мастера
ветского
скусства

Саркис МУРАДЯН

ЖИВОПИСЬ

Саркис Мурадян

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

В. МАРТЫНОВ

Саркис Мурадян

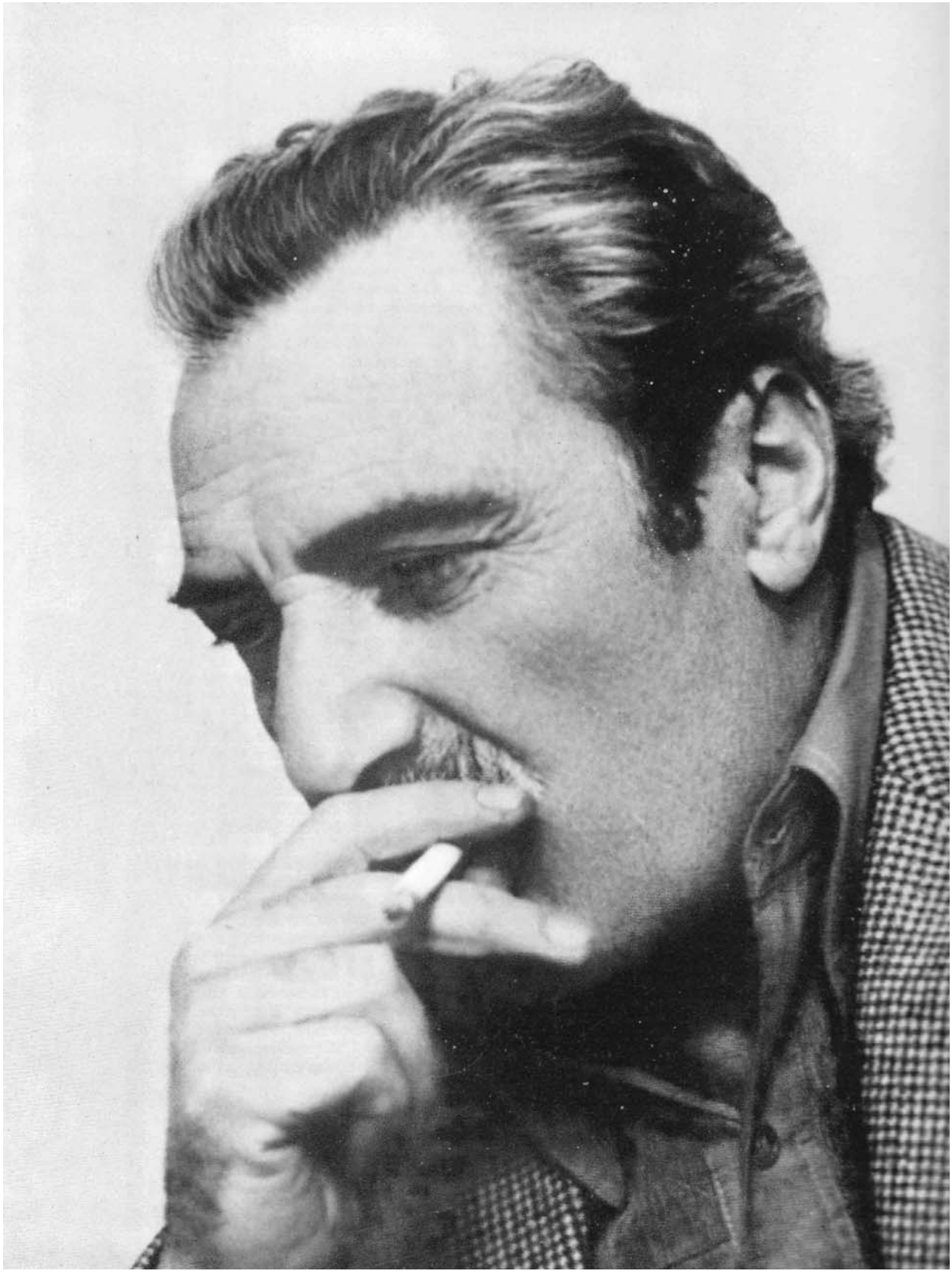
живопись

Москва
Советский художник
1980

$$\frac{75-\text{С}}{\text{М}-29}$$

$$\text{М}\frac{80103-076}{084(02)-80}\ 58-80$$

© Издательство «Советский художник». 1980 г.



