

АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

ИЗАБЕЛЛА ГИНЗБУРГ

(Ленинград)

1.

В течение последних столетий перед присоединением Армении к России армянское искусство, некогда стоявшее на большой высоте, развивалось в тяжчайших условиях. Иноземные нашествия, разрушение городов, непрерывная опасность физической гибели и угон населения в рабство, унижение народного достоинства и уничтожение культурных ценностей привели к тому, что развитие армянского искусства в XVI—XVIII вв. на территории Армении было сильнейшим образом заторможено. Оно свелось к редким (в большинстве своем реставрационным) работам в Эчмиадзине, а следом за ним — в отдельных религиозных центрах.

Но художественная традиция, созданная армянским народом в предшествующие эпохи, не умерла. Она жила в неиссякаемом богатстве народного творчества и в искусстве лучших представителей армянской художественной культуры, хотя многие из них вынуждены были скитаться за пределами родной страны. Ряд выдающихся зодчих, живописцев, мастеров декоративно-прикладного искусства нашел убежище и работу в армянских поселениях, нередко очень удаленных от Армении. Такова, например, была судьба живописца «армянской веры» Аствацатура Салтаняна (1640—1702), известного в истории русского искусства под именем Богдана Иевлиевича Салганова.

Самым крупным по численности, самым близким по местоположению к основным центрам и памятникам армянской культуры было армянское поселение в Тифлисе¹. Начало этому поселению было положено еще в раннем средневековье, но особенно расти оно стало с XV в.

Поколения армянских ремесленников и купцов, живших в Тифлисе, были носителями древней национальной культуры в гораздо большей степени, чем жители других армянских поселений в Европе и Азии. Это произошло прежде всего потому, что они были территориально и экономически теснее связаны с армянским крестьянством, создателем и хранителем национальной художественной традиции. Легко оторвавшейся от этой живительной почвы оказалась (как бывало обычно в истории культуры) малочисленная, но знатная и богатая группа крупных землевладельцев и купцов. Основная же масса тифлисских армян, в том числе занимавшихся художественными ремеслами и живописью, была крепко связана с национальной культурой и искусством. В отличие от зарубежных ар-

¹ К сожалению, советским искусствознанием до сих пор еще почти ничего не сделано для исследования армянского изобразительного искусства в Крыму, Бессарабии, Астрахани, Нахичевани-на-Дону. Между тем, в частности, значительная роль последней в истории армянской культуры общеизвестна.

мян, армянские художники-тифлисцы никогда не теряли живой связи с родиной, с ее живописной традицией и сумели поднять армянскую живопись первой половины XIX в. на новую ступень¹.

В том, что эта ступень столь существенно отличалась от всей предшествующей истории армянской средневековой живописи, решающую роль сыграло присоединение Закавказья к России.



С присоединением Армении к России перед армянским народом открылись новые перспективы формирования демократической и реалистической национальной литературы и искусства, несмотря на жестокость национально-колониальной политики русского царизма. Но эти возможности сказались, в первую очередь, в художественной культуре армянских поселений, а не в самой Армении, где заторможенность промышленного развития, произвол царских чиновников и реакционность армянского духовенства давали себя знать с особой силой. Превращение Тифлиса в административный, экономический и культурный центр Закавказья вовлекло армян—жителей Тифлиса—на прогрессивный исторический путь, в то время как на территории Армении художественная жизнь лишь теплилась. По свидетельству И. Шопена, к концу двадцатых годов XIX в. «в городе Эривани осталось только два живописца; не находя уже меценатов для скромного своего таланта, они пришли в жалкое положение»².

С начала XIX в. в Тифлисе появились не только царские военные и гражданские власти. Как известно, здесь годами жили многие декабристы и А. С. Грибоедов, сюда приезжали А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Они оставили глубокий след в культуре народов Закавказья. Передовая русская литература, наука и искусство стали мощной притягательной силой для демократической интеллигенции Закавказья. По их примеру стремились первые армянские просветители-демократы заложить основы национальной армянской культуры, понятной и близкой народу, поднимающей его из мрака средневекового невежества, отсталости, суеверий. И хотя армянское просветительство в силу исторических причин значительно отставало от передовой русской общественно-политической и эстетической мысли, страстный призыв к просвещению народа на близком ему языке, к созданию национальной литературы и искусства, свободных от религиозных пут и связанных с реальным бытием народа, был явлением глубоко знаменательным.

В 1820-х годах появились новые, прогрессивные черты и в художественной жизни Тифлиса. Средневековый город, жестоко разрушенный нашествием Ага-Магомет-хана в 1795 г., восстанавливался и частично перепланировывался при участии местного населения. Как свидетельствуют исторические источники, активно помогали восстанавливать город и тифлисские купцы-армяне. Ими были созданы многие крупные общественные здания.

В 1802 г. в Тифлисе было открыто Благородное училище, впоследствии превращенное в 1-ю Тифлисскую гимназию. По уставу, в программу этого училища входило «рисовальное искусство», а с 1819 г.—

¹ Важный вопрос о длительных и плодотворных взаимосвязях армянского и грузинского искусства мною рассматривается в другом месте.

² И. Шопен, Исторический памятник состояния Армянской области в эпоху ее присоединения к Российской империи, СПб, 1852, стр. 895—896. Автор был председателем Управления по доходам и казенному имуществу.

архитектура¹. Следовательно, первые шаги русской художественной педагогики в Тифлисе были сделаны до начала 1830-х годов. Несомненную роль проводников передового русского художественного опыта выполняли привозимые в Тифлис русская гравюра, литография и портретная миниатюра, а также рисунки путешественников и военных, среди которых многие были любителями-рисовальщиками².

Как в ряде других случаев, Хачатур Абовян выразил мысли и стремления своих передовых соотечественников, отстаивая необходимость учить армянскую молодежь в русских высших учебных заведениях. Отводя искусству в развитии народов Востока исключительно важную роль, он с этой целью неоднократно обращался с письмами к ряду деятелей в Петербурге и Дерпте. «Никаким иным способом они не смогут лучше и скорее подняться к образованию и просвещению, чем посредством искусства, поэзии, музыки, живописи», — писал он В. А. Жуковскому³. В другом письме Абовян снова возвращался к мысли о необходимости посылать армянскую молодежь учиться в Россию⁴.

С середины 1830-х годов в Академии художеств появились первые академики-армяне, что не замедлило сказаться на развитии армянского изобразительного искусства⁵.

* * *

В истории армянской живописи в начале XIX в. не было имен более значительных, чем имена Овнатянов, в роду которых насчитывается шесть поколений художников.

После Нагаша Овнатяна наибольшую известность в Закавказье получило имя его внука Овнатана Овнатяна — живописца, ученого и поэта⁶. Им был расписан в 1780-х годах Эчмиадзинский собор⁷. Декор, дошедший до нас в фрагментах росписи и в зарисовках Г. Г. Гагарина, свидетельствует о том, что Овнатаном Овнатяном была создана в кафедральном армянском храме, неоднократно подвергавшемся варварской побелке иконоборцами-католиками, декоративная роспись чисто светского характера. Сплошной цветочно-ковровый узор покрывал своды, изысканными медальонами украшал плафоны, споря нарядной и гармоничной орнаментацией с суровостью церковной архитектуры. В этой росписи отразился широко распространенный в феодальных дворцах Закав-

¹ Л. Мод-алевский, *Ход учебного дела в Кавказском наместничестве, преимущественно за последнюю четверть столетия*, «Памятная книга Кавказского учебного округа на 1883 год», Тифлис, 1880, огд. I, стр. 7 и 10.

² Таким, например, был декабрист Гангблов, рисовавший пейзажи Арарата, Карса и др. См. «Воспоминания декабриста Александра Семеновича Гангблова», М., 1888, стр. 171—172 и 211.

³ Письмо от 21 января 1835 г. (на немецк. яз.), Гос. лит. музей Армянской ССР, архив Х. Абовяна, № 401, л. 21. О том же Абовян писал в письме к Г. Парроту 23 января 1835 г., там же, № 400, л. 2. Копии обоих писем мне были любезно представлены П. Акопяном.

⁴ Архив Хачатура Абовяна, т. II, составил и комментировал Ерванд Шахазиз, Ереван, 1940, стр. 35—36 (на арм. яз.).

⁵ Этой теме посвящена моя статья «Армянские художники и архитекторы во Всероссийской Академии художеств», написанная еще в 1948 г., но напечатанная много позднее (сб. «Дружба», Ереван, 1956) и с большим числом искажений.

⁶ Годы его рождения и смерти не уточнены. По некоторым данным, он родился в 1730 г.

⁷ Часть изображений, написанных на мраморе алгара, в настоящее время вновь приписывается Нагашу Овнатану.

казья XVII—XVIII вв. цветочный орнамент, впитавший в себя много элементов народного творчества. Подобно своему деду Нагашу, Овнатан Овнатанян охотно черпал в живом роднике земного народного искусства.

Вместе с тем Овнатан Овнатанян был знатоком и мастером армянской миниатюры и фрески и, кроме ряда изображений святых, создал в том же Эчмиадзинском соборе исторический портрет-картину «Царь Трдат, его жена Ашхен и сестра Хосровидухт»¹. Своим историческим героям Овнатанян сумел придать реальные национальные черты, хотя не избежал условности в композиции. К сожалению, в армянском портретном наследии XVIII в. не атрибутирован ряд работ, возможно принадлежавших его кисти. Эта задача тем более увлекательна, что такие религиозные картины Овнатана Овнатаняна, как его «Тайная вечеря»², — тонкие и изящные по рисунку и чистым локальным цветам, чрезвычайно экспрессивные по движению, — позволяют видеть в нем выдающегося и своеобразного живописца.

В росписи Эчмиадзинского собора принимал участие сын Овнатана — Мкртум Овнатанян (1765—1842). В творчестве этого художника были иконы, церковные фрески и портреты. Незавершенные еще в настоящее время исследования не позволяют уточнить принадлежность Мкртуму Овнатаняну некоторых работ конца XVIII — начала XIX вв.

Из неоспоримого наследия Мкртума Овнатаняна обращают на себя внимание несколько исторических композиций³. Среди них весьма показательна картина 1836 года, фигурирующая в литературе под неточным названием «Воин»⁴. Между тем сюжет картины был объяснен самим автором. Еще никак не владевший мастерством сложной композиции и связанный привычными канонами иконы и церковной фрески, Мкртум Овнатанян принужден был для сюжетной ясности прибегнуть в своей картине к помощи наивно-добросовестных надписей на средневековом грабаре, не оставляющих сомнения, что избранный сюжет представляет собой один из легендарных эпизодов известной «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци. «Воин», изображенный в правой части холста в шлеме с красным султаном и ярко-красном плаще до земли, с картой Армении под ногами, — не кто иной, как легендарный прародитель армян Хайк, убивший, согласно легенде, вавилонского завоевателя Бэла и освободивший от него армянскую землю и народ.

В левом верхнем углу холста, под убитым Бэлом, надпись: «Хайк убивает Бэла и велит похоронить на самом высоком месте тело его». Далее следует цитата из Мовсеса Хоренаци: «Расписанный какими-то красками труп Бэла Хайк приказал отнести в Харк и погребсти на возвышенном месте, на виду жен и сыновей своих»⁵. Над головой воина в шлеме надпись: «Первый патриарх нации армянской». В правом нижнем углу холста надпись: «Нарисовано рукою Мкртума живописца Овнатанянца. 1836»⁶.

¹ Ныне в Государственной картинной галерее Армянской ССР (в дальнейшем — ГКГА).

² В Эчмиадзинском соборе.

³ ГКГА.

