



А. Я. Головин. Портрет Егише Татевосяна

Р. Г. ДРАМПЯН

Эпигме
ТАТЕВОСЯН



1957
Государственное Издательство
ИСКУССТВО
Москва

ВВЕДЕНИЕ

История армянского искусства не богата монографическими исследованиями об отдельных, даже наиболее крупных ее художниках. Исключение не составляет и творчество Е. М. Татевосяна, одного из выдающихся армянских художников дореволюционного и советского времени. Предисловия к каталогам его выставок, журнально-газетные статьи — такова вся имеющаяся до сих пор литература о художнике.

Настоящая работа представляет первую попытку дать монографическое, более широкое, но отнюдь еще не исчерпывающее рассмотрение жизни и творчества художника. Для последнего в нашем распоряжении не было всей полноты биографического материала о художнике, а самое главное — мы были лишены возможности судить о некоторых крупных работах художника, так как одни из них погибли, другие до сих пор не обнаружены. О ряде произведений Татевосяна мы знаем лишь из высказываний о них в печати и в письмах к художнику близких ему лиц.

Творчество Егише Мартиросовича Татевосяна составляет одно из важнейших звеньев в армянском искусстве. Крупный мастер, художник незаурядного живописного дарования и широкого творческого диапазона, Татевосян работал в различных жанрах. Он был одним из первых армянских художников, создавших в дореволюционные годы значительные реалистические картины, имеющие передовую идейную направленность. Особенно много и плодотворно работал Татевосян в области пейзажа. По чувству колорита, лиризму и уме-

нию передать многообразие природы — лучшее, что было создано в этой области в армянском искусстве.

Работа над монографией о Татевосяне была мною начата после смерти художника, но еще при его жизни я имел ряд долгих бесед с ним во время приездов его в Ереван или моих в Тбилиси. Мною была последовательно записана со слов художника его биография до начала 1901 года — времени переезда Татевосяна на постоянное жительство из Москвы в Тифлис. Лишь отдельные высказывания художника касались также и более поздних годов. Вот почему чисто биографическая часть данной работы оказалась не одинаково обстоятельной. Достаточно полно раскрывается только первая половина биографии — начиная с детских лет и кончая московским периодом. Для последнего очень ценным материалом послужили написанные художником воспоминания: первое — о В. Д. Поленове и второе — о Е. Д. Поленовой¹. Особенно скуден был материал о дореволюционных годах деятельности Татевосяна в Тифлисе. Здесь очень ценными оказались письма Татевосяна к В. Д. Поленову. Глава, посвященная деятельности Татевосяна в советское время, сделана на основании знакомства и встреч с художником, довольно частых в последние годы его жизни.

Совершенно по-иному обстоит дело с творческим наследием художника. Если работы Татевосяна тифлисского периода дошли до нас почти целиком, то от раннего этапа художественной деятельности Татевосяна до нас дошло очень немногое. Так, о двух премированных картинах художника — «Полуденный обед» и «Проповедь правозерным» — мы имеем представление лишь по поздним уменьшенным эскизным повторениям, исполненным Татевосяном в 1924 и 1925 годах. Не сохранилось даже снимков с них. О другой также весьма значительной его работе, «На чужбину» (1894), можно судить по описанию и отзыву о ней, имеющимся в письме Е. Д. Поленовой.

Настоящая работа построена в плане хронологически последовательного изложения жизни и оценки творчества художника и распадается на ряд соответствующих глав.

¹ Воспоминания о В. Д. Поленове в сильно сокращенном виде изданы в книге Е. Д. Сахаровой «В. Д. Поленов. Письма, дневники и воспоминания». «Искусство», 1948. Воспоминания же о Е. Д. Поленовой до сих пор нигде не опубликованы.

ДЕТСКИЕ И УЧЕНИЧЕСКИЕ ГОДЫ

Эчмиадзин. Лазаревский институт в Москве.
Московское Училище живописи, ваяния и зодчества.
Знакомство с В. Д. Поленовым

Егише Мартиросович Татевосян родился 12 сентября 1870 года (по старому стилю) в одном из исторических центров Древней Армении — Эчмиадзине, в скромной патриархальной семье мельника. Отец Татевосяна арендовал принадлежавшую Эчмиадзинскому монастырю мельницу; работал он на ней сам, с одним-двумя помощниками. В их роду эта профессия была наследственной: мельником был и дед Егише. Труд был тяжел, заработок же мал, и семья жила в небольшом домике, не имевшем даже сада. Родители отца Егише Татевосяна и его матери были коренные вагаршапатцы; мать — урожденная Худоян (Худавердян) — приходилась родной сестрой архиепископу Нерсесу Худавердян, человеку для своего времени, и особенно своей среды, образованному и к тому же не лишенному художественных способностей. Природа наделила ими также и отца Егише — Мартироса Татевосяна; по свидетельству сына, он был мастер вырезать из дерева птиц и животных.

Много впечатлений оставила в памяти ребенка русско-турецкая война 1877—1878 годов. На всю жизнь запомнились проходящие войска, остановившийся в их доме генерал, солдаты, с которыми мальчик сблизился, научившие его первым русским словам.

Эти же годы принесли Егише его первые художественные впечатления. Самым ранним из них был чей-то профиль, нарисованный одним из родственников; будущему художнику было тогда пять лет. Мальчиком его часто водили в монастырь; там у дяди на одной из стен висела гравюра с «Рождества Христова» Корреджо, с каждым

посещением все больше и больше говорившая воображению маленького Егише. Увидев у одного солдата рисунок с изображением поезда, он стал рисовать углем на белых стенах. Надолго запечатлелось в его памяти изображение персидского герба на стене одного из вагаршапатских домов — лев с мечом в поднятой лапе и с расходящимися из-за спины лучами восходящего солнца. Но чаще всего мысли мальчика возвращались к моделям двух памятников древнеармянской архитектуры — Цахкадзорского храма¹ и шатровой сени в Эчмиадзинском соборе, возвышающейся над так называемым «местом видения Григория Просветителя»; первая из этих моделей украшала собой дом одного из соседей, вторая — мастерскую местного фотографа Сумбатова.

Осенью 1879 года, когда Егише пошел десятый год, его на средства дяди отправили в Тифлис и отдали в частный пансион Тер-Акопова, где он пробыл два года (до 1881 г.). В пансионе мальчик получил начальное образование. Там же, подражая одному из воспитанников пансиона, научился он вырезать из мела различные фигурки.

В 1881 году благодаря хлопотам дяди Татевосян был принят стипендиатом в Лазаревский институт в Москве, в подготовительное отделение гимназических классов.

В гимназических классах Лазаревского института Татевосян пробыл четыре года. Общеобразовательные предметы мало интересуют мальчика, но зато художественные его наклонности проявляются все ярче. Однажды он вырезал из мела изображение сторожа Ивана. Товарищи признали похожим и показали преподавателю Р. Ю. Випперу (впоследствии советскому историку, академику, профессору Московского университета), тот похвалил. Большим событием была выставка ученических работ — рисованием увлекались и другие питомцы института. Но учитель рисования Сивохин, боясь «избаловать» учеников, так и не повторил этого опыта. Сивохина сменил Титов, человек простой и радикально настроенный, всячески поощрявший детей к рисованию; Татевосяну купили акварельные краски. Когда же силами учеников в институте как-то поставили спектакль «Аварайрская битва», то Титов помог своему способному ученику написать декорации. Впоследствии Татевосян любил вспоминать, что писались они... на склеенных ученических тетрадях.

В Лазаревском институте Татевосян пробыл до 1885 года. Явственно обнаруживавшаяся художественная одаренность мальчика побуждала земляка его, известного впоследствии поэта Ованеса Иоаннесяна, бывшего в те годы воспитателем Лазаревского института,

¹ Один из замечательных армянских архитектурных памятников XIII в.

посоветовать родителям Егише поместить сына в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда тот и поступает осенью 1885 года.

Оставив Лазаревский институт, Татевосян устроился пансионером в семье настоятеля армянской церкви священника Я. Суреняна, отца известного художника Вардгеса Суреняна. Последний как раз в этом же году вернулся в Москву по окончании Мюнхенской Академии художеств. Всесторонне образованный и особенно сведущий в вопросах искусства, Суренян обладал уже известными художественными знаниями и, вполне естественно, оказал влияние на художественное развитие Татевосяна. Сам Татевосян неоднократно отмечал это, вспоминая о своих первых шагах на художественном поприще. Есть, однако, все основания полагать, что влияние Суреняна не ограничивалось только этими начальными годами. Оно сказалось и значительно позднее — в годы, когда Татевосян по окончании Училища живописи, ваяния и зодчества выступил со своими первыми картинами. Так, например, его «Поклонение кресту» (1901) отчасти близка к картине Суреняна и по сюжету и по манере письма (каменный крест — хачкар — написан совсем по-суреняновски).

В Училище Татевосян последовательно прошел все классы: гипсовый, головной, фигурный, натурный. В фигурном Татевосян задержался лишний год из-за несдачи анатомии и перспективы.

Из преподавателей больше всех, по признанию самого Татевосяна, он считал себя обязанным Невреву, никогда не изменявшему принятому им правилу — останавливаться перед работой каждого из учеников и давать указания; другие же преподаватели — В. Маковский, Прянишников, Н. С. Сорокин, Е. С. Сорокин, Десятов, Каменский, Соловьев — подходили обычно к одному-двум ученикам. По словам Татевосяна, Училище дало ему лишь известную техническую грамотность. С этим мнением художника нельзя согласиться — оно грешит значительной недооценкой роли Московского Училища живописи. Вторая половина 80-х и первая половина 90-х годов XIX века, на которые падают годы учебы Татевосяна в Московском Училище, были временем еще продолжающегося расцвета его. В 1882 году, всего за три года до поступления в Училище Татевосяна, выбыли из состава преподавателей Перов и Саврасов — два наиболее видных и популярных педагога Училища в 70-х и в начале 80-х годов. Однако и после них коллектив преподавателей Училища, состоявший преимущественно из художников-передвижников, крепко хранил те передовые, реалистические традиции, которые были связаны с именами Перова и Саврасова. «Та система, которую укрепил в Училище главным образом Перов, предполагала не

только обучение техническим основам искусства, а прежде всего выработку определенного художественного мировоззрения, связанного с кругом демократических идей и борьбой за реализм в искусстве. Результатом было то, что Московское Художественное Училище на протяжении десятилетий само являлось очагом и хранителем традиций идейного реализма. Оно выпускало из своих стен не просто технически подготовленных людей, а сознательных художников, убежденных реалистов, ясно представляющих свою дальнейшую дорогу»¹.

Во второй половине 80-х годов Училище пополнилось такими передовыми художниками, как В. Поленов, В. Маковский, И. Прянишников, продолжавшими традиции своих предшественников.

Из стен Училища в 80—90-х годах вышло немало передовых художников-реалистов, занявших видное место в развитии русского искусства конца XIX и начала XX века. Оно дало таких художников, как Левитан, С. Коровин, С. Иванов, Касаткин, Малютин, К. Коровин, В. Мешков и другие. Если Татевосян как художник формируется к концу 90-х годов, то есть четыре-пять лет спустя после окончания Училища, то это стало возможным лишь благодаря тому прочному фундаменту живого реалистического восприятия действительности, который был заложен в нем обучением в Училище. Наконец, разве не в стенах того же Училища произошло знакомство Татевосяна с В. Д. Поленовым, и, хотя обучаться у него пришлось не много, влияние Поленова, с которым Татевосян сблизился в последний год пребывания в Училище и в особенности после его окончания, было весьма значительно.

Сохранился ряд классных работ Татевосяна, исполненных в первые годы пребывания в Училище — начиная с 1887 г. (натюрморт с черепом и др.). Эти ранние работы, как и несколько пейзажных этюдов этой поры, написанные во время летних поездок в Армению, еще ничем не выделяются среди обычных ученических этюдных работ. Но уже крымские этюды, исполненные в летнюю поездку в 1890 году, явственно знаменуют собой первые заметные успехи молодого художника. Это уже вполне профессионально исполненные пейзажи, отличающиеся тщательностью штудировки, хотя в них индивидуальность художника еще не получила своего выражения.

Крымские этюды Татевосяна, почти целиком относящиеся к Бахчисараю, довольно разнообразны по содержанию. Молодого художника заинтересовало не только изображение природы — он пишет также и уголки старого восточного городка с их узкими кри-

¹ Н. Дмитриев а. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. «Искусство», 1951, стр. 140.

выми улочками, со своеобразной архитектурой, с проходящими фигурами; есть также жанровые мотивы, вроде: «Лавчонка в Бахчисарае», «Чайхана в Феодосии» с продавцами и сидящими за чашкой кофе татарами; есть этюды, изображающие отдельные фрагменты природы — куст винограда, репейники, тополя и т. п. В крымских этюдах Татевосяна, в стремлении художника как можно правдивее запечатлеть виденное, сознательно или бессознательно сказалось воздействие палестинских этюдов В. Д. Поленова. Вот что пишет о них Татевосян в своих воспоминаниях: «Когда в 1885 году я побывал в первый раз в Третьяковской галлерее, отдел Поленова поразил меня более всех других отделов; особенно его палестинские этюды»¹. Но не один Татевосян был увлечен работами Поленова. Я. Д. Минченков в своих воспоминаниях о В. Д. Поленове говорит примерно то же самое: «Этюды Палестины с картиной «Генисаретское озеро» были для учащихся целым откровением в живописи. настоящей школой. В них Поленов учил, как надо писать цельными тонами, передавая натуру, как в мозаике, рядом отдельных мазков. Это давало особую свежесть и силу в красках»².

Поездку в Крым Татевосян совершил совместно с двумя своими товарищами по Училищу — Шатиловым и Алексеевым. Молодые художники побывали в Феодосии, Бахчисарае. В Феодосии они посетили мастерскую Айвазовского, который их тепло принял и, как об этом вспоминал Татевосян, дал молодым художникам ряд практических советов.

Привезенные из Крыма этюды были выставлены зимой на ученической выставке в Училище. Они-то и привлекли к начинающему художнику внимание В. Д. Поленова, знакомство с которым в дальнейшем, несмотря на значительную разницу лет, быстро перешло в редкую дружбу и сыграло большую роль в жизни и в художественной деятельности Татевосяна.

В своих воспоминаниях о В. Д. Поленове Татевосян пишет: «Для меня, как начинающего, вопросы техники и колорита были насущными вопросами. У меня появилось страстное желание поучиться именно у него, но желание это не так-то легко было осуществить, так как в Училище натюрмортный класс Поленова занимал небольшую площадь и не мог вместить всех многочисленных учеников, желавших работать у него; каждый, которому это удавалось, считал себя счастливым.

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

² Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. «Искусство», 1940, стр. 169.

У меня не было никаких шансов поступить в класс В. Д. Поленова в течение нескольких лет. От товарищей, работающих у Поленова, я слышал самые лучшие отзывы о нем. Говорили, что из всех профессоров только у Поленова очень определенный и строгий метод преподавания живописи; что во время корректирования он объясняет необыкновенно просто и ясно¹, рекомендует смотреть на технику западных художников в частных галереях, дает пропуска к С. М. Третьякову, Боткину, Солдатенкову и т. п.; что из всех профессоров один он с университетским образованием. Словом, все говорило за то, что учиться надо именно у него.

В 1889 году, наконец, мне удалось попасть к Поленову, но я работал у него, к сожалению, очень мало: всего только один натюрморт я написал, и он уехал, кажется, за границу, а класс его был временно передан И. М. Прянишникову.

В 1891 году Василий Дмитриевич обратил (на ученической выставке) внимание на мои крымские этюды, после чего я возмечтал во что бы то ни стало ближе познакомиться с ним и пополнить мое кратковременное незаконченное учение. Удалось мне это не сразу. В 1892 году на ученической выставке Василий Дмитриевич вновь заметил мои работы².

Сохранилось письмо В. Д. Поленова, в котором он пишет: «Татевосянец представил летние этюды — очень интересные и самостоятельные. Что-то фортуниевское в отношении. Вообще очень приятное и живое впечатление»³.

К сожалению, работы, экспонированные на ученической выставке 1892 года, затерялись в частных собраниях, за исключением этюда «В Богородске», приобретенного тогда же с выставки В. Е. Маковским (ныне находится в Гос. Русском музее). Пейзаж «В Богородске» не есть этюд в обычном понимании и может быть рассматриваем как законченная картина, несмотря на свои небольшие размеры. В нем не только тщательно написан каждый кусок, но художник сумел подчинить здесь частное целому. Пейзаж Татевосяна весьма сдержан в цветовом отношении. Различные оттенки неяркой зелени, травы и листья деревьев, серого неба составляют основную колористическую гамму этого этюда. Но главное очарова-

¹ «Хотя, насколько помню, В. Д. имел только один урок в неделю, приходил на полтора часа, за это время успевал преподавать очень много» (прим. Татевосяна).

² Е. Татевосян. Воспоминания (Гос. Третьяковская галерея, Архив В. Д. Поленова).

³ Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. «Искусство», 1948, стр. 288.

ние вещи в том, что художник с большой правдивостью и мастерством запечатлел кусок действительности.

«С 1893 года Василий Дмитриевич приближает меня к себе, вводит в свой дом, снабжает работой (для аудитории церкви, по эскизам Александра Иванова, в городе Кологрив, Костромской губ.), вводит в свою мастерскую в Училище живописи. С этих пор, пользуясь его указаниями и советами, я работал вместе с ним. Кроме меня были привлечены и другие художники, как-то: Малютин, Розанов, Мешков. Таким образом, он создавал школу в Училище. Это время было для меня, да и для всех работавших со мной товарищей, самым дорогим. Позже он сам часто вспоминал об этом времени с удовольствием. Он писал мне из Рима: «Я часто с наслаждением вспоминаю нашу работу для Кологрива и для Третьяковского праздника, — чудесное было время»¹. По словам Татевосяна, Василий Дмитриевич знал учеников детально с самого начала с красками и их изменениями от соединений грунта и воздуха. «Он приучал нас осторожно обращаться с красками. На все наши вопросы давал наглядные и исчерпывающие ответы»².

Несколько ранее, чем были исполнены пейзаж «В Богородске» и другие, представленные на ученической выставке 1892 года в Училище живописи, Татевосяном был написан портрет Р. М. Суренян. Этот первый портрет является одной из значительных работ раннего периода и важен при оценке творчества художника в целом. На портрете изображена молодая женщина, сидящая на стуле; руки ее лежат на коленях, лицо написано в фас, фигура дана в три четверти. Такая композиция придает изображению непринужденность и естественность. Создается впечатление, что молодая женщина на какой-то момент повернулась к находящемуся сбоку художнику и собирается что-то сказать ему. Портрет Р. М. Суренян значителен в живописном отношении. Серебристо-серые, голубые и фиолетовые полосы шелкового платья, нежно-розовый цвет лица и рук исполнены с тонким чувством колорита. Но самым подкупающим в портрете является обаятельный образ молодой женщины, переданный Татевосяном необычайно жизненно. Шестьдесят пять лет прошло со времени его написания, Татевосяном позже был написан ряд отличных портретов, он стал более зрелым мастером, но вряд ли ему удалось создать что-либо отличающееся такой свежестью и непосредственностью, как эта юношеская работа, исполненная в 1891 году, то есть когда автору было всего двадцать один год.

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

² Там же.

Портрет Р. М. Суренян — одно из самых значительных произведений в армянской живописи, эта работа поднимает армянское портретное искусство на новую, более высокую ступень реалистического развития.

Портрет Р. М. Суренян долгие годы оставался в неизвестности; будучи впервые выставлен на посмертной выставке работ художника в Ереване и Тбилиси в 1938 году и на декадной выставке художников Советской Армении в Москве в 1939 году, обратил на себя всеобщее внимание. Интересно отношение самого художника к этому портрету. Когда в 1930 году мне впервые пришлось увидеть этот портрет, находившийся тогда в Москве в собрании Я. С. Суреняна, сына изображенной, я был поражен этой работой. По возвращении из Москвы, встретившись в Тбилиси с Татевосяном, я поделился с ним своими впечатлениями об этом портрете. Егише Мартиросович был, как мне показалось, удивлен этим и не совсем разделял мою высокую оценку. Возможно, конечно, что многие годы, прошедшие со времени написания портрета, стерли у художника представление о нем.

От этих юношеских лет имеется еще один портрет, написанный Татевосяном, — это портрет Шитца (1892), впоследствии профессора Московского университета, тогда еще студента. Портрет погрудный, фигура несколько наклонена вбок, изображение выступает на фоне здания. Перед нами типичный русский интеллигент тех лет, один из тех, которые не могли примириться с тогдашней действительностью, входили в революционные кружки, шли в ссылку, на каторгу, жертвуя собой для блага народа. Художнику удалось передать сосредоточенное, задумавшееся лицо, несколько напоминающее героя картины Репина «Не ждали», создать психологический портрет. Менее интересна работа в живописном отношении. Фон портрета с колоннами и фронтоном классического здания не вяжется с образом.

Приближалось время окончания Училища. Лето 1893 года Татевосян проводит у себя на родине, в Эчмиадзине, и в селе Бюракане. Здесь он работает над дипломной картиной. Тема картины библейская: «Смерть Сисары» (14-я глава «Книги судей»). До этого Татевосян получил две серебряные медали — за рисунок и этюд живописью. Здесь же, в Эчмиадзине, он пишет небольшой поэтический этюд «Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда». Это, конечно, не портрет, а скорее пейзаж с фигурой, последняя написана силуэтно. Никому тогда не известный диакон Согомон, впоследствии знаменитый композитор Комитас, изображен почти со спины, сидящим на каменных плитах, окаймляющих огромный водоем. В воде отра-



Портрет Р. М. Суренян. 1891

жаются деревья. В этом небольшом этюде впервые у художника зазвучали те поэтические, лирические ноты, которые в более поздних пейзажных работах станут одной из самых привлекательных сторон его искусства. Мотив Эчмиадзинского пруда, видимо, сильно полюбился художнику, и спустя десять лет, в 1903 году, он снова возвращается к нему, пишет этот пруд почти с того же места, но, конечно, в ином, хотя и более живописном, но менее поэтичном решении.

В письме к В. Д. Поленову Татевосян пишет: «Написал я здесь один этюд — Эчмиадзинский пруд: первый план в тени с фигурой диакона, сидящего на берегу, силуэтом рисуется на прозрачном фоне колеблющейся воды: задача очень интересная, не знаю, как Вам понравится»¹.

Зимой 1893/94 года Татевосян кончает Училище, представив на диплом упомянутую выше картину «Смерть Сисары». Картина вскоре была куплена и находилась в Москве в собрании Держановской.

Библейский рассказ о Сисаре, послуживший темой избранной Татевосяном картины, состоит в следующем: Сисара, военачальник царя Ханаанского Иавина, притеснявший евреев, потерпел поражение от еврейских войск, сражавшихся под водительством Варака; Сисара, спасаясь, укрылся в шалаше еврейки Иаль, которая и убила его спящего, воткнув ему кол в висок и пригвоздив его голову к земле. Татевосян остановился не на самом моменте убийства, а на последующей сцене, когда Варак, упустивший Сисару на поле боя, в погоне за ним находит убитого врага в шалаше Иаль. Художник избрал для картины сцену — Варак над трупом распростертого на земле Сисары.

Трактовка Татевосяном библейской темы лишена какой-либо архаизации, она настолько реалистична, что картина вполне смогла бы сойти за изображение, взятое из жизни современного Востока, как по типу, так и по обстановке. Лишь лежащее на земле оружие Сисары — шлем, щит и колчан — несколько нарушает впечатление современности. В такой реалистической трактовке библейского сюжета Татевосян, несомненно, следовал своему учителю Поленову, написавшему за несколько лет до этого картину «Христос и грешница». Но только лишь в этом можно видеть влияние Поленова на Татевосяна, далее оно не шло. В том же, как написаны некоторые детали картины, например одежда Варака, покрывало, прикрывающее наполовину обнаженную фигуру мертвого Сисары, ковер, на котором он лежит, рядом находящееся оружие его — щит, шлем и колчан,

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 2/VII 1893 г.



Комитас на берегу Эмпидзинского пруда. 1893

украшенные орнаментальной резьбой, — несколько глиняных кувшинов на втором плане картины, — во всем этом скорее можно усмотреть приемы, несколько напоминающие Суреньяна. В композиции, состоящей из двух фигур — распростертого на земле Сисары и наклонившегося над ним, пристально и испытующе всматривающегося Варака, являющегося центральной фигурой картины, — в том, с какой силой выражения написано лицо последнего, молодой художник обнаружил не только полную самостоятельность, что далеко не всегда можно встретить в дипломных работах, но и умение создавать картину, имеющую большое психологическое и драматическое содержание. Что же касается живописи картины, то суждение о ней на основании снимка несколько затруднительно, однако, учитывая другие живописные работы Татевосяна этих лет, можно полагать, что колорит картины был сдержанным по цвету.

По окончании Училища Татевосян по совету Поленова поехал в Петербург с намерением поступить в Академию художеств. «Думаю, он [Поленов] взвесил, что молодому художнику вначале трудно существовать без посторонней помощи, а там — стипендия, кроме того — Эрмитаж и другие галереи. Я поехал, но в Академию не поступил»¹.

Интересны впечатления Татевосяна от знакомства с Эрмитажем, а также с частным собранием М. И. Боткина, к которому В. Д. Поленов дал рекомендательное письмо. Напутствуя молодого художника, Поленов говорил ему: «Вам необходимо посмотреть картины Рембрандта, Ван-Дейка, Сурбарана, особенно Рембрандта, а их в Эрмитаже много»². Как это ни странно, последний, по словам Татевосяна, не произвел на него сильного впечатления, о чем он прямо сказал по возвращении своему учителю, вызвав удивление последнего, сказавшего: «Что Вы, Египше, его надо изучать»³. Сам Татевосян объяснял это неприятие тогда Рембрандта своей художественной ограниченностью. Это, конечно, так и было.

Позже, побывав в музеях Запада, Татевосян не только изменил свое отношение к Рембрандту, но последний стал одним из самых любимых его художников. Для вкусов Татевосяна этих лет показательно и отношение его к Врубелю. Приглашенный Поленовым посмотреть панно Врубеля «Принцесса Грёза», написанное по эскизу художника К. Коровина при участии В. Д. Поленова, Татевосян воскликнул: «Талантливое безобразие!» «Сказав это, — пишет Тате-

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

² Там же.

³ Там же.