Постигая жизнь, утверждаясь своим искусством в полноте и разнообразии духовного бытия, каждый подлинный художник проходит долгий и непростой путь. Творческие устремления, направленность поисков, характер эволюции и развития индивидуального стиля, манеры, постепенный отбор излюбленных сюжетов, тем, мотивов — всё это в конечном счёте подчинено единой «сверхзадаче» — найти точную меру взаимозависимости реальных наблюдений, почерпнутых из окружающего мира и идеальных представлений, глубоко личных и одновременно выработанных временем. В создаваемых произведениях мастера искусства как бы упорядочивают, соподчиняют первичные впечатления в соответствии с какой-либо идеей, изыскивают особые формы взаимосвязи замысла и натуры. Часто, сравнивая между собой картины художника, почти наглядно улавливаешь строгую градацию в степени приближения избранной им манеры письма к тому, что отличает его собственное мирочувствование, определяет его индивидуальную «философию красоты». В этом смысле творчество известного советского живописца, лауреата Государственной премии СССР, заслуженного деятеля культуры Армянской ССР Саркиса Мамбреевича Мурадяна вызывает особый интерес.

Его лучшие произведения отличаются строгой выверенностью композиционных построений, сознательным аскетизмом цветовых решений, продуманностью и тщательностью в подборе деталей. Полотна этого художника сочетают в себе программный аналитизм авторского видения с намеренным «остранением» пластических характеристик натуры. Ценности, извлекаемые художником в процессе образной переработки действительности, предстают в работах Мурадяна как итог длительных раздумий о жизни, как результат, суммирующий нравственный и интеллектуальный опыт постижения разноречивой реальности. В своём творчестве он ищет такие формы и способы самовыражения, в которых бы его личные суждения о бытии отчасти выявляли мировоззрение многих, а его собственный опыт мирочувствования обнаруживал сопричастность идеалам и устремлениям других.

Такого рода поиски означают для Мурадяна не только усилия понять себя через своё искусство или найти свой изобразительный язык. Его пейзажи, натюрморты, портреты, сюжетные композиции совокупно могут быть восприняты как некая идеографическая запись диалога времени и человека. Именно этим объясняется активный интерес широкого круга зрителей к картинам армянского художника. Привлекает строгая взаимосогласованность частного и общего, личного и социального в его полотнах. Но далеко не сразу была обретена живописцем искомая мера точности, найдены глубоко оригинальные аспекты восприятия повседневных событий и конкретных вещей, точно так же как не сразу сложились отличительные качества, присущие манере воплощения.

Художник развивался своеобычным путём. От перегруженности и усложнённости первых тематических полотен он перешёл к простым и лапидарным построениям, от непосредственности видения к детально продуманной философской позиции, к уверенности в необходимости сознательно отучиться взирать лишь на то, что предлагает взору привычка. Все усилия Мурадяна направлены на достижение «неслыханной простоты» в искусстве, ясности и глубины художественного обобщения. Уже ранняя картина «Последняя ночь. Комитас» (1956) характеризуется как раз стремлением представить общефилософскую проблематику в конкретно-историческом преломлении, попыткой отойти от только эмоционального прочтения темы к идейно-содержательной интерпретации бытия. Стремясь в этом полотне выразить идею присутствия будущего в прошлом, представить эпизод из жизни Комитаса как знак судьбы, вполне понятный лишь в исторической перспективе, как событие, истолковывающее время, Мурадян в самом замысле как бы наметил, предвосхитил для себя путь восхождения от детали к целому, от реализма впечатлений к реализму концепций.

Разумеется, такое прочтение темы проявилось у него значительно позже как результат соотнесения последующих трансформаций творческого метода, как вывод, привнесённый в прошлое из будущего. Отсюда вполне понятна неэффективность чисто хронологического подхода к изучению творчества Мурадяна. Его картины обладают свойством пояснять одна другую, не дополнять, а именно выявлять подспудный смысл не каждой отдельной работы, а всей их совокупности. В этом контексте содержание произведений, ещё только создаваемых им, или тех, что будут созданы, как бы заложено изначально в системе художественных идей, образов, склонностей и пристрастий, уже обозначенных живописцем в ранее написанных картинах. Странным образом в полотнах Мурадяна улавливаешь определённую взаимообратимость не только стилевой манеры в её временных изменениях, но и содержательных аспектов, своего рода смысловой изоморфизм, интеллектуальное подобие работ, рождение которых разделено десятилетиями. Такая особенность может быть понятна, если допустить, что во всём творчестве Мурадяна осознанно или неосознанно присутствует одна закономерность, а именно: выражение общего у него господствует над частными интересами, оно имеет предопределяющее влияние на все замыслы художника и входит во все фазы его творческой деятельности. Эта закономерность ограничивает эмоциональную свободу живописца, устраняя разнонаправленные художественные импульсы и порывы и оставляя дееспособными только те, которые содействуют получению нужного результата. Вот почему, рассматривая творчество Мурадяна в целом, можно использовать лишь типологическую группировку изобразительного материала, с тем чтобы попытаться проследить процесс преобразования отдельных пластических мотивов в изобразительные темы, а художественных образов — в поэтическое кредо.