⁴ Под этим названием картина значится в каталоге выставки работ Акопа и Агафона Овнатанянов, имевшей место в 1952 г. в Москве. В этом каталоге ошибочно указана также дата картины 1837, тогда как на холсте ясны и подпись автора «Мкртум Овнатанян» и дата «1836». См. «Братья Акоп и Агафон Овнатаняны», М., 1952, стр. 20.

⁵ Привожу сокращенно в переводе Н. О. Эмина («История Армении» Моисея Хоренского, М., 1893, стр. 19).

⁶ Перевод надписей с грабара любезно сделал А. Н. Акуляц.

В картине Мкртума Овнатаяна обращают на себя внимание и выбор сюжета, и характеристика героя, и дата создания. Как мы указывали, композиция написана на патриотический мифологический сюжет. Герой изображен в одеянии, близко напоминающем антикизирующую одежду воинов в русских академических картинах: латы, шлем с красным султаном, длинный красный плащ и котурны подтверждают это предположение. Подобных изображений воинов не знали ни армянская живопись, ни замечательная армянская миниатюра. Их мог видеть Мкртум Овнатаян на гравюрах, появившихся в Тифлисе с начала XIX в. Мог он увидеть их и в академических подлинниках, так как, по имеющимся данным, в 1836 г. привез в Петербург своего младшего сына Агафона. Возможно, что, воодушевившись примером героических композиций на темы из русской истории и мифологии, Мкртум Овнатаян обратился к созданию армянской героико-мифологической картины. Это тем более вероятно, что избранный Мкртумом Овнатаяном сюжет был в годы, последовавшие за присоединением Армении к России, популярным не только в армянской среде. Внимание к нему русских читателей привлек напечатанный еще в 1809 г. перевод «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци¹. А всего за несколько лет до приезда в Петербург Мкртума Овнатаяна появилась поэма С. Глинки «Гайк, первый победитель завоевателя»². Никак не преувеличивая их художественного значения, все же нужно считать исторические картины Мкртума Овнатаяна характерным опытом ранней исторической армянской станковой живописи.

Но если в этом жанре Мкртум Овнатаян, по-видимому, проявил себя позднее, то иконописцем и портретистом он стал еще тогда, когда был учеником и помощником своего знаменитого отца. Известно, что под некоторыми изображениями святых в Эчмиадзинском соборе была подпись Мкртума Овнатаяна. Из портретов, которые, по нашему мнению, могут быть приписаны его кисти, представляется интересным женский портрет Шушаник Гургенбековой, находящийся в частном ленинградском собрании, где хранятся четыре портрета работы Овнатаянов³.

Шушаник Гургенбекова изображена чинно и неловко сидящей на стуле красного дерева (что само по себе было новшеством в быту кавказской горожанки), в изобилующем драгоценностями черном платье с красной отделкой, в традиционном лачаке (вуали). Почти плоскостно, одной грубоватой телесной краской написанное лицо оживляют большие и выпуклые карие глаза. Условна и графична крупная рука, жеманно прижатая к груди. В эскизно написанной вышивке головного убора — тусклые красные и зеленые цвета. Фигура вписана в блекло-зеленый фон, очень напоминающий глухие зеленые фоны иранских портретов конца XVIII—начала XIX вв. Рельефными белильными мазочками передается россыпь жемчужных украшений.

Все это, вместе с небольшим форматом, говорит о привычной технике армянских мастеров начала XIX в. Но атрибуция этого портрета знаменитому сыну Мкртума Овнатаяна — Акопу⁴ представляется нам ошибочной. Как мы увидим дальше, многое из этой техники было усвое-

¹ «Армянская история Моисея Хоренского, с кратким географическим описанием древней Армении, перевел с армянского на российский язык И. Иоаннессов», 1—2, СПб, 1809.

² *Сергей Глинка*, Две повести в стихах, почерпнутые из древних армянских летописей, М., 1831, стр. 9—21.

³ Собрание Н. П. Аствацатуровой, урожд. Гургенбековой. На обороте холста надпись, обозначающая имя и фамилию изображенной. По указанию членов этой семьи, их фамилия писалась именно так. Надпись сделана грузинским мхедрули.

⁴ Так он значится в вышеупомянутом каталоге, стр. 18, № 21.

но Акопом Овнатаняном, но мастерски поднято еще в молодые годы на новую, значительно более реалистическую ступень. Против этой атрибуции свидетельствуют и чуждые Акопу Овнатаняну крупные пропорции фигуры сравнительно с масштабом холста, и состояние последнего — значительно более старого, чем холст портретов младших членов семьи Гургенбековых, написанных, несомненно, Акопом Овнатаняном¹.

С портретом Ш. Гургенбековой кое-что общее в технике имеет находящийся в том же собрании маленький поколенный «Портрет старшего Гургенбекова»², — красивого седовласого и румяного старца, торжественно сидящего с большим посохом в руке. Но композиция, характер богатого костюма конца XVIII в., тонкость живописи и рисунка, чистота цвета, значительно отличающие этот портрет от предшествующего, обнаруживают не только большее мастерство, но и, думается, другую руку, однако — также не Акопа Овнатаняна³.

Не отличаясь выдающимся талантом, Мкртум Овнатанян был опытным художником и хранителем длительной национальной традиции. Он сумел передать ее по наследству старшему сыну — Акопу, единственным наставником которого, по-видимому, и был.

2.

В феврале 1829 г. президентом Академии художеств А. Н. Олениным было получено письмо И. Ф. Паскевича. В нем главнокомандующий в Грузии писал о «тифлисском уроженце» Якове Авнатамове: «<....> имея весьма хорошие способности к живописи и приобрел уже порядочные в оной познания, просит моего ходатайства, дабы он для усовершенствования в означенном искусстве был помещен в С. Петербургскую Академию художеств пенсионером на казенном содержании. Принимая в соображение необходимость распространить в сем новом краю возможное просвещение и познакомить здешних уроженцев с науками и искусствами европейскими <...>, я обращаюсь к вашему превосходительству с покорнейшей просьбой удовлетворить желание Якова Авнатамова, если 20-летний возраст его не может тому препятствовать»⁴.

Так впервые в русском официальном документе был отмечен талант одного из выдающихся армянских художников — молодого Акопа Овнатаняна (1809—1884), переделанного в приведенном письме в «Авнатамова». Однако в воспитанники Академии Акоп Овнатанян тогда принят не был. По действовавшему до 1831 г. уставу в нее принимали «детей от восьми до девяти лет, обученных российской грамоте»⁵. Для того же, чтобы стать «посторонним», или вольноприходящим учеником Академии, у Акопа Овнатаняна, по-видимому, не было средств⁶.

Приведенное письмо к А. Н. Оленину пока что является единственным известным нам документом, позволяющим определить время рождения Акопа Овнатаняна⁷. Из этого же письма явствует, что к двадцатилетнему возрасту он уже проявил себя талантливый и умелый художником

¹ Хранящиеся в собрании Н. П. Аствацатуровой портреты ее отца и ее прадеда безусловно принадлежат кисти Акопа Овнатаняна (см. там же, №№ 23 и 5).

² Там же.

³ Позволю себе, исходя из сравнительного анализа работ Овнатана Овнатаняна и четырех упомянутых портретов членов семьи Гургенбековых, сделать предположение, что «Портрет старика Гургенбекова» написан Овнатаном Овнатаняном.

⁴ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. I, д. 1829, № 186.

⁵ С. Н. Кондаков, Юбилейный справочник императорской Академии художеств, 1764—1911, т. I [СПБ, 1914], стр. 164.

⁶ Указание С. Н. Кондакова (там же, т. II, стр. I), что Акоп Овнатанян «вольноприход. уч. Ак. худ. с 1836 г.», надлежит считать ошибкой.

⁷ Следовательно, можно также допустить, что Акоп Овнатанян родился в конце 1808 г.

В противоположность отцу, деду и прадеду, Акоп Овнатаян был и остался до смерти только портретистом. Но нет никакого сомнения, что преподанные отцом уроки познакомили его вплотную с техникой и канонами иконописи и миниатюры: они сильно сказались на его творчестве. Последующее развитие выдающегося портретного искусства Акопа Овнатаяна отмечено постепенным преодолением пережитков феодальной живописи.

Акоп Овнатаян большую часть жизни жил и работал в Тифлисе¹, но бывал также в Эривани, где написал несколько портретов, а под старость уехал к замужней дочери в Тавриз, где и умер². Вплоть до середины 1840-х годов Акоп Овнатаян заслуженно считался лучшим портретистом Закавказья. «Кому нужен был портрет, всякий прибежал к Я. Н. Авнатамову, и он всегда с успехом удовлетворял всем требованиям», — отмечала в корреспонденции из Тифлиса столичная «Иллюстрация» в 1846 г.³ Из его работ до нас дошло свыше шестидесяти портретов, но есть основания полагать (как это и делает его биограф Р. Г. Дрампян), что их число было значительно большим.

Подобно своим предшественникам, Акоп Овнатаян с юности знал армянское и грузинское искусство и был знаком с иранской портретной живописью. Условная статуарность и утонченность черных силуэтов фигур различимы в искусстве самого Акопа и неоднократно обращали на себя внимание исследователей⁴. Однако в этом искусстве неизмеримо существеннее новые и прогрессивные черты, которые, по справедливости, позволяют, несмотря на его противоречия, видеть в лице Акопа Овнатаяна зачинателя армянской реалистической портретной живописи.

Чрезвычайная бедность достоверных данных до сих пор не позволяет с точностью судить об основных этапах творческого пути Акопа Овнатаяна. Почти полное отсутствие датированных портретов и полное — подписанных самим Акопом Овнатаяном является главным тому препятствием. Существеннейшую трудность представляет стилистическая периодизация его работ. В ней приходится учитывать очень стойкую приверженность художника к своему рано сложившемуся индивидуальному стилю, но вместе с тем — и появляющиеся в его произведениях, с годами все более отчетливые проявления реализма. Но теперь уже бесспорно, что портреты, написанные Акопом Овнатаяном после 1830 г., отличаются явственными реалистическими чертами.

Таков, например, «Портрет Аствацатура Саргсяна»⁵. С холста смотрит молодое лицо с большим носом и неожиданно маленьким ртом, с

¹ Так, «Кавказский календарь», в котором публиковались с 1845 до 1862 г. включительно списки живописцев, работавших в Тифлисе, неизменно отмечал пребывание в этом городе Акопа Овнатаяна.

² Дата его смерти окончательно не уточнена. По некоторым сведениям, он умер не в 1884, а в 1881 г.

³ «Что делается в Тифлисе», «Иллюстрация», № 20, от 1 июня 1846 г., стр. 320. Встречающееся в этой корреспонденции указание, будто Акоп Овнатаян был «самоучкой», следует, конечно, понимать как то, что он не обучался в Академии художеств.

⁴ См., в частности, Р. Г. Дрампян, Армянский художник Акоп Овнатаян и иранские влияния в его искусстве, «III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии», М.—Л., 1938, стр. 56—58.

⁵ ГКГА. Это один из редких датированных портретов Овнатаяна. В правом нижнем углу помещен картуш с надписью: «1834 года марта 22 был написан подлинный портрет дьякона Аствацатура Саргсянца, из рода протоиерея Тер-Погоса, который родился в 1811 году мая 10». Надпись — позднего происхождения, что подтверждается ее чуждыми для композиции Овнатаяна асимметричным местоположением и

мощной линией прорезывающих лоб черных бровей и сумрачными глазами. Оно резко контрастно к высокому белому европейскому галстуку — единственной уступке моде, в черном, строгого покроя архалухе. Маленький молитвенник в правой руке говорит об особой набожности этого, по одежде зажиточного, тифлисского горожанина. Важно отметить, что и в ранней работе, где моделью Акопа Овнатаяна был человек с резко выраженными чертами лица, моделировка уже мягка, а тонкий переход от румяной скулы к бритому подбородку сделан серым полутонем.