воян в своих воспоминаниях, — я почувствовал, что все же подавлен этой работой, мне страшно захотелось посмотреть ее во второй раз, тут уже я понял все величие произведения»¹.

Кончились годы обучения. Татевоян становится на путь самостоятельной творческой работы. Теперь-то и сказались те крепкие реалистические основы восприятия окружающей действительности, которые были воспитаны в молодом художнике Училищем. Его искусство является носителем тех передовых идей, в формировании которых нельзя не видеть благотворного влияния Училища живописи, как самих преподавателей, так и некоторых старших товарищей Татевояна по Училищу, как С. Иванов, С. Коровин, А. Архипов и др.

¹ Е. Татевоян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

РАННИЕ ГОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТАТЕВОСЯНА. (1894 — 1900)

Эчмиадзин. Москва. Заграничные путешествия

Вернувшись из Петербурга, Татевосян ненадолго остается в Москве и затем едет к себе на родину, в Эчмиадзин. Осенью 1894 года мы застаем Татевосяна в Эчмиадзине преподавателем рисования Духовной академии и семинарии. Художник первоначально предполагал посетить родных и вскоре же вернуться в Москву, но обстоятельства так сложились, что ему пришлось задержаться здесь на целый год. В письме к В. Д. Поленову, бывшему в то время в Риме, Татевосян пишет: «По непредвиденным обстоятельствам я принужден был остаться в качестве преподавателя по рисованию в Эчмиадзинской Духовной Академии»¹. По-видимому, этими «непредвиденными обстоятельствами» были материальные затруднения. Работа в качестве преподавателя не была особенно обременительной и не очень мешала творческой работе. Год, проведенный в Эчмиадзине, был довольно продуктивен. В том же письме к В. Д. Поленову художник сообщает: «Я в эту зиму написал три картины, одна, в аршин длиною, из монастырской жизни, названа была «Воспитание» — монах учит учеников². Эта картина была выставлена в нашем Обществе любителей художеств; другая картина, двухаршинная, была названа «На чужбину» — отец с сыном приехали на кладбище проститься с могилой родных, в стороне поджидает перекладная

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 15/III 1895 г.

² В списке работ, собственноручно составленном Татевосяном, картина значится под названием «Монастырская школа».

тройка; и третья картина — «Октябрь» — была написана из моей мастерской, на первом плане — домики, садики, а на последнем плане — гора, покрытая снегом. А теперь работаю над одним большим этюдом — фигуры нищего в натуральную величину, почти спиной к зрителю, прикладывающегося к «хачкару» (орнаментированному каменному надгробному кресту); все залито ярким солнцем»¹.

Из этих четырех ранних работ художника в настоящее время известны три: «Поклонение кресту» (закончена позднее, в 1901 г.), пейзаж «Октябрь» (собрание Я. С. Сурениана в Москве), «На чужбину» (Гос. картинная галерея Армении). Судьба четвертой картины — «Монастырская школа» (была в собрании Г. Тороманова в Тбилиси) — неизвестна.

Картина «На чужбину» вместе с другой, нам совершенно неизвестной картиной «С друзьями», которая не отмечена в собственноручно составленном Татевосяном списке его картин, была выставлена на 24-й выставке передвижников в 1896 году. В архиве В. Д. Поленова (Третьяковская галерея) имеется выписка из протокола общего собрания Товарищества передвижных выставок от 3 февраля 1896 года, где приведены результаты голосования о принятии на выставку двух вышеуказанных работ Татевосяна. Из двадцати четырех членов Товарищества, участвовавших в голосовании, двенадцать голосов было подано за принятие картины «На чужбину» и шестнадцать голосов — за картину «С друзьями». В числе членов Товарищества, присутствовавших и голосовавших на этом заседании, были: Серов, Архипов, Шишкин, Мясоедов, Касаткин, Савицкий, А. Васнецов, Левитан и другие.

О картине «На чужбину» (ранее именовалась «Дорогая могила»), по счастью, сохранился отзыв художницы Е. Д. Поленовой. В письме к Татевосяну в Эчмиадзин Е. Д. Поленова пишет: «В прошлом году очень обрадовалась, увидев Ваши картины, одна из них очень мне понравилась и по живописи, и по композиции, и по выражению». Эту оценку Е. Д. Поленовой, человека чрезвычайно искреннего и в то же время строгого, нельзя рассматривать как выражение простой любви.

Содержание и идейная направленность картины полностью раскрываются из краткого описания, которое дано Татевосяном в письме к В. Д. Поленову, а отчасти из самого наименования картины. Картина Татевосяна «На чужбину» написана в 1895 году, то есть

¹ Речь идет о картине «Поклонение кресту», которую художник закончил позднее, в 1901 г.

в год одного из очередных избиений армян, проживавших в Турецкой Армении, вынужденного ухода армян с родных мест. Таким образом, содержание картины не есть обычное посещение кладбища родными. Это — прощание с могилой близкого человека, в данном случае с могилой жены и матери, перед тем как покинуть навсегда родину и уехать на чужбину. Находящаяся в стороне от кладбища перекладная тройка с поклажей — тому доказательство. Хотя картина Татевосяна и жанровая по своему решению, по ее содержание навеяно историческими событиями в жизни армянского народа. В том же самом 1895 году художник В. Суренян в своей картине «Попранная святыня» изобразил сцену убийства и ограбления в армянском монастыре. Обе эти картины, различные по содержанию, являются откликом на одни и те же события.

Вторая картина, исполненная Татевосяном во время годичного пребывания в Эчмиадзине в 1894/95 году, была названа художником «Монастырская школа». Наименование может навести на неправильное представление о ее содержании. По существу это не что иное, как сцена, изображающая урок в начальной приходской школе, где в те годы главным образом обучались армянские крестьянские дети. Я мельком видел эту картину в 1926 году у ее владельца Г. Тороманова, проживавшего тогда в Тбилиси. Содержание ее не сложно. В небольшой, скромной, плохо освещенной комнате, на нескольких простых деревянных скамьях, перед такими же простыми узкими столами, спиной к зрителю сидит около десятка крестьянских детей. Находящийся в глубине картины священник или монах, лицом обращенный к зрителю, ведет урок. Картина была небольших размеров, около одного метра в ширину, около 60 сантиметров в высоту. Трудно, конечно, припомнить ее в подробностях при беглом осмотре и после стольких прошедших лет. Но в сопоставлении с другими работами художника картина не представилась мне значительной в художественном отношении и казалась несколько тусклой по живописи. Больше не пришлось ее увидеть, так как вскоре же она была увезена владельцем за границу.

Из работ, исполненных Татевосяном в том же 1895 году, упомянем еще о двух работах его: «Женщина за сбором подаяния на богомолье в Армении» и «Чабан с овцами»¹. Обе картины затерялись в московских частных собраниях, и мы вовсе не знали бы о них, если бы они не были указаны в составленном самим художником списке его работ.

¹ Вариантом этой картины является работа «Пастух со стадом», исполненная в 1919 г.

Мы сочли нужным упомянуть об этих двух эчмиадзинских работах художника, потому что вместе с ранее выполненными картинами «На чужбину» и «Монастырская школа», а также начатой, но законченной в 1901 году картиной «Поклонение кресту» (собрание Гос. картинной галлерей Армении) они свидетельствуют о том, что основным содержанием творчества молодого Татевосяна была жизнь родного художнику армянского народа.

Кроме этих законченных художником картин он, как мы узнаем из «Воспоминаний Татевосяна о В. Д. Поленове», работал еще над одной — «Христос и сатана». «Я послал в Рим В. Д. Поленову, — пишет в своих воспоминаниях Татевосян, — четыре эскиза на тему «Искушение в пустыне» и просил дать мне советы. Он немедленно ответил, вернув эскизы с такими дельными замечаниями, что у меня все прояснилось. Он писал: «В 3-м и 4-м эскизах правится поза сатаны. Судя по Вашему описанию, Вы хотите изобразить скорее бред, чем галлюцинацию, поэтому — не сделать ли Христа слушающим, а не смотрящим на привидение и видящим его только как бы внутри себя; конечно, этот мой совет Вы не должны принимать за нечто обязательное, а делайте, как чувствуете сами. Но чего я положительно не советую делать, это — луну в виде сияния или нимба, это выходит очень придуманно...»¹.

Вот что писал Татевосян Поленову: «Я прежде всего просил бы прямо сказать, стоит ли воспроизвести эту идею и если следует, то так же, как у меня на эскизах, или иначе как-нибудь еще. Я в настоящее время очень нуждаюсь в Ваших замечаниях и не начну картины, пока не получу от Вас благословения. Эта тема мне так представляется, что Христос после продолжительного голода, усталым приходит в обычное место и укладывается спать; он в жару и в лихорадочном состоянии, и вот он начинает создавать себе злого духа, который хочет ввести его в искушение. Эта внутренняя, нравственная борьба, будучи не в состоянии сдержаться более в оковах, освобождается от них и начинает создавать реального врага в лице сатаны, и этим облегчается его тоска, так как, например, когда на душе делается тяжело, то душит тоска, пока не заплачешь, не успокоишься. Я думаю изобразить, следовательно, это видение, как галлюцинацию: Христу является сатана безобразной, уродливой фигурой, и я хочу изобразить ее с неопределенными контурами, хотя для Христа сатана и должен быть вполне ясным представлением, должен рисоваться с определенными контурами. Я помню, когда я жил в пансионе в Тифлисе и однажды заболел, в жару стали являться около

¹ Письмо В. Д. Поленова к Е. Татевосяну от 10/XI 1895 г.

десяти чертей; черти представлялись мне безобразными оборванцами с длинными до колен косматыми волосами и хотели во что бы то ни стало задушить меня — в руках у них у каждого было по десять аршин канату; я укрылся одеялом — время было к утру, но крикнуть я не смел; кругом товарищи-ученики спали, я оставался в таком положении, пока не дали звонка вставать, а как только я услышал звонок, все черти улетучились. Так что, можно сказать, я имею некоторое представление о черте и сатане. Не знаю, удобно ли в таком виде изобразить эту идею. Конечно, я имею в виду Христа-человека. Я нарочно хочу изобразить сатану в виде призрака, чтобы более подчеркнуть видение. За эту идею здешнее духовенство меня ругает. Христос на эскизах у меня приподнялся на локте и удивлен видением. Костюм Христа я думаю изобразить почти так, как у Вас на картинах Христос, т. е. снизу — белая длинная рубаха, а сверху накинуто аба желтовато-бурового тона вместо одеяла. На земле будет валяться посох, а может быть, и шапка-арахчик. Эскиз № 1 — самый ранний, но потом, заметя, что лицо Христа мало видно, постепенно изменяя, нарисовал эскиз № 4. Сатана, в виде скорчившейся фигуры, сидит на корточках и указывает на камни. Тут на Востоке принято так сидеть, на улицах часто встретите — беседуют о чем-нибудь важном. Я думаю, такую вещь нельзя в маленьком виде, а надо в саженных размерах. Как Вы думаете? Прошу, если Вас не затруднит, напишите поскорее, чтобы я сделал вовремя надлежащие этюды... Я очень и очень благодарен за те советы, что Вы мне дали, я теперь совсем иначе отношусь к большим картинам. Замечательно благотворно повлияли на меня Ивановские эскизы»¹.

На все эти вопросы Поленов немедленно ответил вышеприведенным письмом, его меткие и дельные замечания рассеяли сомнения молодого художника, у которого, по его собственным словам, «все прояснилось». Картина эта так и осталась ненаписанной, уж слишком надуманным и далеким от реальной действительности был сюжет.

В этом отрывке письма Татевосяна к Поленову весьма примечательны и последние строки, касающиеся библейских эскизов Александра Иванова. Их не следует толковать в узком смысле, поскольку непосредственное воздействие А. Иванова на творчество Татевосяна трудно усмотреть. Но самый факт благотворности их влияния на молодого художника не оставляет места для сомнений. Влияние

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 30/V 1895 г. Под «Ивановскими эскизами» Татевосян подразумевал исполненные им совместно с В. Д. Поленовым картины для церкви гор. Кологрива, с эскизов Александра Иванова.

это, вероятнее всего, было двояким. Как уже отмечалось выше, Татевосян вместе с Поленовым и другими его учениками расписывал по эскизам Иванова церковь в Кологриве. Это было прекрасной школой мастерства для молодого художника. Но думается, что не в этом было главное. Наделенный от природы верным художественным чутьем, Татевосян не мог не увидеть и не оценить в эскизах Иванова того, что до него увидел и оценил выдающийся историк русского искусства В. В. Стасов: «...наполненное живыми чувствами и характерами, выражением разнообразнейших состояний и движений душевных, все это образует такую великую и глубоко правдивую эпопею, какой мы до сих пор не встречали ни у кого в живописи»¹.

Из переписки с В. Д. Поленовым времени пребывания Татевосяна в Эчмиадзине можно видеть, как трудно было начинающему художнику, прямо со школьной скамьи попавшему в Эчмиадзин, работать, не имея никого, кто мог бы дать ему при случае нужный совет и с кем можно было бы поделиться своими творческими сомнениями, кто мог бы помочь в тех или иных вопросах чисто профессионального характера.

Что же представлял в те годы Эчмиадзин, в котором Татевосян провел свое детство и где ему пришлось прожить 1894—1895 годы. Это довольно своеобразное и единственное в своем роде небольшое местечко в несколько тысяч жителей; основным занятием тех из них, которые не были связаны с монастырем, было садоводство, но, с другой стороны, это была резиденция армянского католикоса, здесь находилось два учебных заведения — Духовная семинария и Духовная академия, библиотека со всемирно известным уже тогда уникальным собранием древнеармянских рукописей, небольшой музей с исключительной ценности историческими и художественными памятниками. Наконец, в самом Эчмиадзине и его окрестностях расположены выдающиеся произведения армянской архитектуры — Эчмиадзинский собор, храм Рипсиме и развалины Звартноца, в те годы еще не раскопанного. Среди преподавательского персонала Эчмиадзинской Духовной академии было немало культурных людей и даже крупных ученых: М. Абегян, Р. Ачарян, А. Манандян и другие, общение с которыми могло быть весьма полезным Татевосяну. Из тех, с кем он был ближе всего, укажем на поэта Ованеса Иоаннесяна. С ним художник был знаком еще по Москве, и ему в некоторой степени был обязан поступлением в Училище живописи. Здесь же, в Эчмиадзине, Татевосян знакомится с выдающимся композитором Комитасом, с

¹ В. Стасов. О значении Иванова в русском искусстве. Избр. соч., т. 2. «Искусство», 1952, стр. 87.

которым у него устанавливаются близкие, дружеские отношения. Было еще несколько культурных людей из преподавательского состава Академии, а также из числа монастырской братии, общение с которыми скрашивало нудную жизнь. Татевосян был далек от подлинной «жизни» тогдашнего Эчмиадзина, сотканной из борьбы мелких честолюбий, склок и интриг, под личиной внешнего благообразия раздиравших многочисленную братию монашествующих служителей патриаршего армянского престола. У этой эчмиадзинской «жизни» была, конечно, своя достаточно крепкая логика — логика борьбы за влияние на католикоса, за получение доходных епархий, за лучшие места. Все это не могло не быть чуждо молодому художнику, только что вставшему на путь самостоятельной художественной деятельности и всецело жившему интересами своего искусства.

В течение года, прожитого в Эчмиадзине, Татевосян не только работал над картинами, но и писал этюды. Пейзажные этюды этой поры говорят о большом росте его как живописца. В них Татевосян предстает уже вполне зрелым мастером пейзажа. Летом 1895 года Татевосян совершает поездку в Даралагез¹, откуда привозит ряд прекрасных этюдов, в которых, как и в исполненных несколько ранее вагаршапатских пейзажах, передана богатая цветовая гамма природы этих равнинных и нагорных мест, раскрывается тонкое живописное восприятие природы. С поразительной свежестью передана зелень в весенних этюдах окрестностей Эчмиадзина и летних — Даралагеза, из которых наиболее удавшимися надо признать два: «Гора Ара» и «Кочевье у реки».

Отсутствие художественной среды в Эчмиадзине, так остро ощущавшееся художником, и вынудило его вернуться вскоре в Москву. Пребывание на родине имело, несомненно, и свою положительную сторону. Живя здесь, художник мог наблюдать жизнь родного народа и черпать из нее материал и темы для своих работ. И этот запас живых впечатлений, полученных художником у себя на родине, явился тем источником, который питал его творчество в последующие годы работы в Москве. Так, темы картин, исполненных в Москве спустя несколько лет, были непосредственно наблюдаемы в Армении («Полуденный обед», «Проповедь правоверным», «Поклонение кресту»).

Осенью 1895 года Татевосян возвращается в Москву. Шесть последующих лет, прожитых им здесь, были самыми полноценными в досоветские годы его жизни, они были очень продуктивны потому, что художник имел возможность в полной мере отдавать себя искус-

¹ Горный район к востоку от Еревана (ныне Азизбековский).

ству. Татевосян быстро выдвигается в первые ряды московских художников. Это, конечно, было не случайной удачей, а результатом его действительно большой, незаурядной одаренности, умения серьезно работать и тех советов, которые ему давали особенно близкие художнику В. Д. Поленов и Е. Д. Поленова.

В эти годы Татевосян становится близким человеком в доме Поленовых. Здесь он встречается не только с целым рядом выдающихся и видных художников — Репиным, Суриковым, В. Васнецовым, Левитаном, Врубелем, К. Коровиным, Архиповым и другими, — а также с музыкантами, артистами, со всей передовой художественной музыкальной и артистической Москвой. Дружба с В. Д. Поленовым занимает такое значительное место в жизни Е. Татевосяна, что на ней нельзя не остановиться. Эта дружба, начавшаяся еще в последние годы пребывания Татевосяна в Училище живописи, окрепла за время жизни художника в Москве. Татевосян стал для Поленова одним из самых близких людей. Но при всей их близости Поленов был и всегда оставался для Татевосяна тем, что армяне называют словом «варпет». «Варпет» — это не только мастер или учитель в прямом смысле этого слова, «варпет» понятие более широкое: «варпет» — это тот, кто, достигнув вершин своего искусства, своего мастерства или своей науки, становится наставником не только этих начал, но и высоких жизненных правил, мудрости жизни. Поэтому «варпет» — понятие прежде всего этическое: ибо тот, кто достоин носить это имя, — не только и не просто учитель, но еще и высокий друг. Таким «варпетом» и был для Егише Татевосяна В. Д. Поленов. Взгляды и суждения Поленова были для Татевосяна высшим критерием и в искусстве и в жизни.

И надо отдать Поленову справедливость: дал он своему младшему другу много; дал, быть может, самое главное — крепость мировоззрения, страстный интерес не только к работе, но и к жизни. После каждой встречи с В. Д. Поленовым Татевосян возвращался домой обогащенным нравственно и умственно; когда же переезд в Тбилиси лишил его радости частых встреч с другом, их заменили переписка и летние поездки в поленовскую усадьбу «Борок», близ Тарусы, на берегу Оки. Из этих поездок Татевосян привозил не только новые работы и новые замыслы, но и свежий запас идей и представлений чуть ли не из всех областей человеческого знания и человеческой деятельности, за прогрессом которых, не зная устали, следил стареющий учитель. Поленов был не только крупным художником, но и большим общественником. Эта его сторона сильно импонировала ученику: Татевосян с восторгом говорил о работе Поленова по народному театру и созданной им в 1910 году секции содействия

фабричным и деревенским театрам, получившей позднее наименование Народного дома имени Поленова, любовно вспоминал о том, как много делал Поленов для окрестных крестьян, с какой готовностью приходил им на помощь — делом, советом, сочувствием, заботой об их детях.

Идейность, целеустремленность, непосредственность Поленова непреодолимо влекли к себе Татевосяна, влекли, так как с поразительной верностью отвечали его собственным душевным свойствам.

Татевосян вполне отчетливо сознавал, сколь многим он обязан своему старшему другу, и, когда в 1924 году в Москве справлялся восьмидесятилетний юбилей Поленова и художник был отмечен высокой правительственной наградой — званием народного художника, Татевосян обратился к нему со следующими прочувствованными строками: «Я, один из младших учеников Ваших, чувствами любви и преклонения к Вам преисполнен, так как обязан Вам не только наставлениями Вашими по художеству, но еще, более того, обязан Вам нравственным воспитанием, Вашим личным примером. Сколько счастливых лет я провел с Вами, под Вашим руководством. За все сердечно благодарю вечно. Целую Вашу правую руку, которая создала столько прекрасного»¹.

Невозможно себе представить, чтобы при такой силе нравственного воздействия Поленов не оказывал влияния на Татевосяна и как художник. Но как и в чем оно выражалось? Можно привести примеры отдельных, конкретных влияний в выборе тематики. Так, например, увлечение Поленова евангельскими сюжетами нашло свое отражение у Татевосяна в его картине «Христос и фарисеи». И, хотя Христос Татевосяна в этой картине во многом отличается от образа, созданного Поленовым, основная трактовка его воспринята Татевосяном через картины Поленова. Поленов привил своему ученику интерес к тщательному изучению природы, обязательность углубленной работы с натуры, приучил Татевосяна к писанию малых этюдных пейзажей, развил умение передавать большие пространства на малых размерах холста, заинтересовал его работой над мозаикой из натуральных камней и др.

Однако, как ни многообразны примеры этого влияния, оно все же не привело к подражательству, и, впитывая его, Татевосян в основном оставался вполне самостоятельным художником. Наиболее наглядно это прослеживается в пейзажных работах, так как Поленов и Татевосян подчас писали одни и те же места и одновременно (Палестина, окрестности «Борок»), но воспринимали их, как мы уви-

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 10/IV 1924 г.

дим ниже, различно, видел их Татевосян своими глазами, а не глазами своего учителя. Если проанализировать искания Татевосяна в области колорита, его чувство цвета, то есть его основные живописные качества, то возможность обнаружить здесь сколько-нибудь заметные следы воздействия Поленова придется признать исключенной. Даже такая поленовская по теме и идейному решению картина Татевосяна, как «Христос и фарисеи», и в композиции и в живописном отношении вполне самостоятельна.

Влияние Поленова на Татевосяна сказалось в ином — в нравственном воздействии. Наличие в творческом облике Татевосяна ряда черт, и в первую очередь следующих из них — идейной целеустремленности, всеподчиняющего стремления к правде, многосторонности художественных интересов, широты тематического диапазона, — составляющих характерные черты передового русского искусства, показательные и для искусства Поленова, есть несомненный результат воздействия учителя на ученика.

В эти же годы чрезвычайно дружеские отношения устанавливаются у Е. Татевосяна с сестрой Василия Дмитриевича — Еленой Дмитриевной Поленовой. Они сохраняются до самой смерти художницы в 1898 году. Но это не были отношения ученика к учителю, а скорее младшего товарища к старшему. С Еленой Дмитриевной Поленовой Татевосян познакомился еще в 1893 году, но ближе узнал ее в 1895 году по возвращении в Москву, после года, проведенного в Эчмиадзине. Татевосян был на целых двадцать лет моложе Е. Д. Поленовой, которая в эти годы была уже вполне сложившимся человеком и художником. Влияние Поленовой на Татевосяна было также весьма велико. Написанные Татевосяном воспоминания о ней позволяют нам не только оценить всю искренность его дружбы с Е. Д. Поленовой, но и дают много ценного материала для понимания условий формирования и сложения Татевосяна как художника и прежде всего того, сколь многим он был ей в этом отношении обязан.

Вот что пишет Татевосян в своих «Воспоминаниях о Е. Д. Поленовой»: «Я ей так благодарен — она мне была единственным другом, с которым я делился мыслями. Она на многое мне открыла глаза. Я всецело верил ее определениям. Ее высказывания были всегда не банальны, искренни и убедительны. Е. Д. говорила: «Искусство ревниво. Оно требует отдаться ему всем существом и не терпит никаких отвлечений и измен; как только хоть чуть изменишь, оно тебя так отхлестает, что долго не опомнишься...». В квартире Елены Дмитриевны, в Чудовском переулке, недалеко от Чистых прудов, я подружился и с художником А. Я. Головиным, который до меня бывал там и работал. Я примкнул к ним. Создалась общая мастерская, вместе пи-

ли чай, шли вместе на концерты, летом — в Зоологический сад и т. д. Елена Дмитриевна следила за нами, как нянька за детьми; она была старше нас, много опытнее меня. И так талантливо, без уроков она наводила меня на все новые и новые мысли в разнообразных работах. Головин обладал необыкновенной легкостью в живописной технике; это качество Елена Дмитриевна очень ценила. Головин также был старше меня. Училище живописи он окончил также раньше меня и был, конечно, опытнее. В течение трех лет мы почти все время проживали в Москве и почти каждый день виделись... Елена Дмитриевна и Головин бывали на Западе не раз. Я же тогда не знал Европы. Меня очень интересовали их рассказы о европейском искусстве. Мне сильно хотелось самому повидать все на месте своими глазами. К нашей компании примкнула художница Вильямс, у которой иногда мы собирались, пользуясь ее милым гостеприимством. Но чаще всего местом встреч была квартира Елены Дмитриевны. При доме на Чудовском переулке был небольшой садик с несколькими деревьями, весной и летом там можно было даже писать на открытом воздухе. В этом саду Головин написал с меня этюд в белой бедуинской повязке, только голову с профилем (по совету Елены Дмитриевны). В общем, это было такое дивное время и так плодотворно протекало, что не могу забыть»¹.

Е. Д. Поленова, со своей стороны, не только хорошо относилась к Татевосяну, но и весьма ценила его как художника. Кроме вышеприведенного отзыва ее о картине Татевосяна «На чужбину» приведем следующий отзыв ее о нем: «Он (Татевосян.— *Р. Д.*) пишет хорошо и серьезно... Хороший он малый, и сильный в нем художник живет»².

Елена Дмитриевна Поленова была одним из организаторов «Народных выставок», к участию в которых она привлекла и Татевосяна. Идея организации народных выставок возникла в Товариществе московских художников. Выработали программу сюжетов из библейской и русской истории. Елена Дмитриевна Поленова привлекла к этому делу также Поленова, Серова, Малютина, Головина и других. «Хотя идея всех и воодушевляла, но на практике оказалось, что многим из нас не по карману входить в такие большие расходы, так как картины предполагалось писать довольно больших размеров, разумеется, на подрамниках; холсты, краски требовали средств, а где их было взять? Несмотря на энергию и находчивость Елены Дмитриевны, на пути устройства этих выставок встретились серьезные препятствия,

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о Е. Д. Поленовой (рукопись).

