этой семьи был Нагаш Овнатян (1661—1721), художник, поэт и ашуг². Уроженец селения Шорот близ Акулис, сын священника и каллиграфа, Нагаш³ уже в 1680-х годах расписал несколько церквей в Ереване. Работал в Грузии по приглашению царя Вахтанга VI, в начале XVIII века по заказу католикоса⁴ Аствацатура (патриаршество 1715—1725). украсил орнаментальной и сюжетной росписью стены Эчмиадзинского собора.

Р 7
50416

Богоматерь с младенцем Христом и апостолами Петром и Павлом.
XVII—XVIII вв.



20
СВЯТЫЯ БОГОМАТЕРЬ
С МЛАДЕНЦЕМ ХРИСТОМ
И АПОСТОЛАМИ ПЕТРОМ
И ПАВЛОМ

Три фрагмента этой росписи — единственное, что сохранилось от его художественного наследия, — находятся в галерее⁵. Среди них наиболее интересен фрагмент, изображающий колелопреклоненного царя Трдата, его жену Ашхен и сестру Хосровадухт⁶. Эта работа представляет собой один из характерных примеров живописи, по стилю своему переходной от средневековых принципов к принципам нового времени. В трактовке одежд, в интересе к передаче объемов есть та документальность, которая не характерна для армянского искусства предыдущего периода и свидетельствует о несомненном знакомстве с европейским искусством. С другой стороны, условность поз, застылость движений, однообразие типажа, отсутствие портретной характеристики — все это еще связывает живопись Нагаша Овнатяна с традициями средневекового искусства.

В галерее хранятся и другие произведения, украшавшие некогда Эчмиадзинский собор, — это отдельные картины, написанные маслом на холсте, изображающие богородицу, святых и деятелей армянской церкви, исполненные сыновьями и внуком Нагаша Овнатяна. К числу лучших относится «Акафист богородице» — работа одного из сыновей Нагаша, Арутюна Овнатяна. Центральную часть композиции занимает изображение стоящей богородицы в ореоле, окруженной облаками и возносимой ангелами. По бокам в клеймах — изображения, олицетворяющие собой ее добродетели, а вверху — новозаветная троица. Другая картина, приписываемая нами Арутюну Овнатяну, — «Семь ран богородицы». Композиция ее навеяна скульптурой «Пьета» Микеланджело из собора св. Петра в Риме. Вернее, не самой скульптурой, а гравюрами с нее, о чем свидетельствует зеркальное расположение фигур в картине.

Деятельность представителя третьего поколения Овнатянов, Овнатана Овнатяна, развивалась преимущественно в по-

следней четверти XVIII века. В 1786 году им был заново расписан интерьер Эчмиадзинского собора. Именно эту орнаментальную роспись, подобно яркому восточному ковру покрывающую верхнюю часть стен, перекрытия и купол собора, отреставрированную четверть века назад, видят сегодня посетители Эчмиадзинского собора.

Весьма вероятно, что художественное образование Овнатан Овнатанян получил под руководством своего дяди Арутюна и отца Акопа, тоже художника. Жизнь его прошла в основном в Тифлисе, где у него была мастерская с учениками и помощниками и где он достиг значительной известности.

Для Эчмиадзинского собора им были выполнены также и отдельные изображения святых и деятелей армянской церкви. Это — Давид Анахт, Григор Татеваци, Ованнес Одзнеци, Ованнес Воротнеци, пророки Исаяя и Илья, исполненные в темном колорите и в контрастных цветовых сочетаниях.

Другая группа «портретов» из этой серии, изображающих Григория Просветителя, Аристакеса, Вртанеса, св. Саака, Месропа Маштоца, выполненная в иной колористической гамме, с преобладанием серебристых тонов, принадлежит, по-видимому, не самому Овнатану Овнатаняну, а художнику из его мастерской.

Творчество всех этих художников — предыстория новой армянской живописи, которая начинается искусством представителя последнего поколения династии Овнатанянов, Акопа Овнатаняна — младшего (1806—1881). Творчество Акопа Овнатаняна открыло новую страницу в многовековой истории искусства армянского народа. Он был первым армянским художником, полностью порвавшим с религиозной тематикой, в течение пятнадцати веков служившей основной сюжетной канвой во всех областях изобразительного искусства.

Акоп Овнатанян оставил целую галерею портретов своих современников, людей первой половины и середины XIX века — купцов, чиновников, духовных лиц, мужчин и женщин разных возрастов, детей — галерею, являющуюся интереснейшим памятником эпохи, зафиксировавшую определенный пласт армянской истории.

Но основное художественное значение искусства Акопа Овнатаняна не в том, что он был своеобразным летописцем своего времени, и даже не в том, что он явился зачинателем светского искусства в Армении, а в том прежде всего, что он — один из самых замечательных художников во всей истории армянского искусства, значение которого выходит за рамки национальной культуры, мастер, которого можно поставить в ряд с лучшими европейскими портретистами.

К сожалению, до сих пор имя Акопа Овнатаняна недостаточно известно за пределами Армении и искусство его еще ждет широкого признания.

Сведения о жизни и деятельности Акопа Овнатаняна довольно скудны. По-видимому, биография его не была богата внешними событиями. Он родился в Тифлисе, художественное образование получил у своего отца Мкртума, церковного живописца. В 1829 году Акоп Овнатанян поехал в Петербург с намерением поступить в Академию художеств, но не был принят, так как туда принимали лишь подростков, а ему было уже двадцать три года. Есть основания предполагать, что и впоследствии он бывал в Петербурге, и это, несомненно, сыграло определенную роль в его формировании как художника.

Начиная с середины 30-х годов XIX века Овнатанян пользуется значительной известностью в Тифлисе как портретист⁷. Однако успех, который имел он у своих заказчиков — тифлисской буржуазии, дворянства, чиновничества, не был основан на под-

линном понимании художественной ценности его работ; их привлекали прежде всего передача несомненного сходства с портретируемыми и высокое техническое мастерство художника. Появление дагерротипа, а затем фотографии сократило число заказов на живописные портреты.

Забывтый как художник еще при жизни, Акоп Овнатяня был «открыт» в 20-х годах нашего века, когда Музей Армении стал собирать произведения армянских художников.

К сожалению, Акоп Овнатяня не имел обыкновения датировать и подписывать свои холсты, поэтому важной задачей в эти и последующие годы стала тщательная атрибуционная работа, тем более что Акоп Овнатяня, как и всякий крупный мастер, имел подражателей. В этом деле музею очень помог художник Г. Шарбабчян, уроженец и житель Тбилиси, который не только обнаружил многие произведения Акопа Овнатяня в частных собраниях у лиц, которые еще помнили художника, писавшего портреты их родителей или дедов, но и установил некоторые сведения биографического характера. Шарбабчян часто приезжал из Тбилиси в Ереван и не раз привозил с собой какой-нибудь портрет кисти Акопа Овнатяня. Ему мы обязаны поступлением в галерею портретов братьев Бебутовых, Сургуняна и Акимяна.

Наследие Акопа Овнатяня состоит исключительно из портретов. В настоящее время известно около семидесяти его работ, тридцать четыре из них хранятся в Государственной картинной галерее Армении. Они дают ясное представление о художественном наследии живописца и позволяют проследить эволюцию его творчества от ранних работ середины 20-х годов до 60-х годов XIX века.

Портреты Акопа Овнатяня обычно камерные и небольшие по формату. Они не отличаются композиционным разнообра-

зием. Как правило, это поколенные изображения стоящих или сидящих в кресле мужчин и женщин, представленных в трехчетвертном повороте. Они держат книгу, платок или четки, одна рука заложена за пояс или жилет. Движения их лишены порывистости, позы уравновешены и статичны.

При таком однообразии поз и движений, в каноничности и условности которых есть и нечто средневековое и нечто роднящее их с персидским парадным портретом XVIII века, особенно неожиданной и впечатляющей является ярко выраженная индивидуальная характеристика лиц, свидетельствующая об успешном претворении завоеваний реалистического искусства нового времени. И именно благодаря этой яркой характеристике творчество Акопа Овнатаняна, несмотря на то, что оно развивалось в рамках одного жанра, к тому же скованного определенной условной композиционной схемой, не кажется однообразным.

Живопись Акопа Овнатаняна почти лишена светотени. Мягкий, рассеянный фронтальный свет помогает художнику сохранить цельность цветовых пятен. Для большинства портретов Акопа Овнатаняна характерна монохромная колористическая гамма, образуемая темными тонами одежд на сером фоне и оживленная яркими цветовыми акцентами: драгоценностями, прозрачными кружевами, платками, поясами, четками, декоративным убранством головных уборов. Но нередко колорит портретов строится на сочетании ярких локальных пятен одежд, четко выделяющихся на приглушенных тонах фона.

Живопись художника отличается ровной «эмалевой» фактурой, как бы растворяющей в себе красочные мазки. Акоп Овнатанян был наделен исключительным чувством гармонии формы и цвета, тончайшим колористическим дарованием, удивительной способностью одухотворять, поэтизировать даже обыденные предметы.

Особое внимание уделяет он проработке декоративных элементов, с ювелирной четкостью передавая прозрачную тонкость кружев, мягкость батистовых платков, блеск золотых и серебряных украшений, сверкание драгоценных камней, красоту ярких нарядных вышивок. Эта особая, чисто восточная любовь к деталям никогда не идет у Акопа Овнатаяна в ущерб целому, они всегда размещены художником с большим тактом и чувством меры.

Наиболее поэтичные и углубленные образы Акоп Овнатаян создал в женских портретах. Ему удалось передать не только все очарование женственности и изящество моделей, но и их внутренний духовный мир.

К числу шедевров Акопа Овнатаяна относится небольшой портрет Натальи Теумян (начало 1840-х гг.). На сером фоне почти в рост изображена молодая женщина в черном платье со светло-сиреневой отделкой. Ее юное, подернутое легкой грустью лицо, тонко моделированное художником, полно обаяния. Очень выразителен отличающийся особой мелодичностью черный силуэт фигуры, почти лишенной объема, выделяющийся на светлом фоне. Отсутствие выраженной физической материальности, «бесплотность», характерная для трактовки фигуры и лица модели и придающая изображению особую легкость, прозрачность и невесомость, в значительной мере способствует выявлению мечтательного и поэтического образа.

Своеобразной красотой и выразительностью отличается портрет Е. Гургенбековой (1840-е гг.). В этом портрете художник отказывается от любимого черного цвета. благородный по тону зеленый цвет платья портретируемой хорошо гармонирует с тонами красного дерева и голубой обивки кресла, в котором она сидит. Эти основные цветовые отношения, выделяясь на темно-сером фоне, придают портрету особое очарование.

Два других женских портрета — Ананян (1840-е гг.) и жены художника (1850-е гг.) — несколько отличаются от остальных работ. В позах этих двух моделей нет установленной в портретах Овнатаняна условной схемы, создается впечатление, что художник передал характерные для каждой из этих женщин позы, что сообщает им живость и непосредственность.

Незабываемый по своей острой индивидуальности образ предстает в портрете дьякона Аствацатура Сарксяна (1834). Строгая неподвижность позы, спокойный, немного грустный взгляд создают представление о человеке, полном чувства собственного достоинства.

Некоторая условность портретов Акопа Овнатаняна, состоящая в плоскостной трактовке фигуры, как бы распластанной на гладком фоне, сохраняется у художника на протяжении всего его творческого пути. И все же нельзя не заметить усиления в его искусстве реалистических черт, углубления психологической характеристики в работах 1850—1860-х годов.

Особенно выделяется в этом смысле портрет католика Нерсеса Аштаракского (середина 1850-х гг.). Здесь мастер не только с большой художественной убедительностью передал умное старческое лицо, но и подметил властность его природы, острый, испытующий, недоверчивый взгляд, как бы пронизывающий собеседника. Интересно живописное решение портрета, построенное на сочетании черного клобука и темно-синей рясы, седой бороды и ярко-красной орденской ленты и панагии на груди. Эти цветовые отношения вносят в портрет напряженность.

Высокая поэтичность, исключительный дар колорита, глубокое проникновение в духовный мир портретируемого, блестящее техническое совершенство делают искусство Акопа Овнатаняна одной из самых драгоценных страниц в многовековой истории армянской живописи.





Младшим современником Акола Овнатяна был Степанос Нерсесян (1815—1884). О жизни его известно не много. Уроженец Еревана, он, испытав немало невзгод и лишений, связанных с тяжелыми материальными условиями, в 1840 году окончил петербургскую Академию художеств и возвратился на Кавказ, где жил то в Шуше, то в Тифлисе.

Художественное наследие Нерсесяна невелико. В основном это портреты, несущие на себе заметную печать академизма, а также жанровая картина «Пикник на берегу Куры» (1850—1860-е гг.)— первая в истории армянской живописи работа бытового жанра. В ней обнаружилось прекрасное знание художником местного

быта, его большая наблюдательность, особенно отчетливо проявившаяся в характерном типаже, перерастающем в обобщенные социальные образы.

Экспозицию армянского искусства XIX века продолжают работы И. К. Айвазовского (1817—1900), творчество которого равным образом входит в историю и армянского и русского искусства.

Армянин по национальности, Айвазовский родился в Феодосии, где была довольно значительная армянская колония. Художественные способности будущего мариниста выявились рано. В 1833 году он поступает в петербургскую Академию художеств и вскоре обращает на себя внимание педагогов. С этого времени и до конца жизни успех неизменно сопутствовал художнику. По окончании Академии художеств и после двухгодичной командировки в Италию Айвазовский возвращается в Феодосию. В этом городе он прожил всю жизнь, если не считать поездок за границу и по Кавказу.

Хотя Айвазовский жил вдали от Армении, а искусство его тематически не было связано с родиной, он всегда чувствовал себя армянином, прекрасно владел армянским языком, его заботила судьба его страны и его народа. Он тяжело пережил резню армян в Турции в середине 1890-х годов и откликнулся на нее пожертвованием денег и картинами на сюжеты, связанные с этими событиями⁸. Среди работ Айвазовского в галерее есть картины из этой серии (например, «Резня в Трапезунде в 1893—1895 гг.») и картины, посвященные Армении («Арагат»). К числу последних надо отнести и работу на библейскую тему «Ной, спускающийся с Арагата». Хотя пейзажи Армении писались Айвазовским не с натуры, несомненно, однако, что обращение известного мариниста к изображению Арагата и других мест явилось проявлением его патриотических чувств.

Творчество Айвазовского представлено в галерее не только этими работами. Здесь собрано более двадцати картин, в основном созданных в 1850—1870-е годы, то есть в период наивысшего расцвета творчества художника. Такие его работы, как «Восход солнца у берегов Феодосии», «Буря у берегов Одессы», «Буря у берегов Ниццы» (все три 1855 г.), «Цыганский табор» (1857), «Неаполитанский залив в туманное утро» (1874), дают возможность в полной мере оценить искусство крупнейшего мариниста. «Неаполитанский залив в туманное утро» не только лучшая картина в ереванском собрании, но и одна из наиболее совершенных во всем творчестве художника. На фоне едва проступающих очертаний дымящегося вдаль Везувия из тумана вырисовывается большой корабль, стоящий у пристани. Исключительно точно и выразительно с помощью тончайших нюансов полутонов передает художник состояние природы.

Морской пейзаж был ведущей темой и в творчестве армянских художников Э. Магдесяна и В. Махохяна, работы которых экспонируются в одном зале с картинами Айвазовского.

Эммануил Магдесян (1857—1908) в своем творчестве был близок Айвазовскому. Окончив со званием некласного художника петербургскую Академию художеств, он жил и работал в Симферополе. Его близость к Айвазовскому выразилась не только в общей тематике, но и в выборе самих мотивов, с эффектами освещения, с волнующимся морем. Но живопись его лишена той романтической приподнятости, которая характерна для творчества Айвазовского.

Хранящиеся в галерее картины Магдесяна «Морской пейзаж» (1904), «Вид морского побережья», «Буря на море» относятся к числу лучших работ художника.

Вардан Махохян (1869—1937) был не только маринистом, но в галерее он представлен исключительно морскими пейзажами.



Махохян получил образование и работал в Германии. Творчество его относится к тому направлению в европейской живописи, которое использовало достижения импрессионизма. В своих пейзажах, таких, как «Пейзаж» (1899), «Морской вид» (1905), «Прилив. Норвегия», «Неспокойное море», он предстает художником, освоившим принципы классического европейского искусства; с другой стороны, его особое внимание к передаче пространственной определенности световоздушной среды, интерес к конкретному освещению указывают на то, что ему не остались чужды и завоевания импрессионистов.

Геворг Башинджагян (1857—1925) был исключительно пейзажистом. Уроженец города Сигнаха, в восточной Грузии, он полу-

чил первоначальное образование в Тифлисе, а затем учился в петербургской Академии художеств. В 1883 году Башинджагян возвращается на родину и обосновывается в Тифлисе, откуда совершает поездки по Армении, Грузии и Северному Кавказу. Мотивы его пейзажей не отличаются разнообразием; это восходы и заходы солнца на Арарате, Севан в лунную ночь или в дождливый пасмурный день, Казбек со стороны Военно-Грузинской дороги или вид на Алазанскую долину. Этот узкий круг тем несомненно связан с творческим методом художника, исполнявшего пейзажи исключительно по памяти. По словам Башинджагяна, он не мог работать с натуры, так как его восхищение природой было столь велико, что мешало ему писать, и он возвращался с этюдов с нетронутыми холстами. Но надо отметить, что, повторяя по многу раз один и тот же мотив, художник никогда не копировал свои предыдущие произведения, он каждый раз вносил в него что-то новое.

Хотя искусство Башинджагяна и не выходит за рамки академического направления, но огромная любовь к природе, наблюдательность и незаурядное техническое мастерство позволили ему сказать свое слово в истории армянской пейзажной живописи. Пейзажи Башинджагяна являются одним из первых отражений в армянском искусстве природы Армении. Одна из лучших работ молодого Башинджагяна в галерее — «Ранняя весна» («В Кавказских горах», 1890). Здесь художнику удалось убедительно передать первые признаки весны.

К следующему периоду творчества относятся две его картины — «Штиль» и «Медон. В окрестностях Парижа» (обе 1901 г.). В этих работах, исполненных в Париже, сказалось до известной степени знакомство художника с творчеством французских живописцев, в том числе и импрессионистов. И хотя искусство Башинджагяна осталось чуждо импрессионизму, палитра худож-



ника как бы преобразилась: никогда до этого не было в его пейзажах таких светлых и чистых красок. Можно даже предположить, что писал он их непосредственно с природы. В картине «Штиль» художником решена трудная живописная задача — передать отражение лунного света на поверхности озера.

В ряде лучших работ Башинджагяна, относящихся к периоду наибольшего расцвета его искусства, в таких, как «Вид на Алазанскую долину с крепостной стены Сигнаха» (1902), «Арагат» (1912), «Арагат утром» (1914), художник мастерски разрешает проблему воздушной перспективы: уходящая вдаль долина постепенно скрывается в окутывающей ее дымке.

Если искусство Башинджагяна было тесно связано с родиной, то творчество другого пейзажиста — Манука Аладжалова (1862—



1934) развивалось в русле русского реалистического пейзажа конца XIX — начала XX века.

По окончании Училища живописи, ваяния и зодчества Аладжалов обосновался в Москве. Живопись его, во многом близкая искусству художников круга Левитана, характеризуется широкой, обобщенной манерой письма, сдержанным колоритом, тягой к изображению скромных мотивов среднерусской природы. Пейзажи Аладжалова — «У постоянного двора», «Ранняя весна», «Зима в деревне» и др. — типичны для его творчества.

Творчество современника Башинджагяна и его соученика по Академии художеств Арутюна Шамшиняна (1856—1914) развивалось в Тифлисе. Наряду с пейзажными работами, такими, как «Привал горцев. Дагестан» (1902), в которых убедительно передана суровая природа горной страны, он писал также и жанровые картины и явился одним из зачинателей армянского бытового жанра.

В картине «Старый Тифлис» (1887) предстает оживленная улица восточного города с фигурами идущих и едущих людей, торговцев и ремесленников, сидящих у своих лавок.

Живопись Шамшиняна отличается общим темноватым несколько условным колоритом, интересом к передаче материальности изображаемого мира.

В бытовом жанре работал и Амаяк Акопян (1871—1939). Он писал в основном ремесленников, крестьян, трудящийся люд. Картина «Пахота на Арагаце» воспроизводит тяжелый крестьянский труд в одном из нагорных районов Армении. Наибольшего мастерства художник достиг в натюрмортах. К числу лучших его работ относится натюрморт «Фрукты», где сочные плоды переданы во всей их осязательной прелести.

Одну из значительных страниц в истории искусства Армении нового времени представляет творчество основоположника

исторического жанра армянской живописи Вардгеса Суренянца (1860—1921). Суренянец родился в Ахалцихе. В 1885 году он закончил живописное отделение мюнхенской Академии художеств, затем работал в Москве, Петербурге, Закавказье, а в последние годы жизни — в Ялте.

Живопись Суренянца в целом характеризуется остротой, лаконизмом и выразительностью композиции, техническим совершенством, умением сгармонизировать картину при исключительной любви к детализации, мастерством тональной нюансировки при сдержанности и монохромности колорита.

Большинство работ Суренянца сосредоточено в галерее. Одна из наиболее значительных ранних работ художника, «Попранная святыня» (1895), относится к серии его картин, посвященных трагическим событиям 1890-х годов в турецкой Армении, о которых говорилось в связи с работами Айвазовского. В интерьере армянского храма, в глубине которого виден хачкар, у раскрытого сундука лежит убитый монах; на переднем плане валяются украшенные миниатюрами рукописные книги. Все изобразительные компоненты не только конкретны, но и символичны. Они олицетворяют собой, с одной стороны, древнюю культуру Армении, а с другой — ее современное художнику состояние. Таким образом, сцена эта перерастает узкие рамки почти жанрового изображения, выражая значительную историческую идею.

Той же исторической достоверностью, тем же стремлением к конкретности изображаемого отличаются и картины Суренянца, темой которых служат события из далекого прошлого Армении: «Семирамида у тела Ара Прекрасного» (1899), «Интронизация царицы Забел» (1908), «Выход армянских женщин из церкви» (1905) и другие. В основу картины «Семирамида у тела Ара Прекрасного» положена поэтическая легенда, переданная уже упоминавшимся историком V века Мовсесом Хоренаци. Могу-

шественная владычица Ассирии Семирамида, влюбленная в царя Армении Ара, прозванного за красоту Прекрасным, добивается его любви. Но Ара, преданный интересам своей родины, отказывает ей. И тогда, в сильном гневе, Семирамида идет на него войной. Ара гибнет на поле брани. Суренянец избрал трагический финал этой истории: Семирамида в задумчивости сидит у тела Ара Прекрасного.

Наряду с историческими картинами значительное место в творчестве Суренянца занимали пейзаж и портрет. Исключительной образной силой отмечен «Храм Рипсимэ близ Эчмиадзина» (1897). Суровый пейзаж с древним храмом проникнут настроением трагического безмолвия, вызывая ассоциации с полной трагизма многовековой историей Армении и перекликаясь с событиями современной художнику действительности. Настроение это создается не только выбором мотива, но и чисто художественными средствами: лаконизмом и остротой композиционного построения, выразительностью колорита, построенного на сочетании пепельно-серых и глухих лиловых тонов.

Примечательна история поступления в галерею этой картины. В 1926 году в Ереване была сессия Закавказского ЦИК, на которую в числе других приехал и председатель Совета Народных Комиссаров Закавказской федерации М. Орахелашвили. По окончании сессии он посетил тогда еще совсем молодой музей, где имелись две работы Суренянца (принесенные в дар коллекционером Экизлером). Увидев их, Орахелашвили вспомнил, что в его квартире имеется одна картина Суренянца, и пообещал прислать ее. Через несколько дней из Тбилиси прибыла посылка с картиной. Это был пейзаж с храмом Рипсимэ — выдающееся произведение художника. Остротой и выразительностью художественного образа отличается и портрет католика Хримяна, относящийся к числу лучших работ мастера.



В галерее хранятся также и графические работы Суренянца. Его иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», к сказкам Оскара Уайльда и к армянским сказкам отличаются высоким мастерством исполнения и изысканным вкусом.

К числу прекрасных армянских живописцев относится Закария Закарян (1849—1923), к сожалению, до сих пор недостаточно известный. Биографических сведений о нем сохранилось не много. Родился он в Трапезунде, затем переехал в Париж, где и развивалась его художественная деятельность. Заниматься живописью он начал уже в зрелом возрасте, что не помешало ему, однако, достичь высокого профессионализма. Известно, что искусство Закаряна очень ценил Э. Дега, который был дружен

с ним⁹. (Известен прекрасный пастельный портрет художника работы Дега.)

Закарян писал исключительно натюрморты. В галерее имеется ряд его работ, являющихся характерными образцами творчества художника. Это — «Натюрморт со сливами», «Натюрморт с палитрой» (оба 1900 г.), «Натюрморт с персиками» (1900-е гг.). Их отличает простота и ясность композиции, уравновешенность ее элементов, темный условный колорит, оживляемый отдельными пятнами насыщенных тонов.

Богатая валёрами живопись, связанная с французским искусством, и прежде всего с традицией Шардена, высокая культура в организации поверхности холста, интерес к светотени как главному средству пластической выразительности, тонкость цветовых нюансов и совершенное художественное мастерство — таковы характерные черты искусства Закария Закаряна.

Парные портреты Ованнеса и Мариам Шаламян (1897), исполненные пастелью, относятся к числу наиболее интересных работ Енока Назаряна (первая половина 1860-х — 1929 г.). Он был в основном портретистом, хотя сохранились и пейзажи художника. Назарян родился в Константинополе, образование получил в Париже. С 1905 года жил в Александрополе (ныне Ленинакан). В портретах, экспонируемых в галерее, Назаряну удалось добиться большой психологической выразительности. Точная и детальная проработка формы, сдержанная и мягкая гамма красок создают впечатляющие художественные образы.

Смелой и широкой манерой письма отличается «Стадо» Хачатура Тер-Минасяна (1870—1906) — одна из немногих работ рано скончавшегося художника, ученика Репина, высоко ценившего его дарование. Плотным пастозным красочным слоем выразительно лепит он объемную форму, осязательно передавая материальность изображаемого.



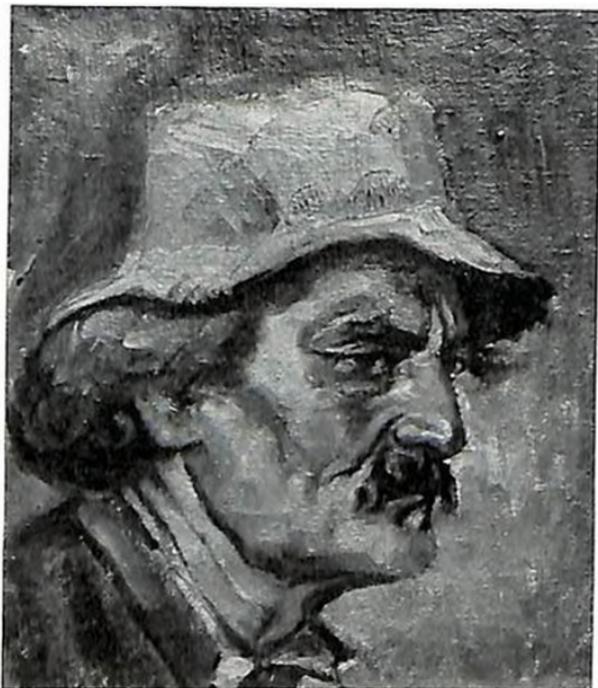
Новую страницу в армянском портретном искусстве открывает творчество Степана Агаджаняна (1863—1940). Он родился в Шуше, учился в Художественной студии в Марселе и в Академии Жюльена в Париже. В 1900 году возвращается на родину, живет в Нахичевани-на-Дону, а с 1922 года — в Ереване.

В ранних работах, написанных вскоре по возвращении из Франции, художник придерживается традиции французской живописи первой половины XIX века. Насыщенная, благородная гамма красок в «Шушенском пейзаже» (1900) напоминает лучшие пейзажи барбизонской школы. В портретах родителей и особенно в портрете отца (1900) Агаджанян не только передает образ конкретного человека, но и рассказывает об определенном времени и среде. Здесь индивидуальное изображение становится типическим — обобщение поднимает этот портрет до уровня картины.

В дальнейшем художественная манера Агаджаняна становится более экспрессивной, способ объемной лепки — более острым и лаконичным, а колорит — более ярким.

Ясностью и простотой образа привлекает портрет В. Гаспарян (1907), отличающийся пластической убедительностью и сдержанным благородным колоритом. Сложностью психологического состояния отмечен портрет Экмекчян (1908), выполненный в смелой и свободной манере. Колористическая гамма мастерски объединена здесь густым, интенсивным красным цветом. Выдающееся мастерство художника, его способность пластического построения формы, красота и гармоничность сдержанного, насыщенного колорита, в котором доминируют вишнево-красные, контрастно сопоставленные с густо-зелеными тона, отличают портрет-картину «Думы» (1914).

В галерее находятся несколько автопортретов художника, относящихся к числу наиболее психологических в его портретном



С. Агаджанян
Автопортрет. 1926

творчестве. Разные по композиции, эти автопортреты (1909, 1925, и 1926) показывают нам духовный мир человека, прожившего нелегкую жизнь.

С присущей ему объективностью передает художник несложный мир своих моделей в портретах «Дядя Седрак» и «Василь» (оба 1926 г.). В портрете «Беспризорник» (1928) перед нами предстает образ подростка, армянского Гавроша, на долю которого выпала тяжелая судьба) но он не сломлен ею, сохраняет жизнерадостность и надежду.

Серия портретов Агаджаняна 1920—1930-х годов изображает пожилых женщин. Облик их несет печать трудовой жизни, кото-

рую они прожили. Это — «Карабахская женщина» (1928), «Женщина, вяжущая чулок» (1930), «Крестьянка» (1937) и др.

Пейзаж занимал менее значительное место в творчестве Агаджаняна. Несколько его пейзажных работ, выставленных в экспозиции галереи, характеризуются той же сдержанной колористической гаммой.

Жизнь Фаноса Терлемезяна (1865—1941) была насыщена драматическими событиями. Он родился в Ване (турецкая Армения), юношей примкнул к национально-освободительному движению, за что преследовался турецкими властями. Художественное образование он получил в Париже в Академии Жюльена.

Основное место в творчестве Терлемезяна занимает пейзажный жанр. Работы эти разнообразны по мотивам. Это и живописные берега Босфора, и пейзажи Армении, и виды Грузии, и уголки Парижа. В одной из его ранних работ — «Рабочий квартал в Париже» (1910) — с большой силой передано ощущение заброшенности, тоски и одиночества. Пейзажи Армении, такие, как «Гробница Закарэ Спасалара», «Притвор Санаинского монастыря» (обе 1904 г.), «Горы Варага с острова Ктуц» (1914), «Ванское озеро и гора Сипан» (1915), «Мельница в Бжни» (1917), «Арагац при восходе солнца» (1917), «Монастырь на острове Севан» (1934), и многие другие привлекают любовью к родной природе, правдивостью и достоверностью изобразительного языка.