Благодаря остро схваченному разнообразию лиц и характеру костюма, в портретах Акопа Овнатаяна сохранился живой облик зажиточных армян первой половины XIX в. Они являлись основными заказчиками и моделями Акопа Овнатаяна. Среди них были люди, охотно пошедшие на русскую службу, служившие в русской армии, учившиеся в Тифлисской гимназии и в русских учебных заведениях. Таковы Н. и С. Сургуновы, Бебутовы и ряд других. Несколько портретов написано Акопом Овнатаяном с лиц духовного звания. Но большинство его произведений является портретами купцов или богатых ремесленников, горделиво красующихся в нарядных архалухах с золотым или серебряным позументом и шелковым поясом. Его портреты заставляют живо представлять себе этих людей в многочисленных лавках и в шумной толпе Авлабара.

Точность характеристик позволяет в ряде изображенных Акопом Овнатаяном лиц зрительно ощутить связи, которые существовали между тифлискими ремесленными цехами (амкарами) и постоянно их обновлявшим притоком крестьянского населения Армении. Акоп Овнатаян не только довел до нас живую вереницу образов своих современников, но и впервые сумел с такой конкретностью и своеобразием воплотить армянские этнические черты.

Хотя по своему положению живописца Акоп Овнатаян не входил в амкар¹, его связь с демократической средой ремесленников не прерывалась. Не случайно собственный дом Акопа Овнатаяна, в котором он жил с 1850 г., стоял в «Серебряном ряду», т. е. среди мастерских и лавок амкара серебряников².

* * *

Наследие Акола Овнатаяна отличается неповторимым своеобразием. В большинстве бархатно-черные строгие силуэты поясных или поколенных фигур на темно-сером или охристом фоне, слегка динамизированном в ряде портретов, оживлены полоской узкого позумента, брелоком, серебристым с цветочным орнаментом поясом, реже — белой манишкой, галстуком или киноварно-красным воротником мундира. При своем декоративном мастерстве Акоп Овнатаян всегда строг в цвете, и

витиеватой рамкой, а также содержанием: на портрете Саргсян изображен в светском платье, так как в 1834 г. он еще не был дьяконом. Впоследствии, по-видимому, понадобилось удостоверить надписью, что портрет юноши в гражданском платье и есть портрет дьякона.

¹ В «Кавказском календаре» имя Акопа Овнатаяна неизменно значилось в разделе «Живописцы», отдельно от ремесленников. Он был причислен к сословию «тифлиских граждан», т. е. мокалаков. См. ЦГИАЛ, ф. 789, д. 44, 1811 г., л. 3. Ср. также недавно опубликованные документы у М. Мкртчян, Новые материалы о художниках Аколе и Агфонэ Озигатанянах, «Известия» Академии наук Армянской ССР, общественные науки, 1955, № 3, стр. 67-80; к сожалению, документы из ленинградских архивных фондов напечатаны здесь по неточным копиям и с ошибками.

² «Кавказский календарь на 1851 год», Тифлис, 1850, стр. 123.

подавляющее число его портретов построено на благородном контрасте небольшой белой, золотистой, реже красной или пестроцветной детали к основному черно-серому или черно-охристому сочетанию.

Знакомство с наследием Акопа Овнатаяна позволяет убедиться, что строгость и лаконизм цветовых сочетаний и контрастов, вместе с чувством чистоты цвета и ювелирной чеканностью украшений, являются одними из отличий подлинного Акопа Овнатаяна от ряда близких ему тифлиских художников или других членов рода Овнатаянов. Это свойство характерно даже для его слабых, наспех сделанных портретов. Не менее существенным является пристрастие художника к малому формату и уменьшенным пропорциям. Обязанный многими чертами своего искусства миниатюристской традиции, он оставался ей верен и в портретах сравнительно более крупного масштаба. Наконец, лучшие работы Акопа Овнатаяна отличаются выразительностью, которая предвещала дальнейшее психологическое развитие армянского реалистического портрета.

Основное внимание Акопа Овнатаяна привлекали лица. Все остальное он исполнял с неизменным мастерством, но привычно и однообразно. Не является новшеством в армянском искусстве и его обычай какой-нибудь одной деталью, например книгой или свертком бумаги, определять род занятий портретируемого. Подобный прием известен еще в средневековых армянских надгробиях. Широко использованный в надгробиях тифлиских армянских ремесленников XVIII—XIX вв., он был, конечно, знаком Акопу Овнатаяну¹.

Акоп Овнатаян отличался от предшественников и подражателей и как колорист, и как рисовальщик. Все лица в его лучших портретах, моделированные крошечной кистью с тщанием миниатюриста, исключительно изящны и, вместе с тем, разнообразны и уверенно-точны по рисунку и светотени. Внутренний рисунок чувствуется и в его фигурах. Они целиком силуэтны лишь по первому впечатлению. Осторожно положенные света формируют, хотя еще далеко не совершенно, тело под черным платьем или архалухом. Даже маленькие руки (по-видимому, дань аристократическим предрассудкам) Акоп Овнатаян рисовал гораздо менее условно, чем его предшественники.

Новаторским вкладом Овнатаяна в армянское искусство явилось неповторимое своеобразие лиц, их тончайшая реалистическая моделировка и выразительность. Если мысленно отвлечься от условности в черных костюмах, от однообразия композиций и поворотов, от рук, чаще всего покоящихся на узорчатом поясе,—в холстах Акопа Овнатаяна нельзя не увидеть десятки характеров и темпераментов, разнообразие не только черт, но и выражений. Несомненно, что это новаторство Акопа Овнатаяна коренилось в новых, открывшихся с начала 1830-х годов для армянского народа возможностях прогрессивного развития, в росте национального самосознания. Но не менее несомненно, что этим новаторством Акоп Овнатаян был в большой мере обязан примеру русской портретной живописи, с которой он мог ознакомиться, в первую очередь, благодаря портретной миниатюре, гравюре и литографии².

¹ Большое количество акварелей с этих надгробий армянского кладбища в Тифлисе было сделано художником Г. Шарбабчяном. Среди них есть чрезвычайно выразительные по своей повествовательности: умерший портрет изображался с аккуратно размещенными на могильной плите иглой, нитками и утюгом, пинцетом — с чернильницей и перьями и т. п. Надгробия эти вырезывались на камне и раскрашивались. Их роль в развитии армянского портрета еще не изучена.

² С литографией Акоп Овнатаян был близко знаком и благодаря брату — литографу Агафону Овнатаяну. Сам Акоп Овнатаян нашел в районе Карабаха отлич-

Есть основания полагать, что Акоп Овнатяня хотя бы однажды был в Петербурге. Вряд ли столь важное событие, как попытка поступить в Академию художеств в 1829 г., могло ограничиться лишь перепиской. К тому же, вслед за этим сюда вскоре прибыл его младший брат Агафон, поступивший в Академию художеств в 1836 г. и впоследствии живший и работавший в Петербурге. Известно также, что Акоп Овнатяня получил в 1841 г. звание «неклассного художника живописи портретной», а затем и классного художника. Но убедительнее всего о связи Аكوпа Овнатяня с русским искусством говорит его живопись.

* * *

Больше всего Акомом Овнатяняном было написано мужских портретов, что полностью отвечало феодально-патриархальным обычаям армянских семей. Мы узнаем благодаря этим портретам, хотя и в несколько идеализированном виде, многое, чего не узнать из современной литературы, значительно позже обратившейся к аналогичным темам.

К лучшим работам Аكوпа Овнатяня следует отнести «Портрет Гургенбекова»¹. Этот скромный маленький портрет пожилого зажиточного горожанина в традиционной позе, с рукой, как обычно, держащейся за узорчатый шелковый пояс, привлекателен убедительно-точной и мягкой передачей добродушно-грустного лица с всячим несом. Кисть Аكوпа Овнатяня прозрачными серыми полутонами передает дряблость кожи, свежо подчеркивает еще молодые карие глаза, рисует характерное строение головы, редкие волосы. Привычно хорошо справляется Аكوп Овнатяня с добротным черным архалуком. Тонкие светотеневые колебания, так же как синеватый шелк разрезного рукава, переданы мастерской рукой. Общий силуэт фигуры мягко контрастен к слегка динамизированному охристому фону. После «Портрета Гургенбекова» остается ощущение еще одного состоявшегося знакомства с живым человеком. И это ощущение далеко не единично.

Близка к этой работе по мастерству рисунка и выразительности красивая седая голова в «Портрете Захария Акимяпа», с седыми же усами и блестящими карими глазами на румянном моложавом лице². Красный воротник и обшлага, а также регалии на черном архалуке, свидетельствуют о том, что жизнерадостный старик занимал при жизни официальный пост³.

Голова Акимяна отличается еще более уверенной моделировкой, чем в «Портрете Гургенбекова»; она написана увлеченно и легко; в ней нет и следа миниатюристской или иконописной живописи. В ряду лучших работ Овнатяня она с особой силой говорит о завоеванной реалистической пластике, цветовой правде и психологической выразительности. В живо-

ный литографский камень, которым пользовались при литографировании карт в Главном штабе отдельного Кавказского корпуса. См. упомянутую публикацию *М. Мкртчян*, стр. 72.

¹ Собр. Н. П. Аствацатуровой в Ленинграде.

² ГКГА. По нашему мнению, этот блестящий портрет не был Акомом Овнатяняном окончен. Об этом свидетельствует живопись костюма, а главное — чуждая художнику яркая и светлая охра фона, которой грубо записана часть фигуры: небрежность, невозможная для Овнатяняна.

³ Многие мужские портреты Аكوпа Овнатяня подтверждают, что в первой половине XIX в. тифлисские горожане, исполнявшие обязанности аксакалов, цеховых старост, казначеев и т. п., носили архалуки с красными воротниками или красными кантами — кавказские варианты русских чиновничьих мундиров. Ср., например, «Портрет Г. Малинцяна» (ГКГА) и др.



Акоп Овнатяни. «Портрет Гургсобекова»
(собр. Н. П. Аствацатуровой в Ленинграде)

писи Закавказья первой половины XIX в. это один из наиболее ярких образцов реалистического портрета и доказательство роли русского портретного искусства в его формировании.

Молодое поколение тифлиских горожан отражено Овнатянином в ряде выдающихся работ.

Почти сливается с глухим свинцово-серым фоном строгий черный силуэт в «Портрете Пугинова»¹. Благородный темный колорит не нарушают ни узорный (белый с красным) пояс, ни тонкая полоса вышивки, ни красновато-серая подкладка разрезного рукава. Сумрачное, худое, с огромными глазами лицо молодого человека красиво затаенной страстью.

Столь же романтическим может быть назван «Портрет молодого Акимяна»². Привлекательны его мягко вылепленное полудетски-округлое лицо и кроткие глаза; наивно выглядит черный-европейский костюм с высоким тускло-красным жилетом, расшитым синими цветами. Серо-

¹ ГКГА.

² Там же.

ватый облачный фон, здесь розовеющий и светлеющий книзу, не является исключением в творчестве Акопа Овнатаяна. Появление в его портретах стдельных облачных фонов с мягкими прозветами голубого неба, думается, можно отнести к концу 1830-х — началу 1840-х годов.