² Из письма Е. Д. Поленовой к В. Д. Поленову от 12/VI 1896 г. (Текст любезно сообщила Е. В. Сахарова.)

главным образом материального порядка, и из этого начинания ничего не вышло. Удалось устроить лишь выставку эскизов»¹.

По-видимому, именно для этой выставки Е. Татевосяном сделаны: оставшаяся неоконченной картина «Проклятие Ноем Хама» (1895) и эскиз «Притча о богатом и бедном Лазаре» (1897), находящийся в музее имени В. Д. Поленова.

В самом выборе картин Татевосян не был совсем свободен, так как темы их были установлены организаторами народных выставок. Если же Татевосян остановился на выборе сюжетов библейских, а не из русской истории, то это вполне понятно, так как для написания картин из русской истории надо было обладать большими познаниями историко-бытового характера, которых у Татевосяна не было, для написания же библейских картин этих знаний не требовалось.

Елена Дмитриевна заинтересовала Татевосяна и работой в области орнамента: «... я увидел, как она составляла орнамент. «Попробуйте, это очень занятно — составлять узор, — сказала она, — возьмите какой угодно элемент и его повторите в прямом и обратном положении». Я попробовал, и у меня стало выходить. Я увлекся этим, и она в дальнейшем дала еще мне много ценных указаний. Я наполнил целый альбом. Но любопытно то, что орнаменты Елены Дмитриевны все выходили в русском стиле, мои же — в восточном. «Вам казалось, — сказала Елена Дмитриевна, — что орнамент нельзя сочинить, что он, мол, кем-то уже сочинен, так же думала и я прежде». Я сказал: «У художника Суреньяна я перенял способ копирования орнаментов с древнеармянских манускриптов»².

Преждевременная смерть Елены Дмитриевны Поленовой была большим ударом для Е. Татевосяна. Он почувствовал себя осиротевшим. Ему вспомнилась картина Перова «Крестьянские похороны»: «Точно я один из осиротелых, везущих пробы»³.

В течение ближайших двух-трех лет по возвращении из Армении в Москву Татевосян был занят писанием двух картин, задуманных им еще в Эчмиадзине. Картины эти — «Полуденный обед» и «Проповедь правоверным».

Эти обе весьма отличающиеся между собой как по содержанию, так и по живописным задачам картины были задуманы художником еще в бытность его в Эчмиадзине. В картине «Полуденный обед» (1896) есть некоторая общность в сюжете с картиной «На чужбину», так как и в ней художник трактует тему эмиграции. Содержа-

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о Е. Д. Поленовой (рукопись).

² Там же.

³ Там же.



Полуденный обед. 1896. Уменьшенное повторение. 1925

пием картины является жанровая сцена из жизни детей беженцев — турецких армян, спасшихся от гибели и нашедших приют в Эчмиадзине. Художник изобразил небольшую группу оборванных, босых детей во дворе монастыря, сидящих прямо на земле в ожидании обеда. На переднем плане — плачущий ребенок, разбитая миска со скудной едой. За этим непритязательным сюжетом, маленьким горем мальчика, лишившего себя и своих товарищей-сирот обеда, кроется другое, большое горе, горе народа, веками подвергавшегося угнетению и уничтожавшегося султанской Турцией. В этом состоит, как нам кажется, основная идейная направленность как этой картины Татевосяна, так и ранее написанной им картины «На чужбину». Татевосян вместе с В. Суреняном, исполнившим, как упоминалось выше, в 1895 году картину «Попранная святыня», являются первыми и, по существу, единственными армянскими художниками, поднявшими в

армянской живописи эту трагическую в жизни родного народа тему. Говоря так, мы не забываем исполненных значительно позже, в годы первой мировой войны, несколько эскизных работ Арцатбанияна и С. Хачатряна, а также пейзажной по существу картины Г. Башинджагяна «Путь беженцев». Если идейная сторона картины «Полуденный обед» достаточно ясна, то сложнее обстоит дело с оценкой ее художественных достоинств. Работа до нас не дошла: вскоре, через два-три года после написания, она сгорела; неизвестна судьба повторения этой картины, исполненного в 1899 году, а также фрагмента к этой картине от 1895 года, находившегося в Евпатории в собрании Сеферова. Наши суждения об этом произведении основываются исключительно на позднем эскизном и уменьшенном повторении, исполненном Татевосяном в 1925 году. Как можно судить по этому повторению, художник в композиционном решении картины прибег к нарочитой фрагментарности — фигуры сирот-беженцев, сидящих в глубине картины справа, обрезаны, так же как несколько срезана фигура стоящего слева мальчика. По-видимому, таким композиционным приемом показа «кадра» художник хотел передать непосредственность и жизненность сцены. Фигуры, особенно сидящих на заднем плане, эскизные, некоторые детали слегка намечены линиями. Картина залита южным знойным солнцем, густые тени падают от фигур и от здания. Внимание, которое уделено живописной стороне, отнюдь не идет в ущерб содержанию, даже в этом эскизном повторении передано основное в картине — трогательное горе мальчика-сироты.

Что же касается второй работы Татевосяна, «Проповедь правоверным», написанной год спустя, в 1897 году, то, если игнорировать неудачное наименование картины, давшее в свое время основание для придиорок, а исходить из той живописной задачи, которую художник ставил себе при написании ее, следует признать, что таковая была им решена¹. Художник хотел передать освещенную лунным светом внутренность мечети с группой молящихся, подобную сцену он наблюдал в Ереване. Фигуры одних из них, погруженные в темноту, выступают темными силуэтами, в то время как другие, на которых падает свет, выделяются светлыми пятнами. Картина выдержана в общей тональности синего в диапазоне от темно-синего, почти переходящего в черный, до серебристо-голубого, которым переданы места, освещенные лунным светом. Введение в композицию заднего

¹ Картина «Проповедь правоверным» была представлена на выставке русского искусства, организованной С. Дягилевым в 1906 г. в Salon d'automne в Париже под более подходящим наименованием «Ночь».

плана женщин в чадрах, по признанию художника, вызвано соображениями живописного порядка, желанием оживить рядом светлых пятен однообразно-темный фон. Татевосяну удалось разрешить трудную в колористическом отношении задачу передать ощущение южной летней ночи.

И об этой картине, «Проповедь правоверным», мы можем судить не по ней самой, некогда принадлежавшей С. Т. Морозову, — теперешнее же местонахождение картины неизвестно, — а по уменьшенному эскизному повторению, исполненному Татевосяном в 1924 году. Обе картины — «Полуденный обед» и «Проповедь правоверным» — были представлены в 1895 году на конкурсы в Общество любителей художеств в Москве, и обе удостоились премирования. Первая из них — премии имени Н. С. Мазурина, вторая — премии имени Репина и Поленова. Единовременное присуждение двух премий одному художнику не только обратило внимание на Татевосяна, но и вызвало много разговоров в художественных кругах; нашлись и недовольные этим решением, несмотря на то, что комиссия, премировавшая картины Татевосяна, состояла из таких видных художников, как В. Поленов, В. Серов, К. Коровин, А. Архипов и другие. В газете «Московские ведомости» в номере от 1 января 1899 года было напечатано «Письмо издателю», в котором за подписью тринадцати членов Московского Общества любителей художеств выражалось несогласие с решением комиссии. За исключением художника Г. Мясоедова, инициатора этого протеста, собиравшего подписи членов Общества, мы не находим между подписавшимися ни одного более или менее видного художника или художественного деятеля. Премирование картин Татевосяна вызвало много споров и среди посетителей XVIII Периодической выставки Московского Общества любителей художеств, на которой они были экспонированы. В московских газетах, в рецензиях о выставке много места уделялось этим картинам, причем особенно отличались отрицательными отзывами две газеты: «Московские ведомости» и «Русские ведомости», посвятившие им отдельные статьи. В защиту Татевосяна высказалась газета «Курьер», где в рецензии о XVIII Периодической выставке значительное место уделено премированным картинам. Чем же следует объяснить весь тот «сыр-бор», который, по словам автора статьи в газете «Московские ведомости», загорелся вокруг премированных работ Татевосяна? Действительно ли здесь произошла ошибка со стороны столь, казалось бы, авторитетной комиссии? Из участников этого конкурса кроме Татевосяна нам известен лишь один — это И. Грабарь. В своей автобиографии «Моя жизнь» он упоминает о своем участии в этом конкурсе, но без выражения какого-либо не-

согласия с решением комиссии¹. Наконец, можно ли все толки вокруг премированных произведений объяснить только тем, что здесь было задето самолюбие некоторых участников конкурса и эти обиженные подняли шум вокруг картин Татевосяна, пытаясь тем самым дискредитировать решение комиссии? Такое отношение со стороны отдельных участников конкурса, конечно, могло иметь место, но сводить все только к этому было бы неверно, и дискуссия о картинах Татевосяна имела прежде всего принципиальный характер.

Почти шесть десятилетий прошло с того времени. Время является всегда лучшим судьей. Сейчас, в свете прошедших десятилетий, ясно, кто был прав в этой дискуссии. Необоснованность обвинений «в нетерпимой новизне» и даже в «декадентстве», брошенных по адресу Татевосяна, говорит о консервативности и склонности к рутине со стороны тех, кто неспособен был понять что-либо новое, идущее не по проторенной дорожке. В картинах Татевосяна члены жюри увидели жизненность, правдивость, свежесть и непосредственность дарования художника, это явилось основанием присуждения премии.

До нас дошел отзыв Врубеля о художнике, услышанный много лет спустя самим Татевосяном от В. Д. Поленова. «Как-то в кругу художников, — рассказывал Поленов, — Врубель сказал: «Обратите внимание на Татевосяна»². Этот отзыв Врубеля, так же как и оценка художника В. Д. и Е. Д. Поленовыми и такие показательные факты, как премирование художника на двух конкурсах, в жюри которых входили видные, передовые художники во главе с Серовым, являются свидетельством незаурядности и яркости дарования Татевосяна, обусловивших столь быстрые успехи его.

Выступления Татевосяна на московских выставках привлекли к нему внимание не только художественного мира, но и людей из более широких кругов русской интеллигенции. Показательно, например, что Андрей Белый в своей книге воспоминаний, говоря о художественной жизни конца XIX века, упоминает Татевосяна в одном ряду с наиболее выдвинувшимися тогда молодыми художниками: «Я незаметно модернизировал вкусы матери вплоть до внушения ей понимания декораций Врубеля; посещали выставки, я и здесь незаметным нажимом склонял ее к Левитану, Нестерову, Татевосяну, Коровину»³.

И не случайно, что имя Татевосяна поставлено в ряду с такими художниками, как Левитан, Нестеров, К. Коровин; картины Татевос-

¹ И. Грабарь. Моя жизнь. «Искусство», 1937, стр. 140.

² Е. Татевосян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

³ Андрей Белый. На рубеже двух столетий.

сяна по праву должны были быть отнесены к числу новых явлений художественной жизни.

Присуждение премий и продажа премированных картин сразу поправили материальное положение Татевосяна. Это дало ему возможность принять предложение В. Д. Поленова о совместной поездке в Палестину. Целью поездки Поленова было запечатлеть в пейзажах места, связанные с жизнью Христа, для серии картин на евангельские темы.

Весной 1899 года художники выехали из Москвы по маршруту: Одесса, Константинополь, Афины, Смирна, Каир, Порт-Саид, Иерусалим. Кроме Татевосяна в этой поездке Поленова сопровождали еще художник А. А. Киселев и фотограф-любитель Кандауров. Путешествие с Поленовым для Татевосяна и других спутников было весьма интересно. «Везде, где мы были, Поленов рассказывал историю тех мест со всеми достопримечательностями, все это было ново и интересно». Все эти места были хорошо знакомы Поленову по его первому путешествию на Восток в 1881—1882 годах. Поленов знакомил своих спутников с евангельскими рассказами о жизни Христа, в связи с теми местами, по которым они проезжали. В Иерусалиме снарядили караван на Тивериаду, Тир, Сидон, Бейрут. Но Татевосян, не выдержав жары, вынужден был из Тивериады поехать в Бейрут, минуя Тир и Сидон, и здесь дожидаться В. Д. Поленова и двух его спутников. В этом первом путешествии Татевосяна за границу особенно ярко запечатлелись в памяти у него Афины с Акрополем.

Результатом путешествия явилась серия из тридцати четырех этюдов. В мастерстве, и особенно живописных достоинствах, они уступают позднейшим этюдам художника, но в них выявился ряд новых ценных качеств Татевосяна-пейзажиста. Первое из них — это умение выбрать для изображения интересный мотив, отсутствие в нем случайности. Каждый кусок природы, перенесенный художником на холст, отличался своей цельностью, и этюд, будучи увеличен в размерах, мог быть превращен в пейзажную картину. Так, из рассматриваемой серии небольшой этюд «Развалины гавани, Бейрут» художник, увеличив, превратил в картину. Другое, не менее ценное качество Татевосяна — это широта диапазона его как пейзажиста, сказавшаяся уже в работах, исполненных во время пребывания художника в Армении (Эчмиадзин, Даралагез), но в полной мере получившая свое развитие в пейзажах, написанных во время путешествия на Восток. Среди последних исключение составляет ряд пейзажей побережий, написанных с палубы парохода, где синева моря переднего плана создавала некоторое однообразие живописного решения. Пейзажи же, исполненные в Палестине и Сирии, отли-

чаются большим разнообразием. В пейзаже «Марсаба» передана вся суровость и безотрадность этих мест, голая земля, камни, одинокая пальма. В пейзаже «Самарийские горы» хорошо прочувствовано сочетание зелени склонов гор с коричневой тональностью равнины. В упомянутом уже пейзаже «Развалины гавани Бейрут» передана яркая синева моря, залитые солнцем развалины стоящего на берегу здания, отражение их в воде. Итак, в каждом из написанных пейзажей художнику удавалось запечатлеть то наиболее типичное, что составляет своеобразие данного места, и тем самым проявить широту своего восприятия. Подавляющее большинство этюдов, как обычно у Татевосяна, — пейзажи, но встречаются и портреты.

На обратном пути художники из Константинополя проехали в Вену и уже оттуда вернулись в Россию. Вена была первым западноевропейским городом, который Татевосяну довелось увидеть. «Побывали, конечно, в музеях. Здесь больше всего поразили Тинторетто»¹.

Вернувшись из-за границы, Татевосян едет в Армению. Часть лета он проводит на острове Севан, исполнив здесь ряд пейзажей озера и окрестных гор. Хотя в природе этих мест есть что-то общее с природой Палестины, художнику в севанских пейзажах удается прочувствовать и передать специфичность природы Армении. После Севана Татевосян на короткий срок приезжает в Эчмиадзин. Здесь



Поклонение кресту. 1901

¹ Е. Татевосян. Воспоминания о В. Д. Поленове (рукопись).

он пишет портрет католикоса Хримяна и получает несколько заказов от монастыря на картины религиозного содержания («Моление о чаше», «Видение св. Григория Просветителя»), после чего возвращается в Москву.

Уже не было в живых Елены Дмитриевны Поленовой; оборвался дружный союз трех художников.

Из работ, исполненных Татевосяном по возвращении в Москву из поездки в Палестину, самой значительной следует признать «Поклонение кресту». Начатая еще в Эчмиадзине в 1894—1895 годах, как об этом упоминалось выше, картина эта была им заброшена, и только теперь художник снова принялся за нее, закончив ее в 1901 году.

Картина «Поклонение кресту» прежде всего интересна по содержанию. Сюжет, использованный художником для картины, несомненно, не придуман им, а наблюден в жизни: изображенную в картине сцену можно было сплошь и рядом видеть на церковных дворах сел и городов и по дорогам дореволюционной Армении. Старик крестьянин благоговейно прильнул к кресту-камню¹. Он обращается к богу, лица у него заступничества в своих горестях и бедствиях. Есть известное сходство в сюжете с картиной «Покинутая» Суреняна 1899 года (Гос. картинная галлерей Армении), с той разницей, что вместо старика крестьянина у последнего к хачкару припала молодая женщина. Своеобразно композиционное решение картины. Крестьянин изображен по пояс, в три четверти со спины, хачкар обрезан как сверху, так и снизу. Старик и хачкар, несмотря на небольшие размеры картины (примерно 1 метр на 60 сантиметров), написаны в крупном плане, почти в натуральную величину, они заполняют все пространство: кроме них, в картине ничего нет. Выбранный композиционный прием был обусловлен желанием художника сосредоточить все внимание на старике крестьянине и хачкаре, желанием ничем посторонним не отвлекать внимание зрителя. Несмотря на то, что фигура старика изображена сзади, лицо его скрыто — видна лишь часть седой бороды, виска и щеки, — глядя на согбенную спину и морщинистую руку, слегка касающуюся пальцами хачкара, образ старика мысленно как бы дорисовывает зритель. Картина полна солнечного света, от фигуры, от выступающих частей в резьбе камня хачкара ложатся густые тени. Живописное решение картины не до конца удалось художнику, яркость южного знойного солнца недостаточно передана.

¹ Хачкары — кресты-камни — получили большое распространение в Армении с X в. и ставились не только как могильные камни, но и в ознаменование событий, а то и просто как украшение.

Летом 1900 года, получив стипендию имени Елены Дмитриевны Поленовой, утвержденную ее братьями на проценты с капитала, оставшегося после ее смерти, Татевосян едет в Париж на Всемирную выставку. Это второе свое путешествие за границу он совершил с художницей Е. Кругликовой. По дороге в Париж они заезжали на некоторое время в Мюнхен, где знакомились главным образом с музеями. Поездка явилась большим событием в жизни Татевосяна. Всемирная выставка и в особенности Лувр с его художественными сокровищами произвели сильное впечатление на молодого художника и расширили его художественный кругозор.

Кроме старых мастеров в Лувре Татевосян имел возможность ознакомиться с новым западноевропейским искусством. По словам художника, наибольшее впечатление на него произвели работы двух французов: близкого к импрессионистам Анри Мартена и Буто де Манвеля, затем голландца Тооропа, швейцарца Ходлера и шведа Цорна. Признанные же главари импрессионизма не захватили его тогда.

ТИФЛИССКИЙ ПЕРИОД

(1901 — 1920)

В доме В. Д. Поленова, где Татевосян был близким человеком, он встретил женщину, которая в дальнейшем стала его верным и любящим другом и с которой была связана вся последующая его жизнь. Этим другом была Юстина Романовна Неф, жившая в доме Поленовых в качестве воспитательницы их детей. Брак Татевосяна с Ж. Р. Неф встретил препятствия, однако в конечном итоге они были преодолены, и летом 1901 года Татевосян женился.

Хотя к этому времени Татевосян своими выступлениями на выставках приобрел известность уже не только в узком кругу художников, но и среди той части интеллигенции, которая посещала выставки, материальное положение его все же было неустойчивым. Случайные заказы и частные уроки, которыми он как-то до сих пор существовал, были теперь недостаточны. Женитьба налагала обязанности, приходилось, не мешкая, подумать о более прочном устройстве жизни. Выходом из положения явилось принятие сделанного Татевосяну предложения занять должность преподавателя рисования во вновь открытом Коммерческом училище в Тифлисе. Эта работа должна была дать художнику небольшой, но постоянный заработок и тем самым обеспечить молодым супругам возможность скромного, безбедного существования. Это было тем более заманчиво, что надежды на заработки от продажи картин были проблематичны. Сама работа в качестве учителя рисования в средней школе вряд ли была привлекательна для Татевосяна: художник не мог, ко-

нечно, не сознавать, какой серьезной помехой должны были стать для его творчества обязанности учителя. Утешало одно — перспектива летних трехмесячных каникул.

Переезд в Тифлис был вызван не одними соображениями материального характера, но также желанием художника быть ближе к родине. В столице Грузии, бывшей в те годы административным центром Кавказа, жили тысячи армян — ремесленников, рабочих, мелких, средних и крупных буржуа. Более того, Тифлис как в начале XX столетия, так и на всем протяжении XIX века был признанным центром культурной жизни всего Закавказья. Наконец, живя здесь, Татевосян имел бы возможность чаще посещать Армению, и в частности Эчмиадзин, с которым его многое связывало. Летом 1901 года Татевосян переезжает в Тифлис — город, в котором проходит вся дальнейшая жизнь художника. Однако многие надежды, которые связывались с этим выбором, не оправдались, и не раз впоследствии Татевосян сожалел о том, что покинул Москву. «Я как листок оторвался от большого дерева», — писал позже о себе художник. Здесь, в Тифлисе, как ранее в Москве, Татевосян благодаря своему благожелательному отношению к людям вскоре же приобрел любовь и дружбу, а также уважение к себе как к художнику со стороны многих местных собратий по искусству. Совершенно чуждый национальной ограниченности, он равно привлекал и грузин, и русских, и художников других национальностей. Особенно близок он был с художником Ф. Терлемезяном, обосновавшимся на несколько лет в Тифлисе, с художником Гиго Шарбабчяном, пользовавшимся его советами и бывшим как бы его учеником, с художниками Б. Фогелем, Г. Габашвили, А. Мревлишвили¹, скульптором Я. Николадзе, а позднее, с переездом их в Тифлис, и с Е. Лансере и И. Шарлеманем. В этом кругу художников Татевосян по праву занял одно из первых мест. Дружеские отношения установились у Татевосяна также и со многими передовыми представителями армянской культуры — писателями, артистами, музыкантами. Из них нельзя особо не упомянуть об Ованесе Туманяне, Газаросе Агаяне, артисте Алиханяне, но особенно тесная дружба связала Татевосяна с композитором Комитасом. Комитас, правда, жил в эти годы в Эчмиадзине, но художник часто встречался с ним во время своих поездок на родину или его приездов в Тифлис. Те немногие высказывания Татевосяна о

¹ Художника А. Мревлишвили Татевосян знал еще по Училищу живописи, ваяния и зодчества, в котором последний обучался примерно в те же годы. Татевосян был достаточно близок с ним и собирался писать свои воспоминания о нем (из письма художника к Р. Г. Дрампяну).

Комитасе, которые мне приходилось слышать, были проникнуты всегда самым дружеским чувством к его личности и горестью к его трагической судьбе¹. Нет никаких сомнений в том, что дружба двух выдающихся деятелей армянского искусства имела не только личный характер. При огромной любви Татевосяна к музыке вообще и к армянским народным мелодиям в особенности дружба с Комитасом была углублена тем живым интересом, который художник проявлял к его деятельности и творчеству. У нас нет прямых доказательств, но нам представляется вполне допустимой догадка, что написанное Татевосяном декоративное панно «Джан-Гюлум» могло быть исполнено под воздействием творчества Комитаса, так как лирико-музыкальный характер этого произведения созвучен творчеству композитора.

Давними связями скреплены были взаимоотношения Татевосяна с поэтом Ованесом Иоаннисяном, которого он знал еще мальчиком в годы своего обучения в Лазаревском институте и который также жил в Эчмиадзине. Таков был состав того круга людей, с которым общался художник в эти годы своей жизни. Из немногочисленных представителей русской интеллигенции, проживавшей в Тифлисе, Татевосян сближается с поэтом Юрием Верховским.

Татевосян был далек от Тифлиса купцов и предпринимателей. Армянская буржуазия, в свою очередь, не баловала художника расположением. Достаточно показателен тот факт, что за первые пятнадцать лет жизни в Тифлисе Татевосян не продал ни одной картины, если не считать нескольких случайных заказов, устроенных художнику его друзьями. Косной, малокультурной тифлисской буржуазии искусство Татевосяна было непонятно. Художник был слишком взыскателен к себе, он не мог в угоду низкому вкусу разминывать свое искусство, писать салонные картины. В Тифлисе в эти годы проживало около двадцати художников — грузин, русских, армян и художников других национальностей, — и положение подавляющего большинства из них было не лучше, а зачастую и хуже, чем Татевосяна, которому преподавательская работа все же давала постоянный заработок. Приходилось дорожить местом в Коммерческом училище, а это значило — свое лучшее время, наущно необходимые живописцу дневные часы, отдать мало удовлетворившему занятию. О том, как это тяготило художника, свидетельст-

¹ Арестованный турецкими властями в начале первой мировой войны и высланный из Константинополя вместе с десятками тысяч армян, Комитас не выдержал всех тех жестокостей над неповинными ни в чем людьми, свидетелем которых он был, и психически заболел. Благодаря хлопотам некоторых влиятельных лиц Комитас был перевезен в Париж, где в психиатрической больнице провел последние двадцать лет своей жизни.

вуют его письма к В. Д. Поленову. В одном из них он пишет: «Теперь работать почти не приходится». В другом письме, написанном два года спустя, читаем: «...заниматься уроками и работать для искусства — это дело несовместимое, и если мне удастся, то я снова счастлив, как бы воскресаю из мертвых»¹.

Три маленькие комнаты своей квартиры в Тифлисе Татевосян превратил в изящный интимный музей. Здесь можно было увидеть небольшую коллекцию, где были работы Айвазовского, Врубеля, Поленова, Мусатова, Левитана, Коровина, Е. Лансере, Фогеля; из армянских художников — Сарьяна, Арцатпаяна, Терлемезяна, Шапана; из грузинских — Габашивили, Тоидзе, Мревлишвили. Рядом с ними в его коллекции имелось несколько старинных армянских рукописей с миниатюрами, ряд армянских вышивок. Он был разносторонен в своем собирательстве, но возможности коллекционирования были, конечно, весьма ограничены, и большинство картин его собрания — это подарки друзей и товарищей-художников, которым он, в свою очередь, дарил свои работы. Из собственных работ художника в квартире висело немного.

Здесь в окружении предметов искусства протекала жизнь художника. Не только картины на стенах, но и мебель была или непосредственно им самим исполнена, или изготовлена по его рисунку и указаниям. Дома у него висели им самим разрисованные портьеры, одна — изображающая древнеармянский праздник роз, другая — стилизующая морские скандинавские мотивы. У себя на балконе он устроил перегородку, за которой работал рубанком и долотом. Летом во время каникул Татевосян много путешествует. На Западе Татевосяна привлекали памятники искусства в музеях.