К числу значительных работ Терлемезяна относится и картина «Композитор Комитас» (1913), написанная с натуры на родине композитора в Кутайе.

Большинство произведений Аршака Фетваджяна (1866—1947) также связано с Арменией. Фетваджян родился в Трапезунде. В 1890-х годах переехал в Россию. В начале 1900-х годов во время раскопок в Ани, древней столице Армении, производи-

мых под руководством академика Н. Я. Марра, он создал серию акварелей, запечатлевших архитектурные памятники Ани. Исключительная точность, с которой он фиксировал не только облик того или иного сооружения, но и состояние его сохранности, делает эти акварели важнейшими историческими документами.

К числу лучших работ художника относится и его картина «Восточная почта» (1892).

Наследие Амаяка Арцатбаняна (1876—1919) невелико. Он прожил недолгую жизнь, трагически оборвавшуюся в годы гражданской войны. Родился Арцатбанян в Нахичевани-на-Дону. В 1900 году окончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился в классе В. Серова и К. Коровина, после чего вернулся на родину, в Нахичевань.

Наследие художника, большая часть которого находится сейчас в галерее, — это портреты, а также несколько жанровых картин. Живопись Арцатбаняна по художественным принципам во многом близка живописи его учителей, — Серова и Коровина. Она отличается широкой и свободной манерой и построена на сдержанной гамме охристых, серых и коричневых тонов, тонко нюансированных.

Следующий зал галереи посвящен творчеству одного из крупнейших армянских живописцев — Егише Татевосяна (1870—1936).

Татевосян родился в Вагаршапате (ныне Эчмиадзин) в патриархальной семье мельника Эчмиадзинского монастыря. Его способность и любовь к рисованию обнаружили уже в детские годы. В 1886 году он поступает на живописное отделение московского Училища живописи, ваяния и зодчества, которое заканчивает в 1894 году. В годы пребывания в Училище Татевосян знакомится с В. Д. и Е. Д. Поленовыми. Это знакомство, перешедшее затем в дружбу, имело большое значение в сложении твор-

чества молодого художника. В 1901 году Татевосян переезжает в Тифлис, где и постоянно живет и работает, если не считать ежегодных заграничных путешествий и частых поездок в Армению.

В галерее сосредоточена основная часть художественного наследия Татевосяна, представленного, быть может, лучше, чем творчество любого другого мастера. Многие картины были приобретены музеем еще при жизни художника, но в значительной части собранием этим мы обязаны, как уже говорилось, щедрости его вдовы, Жюстины Романовны Татевосян, жившей на скромную пенсию, но подарившей музею почти все его работы.

Портрет Суренянц (1891) — одно из самых ранних произведений художника. В нем уже проявилось замечательное живописное дарование Татевосяна. Портрет свидетельствует об усвоении молодым художником достижений передовой русской живописи.

Даже в ранние годы творчества, живя в Москве, постоянно общаясь с русскими художниками, Татевосян был тесно связан с родиной. Именно там, в Армении, черпал он сюжеты своих картин, таких, как «На чужбину» и «Поклонение кресту». Обе картины исполнены в живописных принципах, характерных для раннего периода творчества художника, и отличаются сдержанной цветовой гаммой, тщательностью и тонкостью рисунка.

В картине «На чужбину» (1894) с большой эмоциональной силой выражено чувство тоски, которая передается экспрессивностью пейзажного образа, представляющего старое армянское кладбище; фигуры лишь дополняют пейзаж. Более свободна и лаконична композиция картины «Поклонение кресту» (1901). Она изображает старика крестьянина, в бесконечной и искренней вере припавшего к хачкару. Настроением проникновенной грусти и глубокой печали полна картина «Пастух и стадо» (1919).

С той же проникновенностью и эмоциональностью исполнена и картина «Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда» (1894) — одна из тех работ Татевосяна, в которой большая роль в выявлении содержания принадлежит пейзажу.

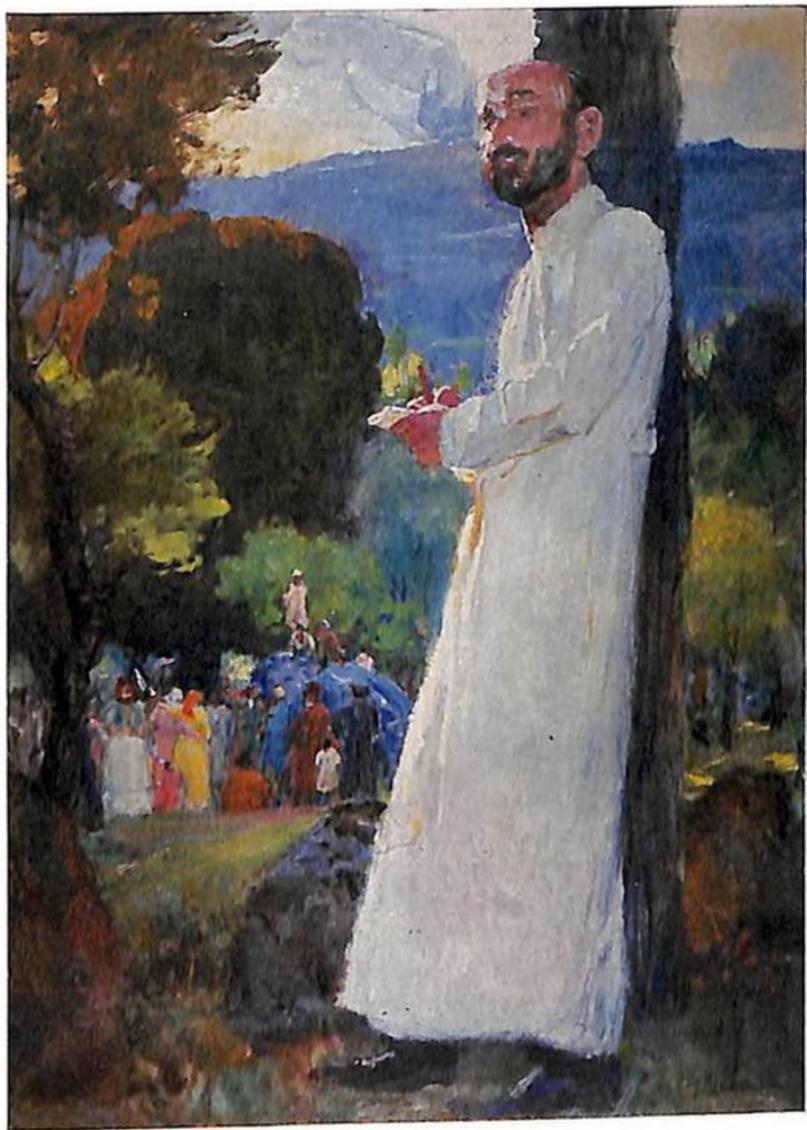
К более позднему, уже тифлисскому, периоду творчества художника относится ряд других значительных полотен Татевосяна в галерее: «Одна из моих грез» (1905), «Джан-Гюлум» (1907), «Сонет» (1909), «Гений и толпа» (1909), «Аслан-ага» (1911).

При всем различии тем их объединяет определенная отрешенность от конкретной действительности. Тенденция эта была характерной для того времени, она перекликается с творческими устремлениями некоторых русских художников.

Наиболее значительна среди этих работ — картина «Гений и толпа». Она отличается глубиной замысла и большой эмоциональной силой. Образ, созданный Татевосяном, символизирует столкновение двух сил: художника-творца и неспособную понять его толпу. В этой теме нашли отражение и личные переживания художника.

Воздействие художественного образа этой картины создается лаконизмом и остротой композиции и напряжением колористического строя. Примечательна сама манера письма, близкая к пуантелизму, но с более крупными мазками, хорошо передающая возбуждение и шум толпы.

Значительное место в творчестве Татевосяна уже в ранний период занимал пейзаж. Крупных картин-пейзажей у него не много, к их числу относятся «Арагат с полями» (1906) и «Арагац» (1917). Зато очень много пейзажей-этюдов, их художник писал в течение всей жизни. Различные по теме, они объединяются в блестящую по совершенству мастерства серию, представляющую выдающееся явление во всей армянской пейзажной живописи. Сила этих работ Татевосяна — в исключительной





верности и прочувствованности состояния природы, в удивительном богатстве цветового строя. Небольшие по формату, сделанные очень быстро, эти пейзажи могли быть названы этюдами, но по завершенности и законченности они воспринимаются как картины. Обычно они исполнялись художником во время его поездок за границу, по Армении и Грузии, чем и объясняется их маленький формат.

Однажды я присутствовал при такой работе Татевосяна в Гарни. Довольно долго, около получаса, он выбирал место для этюда, но написал его быстро, минут за пятнадцать.

Некоторые из этих этюдов потом служили художнику материалом для картин. Так, с этюда был написан им пейзаж «Купа-

ние на реке Алгетке» (1930), сохраняющий ту свежесть восприятия, которой отличался и этюд. Другая картина пейзажного характера — «Наша улица в Вагаршапате» — была начата художником еще в 1890 году и закончена спустя тридцать лет (1921). В ней художнику удалось передать атмосферу тихого небольшого городка, каким был Эчмиадзин более полувека назад.

Значительное место в творчестве Татевосяна занимал портрет. К числу наиболее психологических его работ относится «Автопортрет» (1933). Комнаты квартиры, где писался портрет (мастерской у Татевосяна не было), имели очень плохое для живописи освещение; в связи с этим художник завесил окна красной бумагой, чем и объясняется необычный красный рефлекс на его лице.

В портрете Ованнеса Туманяна (1931—1933) поэт представлен на фоне родного ему лорийского пейзажа. Вдохновенное лицо поэта написано в пленэре, на нем играют солнечные блики.

В основу портрета Комитаса (1935), с которым художник был очень близок, положен этюд с натуры, исполненный в 1903 году. Композитор изображен во весь рост, прислонившимся к дереву, в руке он держит лист бумаги, на который записывает мелодию.

Новаторство, острота и своеобразие изобразительного языка, большой колористический дар, высокое мастерство отличают армянского художника начала века и первых лет Советской власти Георгия Якулова (1884—1928). В его искусстве сложно переплелись традиции нескольких художественных культур. Сформировавшись в русской передовой художественной среде, Якулов активно воспринял также и лучшие достижения парижской школы и традиции дальневосточного искусства. В то же время в его творчестве отразились черты национального армянского мировосприятия: сочетание большой активности, энергии, бес-



покойного темперамента с тонкостью художественного чувствования.

Творчество Якулова, и в частности его оформление спектаклей, сыграло исключительно важную роль в становлении театрально-декорационного искусства двух первых десятилетий нашего века, в период смелых исканий художников русского, а затем советского театрального искусства.

Следует отметить еще одну характерную особенность Якулова — его глубокий интерес к теории искусства.

Родился Якулов в Тифлисе в семье известного адвоката, учился в гимназических классах Лазаревского института в Мо-

ске. В 1900 году он поступает в Училище живописи, ваяния и зодчества, но занимается там всего два года. В 1910 году он едет в Италию, а в 1913-м — в Париж, где, в частности, встречается с Р. Делоне, теоретические взгляды которого на искусство во многом совпадают с его собственными.

В 1920-х годах Якулов был приглашен Дягилевым для постановки нескольких спектаклей в Париж и Армянским драматическим театром в Ереван. В Париже он собирался устроить выставку своих работ, но не успел осуществить свое намерение. Картины так и остались в Париже в мастерской его друга, художника Ларионова, после смерти которого в 1964 году частично были переданы в Государственную картинную галерею Армении. Произведения Якулова имелись в галерее еще при жизни художника (они поступили из Дома культуры Армении в Москве). Таким образом, искусство Якулова хорошо представлено в собрании — это и живопись разных периодов его творчества и театральные-декорационные работы.

Картина «Скачки» (1905) — одна из ранних работ, ознаменовавших начало творческой деятельности художника. Главное, что интересует его в этой работе, — передача движения «вихревого, барочного, с китайской линейной графичностью»¹⁰.

К этому же времени относится и другая картина из собрания галереи, «Петухи» (1907), отличающаяся ярким цветовым решением и декоративной выразительностью. В произведениях этого периода проявилась тенденция Якулова к использованию традиций восточного искусства, от которых он позднее отходит.

В полотне «Монте-Карло» (1913) нашли отражение лучшие качества Якулова-станковиста. Сохраняя декоративную выразительность ранних работ, Якулов разрабатывает более сложную живописную систему. Хотя картина построена на сочетании лишь двух цветов — золотисто-красного и зеленого, — художник до-

стигает большого колористического богатства, развивая зеленый и особенно золотистый цвет в бесконечных тональных вариациях. Подобное цветовое решение придает пространству интерьера ирреальное, полуфантастическое звучание. В острой гротескности лиц и фигур «Монте-Карло» отчетливо выявилась сатирическая направленность художника. Несмотря на небольшие размеры картины, фигуры и лица в ней ясно читаются благодаря блестящему мастерству Якулова, для которого был характерен особый интерес к отдельным композиционным деталям.

В последние годы музей обогатился образцами декоративных картин Якулова, исполненных на дереве: это афиши и театральные эскизы. Они привлекают внимание не только блестящим мастерством художника, но и той остротой и находчивостью, с которой Якулов использовал саму фактуру дерева, превращая ее в изобразительный компонент этих картин.

Собрание картин Якулова дополняется эскизами театральных оформлений, среди которых особое внимание следует обратить на эскизы костюмов. Они отличаются особой остротой формы и цвета и удивительной тонкостью вкуса.

Творчество Мартироса Сарьяна (1880—1972) развивалось почти три четверти века, и наследие его очень богато. Его картины имеются во многих музеях страны, но, естественно, лучше всего искусство художника представлено в двух ереванских собраниях: в Музее Сарьяна и в Государственной картинной галерее Армении. Музей Сарьяна, конечно, богаче количественно, есть там и отдельные первоклассные картины, но собрание галереи, которое составлялось постепенно и в течение долгих лет, пожалуй, ровнее по качеству.

Сарьян родился в Нахичевани-на-Дону. В 1903 году закончил московское Училище живописи, ваяния и зодчества, где работал в мастерской В. Серова и К. Коровина. Еще в студенческие

годы он совершил первую поездку в Армению, оставившую сильное впечатление у молодого художника. В 1910—1913 годах Сарьян посетил Константинополь, Египет и Иран. В 1915—1918 годах он живет в Тифлисе, а после установления Советской власти в Армении переезжает в Ереван, где и проходит вся долгая и плодотворная жизнь мастера.

Уже в ранний период художественной деятельности, представленный в галерее рядом работ, выявилась творческая индивидуальность Сарьяна, выразившаяся в смелой и свободной интерпретации натуры и одновременно в поразительной точности ее передачи, в контрастах чистых и звучных красок, в лаконичности формы, в беспокойном и динамичном ритме построения композиции, придающем картине внутреннее движение.

Меткость сарьяновского глаза, острота видения нашли свое наибольшее выражение в портретной живописи. В портретах Г. Левояна (1912), М. Гюльназаряна, И. Манташева, А. Цатуряна (все 1915 г.) при всей скупости выразительных средств, при всей необычности колористических решений художник с исключительной правдивостью передает неповторимые своеобразные черты каждой модели.

Изысканность колористических сочетаний и гармония форм натюрмортов Сарьяна, составленных из самых обычных фруктов и овощей, превращают эти простые мотивы в поэтические живописные образы. В виде яркого и беспокойного ковра предстает в натюрморте «Цветы в Калаки» (1914) россыпь полевых цветов, разбросанных в торопливом ритме. В ином ритмическом плане решена декоративная выразительность полотна «Персидский натюрморт» (1913).

Художественные принципы мастера, неразрывную связь его искусства с реальной жизнью иллюстрирует история создания картины «Караван» (1926), рассказанная самим Сарьяном. В этой

работе он воспроизвел по памяти пейзаж, который наблюдал из окна вагона, когда ехал из Баку в Тифлис. На протяжении многих часов перед ним открывалась уходящая вдаль голая степь, завершающаяся цепью кавказских гор, изредка в пути встречались караваны верблюдов. По карандашному наброску, сделанному в вагоне, художник затем написал эту картину. Краски правдиво воспроизводят выжженную солнцем голую степь. Метко охарактеризована мерная, плавная поступь двигающихся друг за другом верблюдов.

В эти же годы был исполнен и поэтический пейзаж «Мой дворик» (1923), эмоциональный образ которого создается прежде всего цветовым решением: насыщенной синевой неба, темной зеленью гранатового дерева, ярко-красными пятнами его плодов и выразительным черно-синим силуэтом буйвола. Иная задача — создание обобщающего образа гор — интересует художника в картине «Полуденная тишь» (1924).

В более поздних пейзажах творческие поиски Сарьяна несколько меняют характер: появляется интерес к проблеме освещения, к передаче атмосферы, окружающей предметы, к большей конкретизации мотивов и более определенной передаче предметов.

Постепенно условные приемы выражения, и в частности яркие контрастные цветовые сопоставления ранних произведений, приобретают большую мягкость, краски словно погружаются в нежную голубизну атмосферы. Художник работает теперь, как правило, на природе, в непосредственном контакте с ней, а не в мастерской, как раньше.

Свойственная и ранним пейзажам Сарьяна эпичность получается в 50—60-е годы особую полноту выражения. В пейзаже «Колхоз села Кариндж в горах Туманяна» (1952)—одном из лучших пейзажей этих лет, где горные склоны, покрытые желто-

зелеными пастбищами, и пшеничные поля пересекаются глубоким ущельем, — художник воспеваает красоту и мощь родной природы.

В эти годы меняется и художественный язык его портретов: условность уступает место более правдоподобной характеристике, при этом цвет не теряет своей эмоциональной выразительности.

Одним из лучших портретов ранних советских лет творчества Сарьяна считается портрет архитектора А. И. Таманяна (1933). Портрет написан с поразительным сходством. Художник не пожелал ничего смягчить в облике своего друга — переданы асимметричность глаз, некрасивые черты болезненного, с печатью усталости лица. Но сквозь эти черты проступает благородный образ умного, обаятельного и значительного человека.

К числу наиболее тонких по психологическому раскрытию образа портретов Сарьяна относится портрет Аветика Исаакяна (1940). Будучи близок с поэтом, постоянно общаясь с ним, наблюдая его в течение многих лет, художник создал образ человека больших мыслей, умудренного жизнью, много видевшего и знающего.

Сосредоточенным и задумавшимся предстает на портрете Сарьяна И. А. Орбели, но спокойствие его — внешнее: блеск глаз выдает внутреннюю активность, напряженность мысли.

В «Автопортрете» (1942) нашли отражение мысли, чувства и переживания художника в тяжелые годы войны. Он изобразил себя перед мольбертом за работой, с кистью и палитрой в руках, с лицом сосредоточенным и непривычно суровым.

В этот период творчество мастера получает новый импульс, он продолжает интенсивно работать. Суровые испытания военных лет не могли истребить общего оптимистического мировосприятия художника, его огромной жизненной энергии, которые

выявились особенно наглядно в натюрморте «Армянским бойцам — участникам Великой Отечественной войны» (1945), написанном в первые же радостные месяцы после победы. Этот самый большой по размерам натюрморт Сарьяна (196×250 см) составлен из многих букетов — желтых, красных, лиловых, розовых, — расположенных, казалось бы, совершенно случайно. Но, всмотревшись, нельзя не заметить, что объединены они очень обдуманно и тонким сочетанием красочных отношений.

Искусство Сарьяна не теряло своей художественной выразительности на протяжении всей его долгой жизни. Даже в последние годы, когда физические силы стали изменять художнику, он сохранил интенсивность восприятия окружающего мира и потребность в творчестве.

Залы с картинами Сарьяна в галерее — это не только блестящее собрание произведений живописи, это — и открытие Армении, одной из ее многочисленных граней, выявленной художником и ставшей благодаря его таланту, несомненно, гранью самой известной.

Бок о бок с Сарьяном с 1918 года и до конца своей жизни работал в Армении и другой крупнейший мастер — Акоп Коджоян (1883—1959). Его искусство отличалось исключительной разносторонностью: он работал в графике, в живописи и в различных областях прикладного искусства.

Коджоян родился в Ахалцихе. В 1907 году окончил Академию художеств в Мюнхене. Дом в Ереване, в котором жил художник, превращен ныне в музей, но, несомненно, лучшим собранием произведений Коджояна располагает галерея. Здесь представлены наиболее значительные его живописные и графические работы, а также керамика. Коллекцию графических листов можно отнести к числу шедевров армянского искусства нового времени.



Две ранние картины Коджояна в галерее — «Столовая в Тавризе» и «Улица в Тавризе» (обе 1922 г.), — написанные им во время годовичного пребывания в Иране, уже отмечены чертами, характерными для зрелого творчества художника: остротой изобразительного языка, четкой ритмической слаженностью, лаконичностью и выразительностью форм, тонкостью колористического решения и общим высоким художественным уровнем. На картинах изображены жанровые сцены, характерные для пестрой толпы восточного города. С большой наблюдательностью и острым юмором передает художник разнообразие человеческих характеров. К этим работам примыкают и несколько небольших жанровых изображений, также исполненных с живописным блеском.



«Расстрел коммунистов в Татеве» (1930) — одна из самых первых тематических работ в советской армянской живописи. Она построена с исключительным композиционным мастерством, свойственным искусству Коджояна в целом, раскрывающим драматический эпизод во всей полноте. Изображение охватывает большой пространственно-временной отрезок: мы видим и самый расстрел, и как ведут пленных, и две главные фигуры в центре, на противопоставлении характеров которых раскрывается содержание картины — торжество духовной силы над грубой силой врага. Серовато-лиловый, несколько условный колорит подчеркивает суровость и драматичность события.

Другое крупное монументальное полотно Коджояна — «Рождение Давида Сасунского» (1947) — проникнуто эпическим ду-

хом. Художник превращает эту сцену как бы в некое ритуальное действие, совершаемое на фоне величественного средневекового замка, в окружении придворных и многочисленных слуг: библейского вида старец, держа на руках новорожденного, показывает его народу.

В экспозиции галереи представлены также и пейзажи Коджояна. Картина «В селе Гарни» (1957), как и другие его работы, включающие в пейзаж жанрово-бытовые моменты, лишена повествовательности. Художник не ставил здесь задачи изобразить занимательный сюжет из крестьянской жизни. Пейзажи «Зима в окрестностях Еревана» (1950) и «Горный пейзаж. Джермук» (1957) отличаются сдержанными цветовыми отношениями и нежным колоритом.

Но, пожалуй, самым значительным был вклад Коджояна в армянскую графику, где он остается крупнейшим мастером. Он иллюстрировал много книг: «Давида Сасунского» О. Туманяна и сборник стихотворений Саят-Нова, «Антологию поэзии Армении» и «Армянские народные сказки», «Стихотворения и легенды» М. Горького и «Книгу пути» Е. Чаренца и многие другие. В витринах зала Коджояна выставлена значительная часть его иллюстраций. В оформлении «Книги пути» Е. Чаренца художник внес тот пафос героизма, трагедии и созидательного начала, которыми отмечено и само произведение поэта.

Иллюстрации Коджояна к армянским сказкам проникнуты своеобразной прелестью народной фантазии. Художник предстает в них подлинным сказочником, совмещающим в себе огромную выдумку и ту необходимую наивность, без которой сказка лишается своей прелести.

Для графики Коджояна в целом характерна любовь к орнаменту, подкрепленная прекрасным знанием средневековой армянской миниатюры. Особенно охотно использовал он орнамен-

тальное наследие в книжных иллюстрациях — в титульных листах, в форзацах, суперобложках, заставках и концовках, — перебросив тем самым мост к средневековому искусству книги и возродив преемственность древней традиции. Одним из наиболее блестящих примеров использования художником принципов древнеармянской живописи являются его иллюстрации к сказке С. Зорьяна «Азаран блбул». Издания, оформленные А. Коджояном, — непревзойденные в современном армянском искусстве образцы книжного оформления.

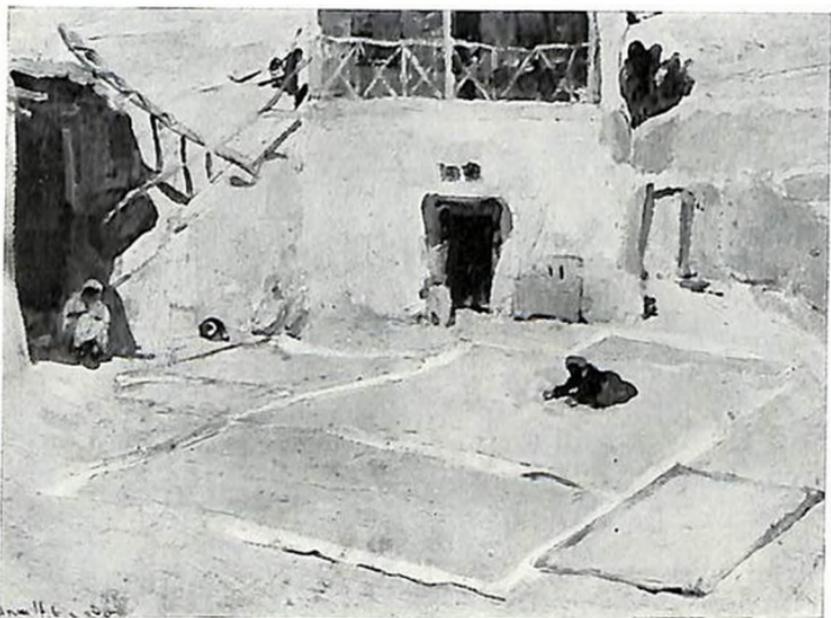
Художник Рафаэл Шишманян (1885—1959) — пейзажист, его работы отличаются поэтичностью и непосредственностью в интерпретации природы. Большая часть жизни Шишманяна прошла во Франции, в последние годы он жил и работал в Ереване.

В его небольших по размеру пейзажах «Сельская улица» (1911), «Рыбачьи дома. Мартик» (1927), «Старый мост Авиньона» (1930) царит мягкое, спокойное и уравновешенное состояние природы. Пейзажи не отличаются ни яркой красочностью, ни эффектами освещения. В интересе к четко прорисованной форме, в неторопливости манеры, точно фиксирующей характер предметов, в любовной отделке деталей проявляется реалистическая направленность искусства художника, основанная на высокой профессиональной культуре.

После приезда на родину Шишманян создал серию ландшафтов, которая обогатила армянскую пейзажную живопись новой, своеобразной интерпретацией природы Армении.

Работы художника Ваграма Гайфеджяна (1879—1960) характеризуются тонкостью колористических решений, непосредственностью и эмоциональностью выражения, декоративной нарядностью и большим вкусом. Уроженец Ахалциха, Гайфеджян учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, в советские годы переехал в Ереван.





Его, как правило, небольшие по формату картины, такие, как «После бала» (1912), «Карэ» (1914), «Сумерки» (1915), «Старый Ереван» (1930-е годы), «Ранняя зима» (1948), «Цветущие деревья», изображают сцены уличной жизни, пейзажи, натюрморты. Общая атмосфера и настроение в них переданы прежде всего средствами колорита, отличающегося утонченностью цветового решения. Одна из лучших работ Гайфеджяна — «Сирень» (1917) — служит подлинным украшением экспозиции армянского отдела.

Значительный вклад в армянское изобразительное искусство внес Седрак Аракелян (1884—1942), мастер исключительного ко-

лористического дарования. Художественное образование он получил в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у К. Коровина.

Галерея обладает большим собранием работ Аракеляна. Среди них есть и тематические картины и портреты, но наибольшую ценность представляют его пейзажи. Многие полотна являются настоящими жемчужинами армянской живописи нового времени. Аракелян почувствовал и раскрыл свой, неповторимый аспект восприятия природы Армении. Интимной поэтичностью отмечена одна из лучших его работ — «Сушат пшеницу» (1920). Острота композиционного решения, типичность самого мотива придают картине особую национальную убедительность. В художественной выразительности этой картины определяющую роль играет тонкая нюансировка тонов. В другой работе — «Каравансарай, Ереван» (1921) — художник передает своеобразную атмосферу восточного рынка. Как и в других пейзажах Аракеляна, колорит этой картины богат нюансами серовато-жемчужных и светло-лиловых оттенков.

Творчество другого выдающегося армянского пейзажиста — Габриэла Гюрджяна (род. 1892) — отличает правдивое, поэтическое восприятие природы, выраженное средствами реалистической живописи, характер которой определяется своеобразным переплетением достижений импрессионизма и классической живописи.

Начало творческой и общественно-организаторской деятельности Гюрджяна относится к 20-м годам, когда после окончания пензенского Художественного училища он переехал в Армению.

Хранящиеся в галерее пейзажи Гюрджяна дают полное представление о его творчестве. Это пейзажи, созданные непосредственно с натуры, — «Караклиссские горы» (1923), «Скалы. Севан», «Селение Чр-чр» (оба 1926 г.) — и более крупные по раз-



меру пейзажи-картины, которые художник пишет в мастерской, — «Река Азат в ущелье Гарни» (1945), «Армянский пейзаж» (1953), «Айг-лич» (1957), «Руины средневековой крепости. Севан» (1958). Для них характерно сочетание реалистической убедительности с романтической приподнятостью. Картины отличаются конструктивной законченностью, пространственная композиция, создаваемая средствами воздушной перспективы, почти всегда сложна и многопланова, для цветового решения характерно тональное богатство.

Гюрджян обогатил армянскую пейзажную живопись новым восприятием сложного и многогранного образа природы Армении.

К тому же поколению художников относится и Михаил Арутчян (1897—1961) — график и театральный художник. Для творчества Арутчяна характерна ориентация на передовые традиции современного ему театрально-декорационного искусства и графики. Помимо эскизов к театральным постановкам и иллюстраций творчество М. Арутчяна представлено в галерее и несколькими живописными работами — областью, в которой он работал сравнительно мало. В этих работах он предстает прежде всего как мастер рисунка, острого и выразительного, а цвет играет подчиненную роль. В картине «Маузеристы» (1931) особенно ярко выразилась сатирическая направленность творчества Арутчяна. Так же как и театрально-декорационные работы художника, картина эта отличается высокой профессиональной культурой.

Как уже говорилось, в советские годы большинство армянских художников переехало в Ереван. Однако многие выдающиеся мастера продолжали жить за пределами Армении, в частности в Тбилиси, где прошла вся жизнь А. Бажбеук-Меликяна и значительная часть художественной деятельности Г. Григоряна, И. Караляна и А. Гарибджаняна.

Александр Бажбеук-Меликян (1891—1966) относится к числу тех художников, жизнь которых внешне не была богата событиями. Почти вся она прошла в Тбилиси, куда он возвратился после нескольких лет обучения в Москве и Ленинграде.