В «Портрете молодого Н. И. Сургуноза» — красавец с тонкой талией, в изящном мундире и киноварно-красном воротнике. Своим чуть претенциозным видом и маленьким холеным лицом он как бы противостоит суровому и мужественному Пугинову. Понимал ли Акоп Овнатаян, кого он писал, или просто и честно передавал виденное, но им создан в этом, почти миниатюрном портрете убедительно верный образ аристократизированного баловня богатой армянской семьи и будущего лощеного чиновника.

В сравнительно редких портретах интеллигентов Акоп Овнатаян оказывается скованнее и потому слабее. Ему труднее дается непривычный силуэт сюртука, мешает заложенная за борт рука. И хотя он и здесь внимателен к лицам, но необходимого художнику увлечения в них не заметно. Не составляет исключения «Портрет Меликяна»¹, с умным горбоносом лицом, ни «Портрет Ереванцяна»². Исключением является в этом ряду лишь «Портрет неизвестного»³ 1830-х годов — тонко охарактеризованный образ молодого человека в европейском платье и высоком белом галстуке. Крупная голова с мягкими, на пробор причесанными волосами настолько интеллектуальна и благородна, что хочется в ней видеть еще неопознанный портрет какого-то выдающегося деятеля армянской культуры.

* * *

Хотя среди многочисленных мужских портретов Акопа Овнатаяна есть подлинно мастерские произведения, все же наиболее привлекательны его женские портреты, являющиеся одной из самых ярких страниц истории армянской живописи. В женских портретах Акопа Овнатаяна мы видим задумчивые, кроткие лица, но каждое из них — особенное по внутреннему миру. Они все красивы: портрет некрасивой жены не пришло бы в голову иметь ни одному из заказчиков Акопа Овнатаяна. Но даже, быть может, лстя своим моделям, он сумел довести до нас различные характеров. Героини Акопа Овнатаяна отмечены своеобразной narcissальной привлекательностью, грацией, женственностью и, вместе с тем, индивидуальны. Именно в женских портретах Акоп Овнатаян пытался также создать портрет-картину.

Шедевром Акопа Овнатаяна не случайно признается маленький, еще примыкающий по композиции к многочисленным портретам 1830-х годов, поколенный «Портрет Теумян»⁴. На первый, беглый взгляд он кажется наивным по рисунку черной фигурки с тоненькой талией и неловко опущенной коротковатой руки с белым платком. Но достаточно присмотреться к портрету, как неизменно возникает ощущение цветка, вырастающего из бархатно-черного стебля, еще только раскрывающегося, еще не сбросившего черной бархатной шапочки. Высокая, нежная шея несет маленькую головку. На тончайше прорисованном, чуть смуглом лице — длинные карие глаза, легкие дуги бровей, бледно-розовые губы

¹ Гос. Музей искусств Грузии (в дальнейшем — ГМИГ).

² ГКГА.

³ Там же.

⁴ Там же.

капризного рта. Нежная грация Теумян создана, в первую очередь, рисунком лица, юность и прелесть которого, как всегда у Овнатаяна, неразрывны с своеобразием черт. Но в портрете Теумян это впечатление гармонично подкреплено изысканной грацией черного силуэта на глухом розовато-сером фоне. Лаконизм и строгость основных цветовых сочетаний не нарушают осторожно, почти «беззвучно» написанные рубины — в ушах и на груди, изумруд — в перстне. Белой вставке и платку аккомпанируют белая узорчатая лента узкого пояса и нанесенный на розоватый фон крошечными выпуклыми мазочками прозрачный белый лачак.

В противоположность девичье-скромному наряду Теумян, широкое черное платье в «Портрете Ананян»¹ украшено тяжелой жемчужной вышивкой и серебряным галуном. На черном они выглядят ярко-белым орнаментом. Миниатюрной кистью рассыпаны белые цветы вуали по синевато-синему фону портрета. В этом остром черно-белом аккорде сдержанно звучат даже красные четки. Прекрасно смуглое, начинающее стареть лицо Ананян. Большие темные глаза устремлены вдаль, горькой складке маленького рта отвечает удивленно-скорбное движение тонких бровей. Во всем, кроме лица, здесь — традиционное декоративное мастерство Акопа Овнатаяна, которое (как мы увидим) ему не изменило и в 1850-х годах. Но печаль Ананян, так тонко переданная художником в контрасте с дорогим нарядом, свидетельствует о том, что между «Портретом Саргсяна» и «Портретом Ананян» прошло несколько лет. И эти годы были отмечены в творчестве художника печатью нового опыта.

Вторым шедевром Акопа Овнатаяна можно смело назвать «Портрет неизвестной»² — одну из поздних его работ, судя по костюму, относящуюся к началу 1850-х годов. В традиционной по композиции³, сравнительно большом квадратном холсте мы видим на темно-сером фоне, в оправе строгого платья, шитой темным серебром черной шапочки и белого лачака — матово-светлое, совершенной красоты лицо. Бережно моделируя прозрачайшим серым полутоном холеные, полнеющие черты, кисть Овнатаяна тактично, но по-обычному точно отметила в них первые признаки увядания. И тончайше прослеженная светотень приобрела особый смысл и значение: она позволяет зримо ощутить границу молодости, в одном лице видеть движение времени, но даже увядание воспринимать прекрасным. Торжествующая женская красота здесь не в контрасте, а в гармонии с бриллиантами и орнаментом белого жемчуга на черном платье.

«Портрет неизвестной» — выдающийся образец искусства Акопа Овнатаяна, достойный занять место в любом мировом музее. Но в наследии самого художника он имеет еще одно значение. Сохранение всего арсенала традиционной декоративности в такой блестящей поздней работе заставляет пересмотреть сложившееся у некоторых искусствоведов убеждение, будто к концу своей деятельности Акоп Овнатаян нашел совершенно новые для себя художественные средства, чуждые ему даже в 1840-х годах. Помимо приведенного примера, в настоящее время есть немало данных считать, что творчество Акопа Овнатаяна, окончательно созревшее к 1840-м годам, сохранило и в 1850-х годах все важнейшие черты и особенности. Тем меньше оснований полагать, что он в глубокой старости резко порвал с десятилетиями установившейся манерой⁴.

¹ ГКГА

² ГМИГ.

³ Неловко прислоненная к креслу, покоенная фигура кажется стоящей.

⁴ Этот вывод требует особого рассмотрения. Но он подразумевает отказ от атрибуции Акопу Овнатаяну ряда больших мужских портретов: Г. С. Петросяна, Ахзаманян и др., резко отличающихся по пластическим и цветовым свойствам от действительного наследия Акопа Овнатаяна.



Акоп Овнат. или «Портрет неизвестной»
(Гос. Музей искусств Грузии)

Переходом от скромного поколенного портрета к портрету-картине в живописи Акопа Овнатяна можно считать многочисленные портреты сидящих женщин. Есть среди них работы 1830-х, есть и 1850-х годов. Во всех них модели неловко сидят на краешке кресла, рисунок фигур находится в разладе с перспективой, композиция однообразна, движение скованно. И все же большинство этих портретов отличается тем же привлекательным и запоминающимся своеобразием лиц. Так, остается в памяти маленький «Портрет Гургенбековой»¹. Непривычный для моделей Акопа Овнатяна ярко-зеленый цвет платья живописно оправдан. У худенькой молодой женщины — характерное бледное лицо с нежным розовым ртом и огромными прозрачно-зелеными глазами. Глаза эти грустны. Им вторит траурная прямая линия густых бровей. И кажется, будто и дорогой зеленый наряд, и обилие драгоценностей лишь прикрывают горе.

Лучшей работой в этом ряду женских портретов Акопа Овнатяна является «Портрет Меликян»² 1840-х годов. Трудно назвать другой женский образ Овнатяна, где бы так классически был прост облик моло-

¹ ГКГА.

² ГМИГ.

дой женщины в темно-синем платье, с изящными маленькими белыми руками, выразительными глазами и готовым улыбнуться ртом.

Попыток создания портрета-картины в творчестве Акопа Овнатаяна немного. Из достоверного его наследия к ним можно, в первую очередь, причислить «Портрет Ш. Надирян», середины 1840-х годов¹. Это — не лучшее по индивидуальной характеристике произведение Акопа Овнатаяна, но — картина, где художник стремится показать человека в реальной среде.

Однако роль «Портрета Ш. Надирян» в творчестве Акопа Овнатаяна значительнее, чем попытка создания портрета-картины. Выдающаяся по декоративному блеску работа занимает в его наследии особое место. Художник отходит в ней не только от обычного формата, но и от цветового лаконизма. Ни в одном другом известном своем портрете Акоп Овнатаян так не акцентировал цветом пышность одежды, не уделял столько внимания среде и аксессуару. Надирян изображена в богатейшем наряде из плотного серого шелка с кинозарно-красной вставкой, красными нижними рукавами и поясом-лентой. Вишнево-черная шапочка шита золотом. Открыто и звонко звучащая киноварь доминирует в портрете, делая его праздничным. Тонким контрастом к ней является светлая зелень долининой части пейзажа за скном, голубизна гор и неба с легкими облаками. Нельзя не видеть, что красота земли и праздничность наряда спорят с безжизненно-красивым, почти не моделированным лицом Надиряна. Роза на окне не случайна: это был понятный всем на Кавказе символ женской красоты. Акоп Овнатаян писал портрет Надиряна после того, как она умерла², и славил жизнь вопреки смерти. Именно поэтому ему и понадобились и символический розан, и тщательно разработанный, столь редкий у него, пейзаж. Портрет этот — несжданная в творчестве строгого и немногословного художника торжественная ода в честь жизни, красоты, молодости.

* * *

По достоверным данным, Акоп Овнатаян писал не только армянские портреты. Так, им были написаны портреты А. П. Ермолова, И. Ф. Паскевича, М. С. Воронцова и др. «Ему обязаны мы весьма схожими портретами всех главных начальников, бывших в здешнем краю», — отмечала «Иллюстрация»³. Часть этих работ все еще не разыскана, часть требует дальнейшего изучения⁴. Наибольшей удачей среди них является относящийся к 1840-м годам «Портрет Григория Мишевского»⁵ — русского офицера в накиннутой на плечи бурке. Сочетание скрупулезно нарисованных деталей черного мундира с мягкой, индивидуально-правдивой моделировкой лица, маленькие руки, рельеф золотого позумента, «открытый» ки-

¹ ГКГА.

² По сообщенным нам сведениям Р. Г. Дрампяна. Ими подтвердился наблюдение над живописью портрета. В основе рисунка лица Надиряна лежат или воспоминание о покойной (известно, что Акоп Овнатаян славился изобретениями не только живых, но и умерших; см. «Иллюстрация», 1846, № 20), или набросок с Надиряна в гробу. К последнему выводу нас склоняет преувеличенная ширина правой, как бы оплывшей щеки: так выглядит лицо, лежащее на подушке, если на него смотреть сверху и сбоку.

³ См. цитированную статью. Портрет Воронцова был написан Акопом Овнатаяном в нескольких вариантах.

⁴ Особого рассмотрения требует напрашивающаяся атрибуция Акопу Овнатаяну некоторых портретов грузин первой половины XIX в.; эти портреты числятся в Гос. музее искусств Грузии как работы «неизвестного художника».

⁵ ГКГА.

новарно-красный цвет высокого воротника и околыша белой фуражки, по контрасту с черным силуэтом фигуры — традиционны для живописи Акопа Овнатаяна. Но в загорелом лице с серо-голубыми глазами, в загаенной усмешке тонкогубого рта, в кудрявой рыжеватой голове на фоне намеченного облачного горного пейзажа есть доля нового лиризма.