Одним из наиболее сильных художественных впечатлений было посещение Татевосяном летом 1906 года Испании. В Мадриде он имел возможность видеть единственное по полноте собрание Веласкеса в Музее Прадо, а также блестяще представленных там итальянцев — Тициана, Тинторетто, Веронезе. Здесь, в Прадо, Татевосян исполнил копии с трех Веласкесов (с «Менин», «Ткачих» и с «Портрета Оливареса») и с одного Тициана («Венера»). Впрочем, говорить о них как о копиях было бы не совсем правильно, вернее, следовало бы назвать их этюдами, исполненными с этих картин, так как Татевосян писал свои «копии» на небольших картонах, в размерах обычных для него этюдов, а это, естественно, исключало возможность точного копирования оригинала, особенно в ри-

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 27/IV 1906 г. (Архив Гос. Третьяковской галереи).

сунке, и переносило центр тяжести на другое — на умение добиваться общего живописного впечатления от них.

В Испании Татевосян побывал также в Толедо, где познакомился с работами Греко. Он оценил тонкий вкус и исключительно живописные качества мастера. Вот что писал он Полену о произведениях, виденных им в Испании: «Мадридский музей поразил меня не только испанской школой, но и итальянской; так, например, прелестные картины Тициана, Тинторетто, отчасти Веронезе. Все шедевры Веласкеза собраны в одну большую залу, но фотографиям видно, что картины недавно перевешены, а его знаменитая «Менина», где он сам себя пишет в зеркале, прямо удивительная картина; я сделал маленькую копию с «Менина» и «Фабрики гобеленов». Но кто меня окончательно поразил — это Греко. Что это за титан. Мы почти его не знаем. Изумителен он в красках: гармония синих с желтыми тонами. Он светлее всех своих современников, да и вообще светлее всех произведений Прадо. Необыкновенная вера в то, что он изображает, насколько видно, он не задумывается над тем, понравится кому-нибудь или нет.

...Затем я был в Эскуриале, удивительная галлерей, здание чрезвычайно интересное, затем вернулся в Мадрид и поехал в Толедо, там увидел одно из лучших произведений Греко в одной церкви»¹.

Из произведений других выдающихся мастеров Татевосян особенно любил «Чудо св. Марка» Тинторетто в Венецианской Академии. Эту картину он видел и раньше, но оценил ее, по собственному признанию, лишь в свою последнюю поездку за границу, в 1914 году. По рассказам Татевосяна, его пленила необычайная темпераментность исполнения и дерзновенная смелость композиции. Особенно запомнился художнику зеленый тон атласа одной из центральных фигур в сочетании с бледно-розовой одеждой стоящей рядом женщины. Вспоминая свое последнее посещение Венеции, Татевосян рассказывал о случайной встрече с Репиным. Репин, по словам Татевосяна, был в подавленном состоянии, он только что приехал из Вены, где похоронил свою жену Нордман-Северову. Он весь согнулся под гнетом печали, и эта печаль так изменила привычные черты, что Татевосян в первый момент не узнал Репина, пока тот не назвал себя. Зашла речь о международной выставке, в то время открытой в Венеции, и упомянуто было имя испанского художника Англады, которому был отведен на выставке целый зал. Репин поморщился и сказал: «Чтобы писать так, нужно иметь мозг, отравленный дурной болезнью. Вот Зулоагу люблю — это мастер». Татевосян, по его сло-

¹ Упоминаемая здесь картина — «Похороны графа Оргаса».

вам, не возражал: слишком велик был для него авторитет художника. Как ни далеки были от трезвого, реалистического строя Татевосяна фантастические, красочные видения испанского художника, но смелость, живописный размах, почти монументальность, небрежное, но блестящее мастерство в разрешении декоративных задач останавливали его внимание, в то время как Зулоага в соседнем зале казался ему как сама умеренность.

Завершением летних поездок в Европу являлись заезды Татевосяна на обратном пути в Москву, и здесь неизменным было посещение музеев, и в первую очередь Третьяковской галлерей, а также встречи с друзьями. Неизменными были также поездки из Москвы в имение Поленова «Борок» на реке Оке.

Вполне естественно было предполагать, что сюжетно-тематическая и идейная линия развития художника, характерная для московского периода, будет теперь, с переездом в Тифлис, не только продолжена, но и расширена. Живя здесь, Татевосян мог чаще и дольше бывать у себя на родине, развивать и углублять круг тем, связанных с жизнью народа. Однако содержание картин, написанных Татевосяном со времени переезда в Тифлис и до 1912 года, заметно меняется. Реалистические картины с сюжетами из жизни армянского народа сменяются далекими от современности или даже вовсе отвлеченного содержания («Фидий и Зевс», «Зевксис и Паррасий», «Одна из грез»). В тех случаях, когда художник и берет реальную тему, трактовка ее уводит от действительности («Джан-Гюлум», «Сонет», «Гений и толпа»). Показательны в этом отношении и названия картин художника.

Как и чем объяснить эти изменения в направлении творческого пути, происшедшие со времени переезда художника в Тифлис? Напрашивающееся объяснение, что эти перемены были вызваны теми новыми условиями, в которых протекала жизнь художника в Тифлисе, придется отвергнуть. Бесспорно, конечно, что условия эти для творческой деятельности были мало благоприятны. Педагогическая работа поглощала у Татевосяна все лучшие часы, и для творческого труда не оставалось времени. Указание на это мы неоднократно встречаем в письмах художника к В. Д. Поленову. Но это обстоятельство могло сказаться в ослаблении художественной деятельности Татевосяна, что также имело место, но на самый характер творчества, на его идейную направленность эти причины, конечно, не могли оказать влияния. Ответ следует искать не в условиях личной жизни художника.

С конца XIX века, в противовес линии идейного реализма, которая господствовала в русском искусстве и была выражением его передовых, демократических устремлений, появляются течения, выдвинувшие лозунг «чистого искусства», «искусства для искусства». Первым проявлением этой «смены вех» явился основанный в 1898 году журнал «Мир искусства», объединивший вокруг себя группу художников. Поражение революции 1905 года и последовавшее наступление реакции усилили разочарование и упадочные настроения, охватившие часть интеллигенции, что сказалось на развитии литературы и искусства. Появляются течения, проникнутые символизмом, мистикой, течения, видевшие задачу искусства в решении формальных проблем. При всем различии между собой этих течений, объединяющим их всех признаком является все тот же лозунг «искусство для искусства».

Отход Татевосяна от передовой, реалистической линии развития, совпавший по времени с его переездом в Тифлис, не может быть объяснен не чем иным, как действием тех же факторов, которые сказались на искусстве значительного числа русских художников и в малочисленной тогда среде армянских художников. Весьма возможно, что останься Татевосян в эти годы в Москве — его творческий путь претерпел бы те же изменения. Это подтверждается тем, что отдельные признаки, указывающие на отход от первоначальной линии его искусства, стали намечаться у художника еще в московские годы. Так, эскизы к таким показательным для перелома его творчества картинам, как «Одна из грез», «Гений и толпа», были исполнены первый в 1896 году, а второй в 1898 году, то есть до переезда в Тифлис.

Для характеристики Татевосяна тифлисского периода и тех изменений, которые в нем произошли, показательно его вступление в организовавшийся в 1907 году в Тифлисе литературно-художественный кружок, носивший претенциозное название «Икар». Основание этого кружка явилось местным откликом на те эстетские модернистские течения, которые получили развитие в литературно-художественных кругах российских столиц особенно после революции 1905 года. Кружок «Икар» по существу своему был, впрочем, не столько творческой организацией местного модернизма — для этого он был недостаточно полнокровен, — сколько пропагандистом модернистских течений различных толков. Вот почему в составе «Икара» наряду с литераторами, художниками музыкантами было немало людей из буржуазной интеллигенции, не имевших прямого отношения ни к литературе, ни к искусству. В силу этого и деятельность «Икара» заключалась главным образом в устройстве вечеров, кон-

цетров, докладов, причем читались и исполнялись преимущественно произведения западных и русских модернистов. Что же касается местного национального искусства, то показ его был довольно редким явлением в практике кружка. Так, однажды была организована выставка этюдов Татевосяна, вернее — просмотр их в узком кругу членов «Икара».

В этом сугубо эстетском кружке не все принималось Татевосяном с его здоровым в основном, реалистическим мироощущением. С «Икаром» во многом его связывало и то, что среди членов кружка были люди культурные, серьезно относящиеся к искусству, умевшие его оценить, а это было уже немало в тогдашних тифлисских условиях.

Просматривая список того, что было написано Татевосяном в тифлисский период, мы видим, что на протяжении целых пятнадцати лет (1901—1916) им было исполнено всего два панно, пять картин и столько же картин осталось в неоконченном виде или в эскизах. Итог более чем скромный, если учесть, что для Татевосяна в смысле возраста это были годы, обычно соответствующие наибольшей творческой активности. Но если такую малую продуктивность можно объяснить загруженностью художника педагогической работой, то вряд ли это же обстоятельство послужило причиной того, что у художника осталось столько начатых и неоконченных работ. Возможно, что сам Татевосян оставался неудовлетворенным своими начатыми работами, темы которых были так далеки от действительности.

Одной из первых работ, исполненных в Тифлисе, явилась картина «Одна из грез», эскиз к которой, как уже отмечалось, был написан еще в бытность Татевосяна в Москве. Сама картина писалась в течение трех лет (1902—1905). От московского эскиза, исполненного темперой, картина отличается тем, что в ее композицию введены две фигуры, долженствовавшие придать ей более сюжетный характер, хотя, впрочем, и они не меняют основного пейзажного характера картины. Это не конкретный пейзаж какой-либо определенной местности или хотя и придуманный, но такой, в действительность которого художник заставил бы нас поверить. Наоборот, художник хочет нас убедить в нереальности своего пейзажа, в том, что это всего лишь греза.

На пригорке за высокой глухой стеной ограды возвышается здание, не то каменное, не то из сырца, странной архитектуры, напоминающее столь обычные на Востоке глинобитные постройки, но несколько модернизированное. Жилой ли это дом, или что либо другое — неясно. По обе стороны здания и за ним — деревья,

также неопределенной породы, густой зеленью своих крон закрывают значительную часть неба. Лучи заходящего солнца освещают здание, стены и деревья. К ограде снизу ведет тропа между скалистыми глыбами камней. Слева от тропы — небольшой родник. У дороги на одном из камней сидит в глубокой задумчивости женщина, а у калитки ограды стоит другая фигура. Обе фигуры написаны так, что невозможно сказать, являются ли они нашими современниками, или это люди далекого прошлого. Тишиной, молчанием, покоем и какой-то щемящей грустью веет от картины. Декоративная обобщенная трактовка пейзажа соответствует нереальному сюжету картины. Что хотел сказать художник этой картиной? Само название дает ответ на этот вопрос. Это — одна из грез. Быть может, в этой картине воплощено лишь какое-то сновидение. На эту мысль наводит следующее обстоятельство. У Татевосяна был небольшой альбом, в который художник заносил свои сны. Таких «записей» снов в этом альбоме имеется двадцать одна; даны они все в акварельных зарисовках. По четкости образов, пластичности форм, поэтичности и картинности темы это сны, которые могли присниться только художнику. Реальные и фантастические пейзажи, а чаще всего — пейзажи, сочетающие реальное с фантастическим; среди них много архитектурных пейзажей, причем преобладают памятники в армянском стиле. Запоминается лабиринт деревьев, состоящих из одних стволов и обнаженных корней. В альбоме есть и простые виньетки, есть и этюд цветов со скользящей среди них змеей и сложные композиции, исполненные мрачными тонами. Одна из зарисовок изображает лабиринт монументальных лестниц и переходов, с тяжелыми колоннами, к которым цепями прикованы звери — тигры, леопарды; другие — огромную башню, старую обомшелую скалу. Порой это переживания текущего дня — Левитан в свои последние, предсмертные дни, весь в черном, с черной бородой, а вокруг девушки в легких светлых одеждах.

Эти сны Татевосян зарисовывал в свой альбом в годы проживания в Москве. Зарисовки этих сновидений вызвали большое напряжение памяти, нервов, глаз и доводили его до болезненного состояния. Кончилось тем, что врач запретил художнику заниматься этим своеобразным «жанром».

Среди зарисовок снов художника в его альбоме нет ни одной хотя бы отдаленно напоминающей «Одну из грез». Однако весьма вероятно, что эскиз к картине, исполненный в 1896 году, и представляет собой воспроизведение сна. Во всяком случае, очень показательным, что к написанию картины Татевосян обратился немало времени спустя и именно в эти годы.



Джан-Гюлум. Эскиз к картине. 1904

Для характеристики изменившегося пути художника типично его панно «Джан-Гюлум». Хотя сюжет здесь реальный — праздник сбора цветов, в качестве старинного народного обычая бытовавший в крестьянской среде еще и в те годы, — в трактовке Татевосяна он приобретает совершенно иной характер, далекий от того, чем он был в действительности. Джан-Гюлум — это праздник молодежи, во время которого происходит выбор невест. Девушки собирают в поле цветы, а крестьянские парни в конских состязаниях и других играх показывают свою ловкость, лихость и силу. (Последним на полотне отведено второстепенное место, они помещены на заднем плане.) «Джан-Гюлум» — самое лирическое из всех композиционно-сюжетных произведений Татевосяна, своей поэтичностью оно вполне отвечает характеру народного праздника. Но есть и существенные отличия. Основная нота праздника — радость жизни, а этого-то как раз нет в данной работе художника. Совсем другие, противоположные чувства и настроения вызывает она. На фоне расстилающихся полей в медленном, плавном ритме движутся пять девушек. Грустью и даже скорбью веет от их лиц, говорящих скорее об отрешенности от всего мирского, нежели о радости жизни, которая, казалось бы, должна была наполнять их сердца. Нежные, приглушенные, гармонично подобранные бледно-розовые, сиреневые, светло-зеленые краски старинных платьев девушек также соответствуют общему замыслу художника. Есть что-то напоминающее в настроении и душевном состоянии изображенных женские образы Борисова-Мусатова. По типуажу девушки Татевосяна ничего общего, конечно, с ними не имеют, они типичные армянки. Панно написано на редком холсте-мешковине, без грунта, что придает ему вид гобелена.

В отличие от картины «Одна из грез» и панно «Джан-Гюлум» — произведений лирического характера, в которых уход от действительности выражен в мечтательной созерцательности, — картина «Гений и толпа» (1909) проникнута совершенно другими настроениями. В основе ее лежит трагический конфликт между выдающейся личностью («гений») и окружающей средой («толпа»). Но «толпа» в картине Татевосяна — это отнюдь не народ, а все косное, тупое, способное лишь глумиться над теми, кто стоит выше пошлого, мещанского мира. Главная мысль картины — разоблачить пошлую среду — свидетельствует о передовой, прогрессивной основе замысла. Но, оставаясь верным трактовке работ последних лет, Татевосян разрешил свой замысел абстрактно, вне времени и места. Правда, своему «гению» художник придал черты, несколько напоминающие Бетховена, но это все же не картина о нем. Так же мало-

конкретна «толпа»; здесь только одно не вызывает сомнений — что люди эти принадлежат к косным реакционным кругам господствующего буржуазного общества. Самый конфликт между гением и толпой разрешен художником в плане противопоставления отдельной личности среде. «Гений» бежит от «толпы», которая издевается над ним и осмистывает его. Избранная Татевосяном техника письма, напоминающая пуантелистическую, где люди и фон исполнены приемом наложения отдельных мазков, контрастных между собой по цвету, еще больше способствует абстрактности впечатления, создаваемого картиной.

Можно думать, что в этой картине нашли также отражение и личные переживания и чувства художника. В одном из писем Татевосяна к В. Д. Поленову он пишет, что хочет уехать из Тифлиса, до такой степени отравляли ему существование придирки со стороны начальства в училище, где он преподавал. По совету Поленова, с мнением которого Татевосян очень считался, он этого не сделал.

Незадолго до окончания картины «Гений и толпа» у художника возникает новый замысел. Слишком обобщенное наименование картины «Сонет» (1909) не раскрывает ее содержания, которое посвящено вечной теме — теме любви. В самом сюжете есть даже что-то «салонное», но все же картину нельзя причислить к этому кругу работ, так как в нее вложены большие, подлинные чувства. Изображена влюбленная пара, плывущая в небольшой гондоле среди безбрежного моря. Юноша играет на скрипке, а девушка, прильнувшая к нему, слушает. Картина написана в двух вариантах, отличающихся главным образом пейзажем. В одной (большого размера) море спокойное и небо ясное, в легкой дымке облаков на горизонте отражены розовато-желтые отблески заходящего солнца. В другом варианте (небольшого формата) небо на горизонте заволокло тучами, надвигается гроза, на воде белеют барашки. Судя по одежде юноши и девушки, действие перенесено в прошлое — в эпоху Возрождения. Задача, которую здесь себе поставил художник, заключается не только в том, чтобы всю силу страстной любви передать в образах влюбленных, но и в том, чтобы сделать активным участником этой сцены окружающую природу. Вот почему так интенсивно насыщены краски пейзажа — точно расплавленное золото, пылает ярко оранжевый борт гондолы, освещенный лучами заходящего солнца, контрастируя с лилово-голубыми и синими тонами моря, а последним противостоят изумрудно-розовые, переходящие в светлые зеленовато-голубые краски неба. В трактовке морского пейзажа можно усмотреть некоторое воздействие импрессионизма, которому художник отдал дань при-

близительно в эти годы и в своих пейзажных работах с натуры. Здесь он в известной мере пользуется одним из импрессионистических положений о влиянии взаимодополнительных цветов. В варианте, где изображена надвигающаяся гроза, свинцово-темные тучи и волны являются также активными компонентами картины. В живописном отношении этот последний вариант более удачен.

Наряду с картинами аллегорического, символического содержания художника привлекают темы мифологические, легендарные. В 1901 году им было исполнено панно на известную легенду о древних греческих художниках Зевксисе и Паррасии. Художник остался неудовлетворенным этой работой и уничтожил ее.

Другая, также взятая из античности тема, «Фидий и Зевс» (1909), воспроизводит миф о явлении Зевса скульптору, когда тот лепит свою прославленную статую отца богов. Картина осталась незавершенной. Интересно, что из огромного арсенала античных мифов и легенд Татевосян выбрал, во-первых, не те, которые пользовались популярностью, а, во-вторых, он остановился на таких, содержание которых имело отношение к художникам.

Год спустя, в 1910 году, Татевосян задумывает новую картину, сюжет которой также в известной мере относится к искусству. «Жизнь коротка, искусство бессмертно» — таков смысл этой аллегорической картины, от которой сохранились эскизы и незавершенный холст. В картине изображен ряд фронтально стоящих на переднем плане обнаженных фигур, олицетворяющих собой разные виды искусства; между ними в центре с косой в руках стоит смерть, бессильная их уничтожить. Задуманная художником в 1910 году, то есть сейчас же после картины «Гений и толпа», она как бы противостоит последней. Художник прославляет в аллегории бессмертие всех видов искусства, создаваемого человеческим гением. Картина эта, бесспорно, самая отвлеченная и надуманная из работ Татевосяна, и не удивительно, что художник охладел к ней, оставив ее далеко не завершенной.

Особое положение среди всех произведений Татевосяна занимает его «Аслан-ага». Художник обращается к старинной армянской легенде об ангеле смерти, пришедшем забрать душу князя. Изображен момент борьбы последнего с ангелом. Произведение исполнено Татевосяном в плане стилизации под армянскую средневековую миниатюру. Художник отказывается от пространственного решения, стилизует фигуры ангела, князя, лошади. Необычны также материал и технические приемы художника в этой работе. Сам Татевосян назвал «Аслана-ага» фреской. Хотя по своему внешнему виду произведение и напоминает фреску, оно имеет и

существенные отличия. Работа исполнена не непосредственно на стене, как это должно быть во фресковой росписи; отличается она и материалом, здесь примененным (гипс), и самим способом исполнения — наложением кусков окрашенного в разные цвета гипса на каркас. Последнее сближает работу с мозаикой. В дальнейшем Татевосян не прибегал к этой технике, но интерес к новым техническим средствам изображения он сохранил.



Аслан-ага. 1912

К числу неоконченных работ Татевосяна относятся еще следующие: «Тризна» (1910), «Концерт птиц», «Симфония цветов» (обе последние 1912 г.). Первая из этих картин имеет у автора и второе название — «Смерть Арташеса» (имеется в виду легендарный царь Арташес). Картина осталась в далеко не законченном виде, хотя основной композиционный замысел решен. Изображает она гусана, играющего на лютне и поющего древнее популярное в армянском народе сказание о смерти царя Арташеса. Весь передний план занят фигурой певца, в глубине эскизно изображен народ, слушающий легенду. Вся картина выдержана в темно-синих тонах.

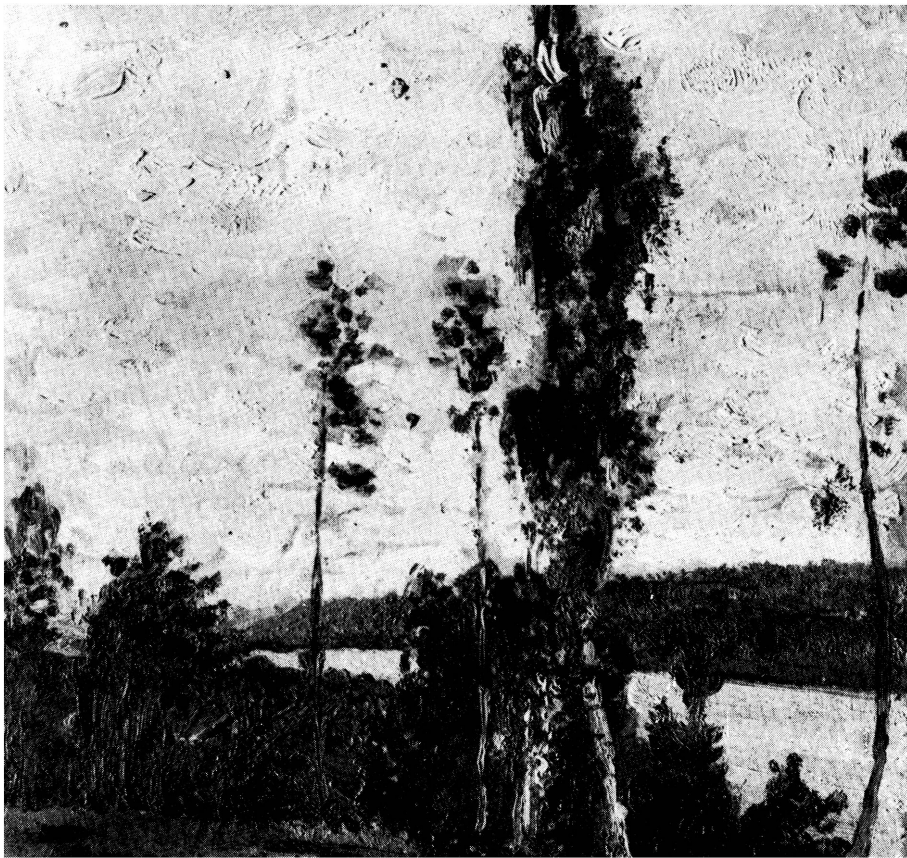
Названия двух других парных работ Татевосяна — «Концерт птиц» и «Симфония цветов» — могут ввести в заблуждение. Художник не ставил своей задачей дать реальный, в действительности существующий пернатый мир или изобразить имеющиеся в действительности какие-либо виды цветов. Это своего рода фантазия художника на тему о птицах и цветах, так как нет конкретного изображения ни тех, ни других.

«Тризна», «Концерт птиц» и «Симфония цветов» являются последними по времени тематическо-композиционными работами, в которых сказался уход художника от действительности.

Говоря в целом о картинах художника этого времени, мы не можем не отметить одного обстоятельства, ярко выделяющего Татевосяна среди всех остальных армянских художников дореволюционного времени, — это большое разнообразие круга тем, интересовавших художника. Достаточное представление дает простой просмотр перечня работ, исполненных и начатых Татевосяном. Здесь и сюжеты, взятые из армянских народных обычаев и старинных преданий, греческих мифов и легенд, и лирико-любовные темы, картины аллегорического, символического и сказочно-фантастического содержания. При этом широта творческого диапазона проявляется не только в выборе тем, но и в разнообразии как композиционных решений, так и живописных приемов. В этом отношении среди современных Татевосяну армянских художников равного ему нет. Идейная и сюжетная линия в творчестве Татевосяна, охватывающая целое десятилетие тифлисского периода с 1904 по 1913 год, находится в противоречии с теми задачами, которые ставил художник в предшествующие годы, годы пребывания своего в Эчмиадзине, а затем главным образом в Москве, и была, как мы уже говорили подробно выше, данью времени. Однако и в этом периоде художественной деятельности Татевосяна далеко не все было порвано у него с действительностью. Об этом свидетельствуют пейзажи и отчасти портреты, исполненные в эти годы. Если портретами Татевосян и теперь, как и в предшествующем московском периоде, занимался мало, то иначе обстояло с пейзажем.

Существует мнение, что Татевосяна следует рассматривать преимущественно как пейзажиста. Если с этим положением, относимым ко всей художественной деятельности Татевосяна в целом, нельзя никак согласиться, то в отношении тифлисского дореволюционного периода оно правильно, так как в эти годы в художественной деятельности Татевосяна пейзажу, бесспорно, принадлежит ведущее место. В пейзажах Татевосяна раскрылись многие лучшие стороны его как художника. Для того чтобы яснее представить тот существенный вклад, который внес Татевосян в армянскую пейзажную живопись, остановимся на ее состоянии до него. Пейзаж, почти не существовавший в армянской живописи до середины 80-х годов XIX века и, во всяком случае, не имевший значения самостоятельного жанра, сразу же с этого времени получает заметное развитие.

Первым художником, сыгравшим значительную роль в развитии армянской пейзажной живописи и в то же время явившимся родоначальником этого жанра, был Г. Башинджагян, который на протяжении сорока лет своей художественной деятельности написал



Берег реки Оки. Этюд. 1918

огромное количество пейзажей. Такая интенсивность Башинджагяна тем более поразительна, так как пейзажи художника были в основном не этюдного характера, а принадлежали к пейзажам-картинам. Успех Башинджагяна в малокультурной среде армянского буржуазного общества снижал его требовательность к себе, к своим работам; в результате художником было написано немало пейзажей «салонного» характера. Но в тех случаях, когда художник писал свои карти-

ны не на заказ и продажу, а прежде всего по внутреннему побуждению и особенно в годы своей зрелости, относящиеся к концу 90-х годов и началу XX века. Башинджагин создал ряд мастерских реалистических пейзажей, которые дают ему право занять видное место в истории развития армянского пейзажа.

Существенным отличием Башинджагиана от последующих поколений пейзажистов является метод его работы. Башинджагин писал свои пейзажи-картины, не пользуясь ни натурой, ни даже этюдами, считая, что это мешает художнику, сдерживает его творческое воображение. В этом отношении Башинджагин следовал Айвазовскому, придерживавшемуся этого же метода работы. Имея ряд преимуществ, такой метод в то же время ограничивает наблюдательность художника и приводит к повторениям, потому что, как бы ни была развита зрительная память, она не в силах сохранить и передать все многообразие природы. Развитие армянской пейзажной живописи после Башинджагиана пошло по иной линии. Работа на натуре явилась основной для нового поколения армянских художников-пейзажистов, выступивших десятилетием позже, то есть в 90-х годах XIX и в начале XX века. Одним из первых художников этого поколения и крупнейшим среди них был Егише Татевосян. За двадцать лет своей дореволюционной деятельности тифлисского периода Татевосян исполнил около двухсот пятидесяти пейзажей, из которых только около десяти относятся к пейзажам картинного порядка, а остальные являются этюдами, исполненными обычно с одного сеанса, небольших, обычно стандартных, в 20—21 сантиметр, размеров. Рассматривая этюды Татевосяна, мы видим, что они далеко не одинаковы не только в смысле качества, а в самом подходе к изображению. Есть у Татевосяна этюды, и таких у него немало, в которых его интересовала одна довольно узкая задача. Так, например, у него имеется около двух-трех десятков этюдов с изображением одного, двух, нескольких цветущих персиковых, абрикосовых, миндальных и других деревьев. В них обычно художник ограничивает свою задачу лишь передачей одного мотива цветущего дерева, почти или вовсе не показывая окружающей природы. Этюды, в которых задача изображения ограничивалась передачей фрагмента природы: «Лодки», «Облака», «Терраса» (из путешествия в Западную Европу, Поленово, 1906). Но наряду с такими типично этюдными работами есть у Татевосяна и немало пейзажей, этюдность которых характеризуется лишь малыми размерами. Ряд подобных этюдов художник превратил позднее в картины, в точности повторив их в увеличенном размере. Эта черта творчества художника уже отмечалась выше при рассмотрении этюдов, исполненных им во время



У берегов Бейрута. 1913

путешествия в Палестину. Картины художника «Арагат из Бюрокана» (1905), «Лунная ночь у берегов Бейрута» (1913), «В ожидании пассажиров» (1913), «Ошакан и Арагац» (1914), «Арагат» (1914), «У реки Оки» (1915), «Бейрутский порт» (1917), «Аракс» (1917) повторяют этюды Татевосяна, сделанные с натуры. Среди пейзажей Татевосяна нам известен только один «Арагац», который, надо полагать, исполнен художником не с этюда, а непосредственно с натуры, так как к этой картине не сохранилось этюда, а последние художник очень бережно хранил, никогда не расставался с ними и даже отказывал музею в покупке их. Если число пейзажей-картин, исполненных художником, невелико, то среди остальных пейзажных работ Татевосяна можно насчитать еще по крайней мере несколько десятков этюдов, которые смело можно было бы превратить в картины, увеличив лишь их размеры, так как по своей композиции, по завершенности исполнения, по передаче целостного представления о природе изображенного места они ничем не отличаются от тех этюдов, которые художник перевел в картины: например, этюд «Прохладный день» (окрестности Поленова, 1910) — один из очень тонких по живописи. Изображена поляна с проходящей проселочной дорогой, замыкаемая в глубине густым лесом, а слева на переднем плане — группой деревьев. В картине, изображающей типично русский пейзаж средней полосы России, есть и композиционная цельность и завершенность исполнения.

Татевосяна всегда влекли новые места, потому что они давали новые впечатления, давали возможность расширить представление о природе. Летние месяцы посвящались главным образом пейзажным работам, исполнявшимся во время путешествий. Уметь путешествовать — трудное дело, целое искусство, целая наука (речь идет, конечно, не только о бытовой стороне). Татевосян прошел в этом отношении хорошую школу. Первую поездку на Восток, в Сирию и Палестину, он совершил со своим учителем Поленовым. У Татевосяна было развитое отношение к тому, что он видел, отсюда умение зафиксировать полученные впечатления в своих этюдах. Поленов со своей высокой художественной культурой, с широкоразвитым умением не только видеть и чувствовать, но и понимать, как бы читать развертывающуюся перед ним панораму путешествия, надо думать, не столько привил, сколько развил и углубил в своем молодом ученике природные способности — любознательность по отношению к окружающей действительности, умение запомнить и наблюдать жизнь и природу.

В путешествии Татевосян был всегда отлично вооружен. До того как пуститься в путь, он пересматривал записки, этюды, снимки,



Улица в Вагаршапате. Этюд. 1913

альбомы. В пути с ним неотлучно были ящик с красками, карманный альбом для зарисовок, бинокль. Он не набрасывался на впечатления с жадностью неофита. Художник вдумчиво разбирался в том, что ему представлялось, и затем выбирал, на выбранном останавливал свое внимание — зарисовывал в альбом, набрасывал этюд.

В своих ежегодных поездках то по Армении, где он побывал во всех ее районах, то по Западной Европе, то на Восток — в Турцию, Египет, Сирию, Палестину, — во время своего более длительного пребывания в Бюракане, Поленове, Акулисах, Боржоми, Кисловод-

ске, Судаке Татевосян всегда стремился найти не только новые мотивы, но и передать характер природы данной местности, неповторимость ее. В тех случаях, когда он повторял особенно полюбившиеся ему мотивы, как, например, пейзажи Арарата, Арагаца, Севана, он всегда находил новый аспект изображения. Широта и разносторонность Татевосяна как пейзажиста сказались в том, что до самого конца он постоянно развивался и его художественные приемы не сложились в раз навсегда установившийся трафарет. Все это позволило ему передавать залитые горячим солнцем равнины вагаршапатских полей и садов, свежесть горных мест Севана, Санаина, Даралагеца в родной Армении; с неменьшим проникновением художник пишет прохладные луга и леса окрестностей Поленова на берегу реки Оки, влажный, пропитанный испарениями каналов воздух Венеции, голые скалы и пески Бретани и т. п.

Проводимые в путешествиях летние месяцы были весьма плодотворны для художника. Из каждой такой поездки Татевосян привозил в среднем двадцать-тридцать этюдов. Будучи небольших и почти стандартных размеров, они писались на грунтованной бумаге или холстах, наклеенных на картон. Такие малые размеры своей портативностью были очень удобны в путешествиях, а кроме того, они давали возможность художнику запечатлевать как можно больше мест. Многие из этюдов написаны с палубы парохода, в пути, перед раздвигающейся панорамой или во время стоянок в порту. Несмотря на малые размеры, пейзажи Татевосяна обычно вмещали огромные пространства — уходящие дали, замыкаемые на горизонте горами. Но были у него и пейзажи, имеющие небольшой территориальный охват.

Пейзажи Татевосяна примечательны еще в том отношении, что они больше, чем какие-либо другие его работы, дают нам возможность судить о постепенном росте художника, и в частности росте его живописного мастерства, судить о том, как обогащалась его палитра, как краски становились звучнее, цвет насыщеннее и выразительнее каждый мазок художника. Это стало очевидно, когда была организована в 1934 году художественным отделом музея Армении (Гос. картинная галерея) выставка этюдных работ Татевосяна, на которой было представлено около четырехсот пятидесяти преимущественно пейзажных работ, а затем на посмертной выставке в 1938 году это число пополнилось еще полсотней этюдов, исполненных Татевосяном за последние два года своей жизни и давших ясную, последовательную картину этого роста.

Татевосян как живописец-колорист обнаруживает себя еще до начала 1900-х годов. Мы подчеркиваем это обстоятельство, потому

что часто связывают расцвет Татевосяна как живописца, и в частности как пленэриста, с последующим временем, когда в искусстве художника сказывается воздействие импрессионизма.

Касааясь импрессионистического периода Татевосяна, необходимо прежде всего отметить, что последний был непродолжителен и охватывал короткий промежуток времени, примерно в пять лет, с 1904 по 1908 год. Татевосян не был последовательным импрессионистом, далеко не все работы этих лет в одинаковой степени носят на себе печать воздействия импрессионизма. Есть пейзажи, в которых импрессионизм сказался сильнее всего; такова серия венецианских каналов, как, например, «Канал в Венеции», «Канал», «Канал и гондолы», «Черные гондолы» (1904); к ним следует отнести и всю серию двадцати пейзажей Бретани (1907 и 1908 гг.). В эти же годы можно встретить у художника и такие работы, в которых влияние импрессионизма не чувствуется; таковы серия пейзажей Бюракана (1903), ряд пейзажей, исполненных во время летнего путешествия в Западную Европу (1904 и 1906 гг.), как, например, «Кенсингтон», «Лихтенштейновский парк», «Мюнхен», а также серия швейцарских пейзажей — «Эгль», «Вильневская пристань», «Шильонский замок», «Вилар» и др. — и ряд пейзажей, написанных в Тифлисе в 1907 году.

После 1908 года воздействие импрессионизма заметно снижается и сходит на нет, остается некоторая повышенная красочность, которая присуща работам Татевосяна до самого конца его жизни, и в то же время все более и более нарастает реалистическое мастерство художника в области пейзажа. Большой интерес представляет серия этюдов Акулис (1913) — в те годы одного из небольших, но культурных городов Закавказья. Умение видеть типичное, составляющее одну из отличительных черт Татевосяна как пейзажиста, сказалось и в этих акулиских пейзажах, столь своеобразных по колориту фиолетово-розовых гор, окружающих город. Это своеобразие он нашел в серых, из сырца построенных домиках с глинобитными высокими стенами, идущими вдоль узких улиц, и особенно в их внутренних двориках с садиками, несколько напоминающими античные атриумы. В серии пейзажей Боржоми (1916) художник находит разнообразные аспекты передачи красивых, но несколько однообразных горно-лесных пейзажей, а также ряда новых по живописи и по мотивам речных пейзажей Куры с коричневым колоритом мутной воды и серых камней.

Говоря о пейзажах художника, необходимо отметить еще одну черту, характеризующую Татевосяна как пейзажиста. Любил ли Татевосян солнце? Конечно, какой же художник не любит солнца,



Венеция. Гондолы. Этюд. 1904

тем более что Татевосян родился в стране, где солнца так много, где от солнца прячутся, когда оно, распаляясь, расточает свои блага. Юг живет солнцем, но живет в тени. Татевосян был художником тени, отнюдь не пасмурного, серенького дня, когда линяют все краски и сливаются в скучное мутное пятно. Любить тень — это значит любить солнце. Тень хороша как контраст, как обратная сторона жаркого солнечного дня. Не холодная, мертвая тень, а прохладная, живая, играющая светотень. Именно эту тень, густую и прохладную, в которой краски глубокие и сочные, насыщенные, сырые, влажные, живительные, и любил изображать Татевосян.

Показательно, что к своим наиболее любимым этюдам художник относил серию боржомских пейзажей, в которых мотивы тени и прохлады были преобладающими. Десять пейзажей этой серии он повесил у себя на квартире, в то время как остальные пейзажи художника, аккуратно сложенные в хронологическом порядке, лежали у него в шкафу. Вспоминается следующий разговор, имевший место у него на квартире, связанный с одним из его пейзажей, так же висевшим на стене рядом с боржомскими пейзажами. На вопрос: «Что это?» — Татевосян назвал: «Эскуриал». — «Как — Эскуриал? Там камень, сожженные скалы, сплошная сушь, а здесь прохладная, светлая зеленая мурава». Татевосян ответил: «Да, кругом пейзаж такой, но при самом замке есть сад. Чудный, весь зеленый и тенистый. Только здесь и отдыхаешь. Я его и написал».

Изображение зелени, зеленого мира составляет одну из труднейших задач в пейзажной живописи: здесь нет четких форм, и мало кому удастся передать богатую оттенками зеленую мураву. Татевосян умел находить и передавать незаметные обычному глазу тончайшие переливы.

Припоминается также одна поездка с Татевосяном в Гарни. Это было летом 1934 года, после выставки его этюдов в Ереване. Кто бывал в Гарни, тот знает, как великолепен там контраст совершенно голый, выжженной солнцем горы со звучной зеленью ущелья, с его виноградниками, тенистыми ореховыми и тузовыми деревьями. Мы подошли к самому краю обрыва над ущельем. Мне казалось, что художник обязательно выберет такой кусок, в котором бы этот контраст, созданный природой, нашел свое место. Сарьян непременно остановился бы на этом мотиве. Однако Татевосян выбрал для своих этюдов (помнится, их было исполнено три) именно эти зеленые, тенистые сады на склонах ущелья, на дне которого извивалась речка Гарни.

Палестинские этюды, этюды Сирии, берегов Корсики и скал Бретани, песков Нормандии, наконец, Армении (Эчмиадзин, Севан, Бюракан, Лори) говорят о том, что рядом с тенью, влагой и прохладой он вдохновлялся и суровым колоритом скал и камней. Но все же художнику ближе были тенистые, прохладные, насыщенные густыми, глубокими зелеными красками куски природы, которые он и изображал чаще всего.

Подавляющее большинство пейзажей Татевосяна изображает лето. Для художника, живущего на юге, это вполне понятно, тем более что в эти месяцы Татевосян был вполне свободен и полностью располагал своим временем. Но особенно любил Татевосян весну, он тонко ощущал и передавал пробуждение природы. На юге весна

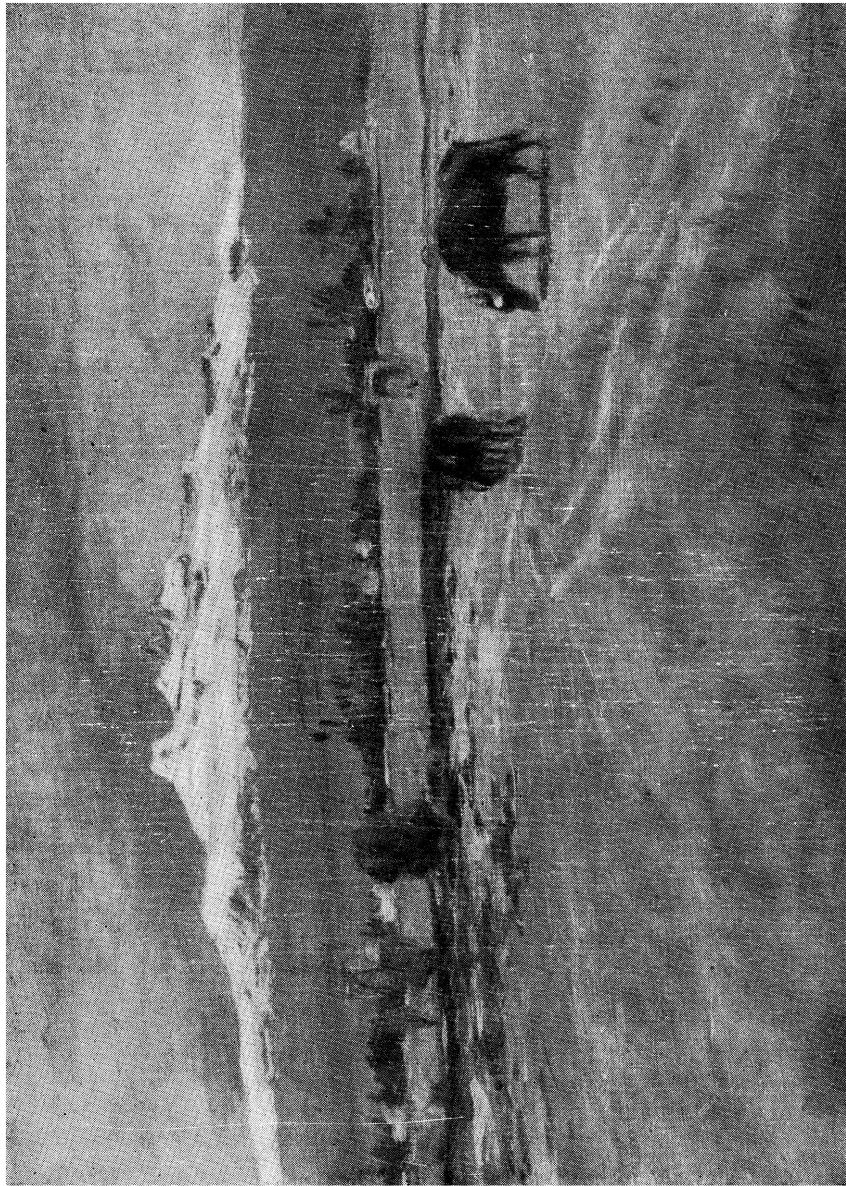
очень коротка. И эту быстро проходящую весну он неизменно каждый год отмечал своей кистью. Как только наступали первые весенние дни и набухали почки на деревьях, художник брал свой этюдник и отправлялся то в Ботанический сад, то в сторону Верийских садов, то еще куда-нибудь за город. Наиболее излюбленный и почти единственный мотив его весенних пейзажей, к которому он неоднократно возвращался, — это цветущие персиковые, абрикосовые и миндальные деревья. Удивительно поэтично и тонко передавал он нежность и трепет блеклых розовых и белых лепестков цветущих деревьев. В художественном наследии Татевосяна не менее двадцати — двадцати пяти таких этюдов.

Меньше привлекали Татевосяна осенние мотивы, но и в них ему удавалось выявить все богатство красочных оттенков, правдиво передавая увядающую природу. Таковы, например, его пейзажи «Арагац из Еревана», «Арагат осенью» и др. Но совершенно не любил Татевосян писать зиму. Из всех его многочисленных пейзажей нам известен лишь один зимний, ничем не примечательный.

Редко писал Татевосян ночь, но передавал ее мастерски. Нам известны всего четыре его ночных этюда: «Лунная ночь» (1912), «В ожидании пассажиров» (1911), «Маяк в Бейруте» (1911), «Севан ночью». С первых двух Татевосян впоследствии написал картины. Кроме того, ночь изображена в премированной картине «Проповедь правозерным» и в эскизе декорации к опере Ребикова «Елка». В этюде «Маяк в Бейруте» и картине с него, особенно в первом, с глубоким проникновением написаны темная южная ночь и то чувство таинственности, которое она вызывает. С незаурядным мастерством передана игра отраженного лунного света на море, чему мог бы позавидовать любой маринист. Очень живописно переданы ночной пейзаж, изображающий пристань в Порт-Саиде («В ожидании пассажиров») с темными и светлыми (освещенными прожекторами) фигурами грузчиков-феллахов, дожидających парохода, и особенно тонко — игра на воде отражений разноцветных огней.

Поэтичность характерна для творчества Татевосяна в области пейзажа. Его работы по тонкости и лиричности до сих пор не превзойдены в армянской пейзажной живописи.

По своей лиричности и поэтичности, по своей эмоциональности и тонкому ощущению природы пейзажи Татевосяна близки к пейзажам Левитана. Но у Левитана гамма настроений в изображении природы значительно богаче: он передает все состояния ее, начиная с жизнерадостных и кончая минорными. Татевосяну же свойственно лишь одно оптимистическое восприятие, и, как ни разносторонен и разнообразен художник в своих пейзажах, из поля его зрения вы-



Aparan. 1917

падает все, что есть в ней минорного, печального. А между тем природа Армении богата контрастами и наряду с жизнерадостными пейзажами есть и такие, которые поражают своей суровостью и даже мрачностью, но художник обходил в своем искусстве такие сюжеты. Как на исключение можно указать всего лишь на один пейзаж — «Арагац» (1917), имеющий определенно элегический характер. В этом пейзаже, написанном в годы империалистической войны, нашли отражение переживания художника, связанные с войной, с гибелью значительной части армянского населения Турции и бедствиями, постигшими его родину. Пейзаж «Арагац» принадлежит к числу лучших созданий художника, в котором ему удалось дать проникновенное изображение армянской природы, несмотря на то, что некоторые краски могут показаться слишком интенсивными, например фиолетовые склоны гор. «Арагац» вместе с тем — один из немногих у художников пейзажей картинного характера, и, как мы уже отмечали, он написан непосредственно с натуры.

Среди других видов художественной деятельности Татевосяна в дореволюционном Тифлисе надо отметить работу его в театре, хотя за все двадцать лет жизни в этом городе им были исполнены всего две постановки.

Татевосян любил театр, и его всегда влекло к театральной работе. Влекли декоративность, монументальные пропорции, задача воссоздания прошлых эпох, сказка и действительность, фантастика и реальность, правда и вымысел, сочетающиеся в театральном искусстве. Сказку художник любил горячо и охотнее всего работал бы над ее воплощением на сцене. Оперу он предпочитал драме, так как здесь ярче всего сказывались те черты, которые влекли его к театру. На вопрос, какую оперу он любит больше всего, художник назвал «Сельскую честь». Его увлекала не только правда реалистической драмы итальянского драматурга Верга, послужившая либретто для оперы Масканьи, но и страстность музыкального языка.

С театральной работой у Татевосяна были связаны яркие воспоминания молодых лет. Как поленовский ученик, он знал о тех спектаклях, которые ставились у С. И. Мамонтова в его подмосковном имении Абрамцево. Вокруг С. И. Мамонтова, когда он располагал еще своими огромными средствами, группировались лучшие, передовые, талантливые силы русского искусства — В. Васнецов, В. Д. Polenov, К. Коровин, Врубель, а из музыкантов — Римский-Корсаков, из исполнителей — Шаляпин, Забела и другие.

Поленов привлек Татевосяна к работе над постановкой «Фауста» в домашнем спектакле и над тем же «Фаустом» в Мамонтовской опере (та самая постановка, в которой молодой Шаляпин дал свое

новое толкование роли Мефистофеля). Татевосян помогал Поленову в написании декораций к его опере «Призраки Эллады».

В эти-то годы зародилась горячая любовь Татевосяна к театральному искусству.

Эти театральные опыты остались почти неразвитыми в дальнейшей практике Татевосяна. Работа в театре в зрелые годы была эпизодической, и он, естественно, отстал, перестал следить за развитием театрально-декорационного искусства. Но желание работать в театре не покидало его. Татевосян своим, самостоятельным путем пришел к мысли о заполнении всего пространства сценической коробки. Он говорил, что его глаз не может мириться с тем, что действие происходит только на полу, а все остальное подавляющее пространство остается в неподвижности и пустоте.

За долгие годы жизни в Тбилиси Татевосян не был привлечен к постоянной театральной работе.

Исключением явилась работа художника над оформлением оперы Ребикова «Елка» во время антрепризы Эйхенвальда в «Казенном театре» в сезон 1909/10 года. Эйхенвальд знал Татевосяна еще по Москве и привлек его к этой постановке. Сохранился эскиз к декорации этой одноактной оперы. Развернуться во всю ширь Татевосяну не пришлось — он был связан требованиями дирек-



Эскиз декораций к опере «Елка» Ребикова. 1908

ции. Его декорация, изобразившая заснеженную улицу русского провинциального городка, была выдержана во вполне реалистических тонах, хорошо использовала планы, давала простор световым эффектам и при всей своей умеренности все-таки явилась приятным исключением в этом театре.

Значительно полнее смог Татевосян выявить свое декорационное искусство в постановке Софокловой «Антигоны», осуществленной кружком «Икар». Татевосяна увлекала задача воссоздания античной Греции; природу и сохранившиеся памятники ее он неоднократно видел и запечатлел в своих этюдах.

Художник сделал прекрасный реалистический эскиз семивратных Фив, основываясь на своих впечатлениях о Греции. Блеклая желтизна скал, серые громады Акрополя — все в сдержанной, как будто скупой гамме, и, однако, чувствуется дыхание жаркого южного солнца, за кажущейся сдержанностью основных тонов встают все богатство и тонкость промежуточных. Свою декорацию Татевосян не написал на цельном заднике. В качестве последнего он оставил обычный театральный голубой небесный задник, перед которым немного меньше трети всей высоты сцены поставил свою декорацию. Между линий гор, храмом на Акрополе и небом чувствовался воздух, даль. Вся сцена получила большую глубину и перспективу.

К сожалению, Татевосяну не пришлось больше в дореволюционные годы работать для театра.

Так удачно начатая портретом Р. М. Суренян деятельность Татевосяна как портретиста не получила в тифлисском дореволюционном периоде большого развития, что имеет, конечно, свои причи-



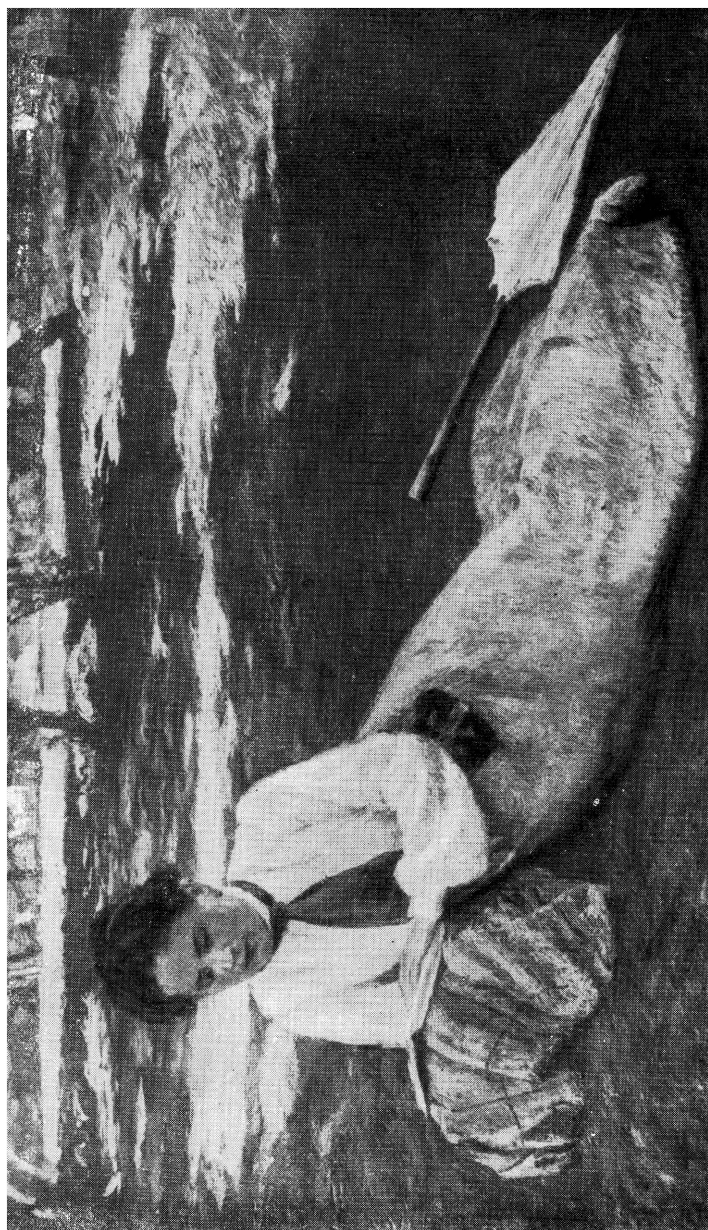
Астры. 1923

ны, так как портрет в те годы был областью, которая обычно связывалась с заказом. Таковых не было, и те несколько портретов, которые были написаны Татевосяном в течение двадцати лет, являются портретами близких художнику лиц. Среди них наиболее значительным является портрет жены художника, написанный летом 1903 года в Бюракане. Портрет написан в саду в ясный летний солнечный день и по своему содержанию приближается к пейзажно-жанровой картине. Молодая женщина прилегла на траву и, облокотившись на подушку, читает книгу. Художнику удалось создать реалистический портрет, разрешить трудную пленэрную задачу — написать фигуру в свето-воздушной среде и связать ее с окружающим пейзажем.