Долгие годы галерея обладала только тремя картинами Бажбеук-Меликяна. Основная часть работ была приобретена уже после смерти художника — он не любил расставаться со своими картинами. Вспоминается один очень характерный эпизод. В 1926 году музею были выделены средства для закупки картин у живущих в Тбилиси армянских художников. Тогда я еще не был знаком с Бажбеук-Меликяном, но слышал о нем от жив-

шего в это время в Тбилиси Е. Е. Лансере. Своих работ в Дом армянского искусства, где мы отбирали картины, Бажбеук-Меликян не принес, и я решил сам пойти к нему в студию М. Тоидзе, где он преподавал. Встретил он меня довольно неприветливо, заявил, что если комиссия собирается покупать его работы, то должна зайти к нему сама и что у него нет картин дешевле, чем за 1000 рублей (таких цен в те годы не было). Но мне очень хотелось увидеть его работы, и мы сговорились встретиться у него в мастерской. Однако, когда я в назначенный час пришел туда, Бажбеук-Меликяна не было. Вечером я зашел в студию высказать ему свое возмущение. И тогда, немного смутившись, Бажбеук-Меликян с присущей ему обезоруживающей искренностью сознался, что просто не хотел продавать свои работы.

Характерно, что те несколько картин Бажбеук-Меликяна, которые были приобретены у него музеем спустя десять лет после этого эпизода с его персональной выставки в Ереване, он согласился продать лишь при условии, что музей оплатит их не деньгами, а французскими красками.

Эти эпизоды характерны для Бажбеук-Меликяна, жизнь которого явила собой образец преданного, страстного, жертвенного и героического служения искусству.

Та коллекция работ художника, которая собрана в настоящее время в галерее, дает представление о характере и эволюции его искусства. На протяжении полувекового творческого пути тематика их почти не претерпела изменений: это цирковые сюжеты, женщины за туалетом, купальщицы или просто женские портреты. Женщина — единственная тема, владевшая художником в течение всей его творческой деятельности. И поразительно, что при всей кажущейся узости этой темы художник не повторяется, не впадает в трафарет, с удивительным разнообразием и находчивостью варьирует ее.



В ранних работах, таких, как «Тир», «Группа женщин», «Купальщицы» (1928), Бажбеук-Меликяна особенно интересовала проблема света, освещения. Он искусственно освещал одни фигуры и лица, погружая другие в темноту. В дальнейшем художник отходит от этого приема контрастного сопоставления света и тени и переходит к более светлой, но насыщенной живописи.

В картине «Танец крымских татарок» (1936) все ее элементы — небо, резко откинутые фигуры женщин, их одежды — охвачены единым ритмом. Музыкальность ритмики образуется уже самой манерой письма нервными, темпераментными мазками, придающими всей сцене живую трепетность.



Г. Григорян. Натюрморт
с белой вазой 1928

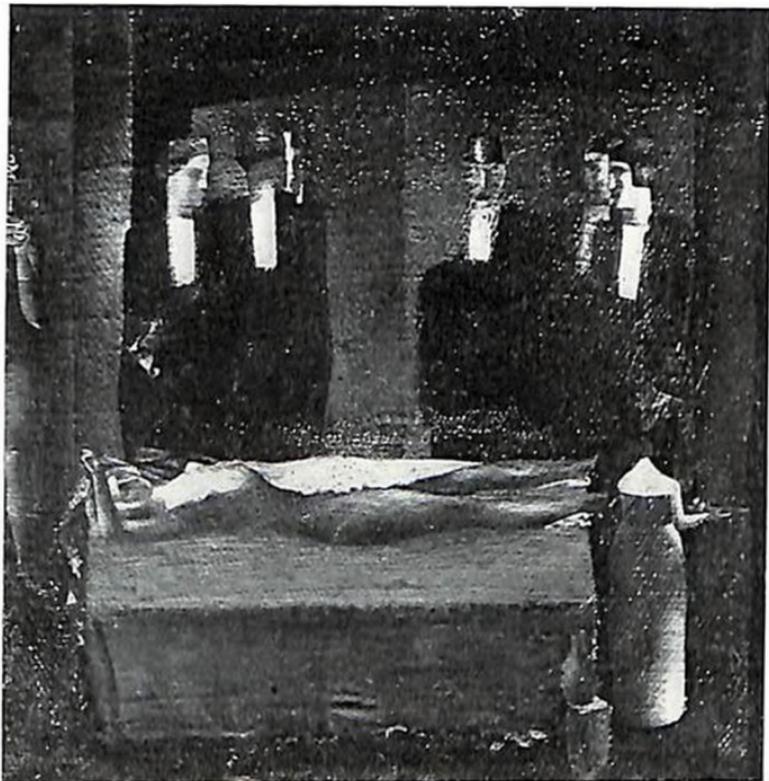
Одна из поздних работ Бажбеук-Меликяна в галерее — «Курдский танец» (1966). Само название картины, как это нередко у художника, условно: ни одежды, ни головные уборы, напоминающие турецкие фески, не имеют ничего общего с курдскими. Но этнографическая сторона никогда не интересовала художника. В этой условной не только по названию, но и по композиции картине, напоминающей театральную сцену, Бажбеук-Меликяна увлекала возможность необычным сочетанием тонов создать выразительную колористическую гармонию. И выполнить задачу эту блестяще удалось автору.

К числу видных мастеров старшего поколения относится и Геворг Григорян, прозванный Джотто (1897—1975). Художествен-



ное образование он получил в Москве во Вхутемасе, большую часть жизни прожил в Тбилиси, уроженцем которого был. В начале 1960-х годов переехал в Ереван. Собрание галереи не дает полного представления о творчестве Григоряна, но в Ереване находится музей художника (в который превращена его мастерская), где собрана большая часть его произведений.

Основные жанры, в которых работал Г. Григорян, — это натюрморт и портрет. Даже его композиционные работы (такие, как «Смерть вождя» в галерее или «Вардананк» в мастерской-музее) являются как бы групповыми портретами. Так, первый план в картине «Смерть вождя» (1927) занимают три головы, лишённые, однако, индивидуальности.



Интерпретация портретного образа у Григоряна характеризуется стремлением к типизации, к созданию обобщенных образов. Ему не свойственна непосредственная острая обрисовка индивидуального характера, какую мы встречаем, скажем, у Сарьяна и Агаджаняна. Для его работ характерна в целом сдержанная по цвету живопись, построенная на сочетаниях коричневых, черных, темно-красных и охристых тонов. Эта излюбленная гамма художника передает напряжение и драматизм, свойственные его произведениям.

«Натюрморт с белой вазой» (1928), как и другие натюрморты художника, отличается конструктивной четкостью и ясностью, тем подчеркнутым интересом к объемной форме, которая была характерна для натюрмортов Григоряна раннего периода творчества.

Если в работах Г. Григоряна отразилось влияние современного искусства, то творчество Иосифа Караяна (1897—1981) основано, с одной стороны, на принципах классического искусства, а с другой — на знакомстве с образцами народных примитивов. Но все это, пройдя через призму собственного мировосприятия Караяна, претворилось в самобытные художественные образы. Тематика его работ связана с жизнью народа, с его бытом. Мотивы навеяны далекими воспоминаниями, оставшимися в памяти художника с детских лет, часто это различные сценки из жизни старого Тифлиса, полные добродушного юмора. Но эти скромные и простые темы перерастают в интерпретации художника узкие рамки жанровой и этнографической конкретности.

Статичность композиционных построений придает монументальную значительность даже небольшим по размеру картинам. Спокойной уравновешенностью, чувством легкого юмора характерна картина «В город» (1958). Сдержанностью и внутренней силой полна работа Караяна «Беженцы» (1965), благодаря чему общая атмосфера трагичности не приобретает ощущения безысходности. Как и большинство работ художника, эти две картины отличаются четко моделированной формой и сдержанной гаммой красок, составленных из коричневых, охристых и черных тонов.

Лишь тремя работами представлено в галерее творчество замечательного мастера Аюпджана Гарибджаняна (род. 1902), который, подобно Бажбеук-Меликяну, не любит расставаться со



своими картинами. Но и эти работы дают представление о большом живописном даровании их автора, о своеобразии его художественного мышления, о его высокой профессиональной культуре.

Особый интерес представляет самая ранняя из этих картин — «Операция» (1926). Она производит сильное впечатление не только своим драматическим содержанием, но и эмоциональной силой, в ней заложенной. Общий насыщенный колорит, состоящий из черных, коричнево-красных тонов, на фоне которых выделяются светлые пятна манишек стоящих фигур, острота композиционного ритма, образуемого контрастным сопоставлением вертикалей этих фигур с горизонталью лежащей обнаженной женщины, создают напряженную атмосферу картины, вызывают сложные смысловые ассоциации, философские размышления о жизни и смерти.

Художественный язык картины Гарибджаняна опирается в целом на живописные достижения классического искусства, однако общий дух, лаконичность средств выражения и характер композиционной ритмики придают его творчеству современное звучание.

Характерные черты искусства Врамшапу Шакаряна (род. 1906) можно видеть в его работах, экспонируемых в галерее. Это — стремление к созданию обобщенных символических образов, условные приемы построения композиции, монохромная цветовая гамма, любовь к рисунку, интерес к силуэтной и линейной выразительности, к передаче объемной формы, создаваемой тональной моделировкой.

В портретах, таких, как «Старик и море», Шакарян ставит задачу создания не индивидуализированного, а обобщенного типа. В картине «Данте» портретный образ дополнен отвлеченными образами, составляющими как бы фон картины.

Ерванд Кочар (1899—1979), автор памятника Давиду Сасунскому, самого популярного современного скульптурного памятника в Армении, украшающего привокзальную площадь Еревана, — один из тех немногих советских армянских художников, кто с почти одинаковым интересом занимается и скульптурой, и живописью, и графикой. И все эти виды его творчества представлены в галерее.

Уроженец Тифлиса, он получил образование в местной Школе живописи и скульптуры, где учился у Е. Татевосяна, а затем в московском Училище живописи, ваяния и зодчества — у П. П. Кончаловского. Несколько лет он живет в Париже, где не только усваивает основные достижения искусства начала XX века, но и встает на путь собственных смелых новаторских исканий, результатом которых явилось создание особой формы художественного выражения, так называемой *peinture dans l'espace* (то есть живопись в пространстве), представляющей своеобразный синтез живописи и скульптуры — живописное произведение, написанное на нескольких сконструированных вместе плоскостях. Но, конечно, он работает и в традиционных формах.

К числу ранних живописных работ Кочара относится картина «Семья-поколение» (1925). Написанная в традиционных формах художественного выражения, она, по мысли автора, олицетворяет непрерывность жизни. Картина исполнена с большим мастерством, которое сказалось в богатой фактурной обработке поверхности холста и в компактной цельности композиции.

Другая работа — портрет А. Мовсисян (1936) — относится к следующему периоду творчества Кочара. Выразительность этого портрета, исполненного в сдержанной живописной манере, — в мастерстве передачи объемной формы, в любовной и тщательной отделке, ярко выявляющих образ обаятельной женщины.



Выдающимся произведением армянской графики явились иллюстрации Кочара к «Давиду Сасунскому», созданные художником для юбилейного издания 1938 года, когда отмечалось тысячелетие армянского эпоса. Кочар нашел оригинальное и своеобразное решение, имитируя изображенные фигуры под рельефы в духе древнеармянской скульптуры. Обращение к древним образам не стало стилизаторством, а внесло в иллюстрацию дух национального искусства.

Живопись и графика Е. Кочара не только обогатили искусство Армении новыми достижениями, но и наряду с творчеством других крупнейших армянских мастеров явились школой новаторских исканий для целого поколения молодых художников.

В галерее наряду с живописью представлены также армянская графика и скульптура. Это рисунки В. Суренянца, М. Сарьяна, Е. Кочара, рисунки и гравюры крупнейшего советского графика А. Коджояна. В советские годы появляются также мастера, занимающиеся только графикой, прежде всего книжной. Это Тачат Хачванкян (1896—1940), иллюстрации которого отличаются большим вкусом и чувством меры, сдержанностью, лаконичностью и высокой профессиональной культурой; Шаварш Ованесян (род. 1908) — один из первых армянских иллюстраторов, работы которого отмечены тонким юмором; Арарат Гарибян (1903—1952), работавший в эстампе, и Карапет Тиратурян (1911—1975), ученик А. Коджояна, широко использовавший в своих иллюстрациях наследие средневековой армянской книжной миниатюры.

Но крупнейшим армянским графиком наряду с Акопом Коджояном был живший во Франции Эдгар Шаин (1874—1947) — один из выдающихся, как уже говорилось, европейских офортистов. Шаин родился в Вене, учился в Академии Жюльена в Париже, вся его последующая жизнь и деятельность прошли в Па-

риже и связаны с ним. Здесь, на парижских улицах и бульварах, наблюдал Шаин жизнь большого города с его разнообразной толпой, претворяя полученные впечатления в яркие образы, воплощенные в офорте. Это — веселящийся Париж полусвета, богемы, нарядных женщин и круг отверженных и обездоленных пасынков современного ему города. В изображении этих двух миров художник свободен от какой-либо тенденциозности, у него нет подчеркнутого желания бичевать пороки общества. В то же время реализм его искусства — не сухая, протокольная передача видимого, а живое, одухотворенное претворение наблюденного в художественные образы.

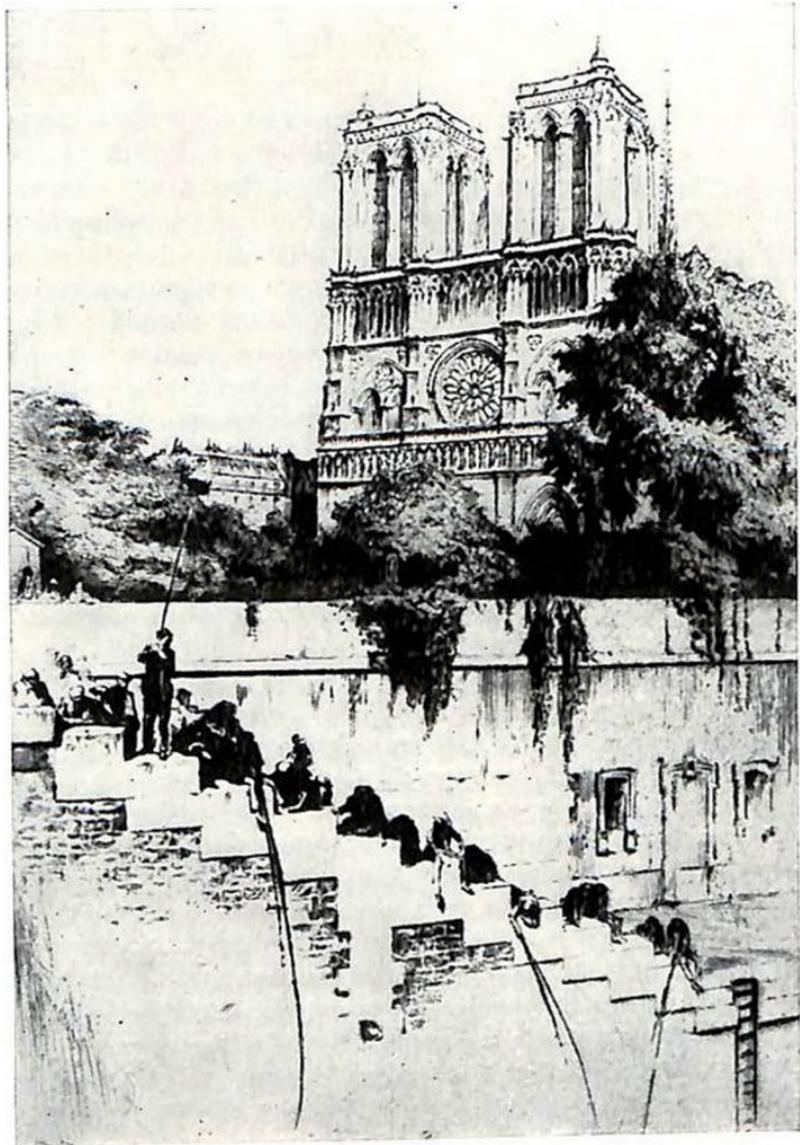
Иной, поэтический аспект творчества Шаина проявляется в его пейзажных работах, таких, как «Сена у Курбевуа» (1906), «Собор Парижской богородицы» (1910), «Домик у плотины» (1915), и др. В них характерно увлечение эффектами освещения, световоздушной среды, однако художник не теряет при этом острого чувства объемной формы.

Главным изобразительным средством искусства Шаина является острый и точный рисунок, причем художник с одинаковым блеском пользуется как линией, так и тоном.

Такое же высокое мастерство Шаина проявилось и в его портретных работах. В них мы видим наиболее сильные стороны дарования художника: острую характеристику, выразительность рисунка, убедительность образа («Луиза Франс», портрет артиста Лерана, портрет Лили и др.).

Этому способствует блестящее техническое совершенство офортов Шаина. Сочетая в одном и том же эстампе различные виды обработки — травление, сухую иглу, акватинту, — мастер достигает исключительной гибкости средств выражения.

Хотя вся жизнь Шаина прошла во Франции, он, подобно другим армянским художникам, жившим на чужбине, не порывал



связи с Арменией. В частности, своими работами, изображающими беженцев, он откликнулся на события в турецкой Армении в 1915 году. Он мечтал приехать в Армению, о чем неоднократно упоминал в письмах, однако это желание ему так и не удалось осуществить. Но ярким примером проявления его патриотического чувства явился дар Государственной картинной галереи Армении лучшей части своего художественного наследия. Зал, в котором теперь представлены офорты Шаина,— один из наиболее интересных в галерее.

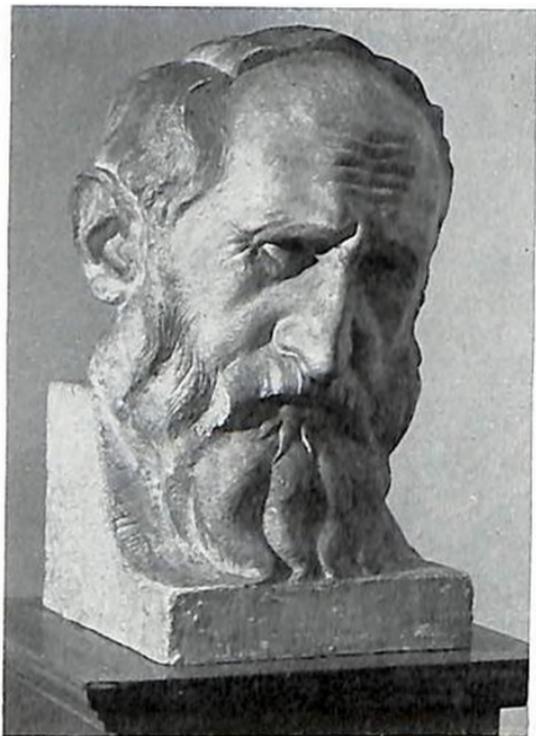
Скульптура в залах галереи синхронно сопровождает развитие живописи. Армянская скульптура нового времени зародилась значительно позже и не получила такого широкого развития, как живопись. Одним из первых армянских скульпторов был Андриас Тер-Марукян (1871—1919). Уроженец Еревана, он получил художественное образование в Париже в Академии Жюльена. Самой значительной его работой был памятник Х. Абовяну, установленный сперва в Ереване, а затем перенесенный в Канакер, к Дсму-музею писателя.

В галерее хранится несколько станковых портретных работ скульптора. В бронзовом бюсте католика М. Хримяна (1906) — лучшей работе Тер-Марукяна — пирамидальная композиция придает большую устойчивость и определенную монументальность скульптуре. Выразительность образа обусловлена остротой портретной характеристики.

Творчество Микаэла Микаеляна (1874—1943) представлено жанровыми скульптурами, исполненными в гипсе и в бронзе.

Крупнейшим армянским скульптором несомненно является Акоп Гюрджян (1881—1948). Его творчество подняло современную армянскую скульптуру на уровень мирового искусства.

Гюрджян родился в Шуше (Нагорный Карабах). Художественное образование получил в Париже в Академии Жюльена, но



А. Гурджян.
Портрет Г. Оасеяна, 1935

одним из своих первых учителей считал русского скульптора Паоло Трубецкого, знакомство с которым сыграло большую роль в его творческой биографии. В силу обстоятельств вторая половина жизненного пути Гурджяна прошла в Париже, но он был тесно связан со своей родиной и с деятелями русской культуры.

Четыреста из пятисот сохранившихся работ Гурджяна ныне хранятся в галерее. Большая часть их, как уже говорилось выше, принесена в дар вдовой скульптора и А. Аракеляном.

Значительное место в искусстве Гурджяна занимал портрет. Ранние портреты, такие, как портреты М. Ширванзаде (1910),

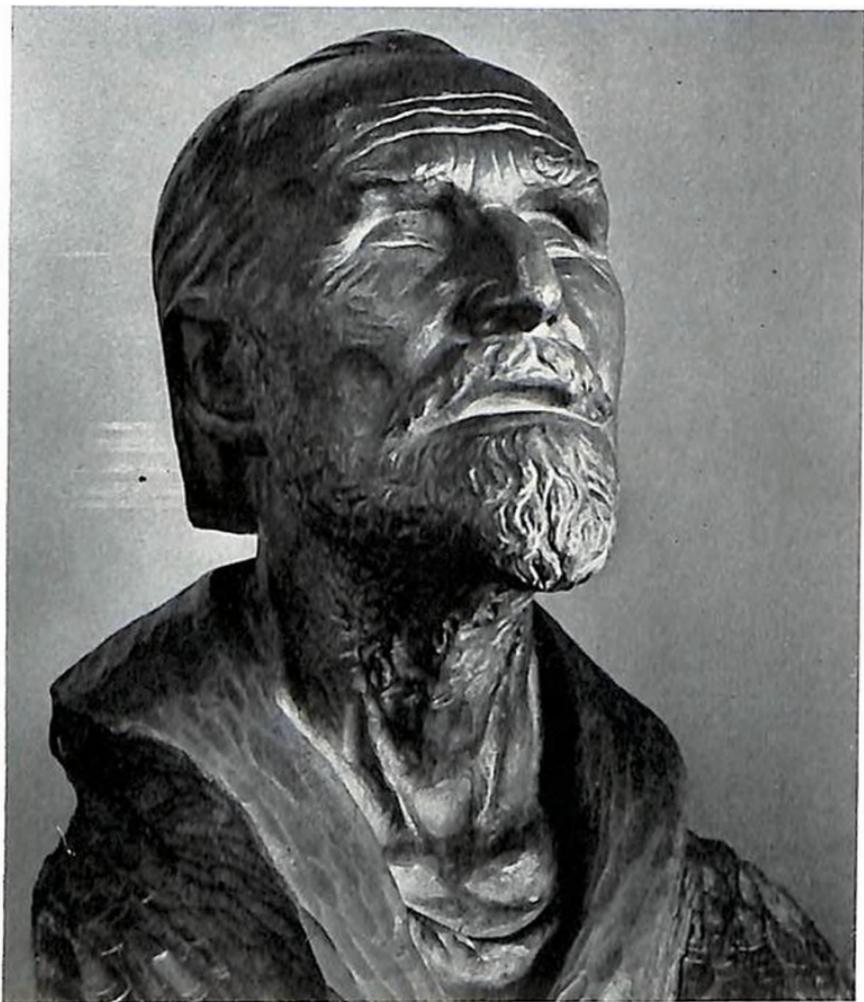
Л. Н. Толстого (1911), пианиста И. Добровейна (1913), отмечены чертами влияния Родена. В портрете Л. Н. Толстого внимание привлекает сочная, свободная лепка формы, подчеркнутые, выступающие черты лица создают выразительную игру светотени. В портрете И. Добровейна Гюрджян проявил не только исключительное чувство пластики, но и показал себя подлинным портретистом, раскрывающим внутренний мир модели.

Портреты М. Горького, Ф. Шаляпина (оба 1914 г.), С. Рахманинова (1915) относятся к следующему периоду, когда скульптор освобождается от влияния Родена. Портрет С. Рахманинова — одна из лучших работ Гюрджяна. Скульптор под внешней бесстрастностью и замкнутостью композитора увидел и передал нам его богатый и взволнованный духовный мир.

Из более поздних работ надо отметить портреты Г. Якулова, М. Сарьяна (оба 1917 г.), Г. Паскар (1933), Г. Овсепяна (1935), портреты негра (1926) и негритянки (1929), в каждом из которых скульптор с большой убедительностью передает неповторимую индивидуальность. Глубокую одухотворенность, народные, крестьянские черты лица видим мы у Гарегина Овсепяна, выдающегося ученого и прекрасного знатока армянской культуры; спокойную сдержанность и углубленность в себя — у М. Сарьяна; подвижность и энергичный темперамент — у Г. Якулова. Очень выразителен портрет актрисы Г. Паскар, красивой, уже начинающей увядать женщины.

Отметим наиболее значительные из сюжетных скульптур Гюрджяна. Это — «Пьета», «Победа», «Саломея», «Клеопатра», «Леда», «Диана».

Для изображения «Победы» скульптор выбрал аллегорическое решение: «Победа» предстает в образе богини, правящей конем, запряженным в колесницу, несущимся в стремительном беге над облаками. Несмотря на небольшие размеры, работа



отличается монументальностью. Своеобразный живописно-графический вариант этой темы представляет еще одна «Победа», помещенная художником на фоне черной лакированной доски.

В различных материалах и размерах, в круглой скульптуре и в барельефе решена Гюрджяном и другая тема — «Пьета», где ему удалось с большой силой передать трагедию смерти.

В образах «Клеопатры» (1924) и «Саломеи» (1925) много общего: в уплощенности фигуры, в резком повороте головы, в постановке корпуса, в загадочном взгляде.

Прекрасно представлен в галерее анималистический жанр Гюрджяна. Лисы, кошки, собаки, обезьяны охарактеризованы не только общими для того или иного вида особенностями, но и неповторимыми чертами, свойственными каждому животному.

Материальность трактовки человеческого тела, отсутствие идеализации характерны для обнаженной натуры Гюрджяна. В естественности грузного, тяжелого тела («Молодость»), в непринужденности случайной позы («Спящая») видит скульптор подлинную красоту женского тела.

Армянская скульптура получила дальнейшее развитие в творчестве советских мастеров.

Большое влияние на становление армянского изобразительного искусства оказала творческая и общественная деятельность одного из основоположников советской армянской скульптуры — Ара Сарксяна (1902—1969). Творчество его отличается многогранностью, он работал как в монументальной, так и в станковой скульптуре. Автор памятников, установленных в различных районах и городах Армении, он создал также и портреты и произведения декоративного характера.

А. Сарксян родился в Константинополе, художественное образование получил в константинопольской Художественной школе, а затем в Академии художеств в Вене.

В галерее представлены в основном его станковые работы, и в частности портреты. Как и другие произведения скульптора, портреты эти характеризуются реалистическим решением, связью с принципами классического искусства.

Среди портретов особенно удачны те, которые были исполнены непосредственно с натуры. Из них к числу лучших надо отнести портрет композитора Н. Ф. Тиграняна (1934, дерево). Очень живо схвачен и передан характер композитора, его психологическое состояние.

Кроме портретов в галерее хранится также исполненная в дереве композиция «Саак Партев и Месроп Маштоц» (1943), в которой скульптору удалось достичь монументальности образов. Манускрипт, органично объединяющий фигуры создателей армянской письменности, способствует цельности композиции.

Творчество Сурена Степаняна (1895—1971), другого основоположника советской армянской скульптуры, представлено в галерее портретами, жанром, который хотя и не являлся ведущим в его творчестве, однако занимал заметное место. Степанян родился в Елизаветполе (ныне Кировабад), окончил Вхутемас в Москве, с 1927 года жил в Ереване. Он автор нескольких монументальных скульптур, установленных в городе.

Характерными чертами Степаняна являются способность к обобщению формы, обостренное чувство объема и лапидарность в его передаче. В лучших портретах скульптор находит для каждого изображаемого черты, наиболее характеризующие его внутреннее состояние: ироничный Д. Демирчян (1948, бронза), усталый, скорбный и сосредоточенный А. Исаакян (1949, бронза), погруженный в свои мысли И. Орбели (1945, мрамор). Несколько скульптурных работ Степаняна посвящено историко-революционным событиям. Среди них — композиция «Смерть героя гражданской войны Л. Мхчяна» (1935, гипс).

Скульптор Григорий Иванович Кепинов (1886—1966), также один из основоположников советской скульптуры, живший в Москве, представлен в галерее портретами Аветика Исаакяна (1942, бронза), М. Сарьяна (1949, мрамор), М. В. Алпатова (бронза). Они очень характерны для творчества этого мастера, отмечены поисками реализма. Портреты отличаются остротой характеристики, убедительностью трактовки объемной формы, пластичностью.

В русле реалистического искусства развивалось и творчество представительницы также старшего поколения армянских советских скульпторов Айцемяк Урарту (1899—1974). Наиболее интересны ее портреты А. Габриеляна (1943, гипс) и С. Карагёзьян (1942, мрамор). В несколько ином плане — создания собирательного образа — исполнены два женских изображения, навеянных литературными произведениями. Это — «Алмаст» (1934, бронза) и «Ануш» (1938, мрамор).

Реалистической направленностью отличаются портреты Григория Агароняна (род. 1896). «Голова негрityянки» (1928, бронза) и «Автопортрет» (1928, мрамор), относящиеся к числу лучших его работ в галерее, отмечены живостью передачи характера, тонко подмеченным движением и тщательной отделкой формы.

Раздел современного армянского искусства, представляющий творчество художников, вошедших в искусство Армении в 40—70-е годы, по полноте охвата материала не может соперничать с уже рассмотренной частью коллекции армянской живописи. Формирование коллекции современного искусства вообще сложная задача, в определенном отношении даже более сложная, чем собирание произведений старых мастеров. Казалось бы, картины под рукой, нет проблем атрибуции, подлинности, подделок. Но зато здесь необходимо правильно сориентироваться в свежем, еще не изученном, не апробированном времени ма-

териале и, что не менее важно, подняться над субъективностью собственных оценок, а порой и личных отношений. И, наверно, не случайно в Лувр, как правило, не поступают работы здравствующих художников.

Развитие армянского искусства в послевоенное время определялось, естественно, достижениями крупнейших мастеров старшего поколения — С. Агаджаняна, Е. Татевосяна, М. Сарьяна, А. Коджояна, С. Аракеляна, Г. Гюрджяна, А. Бажбеук-Меликяна, В. Гайфеджяна, А. Сарксяна, С. Степаняна, Е. Кочара и других. Эти достижения, с одной стороны, создали общие художественные критерии, с другой — явились основой той традиции, на которой воспитывались следующие поколения художников. Надо отметить при этом, что в различные периоды было различным влияние того или иного из перечисленных мастеров. Так, в довоенные и в первые послевоенные годы были особенно сильны традиции С. Агаджаняна, Е. Татевосяна, С. Аракеляна и А. Бажбеук-Меликяна (интерес к искусству последнего, но уже в ином восприятии, вновь усилился в конце 60-х и в 70-е годы), школа же М. Сарьяна получила особенно широкое распространение с 50-х годов. Нередко традиции этих мастеров смыкались в творчестве их последователей.

Первое послевоенное поколение художников сохраняет особенно тесную и прямую преемственность с искусством Армении предшествующего периода. Основные изменения связаны с расширением тематического круга. Наряду с традиционными для армянской живописи 20—30-х годов жанрами пейзажа, портрета и натюрморта уже в предвоенные годы усиливается интерес к тематической картине — исторической и бытовой.