Пониманием и углублением реалистических принципов Акоп Овнатаян был во многом обязан русскому портретному искусству. Наиболее привлекательным для него примером, несомненно, было творчество О. Кипренского. Никогда не опускаясь до подражания, оставаясь верным своему индивидуальному стилю и даже своим ошибкам, Акоп Овнатаян учился у замечательного русского романтика гуманному отношению к человеку, умению мягко касаться душевного состояния и видеть его различия. Особенно отчетливо это отразилось в женских портретах конца 1830-х и 1840-х годов. Так, в «Портрете Ш. Надирян» мы видим своеобразную национальную аналогию известному «Портрету Е. С. Авдулиной» О. Кипренского: ту же композицию (только зеркальную), то же флорентинское окно и романтический пейзаж за ним, наконец ту же деталь — цветок на окне; только гиацинт в стакане заменен комнатным розаном. Непосредственно вызывает в памяти героев Кипренского названный «Портрет Григория Мишевского». Знакомясь с русской живописью, Акоп Овнатаян в определенной мере усвоил в своих портретах и пространственность. Об этом говорят не только фоновые интерьеры и пейзажи в отдельных его произведениях, но и светотеневая динамика, появившаяся у него в однотонных фонах со второй половины 1830-х гг.

Портретное наследие Акопа Овнатаяна представляет собой новый этап развития армянской живописи. Большой художник, Акоп Овнатаян вобрал в себя накопленное и талантливыми и рядовыми предшественниками наследие армянской живописи, развивавшейся в условиях феодального Закавказья. Но он сумел пойти дальше. Усваивая опыт передовой русской художественной культуры, Акоп Овнатаян создал галерею живых, глубоко национальных образов, отличающихся невиданными до того в армянском изобразительном искусстве точностью и тонкостью индивидуальных характеристик. Они представляют собой сдвиг в истории армянской живописи, в определенной мере явившийся отражением тех стремлений, которые нашли наиболее яркое воплощение в эстетических взглядах его великого современника Хачатура Абовяна. Значительно уступая замечательному просветителю-демократу в прогрессивности и принципиальности, в народности образов и языка, Акоп Овнатаян все же завоевал право считаться художником «абовяновского периода» армянской культуры.

Однако значение творчества Акопа Овнатаяна не ограничено его ролью в истории армянского искусства. Чем больше будут его знать за пределами Закавказья, тем будет яснее, что поднятые на уровень высокого и оригинального мастерства лучшие его портреты представляют собой вклад в сокровищницу мирового искусства.

3.

Иначе сложилась жизнь и деятельность младшего брата Акопа Овнатаяна — Агафона (1815—1893)¹. В 1836 г. Агафон Овнатаян был при-

¹ Приводимые обычно в литературе даты рождения и смерти Агафона Овнатаяна неточны и должны быть исправлены согласно достоверным данным кладбищенской записи: «Авнатамов, Агафон Никитич, колл. сов., ктитор перкви, р. 1815—23 марта 1893 (Армянское Смоленское кладбище)». См. «Петербургский некрополь», т. I, СПб, 1912, стр. 14.

нят в Академию художеств и, вместе с Агиным и Мокрицким, зачислен в класс К. П. Брюллова¹. В 1843 г. «во внимание к хорошим познаниям его в живописи портретной, доказанным написанным им с натуры портретом», он получил звание «некласного художника»². Судя по этому отзыву, а также по тому факту, что в предшествующем году на академической выставке был показан его «Портрет горца мусульманского полуэскадрона»³, можно думать, что к этому времени Агафон Овнатанян в достаточной для академических требований степени овладел техникой живописи. Однако впоследствии он лишь в редких случаях обращался к живописи и всецело посвятил себя литографии.

В 1843 г. Агафон Овнатанян, «по весьма важным домашним обстоятельствам» (как свидетельствуют данные академического архива), должен был оставить Академию и поехать на родину. Но вскоре он вернулся обратно, и его дальнейшая деятельность протекала в Петербурге.

Самая ранняя из известных литографских работ Агафона Овнатаняна — «Портрет генерала Засса» на фоне горного пейзажа — датируется 1836 г. Портрет этот чрезвычайно связан с художественной традицией Овнатанянов, но еще наивен и плох по рисунку и, претендуя на картинность, значительно уступает портретам Акопа Овнатаняна.

В течение ближайшего за академическим периодом десятилетия основным занятием Агафона Овнатаняна было «Собрание портретов лучших английских лошадей — производителей и скакунов» (СПБ, 1846), а затем «Собрание портретов замечательнейших лошадей важнейших заводов и отличившихся на скачках и бегах в России» (СПБ, 1850). В обеих сериях Агафон Овнатанян выполнял роль литографа⁴, а во второй — также издателя⁵.

То же имело место в последующей деятельности Агафона Овнатаняна, когда им был выполнен ряд литографий по чужим рисункам. Таков альбом «Воспоминание о Пажеском корпусе» (СПБ, 1859)⁶. Так же обстояло дело с цветными литографиями «Бег троек на реке Неве в Санкт-Петербурге на приз управления государственного коннозаводства» и «Бег на императорский приз рысистых лошадей на реке Неве в С. Петербурге», относящимися к 1859 г.⁷

Вынесенное из Академии художеств умение рисовать Агафон Овнатанян упрочил, репродуцируя работы видных рисовальщиков и живописцев. Но считать их самостоятельной творческой деятельностью невозможно. Так, литографированные портреты М. С. Воронцова были сделаны Агафоном Овнатаняном с упоминавшихся работ Акопа Овната-

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1843 г., № 29, л. 61.

² Там же, л. 62. По сведениям Кондакова, это был «Портрет г. Герца» (цит. соч., т. II, стр. 1).

³ «Указатель выставки в имп. Академии художеств», СПБ, 1842, стр. 10.

⁴ Подтверждается подписями под изображениями: «Рис. на камне Авнатамов».

⁵ См. «Записку» Агафона Овнатаняна от 23 ноября 1850 г., ЦГИАЛ, оп. 1, л. 1850 г., № 133, л. 1.

⁶ Содержание подзаголовка титульного листа: «Издан и рисовал художник, титулярный советник и кавалер А. И. Авнатамов» раскрывается надписями на отдельных листах: «Рис. И. Шарлемань. Рис. на камне А. Авнатамов»; «Joseph Charlemagne. [18]58. Рис. на камень Авнатамов и Н. Брезе»; «Рис. с нат. И. Шарлемань. Рис. на камень Авнатамов и Клоквин».

⁷ На них столь же недвусмысленная надпись: «Рис. с натуры И. Шарлемань. Рис. на камне А. Авнатамов и Брезе».

яна¹, портрет А. М. Горчакова — с известной работы И. П. Кёллера², а поздний портрет виолончелиста К. Ю. Давыдова³, по всей видимости, рисован с фотографии. Наконец, показанная на выставке 1952 г. «Иллюстрация к Салтыкову-Щедрину»⁴ также не оригинальна: это — репродукция с одного из рисунков М. С. Башилова, создавшего в 1868 г. ряд удачных иллюстраций к «Губернским очеркам»⁵.

Если учесть все сказанное, становится совершенно ясным, что вышедший из брюлловского класса, наряду с Агиным, Н. Степановым и Башиловым, умелый рисовальщик Агафон Овнатаян не примкнул к передовому русскому искусству и не научился на его примере (как то делали лучшие соотечественники Агафона Овнатаяна) правдивому и национально-своеобразному отображению жизни, быта, людей своего народа и природы родной страны. Даже та единственная иллюстрация к М. Е. Салтыкову-Щедрину, которая подчас фигурирует в литературе в качестве основного «доказательства» прогрессивности искусства Агафона Овнатаяна⁶, на деле была, как отмечено выше, лишь выполненной по заказу издателя технической работой по переносу чужого рисунка на камень.

Литографский опыт Агафона Овнатаяна, возможно, оказался полезным другим армянским литографам, в какой-то степени способствуя популяризации этого рода искусства в среде армянских художников. Но тем и ограничивается историческое значение Агафона Овнатаяна. Идейная и художественная значимость его наследия не позволяет считать его прогрессивным явлением армянского искусства.

* * *

Одновременно с Акопом Овнатаяном (как стало теперь известно) работал в Тифлисе живописец-портретист Сукиасян. Этот факт важен не столько потому, что вводит в научный обиход еще одно имя дотоле неизвестного армянского художника, сколько потому, что позволяет видеть процесс развития армянской живописи первой половины XIX в. шире и глубже. На примере пока единственной разысканной работы Сукиасяна⁷,

¹ На трех литографиях с портретом М. С. Воронцова надпись: «Рис. на камне. А. Авнатомов» (СПБ, август 1849); «Писал Яков Авнатомов в Тифлисе. Рис. на камне Агафон Авнатомов в С.-Петербурге (без даты); «Рис. на камне Агафон Авнатомов в С.-Петербурге. Август 1849 г.» (раскрашенный вариант предшествующего листа). Смысл надписи на четвертой литографии: «Рис. Авнатомов» раскрывается вышеприведенными.

² На литографии надпись: «Рис. на камне и издал А. Авнатомов». Дозволено цензурой 16 июля 1849 г.

³ На литографии надпись: «А. Авнатомов (грав. на камне)». Дозволено цензурой 1 декабря 1860 г.

⁴ Цитированный каталог, стр. 22, № 14.

⁵ Иллюстрация к очерку «Корепанов» была опубликована в «Художественном листке» В. Е. Генкеля в числе пятнадцати литографий с рисунков М. С. Башилова. Все остальные иллюстрации литографировал П. Борель. На литографии Агафона Овнатаяна стоит дата цензурного разрешения: 21 февраля 1870 г.

⁶ Ср., например, цитированный каталог, стр. 14, или книгу: *М. Саргсян. Связи армянского и русского изобразительных искусств в XIX—XX вв.*, Ереван, 1953, стр. 60 (на арм. яз.).

⁷ Это — «Портрет М. Е. Ениколопова» (ГКГА), впервые показанный на выставке в Москве в 1952 г. вместе с работами Овнатаяна. См. цитир., кат. лог, стр. 20, № 44, а также стр. 8.

а в особенности ряда до сих пор не атрибутированных портретов, созданных тифлисскими живописцами в первой половине XIX в., можно убедиться в том, что искусство Акопа Овнатяна было самым талантливым, но далеко не единственным выражением новых тенденций в армянском искусстве. Те же национальные традиции, на которых выросло творчество Акопа Овнатяна, питали многих других; те же изменения в общественной жизни Закавказья и, в первую очередь, Тифлиса коснулись даже упорно державшейся за феодально-патриархальные обычаи амкарской среды. Поэтому было бы неверным видеть в стилистической близости многих работ неизвестных художников к подлинным портретам Акопа Овнатяна лишь подражание прославленному живописцу, хотя в отдельных случаях и это имело место.

Определенную роль в приобщении армян к мировому и русскому искусству сыграли скромные учителя рисования средних и низших учебных заведений Тифлиса. Если первоначально ими бывали преимущественно иностранцы, то с середины 1840-х годов преподавателями рисования в Тифлисе становилось все больше русских (а затем также грузинских и армянских) художников, бывших учеников Академии художеств. Но важно отметить, что еще до того среди тифлисских школьных учителей были армяне, изучавшие рисование в Московском Лазаревском институте, где оно входило в число преподававшихся предметов¹. В частности, с 1838 г. в Тифлисском уездном училище, смотрителем которого был тогда Хачатур Абовян, обязанности учителя рисования и черчения исполнял математик Г. А. Ирицпухов, окончивший Лазаревский институт и Московский университет².

Появление в Академии художеств Овнатяна было началом многолетних связей армянского искусства с высшей русской художественной школой. Вслед за тем сюда вскоре потянулись и другие ученики-армяне, тем самым подтверждая столь ярко выраженное Абовяном стремление передовой армянской молодежи к овладению высотами русской культуры.