После четырехлетнего перерыва, в 1907 году, Татевосян исполняет два мозаичных портрета из натуральных камней: «Автопортрет» и портрет В. Д. Поленова. С этим способом исполнения, как указывалось выше, познакомил Татевосяна В. Д. Поленов. Сложность такого портрета заключалась в том, что, в отличие от настоящей мозаики, где приходится иметь дело с материалом определенной формы и размера, здесь нужно было подгонять камешки к определенному размеру и быть весьма ограниченным в цветовом отношении. Приходилось в отдельных случаях даже подкрашивать камешки. Закреплялись эти камни на цементном растворе. Несмотря на «ограниченность палитры» и необычность технического исполнения, портреты получились выразительные в своем лаконизме, но, конечно, смотреться они должны с известного расстояния. Попутно следует отметить, что опыты в мозаике не ограничились этими портретами, Татевосян изготовил еще две мозаичные работы: «Десять ослов моллы Насреддина» и «Кошку» (оба произведения, как и портрет В. Д. Поленова, были подарены В. Д. Поленову и находятся в музее его имени). Татевосян очень ценил эти свои работы и особенно портреты, но больше уже не возвращался к подобным опытам. Е. В. Сахарова любезно сообщила нам следующий отрывок из письма В. Д. Поленова: «Возвращаем обратно с подножного корма Егише. Он, кажется, не жалуется, а между делом стал чудным мозаистом, слепил удивительную картину («Десять ослов молла Насреддина», примечание Е. Сахаровой). Я предлагаю место директора будущих мозаичных мастерских с двойным окладом. Я тоже увлекался этой художественно-ремесленной страшной...»¹.

В 1913—1914 годах художник пишет портреты поэта Юрия Верховского (1913), скульптора А. Гюрджяна (1914). Из них нам известен лишь первый, который нельзя отнести к удачным. Упомянем

¹ Письмо В. Д. Поленова к Е. Д. Поленовой от 5/X 1896 г.



Портрет жены. 1903

еще о портрете-миниатюре жены художника (1916), который скорее свидетельствует о разнообразии способов изображения, к которым прибегал художник, чем выявляет его как портретиста.

Вот и все работы Татевосяна в области портрета, не считая нескольких этюдных портретов, исполненных им в течение двадцати лет дореволюционного тифлисского периода.

Как ни мало было исполнено Татевосяном портретов в дореволюционные годы, но все же эти работы представляют новый этап в развитии армянского реалистического портретного жанра. Они связывают его развитие с традициями русской реалистической портретной живописи конца XIX — начала XX века.

Начиная с 1913 года в творчестве Татевосяна происходит новый перелом, характеризующийся возвратом художника к сюжетным картинам на темы из реальной жизни. Процесс перестройки происходит не сразу, он совершается на протяжении ряда лет, завершившись в основном в 1915 году, хотя отдельные рецидивы старого встречаются у Татевосяна иногда и позже, вплоть до первых годов после Великой Октябрьской революции.

То обстоятельство, что отход Татевосяна от реалистических путей развития был кратковременен, следует объяснить только одним — тем, что искусство Татевосяна имело крепкую, здоровую, реалистическую основу.

Первые признаки происшедшего перелома можно усмотреть в тех нескольких картинах, которые Татевосян исполнил с этюдов, написанных во время своих путешествий за границей и по Армении. Таковы картины: «У берегов Бейрута» (1913, Гос. Третьяковская галлерея), «В ожидании пассажиров» (1913, Гос. картинная галлерея Армении), «Река Аракс» (1917), «Бейрутский порт» (1917). (Обе последние картины в Ленинанканском музее.) Если последние две, по существу, остаются пейзажами, первые должны быть рассматриваемы как жанровые картины, хотя в них пейзажу также принадлежит заметное место.

Интересно отметить одну особенность, характерную для творчества Татевосяна при создании им жанрово-бытовых картин, — он их не сочинял, не придумывал, а непосредственно брал из жизни. Художник отправляется только от того, что он видел, но берет, конечно, далеко не все, а с выбором — то, что типично, что вызывает в нем определенные ассоциации. Так было при написании им ряда жанровых картин в раннем периоде, так поступает он и теперь, в зрелые годы.

В основу картины «У берегов Бейрута» был положен этюд, изображавший трех палубных пассажиров в лунную летнюю ночь,



Портрет В. Д. Поленова. Мозаика. 1907

сидящих на корме парохода вместе со своими пожитками. Художник ничего не менял, исполняя картину: композиция ее была найдена уже в этюде. Картина была написана по возвращении в Тифлис. Художника заинтересовала трудная живописная задача изображения ночного морского пейзажа, игра отраженного в воде лунного света, передача едва выступающих силуэтов трех пассажиров. Лица пассажиров не видны, но это отнюдь не стаффаж. Их темные силуэты придают картине известное настроение. Кто они, эти люди, куда едут? Невольно вспоминается ранняя картина Татевосяна «На чужбину». Не являются ли и эти путники такими же, как те, изгнанниками, покинувшими родину и ищущими приюта на чужбине.

Империалистическая война 1914 года застала Татевосяна за рубежом. Письмо В. Д. Поленову, написанное им по возвращении из-за границы, при проезде через Москву в Тифлис, отражает то тоскливое чувство, которое вызвали в художнике война и мысль о жертвах, поглощаемых ею: «...хочется перебороть, забыть, но невозможно. Страшно думать о гибели стольких душ...»¹.

В другом письме к В. Д. Поленову, написанном спустя два года, в 1916 году, нашли отражение чувства и переживания художника, вызванные зверствами над беззащитным армянским населением в Турции. Присылая Поленову благодарственный адрес от имени Общества армянских художников за подаренную им Обществу картину, Татевосян пишет: «Благодарны они за Ваш дар, в особенности в такое время, когда под ударами судьбы погибает наш народ армянский от жестокости людской. Сочувствие — это большая радость для нас, поэтому Ваше сочувствие является для нас искрой, надеждой, что свет еще не так ужасен. Пришло время для нас, когда ни во что не стали верить: ни в друзей, ни в близких, ни в слово, ни в дело. Если бы Вы знали, как я страдаю за свою отчизну, за поруганных, оскорбленных братьев и сестер. Хотелось бы хоть на час, на минуту, чтобы все люди большой империи, большой народности были бы в нашей роли, на месте нас, с нашими ранами. О, какими слезами они бы заплакали. Мы же, художники, скрывая свои слезы, постараемся искусством утешить оставшихся наших братьев»². Мы видим, как глубоко скорбел художник, как сильны были его душевные страдания за близкий ему родной народ. Но и здесь, как и в первом письме, у Татевосяна не возникает вопроса, откуда происходит «жестокость людская».

В 1915 году в Тифлисе организовывается «Общество армянских художников», объединившее в своих рядах не только художников армян, постоянно проживающих в Тифлисе, но и живших в других городах. В числе учредителей были также и художники В. Суренян, Ф. Терлемезян, М. Сарьян, скульптор А. Гюрджян, временно в эти годы проживавшие в Тифлисе. Деятельность этого Общества выразилась по преимуществу в устройстве выставок, к участию в которых были привлечены также художники других национальностей, проживавшие в Тифлисе: М. Тоидзе, Б. Фогель, О. Шмерлинг, В. Гудиашвили, скульптор Я. Николадзе и другие. Татевосян также принимал участие в организации этого Общества и был избран первым председателем Общества. Он привлек к участию в выставках и

¹ Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 28/V 1915 г.

² Письмо Е. Татевосяна к В. Д. Поленову от 14/X 1916 г.



Пастух со стадом. 1919

своего учителя В. Д. Поленова, избранного почетным членом Общества.

В 1917—1919 годах Татевосян пишет две картины — «Пастух с овцами» (Музей восточных культур) и «Пастораль» (Русский музей), которые уже более определенно говорят об обращении художника к окружающей действительности. На тему «Пастух с овцами» у Татевосяна была еще в 1895 году написана картина, находившаяся в частном собрании в Москве, которую постигла участь большинства ранних картин художника — она затерялась. Вновь написанная картина, имеющая то же название, что и картина 1895 года, является не повторением ее, а вариантом, о чем Татевосян указывает в списке работ, им самим составленном. Картина «Пастух с овцами» не написана целиком непосредственно с натуры, как это имело место в двух вышеупомянутых картинах «У берегов Бейрута» и «В ожидании пассажиров», но все же она не придумана, а была наблюдена. Бывая на этюдах в Армении, художник изобразил то, что видел неоднократно. Есть также этюд с поляной и пасущимися овцами, использованный как в этой картине, так и в картине 1895 года. В этюде овцы собраны в компактную группу, в картине они разбрелись по полю, пейзаж в точности повторен с этюда. Самым же существенным отличием является отсутствие в этюде пастуха. Пастух является сюжетным и композиционным центром произведения, благодаря ему пейзаж становится жанровой картиной. Есть что-то тревожное, вызывающее щемящую грусть в этой фигуре одинокого пастуха среди безлюдного пейзажа с надвигающимися сумерками и пасмурным небом, предвещающим дождь. Очень правдив пейзаж своим сдержанным колоритом, выдержанным в серо-зеленых тонах, он усиливает пессимистическое настроение. Это одна из наиболее сильных по чувству картин Татевосяна. Она выпадает из жизне-радостного в целом творчества художника. Вторая картина, названная художником «Пастораль», хотя и менее грустна, чем предыдущая, но в ней есть также какое-то тревожное настроение, оно создается от погружающегося в мрак пейзажа, где слегка различимы стоящие в глубине две фигуры влюбленных.

Из других работ Татевосяна этих годов отметим несколько исполненных им «Мадонн» (1911—1914), написанных по заказу, из которых одна в размере миниатюры. Трактовка образа богоматери у Татевосяна лишена какой-либо религиозности. Перед нами молодая крестьянка, кормящая ребенка, с ярко выраженными чертами армянской женщины.

В годы, непосредственно предшествующие установлению Советской власти в Закавказье, и в частности в Грузии, Татевосян

задумывает одну из своих капитальных картин, работе над которой он отдал целых десять лет, и оставшейся, по мнению художника, так и несовершенной. Картина эта — «Христос и фарисеи», эпиграфом к ней могут быть слова из евангелия: «Горе вам, книжники, фарисеи». В выборе Татевосяном евангельского сюжета нельзя не видеть влияния В. Д. Поленова, еще задолго до него работавшего над циклом картин из жизни Христа, но идейная направленность этой темы восходит к Александру Иванову, первому в русской живописи давшему трактовку Христа как морально совершенной человеческой личности. Этот высокоморальный человеческий образ Христа и искание правды легли в идейную основу картины Татевосяна. Художника интересовал глубоко драматический конфликт Христа с определенной средой. В этой картине нельзя не видеть нового решения старой темы: имеется в виду картина Татевосяна «Гений и толпа». Только здесь «гений» не убегает от «толпы», как это имело место там, он противостоит ей. Христос у Татевосяна не «сын божий» и дан без соответствующей религиозной елейности, в лице фарисеев и книжников он бичует все косное и тупое. Такая трактовка влекла за собой отказ от мистики, аффектации, экстаза в сторону той реально-исторической обстановки, которой придерживался и учитель Татевосяна. Художник исходил из этнографической точности в типаже, костюме, бытовых деталях и пр. Драматический момент, избранный Татевосяном, является как бы вызовом христианским заветам кротости, любви, всепрощения.

«Я хочу изобразить Христа, — говорил Татевосян, — в тот единственный раз, когда он отдался гневу».

И он выбрал момент бурного гнева и протеста Христа против фарисейского лицемерия. Лицо Христа дышит яростью, губы дрожат, темные глаза сверкают почти безумным огнем, протянутая рука как бы разит врагов. Самый образ Христа, приближенный художником к родственному ему национальному типу, трактован в энергичных тонах, не имеющих ничего общего с каноническим благолепием: черты крупные, почти грубые, рука плотная, точно знакомая с физическим трудом. Весь колорит интенсифицирован — темнота глаз, густая смоль волос, оттеняющая здоровые краски лица, яркие коралловые, широкие, точно воспаленные, губы. Все это придает кротчайшему «сыну божьему» что-то боевое, земное, плотское, реалистическое. В соответствии с центральной фигурой и все окружение — фарисеи, народ — дано также в образах грубых, материальных, подчеркнуто реалистических: пестро-блеклые заносенные груди тряпья, налитые кровью глаза, животные, отталкивающие лица — живое олицетворение злобствующей косности, духовной

тмы и ханжества. Только лицо задумчивого юноши из народа и случайного зрителя — девочки, почти ребенка — даны с нежной любовью к модели, им художник придал армянские черты.

Картина, как было сказано, осталась неоконченной, хотя писал ее Татевосян очень долго, как ни одну свою работу. Было написано много этюдов для картины. Сохранившиеся эскизы к картине показывают, как долго искал художник композицию и как постепенно она у него складывалась. Самая картина выполнена в трех вариантах, отличающихся в деталях.

Показывая мне эту картину в 1926 году, Татевосян говорил, что его не удовлетворяет решение головы ближайшего к Христу фари́сея. Чувствовалось, что художник в работе над ней уже исчерпал себя.

Он даже как-то сказал, что считает ее завершением своего творчества.

Установление Советской власти в Армении и Грузии застало художника немолодым, но еще полным сил. Татевосян увидел, что Советская власть принесла не только спасение его народу, дала не только возможность возрождения его на новых началах социалистического переустройства, но он увидел также и то, что искусство, бывшее до сих пор уделом лишь узкого круга лиц, стало теперь достоянием широких масс, а ему, как художнику, надлежит занять значительное место в этом новом строительстве культуры родного народа. И это все не могло не явиться импульсом, влившим новые силы в стареющего мастера.

ТВОРЧЕСТВО ТАТЕВОСЯНА В СОВЕТСКИЕ ГОДЫ

(1921 — 1936)

Великая Октябрьская социалистическая революция и установление Советской власти в Азербайджане (1920), Армении (1920) и Грузии (1921) явились коренным переворотом во всей политической, экономической и культурной жизни народов Закавказья. Особенно тяжело было положение Армении, так сильно пострадавшей во время мировой войны 1914 года. Господство дашнаков с 1917 по ноябрь 1920 года обрекло страну на голод, разорение. Вспыхнувшее восстание и помощь, оказанная Красной Армией, спасли страну от гибели и создали условия для возрождения, для новой, созидательной работы под руководством Коммунистической партии.

Связь Татевосяна с Арменией становится более тесной. Он принимает деятельное участие в художественной жизни и в тех начинаниях в области искусства, которые проводятся правительством Советской Армении, желая принести посильную помощь своей родине. Поездки Татевосяна в Армению учащаются, он по несколько раз в год наезжает туда, подолгу оставаясь в Ереване. Татевосян принимает участие в организации и выработке программы художественной студии в Ереване, участвует на всех художественных выставках, устраиваемых здесь. Продолжая в основном жить в Тифлисе, Татевосян не остается в стороне от художественной и художественно-учебной жизни столицы Грузии. Он становится профессором во вновь организованной Академии художеств Грузии. В своей педагогической деятельности Татевосян следовал заветам своего учителя В. Д. Поленова, старался всегда чутко подойти к своим ученикам и не толь-

ко помочь им овладеть художественно-профессиональным мастерством, но раскрыть дремлющее еще в них дарование. Среди учеников Татевосяна немало теперь видных художников Советской Грузии — А. Кутателадзе, К. Магалашвили, К. Санадзе, М. Талаквадзе, П. Блеткин и другие. Учениками Татевосяна были также Д. Налбандян, К. Минасян, А. Григорян. Его педагогический опыт по Художественной школе и авторитет крупного мастера, наконец, его чрезвычайная благожелательность к молодежи — все это снискало ему любовь будущих художников. И сейчас, спустя много лет после смерти Татевосяна, имя учителя вспоминается его учениками с самым теплым чувством.

За советские годы Татевосяном исполнено свыше ста пятидесяти этюдных пейзажей, значительная часть которых относится к пейзажам Армении. Наряду с исполнением пейзажей таких мест, которые не раз уже запечатлевала его кисть, как-то: Поленово (1924, 1929), окрестностей Тбилиси (1923—1935), Эчмиадзина (1927, 1930), Севана (1934), — исполняются пейзажи новых мест — Лори (1926), Кисловодска (1928—1929), Судака и его окрестностей (1934).

Среди всех этих пейзажей несколько обособленное положение занимают лорийские пейзажи, которые ограничиваются всего тремя местами — Санаин, Ахпат, Узунлар, богатые архитектурными памятниками. Внимание художника всецело было сосредоточено на изображении этих выдающихся произведений армянской средневековой архитектуры, а природе отводится мало места.

В кисловодских пейзажах преобладают мотивы густой зелени и прохлады; в тенистых аллеях сквозь листву ветвистых деревьев лишь местами пробиваются лучи солнца. Этот богатый оттенками зеленый мир передан художником с большим мастерством и разнообразием.

В противоположность последним, в судакских, как и в севанских пейзажах, где мало растительности и где преобладают камень, песок и вода, все залито ослепительным солнцем, игрой солнечных рефлексов на воде, камнях скал. Встречаются также и этюды с изображением купающихся.

Наряду с пейзажами-этюдами Татевосян в эти годы пишет также и пейзажи картинного характера. Художник заканчивает начатую еще в 1890 году и оставленную им картину «Наша улица в Вагаршапате» (1921), которую нельзя всецело рассматривать только как пейзажную: значительное место в ней занимают и жанровые мотивы. Это скорее кусок реальной действительности, который художнику захотелось воспроизвести во всей ее повседневности и



Купанье на реке Алгетке. 1930

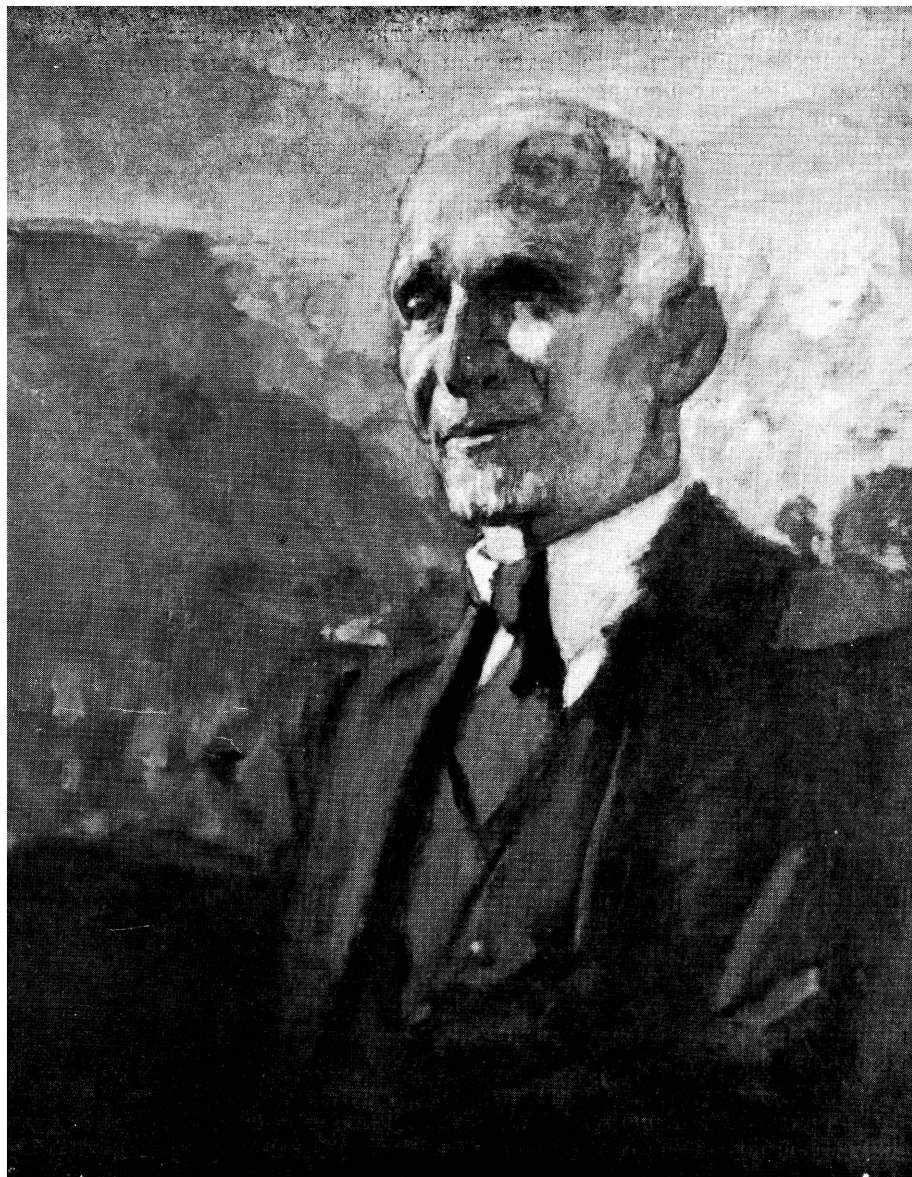
непритязательной обыденности. Две женщины в белых чадрах идут посередине узкой улицы с маленькими глинобитными домиками с плоскими крышами, перемежающимися с глухими стенами заборов. У порога одного из домов сидит старец (дед художника), склонив свою голову со снежно-белой бородой, весь ушел в свои думы. Лучи заходящего солнца освещают верхнюю часть стены отцовского дома и вместе с темно-зеленой листвой деревьев, выступающих

местами над стенами и синим южным небом, контрастируют с серо-лиловатым колоритом улицы и домов, оживляя пейзаж. Художнику удалось передать тот типичный, характерный кусок восточного провинциального городка, каким был Эчмиадзин в те годы.

К этой же категории картин-пейзажей с фигурами надо отнести «Купанье на реке Алгетке» (1930). Картина написана с этюда, здесь только добавлены фигуры купающихся женщин. В картине художнику удалось сохранить ту свежесть восприятия, которой отличался этюд, сделанный непосредственно с натуры. В ней, как и в некоторых других работах, исполненных в советские годы, сохранились еще отголоски воздействия импрессионизма. Работу отличает повышенная красочность, неубедителен розовый берег.

Показательно, что Татевосян в советские годы заканчивал некоторые старые работы реалистического характера московского периода, как это имело место с картиной «Наша улица в Вагаршапате», и художник повторил по памяти, в уменьшенных размерах, свои премированные картины «Полуденный обед» и «Проповедь правoverным».

В советские годы возрастает интерес художника к портрету. Достаточно сказать, что за пятнадцать советских лет Татевосяном было исполнено значительно больше портретов, чем за двадцать



Портрет поэта Ованеса Туманяна, 1933

пять лет его дореволюционной художественной деятельности. К этому следует добавить, что Татевосян в советские годы исполнил ряд композиционных портретов-картин, каковых нет среди его дореволюционных портретов и над которыми он работал года по два и больше. Наряду с портретами видных деятелей армянской культуры Татевосян в советские годы пишет и портреты рядовых советских людей, все это говорит о возросшем интересе художника к человеку.

Среди портретов, исполненных за эти годы, одним из наиболее значительных является портрет поэта Ованеса Туманяна. Портрет Ов. Туманяна был начат в 1931 году посмертно и окончен в 1933 году. Татевосян отлично знал выдающегося армянского поэта, и при той остроте зрительной памяти, которой он обладал, ему не трудно было воссоздать внешний облик поэта. Задача, которую ставил себе художник, была сложнее. Татевосян имел целью написать портрет Туманяна-поэта, связать образ его с его творчеством, дать живым, вдохновенным. Основной композиционный замысел был решен сразу. Дано поясное изображение в три четверти, на фоне родного Туманяну лорийского пейзажа. Но это не был конкретный кусок природы, написанный с натуры. Татевосян дал этот пейзаж в обобщении, передал его основные черты, колорит, краски. Вдохновенное лицо поэта на фоне пейзажа написано в пленэре, солнечные блики играют на нем. Было исполнено несколько эскизов, написана отдельно голова, но Татевосяну пришлось долго биться, прежде чем он нашел удовлетворившее его решение, прежде чем сумел связать изображение Туманяна с фоном.

Наряду с задачами передачи образа, углубленной характеристики его художник много внимания уделяет в ряде портретов и живописной стороне, не идущей, однако, в ущерб их выразительности.

В этом плане исполнено большинство работ. К их числу надо отнести портрет писателя Ширванзаде. Тем, кто помнит Ширванзаде в последние годы его жизни, конечно, памятен внутренне сосредоточенный облик писателя. То ли писатель обращался к богатой событиями прошедшей жизни, то ли другие мысли занимали его, возможно, что в известной мере сказывалась и болезнь глаз, ослабившая зрение. Татевосяну удалось передать образ писателя, как бы ушедшего в себя, в свой внутренний мир.

Одним из значительных портретов художника советского времени является «Автопортрет» (1933). Портрет писался в условиях искусственно созданного освещения. Дневной свет проникал в комнату сквозь прозрачную красную бумагу, которой были заделаны окна. Вот почему лицо в портрете не обычного телесного цвета, а



Наша улица в Вагаршапате. 1921

имеет красноватый с лиловатым оттенком. Но это ни в какой мере не снижает образа художника, исполненного с большой выразительностью. Это один из наиболее психологических портретов Татевосяна.