В живописи Мурадяна очень трудно выделить какие-либо отдельные периоды художественно-стилевого развития, поскольку он принадлежит к тому кругу мастеров, которые исподволь видоизменяют свою манеру, постепенно обогащая видение натуры, углубляя свои цели и задачи, И если в работах конца 1950-х годов ещё заметны определённая скованность, некоторая однозначность в трактовке изображаемых персонажей, дробность портретных характеристик, то всё это лишь свидетельствует о накоплении не только профессионального опыта, но и жизненных впечатлений, практических навыков и умения осмыслить многообразные факты реальности.

Совокупность творческих устремлений художника фиксирует, однако, некий органический рост таланта Мурадяна, охватывает сложный процесс развёртывания его

способностей к самовыражению. Обозревая путь, пройденный живописцем, анализируя созданные им произведения, наконец, знакомясь с замыслами будущих картин, невольно проникаешься отчётливым ощущением, что существует некая внутренняя упорядочивающая цель, которой подчинено развитие его художественных возможностей. И если хронологически или стилистически довольно трудно разграничить отдельные этапы, то, опираясь на определённые типологические признаки, характеризующие произведения различной направленности, можно условно очертить основные разветвления, по которым развивается талант художника.

Тематические полотна живописца, представляющие, образно говоря, плоды, рождённые этим «ветвлением» таланта, сравнительно легко группируются с учётом ряда отличительных признаков, если пренебречь механическим представлением о непрерывной эволюции творчества Мурадяна (в соответствии с которым хронологическая последовательность не должна нарушаться). Подобная группировка привлекательна тем, что при этом удачно выявляются и дополняются отличительные качества образующихся групп.

В самом деле, произведения первой группы, куда включены в основном работы 1950-х — начала 1960-х годов, типологически характеризуются ярко выраженной сюжетностью, некоторой повествовательностью, дробностью изобразительного языка, литературно-драматургической трактовкой темы. В таких полотнах, как «Последняя ночь. Комитас» (1956), «Комитас. Апрель 1915 г.» (1965), «Свадьба в Раздане» (1960), «Утро в Раздане» (1962), «Новый посёлок» (1960), «Воспоминания» (1958), «Весна пришла» (1960), «Грёзы» (1959), Мурадян постепенно обозначает переход от сюжетного мышления к наблюдению жизни, от историко-психологических реконструкций к реализму впечатлений, к правде действительного переживания.

Картины, обнаруживающие иную ориентацию, хотя и создававшиеся одновременно с названными, объединяются во вторую группу. Для них характерна тенденция к лирико-экспрессивному выражению темы, к активному использованию психологически-эмоциональной режиссуры в построении изображения, к драматургическому, отчасти даже сценическому осмыслению реально наблюдаемых фактов. Жизнь в этих полотнах предстает в её нестандартных проявлениях, обретает иной модус, воплощая собой активное созерцание, превращающее случайное ощущение или беглое впечатление в обобщающее суждение («На балконе», 1975; «Разговор», 1976; «Новости», 1975 и др.).

В сопоставлении, во взаимоопосредовании установок, определивших творчество Мурадяна не только в области тематической живописи, но и в жанре пейзажа и портрета, возник и развивается третий тип композиционных картин: полотна, характеризующиеся концептуальным подходом к задачам изобразительного искусства, своего рода реализацией идеального в формах самой жизни («В моём городе», 1967; «Антуни», 1969; «Перекрёсток», 1977 и др.).

Естественно, что все названные особенности по отдельности можно уловить в произведениях, входящих в любую из трёх указанных групп. Это значит лишь то, что творчеству Мурадяна не чужда известная предустановленность в развёртывании художественных потенций. Возникновение нового у живописца часто осуществляется не во взаимоотталкивании опыта и свежих впечатлений, а наоборот, посредством преобразования замысла внутри уже пережитого. То, что это именно так, убедительно подтверждает даже сравнение работ, включённых в одну и ту же группу.