Здесь в первую очередь надо отметить картину «Убийство Юсуфа» кисти талантливого живописца Корюна Симоняна (1908—1943), гибель которого на войне была большой потерей для



армянского искусства. «Убийство Юсуфа» — одна из первых и немногих в этот период исторических картин. Эта работа совсем еще молодого художника обнаруживает известное влияние романтического искусства, но в ее колористическом решении проявился самобытный и яркий талант живописца. Гармония си-не-фиолетовых, пепельно-серых, холодных зеленых тонов, с которыми контрастируют насыщенные винно-красные, создает настроение трагизма, соответствующее содержанию картины. Другие работы К. Симоняна — «Автопортрет» и пейзажи Еревана — привлекают внимание благородством сдержанного колорита, говорящего нам о таланте и индивидуальности мастера, и о его способности к непосредственному восприятию природы.

В творчестве Эдуарда Исабекияна (род. 1914), художника широкого жанрового диапазона, наиболее интересны тематические картины. К числу его лучших работ в галерее относятся «Таня» (1947) и «Юный Давид» (1956). Для его творчества в целом характерно чувство динамики, проявляющееся как в интересе к передаче движения, так и в беспокойной и динамичной живописной манере.

В «Юном Давиде» художнику удалось по-своему передать необычную романтическую атмосферу эпоса. Большое место в картине отведено пейзажу, представляющему обобщенный образ армянской природы.

Композиционной целостностью и гармоничностью несколько «классического» колорита отличается портрет матери. Характерен для Исабекияна и тип композиционного портрета, одним из наиболее удачных примеров которого является портрет отца художника, названный им «Утро старика».

В галерее хранятся также и графические работы Исабекияна, и в частности иллюстрации к «Взятию Тмкаберда» О. Туманяна и «Вардананку» Д. Демирчяна (1952).

Среди тематических произведений, представленных в экспозиции галереи, необходимо отметить и работу Дмитрия Налбандяна (род. 1906) «Последний приказ полковника Закияна» (1942), посвященную герою Великой Отечественной войны. Для этой картины характерна свойственная творчеству Налбандяна реалистическая убедительность образов.

Большим живописным дарованием отмечены произведения Седрака Рашмаджяна (1907—1978), работавшего в основном в области пейзажа и портрета.

Обостренное чувство цвета позволило художнику выявить скрытую живописную красоту даже самых простых и неэффективных пейзажных мотивов. Тонкими переливами серебристо-лило-





вых тонов передает он настроение особого покоя и тишины ясного летнего дня в пейзаже «Ива» (1947). На разработке серебристо-серых тонов — излюбленной гамме художника — построена колористическая выразительность пейзажа «Севан» (1939). Характерные для пейзажей Рашмаджяна простота и выразительность, непосредственность и свобода живописной манеры отличают и его портреты.

Творчество Симона Галстяна (род. 1914) разнообразно по тематике, но наиболее ярко его живописный талант проявился в



области пейзажа. Одно из лучших произведений не только самого художника, но и всей армянской пейзажной живописи того времени — «Ранняя весна» (1940) — отличается смелой, свободной манерой письма, эмоциональностью и поэтичностью.

В пейзажах Хачатура Есяяна (1909—1977) природа Армении предстает в лирическом аспекте. Пейзажи, особенно такие, как «Весна. Арарат» (1945) или «Цветущий сад» (1946), следует отнести к числу лучших у художника, они отличаются непосредственностью восприятия природы.



С традициями, сохраняющими конкретность и зрительную точность в передаче художественного образа, связано и искусство целого ряда портретистов.

Произведения Епрема Саваяна (1909—1974) привлекают нас живописностью, интересом художника к объемной форме. Не отличаясь особой остротой характеристики и глубиной раскрытия образа, портреты Саваяна, такие, как портрет жены (1940) или портрет колхозницы Лусабер Казарян (1948), выделяются чисто живописными качествами, свидетельствующими о прирожденном колористическом даровании художника.

Портрет занимает главное место и в творчестве Мкртича Камаляна (1915—1971). В ранних его работах сказалось определенное воздействие искусства А. Бажбеук-Меликяна, однако в дальнейшем художник переходит к более яркой живописи, активно используя густой и насыщенный цвет.

Один из лучших его портретов — портрет М. Чмшкян (1952) — привлекает интересом художника к психологической характеристике портретируемой. Напряженная густая тональность во многом помогает созданию образа.

Характер живописи Арпеник Налбандян (1916—1964), художницы, в творчестве которой портрет занимал доминирующее место, во многом определен искусством А. Бажбеук-Меликяна. «Портрет рабочего» (1950), «Портрет Мэри Кочар» (1960) и жанровые картины — «Интересная книга» (1952), «Сказка бабушки» (1953) — отмечены непосредственностью исполнения, плотной материальной живописью, уверенным живописным мастерством.

Реалистической конкретностью отличаются портреты Амаяка Аветисяна (1912—1978) и работы Бабкена Колозяна (род. 1909), в частности его натюрморт «Черный виноград» (1957).

В русле иной художественной традиции, идущей от искусства М. Сарьяна, развивалось творчество О. Зардаряна, М. Асламазян, Е. Асламазян, М. Абегиан и других живописцев.

Мгер Абегиан (род. 1909) работает в различных жанрах, но наиболее удачно — в области пейзажа. Отталкиваясь от принципов живописи М. Сарьяна, он, однако, несколько по-иному интерпретирует природу. Его работы отличаются высокой интенсивностью цвета, подчас художник использует чистые спектральные тона, как, например, в «Натюрморте с армянской майоликой» (1957). В лучших своих картинах, таких, как «Горный хребет. Кировакан» (1957), он следует цветовому образу природы, достигая наибольшей художественной выразительности.

В творчестве Ованнеса Зардаряна (род. 1918) важную роль играет тематическая картина. Его «Победа строителей Севангэс» (1947) — одно из самых значительных произведений на современную тему — отличается монументальностью и обобщенностью форм, цельностью композиционного решения и сложным



колоритом. Две другие картины — «Предтропье» (1949) и «Комитас» (1951) — относятся к жанру исторического портрета, получившего широкое развитие в послевоенные годы. В портрете Комитаса художник создал глубокий образ музыканта, мыслителя и человека. И в самой фигуре композитора, и в пейзаже, играющем роль эмоционального фона, Зардаряну удалось передать настроение, во многом адекватное той лиричности и поэтичности, которые столь характерны для музыки Комитаса.

Но наиболее полно живописное дарование художника выявилось в пейзаже, о чем свидетельствует хранящаяся в галерее картина «Ранняя весна» (1945).





Основными жанрами в творчестве Мариам Асламазян (род. 1907) являются портрет и натюрморт. Групповой портрет «Мать-героиня» (1948) по композиционному решению напоминает семейные группы на старых провинциальных фотографиях, художница живо и правдиво характеризует портретируемых. Большую роль в создании портретной характеристики играет цвет — реалистический и одновременно декоративный. Эта особенность свойственна и другим работам художницы, в частности натюрмортам.

К числу самых значительных работ М. Асламазян относится картина «Возвращение героя» (1943). Написанная в тяжелые годы войны, она полна светлого оптимизма и неомраченной радости, составляющих ее основное содержание. Декоративная, энергич-

ная манера художницы хорошо передает то состояние радостной взволнованности, которым охвачены персонажи. История приобретения этой работы для галереи иллюстрирует мысль, высказанную выше, о сложности собирания произведений современного искусства.

В свое время, когда была куплена эта работа, она подвергалась довольно резким нападкам критики. Сейчас же, спустя почти сорок лет, стало очевидным, что это одна из выдающихся в советской армянской живописи картин на современную тематику.

Натюрмортам и портретам Мариам Асламазян во многом близки произведения ее сестры, Ерануи Асламазян (род. 1910). Близость эта сказалась в выборе жанров, в общей направленности работ, в характере их сюжетов, в родстве мотивов пейзажей и постановок натюрмортов. Но есть и отличия: работы Ерануи Асламазян менее условны и менее декоративны.

Декоративной выразительностью отличаются пейзажи и жанровые работы Ара Бекаряна (род. 1913). В картине «У колыбели» (1953) он стремится соединить жанровое повествование с декоративной выразительностью образа. Окончательное сложение индивидуальной манеры художника относится к 60-м годам, когда интерпретация живописного образа получает свое наиболее зрелое воплощение. В произведениях этих лет (таких, как «На ослике», 1960) усиливается декоративное начало, главным средством эмоциональной выразительности становится колорит, яркий и более условный, чем в ранних работах.

После окончания Великой Отечественной войны в Советскую Армению началась репатриация армян, живших до того времени в различных странах Европы, Азии и Америки. В их числе приехали и художники, некоторые из них — уже сложившиеся мастера

Художник исключительного живописного дарования Петрос Контураджян (1905—1956) во многом был связан в своем творчестве с лучшими достижениями французского реалистического искусства 40-х годов. И это естественно, так как художественное образование он получил в Париже, где успел обратить на себя внимание художественной общественности.

Живопись художника отличается исключительно тонкой вибрацией полутонов, придающей колориту его картин особое красочное богатство. Колористическое мастерство художника сочетается с умением создать четкую композиционную структуру картины, ритмически слаженную и цельную.

В галерее имеется ряд картин Контураджяна, исполненных с присущим ему высоким профессиональным мастерством, поэтичностью, умением одухотворить самый, казалось бы, неинтересный и непритязательный пейзажный мотив. Таковы «Городской пейзаж», написанный художником еще в Париже, и одна из последних работ — «Арабкир» (1956). Глубоко индивидуальное восприятие позволило Контураджяну своеобразно и неожиданно раскрыть новые, дотоле не прочувствованные аспекты даже в самых, казалось бы, традиционных пейзажах, как, например, в картине «Пасмурный день. Севан» (1950).

Сложившимся, уже известным мастером приехал в Ереван из Бейрута и Арутюн Галенц (1910—1967). Основными жанрами, в которых он работал, были портрет и натюрморт, где его мастерство достигло наивысшего уровня. Целый ряд его произведений, хранящихся в галерее, в частности натюрморты (1960 и 1965), полны радостного, праздничного чувства. Смело обобщая форму, художник не теряет связи с реальностью, и в этом ему помогает тонкое мастерство рисовальщика, умеющего схватить характер предмета. Это качество Галенца особенно ярко выразилось в портретах, которые, так же как и натюрморты, построе-



ны прежде всего на выразительности цвета. В портрете Хмары (1961) общая цветовая гамма создает атмосферу нервного напряжения, свойственного характеру модели.

Живопись этих двух прекрасных мастеров — Контураджяна и Галенца, — обладавших европейской художественной культурой и создавших в своих работах неповторимый мир образов, в значительной степени обогатила армянское искусство.

Близки к искусству Арутюна Галенца работы Армине Галенц (род. 1920), несколько более яркие и открытые по цвету. Художница работает в различных жанрах, но наиболее удачны ее натюрморты.

Один из своеобразных армянских пейзажистов — Бартух Варданян (род. 1897) — приехал в Ереван из Румынии. В галерее имеется значительное количество его работ (часть которых — дар автора), как ранних, изображающих пейзажи Бухареста, так и созданных в Армении. Для них характерна тяга художника к сдержанной, а в последние годы — к монохромной цветовой гамме. Но, несмотря на условность колорита, художник всегда сохраняет связь с реальным образом.

Экспрессивной, свободной манерой, условной гаммой насыщенных тонов отличается густая и напряженная по цвету живопись другого художника, приехавшего также из Румынии, Арамика Гарибяна (род. 1908), представленного в галерее пейзажем «Ереван. Этюд».

Особенно заметные изменения привнесли в искусство Армении следующие поколения, художественная деятельность которых началась в конце 50-х, в 60-х годах, и особенно те, которые пришли в 70-х годах. Они принесли с собой новое мировосприятие и новые художественные образы, их поиски в области изобразительных средств значительно смелее и многообразнее. Шире и круг тех источников, которые они активно осваивают, — это и искусство XX века в его лучших достижениях и средневековое национальное наследие. Но при всей широте исканий и разнообразии армянское искусство и последних десятилетий сохраняет ту цельность и самобытность, которые выделяют экспозиции Армении на всесоюзных и международных художественных выставках.

В современном армянском искусстве, прежде всего в живописи, можно выделить несколько основных направлений. Одно из них продолжает традиции искусства С. Агаджаняна, Е. Татевосяна, Ф. Терлёмезяна, Г. Гюрджяна и А. Коджояна. Художники этой группы развивают реалистические традиции армянского



искусства прежде всего в области тематической картины, стремясь соединить обстоятельный рассказ с емкостью смыслового содержания. Другое направление, самое многочисленное, с которым связывается наиболее хрестоматийное представление о национальном армянском искусстве, — «сарьяновское» направление. Оно характеризуется сравнительно большей условностью средств выражения при сохранении непосредственной связи с действительностью; в творчестве одних художников зрительный образ ближе к природе, у других он более условен. Основным средством выражения для живописцев этой группы служит цвет.

Несколько особняком от этих двух направлений стоит ряд художников, произведения которых трудно непосредственно связать с искусством того или иного из основоположников армянской живописи и которые в своем зрелом творчестве при-



шли к решениям более своеобразным и менее привычным для ставшего традиционным представления о современной живописи Армении.

Тенденция к повествовательному раскрытию образа, к рассказу, интерес к деталям, к пейзажу, который призван дополнить содержание, заметны в работах Григора Ханджяна (род. 1926), таких, как «Счастливая дорога» (1952), «Хлеб, любовь и мечты» (1964) и др. Живопись его строится на тональной разработке цвета. Это характерная черта не только живописных, но и графических работ художника, среди которых выделяются иллюстрации к роману Х. Абовяна «Раны Армении» (1958) и к поэме П. Севака «Несмолкающая колокольня» (1965).

Разнообразные по сюжетам и по характеру исполнения тематические картины занимают главное место в деятельности Саркиса Мурадяна (род. 1927). Его ранние работы, и среди них «Последняя ночь» (1965), отличаются реалистичностью художественного языка. В более поздних, таких, как «Их сын не вернулся» (1968), а также в ряде картин последних лет («Перед восходом солнца», 1971) наблюдается стремление автора к более обобщенным решениям при сохранении тенденции к точности и достоверности изображаемого.

Если в выборе художественных средств Г. Ханджян и С. Мурадян близки С. Агаджаняну, Г. Гюрджяну и Ф. Терлемезяну, то в стремлении к синтезу повествовательности сюжета и емкости его содержания надо усмотреть продолжение линии искусства А. Коджояна, проявившееся в его картине «Расстрел коммунистов в Татеве».

Для произведений Анатолия Папяна (род. 1924) и Сурена Сафаряна (род. 1923), работающих в жанре тематической картины, характерно стремление к обобщению содержания, в передаче которого главную роль у Папяна играет цвет, а у Сафаряна —



тональное решение. В жанре тематической картины работают также Григорий Агасян (род. 1926), для картин которого характерна повествовательность, и Зулум Григорян (род. 1932), стремящийся воплотить в конкретных сюжетах обобщенное содержание; его живописное дарование наиболее ярко проявилось в пейзажах «Дождливый день» (1973), «Весна» (1976) и др.

В ином плане развивалось творчество художников, работающих преимущественно в области пейзажа. Подавляющее большинство их связано в своем творчестве с искусством М. Сарьяна.

Выразительны по эмоциональному содержанию и по декоративной остроте пейзажи Арташеса Абрамяна (род. 1921), во многом идущего от традиции живописи М. Сарьяна, но сочетающего декоративность с желанием конкретно передать мотив.

Беспокойное драматическое настроение, насыщенный, плотный колорит, передача мужественного аспекта армянской природы свойственны пейзажам Грачья Худавердяна (род. 1923) «Севан» (1965) и «Алаверди» (1973). Лирическое настроение, смелая, широкая манера письма, свободно проложенный живописный слой, мерцание красок придают своеобразную поэтичность простым по мотивам пейзажам Джаника Гаспаряна (род. 1927). Поэтизацией скромных уголков природы отмечены и пейзажи Сурена Чилингаряна (род. 1918). Искренностью и непосредственностью привлекают лирические пейзажи Левона Коджояна (род. 1924), нередко включающие в себя небольшие жанровые сценки. Лирическим чувством проникнуты и работы Генриха Сиравяна (род. 1928), творчество которого особенно тесно связано с искусством М. Сарьяна.

Интенсивностью цветовых соотношений, стремлением выявить декоративную остроту изображений отличаются пейзажи Меружана Арутюняна (1927—1971), в частности серия его севанских пейзажей. Благородством тонко и богато нюансированного цвета

характеризуются пейзажи и натюрморты Рафаэла Атояна (род. 1931). Сдержанна и немногочисленна живопись Ованнеса Шаранбеяна (род. 1926). Конкретность реального образа передает в своих пейзажах Аракел Аракелян (род. 1927). Лиричностью отмечено творчество пейзажиста Микаэла Гюрджяна (род. 1928).

«Автопортрет» (1968), «Пейзаж с Арагацем» (1973) и другие работы одаренного живописца Ашота Ованнисяна (род. 1928) отмечены атмосферой сосредоточенности и грусти. Сохраняя в общем рисунке верность натуре, он своеобразно интерпретирует ее в цвете, подчиняя колористическому образу, который живет в нем самом. Внешне непритязательная живопись Вардигера Карапетыан (род. 1927) привлекает, однако, лиричностью, простотой и непосредственностью передачи мотивов.

Яркий, открытый цвет, увлечение декоративным аспектом изображения, динамичная живописная манера характерны для портретов и пейзажей Александра Григоряна (род. 1927). Ведущее место среди работ Наны Гюликёхвян (род. 1925) занимают картины на темы из народной жизни. Для них, так же как и для ее натюрмортов, характерна обобщенная декоративная трактовка.

Ранние натюрморты и портреты Лавинии Бажбеук-Меликян (род. 1922), такие, как «Натюрморт с кактусами» (1950) или портрет М. Аветисяна (1967), продолжают линию творчества М. Асламян. Эмоциональное воздействие этих работ основано на темпераментной и непосредственной передаче художественного образа. Любовь к острой обобщенной характеристике объемной формы сочетается у художницы с интересом к декоративным качествам изображений. В 70-х годах декоративная и цветовая нарядность работ предыдущего периода уступает место живописи, более организованной по композиции, при сохранении динамичной и темпераментной манеры письма.





Умением увидеть поэтичность в обыденном сюжете, тонко разработанной колористической гармонией отмечена картина Грачья Габузяна (род. 1930) «Сажают цветы» (1960).

Особенно смело и интересно продолжают традиции М. Сарьяна в творчестве двух мастеров, относящихся к числу самых талантливых художников среднего поколения: безвременно скончавшегося в расцвете творческих сил Минаса Аветисяна (1928—1975), развившего в своих работах ранний период живописи М. Сарьяна, и Мартина Петросяна (род. 1936), более свободно интерпретировавшего традицию искусства М. Сарьяна.

Уже с первых же выступлений на выставках М. Аветисян заявил о себе как о художнике, одаренном исключительным

чувством цвета. Ранние его работы отмечены осмыслением и освоением художественного наследия М. Сарьяна и французских художников начала XX века. Окончательное сложение его самобытного искусства относится к концу 60-х годов.

Картина «Хноци» (1964) — одна из серии его композиционных работ на тему деревенской жизни. Но художника привлекает не жанровый аспект бытовой сцены. Сюжет — это лишь повод для построения образа, композиционно и колористически основанного на ритмичном чередовании обобщенно написанных фигур. Незаурядное колористическое мастерство художника проявляется во всех его работах, и в частности в «Натюрморте с арбузом», отличающемся предельно контрастным сопоставлением ярких красок при доминирующей роли красных и синих тонов, локально проложенных энергичными мазками. В целом для творчества М. Аветисяна характерно поэтическое одухотворение и драматизм, которые нашли свое воплощение прежде всего в эмоциональной выразительности колористических решений. В его живописи традиция искусства М. Сарьяна получила наиболее яркое проявление и нашла свое дальнейшее развитие.

Искусство М. Петросяна характеризуется гармоничным сочетанием реального со сказочным: сохраняя интерес к конкретности окружающего мира, он смело интерпретирует живые жизненные впечатления, преобразовывая их своеобразным индивидуальным видением.

Содержание его работ — картин, пейзажей, портретов и натюрмортов — отмечено таинственностью и драматизмом. В пластической структуре его живописи гармонично сочетается ритм крупных свободно трактованных форм с тонкой графической отделкой деталей. Колорит отличается цельностью подбора охристых, коричневых, серых тонов благородного приглушенного оттенка, в нем нет резких цветовых противопоставлений.



«Портрет девушки» характерен для портретных работ художника; лишенный острой индивидуальной характеристики, он отмечен поэтизацией образа и общей пластической и цветовой гармонией.

В графических работах М. Петросяна — книжных и станковых — ярко проявились его дар рисовальщика и богатая фантазия.

Широта творческого диапазона и высокая профессиональная культура характеризуют творчество рано умершего художника Ованнеса Минасяна (1928—1973). Одна из лучших его работ в галерее — триптих «Времена года». В этой картине отразились наиболее сильные стороны творчества художника: владение языком монументального искусства, дар композиционного построения, способность создавать обобщенные образы. Музей дает представление также и о других жанрах, в которых активно работал живописец. Это пейзаж, натюрморт и портрет (в частности, «Портрет Лусине»).

И, наконец, следует отметить искусство тех художников, которые, как уже говорилось, не связываются непосредственно с рассмотренными выше достаточно традиционными группами. Творчество этих художников также складывалось на основе достижений национального искусства, но оно более независимо от традиции и смелее использует опыт современного мирового искусства.

В отличие от художников так называемой «сарьяновской» школы, в работах которых мир предстает в своем радостном аспекте, художественное видение Акопа Акопяна (род. 1923) более драматично. Образам его картин, натюрмортов и пейзажей, мотивы которых не отличаются внешней эффектностью, свойственна суровая сдержанность. В более просветленном плане решен его «Пейзаж». Цвет не играет у него ведущей роли.

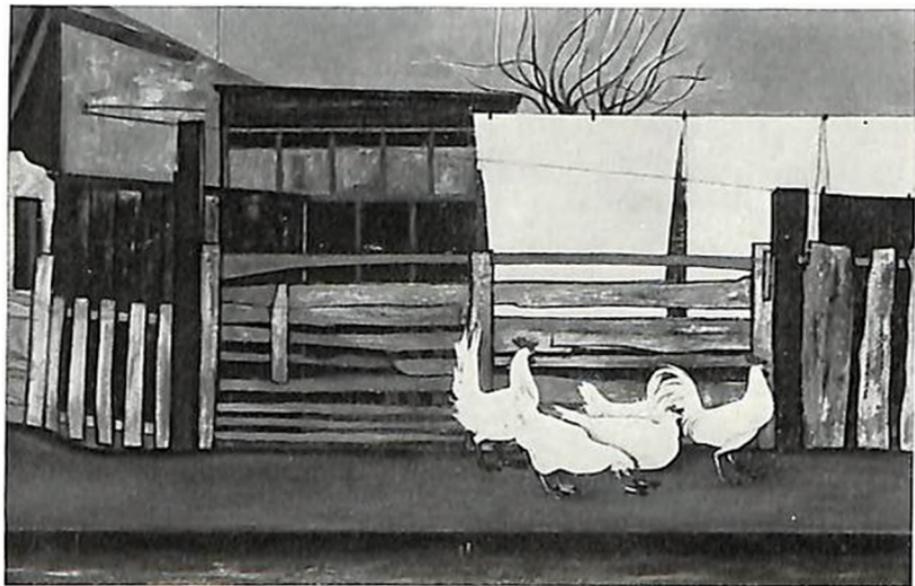
Живопись Акопяна подчеркнута монохромна, она основана на выразительности линейного силуэта и на четкости ритмической конструкции. Художник обладает обостренным чувством формы, в передаче которой достигает особой тонкости. Своеобразие интерпретации окружающего мира в работах Акопяна открыло новую грань природы Армении, расширив богатую традицию армянской пейзажной живописи.

Работы Кнарик Вартамян (род. 1922), и в частности ее пейзаж «В Лорийском ущелье» (1963), характеризуются стремлением к новизне художественных средств, смелыми поисками в области формы и цвета, они структурно продуманы, отличаются выразительностью яркого колорита и четкой ритмикой изобразительных элементов.

Произведения Рубена Адаляна (род. 1929) с исчерпывающей полнотой характеризуют черты его художественной индивидуальности: интерес к объемно-пространственному построению, ясность композиции, проявляющаяся в уравновешенности элементов, сдержанность палитры и тональное богатство. В его работах интерес к классическому искусству своеобразно сочетается с интересом к острым современным художественным проблемам. В больших композициях, таких, как «Хиросима» и «1915 год», художник обращается к принципам символики и аллегории. В его натюрмортах («С розами», «С ракушками», «С бутылкой» — все середина 70-х гг.), исполненных с профессиональным блеском, наряду с цвето-тональным решением использовано и фактурное богатство красочной поверхности. Выразительность портретов Адаляна, каждый раз новых по своему цветовому и пластическому решению, строится на остроте характеристики модели, как, например, в портрете Шахбазян.

Поисками поэтической образности, эмоциональной взволнованностью и непосредственностью художественного языка отли-





чаются две картины, представляющие в галерее творчество Николая Котанджяна (род. 1928). Характер композиционного построения, спокойный, замедленный ритм, нежный колорит, в котором сочетаются сиренско-лиловые и золотистые тона, передают ощущение безмятежного счастья материнства, составляющего основное содержание картины «Весна» (1960). Другая картина художника — «Веселый день» (1962) — беспокойна и напряженна. Ее художественный язык более усложнен; сопоставление контрастных цветовых плоскостей органически сочетается с ритмом картины, бодрым и динамичным. К сожалению, в собрании галереи нет работ Котанджяна второй половины 60-х и 70-х го-

дов — периода, когда искусство его окончательно сложилось. Представленные работы не передают всего своеобразия этого интересного и самобытного мастера.

Акоп Ананикян (1919—1977) — представитель старшего поколения — вошел в армянское искусство довольно поздно. Его картины в галерее, относящиеся к концу 60-х — началу 70-х годов, переносят зрителя в мир дорогих художнику воспоминаний, связанных со своеобразной городской атмосферой старого Гюмри. Эти работы лишены повествовательности. Характерный типаж его персонажей, одетых в старинные костюмы, представленных на фоне старого пейзажа, условный темный насыщенный колорит и свободная пастозная манера живописи с большой эмоциональной выразительностью создают атмосферу ушедшей жизни.

Картины Ашота Мелконяна (род. 1930), такие, как «Семья» (1967) и «В зеркале» (1973), отмечены поэтичностью и лиризмом. Основным выразительным средством в них служит тонко почувствованный рисунок, которому подчинено колористическое решение, отличающееся сдержанностью цветовых сочетаний — серо-голубых, серовато-охристых и приглушенных зеленых тонов.

Все сказанное относится к представителям теперешнего среднего поколения. В 70-х годах рядом с ними появилось большое число талантливых молодых художников. Их творческие поиски оказались еще более широкими. Это в значительной степени объясняется хорошим знакомством молодых еще со студенческой скамьи с достижениями мирового искусства (что, кстати, таит в себе и определенную опасность, подчас тормозя сложение самостоятельной художественной индивидуальности). Расширился и круг тех армянских мастеров, традиции которых влияют на сложение творчества молодых художников.

К сожалению, экспозиция галереи не передает всего разнообразия современной армянской живописи (до известной степени пробел этот восполняется Музеем современного искусства).

К числу интересных художников этого поколения относятся братья Генрих и Роберт Элибекяны.

Картины Роберта Элибекяна (род. 1941) изображают, как правило, сцены, напоминающие театральные, и, возможно, они навеяны искусством А. Бажбеук-Меликяна. В них фигурируют вымышленные персонажи, чаще всего женщины в необычных головных уборах и в живописных декоративных нарядах. «Девушка в шлеме» (1975), «Артисты в пути» (1977), «Фокусница с птицами» (1978) и другие работы Р. Элибекяна отличаются мелодичностью ритмического построения, выразительностью колорита и несколько напряженной праздничностью.

Тематика картин Генриха Элибекяна (род. 1936) более разнообразна. Более разнообразна по своим приемам и его живопись, смелая и экспрессивная. Станковые работы соседствуют у него с живописно разработанными рельефными изображениями.

Незаурядным колористическим дарованием отмечены работы Сейрана Хатламаджяна (род. 1939). К сожалению, в галерее экспонированы лишь ранние его работы: два традиционных по мотивам пейзажа — «Окрестности Айриванка» и «Дорога к крепости» (оба 1967 г.). Но, несмотря на традиционность сюжетов, в характере их интерпретации — в интересе к структурной разработке форм, тяготеющих к орнаментальной ритмичности, — проявилось индивидуальное творческое лицо художника.

Рано оборвалась жизнь талантливого молодого художника Вароса Шахмурадяна (1940—1977), оставившего много работ в различных жанрах, из которых наиболее удачны его натюрморты. В поздних его работах, таких, как «Натюрморт с грушей» (1971), «Розовый натюрморт» (1976), проступают своеобразные





черты его художественного темперамента: напряженная острота и динамика ритмической структуры, тяготение к насыщенному колориту.

В работах Ады Габриэлян (род. 1941) главным средством выявления художественного образа служит общая декоративная выразительность, почти ковровость как в цвете, так и в композиционной структуре ее произведений.

Развитие скульптуры и графики сильно отставало от живописи, которая, пожалуй, все шестьдесят лет советского армянского изобразительного искусства играла роль лидера. Но и в этих двух областях (хотя в них работает значительно меньшее количество художников) имеется ряд значительных мастеров.

Творческий диапазон одного из выдающихся современных армянских скульпторов — Никогайеса Никогосяна (род. 1918) — очень широк. Он работает в монументальной скульптуре и является автором ряда известных памятников не только в городах Армении. У него много интересных и станковых работ. И трудно сказать, в какой из этих областей наиболее ярко выразилось его дарование. В галерее представлены скульптура «Не скажу» (1943, бронза) и несколько портретных работ. Созданные скульптором образы всегда связаны с конкретным реальным прототипом и наделены острой характеристикой.

Художественная деятельность Гукаса Чубаряна (род. 1923) развивается в том же направлении, что и творчество скульпторов старшего поколения. Автор многих монументальных работ, он представлен в галерее портретами и скульптурой «Непокоренная» (1950). Произведения Чубаряна отличаются сдержанностью в трактовке объемов и стремлением сохранить, несмотря на довольно подробную детализацию, компактность и цельность общего. В его портретах выявление конкретного образа органично сочетается со стремлением к обобщению и типизации.



Сравнительно свободнее в своих творческих поисках Ара Арутюнян (род. 1928). Портреты композитора Комитаса и поэта Акопа Акопяна (оба 1958 г.) характеризуются четкой трактовкой формы, разработанной довольно детально. В скульптуре «Юноша» (1962) мастер, создавая конкретный образ, одновременно стремится типизировать его, выйти за рамки конкретности.

Непосредственностью художественного восприятия и остротой композиционных решений характеризуются работы Хачатура Искандаряна (род. 1923), и в частности его скульптура «Дождь». Обобщенный образ-символ предстает в работе Сергея Багдасаряна (род. 1923) «Пробуждение» (1960). Среди портретов Саркиса Мсрабяна (род. 1931) наиболее удачны те, в которых автор стремится к передаче конкретного реального образа.