Вместе с Агафоном Овнатяном учился в Академии художеств Мовсес Меликян (Моисей Меликов, 1818—18..), а несколько позже — Ованес Катанян (1827—1894). Первый из них был портретистом, учеником К. П. Брюллова, и получил в 1847 г. звание некласного художника за «Этюд головы старика с натуры». Однако ему не удалось впоследствии продолжить художественную деятельность³. Наоборот, Катанян сумел внести свою небольшую лепту в историю армянской художественной культуры. Он учился в Тифлисе в духовной семинарии, после чего был в 1848 г. послан М. С. Воронцовым в Академию художеств. Обязанный своей профессией гравера Н. И. Уткину и Ф. И. Нордану, Катанян получил звание свободного художника в 1856 г.⁴ Был долгое время учителем рисования в Тифлисе и способствовал развитию армянской графики второй половины XIX в.

¹ А. Зинovieв, Исторический очерк Лазаревского института восточных языков, М., 18 1, стр. 31, 54 и 59. Ср. также: „Семидесятилетие Лазаревского института восточных языков“, М., 1891.

² См. документы, опубликованные в книге: И. К. Ениколопов, Поэт Мирза-Шафи, Баку, 1938.

³ Он оставил известные „Заметки и воспоминания художника-живописца“ („Русская старина“, 18 6, т. 86, стр. 643—674).

⁴ Свидетельство на право преподавания рисования было Катаняну выдано Академией в 1857 г.

Сыном армянского народа был также прославленный еще на ученической скамье, всемирно известный русский маринист И. К. Айвазовский. Но воплощение армянских тем в его собственном творчестве и непосредственное влияние его искусства на армянскую пейзажную живопись относятся к значительно более позднему времени.

4.

Свое дальнейшее яркое развитие после Акопа Овнатаняна реалистическая армянская живопись нашла в творчестве Степанноса Нерсесяна (1807—1884).

Уроженец Эривани¹, Нерсесян окончил начальную школу в Эчмиадзине, вслед за чем был отправлен в Тифлисскую армянскую духовную семинарию². Здесь впервые обнаружилось его дарование и твердо выраженное стремление добиться высшего образования в Академии художеств. Возможно, что именно это стремление оказалось причиной исключения Нерсесяна из духовного звания³. Обострение отношений с церковниками впоследствии тяжело отозвалось на судьбе Нерсесяна.

По словам рекомендовавшего его в Академию художеств Хачатура Абовяна, Нерсесян, не имея средств на поездку в Петербург, поступил в услужение к одному итальянскому художнику с единственной целью попасть с ним в столицу⁴. В архиве Абовяна сохранились письма, свидетельствующие о живом интересе великого просветителя к судьбе Нерсесяна, которого он считал способным художником, глубоко преданным искусству. Нерсесян был одним из тех представителей нарождавшейся армянской демократической интеллигенции, на которых Абовян возлагал свои надежды в просвещении армянского народа.

Однако сразу по приезде в Петербург поступить в Академию художеств Нерсесяну не удалось из-за отсутствия вакансий⁵. В отчетах Общества поощрения художеств сохранились сведения, что Нерсесяну в 1835 г. оказывалась денежная помощь, а в 1837 г. с этой целью была куплена написанная им картина «Стреляющий азиатец»⁶.

Биография Нерсесяна уточняется данными архива Академии художеств. 5 мая 1838 г. Нерсесян подал президенту «Записку», в которой рассказал горестную повесть о том, как он в 1835 г., «приехав в С.-Петербург для вящего образования себя в рисовании», стремился поступить в прославленную Академию. Не попав «в число полных воспитанников», три следующих года молодой художник прожил в Петербурге, но не терял надежды добиться цели, хотя порой впадал в отчаяние. Длинное письмо Нерсесян закончил просьбой «осчастливить благосклонным своим вниманием юношу, кроме бога и вас никого не имеющего».

¹ ЦГИАЛ, оп. 1, д. 1838 г., № 67, л. 2.

² <П. Прошян>, Художник Стефан Нерсесян, «Тараз», 1893, № 12, стр. 177 (на арм. яз.). Имяющееся здесь указание, будто Нерсесян был родом из «Турецкой Армении», противоречит данным академического архива.

³ ЦГИАЛ, оп. 19, д. 1840 г., № 103а, л. 81.

⁴ Архив Хачатура Абовяна, цит. изд., стр. 34. Согласно недавним разысканиям П. Акопяна, художником этим был итальянец Цоппо, работавший в Тифлисе до 1835 г. См. его статью в журнале «Советакан граканутюн ев арвест», 1953, № 11 (на арм. яз.).

⁵ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 1838 г., № 67, лл. 2—3.

⁶ Эти материалы опубликованы в названной книжке М. Саргсяна, стр. 44—46.

«Записка» Нерсесяна с резолюцией А. Н. Оленина¹ была передана в правление Академии, где в это время и вплоть до своей отставки в 1859 г. основную роль играл Ф. П. Толстой. Известный впоследствии своей дружбой с Шевченко и благородной ролью в деле освобождения из ссылки гениального певца Украины, Ф. П. Толстой, всегда отзывчивый к чужому горю, и здесь остался преданным себе. В ответ на письмо Нерсесяна, уже 7 мая 1838 г. последовало определение Совета Академии: «Эриванского уроженца Нерсесова по уважению его способностей и отличных успехов в художестве, доселе им оказанных, зачислить в академисты 2-й степ<ени> на счет остаточных сумм Академии»². Решение это существенно как признанием способностей Нерсесяна, так и особенно указанием на проявленные им «отличные успехи». Поэтому можно считать, что Нерсесян сумел использовать первые три года пребывания в Петербурге для серьезной работы в живописи и рисунке.

В 1840 г. Нерсесян, со свойственной ему скромностью, просил Совет Академии удостоить за написанный портрет с натуры звания некласного художника «или, по крайней мере, звания рисовального учителя в гимназиях». В ответ на это последовало решение Совета от 19 августа 1840 г. удостоить Нерсесяна званием некласного художника «и если он пожелает, выдать ему дополнительно аттестат на право преподавания рисования в гимназиях»³. Будучи академистом, Нерсесян мог получить звание некласного художника после присвоения ему 2-й серебряной медали за живопись. Как мы видим, это произошло по прошествии лишь двух лет пребывания в академических классах. У нас нет документальных данных, у кого из академических профессоров учился в это время Нерсесян. Но если он и не был в числе непосредственных учеников К. П. Брюллова, Нерсесян, конечно, был близок с ними (хотя бы через земляков Агафона Овнатаняна и Григория Майсурадзе) и, во всяком случае, был знаком со школой Брюллова. К сожалению, до настоящего времени работ Нерсесяна академического периода не обнаружено.

По получении диплома Нерсесян некоторое время оставался в Петербурге, а затем несколько лет прожил в Шуше, где преподавал в школе и писал заказные композиции в местных церквях⁴. По-видимому, эта деятельность, уготованная Нерсесяну местным купцом-меценатом, не удовлетворяла художника, так как в 1846 г. среди живописцев Тифлиса уже числился «Нерсесов, на Эриванской пл., в д. Кетхудова»⁵. Вся последующая жизнь Нерсесяна оказалась, в основном, связанной с Тифлисом.

Армянские церковники, понимавшие значение дарования Нерсесяна, пытались «приручить» крамольного и обычно нуждавшегося художника. Они заказывали ему некоторые картины и предоставляли одно время жилье, а также — вначале бесплатное, а затем с жалкой оплатой — место преподавателя рисования в духовной Нерсесянской семинарии⁶, стремясь направить его искусство в клерикально-националистическое русло. Не случайно реакционная буржуазная пресса впоследствии приписывала

¹ «Препроводить в Правление И. А. Х. для надлежащего распоряжения согласно постановлениям».

² ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 1838 г., № 67, л. 1.

³ ЦГИАЛ, оп. 19, 1840 г., № 103а, л. 81.

⁴ Г. Шарбабян, Степанос Нерсесян, «Арвест», 1927, № 7—8, стр. 3—4 (на арм. яз.).

⁵ «Кавказский календарь на 1847 год», Тифлис, 1846, стр. 270.

⁶ См. К. Ерицяцц, Очерк 75-летия Нерсесянской семинарии (1824—1899 гг.), Тифлис, 1898 (на арм. яз.). Имя «Стефан Нерсесян» встречается в списке преподавателей 1850 г. (стр. 494).

Нерсисяну стремление «запечатлеть блистающие звезды армянской церкви и нации»¹ и, в качестве единственно достойной упоминания работы, называла его картину «Св. Саак и Месроп»², широко распространенную в церковных копиях. Не случайно из графических работ Нерсисяна дошла лишь одна (в многих отпечатках) литография «Католикос всех армян патриарх Нерсес». Не случайно оказались утерянными все исторические картины Нерсисяна, которым художник мечтал посвятить свое творчество³.

Сохранившиеся, вопреки усилиям клерикально-националистических кругов, лучшие портретные и одна жанровая работа Нерсисяна⁴ так явно говорят о реализме и демократизме художника, что заставить забыть об этих его качествах могла лишь планомерная враждебная информация. Недаром ценившие Нерсисяна выдающиеся армянские писатели и художники подчеркивали после его смерти, что он «был известен в узком кругу и совершенно незнаком новым поколениям». Поэтому изучение наследия Нерсисяна чрезвычайно затруднено. По воспоминаниям современников, Нерсисяном был написан, кроме пропавших исторических картин, ряд до сих пор не разысканных портретов, в том числе портрет владельца тифлисской типографии и библиофила Энфиаджяна.

Трудность изучения наследия Нерсисяна усугубляется тем, что дошедшие до нас его работы внешне очень разнятся друг от друга. Так, в единственной сохранившейся картине «Пикник на берегу Куры» Нерсисян показал себя незаурядным колористом, в то время как три из пяти дошедших до нас его портретных работ страдают сухостью живописи. Внимательное изучение наследия Нерсисяна приводит к выводу, что столь явные противоречия в характере и технике произведений коренились, главным образом, в отношении художника к изображаемому. Но очевидно сказывалась и разница во времени их создания.

Степаносу Нерсисяну было далеко не безразлично, что и кого писать. Видимо, в случаях, когда ему приходилось, чтобы не умереть с голоду, писать совершенно чуждых людей, он в какой-то мере утрачивал даже колористическое умение. Это отразилось, например, в двух официальных портретах — князя В. О. Бебутова и князя М. Аргутинского-Долгорукова.

Сравнение картины «Пикник на берегу Куры» с портретными работами Нерсисяна наводит также на мысль, что основным призванием Нерсисяна (как об этом свидетельствуют и воспоминания современников) действительно был не столько портрет, сколько самостоятельная картинная композиция.

Вместе с тем в работах Нерсисяна мы видим один и тот же характерный суховатый рисунок и жестковатый темный цвет в лицах, отличающийся от сравнительной живописной свободы, с которой писалась одежда, и безусловного увлечения цветом в пейзаже. Лучшие из его произведений роднит реалистическая типичность образов, критическое отношение художника к современной действительности, психологическая наблюдательность.

Одной из наиболее интересных работ, написанных Нерсисяном по возвращении в Тифлис, является небольшой «Портрет Мелик-Адамяна».

¹ „Тараз“, 1892, № 12, стр. 1.

² Эта картина была написана для монастыря Таргманчац.

³ Ср. упомянутую статью Г. Шарбацияна. Пропал, по неизвестным причинам, и ряд картин Нерсисяна, находившихся в Совете Нерсисянской семинарии.

⁴ Все разысканные произведения Степаноса Нерсисяна находятся в ГКГА.