После таких значительных женских портретов, как портрет Р. М. Суренян и портрет жены, исполненные на заре его художественной деятельности и в зрелые годы, Татевосян в советские годы пишет несколько женских портретов, в которых так же, как и в первых, ему удается наряду с чисто портретными задачами сходства, психологической характеристики передать обаяние молодости и женственности своих моделей. В одном из двух написанных портретов Асатиани художник, посадив модель перед зеркалом, находит интересное композиционное решение, благодаря чему получается двойное изображение, в котором второе — отражение в зеркале.

Но гораздо интереснее и значительнее портрет Биппер; здесь художнику удается передать душевное состояние и переживания молодой женщины, ее подернутое затаенной грустью лицо, это позволяет отнести портрет к числу глубоко психологических, в которых раскрывается внутренняя, духовная жизнь.

Живо написан портрет поэта Акона Акопяна, в нем есть и внешнее сходство и внутренняя характеристика.

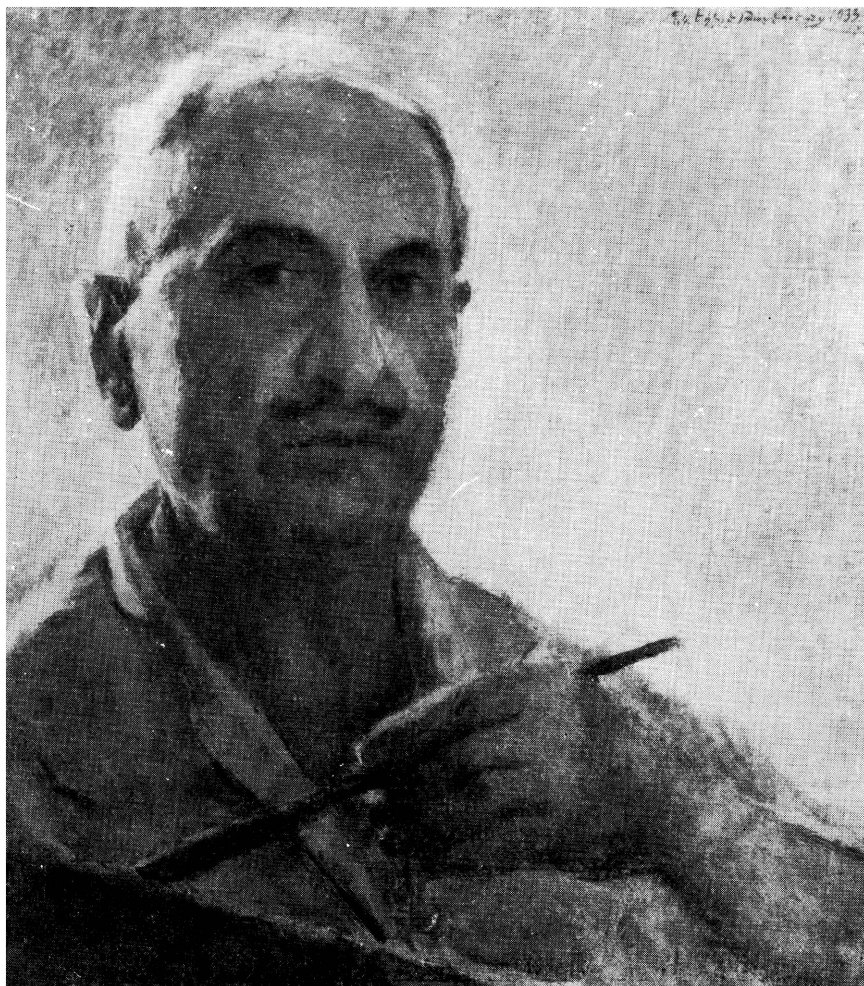
К числу значительных портретов Татевосяна надо отнести и портрет композитора Комитаса. Работа не была доведена до конца. «Комитас» не только самое крупное произведение Татевосяна в советское время по размерам, но и самое сложное по замыслу. Это, в сущности, портрет-картина, подобно портретам «Глинка» Репина или «Некрасов» Крамского. В основу композиции портретов Комитаса положен этюд с натуры, исполненный еще в 1903 году в Бюракане. В этюде, несмотря на эскизность исполнения, композиция была уже найдена, и художник, пожелав спустя три десятилетия написать портрет Комитаса, лишь несколько усложнил композицию портрета, введя слева на задний план хор крестьянских девушек. Сам же Комитас как на этюде, так и в картине стоит во весь рост, прислонившись к дереву. В картине Комитас держит в руке лист бумаги, записывая доносящуюся до него мелодию. Композитор весь внутренне напряжен, сосредоточен, он дан в творческом вдохновении. В основном художник считал портрет оконченным, и работа еще при жизни художника была выставлена в Ереване. Но Татевосян считал необходимым смягчить некоторые резкие световые блики на лице, переписать излишне тяжелое облако. Дефекты эти при неблагоприятных условиях освещения в квартире художника не были заметны. Но исправить недочеты Татевосян не успел.

Другой, «Семейный портрет» остался также неоконченным. Портрет был начат давно, но был художником оставлен и висел многие годы в таком неоконченном виде в квартире мастера; только в последние месяцы своей жизни Татевосян вновь вернулся к нему. Художник здесь изобразил себя, свою жену и своих родных. На переднем плане, перед сидящим живописцем стоит жена, на заднем плане показана семья художника — родители, сестры и он сам мальчиком. Это как бы рассказ мастера жене о своем детстве и своей семье, претворенная в живопись автобиография художника. Таков замысел «Семейного портрета». В письме, написанном незадолго до смерти, Татевосян указывал, что ему немного осталось, чтобы закончить его. Но нам представляется, что оставалось еще не мало.

Тот интерес, который был проявлен художником в последние годы его жизни к портрету, давал основание рассчитывать, что он мог создать еще ряд значительных портретов.

В советские годы Татевосян вновь привлекается к работе в театре, но опять эпизодически, на одну постановку. Приглашенный тем же Эйхенвальдом, стоявшим во главе Государственного Грузинского оперного театра и балета в сезон 1926/27 года, Татевосян пишет декорации для оперы «Самсон и Далила». Выбор был сделан удачно. Будучи дважды на Востоке, художник кроме сохранившихся в памяти его впечатлений располагал также и этюдами, исполненными во время этих поездок. В оформлении спектакля художник внес свое понимание Востока, создав интересные и не трафаретные декорации. Прошло тридцать лет со времени этой постановки, но она запечатлелась в памяти. В первой картине художник дал крупным планом монументальную лестницу и мощные колонны, видимые до половины, что придавало им еще более внушительный характер. В последней картине — храм Дагона — он создал тот же монументальный эффект лестниц и колонн, но не выдвинул их на авансцену, а дал в таком глубинном плане, что сцена казалась огромной. В сцене у Далилы Татевосян сумел дать сочетание сухого знойного пейзажа на заднике с прохладной влажностью и насыщенными красками зелени вокруг источника в саду Далилы. Из сада вниз под гору вела каменная лестница с появляющимися из глубины фигурами. При несомненной новизне подхода, свободе от театральной рутины все же в его оформлении чувствовалось отсутствие опыта: местами преобладали мелкие в масштабах сцены детали.

К сожалению, этой постановкой исчерпывается деятельность Татевосяна в театре, где он, конечно, мог многое сделать, так как обладал и большим декоративно-живописным дарованием и большой



Автопортрет. 1933



Портрет писателя Ширванзаде. 1929

изобретательностью, то есть теми важнейшими качествами, которые необходимы художнику для работы в театре.

Любознательность, широкий творческий диапазон характерны и для последних лет творчества Татевосяна. Художник пишет две миниатюры — «Аршак и Парандзем» и «Армянская девушка в XI веке». Выбор исторических сюжетов был обусловлен не только внешней нарядностью эффектных костюмов, но и желанием воспроизвести стиль прошлых веков, к чему Татевосян был далеко не безразличен.

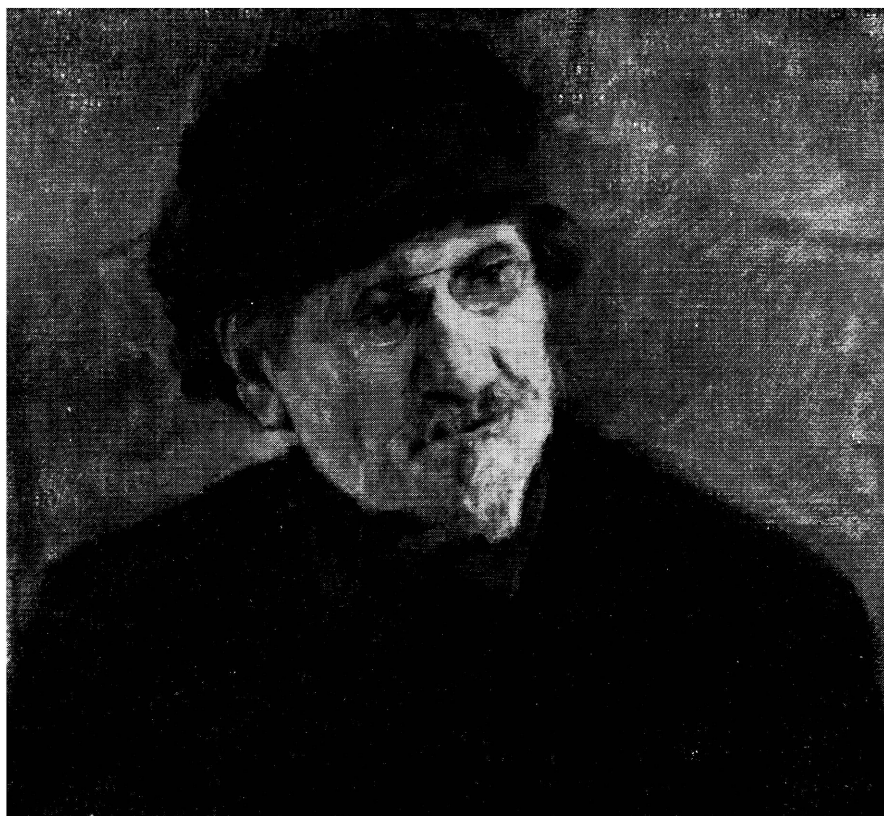
Художник в эти годы пробует свои силы в скульптуре. Он вырезает из дерева свой портрет (1924). В портрете хорошо передано сходство, но чувствуется неуверенность в работе над необычным для художника материалом, отсюда некоторая неуверенность в резбе, излишняя порой мелочность.

Кроме скульптурного «Автопортрета» Татевосян вырезает в дереве небольшую фигуру львицы (1931), исполняет эскизы портретов отца и матери (1927, гипс, барельеф), с которых потом высекает в камне надгробия. Лепит небольшую фигурку «Женщина с ребенком» (1928) и, пользуясь наличием в Академии художеств мастерской, отливает ее в керамике. Из небольшого куска слоновой кости вырезает медальон с барельефным изображением женской головы.

Весной 1934 года в художественном отделе Музея Армении (Гос. картинная галерея) была устроена выставка этюдов Татевосяна в количестве около четырехсот пятидесяти работ и охватывающих период времени почти в полвека. В письме ко мне Татевосян выражал желание посвятить выставку памяти В. Д. Поленова. «...С ним я написал 40 этюдов, — писал Татевосян, — хотелось бы так сделать еще потому, что Поленов в Москве был первым художником, который устроил выставку этюдов. Он был увлечен этими выставками»¹.

Художник не без колебаний согласился на устройство выставки. Свои этюды Татевосян до сих пор никогда не выставлял публично и у себя дома показывал далеко не всем. В одном письме ко мне, написанном незадолго до открытия выставки, Татевосян высказывает свои сомнения в показе их. «Теперь, когда приближается время открытия выставки, я начинаю волноваться. Не знаю, поймете ли Вы меня или нет? Так как, показывая все мои этюды (которые редко кому я показывал за сорок с лишним лет), как будто я выворачиваю свою изнанку напоказ, свою интимную сторону еще при жизни. Левитан возмущился бы этим фактом. Но вот вопрос: удовлетворятся ли моей выставкой? Поймет ли критика, что работы для себя, испол-

¹ Письмо Е. Татевосяна от 21/IV 1933 г.



Портрет поэта Акопа Аюпяна. 1934

ненные сорок лет тому назад, не подлежат строгим современным требованиям»¹.

Опасения художника оказались напрасными. Выставка Татевосяна имела огромный успех. Не говоря уже о широкой публике, в среде художников эта выставка была целым событием и в то же время открытием для многих из них, никогда не видевших этих работ и не знавших, каким замечательным мастером пейзажа являет-

² Письмо Е. Татевосяна от 1934 г.

ся Татевосян. Оценила эту выставку и критика. Среди ряда статей, помещенных в прессе, выделяется обстоятельный обзор работ, написанный художником Г. Гюрджяном.

Татевосян, приехавший в связи с выставкой в Ереван и сам принимавший участие в ее устройстве, был тронут тем сочувствием и оценкой, которую получила выставка. После московских успехов молодых лет это было первое и широкое признание Татевосяна.

Устроенная спустя четыре года, в 1938 году, посмертная выставка Татевосяна, показанная после Еревана и в Тбилиси, упрочила за Татевосяном место выдающегося художника. На этой выставке кроме пейзажей, число которых увеличилось на сто пятьдесят, были представлены и другие работы художника.

В последние годы своей жизни Татевосян уделял время и для литературных работ. По просьбе семьи Поленовых художник пишет свои воспоминания о В. Д. Поленове для намеченного издательством «Academia» сборника. Они не были изданы тогда, но значительно позже часть их была опубликована в книге Е. В. Сахаровой «Поленов». И уже по собственной инициативе совсем незадолго до смерти Татевосян пишет «Воспоминания о Е. Д. Поленовой», которая после брата была самым близким ему человеком среди русских художников. В этих «Воспоминаниях» заключено много ценного и о самом художнике, которое нами отчасти использовано. Но они ждут своего полного опубликования.

Помимо обычных пейзажных этюдов художник в 1931 году пишет небольшой этюд жанрового характера «У лесопилки», предполагая затем с него написать картину.

В папках художника сохранился ряд эскизов на задуманную им картину на слова армянской частушки «У меня яблоко надкусано» (1930).

Как ни интересны и ценны все эти работы Татевосяна, но именно от него, больше чем от какого-либо другого армянского художника первых советских лет, можно было ожидать исполнения картин, имеющих новое содержание, проникнутых новой идеологией нашей советской эпохи. Ведь Татевосян в прошлом дал ряд тематических композиционных картин, проникнутых передовыми идеями. Чем же объяснить отсутствие их в советские годы? В известной мере, конечно, сказалась большая требовательность художника к себе, с годами все более возрастающая. Мы знаем, что и в прошлом каждая картина художника писалась в течение нескольких лет; предварительно исполнялись многочисленные этюды. Было еще одно обстоятельство, препятствовавшее работе художника над новой темой. Татевосяну

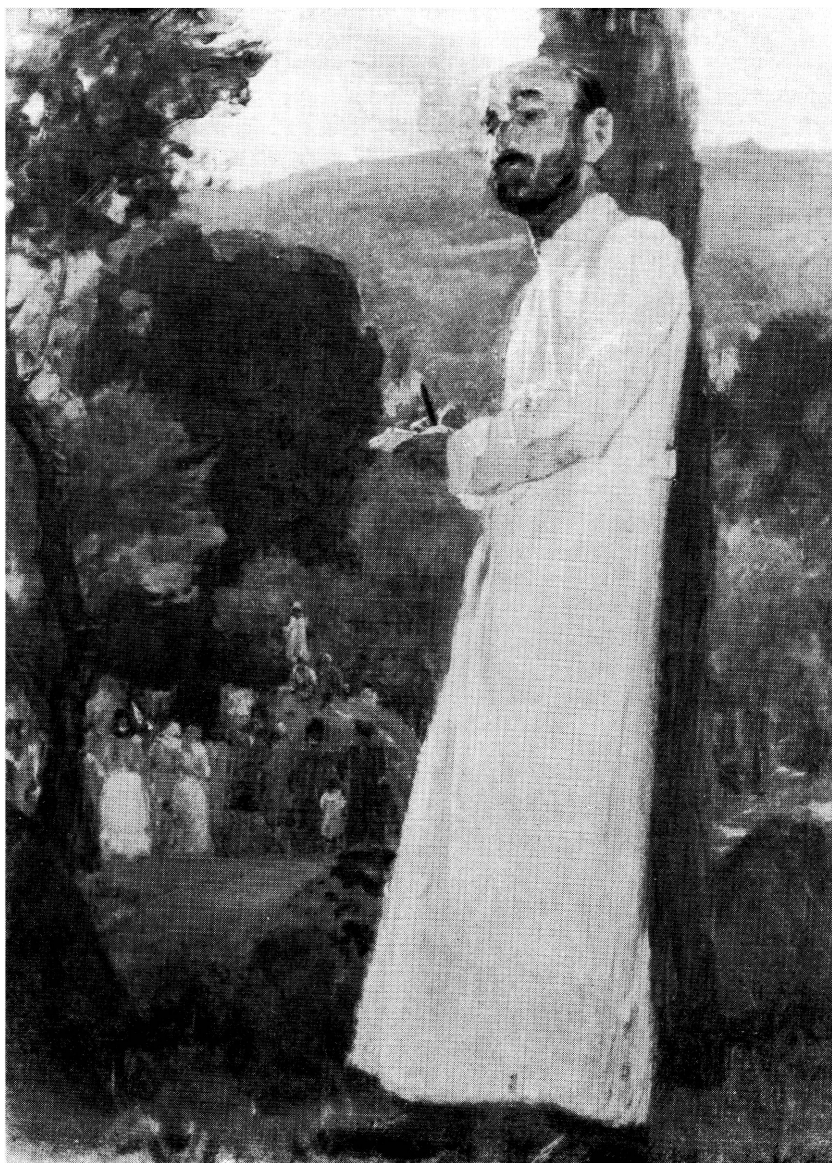
хотелось во что бы то ни стало завершить начатую еще в дореволюционные годы упомянутую выше картину «Христос и фарисеи». Работа над окончанием ее двигалась медленно; так как картина уже не удовлетворяла художника, он не мог, конечно, не сознавать всю устарелость и несвоевременность избранной темы. Однако огромные усилия, затраченные на нее, побуждали его продолжать работу. В конце концов пришлось ее оставить неоконченной, и почти целое десятилетие труда не внесло ничего в актив Татевосяна как советского художника.

Правительство Советской Армении, учитывая большие заслуги Татевосяна в искусстве как в прошлом, так и в советские годы, присвоило художнику в 1935 году высокое звание заслуженного деятеля искусств. Это признание заслуг художника, а также то внимание, которое искусство его встречало и со стороны художественной общественности и широких кругов народа, вселяли в стареющего мастера новые силы, воодушевляли на создание новых работ, актуальных для нашей эпохи.

За год до смерти Татевосян задумал картину, идея которой — непоколебимая воля широких масс трудящихся Советского Союза защитить завоевания Великой Октябрьской революции и грудью отстаивать свою родину. Сохранился эскиз 1934 года, где изображены два красноармейца, стоящие с винтовками в руках, а за ними виднеется море голов — народ, который как несокрушимая преграда стоит за этими воинами, готовый защищать родную землю и свое народное достоинство, свои фабрики и заводы. Идея произведения свидетельствует о решительном повороте художника в сторону советской тематики.

Предварительная работа, предшествующая написанию картины, — исполнение эскизов — обычно отнимало у художника много времени. После исполнения порой большого количества эскизов, постепенно идя от одного эскиза к другому, раскрывался полностью замысел художника, и тогда, когда решение темы в эскизе его удовлетворяло, Татевосян переходил к написанию самой картины. На этот раз замысел вылился у Татевосяна сразу в одном и окончательном эскизе. Поскольку идея защиты родины воплощена прежде всего в двух красноармейцах, олицетворяющих собой как бы мощь Советского государства и всю волю советских людей, образы их, оставаясь конкретными, сочетаются с некоторой обобщенностью, вполне здесь уместной.

Смерть не дала возможности художнику претворить эскиз в законченную картину. Но важно то, что поворот к новой тематике произошел. Татевосян умер преждевременно, но он все же дожил до



Комитас. 1935

того дня, когда его искусство, не признанное в свое время армянским буржуазным обществом, нашло оценку в широких кругах Советской Армении и Советской Грузии.

Бросая беглый взгляд на весь творческий путь художника, мы можем отметить, что Татевосян был многим обязан в своем художественном развитии русскому искусству. Основными темами его творчества были темы, взятые преимущественно из родной среды. Живя и работая в неблагоприятные для развития армянского искусства годы, он сумел до конца держать свое искусство на высоком художественном уровне. Он смог избежать, с одной стороны, того провинциализма, той косности, которая как ржавчина покрывала искусство многих современных Татевосяну армянских художников, а с другой стороны, сохранил свое национальное лицо и его не коснулась другая опасность, стоявшая перед армянским искусством: та ассимиляция, которой подвергся ряд художников армян дореволюционного времени, работавших вне Армении. Если в годы реакции Татевосян временно отходит от задач передового искусства, то позднее и, что особенно важно, еще до Великой Октябрьской социалистической революции он вновь возвращается на старый путь служения своим искусством народу. Вот почему Татевосян входит в возрожденное искусство Советской Армении как один из лучших его мастеров, со своими приемами, своими традициями, своим лицом, своей душой.

ЛЕТОПИСЬ

жизни и творчества Е. М. Татевосяна

1870. Родился 12 сентября по старому стилю в Вагаршапате.
- 1870—1879. Детские годы в Вагаршапате.
- 1879—1881. Тифлис. Годы учебы в пансионе Тер-Акопова.
- 1881—1885. Москва. Годы учебы в гимназических классах Лазаревского института.
1885. Москва. Поступление в Училище живописи, ваяния и зодчества.
1887. Поездка на лето в Вагаршапат.
1890. Поездка летом в Крым (Бахчисарай, Феодосия).
1891. Летнее пребывание в Армении (Вагаршапат, Севан). Портрет Р. М. Суренян.
1892. Участие на ученической выставке в Училище живописи, ваяния и зодчества.
1893. Летнее пребывание в Армении (Вагаршапат, Бюракан). Работа над дипломной картиной «Смерть Сисары». Тогда же пишется «Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда».
- 1893—1894. Окончание Училища живописи.
1894. Поездка в Петербург с целью поступления в Академию художеств.
- 1894—1895. Возвращение на родину в Вагаршапат. Работа в Эчмиадзинской Духовной академии. Картины «Монастырская школа», «На чужбину». Поездка в Даралагез.

1895. Москва. Картины «Полуденный обед» и «Проповедь право-верным».
1899. Поездка весной в Палестину вместе с В. Д. Поленовым. Маршрут: Одесса, Константинополь, Афины, Смирна, Александрия, Каир, Порт-Саид, Иерусалим, Тивериада, Бейрут, Константинополь, Болгария, Вена, Кишинев, Москва. Поездка на лето в Армению. Серия пейзажей Севана. Возвращение осенью в Москву.
1900. Поездка за границу: Мюнхен, Париж (на Всемирную выставку).
1901. Женитьба на Жюстине Романовне Неф. Картина «Поклонение кресту». Переезд на постоянное жительство в Тифлис. Начало преподавательской деятельности в Коммерческом училище.
1902. Летняя поездка за границу: Париж, Бретань. Зимой поездка в Александрополь.
1903. Летняя поездка в Армению. Серия бюраканских пейзажей. «Портрет жены».
1904. Летняя поездка в Западную Европу: Константинополь, Рим, Флоренция, Венеция, Вена, Париж, Мюнхен. Возвращение через Москву — Поленово. Панно «Джан-Гюлум».
1905. Картина «Одна из грез».
1906. Летняя поездка в Западную Европу: Константинополь, Марсель, Париж, Испания, Швейцария.
1907. Летняя поездка в Западную Европу: Константинополь, Марсель, Париж, Бретань. Работа над картиной «Гений и толпа».
1908. Летняя поездка за границу: Париж, Бретань. Возвращение через Москву. Работа над картиной «Гений и толпа». Эскиз декорации к опере «Елка» Ребикова.
1909. «Гений и толпа». Декорации для «Антигоны» Софокла.
1910. Летняя поездка в имение В. Д. Поленова — Поленово.
1911. Летнее путешествие с Гар. Овсепяном в Иерусалим, Константинополь, Грецию, Египет, Иерусалим.
1912. «Аслан-ага». Летняя поездка в Западную Европу: Константинополь, Париж, Бретань.
1913. Картина «У берегов Бейрута». Портрет поэта Ю. Н. Верховского. Летняя поездка в Акулисы. Серия пейзажей Акулис.
1914. Летняя поездка в Западную Европу. Серия пейзажей Нормандии. Портрет скульптора А. Гюрджяна. Нормандия.

1915. Летняя поездка в Поленово, проездом в Крым. Организация Общества армянских художников. Избрание председателем Общества.
1916. Летняя поездка в Боржоми. Серия пейзажей Боржоми. Начало работы над картиной «Христос и фарисеи».
1917. Картина «Пастух со стадом».
1919. Поездка в Ереван. Серия пейзажей в окрестностях Еревана. Работа над картиной «Семейный портрет».
1920. Работа над картиной «Христос и фарисеи».
1921. Работа в Академии художеств Грузии. Картина «Античное видение». Приезд в Ереван в связи с открытием первой выставки работ армянских художников.
1923. Портреты М. Т. Асатиани. Работа над картиной «Христос и фарисеи».
1924. Поездка в Лори с Гар. Овсепяном. Серия пейзажей Лори.
- 1925—1927. Педагогическая работа в Академии художеств Грузии.
- 1926—1927. Эскизы декорации к опере «Самсон и Далила» Сен-Санса.
1927. Летняя поездка в Армению: Ереван, Вагаршапат. Серия пейзажей Вагаршапата. Поездка в Хожорны (близ Садахло).
1928. Летняя поездка в Кисловодск и Поленово. Серия пейзажей Кисловодска, окрестностей Поленова.
1929. Портрет Ширванзаде.
1930. Летняя поездка в Манглис. Картина «Купанье на реке Алкетке». Поездка осенью в Армению: Ереван, Вагаршапат. Серия пейзажей в окрестностях Вагаршапата.
1931. Портрет поэта Ованеса Туманяна. Работа над картиной «Комитас».
1933. «Автопортрет».
1934. Портрет поэта Аюпа Аюпяна. Устройство весной выставки этюдов в Ереване, в художественном отделе Государственного культурно-исторического музея Армении. Поездка в Ереван и на Севан. Серия этюдов с Севана. Поездка летом в Судак. Серия судакских этюдов. Эскиз к картине «Ни одной пяди своей земли не отдадим».
1935. Присвоение Президиумом ЦИКа Армении звания заслуженного деятеля искусств. Работа над «Комитасом» и «Семейным портретом».
1936. Смерть 22 января. Похороны в Ереване.