Большое развитие получает армянская скульптура в 60—70-х годах, когда рядом с названными выше мастерами появляется группа молодых художников, творчество которых, как, впрочем, и творчество живописцев того же поколения, отмечено более смелыми поисками, а также активным стремлением выявить национальную традицию и в связи с этим, углубленным изучением древнеармянской скульптуры. Эти тенденции особенно плодотворно отразились в творчестве скульпторов А. Чахмакчяна, Е. Годжабашяна, Л. Токмаджяна и А. Шираза.

Поиски выразительности художественного языка выразились в портретах Арто Чахмакчяна (род. 1933), в которых скульптор при создании конкретного образа прибегает к смелой деформации формы, стремясь отразить психологическое состояние портретируемого.



Е. Годжабашян.
Голова девушки



Скульптуры Ерванда Годжабашяна (род. 1930), в частности его группа «Семья» (1972) или портрет «Голова девушки», строятся на контрасте четко выявленных объемных форм, ясных по характеристике. Их отличает сочетание монументальности с поэтическим художественным видением. В портретах Годжабашяна, где он доходит подчас до предельного обобщения, сохраняется, однако, внутренняя связь с реальным образом, с живой конкретной формой, что сообщает его работам внутреннюю жизненность и особую эмоциональную силу.

Для работ Левона Токмаджяна (род. 1933) характерна разнообразная и смелая трактовка пластических образов. Его скульп-

туры «Женский торс», «Отец-строитель» (1960) отмечены строгостью объемной характеристики, обобщенностью формы, оживленной скупым введением деталей.

Портрет поэта Паруйра Севака работы Ара Шираза (род. 1941) привлекает внутренним напряжением, драматизмом, острой пластической трактовки.

Интенсивное развитие получило в послевоенные годы и декоративно-прикладное искусство Армении, для которого характерно стремление к возрождению многовековых национальных традиций армянского прикладного искусства. Армения издавна славилась художественными изделиями из керамики, стекла и дерева, ковроткачеством и металлопластикой, ювелирным искусством. Богатые коллекции этих отраслей художественного творчества сосредоточены в Государственном Историческом музее Армении и в Этнографическом музее. В последние годы отдельные образцы в основном ювелирного искусства стали приобретаться и Государственной картинной галереей Армении. До революции в этой области работали народные мастера, из поколения в поколение передававшие древние традиции. У истоков зарождения армянского прикладного искусства советского времени стоял замечательный художник Акоп Коджоян. Родившийся в семье потомственных ахалцихских ювелиров (Ахалцих был одним из крупнейших центров армянского ювелирного искусства), Коджоян органично соединил в своем творчестве черты профессионального искусства с вековыми традициями искусства народного. Он оставил целый ряд эскизов ваз, кувшинов, блюд (как, например, «Птица феникс», 1941). К сожалению, эскизы эти не были воплощены в материале, а начинание Коджояна не было подхвачено профессиональными художниками.

Широкий интерес армянских художников к прикладному искусству начинается в конце 50-х и в 60-е годы и связан с общим



для всего советского искусства подъемом этой области художественного творчества. В этот период следует отметить большое разнообразие областей, жанров и техник в прикладном искусстве: это небольшая декоративная скульптура и керамические сосуды, ювелирные изделия и стекло, ковры и гобелены.

Среди художников, обратившихся к декоративно-прикладному искусству, наиболее выдающейся творческой индивидуальностью

был Рубен Шавердян (1900—1978), работавший в области мелкой пластики. Большею частью это раскрашенные женские фигурки в национальных костюмах, часто с кувшинами, представленные отдельно или группами. Пластика гибких, перетекающих форм, замедленная ритмика почти неподвижных фигур, приглушенные пастельные тона этих статуэток передают характерное для творчества мастера состояние поэтичности и легкой грусти. В конструктивной цельности объемов, в упрощенности форм, в самом типаже работ Шавердяна ясно прослеживаются национальные традиции.

Большим разнообразием жанров отличается творчество другого выдающегося прикладника, Рипсимэ Симонян (род. 1916), также работающей в области мелкой пластики. Ее статуэтки динамичны и полны напряжения. Так же как и Шавердян, важную роль в работах Симонян играет цвет, причем она любит яркие контрастные сочетания. Декоративные вазы в форме женских фигур и сосуды для вина в виде птиц, блюда и плакетки с подкрашенными изображениями своей яркой красочностью и общим мажорным настроением отражают праздничную грань искусства Армении.

Радостное, приподнятое чувство характеризует и изделия из майолики Мариам и Ерануи Асламазян.

Если все эти мастера, и особенно Р. Шавердян и Р. Симонян, опираются на древние национальные традиции, то для творчества Амаяка Бдеяна (род. 1925) характерно тяготение к художественному языку нового времени: подчеркнутая условность, простота и ясность объемов, временами почти примитивных. Он работает в различных материалах, исполняет как крупные, так и мелкие произведения; в отдельных работах умело использует цвет, акцентируя им эмоциональную выразительность объемной формы.

Менее активно и самобытно шло развитие армянской графики. Несмотря на то, что мы имеем такого первоклассного, своеобразного и глубоко национального графика, как А. Коджоян, несмотря на то, что молодым художникам было хорошо известно творчество такого выдающегося мастера, как Эдгар Шаин, армянская графика, особенно станковая (в частности, офорт), не получила широкого развития. Лишь в поздние годы, уже в 60—70-е, в творчестве отдельных мастеров она поднялась до высокого художественного уровня.

Одним из крупнейших современных армянских графиков является Владимир Айвазян (род. 1915). Его работы отличаются высокой профессиональной культурой, совершенством исполнения и богатством техники. Это — офорт и акватинта, резерваж и мягкий лак, литография. В сюжетных композициях, пейзажах, архитектурных мотивах (таких, как «Весна в Санаине»), зарисовках животных проявился особый интерес Айвазяна к реальным образам, непосредственность и эмоциональность выражения.

Разнообразны графические листы Сурена Степаняна (род. 1915) — станковые работы и книжные иллюстрации, исполненные большей частью в цвете импровизационной манерой.

Серия графических работ Рудольфа Хачатряна (род. 1937), выполненная в традициях классического искусства, демонстрирует умение передать характер портретируемого, тонкий вкус и незаурядное мастерство рисовальщика.

Но собрание современного отдела армянского искусства в галерее было бы неполным, если бы в нем не была отражена художественная деятельность тех армян, которые, волею судеб оказавшись за пределами родины, вынуждены и сегодня жить и работать на чужбине, в странах Европы, Азии и Америки.

Творчество крупнейших из них входит в историю искусства не только армянского народа, но и тех стран, которые стали для



них второй родиной. Но все они так или иначе связаны с искусством Армении и, подобно тому как неотъемлемой частью армянского искусства стало творчество Э. Шаина, З. Закаряна, О. Адамяна, О. Пушмана и многих других, так и творчество работающих за рубежом художников является органической частью истории искусства армянского народа. Естественно, что произведения зарубежных армянских мастеров, рассеянных по странам мира, отличаются большим творческим разнообразием, так как в них отражаются изобразительные тенденции различных национальных школ, множественные грани художественных поисков современного искусства в целом. При всем этом в работах наиболее выдающихся из них — тех, кто имеет ярко выраженное творческое лицо, — отражаются также в той или иной степени

черты национального своеобразия. И эти черты роднят их с искусством, развивающимся в самой Армении.

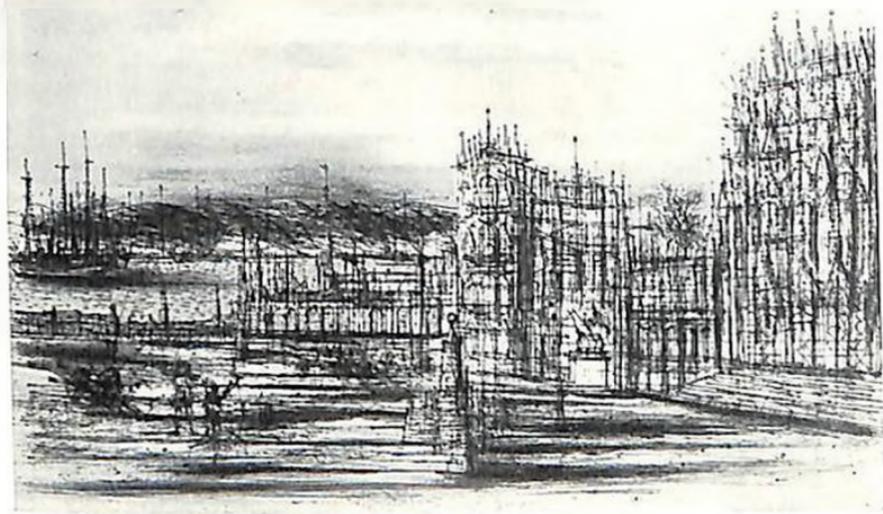
К сожалению, поступление работ зарубежных армянских художников в галерею не носит планомерного характера. Одним из самых больших пробелов этого раздела является отсутствие в нем работ крупнейшего мастера живописи середины XX века Арчила Горки (Востаника Адояна, 1904—1948).

Не имея возможности говорить обо всех зарубежных армянских художниках, представленных в галерее, остановимся на работах некоторых из них. Наиболее многочисленные группы образуют художники, живущие во Франции и США.

Простые жанровые картины (такие, как «Материнство» или «Игра в мяч», 1962), в которых наблюденность природы сочетается с условностью решения, характерны для творчества работавшего во Франции Армиса (Арменака Мисаряна, 1901—1976).

Известный художник парижской школы Жансем (Ованнес Семерджян, род. 1920) относится к числу тех мастеров, которые остались верны реализму даже в период, когда это направление было наименее популярным. Сочетание выдающихся качеств живописца и рисовальщика позволило Жансему достичь высокого профессионального совершенства и добиться большой художественной выразительности в своих картинах, сюжеты которых нередко посвящены народной жизни и имеют определенную социальную направленность.

Гарзу (Гарник Зулумян, род. 1907) — широко известный европейский художник, также живущий в Париже, — работает в живописи, графике и театрально-декорационном искусстве. Произведения Гарзу своеобразны: в вымышленном пейзаже движутся фигуры, также созданные воображением мастера. Работы Гарзу отмечены самобытностью и изысканностью манеры, тонким



колоритом, нервным драматизмом. Картина «Дворец на берегу моря» в собрании галереи, а также цветные литографии дают ясное представление о характере его творчества.

Драматизмом и внутренней силой отличаются также и картины другого армянского художника, работающего во Франции, — Ришара Жераняна (род. 1921). Его пейзажам «Порт Онфлер» и «Пейзаж. Прованс», экспонируемым в галерее, свойственны динамичная манера письма, пастозность красочной поверхности, густые насыщенные тона.

Неповторимым настроением, атмосферой спокойной созерцательности отмечены картины О. Адамяна, живущего в Англии, и в частности его работа «Семья с собакой» (1965). У этого мастера, обладающего высокой профессиональной культурой, основ-



ными выразительными средствами служат композиционная конструкция и тонкая тональная разработка цвета.

Творчество работавшего в Италии Жирайра Орагяна (1901—1962) характеризует острая социальная направленность. Мир бедных людей, отверженных является основным сюжетом его картин, драматизм которых доходит порой до трагического звучания. Произведения его, полные безысходной тоски, с неподдельной искренностью выражают гуманистическую сущность искусства Орагяна.

Широко известно на Западе имя Григора Шлдяна (род. 1900), живущего в Италии. Галерея обладает лишь двумя натюрмортами Шлдяна раннего периода — «Рыбы» (1928) и «Цветы» (1929). В этих работах своеобразный художественный стиль мастера, характеризующийся обостренным интересом к выявлению материального аспекта предметного мира, воспроизводимого им с исключительной виртуозностью, доходящей до иллюзионизма, еще не сложился окончательно. Эти натюрморты Шлдяна основаны на традициях классической живописи, но в определенной упрощенности манеры, в интересе к декоративности, в отсутствии характерного «музейного колорита» ощущается современный художник.

В совершенно иной мир образов переносит нас искусство Поля Киракосяна (род. 1926), живущего в Ливане, но хорошо известного и на Западе. Для его произведений характерны отношения насыщенных и нередко очень ярких тонов. Упорядоченная ритмическая динамика смело нанесенных широких пастозных мазков передает эмоциональное напряжение его художественных образов. Большинство картин Киракосяна, о сюжетах которых нередко приходится догадываться, изображают одну или несколько женских фигур в спокойных позах, объединенных общим настроением и наделенных своеобразной, характерной

для художника, ярко выраженной эмоциональностью и поэтичностью. Три работы Киракосяна — «Хутор», «Ливанский пейзаж» и «Беженки», представленные в экспозиции галереи, раскрывают характерные черты его живописи.

Спокойной, упорядоченной «классичностью» отличаются пейзажи Оника Аветисяна, жившего в Египте (1898—1974), художника большой профессиональной культуры, выдающегося педагога и искусствоведа, которому принадлежит заслуга создания первой истории армянского искусства с древнейших времен до наших дней. Смелая, свободная живописная манера и широкий диапазон тематики характеризуют творчество Ашота Зоряна, также работавшего в Египте (1905—1970). Среди его работ в галерее можно выделить жанровый пейзаж.

Пейзажными работами представлен в музее целый ряд зарубежных армянских художников. Это Зарэ Мутафян (род. 1907), Б. Костанян и А. Алаламсян (все во Франции), А. Тадосян (Канада, род. 1948) и Мисак Паланчян (США).

Саркис Хачатрян (США, 1886—1947) был художником, впервые познакомившим европейского и американского зрителя с индийскими фресками в копиях, исполненных им. Наряду с ранними работами Хачатряна в галерее есть также и его копии с фресок Аджанты в Индии.

Интересный раздел составляет зарубежная армянская скульптура, и здесь прежде всего надо отметить произведения Хорена Тер-Арутяна (США, род. 1909), для которых характерна пластическая острота образов, внутренняя динамичность, нервная разработка объема, своеобразная «графичность». Ему хорошо удаются и метко схваченные портреты, сохраняющие живость и остроту реального образа, такие, как «Автопортрет» и «Портрет жены» (1963), и портреты более обобщенного содержательного плана, как, например, «Месроп Маштоц» и «Саак Партев» (1964).

Большой экспрессией и динамикой отличается скульптурная группа «Петушиный бой».

В экспозиции представлены работы и других скульпторов, в частности Д. Камсаракан (Франция, род. 1907) и Н. Зарян (Италия, род. 1917).

Отдел армянского искусства — главный в Государственной картинной галерее Армении. Это, естественно, самый богатый, полный и растущий ее отдел.

Искусство Армении экспонировано в целом ряде других коллекций. Средневековая книжная живопись хранится в Матенадаране и в зарубежных собраниях. Монументальная живопись — отдельные ее фрагменты в оригиналах и значительное количество в документальных копиях — экспонирована в Историческом музее Армении. Богатейшие коллекции прикладного искусства сосредоточены в Историческом музее Армении и в Музее этнографии, в музее Эчмиадзинского собора и в собрании Иерусалимского армянского патриархата.

Образцы этих видов искусства в Государственной картинной галерее Армении не столь многочисленны. Полнее и интереснее, чем здесь, представлены армянская живопись и скульптура наших дней в Музее современного искусства. И наконец, в галерее недостаточно полно отражено творчество армянских художников, проживающих за пределами Советской Армении.

И все же именно Государственная картинная галерея Армении — тот единственный музей, который позволяет создать последовательное, цельное и достаточно полное представление об истории армянского изобразительного искусства и проследить его развитие от эпохи средневековья до нашего времени. Здесь с почти исчерпывающей полнотой и в наилучших образцах показано творчество подавляющего большинства армянских художников нового времени.



Отдел русского искусства

Отдел русского искусства в Государственной картинной галерее Армении можно назвать одной из интереснейших коллекций русской живописи. Ценность этого собрания не в количестве работ — несомненно, имеется немало музеев, численно превосходящих его, — и не в полноте охвата истории русского искусства, ибо далеко не все ее периоды хорошо представлены в нем. Гордость галереи — коллекция живописи конца XIX — начала XX века; здесь собраны первоклассные произведения, достойные Третьяковской галереи и Русского музея, а в отдельных случаях даже способные дополнить их.

Хронологически собрание открывается иконами. Это поступления последних лет, когда процесс выявления и собирания русских икон, их сосредоточения в музеях страны в целом завершился. Естественно поэтому, что в галерее нет шедевров русской иконописи; в основном это работы XVII века, то есть не самого лучшего времени в ее истории. И все же качество этих икон довольно высокое, потому что преемственность традиций в средневековом искусстве способствовала длительному сохранению профессионального уровня.

Русское светское искусство, зарождение которого относится к началу XVIII века, представлено в галерее начиная с середины века. Работы художников времени Петра I и Екатерины II в собрании отсутствуют, но галерея располагает рядом портретов, исполненных живописцами и скульпторами последних десятилетий XVIII века, — такими, как И. П. Аргунов, Д. Г. Левицкий, Ф. С. Рокотов, В. Л. Боровиковский, И. Т. Мартос и Ф. И. Шубин.

Среди них лучше всего представлено творчество Дмитрия Григорьевича Левицкого (1735—1822). Три портрета, созданные в разные периоды творчества художника, позволяют представить его эволюцию. Датированный 1770 годом портрет одного из знатных вельмож, Богдана Умского, — самый ранний из извест-

ных портретов работы Левицкого. Соответственно высокому положению изображенного, портрет имеет парадный характер, но художник несколько не льстит своей модели, не приукрашивает ее. Другой портрет — цесаревича Павла, — отмеченный возросшим живописным мастерством, тончайшей светотеневой моделировкой, должен быть отнесен ко времени наивысшего расцвета искусства художника, то есть к концу 1870-х годов. Третье произведение Левицкого в галерее — портрет неизвестной, написанный, очевидно, в первые годы XIX века, — хотя и выполнен мастерски, но несколько вял по характеристике.

В портрете неизвестного, принадлежащем кисти современника Д. Г. Левицкого Федора Степановича Рокотова (1730-е—1808), нет тенденции к индивидуализации модели, но этот портрет, как и другие работы этого выдающегося художника, привлекает своими высокими живописными качествами.

Серебристым колоритом пленяет работа другого известного русского мастера — Владимира Лукича Боровиковского (1757—1825). Это портрет сенатора Рунича.

В отличие от портретной живописи пейзаж занимал сравнительно скромное место в русском искусстве XVIII века. В галерее хранится несколько пейзажей этого периода. Это «Тиволи» Федора Михайловича Матвеева (1758—1826), исполненный в характерных для того времени традициях классицистического искусства, изображающий небольшой городок недалеко от Рима, и две акварели Михаила Матвеевича Иванова (1748—1823) с видами Армении. Одна из них изображает Эчмиадзин со стороны храма Рипсимэ. Она послужила, по-видимому, эскизом для его картины, находящейся в Русском музее, — «Вид трех церквей на фоне Арарата». На другой — запечатлено ущелье Раздана, старый мост и стены сардарского дворца. Сейчас, когда пейзажи этих мест значительно изменились, акварели Иванова приобрели



двойную ценность — не только художественную, но и историческую.

В галерее имеется и несколько скульптурных работ XVIII века. Бронзовый бюст Екатерины II исполнен выдающимся русским скульптором Федотом Ивановичем Шубиным (1740—1805) в 1792 году. Это характерный образец того направления в русской скульптуре XVIII века, которое было отмечено определенной тенденцией к реализму. Два бронзовых бюста, изображающие представителей известного, уже упоминавшегося рода Лазаревых — И. Л. Лазарева и его сына, А. И. Лазарева, — выполнены младшим современником Ф. И. Шубина — Иваном Петровичем Мартосом (1754—1853). Мраморная скульптура «Прометей» создана Федором Гордеевичем Гордеевым (1744—1810).

Полнее представлены в галерее художники первой половины XIX века.

Портрет Д. Н. Filosofova (1826) работы Ореста Адамовича Кипренского (1782—1836) относится к позднему периоду его творчества, когда в силу ряда причин, в том числе и обстоятельств личной жизни художника, оно не было на прежнем высоком уровне. В поздних работах Кипренского уже нет той смелости и свежести восприятия, которые в молодые годы поднимали его искусство над академизмом.

Четыре работы Василия Андреевича Тропинина (1776—1857) в собрании галереи представляют нам художника в двух его любимых жанрах: бытовом («Гитарист», 1842; «Старушка за стрижкой ногтей», 1847) и портретном (портреты И. Л. Лазарева и А. И. Лазарева). Портрет одного из основателей московского Лазаревского института восточных языков — И. Л. Лазарева (1882) — относится к числу лучших портретов Тропинина. В нем выявилась реалистическая направленность его искусства. С под-





купающей простотой передает художник образ старого вельможи, его морщинистое лицо, впалую грудь, высохшие пальцы.

Картина Петра Васильевича Басина (1793—1877) «Богоматерь всех скорбящих» характерна для академического направления, занимавшего значительное место в русском искусстве первой половины XIX века. В этой многофигурной композиции нашли свое выражение специфические его черты: мастерская, хотя и искусственная, компоновка сцены, рисунок, демонстрирующий хорошее знание анатомии, умение организовать тональную цельность картины.

Блестящим представителем русского академизма был Карл Павлович Брюллов (1799—1852). Наряду с картинами заметное

место в его творчестве занимал портрет, где художник в определенной степени преодолевает принципы академического искусства.

В портрете А. М. Бек (1840) из собрания галереи (хотя его и нельзя причислить к лучшим портретным работам Брюллова) отразились наиболее ценные черты его портретного искусства: умение увидеть и правдиво передать образ портретируемой. В изображении молодой и красивой женщины нет идеализации; гармонична по цветовым отношениям живопись портрета.

Представителем позднего академизма, на целых полвека отстоящим от Брюллова, был Генрих Ипполитович Семирадский (1843—1902). Академизм этого периода отличается стремлением обновить живописно-пластические возможности старой академической школы художественными достижениями европейской живописи второй половины XIX века. В работах Семирадского, и в частности в картине «По примеру богов», представленной в галерее, нетрудно заметить интерес к проблемам освещения, к передаче воздушной среды и перспективы. Однако все это «подслащено», равно как и сам сюжет, оправдывающий название картины — под античной скульптурой изображена обнявшаяся парочка.

В галерее имеется три пейзажа выдающегося русского живописца первой половины XIX века Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791—1830). В пейзажах он, так же как и художники XVIII века, изображал преимущественно природу Италии — окрестности Рима и Неаполя. «Веранда в Сорренто» (1827) отличается правдивостью и поэтичностью.

Большой интерес, не только художественный, но и исторический, представляют акварели и рисунки Григория Григорьевича Гагарина (1810—1893). Около десяти лет художник прожил в Тифлисе, побывал во многих местах Кавказа и Закавказья. Ито-

гом пребывания Гагарина на Кавказе явился его известный альбом литографий «Caucase pittoresque».

В галерее хранится семь акварелей, среди них — «Базар у Гей-мечети» (1840) и два карандашных портрета эчмиадзинских монахов, мастерски исполненных этим отличным рисовальщиком и акварелистом.

Три портрета представителей семьи Лазаревых кисти Сергея Константиновича Заряно (1818—1870) характерны для этого художника, прекрасно владевшего техническим мастерством, но довольно поверхностного психолога. Все внимание его сосредоточено на иллюзорной передаче расшитых золотом мундиров, бархатного костюма и кружев.

Высоким художественным уровнем отличаются натюрморты Ивана Фомича Хруцкого (1806—1885) и Василия Алексеевича Себрякова (1810—1886).

Оба художника подражали фламандским и голландским натюрмортистам, но все же не достигли ни их блистательного мастерства, ни их умения проникать в мир вещей.

В галерее имеются работы многих художников-передвижников. Портрет адмирала С. А. Грейга (1883), которым здесь представлен Иван Николаевич Крамской (1837—1887), нельзя считать характерным для художника. Это один из тех заказных портретов, которыми он зарабатывал на жизнь, и, как большинство заказных портретов, отличается парадностью и сухостью. Но рука выдающегося мастера чувствуется и здесь, в высоком профессиональном качестве портрета.

Картина одного из крупнейших представителей передвижников — Василия Григорьевича Перова (1833—1882) — «Проводы покойника» в галерее является авторским повторением картины, находящейся в Третьяковской галерее. Безысходная скорбь выражена художником в поникшей фигуре вдовы, в лицах детей,

в заторможенном ритме движения и в пейзаже, холодном, сумрачном и пустынном.

Для Николая Николаевича Ге (1831—1894) характерно тяготение к большим философским темам. К сожалению, эта главная сторона его творчества совершенно не отражена в собрании галереи. В ней имеются лишь две работы Ге — «Неаполитанский пейзаж» и «Портрет И. С. Тургенева» (1871). Портрет И. С. Тургенева был написан с натуры и представляет несомненный документальный интерес, однако в художественном отношении обе эти работы не характерны для Ге.

Типичным представителем передвижничества был и Илларион Михайлович Прянишников (1840—1894). В картине «Неудачник» правдиво передан образ разночинца, не сумевшего выбиться в люди. Эта работа показательна для творчества передвижников не только сюжетом, но и художественными принципами — склонностью к изобразительному рассказу, повествовательности, интересом к деталям.

Та же повествовательность присуща и работам Владимира Егоровича Маковского (1846—1920). Две его картины в галерее — «Проводы новобранцев» (1892) и «Политики» (1894) — отличаются мягким юмором и склонностью к некоторой анекдотичности, что характерно для позднего передвижничества, потеврявшего в 1880—1890-х годах обличительную направленность.

Несколько иной характер носят картины его брата, Константина Егоровича Маковского (1839—1915), — он не смог преодолеть принципы академизма. И хотя в его портретах, таких, как портрет Дурново с дочерью (1880), есть черты реализма, однако желание нравиться публике, стремление к внешней «красивости» помешали решению серьезных художественных задач.

В большой картине «Перенесение священного ковра из Мексики в Каир» (1875) художник стремится экзотичностью сюжета и



восточных типов внести оживление в картину. Написанная под сильным влиянием академической живописи, в характерном для последней темном колорите, картина не передает атмосферы юга. (В Русском музее экспонируется авторское повторение этого полотна.)

В галерее хранятся работы и других передвижников, в частности «Крестьянин» Константина Аполлоновича Савицкого (1844—1905) и «В поле» Григория Григорьевича Мясоедова (1834—1911).

Василий Васильевич Верещагин (1842—1904), знаменитый батальный живописец, хотя организационно и не входил в Товарищество передвижных выставок, но был близок ему идеями гражданственности и демократизма. Его батальных работ в галерее нет, но есть этюд, относящийся к той области, в которой он явился новатором. Он одним из первых обратился к изображению Востока. В небольшой картине «Браминский храм в Одейпоре. Индия» (1874—1878) Верещагин изобразил архитектурный памятник с характерной для него исключительной тщательностью и документальной точностью.

Творчество великого русского художника Ильи Ефимовича Репина (1844—1930) представлено в галерее значительным количеством работ — восемью живописными и шестью графическими. Однако в собрании нет выдающихся законченных картин мастера. Это портреты, эскизы и работы этюдного характера. Наиболее интересное произведение Репина в галерее — портрет председателя Государственного Совета Д. М. Сольского (1903), являющийся этюдом к большой картине Репина «Торжественное заседание Государственного Совета», хранящейся в Русском музее. Хотя в этом этюде, естественно, нет законченности портрета, однако по виртуозности живописной лепки, по смелому обобщению форм и, наконец, по меткости психологической характеристики его, как и другие этюды к картине «Торжественное



заседание Государственного Совета», следует отнести к числу наиболее значительных портретных работ Репина.

В галерее хранится этюд и к картине Репина «Садко в подводном царстве». Этюд отличается живописной свободой и непосредственностью, характерной для лучших работ художника.

К числу наиболее интересных произведений Репина в экспозиции галереи относится портрет «Блондинка» (1898). Несомненно, что это не заказной портрет, а один из тех, которые художник писал для себя. Он привлекает внимание не только поэтичностью образа, но и живописными достоинствами: свободной манерой письма, хорошо организованным колоритом, построенным на мягких неярких цветовых соотношениях.

Портрет Климентовой (1883), напротив, относится к числу официальных портретов Репина, но и здесь видно его выдающееся мастерство.

«Дуэль» (1913) — одна из поздних работ художника, характерная для его творческих исканий последних лет. Изображая конкретное событие, Репин стремился придать ему обобщенный характер.

По тем нескольким эскизам и этюдам Василия Ивановича Сурикова (1848—1916), которые находятся в галерее, трудно судить о творческом наследии этого великого русского художника, но даже и эти небольшие работы дают представление о его мастерстве и исключительном колористическом даровании. «Голова казака» — этюд к картине «Покорение Сибири» (1893), эскиз к картине «Степан Разин», женский портрет и «Монашенка» (1911) написаны в характерной для живописи Сурикова густой, насыщенной тональности, с использованием богатой цветовой нюансировки, четко лепящей объемную форму.

В галерее имеются две работы одного из крупнейших русских исторических живописцев, Виктора Михайловича Васнецова

В. М. Васнецов. Портрет Т. А. Мамонтовой



(1848—1926), творчество которого было посвящено прошлому России, ее эпическим сказаниям и сказкам. Это «Портрет Т. А. Мамонтовой» и «Фигура девушки».

Эти работы дают представление о мастерстве художника, но по тематике не характерны для творчества Васнецова, в котором портрет не занимал значительного места. Но, несомненно, портрет Т. А. Мамонтовой он писал с подъемом, увлеченный выразительностью привлекательного девичьего образа и гармоничным цветовым сочетанием ее одежды. И это увлечение чувствуется в самой живописи портрета, в свежести и светоносности красок. Другая его работа, «Фигура девушки», — один из рабочих эскизов для панно «Каменный век», исполненных им для Исторического музея в Москве.

В пейзаже Алексея Кондратьевича Саврасова (1830—1897) «Сжатое поле» (1874) правдиво представлен бесхитростный мотив, типичный для русской природы, и в этом смысле работа характерна для искусства живописца, одним из первых обратившегося к изображению природы России. Но в отличие от лучших работ художника пейзаж несколько суховат.

Из четырех работ видного русского пейзажиста Ивана Ивановича Шишкина (1832—1898) в галерее наиболее интересна ранняя из них — «В лесу» (1864). Судя по дате, она была написана в годы заграничной командировки художника и изображает пейзаж Швейцарии или Южной Германии. Пейзаж «Осень» (1892), редкий по мотиву, относится к числу лучших картин позднего периода Шишкина. По этим работам можно составить достаточно ясное представление о творчестве художника, тяготеющего к скрупулезной точности в передаче деталей и достигшего в этом большого технического мастерства.

Выдающийся русский пейзажист Архип Иванович Куинджи (1842—1910) представлен двумя пейзажами, из которых наиболее



интересен «Закат в лесу» (1878), привлекающий необычностью сюжета и эффектной передачей освещения, создаваемого заходящим солнцем. Мотив этот характерен для Куинджи, творчество которого было отмечено особым интересом к передаче необычных эффектов освещения.