Тяжеловатое смуглое лицо с крупным ртом смотрит на зрителя глазами человека, привыкшего приглядываться к собеседнику и применяться к обстоятельствам; в них виден не столько ум, сколько сообразительность. Правая рука, привычным бравым жестом опирающаяся на колено, говорит о самоуверенности. Сочетание нарядного архалуха с европейской рубашкой и респектабельным черным галстуком свидетельствует, что перед нами портрет одного из богатых тифлиских горожан, которому привычно ходить в местном платье, но который не прочь пофрантить какой-нибудь модной костюмной новинкой, обнаруживающей его «передовые» вкусы.



Ст. Нерсисян. „Портрет Мелик-Аламяна“
(Гос. Картинная галерея Армении)

Этот образ глубоко типичен. Такие купцы в старом Тифлисе XIX в. эксплуатировали и ремесленников, изготавливавших ткани и посуду, и крестьян, поставлявших зерно и фрукты, мясо и сыры, и, при случае, художника, который в глазах богатея ничем не отличался от лудильщика или портного.

Среди заказчиков Нерсисяна попадались такие, у которых хватало наглости вовсе не заплатить живописцу, жившему своим трудом. У старожилов Тифлиса сохранилось воспоминание о том, что Нерсисян, написавший портрет известного богача — купца Тер-Мкртчяна, никак не мог получить заработанные сто рублей. Тогда отчаявшийся художник нанял носильщика, привязал ему сзади портрет Тер-Мкртчяна и, снабдив последний надписью: «Этот человек присвоил следуемую мне плату», послал ходить по Авлабару. Веселая тифлисская толпа мгновенно узнала по портрету, кто обманул художника, и с презрительными возгласами и хохотом шла за носильщиком. Разразившийся скандал вынудил виновника немедленно уплатить долг.

Не случайно известный прогрессивный армянский деятель Ст. Назарян писал Нерсисяну в Тифлис в 1847 г., поздравляя с окончанием Академии художеств: «Напишите, ценят ли Вас там <...>. Жалею, что наша <...> нация не хочет знать те хорошие качества, которые есть в армянском народе <...>. Не надо думать, что среди нас есть только ишханы, попы»¹. Автор этого письма, видимо, ясно представлял себе среду, в которой предстояло жить и работать Нерсисяну.

В условиях нарождавшегося в Закавказье капитализма среди армянской буржуазии встречались люди, стремившиеся к просвещению и помогавшие талантливому выходцам из народа получить образование. И все же господствующей среди них была фигура удачливого купца-хозяина, впоследствии ставшего одним из центральных отрицательных образов в драмах Габриела Сундукяна. Поэтому «Портрет Мелик-Адамяна» Нерсисяна приобретает особое значение. Его острая социальная характеристика не имела предшественников в армянском искусстве.

Новаторскими в армянской живописи являются также пластика пышущего здоровьем крупного молодого лица, горячее светотеневое письмо и характер ярких цветовых контрастов в одежде: голубого и красного (шелк рукавов, белого и черного в манишке и архалухе). Все это делает «Портрет Мелик-Адамяна» самым близким к К. П. Брюллову из армянских портретов. Но это впечатление вызывается общим строем портрета, навеянным многими наблюдениями, а не подражанием тому или иному образу или приему. Несомненно, что Нерсисян во время пребывания в Петербурге видел не одну портретную работу Брюллова.

Именно свежесть воспоминаний о живописи Брюллова позволяет считать «Портрет Мелик-Адамяна» самой ранней из сохранившихся работ Нерсисяна. Однако портрет, при всей его явной связи с брюлловской традицией, неповторимо своеобразен и национален. Его характеристика значительно глубже характеристик Акопа Овнатяна и совершенно свободна от условности.

Те же новые для армянской живописи черты мы видим в картине Нерсисяна «Пикник на берегу Куры». Этот холст, до первой мировой войны находившийся в Эрзеруме, в семинарии Санасарян, является первой не только в армянском, но в искусстве всего Закавказья национальной бытовой картиной.

На берегу Куры, в тени дерева, к вечеру расположилась группа веселящихся богатых горожан. Нарядные молодые женщины и девушки в светлых платьях из блестящего шелка, собравшись в кружок и хлопая в ладоши (одна из них — аккомпанируя на бубне), следят за плавным танцем стройной солистки. Робко поглядывает на пляшущую красавицу подошедший крестьянин, контрастирующий с пышно одетым усатым мужчиной, подбадривающим нарядных девушек в их веселье. На первом плане группа женщин: молодая кормящая мать, склонившая красивую голову в нарядном лачаке к сыну, пожилая хозяйка со скатертью в руках, озабоченная приготовлениями к ужину, и грустная молоденькая служанка в платке, покорно слушающая приказания старшей в доме.

Левая часть композиции необычно остра по изображенной ситуации: между двумя купцами в традиционных архалухах сидит опьяневший капитан-исправник, которого усиленно потчует вином из расписного кувшина старик-купец. Интересно отметить, что второй — молодой — горо-

¹ Письмо из Казани от 11 июня 1847 г., опубликованное *К. Ерицяном* в газ. «Ардзаганг», 1888, № 2 (на арм. яз.). С этой публикацией меня любезно познакомил М. Казарян.

жанин сидит полуотвернувшись и пренебрежительно наблюдает эту сцену. На переднем плане группу замыкает фигура печального слуги в бедной чухе, готовящего господам шашлык. Им же, поодаль в реке, рыбаки ловят на ужин рыбу.



С. Нерсисян, Пикник на берегу Куры
(Гос. картинная галерея Армении)

Картина «Пикник на берегу Куры» полна наблюдательности и жизненных конфликтов. Главной задачей художника является противопоставление безмятежно веселящихся богачей их слугам, особо тщательно написанным на первом плане. И те и другие охарактеризованы со знанием жизни, в реальных отношениях, которые благодаря этому выглядят естественно на холсте. Они являются содержательным центром картины «Пикник на берегу Куры».

Менее существенен для композиции, но не менее типичен второй конфликтный момент — спаивание военного чиновника. Характерно, что этим делом занят именно глава семьи и тем самым, как полагалось, глава предприятия, для процветания которого считалось необходимым на славу угостить нужного представителя власти. Угодливость и расчетливость старшего претят молодому. Эта деталь, как и вся картина в целом, объяснима условиями социальной и культурной жизни Тифлиса конца 1840-х годов, к каковым, мне думается, следует отнести написание картины «Пикник на берегу Куры».

К этому времени передовая интеллигенция Тифлиса была уже знакома с творчеством Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Критический дух «Горя от ума» всколыхнул немало лучших умов¹, и на тифлисской любительской сцене появились первые реалистические пьесы, сатирически бичевавшие феодальное дворянство, чиновников и купцов-ростовщиков.

¹ См. по этому поводу: В. Вартанян, Грибоедов и армянский театр, Ереван, 1955, стр. 8—44 (на арм. яз.), а также: И. К. Ениколопов, А. С. Грибоедов в Грузии и Персии, Тифлис, 1929, стр. 62.

Но было бы неверным делать отсюда вывод, что сюжет «Пикника на берегу Куры» был обязан своим появлением только примеру сатирической драмы. Эти явления в одинаковой мере были рождены созревшей передовой общественной мыслью, отражавшей процесс развивавшегося в Закавказье капитализма и освобождения от еще вполне живучих остатков феодального строя. И для прогрессивной художественной культуры того времени весьма характерно, что, наряду с разоблачением знати, помещиков и чиновников, уже вставало осуждение денежного мешка и взяточника, т. е. всех тех, от кого терпели горькую муку ремесленный люд закавказских городов и первые представители разночинной интеллигенции.

Таким образом, появление сатирического «Пикника на берегу Куры» в армянской живописи конца 1840-х годов было вполне закономерно. Оно тем более становится объяснимым, если учесть пройденную Нерсесяном школу и длительное пребывание в Петербурге в среде учеников К. П. Брюллова. С этой точки зрения обращение к национальной бытовой картине также было вполне естественно: это был путь большинства художников-реалистов — учеников замечательного русского мастера. Острокритическое отношение к современной жизни кавказского города, изобличение купцов и чиновников-взяточников сближает (как уже отмечалось в искусствоведении) Степанноса Нерсесяна с Федотовым.

Сюжетное и образное новаторство картины «Пикник на берегу Куры», позволяющее считать ее первым национально-армянским произведением критического реализма, усугубляется рядом наблюдаемых в жизни бытовых деталей. Таковы в частности, шашлычный вертел в руках слуги, расписной кувшин для вина и ставший уже обязательной принадлежностью зажиточного тифлисского семейства самовар. Они нарисованы с тщательностью, позволяющей видеть в них натурные зарисовки. О натурной же подоснове образа говорят облик слуг и сидящие мужские и женские фигуры. Все остальное, очевидно, писалось по воображению.

Однако и здесь ощутима разница между тем, что художнику было сюжетно близко и важно, и тем, что в картине было менее существенно или давалось труднее. Так, композиция группы купцов и чиновников и ее противопоставление слуге, психологический контраст хозяйки и молодой служанки — результат собственных впечатлений Нерсесяна — целиком оригинальны и самобытны.

Но в «Пикнике на берегу Куры» есть доля подражательности в композиции пейзажа и группе танцующих девушек. Так, средний план пейзажа «Пикника на берегу Куры» напоминает по композиции рисунок Г. Г. Гагарина «Вид Тифлиса», повторенный позднее в известной литографии¹, но решительно отличается от живописных работ последнего колористическим решением. Отлично от рисунка Гагарина написаны Нерсесяном передний и задний пейзажные планы: слева, вместо круглящихся кудрявых деревьев рисунка Гагарина, у Нерсесяна — оголенные горные уступы, предшествующие тифлисской крепости, справа — уступы скалы и большое дерево с обломанной бурей верхушкой. Действие перенесено Нерсесяном как бы ближе к среднему плану гагаринского рисунка. «Пикник» komponуется им не на высоком берегу реки, видимом в пейзаже Гагарина, а на пологой лужайке. С избранной точки доминирующая над Тифлисом гора Мтацминда правильно переносится левее, чем у Гагарина, и рисуется монументальнее и выше.

¹ G. Gagarine, Le Caucase pittoresque, „Paysages“, Paris, MDCCCXLVII

Все это заставляет вспомнить картину М. Ю. Лермонтова «Вид Тифлиса» — первое романтически-эффектное по композиции и, вместе с тем, глубоко правдивое изображение живописной грузинской столицы¹. Роль Лермонтова в развитии искусства народов Закавказья еще недооценена: Между тем великий русский поэт был и первым художником, сумевшим образно передать живописность кавказского пейзажа и жанровой сцены. Не являясь профессионалом он сделал то, чего не смогли достичь посещавшие Кавказ добросовестные академические рисовальщики.

Пропорции Мтацминды в картине Нерсисяна характер склонов и светотени ближе к Лермонтову, чем к Гагарину. Однако картины Лермонтова Нерсисян не видел. Следовательно, эта близость может быть объяснена лишь объективной правдой наблюдения приблизительно с одного и того же места. Выбор этого места стал традиционным для общего представления о Тифлисе после появления гагаринской литографии. Вдохновившись идеей этой пейзажной композиции, Нерсисян создал свой вариант тифлисской панорамы, основанный уже на личных цвето-световых наблюдениях.

Хотя нет никакого сомнения, что Нерсисян был неоднократно свидетелем женских танцев в тифлиских садах, связь с творчеством Гагарина может быть прослежена и в группе танцующих. При всей оригинальности образов, рисунка и цвета, она напоминает композицией и расположением в пейзаже (особенно силуэтом темного дерева, служащего кулисой за группой танцующих) широко известную гагаринскую «Лезгинку», в свою очередь сюжетно подсказанную рисунком Лермонтова².