КАТАЛОГ

произведений Е. М. Татевосяна

ЖИВОПИСЬ

1891

Ара р а т. Находился в собр. А. П. Бахрушина в Москве.
Портрет Р. М. Суренян. *Гос. картинная галлерей Армении*. Ранее собр. Я. С. Суренян в Москве.
На возу. Продажа молока в Москве. *Музей в Ставрополе*.

1892

В Богородске. *Гос. Русский музей*. Ранее собр. В. Е. Маковского.
На реке Язуе. У Богородска. Находилась в собр. К. Мирандо в Москве.
Портрет Шитца. *Гос. картинная галлерей Армении*. Ранее собр. Шитца в Москве.

1893

К родным берегам. На пароходе. Находилась в Обществе любителей художеств. Москва.
Смерть Сисары (дипломная работа). Находилась в собр. Е. И. Держановской в Москве.
Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда. *Гос. картинная галлерей Армении*.

1894

Монастырская школа. Находилась в собр. Г. М. Тороманова в Тбилиси.
На чужбину. *Гос. картинная галлерей Армении*. Ранее собр. П. Я. Сеферова в Евпатории.
Искушение Христа. Эскизы к неосуществленной картине. Место-нахождение неизвестно.

1894

Алтарь св. Стефана в Эчмиадзине. Находилась в собр. Н. В. Досекина в Москве.

Арапат из Эчмиадзина. Собр. Я. С. Суреняна в Москве.

1895

Женщины за сбором подаяния на богомолье. Местонахождение неизвестно.

Проклятие Ноем Хама. Эскиз. Находился в собр. Е. Н. Вилиам в Москве.

Полуденный обед. Фрагмент. Находился в собр. П. Я. Сеферова в Евпатории.

Чабан с овцами. Собр. Е. Я. Рейвазовой в Москве.

С друзьями. Местонахождение неизвестно.

Проклятие Ноем Хама (не окончена). Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1896

Десять ослов молла Насреддина. Мозаика. *Музей имени В. Д. Поленова.*

Кошка. Мозаика для камина. Находилась в собр. М. Ф. Якунчиковой.

Турция. Сон. Темпера. *Гос. картинная галерея Армении.*

Одна из грез. Эскиз. Темпера. *Гос. картинная галерея Армении.*

Полуденный обед. Удостоена премии имени С. Т. Морозова на конкурсе Московского общества любителей художеств в 1898 г. Сгорела.

1897

Портрет католика Геворка IV. Эчмиадзин.

Свет и мрак. Эскиз. Разрезан на две части. *Музей имени В. Д. Поленова.*

Пруд. Местонахождение неизвестно.

Проповедь правоверным. Удостоена премии Репина и Поленова на конкурсе Московского общества любителей художеств в 1898 г. Находилась в собр. С. Т. Морозова в Москве.

Притча о богатом и бедном Лазаре. Темпера. *Музей имени В. Д. Поленова.*

Притча о богатом и бедном Лазаре. Эскиз. *Гос. картинная галерея Армении.*

Явление смерти. Эскиз. *Гос. картинная галерея Армении.*

Москва в сумерках. Находилась в собр. П. Н. Миллер.

1899

Полуденный обед (повторение). Находилась в Москве; местонахождение неизвестно.

Гений и толпа. Эскиз. Темпера. Находился в собр. Г. М. Тороманова в Тбилиси.

Портрет католикоса Хримяна. Эчмиадзин.

1900

Моление о чаше. Эчмиадзин.

Видение Григория Просветителя. Эчмиадзин.

Женский танец. Находилась в собр. Н. С. Ульянова.

1901

Поклонение кресту. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Утешение. Находилась в собр. Ю. М. Тапровой в Тбилиси.

Зевксис и Паррасий. Панно. Уничтожено автором.

1902

Эхо. Эскиз. Собр. семьи Иоаннесян в Ереване.

1903

Портрет жены художника Ж. Р. Татевосян. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Эхо. Вариант. Находилась в собр. С. А. Согомонова в Москве.

1904

Богоматерь, св. Саак, св. Месроп и двенадцать апостолов. Находилась в церкви села Цгна, возле Акулис.

Григорий Просветитель Армении. Находилась у Г. Агаяна в Тбилиси.

Джан-Гюлум. Панно. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Джан-Гюлум. Эскиз. Темпера. Собр. Р. Г. Дрампяна в Ереване.

1905

Одна из моих грез. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Алтарь св. Григория Просветителя в Иерусалиме. *Музей имени В. Д. Поленова.*

Масис (Арабат) — вид из Бюракана. Собр. Манденовых в Тбилиси.

1906

Арабат с полями. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1907

Автопортрет. Мозаика из камней. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Портрет В. Д. Поленова. Мозаика из камней. *Музей имени В. Д. Поленова.*

1908

Голова Христа. Мозаика из камней. *Музей имени В. Д. Поленова.*

Эскиз декорации к опере «Елка» Ребикова. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Фидий и Зевс. Эскиз к картине. Находился в «Айартуне». Тбилиси.

1909

Гений и толпа. *Гос. картинная галерея Армении.*

Сонет. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Сонет. Вариант. *Гос. картинная галерея Армении.*

Баллада. На сюжет стихотворения Р. Патканяна «Много лет до нас». Находилась в собр. К. А. Сарксяна в Тбилиси.

Сонет. Вариант. Находилась в собр. А. Алиханяна в Тбилиси.

Эскиз декорации к трагедии «Антигона» Софокла. Собр. Б. А. Фогель в Ленинграде.

Эллада. *Гос. музей искусств Грузии.*

1910

Тризна. На смерть Арташеса (не окончена). Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1911

Св. Рипсимэ. Храм Рипсимэ близ Эчмиадзина.

1912

Концерт птиц. Эскизы. Темпера. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Симфония цветов. Эскизы. Темпера. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Аслан-ага. Эскиз к картине. Темпера. Собр. Р. Г. Драмбяна в Ереване.

Аслан-ага. Фреска. *Гос. картинная галерея Армении.*

Портрет архиепископа Нерсеса Худавердяна. Находилась в епархиальном доме в Кишиневе.

1913

В ожидании пассажиров. Порт-Саид. Находилась в собр. Кузнецова в Москве.

Портрет поэта Ю. Н. Верховского. Находилась в собр. Ю. Н. Верховского в Москве.

Сказка. Находилась в собр. Цверова в Тбилиси.

1913

У берегов Бейрута. Лунная ночь на палубе. *Гос. Третьяковская галлерея.*

Св. Месроп. Находилась в собр. Гар. Овсепяна.

В ожидании пассажиров (повторение). *Гос. картинная галлерея Армении.*

1914

Портрет Аршака Чобаняна. Частное собр. Париж.

У берегов Бейрута (повторение). *Гос. картинная галлерея Армении.*

Арагат. С этюда того же названия. Ленинаканский музей.

Портрет скульптора А. Гюрджяна. Местонахождение неизвестно.

Ошакан. С этюда того же названия. *Гос. картинная галлерея Армении.*

1915

Мадонна. Местонахождение неизвестно.

Концерт птиц. Не окончена. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Симфония цветов. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Мадонна. Миниатюра. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

У реки Оки. С этюда того же названия. Собр. Г. Бунатяна в Ереване.
Ранее собр. Поленовых в Москве.

1916

Распятие. Собор в Эчмиадзине.

Жаркий край. Находилась в собр. Н. Т. Фефелова в Москве.

Пруд в Бехове. С этюда того же названия. *Гос. картинная галлерея Армении.*

Портрет Ж. Р. Татевосян. Миниатюра. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Портрет А. Кусикова. Собр. семьи Кусиковых в Тбилиси.

Мадонна. Миниатюра. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1917

Бейрутский порт. С этюда того же названия. *Ленинаканский музей.*

Аракс. С этюда того же названия. *Ленинаканский музей.*

Мадонна (повторение). *Гос. картинная галлерея Армении.*

Арагац. *Гос. картинная галлерея Армении.*

Пастораль. Собр. Мсурян в Брюсселе.

1919

Пастораль (повторение). *Гос. Русский музей.*

Пастух с овцами. Вариант картины 1895 г. *Гос. музей восточных культур.*

Женский портрет. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1920

Христос и фарисеи. Горе вам, книжники-фарисеи. Первый вариант. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Шесть эскизов к картине «Христос и фарисеи». Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Голова Христа к картине «Христос и фарисеи». Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Астры. *Гос. Третьяковская галлерей.*

1921

Аршак и Парандзем. Миниатюра. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Армянская девушка XI века. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Протест амура (начата в 1892 г.). *Гос. картинная галлерей Армении.*

Наша улица в Вагаршапате (начата в 1890-х гг.). *Гос. картинная галлерей Армении.*

Античное видение. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1922

Портрет Е. Л. Сакварелидзе. Собр. Е. Л. Сакварелидзе в Тбилиси.

Искушение. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Христос и фарисеи. Второй вариант. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Розы. Собр. семьи Манденовых в Тбилиси.

Мечтатель. *Гос. картинная галлерей Армении.*

У берегов Бейрута (уменьшенное повторение). *Гос. музей искусств Грузии.*

1923

Портрет Н. Т. Асатиани. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Портрет Н. Т. Асатиани перед зеркалом. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Астры. *Гос. картинная галлерей Армении.*

Христос и фарисеи. Третий вариант. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1924

Проповедь правоверным (уменьшенное повторение картины 1897 г.). Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1925

Полуденный обед (уменьшенное повторение картины 1896 г.). *Гос. картинная галлерей Армении.*

1926—1927

Эскизы декораций к опере «Самсон и Далила» Сен-Санса для Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1929

Портрет писателя А. Ширванзаде. *Музей литературы и искусства.* Ереван.

Этюд к портрету А. Ширванзаде. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1930

Белые розы. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

«У меня яблоко надкусано» (не окончена). Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Розы. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Розы. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Розы. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Купанье на реке Алгетке. С этюда того же названия. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1931

У лесопилки. Сборка бревен. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Ованес Туманян. Два эскиза к портрету поэта. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Ованес Туманян. Эскиз к портрету поэта. *Гос. картинная галлерей Армении.*

1932

Комитас. Эскизы к портрету композитора. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

Портрет С. М. Тер-Габриеляна. Собр. Тер-Габриеляна в Москве.

1933

Автопортрет. *Гос. картинная галерея Армении.*

Портрет поэта Ованеса Туманяна (начат в 1931 г.). *Музей литературы и искусства.* Ереван.

Портрет Бишпер. *Гос. картинная галерея Армении.*

Наш балкон. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

С балкона. Собр. Ж. Р. Татевосян в Тбилиси.

1934

Портрет поэта Акопа Акопяна. *Музей литературы и искусства.* Ереван.

Арабат (из Еревана). *Гос. картинная галерея Армении.*

1935

Портрет композитора Комитаса (не окончен). *Гос. картинная галерея Армении.*

«Ни одной пяди своей земли не отдадим». Эскиз. *Гос. картинная галерея Армении.*

Семейный портрет (не окончен). *Гос. картинная галерея Армении.*

Этюды

1887—1889

Севан, Эчмиадзин: Бык, Вид гор из Эчмиадзина, Вид на Агри-Даг, Кульские горы, Буйвол, Вид на Севан из Цамакаберта, Цветущее дерево.

Москва: Лунная ночь, шесть этюдов с натурщиц.

1890

Крым: Улица в Бахчисарае, Лавочка в Бахчисарае, Тополя, Минарет, Мавзолей Гирея, Скалы, Окно, Куст виноградника, Фигус, Ива, Куст виноградника, Крымский татарин, Вид с Чифут-Кале, Терраса в Бахчисарае, Чайхана в Феодосии, Источник, Восточные берега Черного моря, Кактус, Буйволенок.

1891—1893

Армения: Рабочий, Вид на Арагац из Бюракана, Селение Бюракан, Два этюда старика.

1895

Даралагез: Река Исти-Су, Ночевка у реки, Скалы, Верблюды.

Эчмиадзин и окрестности: Водопад, Развалины Звартноца, Грозовое небо, Вид на Арагац из Эчмиадзина, Гора Ара, Цветущее абрикосовое дерево, Цветущая яблоня, Пасмурный день, Весенний пейзаж, Араратская

долина, Буйволы на пастбище, Стадо овец, Араратская долина, Камни, Арарат в июне, Закат, Аркас, Ветка яблони, три этюда к картине «Полуденный обед».

1895—1898

Москва и окрестности: На реке Оке, Павлины, В зоологическом саду, К. Коровин в лодке.

1899

Из путешествия в Египет и Палестину: Черное море, Стамбул, Три этюда Мраморного моря (акв.), Чистан (акв.), Троя, Остров Крит, Остров Самос, Араб, Коптский квартал, Армянский собор в Иерусалиме, Марсаба, Дженинские поля (Палестина), Родник (Палестина), Самарийские горы, Кактус, Кактусы, Пальмы и гранаты (Хайфа), Поле возле немецкой колонии (Хайфа), Немецкая колония, Скалистые берега (Бейрут), Развалины у гавани, Левантийские берега (Бейрут), Камыш у берега (Бейрут), Море, Сирийка, Мари, Кипарисы (Бейрут), Сад миссионерской школы (Бейрут), Спокойное море (Бейрут), Негр-отец, Негр-сын.

Армения. Севан и др.: Подводные камни, Вид с Севанского острова, Цамакаберт, Пристань на острове Севан, Вид с острова на северо-восточные берега, Озеро в бурный день, Вид на озеро с острова, Озеро вечером, Камень маслостойки, Одна из монастырских построек, Вид на озеро в северо-восточном направлении, Вид на озеро в восточном направлении, Северо-восточные берега озера, Вид на горы в северном направлении, Пристань, Церковь св. Карапета, Озеро в сумрачный день, Пристань, Остров с Цамакаберта, Остров с запада, Ясная погода (Чибухлу), Арарат из Бюракана, Арарат из Еревана.

1900

Из путешествия в Западную Европу: Мюнхен Лодка (Бретань), Пульдю (Бретань), Лодки в Пульдю.

1901

Тбилиси: Тифлис 1901.

1902

Александрополь (Ленинокан), Тбилиси: Александрополь зимой, Тифлис весной, Весна, Цветущее дерево, Тифлис весной, Цветущая слива, Магнолия.

1903

Очмадзин, Бюракан, Амберт: Амберт, Вид из окна развалин замка (Амберт), Амбертское ущелье, Улица в Бюракане, Арарат из Бюракана, Роща в Бюракане, После дождя, Арарат из Бюракана, Улица в Бюракане, Родник в Бюракане, Водопад, Вид ущелья, Амбертское ущелье из Бюракана, Сад в Бюракане, Снега Арагаца, Гора Ара из Бюракана, Бюракан вечером,

Лестница в Бюракане, Дома в Бюракане, Тополя на старом кладбище, Скалы у родника, Мельница в Бюракане, Дорога в село Инаклу, Портрет, Домик в саду, Арарат из Бюракана, Сумерки, Композитор Комитас, Дорога в старом лесу (Эчмиадзин), Арарат из Эчмиадзина, Эчмиадзинский пруд, Арарат из Эчмиадзина.

1904

Из путешествия в Западную Европу: Ризэ, Венеция, Флоренция, Рим, Помпея и Везувий, Катания, Мессина, Остров Лидо (Венеция), Улица в Венеции, Флоренция, Кенсингтон (Лондон), Лихтенштейновский парк (Вена), Мюнхен, Канал в Венеции, Канал и гондола, Сан-Джордио Маджиори, два этюда — Канал (Венеция), Черные гондолы, Джардино Боботи.

Россия: Севастополь, Синие воды (Черное море), Мастерская Поленова со стороны сада (Поленово), Яблоня (Поленово).

1906

Из путешествия в Западную Европу: Лодки (Трапезунд), Порт (Трапезунд), Сады у гавани (Трапезунд), Пастух на палубе (Самсун), Пассажиры 3-го класса, Лодочник (Стамбул), Набережная (Стамбул), Набережная (Галата), Туман (Стамбул), Отражение луны в воде (Средиземное море), Чайки у берегов Сардинии, Синее море (Средиземное море), Кошка с котятками на палубе, этюды с картины Тициана «Венера», три этюда с картин Веласкеса — «Менины», «Ткачихи», «Портрет Оливареса», Мадрид, Эгль (Швейцария), Замок в Эгле, Шильонский замок, Вильневская пристань (Швейцария), Вилар (Швейцария), Лунная ночь (Черное море), Облака.

Поленово: Пруд Скнижка, Терраса.

1907

Тбилиси, Батуми: На Куре, Цветник, Батум.

Из путешествия в Западную Европу: Полицейская лодка (Трапезунд), два этюда — Берега Самсуна, Стамбул, Парусная лодка (Стамбул), Вид с Босфора, Босфор вечером, Сицилийские берега, Корсика, Сардиния.

Бретань: Туман (Пульдю), Скалистые берега океана, пляж (Пульдю), Пляж-пески, Пенящаяся волна (Пульдю), два этюда — Скалистые берега у монастыря.

1908

Бретань: Пульдю, Прилив, Синее море и желтый песок, Устье реки Пульдю, Ветряная мельница и спелая пшеница, Острые скалы, Мшистые скалы, Бьющиеся о берег волны на солнце, Перламутровое море, Нагромож-

денные скалы, Желтый берег и темно-синее море, Вид на море сверху, Спокойные воды, Селение Пульдю, Мельница в Понт-Авене, Люксембургский фонтан в Париже, Люксембургский парк, Бурное море.

Тбилиси: Цветущие персики.

Беково (окрестности Тарусы): Цветники, два этюда — Берег р. Оки, Вечер, Портрет.

1909—1910

Поленово: Лодка, Сумерки, Вход во двор Поленовых, Вид г. Тарусы и р. Оки, Ива, Пруд, Река у села Страхово, Пруд, Цветущие яблони, Сосновые деревья, Прохладный день, Цветник.

1911

Батуми: два этюда — Карабахская женщина.

Из путешествия в Грецию, Египет и Палестину: два этюда — Золотой Рог (Стамбул), Босфор вечером, Маяк в Бейруте, Общий вид Иерусалима, Наружные стены Иерусалима, Мавзолей Абессаломы, Нильский канал, В ожидании пассажиров, Пальмы (Каир), Яхта «Штандарт» (Пирей), Пирей, два этюда — Саламинские берега, Саламин.

1912

Из путешествия в Турцию и Западную Европу: Уния, Стамбул, Лунная ночь, Лунная ночь на море, На Средиземном море, Француженка, Англичанка, Англичанка, Огни судов (с палубы парохода), Полевые цветы (Карантек), Розы.

1913

Парусные суда.

Эчмиадзин и окрестности: Улица в Эчмиадзине, Собор св. Рипсимэ, Арарат и монастырь, Церковь Шогакат, Церковь Гаянэ, Село Опакан.

Акулис: Верхний Акулис, Турчанка у родника, Улица, Атриум в армянском доме, Дом Паньяна, Акулиссские горы, Улица утром, Родник Гохов, Дом Аветисяна, Атриум в Армянском доме, В окрестностях Акулис, Вид на гору Камку.

1914

Из путешествия в Западную Европу: Канал в Венеции, Прибой у берегов Атлантического океана (Нормандия), Нормандские берега Атлантического океана, Улица в Менинвале, Обрывистые утесы в Менинвале, Морские травы, Менинваль, Француженка.

1915

Крым: Агрымыш, Вид на горы в окрестностях монастыря «Святой Крест».

Поленово: Дерево на берегу Оки, Поленовский дом осенью.

1916

Боржом: Бакурианское ущелье, Мшистые скалы, Шоссе, Река Кура, Воронцовское плато, Овцы, Черная река, Большое ущелье, Ремертовский парк, Река Кура и зеленые горы, Прибрежные камни Куры, Мшистые камни в парке, Общий вид с гор.

Караклис (Кировокан): Караклиссские горы, Речка Караклис.

1917

Тбилиси, Боржом: Розариум в Дворцовом саду, два этюда -- Дворцовый сад. Два этюда -- Боржом, Парк в Боржом, Камни.

Эчмиадзин: Арарат из Эчмиадзина, Поля у Эчмиадзина.

1918—1921

Ереван: Улица над Зангой, Арарат со стороны вокзала, Старая мечеть. Река Занга, Арарат осенью, Сад, Арагац из Еревана, Арарат летом. Боржом (1919), Река Ока (1921).

1923—1926

Тбилиси, Поленово: Скворец, Гранатовое дерево, Ботанический сад, два этюда -- Иезид, Айсор, Портрет д-ра П. Р. Манденова, Айсор, Ивы (Бехово), Лес осенью, Закат, Красные яблони, Река Ока, Дом Поленова.

1926

Лори: Усыпальница в Санаине, Фасад усыпальницы со стороны двора, Родник в Ахпате, Ахпатский монастырь, Часовня в Ахпате, Вид с Ахпата, Вид на Санаинский монастырь сверху, Монастырь в Узунларе, Колокольня в Узунларе.

1927

Эчмиадзин: Поля со стороны садов, Вид на Арагац из нашего сада, В нашем саду, Арарат при закате, Арарат со стороны Вагаршанатского пруда, Пруд и Эчмиадзинский монастырь, Арагац.

Хожорны, Садахло: Возле станции Садахло, Древняя армянская базилика (Садахло), Старая крепость (Хожорны).

Гегарт, Авуц-Тар: Внутренний вид Гегартского храма, Монастырская стена с внутренней стороны в Гегарте, Общий вид Гегартского монастыря, Авуц-Тар.

1928

Тбилиси: Ботанический сад в Тифлисе, Этюд девочки, Уголок Дворцового сада, Весна, Цветущие деревья.

Кисловодск: Вид на город, Павильон, Красные камни, Дача, В парке, Ручеек, Голова девушки, Дача, Ребровая балка, два этюда -- Парк.

1929

Т б и л и с и: Балка, Спуск к Куре.

П о л е н о в о: Река около Поленова, Бехово, Могила В. Д. Поленова, Деревня Страхово.

К и с л о в о д с к: Гора Пикетная, Вид на Седло-гору, Общий вид Кисловодска, Кисловодск-дача, Мальчик Коля.

1930

Т б и л и с и, М а н г л и с и: Весна (Тифлис), Река Алгетка (Манглиси), Ива, Тифлисская армянка в местном костюме, Голова Германика, освещенная солнцем.

Э ч м и а д з и н: Арарат из нашего сада, Сад соседа, Арарат, В нашем саду, Арагац, Наш домик в саду, В нашем саду, Чинаровое дерево, Гора Ара, Часовня в саду.

1931—1932

Т б и л и с и: У лесопилки (сборка бревен), Уголок в старом Тифлисе, Во дворе.

1932

Э ч м и а д з и н: В колхозе «Безбожник».

1933—1934

Т б и л и с и: Наш балкон, Дворцовый сад, Кипарисы, Речка Вера, Арарат, Садик возле нашего дома, Кура в окрестностях Тифлисе, Цветущие персики, Цветущий миндаль.

1934

С е в а н: Вид на северные берега озера, Отражение в воде, Пристань, На пляже, два этюда — Церковь Аракелотц (Апостолов), Ивы, Пристань, Скалы, Уголок острова, два этюда — Вид на остров.

Е р е в а н: Железнодорожный мост у Норка, Вид на Норк со стороны ущелья, В саду.

Г а р н и: два этюда — Гарни.

Из поездки в Крым: Кипарисы и тополя (Ялта), Отдыхающая (Судак), Гора Сокол (Судак), Генуэзская крепость, Пристань в Судаке, На скалах Алчика, Вид на пляж Капсель, Судакская бухта с садами, Вид с пляжа «Кубуч» на гору «Орел», Камни у Алчика, Скалы у пристани, Аркадий на скалах Алчика, Скалы у Алчика, Аркадий, Судакская гора, Пристань, Вид на гору «Сокол» с пляжа дома отдыха, Вид на гору «Сокол», Вид на «Новый свет» с пляжа, С Генуэзской крепости, Вид на залив, В окрестностях Судака, Берега Черного моря возле Батуми.

1935

Т б и л и с и: Цветущие персики на Вере, два этюда — Весна, Речка Вера, Сад на Вере, В саду на Вере, Нунуся (голова девочки).

Неизвестных годов: Во дворе Эчмиадзинского монастыря, Натурщица.

РИСУНКИ. АКВАРЕЛИ

Эскиз обложки каталога ученической выставки Училища живописи, зодчества и ваяния (1896). Десять ослов моллы Насреддина (1896). Два наброска по памяти: «Суриков, Шишкин, Поленов, В. Васнецов, Левитан» и «Репин, Поленов, К. Коровин» (1890-е гг.). Два альбома с этюдными набросками (неизвестные годы). Рисунок к сказке «О куске земли» (1910). Варка помидор в нашем саду (1931). Наш сад в Эчмиадзине (1931).

СКУЛЬПТУРА

Спящая (кварц), 1920 г. Автопортрет (дерево), 1924 г. Портреты отца и матери (эскизы для памятника на могиле). Барельеф (гипс). 1927 г. Женищина с ребенком (майолика), 1928 г. Лявица (дерево), 1931 г. Женская голова. Рельеф (слоновая кость), 1934 г.

Произведения, в которых не указана техника, исполнены маслом.

РУБЕН ГРИГОРЬЕВИЧ ДРАМПЯН
Е Г И Ш Е Т А Т Е В О С Я Н

Редактор К. Г. Г л о н т и

Оформление художника С. П. Ч и х и р ь я н а

Художественный редактор В. Д. К а р а н д а ш о в

Технический редактор Г. Я. Ш е б а л и н а

Корректор Н. В. К о р с у н с к а я

Сдано в набор 4 VI 1957 г. Подп. в печ. 29/X 1957 г.
Форм. бум. 70×92 Печ. л. 7,125 (условных 8,34).
Уч.-изд. л. 5,28. Тираж 3000 экз. Ш08217

«ИСКУССТВО»

Москва И-51, Цветной бульвар, 25
Изд. № 13665. Заказ 482

20-я типография Московского городского совнархоза
Москва, Ново-Алексеевская, 52

Цена 6 р- 75 к.