Галерея обладает несколькими работами талантливого русского художника Федора Александровича Васильева (1850—1873). Его «Пейзаж» — один из шедевров собрания. Эта небольшая этюдного характера работа дает прекрасное представление о необыкновенном живописном даровании этого безвременно скончавшегося крупного пейзажиста.

Пейзажи Василия Дмитриевича Поленова (1844—1927), хранящиеся в галерее (почти все они были приобретены из собрания художника Е. М. Татевосяна), отличаются высокими живописными качествами. Даже в ранней работе «Дворик. Болгария» (1878),



в которой еще нет характерной для зрелого периода художника чистоты и звучности цвета, интереса к передаче цветового многообразия природы, — законченность композиции и благородство цвета говорят о живописном даровании художника.

Рядом с работами В. Д. Поленова экспонируются и несколько пейзажей его сестры — одаренной художницы Елены Дмитриевны Поленовой (1850—1898), исполненные акварелью.

Блестящим пейзажем этюдного характера представлен в галерее Ян Францевич Ционглинский (1858—1912), замечательный мастер, имя которого, однако, сравнительно мало известно широкому кругу любителей живописи. Этот пейзаж, носящий на-



звание «Танжер» (1908), хорошо передает атмосферу порта, волнует красотой и особой сдержанной силой.

Экспозиция работ Исаака Ильича Левитана (1861—1900) — один из лучших и наиболее полных разделов русского искусства в собрании галереи. Она позволяет получить представление о разных периодах творчества художника.

«Лунная ночь» (1899—1900), «Сжатое поле» (1890-е гг.) и большинство лучших работ Левитана зрелого периода свидетельствуют о той способности увидеть и передать поэтичность обыденного мотива, которая составляет самую привлекательную черту искусства Левитана.



Необычный, острый и выразительный детский образ предстает в тонком по живописи «Портрете девочки» (1889) кисти выдающегося художника Андрея Петровича Рябушкина (1861—1904). Возможно, это этюд к какой-то его картине из истории допетровской Руси.

Галерея обладает несколькими произведениями гениального русского художника Михаила Александровича Врубеля (1856—1910). И хотя работ Врубеля в галерее не так много и среди них нет крупных живописных произведений, но уже сам факт, что в собрании есть Врубель (художник, работы которого сосредоточены в основном в крупнейших музеях Советского Союза —

в Москве, Ленинграде и Киеве), а также что он представлен довольно разнообразно (рисунками карандашом, тушью и акварелью, эскизами декораций и майоликой) и к тому же произведения эти охватывают его творчество от самых ранних до самых последних лет, делает эту коллекцию работ Врубеля особенно ценной.

Портрет художника Шамшиняна (1883), соученика Врубеля по Академии художеств в Петербурге, был сделан Врубелем на третьем году обучения в Академии. Но это был год, когда молодой художник, по собственному признанию, уже начал нащупывать свой путь в искусстве. И в самом деле, портрет дает представление о мастерстве этого великого русского рисовальщика. Виртуозная, отточенная «лепка» объемной формы смелым штрихом придает этому рисунку ценность законченного произведения. То же тончайшее мастерство отличает и позднюю работу Врубеля — эскиз к портрету жены (1905).

В галерее имеются и произведения художника в майолике — «Голова пана», «Голова медузы». Они поступили в собрание музея из коллекции Е. М. Татовосяна, получившего их в подарок от театрального художника А. К. Шервашидзе, а он получил их от самого Врубеля. Оба произведения почти уникальны, так как в отличие от других майоликовых работ Врубеля не были размножены в десятке экземпляров. В майоликах Врубеля соединились две грани дарования художника — чувство объемной формы и тонкая колористическая интерпретация.

Блестяще представлен в галерее один из крупнейших русских художников — Валентин Александрович Серов (1865—1911), — портретом М. Н. Акимовой, одной из вершин его живописного мастерства. Привлекательность этого портрета многогранна. И незаурядный облик молодой красивой женщины, и глубокая психологическая трактовка художником образа ее, че-



ловека тонкой душевной организации, и удивительный по смелости, несколько неожиданный для Серова яркий колорит, построенный на сопоставлении контрастных цветовых пятен, прекрасно сгармонированный, — все это приковывает к портрету внимание зрителя, даже не искушенного в живописи. Сам Серов считал этот портрет одной из лучших своих работ, о чем сообщает И. Грабарь в своей монографии о художнике: «Когда мы как-то беседовали за столом на тему о его лучших произведениях, он (Серов.— Р. Д.) взял карандаш и написал названия



пятнадцати лучших, по его мнению, вещей, когда-либо им исполненных,—и здесь в числе первых оказалась М. Н. Акимова»¹¹.

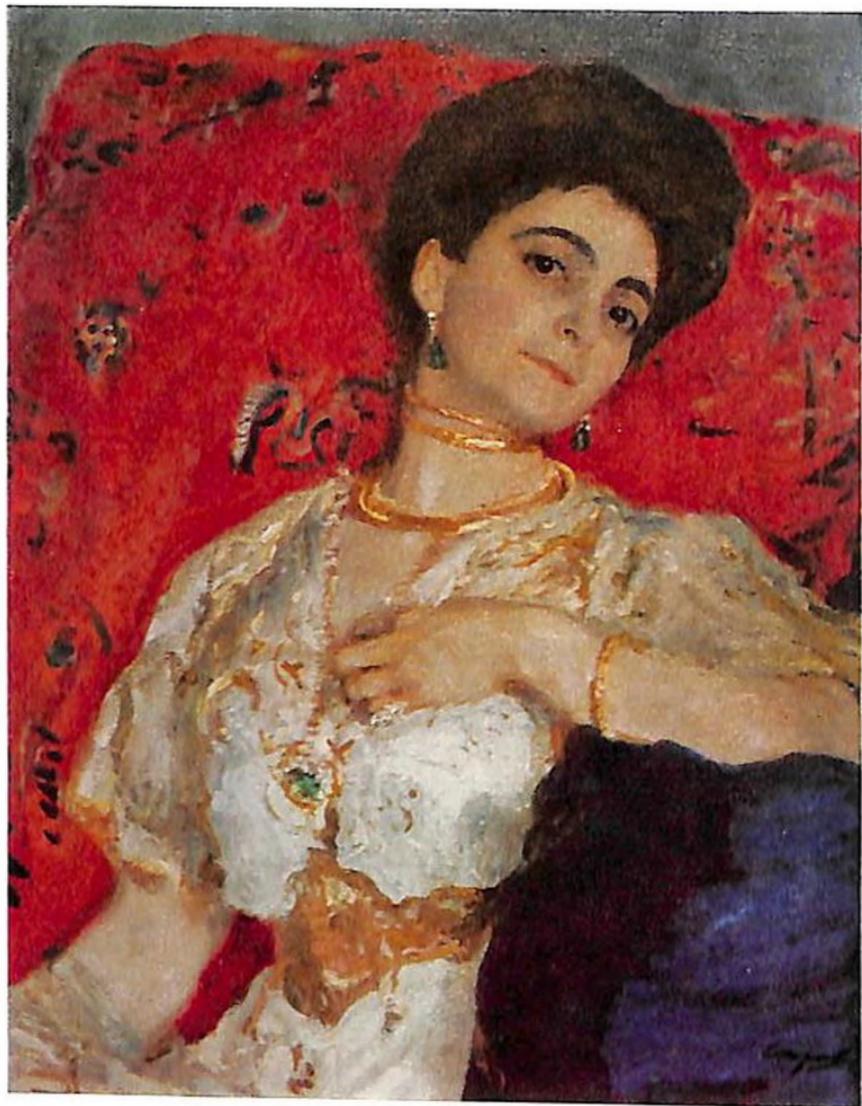
Портрет был подарен музею самой М. Н. Акимовой и ее матерью В. И. Кананян. Обстоятельства, при которых был сделан этот дар, заслуживают того, чтобы остановиться на них.

В 1928 году Музей Армении через епископа Баграта, знакомого с В. И. Кананян, обратился к ней с предложением продать портрет М. Н. Акимовой. В прошлом богатая благотворительница, на средства которой была построена и содержалась армянская школа в Новой Джульфе (в Иране), В. И. Кананян лишилась после революции своего состояния, нуждалась в средствах и, вероятно, могла согласиться продать портрет.

Ответ ее, однако, был неожиданным: продать портрет она отказалась, но предложила подарить его музею. Когда спустя некоторое время я приехал в Москву и зашел поблагодарить В. И. Кананян и М. Н. Акимову за их щедрый дар, они передали музею экземпляр монографии И. Э. Грабаря о Серове, подаренной М. Н. Акимовой И. Э. Грабарем со следующей надписью: «Дорогой Марье Николаевне, прошу посмотреть страницы 204—212 этой книги (где речь идет о ее портрете. — *Р. Д.*) и вспомнить, что есть такое прекрасное место, как Третьяковская галерея».

Портрет этот попал в другую галерею и явился одной из самых драгоценных жемчужин, ее украшающих.

Несколькими годами раньше был написан пейзаж «Сток сена» (1901). Это первый вариант пейзажа под тем же названием, хранящегося в Третьяковской галерее. В нем, как и в других своих пейзажных работах, Серов с удивительным мастерством передает особое очарование типично русского скромного мотива, лишённого какого-либо внешнего эффекта.





«Кубок большого орла» (1901) относится к серии исторических картин художника, посвященных Петровско-Елизаветинской эпохе. Изображена петровская ассамблея — увеселительный бал с танцами и играми. Проигравший в игре должен был выпить огромный штрафной кубок вина, так называемый «кубок большого орла».

В галерее хранятся также графические работы Серова, и среди них — несколько рисунков к басням Крылова. В них выявляет-

ся блестящий дар Серова-рисовальщика — скупыми, обобщенными линиями передает он выразительные фигуры животных и птиц.

Творчество выдающегося русского живописца Константина Алексеевича Коровина (1861—1939) представлено в галерее девятью работами: пейзажами, натюрмортами и театральными декорациями. Среди них надо особо отметить две картины, относящиеся к числу лучших работ художника: ранний пейзаж «Сарай» (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) и натюрморт позднего периода «Розы. Вечер» (1908). В них проявилось выдающееся колористическое дарование Коровина. В картине «Розы. Вечер» художник посредством тончайших красочных полутонов мастерски передает пленэрную среду.

Картина «Баба» кисти Филиппа Андреевича Малявина (1869—1940), находящаяся в галерее, — одна из наиболее удачных в знаменитой серии малявинских «Баб». Она отличается яркой красочностью и написана в той свободной, широкой, виртуозной манере, которая была характерна для творчества этого живописца.

О незаурядном живописном мастерстве замечательного русского художника конца XIX — начала XX века Абрама Ефимовича Архипова (1862—1930) позволяет судить выразительный северный пейзаж «Мост» с его сдержанной, гармоничной палитрой серебристо-серых тонов, широким способом наложения краски.

В галерее хранятся несколько работ выдающегося русского художника Михаила Васильевича Нестерова (1862—1942). Самая значительная из них — «Три старца» (1915), типичная для искусства Нестерова своеобразным пантеизмом, особым поэтическим одухотворением природы. Другие работы художника — «Портрет сына в испанском костюме» (1936), темный колорит которого хорошо передает общее напряженное состояние модели,

и акварель «Христова невеста» (эскиз к знаменитой картине, носящей то же название) — дополняют представление о творчестве Нестерова.

Произведения Виктора Эльпидифоровича Борисова-Мусатова (1870—1905), хранящиеся в галерее, позволяют судить об утонченном поэтическом искусстве этого замечательного русского художника, оказавшего большое влияние на становление творчества молодых живописцев начала XX века. Характерным для искусства Борисова-Мусатова настроением спокойствия, умиротворенности и легкой грусти, создаваемым мягкой гаммой изысканных пастельных тонов, и особой присущей художнику мелодической ритмикой отмечен «Портрет дамы в голубом». Очень свежо и непосредственно исполнен с натуры натюрморт «Цветы» (1902).

Прекрасными произведениями представлена в галерее группа художников «Мир искусства». Здесь собраны работы всех крупных мастеров этого художественного объединения.

Среди одиннадцати работ одного из главных организаторов и руководителей «Мира искусства» — Александра Николаевича Бенуа (1870—1960) — есть и произведение, подаренное музею самим автором, — эскиз декорации к пьесе Д. Мережковского «Царевич Алексей». Все они — будь то исторические картины, такие, как «Выход Екатерины II в Царскосельском дворце» и «Утро помещика», или пейзажи Версаля и Парижа, эскизы декораций к «Мещанину во дворянстве» Мольера и к опере «Гибель богов» Вагнера, или иллюстрации к повести Пушкина «Капитанская дочка» — отличаются утонченностью, изысканным вкусом и высокой профессиональной культурой, продуманностью композиции и остротой колорита, всегда выражающего общее настроение. Как и большинство мирискусников, Бенуа привлекают образы прошлого, и в этом обращении к прошлому некоторая идеа-



лизация сочетается с легкой иронией и, что самое ценное, с особой способностью передачи неповторимого духа времени.

Все жанры, характерные для творчества другого крупнейшего художника, входившего в «Мир искусства», — Константина Андреевича Сомова (1869—1939) — представлены в галерее совершенными по качеству произведениями. Это мир театральных представлений, портрет, так называемые «галантные сцены» и пейзаж.

В портрете Н. Г. Высоцкой (1917) нельзя не заметить определенной ориентации художника на русское портретное искусство XVIII века, что отразилось в композиции, в цветовых сочетаниях, в утонченном мастерстве исполнения, в характере проработки живописной поверхности. Пейзаж «Долина реки Силомаги» (1900), приобретенный галереей из собрания сестры художника Сомовой-Михайловой, сохраняет убедительность конкретного мотива и пронизан тонким, неповторимо сомовским настроением, отличающим все лучшие работы этого замечательного мастера. Блестящий дар Сомова-миниатюриста отразился в маленькой его работе «Зима» из серии «Времена года» (1905), где прекрасно передано ощущение зимних сумерек, сгущающихся за окном.

Декоративная выразительность в натюрморте Александра Яковлевича Головина (1863—1930) «Цветы» своеобразно сочетается с любовной отделкой деталей, придающей изображению материальную конкретность. Эскизы декораций к опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» (1901) для Большого театра и к пьесе Г. д'Аннунцио «Мертвый город» (1910) для Александринского театра дают представление о главной области творчества Головина — театрально-декорационной живописи.

Работы Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой (1871—1955) в галерее типичны для нее выбором сюжета — это излюбленные



ею городские пейзажи. Две акварели, изображающие Петроград и его окрестности (1918 и 1922), и картина «Старый порт. Амстердам» (1913) отличаются характерной для творчества художницы чертой: при строгости и точности изображения конкретного архитектурного памятника она находит ту меру обобщения, благодаря которой и возникает художественный образ.

Натюрморт «Цветы и фрукты» (1910) Бориса Израилевича Анисфельда (1878—1973) — одна из наиболее эффектных работ





отдела русского искусства галереи. Написанный в широкой манере, он привлекает прежде всего своим густым, выразительным колоритом. Яркая декоративность органически сочетается в нем с материальной убедительностью. Тот же звучный колорит радует глаз и в эскизах декораций и костюмов Анисфельда.

Автопортрет Зинаиды Евгеньевны Серебряковой (1884—1967) в галерее относится к числу лучших работ художницы. Отсутствие внешней эффектности, общая композиционная цельность,







тщательная проработка деталей — все это роднит ее работу с традициями классической живописи. Любовь к плавным линиям, мягкость, элегантность живописи — характерные черты творчества Серебряковой.

Пейзаж Константина Федоровича Богаевского (1872—1943) «Старая Феодосия» (1930) мотивом и характером исполнения типичен для творчества этого художника, больше всего известного своими крымскими пейзажами. Несколько условный по композиции, этот пейзаж передает не столько вид конкретной местности, сколько ее собирательный, «вневременный» образ.



Работы других художников «Мира искусства», представленных в галерее, демонстрируют как общие художественные тенденции этой группы, так и индивидуальные особенности каждого из этих крупных мастеров. В галерее экспонируются эскиз Николая Константиновича Рериха (1874—1947) для панно Казанского вокзала «Покорение Казани» (1914); эскизы костюмов и портрет композитора С. М. Ляпунова, исполненные одним из ярчайших мастеров этой группировки — Львом Самойловичем Бакстом (1866—1924); «Загородная прогулка» (1918), два живописных портрета и рисунки Бориса Михайловича Кустодиева (1878—1927); две работы Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957),





выдающегося русского графика; графические листы Сергея Васильевича Чехонина (1878—1931) и целый ряд других произведений.

Не менее разнообразно представлены в галерее художники других художественных группировок начала XX века, прежде всего «Голубой розы» и «Бубнового валета».



Творчество талантливого живописца Николая Николаевича Сапунова (1880—1912) было в значительной степени связано с театром. В галерее хранятся два эскиза декораций и одна картина на театральный мотив. Эти работы выразительны по колориту и являются характерными для русской театрально-декорационной живописи начала XX века — при сохранении принципов реалистического оформления сцены преобладание декоративности и яркой красочности.

Работы Павла Варфоломеевича Кузнецова (1878—1968) — крупнейшего мастера художественного объединения «Голубая роза», хранящиеся в галерее, характерны для творчества художника.





Декоративной нарядностью и четкой ритмической конструкцией отличается хорошо сгармонизированный по цвету «Натюр-морт» (1919). Удачно схвачен характер модели с ярко выраженным восточным типом в портрете артистки Позоевой (1915), исполненном в спокойной, приглушенной гамме матовых, пастельных тонов. В рисунке портрета, однако, нет смелости и обобщения формы, которые обычно присущи произведениям П. В. Кузнецова.

Единственная работа Сергея Юрьевича Судейкина (1884—1946) в собрании галереи — эскиз декорации к пьесе Х. Бенавенте



«Изнанка жизни» (1912) — может дать представление и о творчестве этого замечательного художника и о расцвете русского театрально-декорационного искусства в конце XIX — начале XX века. Благородная колористическая гамма чуть приглушенных тонов пленяет игрой тонко варьированного цвета. Большое колористическое дарование, изысканность вкуса, умение передать дух той или иной изображаемой эпохи — эти качества искусства Судейкина отличают его эскиз.

Менее известным среди художников «Голубой розы» был Петр Саввич Уткин (1877—1934). Его натюрморт «Цветы» (1916) отличается неброской, тонкой живописью, чувствуется большая



живописная культура автора, характерная для всех членов этой художественной группировки.

Художники, входящие в объединение «Бубновый валет», стремились вернуть предмету объем, добиться синтеза цвета и формы. Большую роль в их творчестве играло освоение традиций Сезанна.

В галерее представлены, пожалуй, почти все крупнейшие художники этого объединения: П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, А. В. Куприн, А. В. Шевченко, Р. Р. Фальк, В. В. Рождественский.

Работы Петра Петровича Кончаловского (1876—1956) в галерее охватывают почти тридцатилетний период в творчестве этого замечательного живописца. Два натюрморта — «Фрукты» (1912) и





«Цветы. Дигиталис» (1916) — прекрасно характеризуют ранний период его искусства, отмеченный влиянием живописи Сезанна.

Плотная, насыщенная живопись «Фруктов» и сам мотив особенно типичны для «Бубнового валета» — художественной группировки, объединившей русских сезаннистов, среди которых Кончаловскому принадлежит одно из первых мест. Широким общенным мазком лепит он формы и в натюрморте «Цветы. Дигиталис».

Работы, выполненные в 20—40-е годы, такие, как «Ветряная мельница» (1927), портрет писателя В. Иванова (1941), «Натюрморт. Корзина с рябиной» (1947), отличаются большей непосредственностью.

Две картины Ильи Ивановича Машкова (1881—1944) — натюрморт и пейзаж — прекрасно иллюстрируют творчество этого крупного живописца. Особенно высокими живописными качествами отличается его «Натюрморт с рыбами» (1900-е гг.). Изображая все предметы ярким и звучным цветом, художник сохраняет материальную убедительность каждого из них.

Несколько прекрасных картин Александра Васильевича Куприна (1880—1960) в галерее хорошо характеризуют творчество этого поэтического мастера. «Натюрморт. Цветы» (1919) привлекает сочетанием выразительной декоративности с благородством и утонченностью красочной гаммы, гармонично сочетающей темно-фиолетовые тона с белыми, красными и серыми. Пейзаж «Беасальская долина. Крым» (1935) демонстрирует следующий этап творчества художника, для которого характерно стремление к более точной передаче природы, в частности конкретного освещения.

В пейзаже Аристарха Васильевича Лентулова (1882—1943) «Сергиев посад» (1922) предстает типично русский мотив, характерный для творчества живописца. Энергичная и динамичная ин-



Терпретация этого простого мотива придает пейзажу внутреннее напряжение.

Александр Васильевич Шевченко (1882—1948) наиболее верный последователь Сезанна среди художников «бубнового вала». В картине «Сушка белья» (1925), во многом типичной для творчества художника, он создает образ природы, лишенный случайных моментов.

Собрание работ Роберта Рафаиловича Фалька (1886—1958) в галерее прекрасно отражает этапы его творческого пути от своеобразной интерпретации сезанновской традиции, от сочной, широкой лепки формы в ранних картинах периода «Бубнового валета» («Женщина у пианино», 1917; «Натюрморт с фикусом», 1913) к более тонкой и тщательно разработанной живописи, лишенной внешнего эффекта, в последующие годы (два портрета, полных мягкой поэтичности и сосредоточенности).

В галерее имеется несколько работ Василия Васильевича Рождественского (1884—1963), в том числе два натюрморта — «Яблоки» (1918) и «Тыквы» (1923), — написанные в принципах, характерных для «Бубнового валета».

Среди русских живописцев, творчество которых было тесно связано с традициями школы Сезанна, имя Алексея Еремеевича Карева (1879—1942) мало известно. В галерее он представлен блестящим по мастерству «Натюрмортом с балалайкой» (1915). По плотности и насыщенности живописи, по характеру проработки формы, по выразительности самих предметов натюрморт этот можно отнести к числу лучших произведений из созданных русскими последователями Сезанна.

Очень интересный раздел в экспозиции русской живописи составляют работы художников так называемого «русского авангарда».

Работы Михаила Федоровича Ларионова (1881—1964), одного из крупнейших представителей «русского авангарда» начала XX века, относятся к самому раннему периоду его творческой деятельности, когда он еще не встал на собственный путь в искусстве, а осваивал художественные открытия западноевропейской живописи нового времени. Но эти работы — «Яблоня в цвету» (1909) и «Купальщицы», — очень тонкие по живописи и мастерски написанные в импрессионистической манере, позво-



ляют судить об исключительном художественном даровании Ларионова и о том техническом совершенстве, которого он достиг уже в этот ранний период своего творчества. Более полное представление дает собрание музея о творчестве Натальи Сергеевны Гончаровой (1881—1962). Пейзаж «Ивы» говорит, подобно пейзажу Ларионова, об успешном освоении художницей традиций западноевропейского искусства, а в картине «Мальчик с петухом» уже выразились ее поиски собственного живописного языка. Смелый, несколько угловатый рисунок, яркий, насыщенный цвет придают этому, казалось бы, прозаическому образу особую значительность.

Картина выдающегося русского живописца Василия Васильевича Кандинского (1866—1944) «Восточная сюита. Арабы» (1911)



относится к раннему периоду творчества художника. Она демонстрирует один из его этапов, предшествовавших появлению абстрактных полотен. Сказочный мотив картины еще во многом сохраняет связь с реальностью — нетрудно разглядеть фигуры людей и скачущих лошадей, исполненные в утонченной колористической гамме.

Ранней работой представлен в галерее художник, пользующийся ныне мировой известностью, — Марк Захарович Шагал (род. 1887). Это пейзаж «Дача» (1918), изображающий уголок сада. Хотя и нельзя сказать, что по этой картине можно создать отчетливое представление о раннем периоде творчества Шагала, однако она отмечена особенной способностью художника придавать самым простым и обыденным предметам поэтическую окраску. Тонкое ощущение природы сочетается со своеобразным преобразованием ее в особый, «шагаловский» мир.

Острой выразительностью, тяготением к передаче трагической стороны жизни характеризуется картина Павла Николаевича Филонова (1884—1941) «Лиговка ночью» (1912). Она полна тревожного чувства, которое создается и беспокойным ритмом фигур и холодным колоритом с преобладанием черных и синих тонов.

В галерее экспонируется также карандашный рисунок Филонова, представляющий его как своеобразного и незаурядного рисовальщика.

После Великой Октябрьской революции заметно усилился интерес русских художников к Армении, к ее природе, архитектурным памятникам, быту и людям. Если в XIX веке этот интерес имел эпизодический характер, то уже в первые годы Советской власти Армения привлекает к себе внимание многих русских художников, стремящихся постигнуть характер страны, — Е. Е. Лансере, Г. С. Верейского, П. А. Шиллинговского, А. И. Кравченко, А. Д. Древина, Н. А. Удальцову.



Из работ, созданных в Армении Евгением Евгеньевичем Лансере (1875—1946), наиболее интересна картина «Старый дом в Горисе» (1926), изображающая интерьер старого зангезурского дома с верхним освещением, придающим сцене какую-то таинственность и необычность.

Кроме работ, связанных с Арменией, в галерее есть еще и несколько ранних работ Лансере, по тематике и мотивам характерных для его творчества в целом.

Графические работы Георгия Семеновича Верейского (1886—1962), исполненные им в Армении в 1937 году, — «Вид Еревана» и «Старый Ереван» — не отличаются той обобщенностью, которая характерна для лучших его произведений, они более докумен-





тальны, но в них ощущается увлеченность художника необычной для него природой.

Несколько пейзажей Верейского, графических и живописных, передают поэтическую красоту Ленинграда и его окрестностей.

Четыре рисунка Павла Александровича Шиллинговского (1881—1942) из его армянской серии, созданные в 1925 году, отличаются предельной точностью и большой тщательностью исполнения и могут теперь, когда и Ереван и пейзаж вокруг различных памятных мест Армении значительно изменились, служить ценным документальным свидетельством.

Свободой и виртуозным мастерством, которое позволило художнику даже в беглых зарисовках передать характер изобра-

жаемого, отличаются рисунки Алексея Ильича Кравченко (1899—1940) «По дороге в Арзни» и «Гей-мечеть в Ереване».

Среди произведений, посвященных Армении, особое место занимают работы Александра Давидовича Древина (1889—1938) и Надежды Андреевны Удальцовой (1886—1961). Они, пожалуй, как никто из русских художников, живших и работавших в Армении, стремились и смогли постичь общий дух страны, ее людей, природу, передать ее особый колорит и специфическое освещение. Это было особенно характерно для работ Удальцовой, в частности для ее картины «Сидящие женщины».

Пейзаж Древина «Норк» (1934) отличается гармоничностью насыщенного колорита. Среди его работ в галерее есть картина и на другую тему — «Платиновые рудники на Урале».

Разнообразны и значительны работы Козьмы Сергеевича Петрова-Водкина (1878—1939) в галерее. Это портреты, натюрморты и книжная графика 1910—30-х годов.

«Голова мальчика» (1910) — самая ранняя из этих работ. Образ мальчика вызывает ассоциации с образами древнерусской живописи, и одновременно в нем есть дух современности. Острой характеристикой отличается портрет Андрея Белого (1932), в котором художник подчеркивает значительность модели.

Следует особо остановиться на портрете В. И. Ленина (1934). Трудно найти среди других изображений вождя пролетариата такое, где бы образ его толковался так просто и интимно и одновременно значительно. Острый, характерный рисунок тонко лепит форму.

Одним из самых любимых жанров Петрова-Водкина был натюрморт. В галерее имеются три натюрморта художника. Различные по решению, они демонстрируют его большой композиционный дар и умение построить из обыкновенных будничных



предметов неожиданную по своей структуре изобразительную плоскость.

Три произведения Александра Евгеньевича Яковлева (1887—1938) — два портрета и пейзаж — демонстрируют высокое профессиональное мастерство этого художника, основанное на принципах классической живописи.

К сожалению, два портрета работы Натана Исаевича Альтмана (1889—1970) в галерее не дают представления об искусстве этого крупного художника, отточенное профессиональное мастерство которого особенно ярко проявилось именно в портретных работах. Эти портреты имеют случайный характер, в них мало выявилась индивидуальность художника.

Один из крупнейших советских пейзажистов — Николай Петрович Крымов (1884—1958) — представлен в галерее четырьмя пейзажами, написанными в разные периоды. Все они отличаются

А. Д. Древин. Норк. 1934

К. С. Петров-Водкин.
Портрет Андрея Белого.
1932



композиционной продуманностью и интересом к передаче объемной формы. В поздних работах следует отметить тенденцию к более точной передаче реальной природы.

«Балкон. Иней» (1905) — одна из ранних работ Игоря Эммануиловича Грабаря (1871—1960). В этом интимном по сюжету пейзаже художник достигает выразительности в передаче состояния природы богатством цветовых нюансов.

Колористическая поэтическая интерпретация русской природы, имеющая в основе левитановскую и коровинскую традицию, отличает пейзажи замечательного советского живописца Сергея Васильевича Герасимова (1885—1964).

К числу известных полотен относится картина выдающегося советского художника Аркадия Александровича Пластова (1893—1972) «У родника», привлекающая правдивостью и несколько грубоватой поэтичностью. Художник наделяет лишенный внеш-

А. А. Пластов.
У родника. 1952



С. Г. Коненков.
Женская фигура. 1921

ней красоты и эффектности девичий образ внутренней привлекательностью. С достоверностью передает он состояние природы, ощущение прохлады и света.

Две небольшие работы известного живописца Семена Афанасьевича Чуйкова (1902—1980), исполненные в густой и насыщенной тональности, хорошо передают характер, колорит Востока.

Николай Павлович Ульянов (1875—1949) представлен в галерее графикой. Два его пейзажа, исполненные в Италии, отличаются четкой и ясной построенностью, лаконичным рисунком, отточенным профессиональным мастерством.

Рисунок «Прогулка» Владимира Михайловича Конашевича (1888—1963), блестящий по исполнению, относится к раннему периоду его творчества.

Три произведения Владимира Васильевича Лебе-







дева (1891—1967)— два графических и одно живописное — дают представление о художественной манере этого выдающегося графика и живописца. Обобщенные светотеневые пятна, лепящие форму в акварели «Танцовщица» (1922), близки импрессионистической мягкости его живописного «Женского портрета» (1937).

Четырьмя графическими листами и одной живописной работой представлено в галерее творчество известного ленинградского графика Николая Андреевича Тырсы (1887—1942). Легкая, динамичная манера, характерная для графических работ мастера, отличает и «Натюрморт с тыквой», исполненный маслом, но производящий впечатление акварели.

Красочная, звучная, полная динамики акварель Татьяны Алексеевны Мавриной (род. 1902) «Улица» характерна для ее искусства, язык которого близок к народному творчеству.

Менее богат русский отдел скульптурой, но имеющиеся здесь работы отличаются высоким художественным уровнем.

Три небольшие бронзовые скульптуры Евгения Александровича Лансере (1848—1886) хорошо характеризуют творчество этого выдающегося скульптора, его большой дар анималиста.