У русских мастеров-романтиков Нерсисян почерпнул также умение объединять картину в колористическом единстве. Но достигает он этого своими собственными поэтическими средствами. В «Пикнике на берегу Куры» переданы только что опустившиеся над тифлисским ущельем густые южные сумерки, еще таящие кое-где розовый отсвет заката. Сложность и контрастность индивидуальных и групповых характеристик гармонически обобщены колоритом. Очень красиво мерцание в сумеречном пейзаже зеленоватого шелкового платья женской фигуры с бубном и голубого платья девушки, танцующей с поднятой в руке розовой лентой. Мягко оттененные сиренево-розовой рубашкой мальчика в центре и розовато-серыми колебаниями цвета в уходящем в глубь холста правом скалистом берегу, они являются основным цветовым контрастом к темным массам левого берега и силуэту старой тифлисской крепости. Привлеченный колористической поэзией картины, зритель начинает внимательно присматриваться к ней, постепенно постигая ее правдивый, глубокий рассказ.

Образные, композиционные и цветовые качества «Пикника на берегу Куры» свидетельствуют с полной убедительностью, что в лице Степанноса Нерсисяна армянское искусство обрело своего первого талантливого мастера реалистической картины. Они заставляют горько пожалеть о других утраченных его картинах и неиспользованных возможностях. Нерсисяном могла быть создана не одна работа на современный сюжет, но положение художника в Тифлисе тех лет не позволяло творить все, что подсказывала ему совесть разночинца. За неимевшим влия-

¹ Ивановский музей, Цветное воспроизведение см. в «Литературном наследстве», № 45—46, М., 1952, между стр. 160—161. До этой картины Лермонтова все известные общие виды Тифлиса не поднимались над ландшафтными схематическими изображениями.

² См. «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», т. II, М.—Л., 1953, стр. 135.

тельных связей бывшим дьяконом, дружившим с армянскими просветителями, неусыпно следили церковники, которых никак не могла удовлетворить реалистическая бытовая, а тем более сатирическая картина.

В связи с двумя рассмотренными работами Нерсесяна, в которых художник проявил себя наиболее ярко и, вместе с тем, отдал определенную дань искусству русских романтиков, следует вкратце остановиться на вопросе об атрибуции известного портрета Хачатура Абовяна¹, недавно приписанного раннему Нерсесяну двумя армянскими исследователями². Единственный дошедший до нас современный портрет великого армянского просветителя вызывает естественное стремление обнаружить его автора. Документально подтвержденные дружеские отношения Хачатура Абовяна с Нерсесяном и возможная их встреча в Петербурге в 1835 г. тоже позволяют предположить, что Нерсесян мог стать автором портрета Абовяна, тем более, что был обязан последнему. Но во всякой атрибуции произведения искусства подобные рассуждения могут играть роль только при наличии одного существеннейшего обстоятельства: атрибутируемое произведение должно быть действительно написанным в манере, стиле, технике данного художника. Иначе любая сложная цепь побочных доказательств окажется построенной на песке. Здесь мы встречаемся именно с подобной умозрительной ошибкой. С первого же взгляда на данный портрет становится очевидным, что он не имеет ни одной общей черты с дошедшим до нас живописным наследием Нерсесяна. Знакомство с «Портретом Х. Абовяна» убеждает, что живопись его, безусловно, не только не армянского, но и не русского происхождения. Ряд свойств живописи «Портрета Х. Абовяна» приводит к мысли, что автора портрета следует искать среди прибалтийских художников — дерптских современников Абовяна. Недаром в семье писателя сохранилось воспоминание о том, что портрет этот был написан «кем-то из его дерптских товарищей»³.

Для характеристики творчества Нерсесяна важен еще «Портрет неизвестного», написанный, по всей вероятности, в начале 1850-х годов. С изображенным в нем типом человека мы знакомы по многочисленным мужским портретам Акопа Овнатяна. Внешне это все тот же зажиточный и благонамеренный (о чем свидетельствует медаль на шее) тифлисский горожанин. Но, резко отличаясь от изящества и декоративного блеска живописи Овнатяна, сравнительно большой темный «Портрет неизвестного» запоминается, прежде всего, суровой правдой изображенного характера. В нем нет ничего похожего на бравурную самоуверенность «Портрета Мелик-Адамяна». Старееющее худое лицо с длинным носом и небольшими глазами, умная и недобрая печаль которых делает его значительным, рассказывает о трудной жизни, где к относительному благосостоянию, вероятно, приходилось пробиваться сквозь обман, постоянную настояженность, унижение личного достоинства. Лицо неизвестного написано той же жестковатой кистью, на темном подмалевке, и

¹ Гос. литературный музей Армянской ССР. Цветная репродукция этого портрета помещена в журнале «Советакан арвест», 1957, № 4.

² См. статьи Р. Заряна, «Гракан терт», 1948, № 32, стр. 4, и М. Саргсяна, «Сс-ветакан гракантюн ев арвест», 1948, № 9, стр. 156—164 (обе на арм. яз.).

³ Ср. цит. статью Р. Заряна. Первый раздел этой статьи «Портрет Абовяна или нет?» убедительно доказывает, что данный портрет действительно является подлинным портретом Хачатура Абовяна. К сожалению, второй раздел статьи «Кто автор портрета?» основан на ряде домыслов. Вопрос об атрибуции данного портрета мною рассматривается в другой работе.

отличается почти тем же рисунком, что и лица в «Пикнике на берегу Куры». Но, хотя моделировка достаточно разнообразна и выразительна, нельзя не отметить, что живопись Нерсисяна в «Портрете неизвестного» частично теряет ясность и уверенность приемов.

Анализ лучших из дошедших до нас произведений Нерсисяна, как мы видели, действительно свидетельствует, что Нерсисян учился многому на примерах русской живописи, в первую очередь прогрессивно-романтической. Видели мы также, что в «Пикнике на берегу Куры» армянский художник не по отдельным формальным признакам, а по существу заставляет вспоминать Федотова. Все это не только не помешало, но помогло Нерсисяну проложить дорогу критическому реализму в армянской живописи. И столь важные для истории армянского искусства сдвиги в его творчестве относятся именно к периоду, непосредственно следовавшему за его плодотворным учением в Петербурге.

Наоборот, дошедшие до нас поздние (примерно со второй половины 1850-х годов) портреты Нерсисяна свидетельствуют об ослаблении мастерства талантливого и прогрессивного художника, к этому времени уже сломленного условиями жизни. Кроме уже названного сухого и казенного «Портрета В. О. Бебутова», к ним относится небольшой, очень слабый «Портрет неизвестной» — пожилой женщины в черном платье и черном платке¹.

Вряд ли случайно в 1856 г. исчезает Нерсисян из списков тифлиских живописцев², тогда как в них продолжает сохраняться Акоп Овнатянян, а в 1855 г. появляется любимец тифлисской аристократии — портретист З. Франкен. Вряд ли также случайно, что часто менявший квартиры Нерсисян в 1850 г. уже жил в «церковном доме», а в 1851 г. числился живущим в доме «армянской семинарии»³.

Трагизм творческой судьбы Нерсисяна усугублялся свойствами его характера — исключительной скромностью, мягкостью, добротой. По воспоминаниям Гиго Шарбабчяна, художник нередко изливал свое горе в «жалобных стихах», но бороться за свои права не умел. Всем этим ловко пользовались армянские церковники, с 1850-х годов все более властно вторгавшиеся в его жизнь, а впоследствии принявшие все меры, чтобы исказить самую память о нем. Не в силах пробить стену косности и равнодушия одних, мракобесия других, Нерсисян умер в городской Михайловской больнице, что в условиях Тифлиса XIX в. было равнозначно смерти нищего.

Мы не имеем никаких данных о повторных посещениях Нерсисяном Петербурга и знаем, что следующее поколение художников-реалистов выросло в Тифлисе лишь в 80-х годах XIX в. Усугубленное бедственным экономическим положением, состояние одиночества и оторванности от живой и талантливой творческой среды с годами привело у Нерсисяна к некоторому «окостенению» живописи. Поэтому относительная скованность письма в «Портрете неизвестного» и деградация мастерства в последующих портретах могут быть, в известной мере, объяснены более поздним временем их создания.

Однако все сказанное никак не лишает исторически-прогрессивного значения лучшие работы Степанноса Нерсисяна. Его подвижнический и талантливый труд остается первым образцом критического реализма в армянской живописи.

¹ В течение долгого времени Нерсисяну ошибочно приписывался еще «Портрет Елизаветы Абовян» (ГКГА).

² «Кавказский календарь на 1857 год» и сл.

³ См. «Кавказский календарь на 1851 год» и сл.

Дальнейшее детальное изучение знаменательного этапа в истории армянского национального искусства, который последовал за присоединением Армении к России, несомненно откроет еще много фактов, позволит уточнить то, что сегодня кажется неясным, отбросить ряд предположений или превратить их в знание.

Нашей задачей было ознакомить с основными характерными явлениями нового армянского искусства, показать его развитие в борьбе с реакцией и пережитками средневековья, в свете плодотворной дружбы с передовой русской культурой. Не скрывая противоречий этого развития в целом и в творчестве отдельных мастеров, нельзя не видеть в наследии лучших из них эстетические ценности, не только дорогие армянскому народу, но и вошедшие в сокровищницу искусства всех народов Советского Союза.

ՄԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԻ ՀԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ

ԻԶԱՐԵԼՍ ԳԻՆՁՔՈՒՐԳ (ԱԵԻճԳՐԱԴ)

(Ա մ փ ո փ ո մ)

Հայաստանը Ռուսաստանին միացվելուց առաջ հայ արվեստը զրկված էր զարգացման հնարավորություններից: Քաղաքական աննպաստ պայմանների շնորհիվ հայրենիքից հեռացած հայ արվեստի մշակները շարունակում էին աշխատել Հայաստանի սահմաններից դուրս, պահպանելով ավանդական ազգային ձևերը նկարչության, երաժշտության, ճարտարապետության և արվեստի այլ բնագավառներում: Ականավոր հայ նկարիչների մի ամբողջ սերունդ առաջ եկավ XIX դարի առաջին կեսում Թիֆլիսում: Նրանց արվեստի զարգացման գործում վճռական դեր խաղաց Անդրկովկասի միացումը Ռուսաստանին: Հնարավորություն ստանալով ծանոթանալու ռուսական առաջադեմ կուլտուրային, նրանք կատարելագործեցին իրենց արվեստը և այն հասցրեցին ավելի բարձր աստիճանի: Ներկա հոգվածի նպատակն է ծանոթացնել ընթերցող հասարակայնությանը հայ արվեստի հետ, որ զարգացել է այդ ժամանակաշրջանում: Սկսած XIX դարի 30-ական թվականներից, մի շարք հայ էրիտաստրոգներ՝ Մովսես Մելիքյանը, Հովհաննես Քաթանյանը, Խաչատուր Աբովյանի կողմից հովանավորված Երևանցի Ստեփանոս Ներսիսյանը, Հովնտթանյան նկարչական հրուշակավոր բնույթից Աղաթոնը և ուրիշները սովորում էին Պետերբուրգում՝ լամոնտաստանյան Գեղարվեստից ակադեմիայում: Ուսանելով Բրյուլովի և ռուսական հայտնի մյուս նկարիչների մոտ, նրանք իրենց արվեստում կիրառում էին ռեալիստական սկզբունքներ: Հոգվածում արվում է թիֆլիսաբնակ նկարիչների գործերի դնաստատականք: