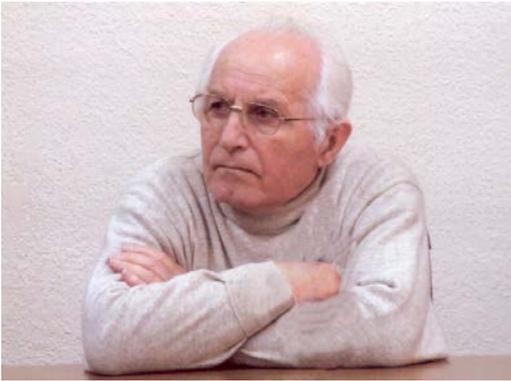


ЖРЕЦ ИСКУССТВА*

К 95-летию со дня рождения Николая Гарегиновича Котанджяна



В течение многих веков существования, несмотря ни на какие катаклизмы истории, культура армянского народа, во всех своих сферах, развивалась благодаря подвижничеству его избранных представителей. Одним из таких подвижников был и Николай Гарегинович Котанджян, живописец, график, историк и теоретик искусства, художественный критик, педагог, 95-летие

со дня рождения которого исполнилось 15-го марта 2023 года.

Ещё в самом начале 1980-х годов Еленой Муриной, одним из самых замечательных советских искусствоведов, был написан блистательный монографический очерк о Н. Котанджяне. Прекрасно ориентируясь и в истории, и в явлениях армянской художественной культуры, устремлённой в ту пору к выходу из идеологического капкана, соотнося происходившую в ней переоценку ценностей с поиском «момента истины» в творческом процессе деятелей искусства как в СССР, так и на всём восточноевропейском пространстве, в силу редкого дара исследователя непредвзято и беспристрастно постигнуть глубокие извивы творческой индивидуальности, а также благодаря годам дружеского общения, Е. Муриной удалось создать поразительный в своей пронизательности, яркий, ёмкий литературный портрет Николая Котанджяна – человека и художника. Со значительными сокращениями этот очерк был опубликован в 2000 году в издаваемом в Гленделе (США) журнале «Арагаст» (в переводе на армянский) и в 2008-ом – в ереванской газете «Голос Армении». Благодаря усилиям Ирины Рубеновны Дрампян, доктора искусствоведения, жены Н. Котанджяна и соратника в его исследованиях, очерк удалось, наконец, издать целиком в 2018 году в издательстве «Тигран Мец» в виде широко проиллюстрированной книги «Живопись Николая Котанджяна». Книга замечательна и тем, что в её состав включено избранное из котанджяновских «Записок художника», подготовленных к печати и отредактированных И. Дрампян. Вкупе с приложением развёрнутых биографических сведений о жизни и деятельности Н. Котанджяна, книга в определённой степени заполняет пробел в давно назревшем

* Статья представлена 15.03.2023, рецензирована 30.03.2023, принята к публикации 01.12.2023.

деле всеобъемлемого исследования, сделанного им за многие десятилетия интенсивной творческой жизни.

На рубеже 1960-1970-х годов кардинальная перестройка в сфере пластических (и не только) искусств, с большей или меньшей последовательностью и степенью интенсивности охватила все страны общеевропейского художественного круга. Отсюда – прежде немыслимое соседство взаимоисключающих эстетических доктрин, параллельное сосуществование в едином временном пространстве разноликих формальных систем, как продуктивных, так и бесплодных.

В советском искусстве начало этому процессу фундаментальных изменений положили так называемые шестидесятники, своего рода еретики, каждый из которых по-своему расшатывал устои эстетики соцреализма. Николай Котанджян принадлежал именно к этому поколению армянских художников. Его, пополнявшееся неуклонно художественное наследие, обширно и многообразно. Здесь и значительная группа натуральных произведений времени профессионального становления, сначала – в пору учёбы в Художественном училище им. Ф. Терлемезяна в Ереване и Ереванском Художественном институте, затем – в аспирантуре Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде (при Академии художеств СССР), которую он окончил в 1957 году¹, здесь и опыты в русле «сурового стиля», на смену которым пришли картины лирико-декоративного плана, свидетельствующие о появлении на арене армянского искусства художника утончённой живописной культуры и прозрачной чистоты мироощущения и предвещающие (как это видно с дистанции минувших лет) всю дальнейшую логику поступательного движения его творческой эволюции. В этом отношении особенно показательна картина «Весна» 1960 года в экспозиции Национальной галереи Армении. Большая по формату жанровая композиция (см. на обратной стороне обложки) /холст, масло, 191x118 см/ изображает сидящую на балконе рядом с коляской со спящим младенцем молодую мать то ли за вышиванием, то ли за шитьём. Эта сцена на балконе написана на фоне городского пейзажа с высокими тополями и убегающими в пространство крышами домов. Поначалу не сразу осознаешь, что пейзаж изображён в обратной перспективе. Но именно эта удивительная находка, этот замысел художника, объединяя всю композицию холста в единое декоративное целое, уничтожает её жанровый характер, и бытовая сцена перерастает в монументальное панно, в котором ступенчатое нарастание композиционных ритмов филигранно нюансированных лилово-фиолетовых и золотисто-жёлтых тонов слагают пронизанную тончайшим лиризмом «песнь песней» божественному дару жизни.

¹ Диссертационная картина Н. Котанджяна «Сбор винограда в Араратской долине» экспонировалась в 1957 г. сначала в Русском музее в Ленинграде, затем в Москве на Всесоюзной юбилейной выставке, с которой была приобретена государством, а издательство «Советский художник» напечатало с картины открытки тиражом в 25 тысяч экземпляров.

Здесь и работы в области художественного оформления.

Здесь, соседствующие с эскизами больших алтарных картин, полубеспредметные и абстрактные композиции зрелого периода творчества, начальным рубежом которого, очевидно, следует считать середину шестидесятых годов.

Здесь натюрморты и пейзажи последних лет творчества.

Здесь, наконец, относящиеся ко всем фазам искусства мастера, множество графических листов, написанных акварелью, акриловыми красками и в других техниках. Несомненно, первостепенное место в этом массиве графики занимают сотни карандашных композиций, в которых фигурирует один-единственный образ – образ женщины. Этот, словно нескончаемый цикл, по словам доктора искусствоведения и художника Вигена Казаряна, «есть, по сути, не что иное, как прославление «вечной Женственности»².

Многое отсекая, упрощая и схематизируя в этом огромном массиве произведений, выскажем свою точку зрения на феномен искусства такого удивительного художника, как Н. Котанджян, сделав, естественно, упор на зрелом периоде его творчества.

В этой связи нельзя не начать разговор с констатации того факта, что мы являемся свидетелями тех сокрушительных (казалось бы ещё недавно совершенно невообразимых) сдвигов, которыми отмечено пространство культуры постиндустриальной цивилизации, вооруженной сверхмощным оружием современных коммуникационных средств. Мы видим, с каким бесстрашием ныне дискриминируется в этом пространстве всё то, что на протяжении предшествующей истории пыталось сдерживать в человеке зверя. Любви, вере, надежде, чести, совести, нравственности противопоставлены жестокость, насилие, пороки, намеренный подрыв этических основ человеческого бытия, уничтожение человеческого достоинства. Созиданию, стремлению к совершенству и гармонии противопоставлены хаос и распад, сокровищу на небесах – беспримерный в своём фетишизме культ эго, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Деградация личности и человеческого общества в целом, демонстрируемая нам всё чаще на подмостках утратившего этические ориентиры мирового художественного процесса, предстают страшным вестником Апокалипсиса.

Тем не менее, нельзя не согласиться со словами выдающегося искусствоведа Виля Мириманова о том, что пока земля ещё вертится, «тоска по совершенству будет составлять интенцию всякого развития»³. А.П. Чехов говорил, что «писатели (прибавим и художников – Э.Г.), которых мы называем вечными и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-

² Казарян В. «Подвижник искусства» (к 85-летию со дня рождения Николая Котанджяна). Газета «Голос Армении». Ереван, 21 марта.

³ Мириманов В. «Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности». М., 1995, с. 48.

То обстоятельство, что художественной деятельности Н. Котанджяна всегда сопутствовала громадная по масштабу и глубине исследования работа в области истории и теории изобразительного искусства, стало для творчества мастера катализатором, ускорившим сложение уникальной семантики языка его живописи. Возможно, склонность Н. Котанджяна к научным изысканиям, будучи свидетельством многогранности таланта, нашедшего ещё одну сферу приложения, – явление в некоторой степени соподчинённое, в основе которого лежит, прежде всего, страстный художнический интерес к тайнам искусства и ремесла. Но, так или иначе, занимаясь изучением теоретических проблем формообразования в живописи, как общих, так и наиболее пристально в средневековой живописи, Н. Котанджян имел счастливую возможность соотносить результаты своих искусствоведческих наблюдений с практическим опытом художника. И благодаря универсальности знания, решая сверхзадачу своего искусства, ему не приходилось пробираться ощупью в потёмках формотворчества. Он читал здесь, как в открытой книге. Однако «теории всегда легки. Главная трудность заключается в том, чтобы суметь доказать на деле то, что думаешь» (Сезанн)⁶.

Сделав носителями образного смысла своих произведений, их основными героями обобщённые до едва уловимой узнаваемости или до невещественности формы живой и неживой материи, а чаще – первичные элементы пластической формы, Н. Котанджян созерцал их с благоговением японского художника, довольствующегося «созерцанием травинки» (ван-гоговское) – камня, ветки сакуры. Ибо эта «травинка» – часть великого целого, атом мироздания, в котором отражается это целое, не теряя ни одного из своих качественных особенностей. Но созерцал под определённым углом зрения, сквозь призму своего ощущения природы, мира, вселенной, космоса – видимого и невидимого Бытия. А оно для него идеально цельно, гармонически совершенно, благодно, словом, – животворно изначально и во веки веков. Что же иное, коли не Свет, этот созидающий Логос, этот божественный Глагол, это трансцендентное творческое начало! «Всё бо являемое свет есть»⁷. Свет не как физическая энергия, а как онтологическая сила, как объективная причина Сущего. Постигнутый духовным опытом, духовным разумом Н. Котанджяна, Свет в его метафизическом понимании с середины 1960-х годов стал ведущим содержанием живописи художника, неделимо связанным с разрешением двух основных изобразительно-пластических проблем его искусства – пространства-времени и света (времени)⁸, – задачи, определившейся в творчестве Н. Котанджяна уже на поро-

⁶ Из письма П. Сезанна Э. Бернару. Цит. по: «Мастера искусства об искусстве», т. III. М., ИЗОГИЗ, 1934, с. 231.

⁷ Новый Завет. Послание апостола Павла Ефесянам (5.14).

⁸ Шмит Ф.И. «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция». Харьков, 1919; по словам В.Н. Прокофьева, Ф.И. Шмит «колебался, называя её то «проблемой света», то «проблемой момента», смутно понимаемого как время, или скорее как некий

словами В.Н. Прокофьева, «совокупных усилий мировой художественной культуры»⁹. И это накладывает на искусство Н. Котанджяна, в котором сложно сопряжены две ведущие стилевые тенденции, наименованные художником в своих искусствоведческих трудах «народной» и «антикизирующей», и на чьих корнях выросла вся предшествующая живописная культура Армении¹⁰, особую печать принадлежности не к узко региональной, а к общемировой культуре.

Наделённый обострённой восприимчивостью, зоркостью мысли, исключительным дарованием и творческой волей, Н. Котанджян сумел создать искусство, в котором чувственная сторона пластического языка по силе воздействия сравнима с иконописью в её наиболее возвышенных и совершенных образцах. Несущие в себе весть, сообщение о всепобеждающей силе света, любви и добра, лучезарные картины художника мерцают также и иными смыслами, которые таятся в самой материи его живописи, далеко не всегда поддаваясь словесному выражению и постигаясь лишь сердцем. Взаимопроницание и переключка композиционно-пластических форм, цвета, структуры красочной поверхности – «плетение смыслов» – образуют в картинах Н. Котанджяна то логически слаженное художественное целое, гармоническое единство которого, прямо сопоставимое с классической ясностью, спокойствием и величавостью, становится олицетворением Прекрасного – просветлённого, светозарного и целомудренного.

Оценить в полной мере существо и значение новой ветви в кроне генеалогического древа искусства может лишь глаз знатока¹¹. Но исключительное художественное качество, совершенство изобразительной структуры произведений Н. Котанджяна делают его, по существу, элитарное искусство доступным почти каждому. Ибо, как точно замечает В. Мириманов, «эстетическая реакция предваряет наше суждение и уходит последней»¹².

Н. Котанджян был не только художником от Бога, но и медиевистом высочайшего класса. Изданное в 1978 году его исследование «Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Анализ памятников VI-VII вв.» было не только первым теоретическим исследованием в армянской искусствоведческой литературе, но редкое и во всём советском искусствознании. Это было новое слово в науке об искусстве. Н. Котанджян разработал совершенно новый метод исследования цвета в живописи, позволяющий с наивозможной полнотой раскрыть сущность колористического строя живописного произведения, строя, ко-

⁹ Прокофьев В.Н. «Об искусстве и искусствознании». М., «Советский художник», 1985, с. 260-287.

¹⁰ См. об этом: Котанджян Н.Г. «Цвет в раннесредневековой живописи Армении». Ереван, 1978.

¹¹ Мириманов В.Б., указ. соч., с. 48, охарактеризовал абстрактные картины Н. Котанджяна как «эстетически совершенные». Об искусстве Н. Котанджяна – графика см.: Дрампян И.Р. «Николай Котанджян». – В сб.: «Советская графика 78». М., 1980, с. 97-105.

¹² Мириманов В.Б., указ. соч., с. 40.

торый в совокупности с другими компонентами изобразительной формы определяет идейно-художественный смысл произведения, его образно-эмоциональное содержание. Благодаря предложенному методу, Н. Котанджяну со всей определенностью удалось выявить – в закономерности их сложения – сугубо национальные черты раннесредневековой армянской живописи, её самобытное художественное лицо, отличное от одновременного искусства других христианских стран.

Хотя предложенный котанджяновский метод структурного анализа касается проблемы изучения изобразительного языка живописи средневековья, представляется совершенно очевидной плодотворность его применения при исследовании живописи вообще, вне зависимости от национальной или временной принадлежности, в том числе, в первую очередь, армянской станковой живописи на всём протяжении её развития, поскольку цвет – и в своём прямом, и в своём ассоциативном значении – испокон веку остаётся одним из важнейших слагаемых художественного языка нашего искусства.

В дальнейшем вышли в свет не менее замечательные монографии и монографические статьи Н. Котанджяна. Это и «Эчмиадзинское Евангелие»¹³, и «Цгрутское Евангелие»¹⁴, и «Роспись Аруча»¹⁵, и «Фрески церкви Григория Просветителя, построенной Тиграном Оненцом в Ани» (в соавторстве с И.Р. Дрампян)¹⁶ и др. Они являются свидетельством огромной по масштабу и глубине исследования работы в области истории и теории средневековой армянской живописи, книжной и монументальной.

Одна из последних книг Н. Котанджяна «Монументальная живопись раннесредневековой Армении (IV-VII века)» вышла в свет уже после его кончины, в 2017 году. Текст монографии подготовила к печати, дополнила и отредактировала И.Р. Дрампян¹⁷. В слове «От редактора» она пишет: «К сожалению, сам он закончить работу над этой монографией не успел. Многие из того, о чём он собирался написать, осталось в заметках и черновиках, многое не было зафиксировано даже в рукописях. Продолжить работу пришлось мне. Основываясь на оставшихся черновых набросках, восстанавливая по памяти наши с ним беседы, частично же самостоятельно дополняя ненаписанные части, я попыталась завершить его книгу. Монография охватывает период от зарождения церковной живописи в первые столетия по принятии христианства в стране и до арабского нашествия. В ней рассматриваются проблемы возникновения и

¹³ Ереван, «Анаит». 2006, 146 с. (на арм. яз.).

¹⁴ Ереван, «Анаит». 2009, 127 с. (на арм. яз.).

¹⁵ Котанджян Н. «Фрески Аруча как отражение античной традиции в раннесредневековой живописи Армении». – В сб. «Художественное наследие», выпуск 6/36/. М., 1980, «Искусство», с. 203-210.

¹⁶ «Armenian Review», 1990, Watertown, Massachusetts, vol. 43, number 4/172, p. 41-65.

¹⁷ Ереван, «Тигран Мец», авторское издание.

выясняются художественные истоки этого искусства в Армении; прослеживается история изучения армянской монументальной живописи; устанавливаются особенности декоративных программ, составлявшихся армянскими богословами, изучаются стилистические тенденции и направления, в русле которых происходило развитие армянской монументальной живописи, и проводятся иконографические и стилистические параллели с искусством других христианских стран»¹⁸.

Чтобы понять грандиозность масштаба и всё значение такого исследования, необходимо помнить, говоря словами Павла Флоренского, что все талантливо создаваемые культурные ценности Армении были тщетной попыткой строиться в стремительном потоке, расположившись на большой военной дороге всемирной истории, в силу чего все они непрестанно были уносимы течением. Ведь «памятники искусства разделяли судьбы страны, – пишет Н. Котанджян во введении в монографию. – На разграбленных и опустошавшихся армянских землях (...) особенно уязвимыми были стенописи: повредить их и уничтожить было проще, чем памятники архитектуры. (...) Беспощадное время, активная сейсмичность страны, резко континентальный и сухой климат в большинстве армянских провинций, а также отсутствие на протяжении многих столетий необходимой заботы об охране и реставрации памятников в свою очередь негативно сказались на сохранности средневековых армянских фресок, а нередко становились и причиной их гибели, часто – бесследной. (...) Само наличие сегодня на стенах армянских церквей остатков фресок, особенно раннесредневекового периода (этого «золотого века» в истории культуры Армении) должно казаться чудом. И чудом тем большим, что и в своём нынешнем, фрагментарном состоянии сохранившиеся образцы позволяют судить о средневековой армянской фресковой живописи как о явлении искусства»¹⁹.

Деятельность Н. Котанджяна по исследованию армянских фресок была подлинным подвижничеством. «Фактически в одиночку, без какой-либо поддержки, материальной или иной (если не считать содействия друзей, часто помогавших ему с транспортом), на собственные средства приобретая дорогостоящую импортную фотоаппаратуру, на протяжении четырёх десятилетий он, отрывая себя от занятий живописью в мастерской, объездил почти всю Советскую Армению, планомерно обследуя интерьеры средневековых армянских храмов, – рассказывает И.Р. Дрампян. – Его изучение монументальной живописи было многоплановым. Состав грунтов и красочных пигментов, приёмы подготовительной работы мастеров (когда возможность проследить их представляла частично сошедшая красочная поверхность фресок), декоративные программы и особенности иконографии, художественные качества и вопросы

¹⁸ Там же, с. 10-11.

¹⁹ Там же, с. 14, 16, 21.

стиля росписей – всё было предметом его самого пристального внимания.

Продолжая начатую Л.А. Дурново практику создания реконструкций фрагментов сохранившихся росписей, требующих как обширных познаний в области иконографии, так и тонкой интуиции художника, Н. Котанджян в свою очередь с большой убедительностью воссоздал в графических прорисках-реконструкциях ряд апсидных композиций. Будучи прекрасным фотографом, он составил богатую коллекцию слайдов и снимков с фресок (многие из которых превратились теперь в ценнейшие раритеты). (...)

Даже в последние годы Н. Котанджян не прекращал работу над изучением фресковой живописи и не только подготавливал новые тексты, но и продолжал исследовательскую работу над памятниками на месте, в частности, в базилике монастыря Цицернаванк (IV-VI вв.) в Кашатагском районе Арцаха, хотя в ту пору ему было уже около восьмидесяти²⁰. Знаменательно, что маститый учёный блистательно завершил свой путь в искусствоведческой медиевистике именно исследованием этого «маленького шедевра древнехристианской архитектуры», каким назвал базилику монастыря Цицернаванк выдающийся знаток армянского зодчества Паоло Кунео.

Ещё одной примечательной стороной творческой деятельности Н. Котанджяна являлась педагогика. В советские годы при Дворце культуры ереванского алюминиевого завода «КАНАЗ» существовала художественная студия, которой с середины 1960-х годов и до начала 1990-х руководил Н. Котанджян. По словам вышеупомянутого Вигена Казаряна, эта студия по существу была свободной высшей школой искусства²¹. В некотором отношении она напоминала мастерские именитых художников эпохи Возрождения. Здесь занимались бок о бок люди самого разного возраста – от пяти до шестидесяти лет, инженеры и рабочие, подростки из окружающих завод кварталов и дети младшего школьного возраста, которых привозили родители из разных концов города. Многие посещали студию в продолжение довольно длительного времени, но и покинув её, связи не прерывали. У Н. Котанджяна искали совета и получившие высшее образование состоявшиеся художники, его сверстники. В студии царил атмосфера взаимного доверия и уважения. Чудотворная атмосфера гармонии и непринуждённости, созданная строгим, но и беспредельно отзывчивым учителем, порождала не одно художественное озарение. Основной задачей, которую ставил перед собой Н. Котанджян, было не столько подготовить профессионального мастера, сколько воспитать в человеке высокий художественный вкус и безупречную нравственность. За годы своего существования эта студия неоднократно удостоивалась различных республиканских и всесоюзных наград,

²⁰ Цит. по: «Последняя книга учёного-медиевиста». Газета «Голос Армении». Ереван, 2018, 7 июля (материал подготовлен Э. Гайфеджян).

²¹ Казарян В., указ. соч.