В галерее имеется также не совсем обычное скульптурное произведение — оформление камина — Дмитрия Семеновича Стеллецкого (1875—1947). Это образец скульптуры начала XX века, когда появился особый интерес к традициям русского народного искусства. В обобщенных формах, в некоторой стилизации изображения, во введении цвета нашел воплощение своеобразный синтез традиций народного искусства с принципами современного искусства.

Две скульптуры Сергея Тимофеевича Коненкова (1874—1971) относятся к раннему периоду его творчества, для которого было характерным сочетание широкого смелого обобщения с сохранением живой реальной формы.

Обе работы — «Девушка в маске» (1914) и «Женская фигура» (1921) — исполнены в дереве, любимом материале мастера.

В портретной скульптуре, выполненной из дерева, — «Портрет Ш. Брокер» (1911) — видно высокое мастерство выдающегося русского скульптора Анны Семеновны Голубкиной (1864—1927). Четкой, как бы граненой проработкой формы живо показана дряблость лица изображенной. Примечательно, что мастеру удалось увидеть и передать красоту этого старческого лица.

Скульптура «Ленин — вождь» (1931—1932) — одна из скульптур «Ленинианы» Николая Андреевича Андреева (1873—1932). Несколько натуралистическая, работа эта особенно ценна тем, что Андреев не раз писал Ленина с натуры и хорошо изучил его облик. Скульптура отличается тонкой лепкой формы.

Творчество одного из крупнейших советских скульпторов — Ивана Дмитриевича Шадра (1887—1941) — представлено в галерее замечательным портретом А. М. Горького. Возможно, это была подготовительная работа к памятнику, установленному в Москве, но воспринимается она как самостоятельное произведение. Смелая, свободная лепка создает выразительный образ писателя, лишенный идеализации, но наполненный особой внутренней силой и одухотворенностью. Это образ автора «Буревестника».

К сожалению, в галерее имеется лишь одна работа замечательного советского скульптора Сарры Дмитриевны Лебедевой (1892—1967). Это портрет знаменитого летчика В. П. Чкалова (1936—1939). Динамичная, взволнованная лепка формы строит образ смелого, мужественного человека.

Два эскиза к памятникам В. И. Ленину и Степану Шаумяну Сергея Дмитриевича Меркурова (1881—1952) интересны тем, что позволяют судить о процессе работы над памятником этого известного советского монументалиста.



Отдел западноевропейского искусства

До получения нового помещения галереи залы западноевропейского искусства (три не очень большие и не очень светлые комнаты) были так плотно завешаны и заставлены экспонатами, что трудно было сосредоточиться на чем-либо; по плотности развески экспозиция напоминала запасник музея. Теперь, когда помещение галереи значительно расширилось, ценность коллекции западноевропейского отдела стала очевидной. Несомненно, это одно из лучших собраний европейской живописи после Гос. Эрмитажа и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Здесь представлены четыре крупнейшие школы западноевропейской живописи — итальянская, фламандская, голландская и французская; картины нидерландских, немецких и испанских художников; небольшие, но очень ценные по качеству собрания античной вазописи и европейского фарфора — немецкого, французского, английского; образцы мебели и прикладного искусства; прекрасная коллекция графики.

И сейчас, проходя через эти залы, я вспоминаю, как полвека назад, когда музей только начал получать картины западноевропейского искусства, ленинградские коллеги добродушно посмеивались надо мной, мечтающим о настоящем собрании западной живописи. И в самом деле, трудно было представить, что молодому армянскому музею удастся составить сколько-нибудь ценную коллекцию, а не случайное собрание третьесортных работ.

Итальянская школа

Из четырех школ наименее полно в галерее собрание итальянского искусства, представленного, за несколькими исключениями, работами второстепенных мастеров. Несомненно, эта коллек-

ция в слабой степени отражает высочайшие достижения живописи Возрождения — той блистательной эпохи в истории мирового искусства, которая положила основу всему искусству нового времени. Конечно, по коллекции итальянской живописи и скульптуры в галерее нельзя проследить последовательную историю их развития. Но определенное представление об общем ходе эволюции, об отдельных этапах, школах и мастерах она все же дает.

Итальянское искусство в собрании галереи открывается двумя работами неизвестных мастеров XIV века. Это «Дева Мария»¹² и «Обручение св. Екатерины»¹³. Обе они еще тесно связаны с искусством XIII века. Несмотря на наличие некоторых черт, говорящих о влиянии проторенессансных тенденций (трактовка лиц, а во второй картине — также одежды и рук), в целом здесь еще очень сильны принципы средневекового искусства — плоскостно трактованные фигуры в локальных по цвету одеяниях изображены на нейтральном золотом фоне, исключаяем возможность передачи пространства.

К числу ранних работ итальянской школы относится мраморный горельеф, изображающий богородицу с младенцем; в нижней части горельефа высечена надпись: «Donatello». Хотя некоторые исследователи считают, что это подлинная работа Донателло, авторство одного из величайших скульпторов эпохи Возрождения в этом горельефе представляется сомнительным. Но, безусловно, это очень характерный и блестящий по исполнению пример ренессансной пластики. Интерес к передаче объема и то мастерство, с которым этот объем лепится в формах барельефа, явились результатом исканий художников Раннего Возрождения: Паоло Учелло, Пьеро делла Франческо и самого Донателло. Но отсутствие пластической гармонии между головой и торсом и несколько тяжелые пропорции свидетельствуют, на наш взгляд,





о том, что барельеф был создан в школе Донателло по его оригиналу, но не им самим. «Тондо»¹⁴ неизвестного художника XV века круга Боттичелли изображает «Святое семейство». С искусством великого флорентийского художника эту картину связывают особая утонченность и изящество фигур, интерес к силуэту, линейная гармония форм и отсутствие ясно выраженного объема, столь характерного для итальянского искусства того времени в целом, но не нашедшего яркого отражения в творчестве Боттичелли, стоявшего несколько особняком в искусстве кватроченто¹⁵.

Искусство XVI века в собрании галереи представлено несколькими работами. Наиболее ранняя из них — «Мадонна с младенцем» феррарского мастера Бенвенуто Тизи Гарофало (1481—1559), находившегося под сильным влиянием искусства Рафаэля.

К тому же приблизительно периоду относится картина «Святой Себастьян» неизвестного художника круга Бернардо Луини,



последователя Леонардо да Винчи. Обратившись к истории одного из первых христианских мучеников, автор картины, однако, меньше всего задается целью передать драматизм сцены, страдания пронзаемого стрелами человека. И это характерно не только для автора данной картины, но и для большинства итальянских художников того времени. Они по традиции еще обращаются к церковной тематике, но религиозное содержание отходит на задний план. Сюжет для автора «Святого Себастьяна» — лишь повод для изображения гармоничного по пропорциям юношеского тела, переданного с большой реалистической убедительностью, в чем сказалось знание художником ренессансных достижений в живописи.

Одно из самых значительных произведений итальянской школы в галерее — «Аполлон и Марсий», по-видимому, ранняя работа знаменитого мастера эпохи Высокого Ренессанса Тинторетто (1518—1594). Картина поступила в музей из дворца в Гатчине, художественная коллекция которого формировалась при Николае I. Это типичный образец венецианской живописной школы, художники которой отличались особой любовью к колориту и высоким художественным вкусом. Несмотря на то, что в настоящее время картина сильно потемнела (потемнел слой покрывающего ее лака), в ясный солнечный день сквозь эту музейную патину проступают звучные и яркие цвета венецианской живописи. Не только цветовое решение, но и характер передачи объема и пространства, игнорирование линейного начала в этой картине очень типичны для венецианской живописи, и в частности для Тинторетто.

Сюжет картины заимствован из античной мифологии. Художник иллюстрирует здесь эпизод известного мифа о легкомысленном сатире, вступившем в музыкальное состязание с Аполлоном. Можно допустить, что эта картина имела парную себе, возмож-



но, продолжающую историю Марсия, жестоко наказанного Аполлоном. На эту мысль наталкивает композиция картины, в которой нет характерной для Тинторетто законченности; смысловый центр не читается центром композиционным, каковым, если это был диптих, могла быть правая часть композиции с выделяющейся светлым пятном фигурой обнаженной нимфы и пейзажем за ней и симметричная ей часть второй композиции диптиха.

В традициях венецианской школы работали и художники из семьи Бассано. В галерее имеется картина главы этой художественной семьи, Якопо Бассано (1510—1592), — «Поклонение волхвов»¹⁶ и картина одного из его сыновей, Леандро Бассано (1557—1622), — «Милосердие самаритянина».

Оба художника были последователями великих венецианцев, и прежде всего Веронезе, но по складу дарования не были ко-

лористами. Привлекательность их работ — в правдивости и реалистичности характеров, в убедительности лепки объемной формы, в мастерстве передачи светотеневых эффектов.

Картины, хотя и не относятся к числу лучших работ школы Бассано, дают все же представление об основных художественных особенностях искусства ее мастеров.

Блестящим мастерством живописной лепки, игры света и тени отличается «Портрет старика» Джованни Ланфранко (1580—1641), характерного мастера зрелого барокко, одного из тех, кто утвердил своим творчеством этот новый стиль с его сильным динамизмом и экспрессивностью форм, живописностью и декоративностью общего решения.

К тому же направлению относились и два современника Ланфранко — Строчи и Гверчино, выдающиеся мастера, портреты которых висят в том же зале.

Портрет Николая Куччи (1637) кисти Бернардо Строчи (1581—1644) так же, как и картина Тинторетто, поступил в галерею из Гатчинского дворца. Эта значительная работа отличается виртуозной живописью, мягкостью светотени и большой реалистической убедительностью образа.

К сожалению, широкая красная одежда модели — поздняя запись. Как предполагал Э. Липгарт, запись была сделана каким-то другим художником вскоре после написания портрета по желанию заказчика в связи с тем, что он был возведен в более высокий сан, дающий право на такое почетное одеяние. Таким образом, «художник возвысил его в чине на портрете и понизил достоинства самого портрета»¹⁷.

Из того же гатчинского собрания происходит и портрет сенатора Барджеллини работы Джованни Франческо Гверчино (1591—1666). Безусловно, портрет интересен уже тем, что относится к жанру достаточно редкому в творчестве этого выдаю-





щегося итальянского мастера XVII века. Но при всем внешнем блестящем исполнении работа эта кажется нам несколько холодной по чувству и менее выразительной, чем лучшие произведения художника.

Высоким художественным качеством отличается «Коронование богородицы» Якопо Каведоне (1577—1660). Несмотря на потемнение живописи, видно, что художник обладал чувством цвета; выразительно пространственное решение картины, фигурам которой присуща какая-то скульптурность.

Большинство работ итальянских художников XVII—XVIII веков, такие, как «Мадонна с младенцем» Сассоферрата (1609—1685), «Мадонна с младенцем» Манчини (1700—1758), «Аллегория» Помпео Батони (1708—1787) и «Кающаяся Магдалина» Цукарелли (1702—1788), свидетельствуют об угасании высоких достижений искусства Возрождения. Это, как правило, технически мастерски исполненные картины, в которых сочетаются традиции различных ренессансных мастеров.

Особое место в итальянском искусстве XVIII века занимает пейзажная живопись, в которой различаются два основных направления. Первое — это окрашенные романтическим настроением пейзажи, изображающие развалины величественных античных сооружений, оживленные светотеневыми эффектами, нередко в них изображены расположившиеся на привал разбойники.

К числу таких работ в галерее относится «Пейзаж с фигурами» Дж. Гизольфи (1623—1683). Второе — это венецианский городской пейзаж, представленный в галерее «Набережной в Венеции», приписываемый нами М. Мариески¹⁸, и одной из самых выдающихся работ итальянского отдела, его украшением, — небольшой картиной «Дворик» Франческо Гварди (1712—1793), этого «гения венецианской улицы», крупнейшего итальянского



пейзажиста XVIII века. Мотив картины характерен для Гварди, который наряду с нарядными и эффектными видами Венеции, с ее празднествами на набережных любил изображать и тихие романтические уголки, подобные «Дворику». Четко строит художник композицию, включая две арки под одну большую; остроту этой строгой композиции, основанной на уравновешенном распределении элементов, придает асимметрия лестницы. Композиционное совершенство, колористическая цельность, вдохновенное мастерство и свобода манеры выявляют в этой картине руку гениального мастера.

Творчеством Ф. Гварди фактически завершается экспозиция итальянского искусства в галерее. XIX век представлен лишь несколькими скульптурными произведениями, наиболее значительным среди них является выполненная в мраморе «Кающаяся

Магдалина» Антонио Кановы (1757—1822) — типично академическое произведение, мастерское по техническому исполнению, но несколько холодноватое и рассудочное.

Фламандская школа

Коллекция фламандской живописи в галерее хотя и невелика (здесь всего тридцать работ), но очень ценна по качеству картин, среди которых есть полотна таких крупнейших представителей искусства Фландрии, как Рубенс, Ван Дейк и Иорданс.

Картина великого фламандского художника Питера Пауля Рубенса (1577—1640) «Шествие Силен» — одна из серии его работ на античную тематику. Здесь изображен пьяный Силен, шествующий в компании своих сотрапезников. Картина поступила в музей из Эрмитажа, куда в свою очередь попала из Строгановского дворца; графы Строгановы приобрели ее в XVIII веке. Эрмитаж согласился расстаться с этой работой, очевидно, из-за того, что точно такая же композиция Рубенса хранится в лондонской Национальной галерее¹⁹.

Вероятно, в мастерской Рубенса были исполнены две одинаковые картины, одна из которых попала в Лондон, другая — в Петербург (и затем в Ереван). Работа в таких мастерских, как правило, велась по эскизу главы мастерской учеником (или учениками), а затем сам мастер «проходил» по картине и исполнял наиболее ответственные ее части. Наша картина несет следы именно такого метода работы; скорее всего, она не полностью написана Рубенсом, но голова и фигура Силен, лицо молодой нимфы и обнаженные тела амуров, несомненно, созданы кистью этого великого фламандского мастера. Жизнерадостная гармония ярких красок, особая прозрачность и легкость коло-



рита, даже в наиболее темных участках сохраняющего светоносность, блестящий артистизм — все это очень характерно для живописной манеры самого Рубенса. Хорошей сохранностью картины мы обязаны техническим приемам художника, его мастерству ведения работы над живописным полотном.

Картина другого великого фламандского живописца — Антониса Ван Дейка (1599—1641) — «Снятие с креста» относится к числу редких по тематике работ художника, в творчестве которого, как известно, главную роль играл портрет. Возможно, это одно из ранних его произведений. Но во всем художественном строе картины уже ощущается рука великого мастера: в исключительной выразительности композиционного построения, в характере форм, в мастерстве трактовки обнаженного тела, в гармоничности цветовых сочетаний.

Безысходный трагизм, составляющий содержание картины, художник передает прежде всего ритмикой как бы сползающих, оседающих линий. Здесь нет желания героизировать смерть Христа. И в самом подходе к решению сцены и в характере трактовки фигуры и лица Христа, реалистичной и правдивой, в драматизме сцены выявляется общая реалистическая тенденция художника. Но особая возвышенность в трактовке обнаженной фигуры и монументальность всей композиции не превращают эту сцену в чисто бытовую (как это нередко бывает у фламандских художников). Надо особо отметить и исключительное живописное мастерство²⁰ Ван Дейка: тончайшими нюансами тона и цвета он лепит белую фигуру на белом фоне, почти одинаковым с ним по тону.

Эта драгоценная картина поступила в галерею из Астрахани, из местной армянской церкви. То, что в астраханской армянской церкви имеется первоклассная картина западной школы, мне приходилось слышать от знакомых астраханских армян. Однако мне это казалось несколько сомнительным, и, занятый делами, я не спешил проверить, так ли это. В 1928 году я встретился с И. Э. Грабарем, вернувшимся из поездки по городам России,— он возглавлял специальную комиссию по выявлению в провинциальных музеях, церквях и различных учреждениях памятников большого художественного значения. И. Э. Грабарь сказал мне, что в армянской церкви в Астрахани видел картину «Снятие с креста», которая, по его мнению, принадлежит кисти Ван Дейка.

Спустя некоторое время мы запросили эту картину для нашего музея и вскоре получили ее.

Каким же образом попала в Астрахань эта работа? По сохранившимся сведениям, она была подарена астраханской армянской церкви архиепископом Иосифом Аргутинским, когда он

возглавлял астраханско-бессарабскую епархию²¹. А сам Аргутинский получил ее в подарок от фаворита Екатерины II — графа Потемкина.

Картина «Пан и Сиринга» Якоба Иорданса (1593—1678), одного из великих фламандских живописцев, написана на мифологический сюжет и иллюстрирует миф о Пане, влюбившемся в нимфу Сирингу. Согласно этому мифу, он гонится за нимфой, но в тот момент, когда почти настигает ее, речное божество, вняв мольбам Сиринги, превращает ее в тростник.

Эта картина Иорданса во многом близка к творчеству его учителя Рубенса. Для нее характерна та же реалистическая выразительность в трактовке сцены, та же смелая, свободная манера лепки формы, та же динамичность в построении композиции. Но, как и все творчество Иорданса в целом, картина отличается от работ Рубенса более «земной», грубоватой характеристикой фигур, несколько более условной и менее свободной трактовкой движений, более плотной, тяжеловатой живописью, усилением роли светотени как средства выражения.

Какого высокого мастерства достигла в XVII веке фламандская живопись, показывает работа художника сравнительно мало известного — Яна Коссиорса (1600—1671) — «Фавн в гостях у крестьян», поражающая исключительным реализмом. В основу этой картины легла фламандская легенда: фавн заходит в крестьянский дом и застаёт семью за едой. Простодушный житель лесов удивляется «двуличию» людей, которые дуют на ложку, чтобы остудить еду, и на руки — чтобы их согреть. Живость, с какой написаны все персонажи этой сцены, реалистичность трактовки и неповторимость индивидуальных характеристик свидетельствуют о том, что она написана с натуры, с живых людей, современников художника. Тем же реализмом отличается и сама живопись, точно и убедительно лепящая форму.



Фламандский портрет в галерее представлен несколькими полотнами, из которых мы остановимся на одном — «Женском портрете» неизвестного автора XVII века. Он прост и обычен по композиции и колористическому решению: погрудный срез, разворот головы в три четверти, сдержанная тональная живопись, оживленная центральным светлым пятном. Выразительность этого портрета — в острой и живой характеристике привлекатель-

ного и миловидного, но неповторимого женского облика, в декоративном эффекте хрупкой фактуры кружев воротника и наколки, исполненных с блистательным мастерством.

Излюбленным жанром фламандской живописи был натюрморт. В галерее отсутствуют работы крупнейшего фламандского натюрмортиста Снейдерса, но есть несколько натюрмортов, написанных художниками, вышедшими из его школы или близкими к ней.

Цветы и фрукты, дичь и рыба — все дары щедрой природы Фландрии в изобилии предстают во фламандских натюрмортах.

Даже когда натюрморты написаны и не особенно выдающимся мастером (что в первую очередь проявляется в недостаточно совершенной организации композиции), они все же исполнены с блестящим живописным мастерством и с неизменной для фламандцев декоративностью.

Широкое развитие в искусстве Фландрии получил анималистический жанр, прекрасными образцами которого могут служить две картины известного художника Яна Фейта (1611—1661) — «Охота» и «Битая дичь», последнюю можно отнести и к натюрморту и к анималистическому жанру.

«Охота» Фейта поражает убедительностью трактовки животных в самых различных ракурсах, динамикой и свободой изображения. Выразительно расположение форм в полотне «Битая дичь», где большую роль играет светотень.

К анималистическому жанру относится и исполненная с большим мастерством «Охота на кабана» Юриана Якобсена (1610—1664).

Две небольшие картины — «Игра в кегли» Давида Тенирса Младшего (1610—1690) и «Жанровая сцена» Антони Викторейнса (ум. 1656) — правдиво передают незатейливый быт фламандской деревни и маленького города. В развитии этого жанра фламанд-





ская живопись следует за голландской школой. Самым значительным среди фламандских жанристов был Броувер, работ которого в галерее, к сожалению, нет. «Жанровая сцена» Викторейнса сделана в манере Броувера. Грубоватый типаж ее — это не столько отражение непосредственно увиденного художником, сколько воспроизведение уже сложившегося в искусстве приема. По художественному качеству картины эти много ниже работ Броувера, но все же они дают представление о крестьянской тематике во фламандской и голландской живописи.

Одним из традиционных жанров фламандской живописи, восходящим еще к нидерландской живописи XV века, был жанр «архитектурной видописи»: изображение интерьеров архитектурных сооружений, прежде всего соборов и церквей.

В галерее этот вид фламандской живописи представлен двумя работами Петера Неффса Старшего (1578—1661): «Интерьер

готического собора»²² и «Внутренний вид церкви». Художник специализировался на изображении церковных интерьеров, его привлекала возможность передать уходящее далеко вглубь и вверх внутреннее пространство храма, решая при этом интересные задачи перспективы и светотени. Фигурки людей, изображенные в обеих картинах, не только оживляют композицию, но и усиливают общее впечатление монументальности внутреннего пространства.

Голландская школа

Голландское искусство в галерее представлено вдвое большим числом картин, чем фламандское, но, в отличие от последнего, здесь отсутствуют работы величайших голландских живописцев. Нет в галерее ни Рембрандта, ни Хальса, ни Рюисдаля, ни Вермера Делфтского. Но это не означает, что собрание голландской живописи в галерее состоит из малозначительных работ. Общий уровень искусства Голландии в XVII веке был так высок, что картины мастеров менее известных также отмечены высоким художественным уровнем и дают хорошее представление о характере голландской живописи периода ее наивысшего расцвета.

Голландское искусство XVII века сильно отличается от современного ему фламандского искусства в выборе сюжетов и особенно в характере их решения. В связи с общей для голландской живописи реалистической тенденцией преимущественное развитие в ней получают портрет, пейзаж, натюрморт и бытовой жанр.

В противоположность декоративному характеру фламандской живописи произведения голландского искусства отмечены строгостью и сдержанностью композиционного и цветового решения.

Рассчитанные не на дворцы и церкви, а на скромные небольшие помещения в домах бюргеров, картины эти, как правило, небольшие по размерам.

Голландская пейзажная живопись в собрании галереи открывается двумя картинками выдающегося мастера, работавшего в первой половине XVII века, — Яна Ван Гойена (1596—1656), одного из наиболее привлекательных и правдивых певцов природы Голландии. В «Виде Дордрехта» (1642) и в «Пейзаже с рекой» Ван Гойена, а также в «Пейзаже» неизвестного художника его школы хорошо переданы атмосфера влажного воздуха и туман, ясно выявлены последовательно воспринимаемые пространственные планы.

Полнее представлена в галерее так называемая «итальянизирующая» струя голландской пейзажной живописи. К середине XVII века в искусстве Голландии появляются художники, которые, отдавая дань моде, предпочитают изображать не природу своей страны, простую и строгую, ее равнины и морские берега под пасмурным небом, а фантазии на итальянские мотивы — холмистые и горные пейзажи, освещенные солнцем, живописные развалины с пастухами и пастушками. Роднит их с голландской живописью особый интерес к проблемам передачи атмосферы, пространства и световоздушной среды.

В галерее имеется целый ряд работ художников этого направления. Это отличающийся своеобразной живописностью мотива и находящийся на стыке с бытовым жанром «Пастух у ручья» Клааса Берхема (1620—1683), одного из самых известных «итальянизирующих» голландцев; «Пейзаж с руинами» и «Пейзаж с фигурами» К. Пуленбурга (ок. 1568—1667); «Пейзаж» К. Деккера (ум. 1678) и особенно привлекательный пейзаж «Пастух со стадом» Кареля Дюжардена (1622—1678), где с большой выразительностью передано состояние величавого покоя.



Тесно связан с пейзажным и батальный жанр голландской живописи, смыкающийся с бытовым и анималистическим жанрами. В экспозиции галереи представлено несколько батальных: «Сражение поляков со шведами» одного из известных голландских художников — Филипса Воувермана (1619—1668), особенно виртуозно изображавшего лошадей и пейзаж; «Битва» Эзайаса Ван де Вельде (1591—1630) — выразительная, динамичная, полная грубоватого реализма сцена.

Несколько портретов в собрании галереи позволяют как составить общее представление о голландской портретной живописи, так и увидеть в ней наличие различных тенденций.

Лаконичен по построению портрет неизвестного художника, изображающий погрудно молодого человека: на темном фоне выделяются три цветовых пятна — красная одежда, лицо юноши

и светлое перо на его шляпе. Очень выразительно использована в портрете светотень, лепящая форму. Портрет привлекает реалистичностью образа и блестящим техническим мастерством художника, особенно явственным в изображении лица и пера на шляпе.

Непосредственностью, простотой и реализмом в передаче характера портретируемого отмечено изображение молодого человека работы Корнелиса Яна Ван Кейлена (1593—1661). Быть может, это автопортрет художника, такое предположение возникает из-за характерного взгляда модели. Особый вкус к светотени, мастерское владение лепкой формы сближают этот портрет с ранними портретами Рембрандта.

К той же реалистической струе голландского портрета относится и женский портрет работы неизвестного автора, но реализм здесь несколько «приглушен», а живописная манера отличается большей тщательностью.

Иной характер имеет женский портрет Каспара Нетчера (1635/36—1684), технически мастерски исполненный, но маловыразительный по портретной характеристике. Задача эта и не ставилась художником, специализировавшимся на изображении сцен так называемого «светского жанра». Нетчер был учеником Терборха, одного из самых блестящих представителей этой ветви голландской бытовой живописи, получившей широкое распространение во второй половине XVII века. «Светский жанр» до известной степени отражал быт наиболее зажиточной части голландского общества. Эти всевозможные «уроки музыки» и «туалеты дам», дамы за чтением писем или принимающие гостей дают, кроме того, прекрасную возможность изобразить богатые нарядные женские платья, фактуру дорогих тканей, восточные ковры, уютные интерьеры голландских домов или дворики.





Характерный образец такой сцены представляет в собрании галереи «Уроки пения» К. Нетчера.

Возможно, к тому же кругу работ следует отнести и небольшую картину Мельхиора Брассау (1709 — после 1757 г.) «Охотник». Она развлекательна по содержанию, но отличается тем же мастерством и тонкостью исполнения, которые характерны для голландской живописи в целом.

Другое направление в голландской бытовой живописи составляют картины из жизни простого народа. Наиболее крупным представителем этого направления был Остаде, работ которого в галерее нет. Но есть картина одного из самых близких его последователей — Корнелиуса Дюсарта (1660—1704) — «Игра в кегли» и картина Яна Моленара (1610—1668) «В кабаке».

Промежуточное положение между этими основными разновидностями голландского жанра занимают сцены из быта среднего сословия. В галерее они представлены картинами: Питера Кодде (1599—1678) «Общество за столом» и Якоба Дюка (1600—после 1660 г.) «В караульне» — художников, отличающихся интересом к рассказу и прекрасным мастерством в тщательной разработке деталей.

Хотя галерея не может похвастаться большим количеством голландских натюрмортов, однако их достаточно, чтобы составить представление о характере и направлении развития этого жанра в Голландии. Своеобразие его становится особенно ясным при сравнении с фламандским натюрмортом.

Классическими образцами голландского натюрморта можно считать «Натюрморт» Питера Клааса (1597—1661) и «Натюрморт с бокалом» неизвестного художника.

Сюжет натюрморта Клааса прост и скромнен: селедка, лук, стакан, поломанная керамическая пепельница. Но художник придает этим малоэффектным предметам особую поэтичность и зна-

чительность. Серебристая колористическая гамма с включением сдержанных пятен красного цвета, тонкая разработка валеров характерны для творчества Клааса.

«Натюрморт с бокалом» отличается той же простотой и лаконизмом, но он несколько эффектнее, изящнее по построению и по подбору предметов — высокого серебристого бокала, желтого лимона. Темный фон объединяет предметы и выявляет их форму, в значительной степени способствуя созданию целостности живописного решения.

Эти два натюрморта дают хорошее представление о периоде блестящего расцвета голландского натюрморта.

В 40-е годы XVII века наряду с таким традиционным типом лаконичного и сдержанного натюрморта появляются более декоративные и сложные композиции, изображающие различные «охотничьи трофеи», нарядные букеты цветов, те же «завтраки», но уже с дорогими сосудами, серебряными блюдами, фруктами, устрицами и т. д.

Исключительным реалистическим мастерством и композиционной цельностью, блестящим владением светотенью, особой виртуозностью в изображении дичи отличается натюрморт Корнелиса Лелиенберга (умер после 1676 года) «Охотничьи трофеи». Композиционным центром в нем служит красно-оранжевое пятно (петух), организующее остальные изобразительные детали; осязательно написан край стола, придающий пространственность картине.

Прекрасными примерами голландского натюрморта второй половины XVII века могут служить также «Натюрморт с рыбами», приписываемый, на мой взгляд, без достаточных оснований Абрагаму Бейерсену (1620—1690), и удивительно красивый и мастерский «Натюрморт. Цветы» неизвестного автора, обладавшего особым чувством цвета и декоративности.

Французская школа

Собрание французского искусства — самое большое из национальных школ западноевропейской живописи в галерее. Далеко не все периоды развития искусства Франции представлены в нем с одинаковой полнотой, но ряд исключительно ценных произведений французских мастеров в галерее делает эту коллекцию особенно значительной.

Открывается она работами художников XVII века.

В мастерской братьев Ленен (а может быть, даже, как это значится в каталоге музея, и самим Луи Лененом) была создана картина «Разорители гнезд». Выходцы из крестьянской среды, братья Ленен отразили в своем творчестве жизнь французского крестьянства и мелкой буржуазии. В отличие от голландских и фламандских жанристов, с грубоватым юмором изображавших крестьян в минуты веселья, Ленены представляют своих крестьян, крестьян-тружеников, очень значительными. Монументальны их крупные фигуры (благодаря точке зрения снизу), сдержанны и строги лица, позы спокойны и просты. Композиция картины, как и обычно у Лененов, мало связана действием — это отдельные как бы позирующие группы и фигуры. Простонародные типы лиц несколько идеализированы.

Академическое направление французского искусства XVII века представляет картина «Возвращение блудного сына», приписываемая Шарлю Леброну (1619—1690). В своем творчестве Лебрен использовал завоевания Н. Пуссена (1594—1665), но в его работах нет поэтичности, совершенства искусства великого французского художника. «Возвращение блудного сына» отличается театральностью и искусственностью поз, условным темноватым колоритом. Хорошо переданы в картине уходящие в глубину по-



следовательные планы, способствующие созданию общего возвышенного и величественного образа природы.

С традицией Пуссена была связана и деятельность Каспара Дюге (1613—1675). Его «Окрестности Рима» — характерный пример классицистического пейзажа.

Наиболее интересна среди картин XVII века во французском отделе работа Жака Куртуа-Бургиньона (1612—1675) «Баталия», отличающаяся большим реализмом в трактовке движения и отдельных деталей, передающая ярость битвы. Она очень цельна и выразительна по композиции; центром ее является всадник на белом коне; дым, поднимающийся пирамидой, объединяет всю группу, придает ей динамику.



Рассматривая живопись XVIII века, надо прежде всего обратиться к картине известного французского художника этого времени Никола Ланкре (1690—1743) «Итальянские комедианты» (дар Г. Замбахяна). Представитель утонченного и аристократического стиля рококо, стиля «галантных празднеств», прогулок и маскарадов, последователь великого французского художника Антуана Ватто (представленного в галерее только одним рисунком), Ланкре, не обладавший ни исключительным колористическим даром Ватто, ни его блестящим дарованием рисовальщика, тем не менее привлекает незаурядным живописным мастерством и законченностью композиционных построений. Сюжет картины «Итальянские комедианты» типичен для Ланкре, тесно связанного с театральным миром. Общий композиционный ритм этой сцены оставляет впечатление праздничности и нарядности. К сожалению, работа сильно пострадала от времени и от вмешательства реставратора: она потемнела и лишилась прозрачности красочного слоя, столь характерной для французской живописи XVIII века, отчего совершенно пропадают многие детали живописной поверхности. Но зрителю, знакомому с работами Ланкре, картина в состоянии напомнить элегантное мастерство этого художника.

«Ринальдо и Армида» Жана-Оноре Фрагонара (1732—1806), последнего блестящего мастера рококо, — один из шедевров французского отдела. Картина до революции украшала плафон одного из залов в богатом особняке Половцева в Псковской губернии и поступила в Эрмитаж незадолго до передачи Музею Армении. По предварительной атрибуции она шла как работа школы Буше. Это была не точная, но правильная атрибуция, ибо Фрагонар был учеником Буше и в своих ранних произведениях близок учителю²³. Сюжетом картины послужил эпизод из поэмы итальянского писателя XVI века Торквато Тассо «Освобожден-



ный Иерусалим», посвященной Первому крестовому походу, и в частности любви сарацинки Армиды к крестоносцу Ринальдо. Армида в порыве ненависти к врагу выхватывает меч, чтобы убить его, но, взглянув на Ринальдо, внезапно проникается любовью к нему. Художника нисколько не интересовала передача исторической эпохи, для него это лишь еще один повод для изображения любовной сцены. В этой картине выявилось исключительное живописное дарование Фрагонара, его блестящее композиционное мастерство, особая светоночность колорита, совершенство в изображении драпировок и обнаженного тела.

Композиция строится на пересечении диагоналей. Ритм распределения масс придает изображению легкость и динамику. Общая выразительность поддержана и цветовым решением — эффектным расположением крупных звучных пятен (пурпурного плаща Армиды, голубого неба, яркой зелени), — которое создает общее радостно-взволнованное настроение.

Выдающийся французский художник XVIII века Жан-Батист Грёз (1725—1805), вошедший в историю искусств прежде всего картинами морализирующего характера на темы из жизни мелкой буржуазии, представлен «Головкой молодой девушки». Подобные изображения, по-видимому, не всегда имевшие портретный характер, пользовались во времена Грёза большой популярностью.

Большой идеализацией модели, великолепным мастерством в трактовке фигуры и одежды, утонченной колористической гаммой отличается работа современника Грёза Ж.-П. Барбье (конец XVIII — начало XIX в.) «Портрет девушки», исполненный пастелью. Традицию пастельных портретов XVIII века, прежде всего портретов Буше с характерной для них идеализацией лиц и изысканностью цвета, продолжает Антуан Вестье (1740—1824), автор овального «Женского портрета».

Наряду с женским во французском искусстве XVIII века получает распространение также и детский портрет. Композиционной и живописной цельностью отличается картина Франсуа-Гюбера Друэ (1727—1775) «Дети герцога Орлеанского» (1762). Три светлые фигурки ясно читаются на фоне темного пейзажа; мастерски изображены одежда и отдельные детали, гармоничны соотношения янтарно-желтых и сине-голубых тонов.

Во второй половине XVIII века во французской живописи усиливается интерес к пейзажу, что до известной степени связано с идеями Ж.-Ж. Руссо. Развитие пейзажа в этот период отражают

работы ряда художников, из которых мы остановимся на трех наиболее значительных. Это Ж. Верне, П.-Ж. Волер и Г. Робер.

Несколько картин Жозефа Верне (1714—1789), одного из известных пейзажистов XVIII века, характерны для его творчества, отмеченного стремлением к правдивости, интересом к передаче воздушной перспективы и различных моментов освещения. Полна динамики «Буря на море», где особенно хорошо передана фактура воды. Выразительность пейзажа «Приморская гавань в лунную ночь» построена на сопоставлении лунного света со светом костра.

Но особенно интересен пейзаж Пьера-Жака Волера (1729—до 1802 г.) «Пожар». Освещенный отблесками огня мост, на котором выделяются фигуры бегущих людей, создает выразительный пространственный эффект.



Одним из самых популярных пейзажистов того времени был Гюбер Робер (1733—1808), певец античных руин. Картины его украшали особняки не только французской, но и русской знати (в частности, два из его пейзажей в собрании галереи, датированные 1782 годом, происходят из собрания Шувалова). Пейзажи Робера — это, конечно, не изображение конкретных ландшафтов, а поэтические фантазии на тему античной архитектуры и итальянской природы. Эти два пейзажа и третий, изображающий известный античный храм в Ниме на юге Франции (кстати, очень похожий на храм того же времени в Гарни в Армении), выявляют в Робере качества прирожденного декоратора. Они отличаются выразительностью художественного образа, мастерской передачей пространства и планов.

Французское искусство XIX века представлено в галерее неравно. Начало столетия (периоды классицизма и романтизма) и конец его (живопись импрессионистов и постимпрессионистов) совершенно отсутствуют в галерее. Зато гордость ее составляют первоклассные произведения таких крупнейших художников, как Т. Руссо, Н. Диаз де ла Пенья, Г. Курбе, А. Монтичелли, Э. Буден.

Наряду с этими мастерами-реалистами в галерее собраны также и работы художников академического направления, выступавших ежегодно в «Салоне», отчего их живопись и получила название «салонного искусства». В целом для них было характерно высокое техническое мастерство и пристрастие к развлекательным сюжетам.

К этому кругу работ относятся «Урок музыки» Пьера-Шарля Конта (1823—1895), «За чтением» Жозефа Каро (1821—1905), «Гость» Виктора Делакруа (работал между 1829 и 1851 гг.). С 1830-х годов во французском искусстве крепнет реалистическое направление, выявившееся в первую очередь в пейзажной живописи. В середине века группа пейзажистов, порвавших с тра-



дицией идеализированного пейзажа и воодушевленных стремлением к правдивому изображению родной природы, поселилась возле леса Фонтенбло (в полуста километрах от Парижа), в деревушке Барбизон, по имени которой это направление во французской пейзажной живописи и получило наименование «барбизонской школы».

Главой барбизонской школы был Теодор Руссо (1812—1867). Галерея располагает лишь одной, но очень характерной его работой (полученной, как и многие другие выдающиеся картины отдела западного искусства, в дар от Г. Замбахяна). Пейзаж этот, отмеченный состоянием тревожного напряжения, передает природу во всей ее силе и могуществе. Почти осязательно мы ощу-



щаем тяжесть земли, плотность камней, мощь кряжистых деревьев. Когда смотришь на эту картину, вспоминаешь слова самого художника: «Сделаем так, чтобы в наших произведениях первой нашей мыслью было появление жизни, сделаем так, чтобы человек дышал, чтобы дерево действительно росло бы»²⁴.

Достаточно полное представление о творчестве выдающегося мастера барбизонской школы Н. Диаза де ла Пенья (1808—1876) дают три его пейзажа. «В лесу» — одна из ранних работ художника, еще во многом связанная с традициями классической живописи старых мастеров; в ней еще не так заметно использование наблюдений природы. В двух других пейзажах момент не-



посредственного вдохновения художника натурным образом выражен очень определенно: они словно фиксируют конкретные уголки природы. Все три пейзажа Н. Диаза де ла Пенья отличаются утонченным мастерством, они хорошо организованы композиционно и, хотя потемнели от времени, дают возможность судить не только о творчестве самого художника, но и о барбизонской школе вообще.

Традиции барбизонской школы нашли отражение и в картинах других мастеров. Пейзаж Эжена Пуантевена «Рыбачьи лодки у берега» исполнен в темной колористической манере старых мастеров, но проявление в нем реалистического мировоззрения



сближает его с картинами барбизонцев. Если эта работа предстает как промежуточная между традициями Клода Лоррена и исканиями барбизонской школы, то картина Феликса Зима (1821—1910) «Венецианская лагуна» отражает следующий переходный этап — от барбизонцев к импрессионизму. Картина выразительна и необычна по композиции: почти всю плоскость холста занимает синее небо, на фоне которого светится белый парус.

То же положение между барбизонцами и импрессионистами занимает и творчество замечательного французского пейзажиста Эжена Будена (1825—1908). Его картина «Морская гавань» отличается легкостью, воздушностью и непосредственностью ощущения. Здесь еще нет импрессионистического упоения пространством и светом, но серебристый колорит, пришедший на смену

коричневатой живописи барбизонцев, говорит об интересе к проблеме воздуха и света. Ценность этой работы, подаренной музею Г. Замбахьяном, еще более значительна оттого, что произведений Будена в Советском Союзе не много.

К числу самых больших шедевров галереи относится картина великого французского живописца Гюстава Курбе (1819—1877) «Голова девушки»²⁵. Портрет этот, несомненно,— одна из ранних работ Курбе, еще во многом связанная с романтизмом, что ощущается в динамичном повороте головы, в несколько таинственном и эффектном характере освещения. Особая динамика и драматизм в передаче эмоционального состояния модели выводят эту работу за рамки портретного жанра, придавая ей характер картины. По качеству живописи эта работа молодого Курбе стоит на уровне лучших произведений старых мастеров. Сдержанное, гладкое по фактуре письмо эффектно оживлено динамичными мазками в одежде; выразителен и красив фактурный контраст прозрачно проложенных тонов со смело и пастозно нанесенными по ним широкими мазками красок.

«Голова девушки» Курбе — одна из пяти картин великого французского художника, имеющих в Советском Союзе.

К шедеврам французского отдела принадлежит и «Прогулка»²⁶ замечательного живописца Адольфа Монтичелли (1824—1886). Искусство Монтичелли, столетие со дня смерти которого исполняется через несколько лет, удивительно современно, и современность эта — в простоте и непосредственности манеры.

Образы Монтичелли — это образы-мечты, образы-впечатления, рождавшиеся в мастерской. Особую атмосферу, атмосферу грёз, видений, создает в его картинах мерцание густых, пастозных красок — коричневых, красных, золотисто-желтых. Условность сцен, освещения придает его живописи своеобразную театральность. К сожалению, картина немного потемнела: темно-



зеленые тона стали коричневатыми (в результате пастоно наложенной живописи), но и в таком виде картина этого прекрасного мастера, редко встречающегося в собраниях нашей страны, остается украшением галереи.

Среди произведений французских художников, относящихся к концу века, надо отметить две работы²⁷; картину Альберта Бенара (1849—1908) «Рынок в Айдарабаре», характерную по тематике и манере исполнения для художника, снискавшего в свое время известность изображением сцен из восточной жизни, и пастель Луи Анкетена (1861—1932) «Женщина в синем» — типично импрессионистическую композицию, привлекающую в первую очередь необычностью и непосредственностью трактовки уличной сценки.

Заключение

Государственная картинная галерея Армении — один из богатейших художественных музеев нашей страны. Понятно поэтому, что в одной книге невозможно со сколько-нибудь исчерпывающей полнотой рассказать о всех ценностях, хранящихся здесь. В своем обзоре мы должны были сделать выбор и остановиться лишь на наиболее значительных произведениях и художниках.

Однако общий уровень собрания галереи настолько высок, что и произведения, хранящиеся в запаснике, представляют несомненную художественную ценность. Ограниченный возможностями небольшой книги, я был вынужден обойти молчанием не только отдельные произведения, но и целые коллекции. Так, мною не затронуты прекрасное собрание античной керамики; коллекция древнерусских икон и русского фарфора XVIII—XIX веков; западноевропейский фарфор (французский, английский,

немецкой, голландской); замечательная коллекция западноевропейской графики; отдельные картины нидерландских, испанских, немецких, швейцарских, английских, бельгийских, датских и румынских художников; произведения западной скульптуры и образцы европейской мебели; собрание рисунков и мебели Китая; коллекция армянского ювелирного искусства.

Государственная картинная галерея Армении — постоянно растущий музей. Не только самый динамичный ее отдел — современного армянского искусства, — но и все остальные периодически пополняются новыми поступлениями, что делает эту художественную сокровищницу все более и более ценной.

В 1978 году Государственная картинная галерея Армении получила новое и довольно просторное помещение для своих экспонатов — пять этажей надстройки над старым зданием Дома культуры, где в течение пятидесяти с лишним лет она помещалась рядом с другими музеями: Историческим, Литературы и искусства, Революции. Это новое помещение позволило свободно развесить картины и включить в экспозицию значительное количество произведений, до этого хранившихся в запаснике.

Конечно, Государственная картинная галерея Армении не может сравниться по богатству и качеству своих экспонатов с главными музеями Советского Союза, но в отдельных случаях рядом своих лучших памятников, особенно в отделах армянского и русского искусства, она может дополнить даже эти коллекции.

Трудно переоценить значение галереи в художественной жизни Армении. Нет сомнения в том, что именно существованию в нашей столице прекрасного художественного музея обязаны мы в значительной степени тем общим высоким уровнем, которым отмечено развитие советского армянского изобразительного искусства, ибо «лишь там, в музее, получаешь любовь к живописи, которую природа одна не в состоянии дать вам. Не перед

прекрасным видом говорят себе «я стану художником», а перед картиной» (О. Ренуар)²⁶.

Но значение Государственной картинной галереи Армении — главного художественного музея республики — много шире. Благодаря ее существованию жители Армении имеют возможность уже с самых ранних лет приобщиться к миру прекрасного — не по книгам и репродукциям, не с помощью телевизора или периодических выставок, а вступив в непосредственный контакт с искусством, они имеют возможность составить определенное представление об истории искусства, об основных национальных школах нового времени.



Примечания

¹ Хачкары — каменные стелы, как правило, прямоугольные или имеющие форму креста, украшенные резными крестами, а нередко и сценами религиозного или бытового содержания, которые начиная с периода раннего средневековья и вплоть до XIX века ставились в Армении в ознаменование тех или иных событий либо как надгробные памятники.

² Ашуг — народный певец, исполняющий песни на собственные стихи и музыку.

³ Нагаш — приставка к имени, означающая «художник».

⁴ Католикос — глава армянской церкви.

⁵ В 1786 году эта стенапись, сильно пострадавшая от сырости, была перекрыта живописью внуком Нагаша, Ованатаном Ованатаняном. В 1955—1956 годах при реставрации Эчмиадзинского собора, проводившейся под руководством Л. А. Дурново, под этим верхним слоем росписи были обнаружены фрагменты первоначального декоративного убранства, принадлежащего руке Нагаша. Некоторые из них были сняты со стен и переданы в Государственную картинную галерею Армении.

⁶ Это та самая Хосровадухт, сестра Трдата III (287—330), которой, по свидетельству историка V века Мовсеса Хоренаци, служил летней резиденцией («домом прохлады») храм Гарни.

⁷ Так, в журнале «Иллюстрация», выходившем в Петербурге (1845, № 20, с. 320), автор статьи «Что делается в Тифлисе» пишет следующее: «...кому нужен был портрет, всякий прибегал к Я. Н. Аванатанову (так на русский лад переименован Акоп Ованатанян.— Р. Д.), и он всегда удовлетворял всем требованиям».

⁸ См.: Айвазовский. Документы и материалы. Ереван, 1967.

⁹ См.: Мастера искусства об искусстве в 4-х т., т. 3. М.—Л., 1939, с. 123.

¹⁰ Автобиография Якулова. См.: Георгий Якулов, каталог выставки. Ереван, 1967, с. 47.

¹¹ Г р а б а р ь И. Серов. М., 1913, с. 205.

¹² Эта картина является половиной диптиха (то есть двойного якледня) со сценой «Благовещения», на утраченной створке был изображен ангел.

¹³ Считается работой школы Лоренцо ди Биччи.

¹⁴ Так называются от итальянского слова «tondo» (круг) круглые по формату картины и рельефы.

¹⁵ Этим словом, означаящим «четырёхсотые годы», называют обычно период раннего Ренессанса — XV век.

¹⁶ Принесена в дар музею армянским церковным советом Бухареста.

¹⁷ Л и п г а р т Э. К. Итальянцы XVII столетия в Гатчинском дворце.—«Старые годы», 1916, июль — сентябрь, с. 21.

¹⁸ Это одна из картин, поступивших в галерею сравнительно недавно от парижского коллекционера Г. Амбарцумяна.

¹⁹ См.: R u s e n b e r g A. P. P. Rubens. (Stuttgart — Leipzig, 1905, S. 280, серия «Klassiker der Kunst»). Лондонская картина датирована здесь 1625—1627 годами.

²⁰ К сожалению, картина имела ряд грубых записей, а в результате реставрации была смыта тончайшая лессировка.

²¹ Иосиф Аргутинский-Долгорукий, из известного армянского рода князей Захаридов, был выдающимся деятелем армянской церкви и в 1800 году был избран католикосом. Однако скончался по дороге в Эчмиадзин, так и не приняв миропомазания.

²² Картина поступила в дар от коллекционера Г. Замбахчяна.

²³ Определение «Ринальдо и Армиды» как картины Фрагонара принадлежит С. П. Яремичу, прекрасному знатоку европейской живописи, обладавшему исключительным опытом и метким глазом.

²⁴ Мастера искусства об искусстве в 7-ми т., т. 4. М., 1967, с. 207.

²⁵ Картина поступила в галерею от художника Е. Кочара, который приобрел ее во время своего пребывания в Париже.

²⁶ Также дар Г. Замбахчяна.

²⁷ Обе картины поступили в музей из коллекции Г. Замбахчяна.

²⁸ Мастера искусства об искусстве, т. 1—5, М., 1969, с. 137.

Список иллюстраций

Стр.

- 14 А. Коджоян. Улица в Тавризе. 1922. Деталь.
- 17 Богоматерь с младенцем Христом и апостолами Петром и Павлом. XVII—XVIII вв.
- 25 А. Овнатяня. Портрет Н. Тоумян. Начало 1840-х гг.
- 26 С. Нерсисян. Пикник на берегу Куры. 1850—1860-е гг.
- 29 И. Айвазовский. Буря у берегов Ниццы. 1855.
- 31 Г. Башинджагян. Вид на Алазанскую долину с крепостной стены Сигнаха. 1902.
- 32 В. Суренянц. Выход армянских женщин из церкви. 1905.
- 36 Э. Закарян. Натюрморт со сливами. 1900.
- 38 Е. Назарян. Портрет О. Шаламяна. 1897.
- 40 С. Агаджанян. Автопортрет. 1926.
- 45 Е. Татевосян. Комитас. 1935.
- 46 Г. Якулов. Петухи. 1907.
- 48 М. Сарьян. Персидский натюрморт. 1913.
- 55 А. Коджоян. Улица в Тавризе. 1922.
- 56 А. Коджоян. Иллюстрация к сказке С. Зорьяна «Азаран блбул».
- 59 В. Гайфеджян. Сирень. 1917.
- 60 С. Аракелян. Сушат пшеницу. 1920.
- 62 Г. Гюрджян. Селение Чр-Чр. 1926.
- 65 А. Бажбеук-Меликян. Танец крымских татарок. 1936.
- 66 Г. Григорян. Натюрморт с белой вазой. 1928.
- 67 И. Каралян. В город. 1958.
- 68 А. Гарибджанян. Операция. 1926.
- 70 В. Шакарян. Данте.
- 73 Е. Кочар. Иллюстрация к «Давиду Сасунскому». 1938.
- 76 Э. Шанин. Собор Парижской богоматери. 1910.
- 78 А. Гюрджян. Портрет Г. Овсепяна. 1935.
- 80 А. Сарксян. Портрет композитора Н. Ф. Тиграняна. 1934.
- 85 К. Симонян. Убийство Юсуфа.
- 87 Э. Исабян. Утро старика.
- 88 С. Рашмеджян. Севан. 1939.
- 89 С. Галстян. Ранняя весна. 1940.
- 90 Е. Саваян. Портрет жены. 1940.
- 92 М. Абегиан. Натюрморт с армянской майоликой. 1957.
- 93 О. Зардарян. Ранняя весна. 1945.
- 94 М. Асламазян. Возвращение героя. 1943.
- 97 П. Контураджян. Пасмурный день. Севан. 1950.
- 99 Б. Вардонян. Пейзаж.

- 100 А. Галенц. Натюрморт. 1960.
- 102 Г. Ханджян. Иллюстрация к поэме П. Севака «Несмолкающая колокольня». 1965.
- 105 Р. Атоян. Натюрморт. Высохшие цветы.
- 106 М. Аветисян. Натюрморт с арбузом. 1960.
- 108 М. Патросян. Иллюстрация к армянским сказкам.
- 111 О. Минасян. Портрет Лусине.
- 112 А. Акопян. Пейзаж.
- 115 Р. Адалян. Портрет Шахбазян.
- 116 Н. Котанджян. Весна. 1960.
- 118 Н. Никогосян. Не скажу. 1943.
- 119 А. Арутюнян. Юноша. 1962.
- 120 Е. Годжабашян. Голова девушки.
- 122 Р. Шавердян. Керамические фигурки.
- 125 В. Айвазян. Весна в Самане.
- 127 Гарзу. Дворец на берегу моря.
- 128 П. Киракосян. Беженки.
- 132 С. Ф. Щедрин. Веранда в Сорренто. 1827. Деталь.
- 135 В. А. Тропинин. Портрет И. Л. Лазарева. 1882.
- 137 К. П. Брюллов. Портрет А. М. Бек. 1840.
- 138 С. Ф. Щедрин. Веранда в Сорренто. 1827.
- 142 И. Е. Ропин. Портрет Д. М. Сольского. 1903.
- 144 В. И. Суриков. Монашенка. 1911.
- 146 В. М. Васнецов. Портрет Т. А. Мамонтовой.
- 148 Ф. А. Васильев. Пейзаж.
- 149 В. Д. Поленов. Дворик. Болгария. 1878.
- 150 Я. Ф. Ционглинский. Танжер. 1908.
- 151 И. И. Левитан. Сжатое поле. 1890-е гг.
- 153 М. А. Врубель. Голова медузы.
- 154 А. П. Рябушкин. Портрет девочки. 1889.
- 156 В. А. Серов. Портрет М. Н. Акимовой. 1908.
- 157 К. А. Коровин. Розы. Вечер. 1908.
- 160 Ф. А. Малявин. Баба.
- 162 М. В. Нестеров. Три старца. 1915.
- 163 В. Э. Борисов-Мусатов. Портрет дамы в голубом.
- 164 А. Н. Бенуа. Выход Екатерины II в Царскосельском дворце. 1909.
- 165 К. А. Сомов. Портрет Н. Г. Высоцкой. 1917.
- 166 А. Я. Головин. Цветы.
- 167 Б. И. Анисфельд. Цветы и фрукты. 1910.

- 168 А. П. Остроумова-Лебедева. Старый порт. Амстердам. 1913.
- 169 З. Е. Серебрякова. Автопортрет. 1921.
- 170 Н. К. Рерих. Покорение Казни. 1914.
- 171 Н. Н. Сапунов. Театральный мотив.
- 172 П. В. Кузнецов. Натюрморт. 1919.
- 173 С. Ю. Судейкин. Эскиз декорации к пьесе Бенвенито «Изнанка жизни». 1912.
- 174 П. П. Кончаловский. Фрукты. 1912.
- 175 И. И. Машков. Натюрморт с рыбами. 1900-е гг.
- 176 Р. Р. Фальк. Женский портрет. 1918.
- 177 А. В. Куприн. Натюрморт. Цветы. 1919.
- 179 А. Е. Керев. Натюрморт с балалайкой, 1915.
- 181 М. В. Ларионов. Яблоня в цвету. 1909.
- 182 Н. С. Гончарова. Мальчик с петухом. 1900—1913.
- 184 В. В. Кандинский. Восточная сюита. Арабы. 1911.
- 185 М. З. Шагал. Дача. 1918.
- 186 Н. А. Удальцова. Сидящие женщины. 1930-е гг.
- 188 А. Д. Древин. Норк. 1934.
- 189 К. С. Петров-Водкин. Портрет Андрея Белого. 1932.
- 190 А. А. Пластов. У родника. 1952.
- 191 С. Т. Коненков. Женская фигура. 1921.
- 192 А. С. Голубкина. Портрет Ш. Брокер. 1911.
- 193 С. Д. Лебедева. Портрет В. П. Чкалова. 1936—1939.
- 196 Тинторетто. Аполлон и Марсий. XVI в. Деталь.
- 199 Дева Мария из диптиха «Благовещение». XIV в.
- 200 Тинторетто. Аполлон и Марсий, XVI в.
- 201 Ф. Гварди. Дворик. XVIII в.
- 203 Я. Бассано. Поклонение волхвов. XVI в.
- 205 А. Ван Дейк. Снятие с креста.
- 206 Б. Строчици. Портрет Николая Куччи. 1637.
- 208 П. Клас. Натюрморт.
- 210 П. Рубенс. Шествие Силен. 1625—1627?
- 213 Я. Иорданс. Пан и Сиринга.
- 215 Неизвестный художник фламандской школы XVII в. Женский портрет.
- 216 Я. Фейт. Битая дичь.
- 219 Я. Ван Гойен. Вид Дордрехта. 1642.
- 221 К. Лелианберг. Охотничьи трофеи.
- 222 Неизвестный художник. Натюрморт. Цветы. 1640-е гг.
- 226 Л. Ленен. Разорители гнезд.
- 227 Н. Ланкре. Итальянские комедианты.

- 229 Ж.-О. Фрагонар. Ринальдо и Армида.
231 Г. Робер. Декоративный пейзаж. 1782.
233 Т. Руссо. Пейзаж.
234 Н. Дивз до ла Пенья. Пейзаж.
235 А. Монтичелли. Прогулка.
236 Э. Буден. Морская гавань.
239 Г. Курбе. Голова девушки.

На переплете:

- А. Ованатанян. Портрет Н. Тоумян.
Х. Тер-Арутян. Петушинный бой.



Содержание

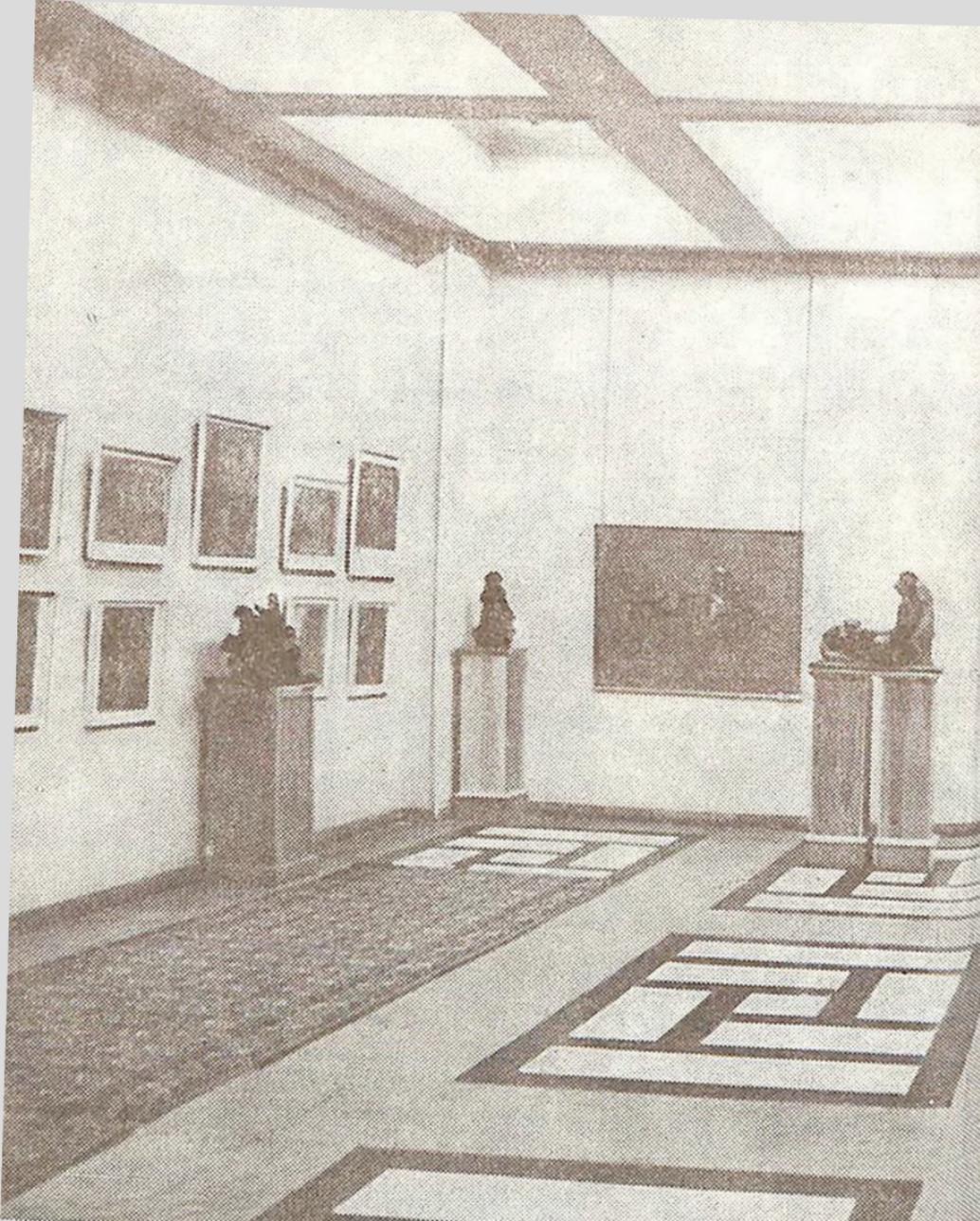
- 5 ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАРТИННОЙ
ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ
- 15 ОТДЕЛ АРМЯНСКОГО ИСКУССТВА
- 133 ОТДЕЛ РУССКОГО ИСКУССТВА
- 197 ОТДЕЛ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА
- 239 ЗАКЛЮЧЕНИЕ
- 242 ПРИМЕЧАНИЯ
- 244 СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рубен Григорьевич Драмбян

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КАРТИННАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ

Редактор Л. М. Азарова. Художник Н. И. Васильев. Художественный редактор Л. А. Иванова. Технический редактор Н. С. Еремина. Корректоры З. П. Соколова и Е. М. Станкович. ИБ № 1438. Сдано в набор 25.03.81. Подписано в печать 05.07.82. А 10275. Формат издания 70×108^{1/32}. Бумага мелованная. Гарнитура журнально-рубленая. Высокая печать. Усл. печ. л. 10,850. Уч.-изд. л. 10,919. Изд. № 1239. Тираж 50 000. Заказ № 6203. Цена 1 руб. 60 коп. Издательство «Искусство». 103009. Москва, Собиновский пер., 3.

Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Звенигородская ул., 11.





ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110050416

1 р. 60 к.

ЦЕНА

Р $\frac{1}{50416}$