В 1965 году была написана картина «Комитас. Апрель 1915 года» — работа, привлекающая своей экспрессией и лаконичностью, хотя типологически она примыкает к произведениям первой группы. Художник повторно обращается к судьбе человека, чья жизнь исполнена трагического смысла. Но в этом полотне Мурадян решает несколько

иные задачи и по-иному видит уже известную ему тему. Он отказывается от повествовательно-сюжетной разработки холста, от конкретных исторических деталей и определённости в трактовке пейзажного фона. Смысловой доминантой здесь выступает фигура Комитаса, по силуэту напоминающая очертания креста. Совмещение и наложение реального и символического пластов в истолковании сюжета определяют весь строй произведения. Ассоциативное, по зрительному подобию, сближение иконографической схемы «Распятия» и изображения духовных мук Комитаса рождает своего рода образную полифонию, сложное переплетение исторических планов, их взаимопроникновение и взаимоопосредование.

Во многом такое решение сюжетной темы, связанной с судьбой Комитаса, может быть объяснено той эволюцией, которую претерпело художественное мышление Мурадяна. Живописцу потребовалось преодолеть в себе тяготение к многосложности, дробности, отказаться от литературной трактовки темы. Необходим был опыт формостроения, приобретённый в работе над разданским циклом картин (1960 – 1964), где художник, зрительно организуя реальные впечатления, впервые отчётливо почувствовал недостаточность только сюжетной регламентации изображения.

Творчество художника в чём-то напоминает творчество природы: и там и тут происходят мгновенные, неожиданные преобразования и длительное их закрепление в повторах, резкое изменение устойчивых форм и последующая гармонизация нового и старого. Когда Мурадян работал в Раздане, мир предстал в его картинах как реальность, доступная для анализа только в её фрагментах. Живописец мучительно искал точных изобразительных формул, адекватных новому непосредственному ощущению жизни. Реальные натурные впечатления не желали «вкомпоновываться» в рамки условных построений. На полотнах «Утро в Раздане», «Новый посёлок», «Весна пришла» и особенно «Свадьба в Раздане» многочисленные персонажи оказалось невозможным связать ни единым психологическим состоянием, ни какой-либо сюжетной связью. В последней из названных работ художник как бы попросту обозревает происходящее, изредка задерживая свой взгляд то на одной живописной детали, то на другой. Мурадян стремится в этом полотне точно фиксировать типаж, позы, одежды людей. Некоторая перечислительность, возникающая при этом, дробность общего впечатления отчасти искупаются цветовой декоративностью, известным этнографизмом, не исключающим, однако, и экспрессивности образных характеристик. На холсте представлен именно зрительный рассказ о событии, наглядное воссоздание ситуации, построенное по всем правилам композиционных требований, что свидетельствует о профессиональной

зрелости и о грядущих переменах, которые заметны уже в том, как обобщённо трактуются отдельные изобразительные фрагменты. Ощущение того, что живописный язык Мурадяна в этой работе начинает обнаруживать свою избыточность и хаотичность, очень явственно.

Не случайно уже в картинах 1960-х годов отчётливо выявилась направленность формирующихся творческих принципов художника. В каждом своём произведении он начинает искать возможности выразить внутреннюю скрытую сущность жизненного факта. Ему становится свойственно стремление к образной переработке натурных впечатлений, возведение отдельных наблюдений в сферу художественных обобщений. Мурадян не находился в стороне от бурных изменений, произошедших в нашем искусстве тех лет. Появление на выставках ряда работ представителей «сурового стиля» не прошло для него незамеченным. Отношение художника к исканиям своих сверстников было сложным. С одной стороны, он сам находился как бы внутри их устремлений, разделяя их пафос утверждения неприкрашенной правды жизни. С другой — он мучительно нащупывал свой путь, свою дорогу в армянском искусстве. Это не могло не породить известных колебаний.

Принято считать, что бурно возвестивший о себе в конце 1950-х годов «суровый стиль» интегрировал определяющие устремления нового, молодого тогда, послевоенного поколения советских художников. Во многом это мнение справедливо, но верно оно постольку, поскольку охватывает ограниченный круг явлений. Вряд ли правомочно (как это ещё случается слышать) распространять указанную стилевую характеристику на все проявления многонационального советского искусства в те годы. Бесспорно, что эстетика «сурового реализма» оказывала своё революционизирующее влияние на изобразительное искусство многих наших республик, в том числе и на армянское. Но нельзя упускать из виду то обстоятельство, что процесс становления самой стилевой концепции «суровой живописи» был многосоставным по своей сути. Новые идеи, оформлявшиеся в творчестве художников РСФСР, оказывались в контексте изобразительной практики не вполне адекватными тем проблемам, которые волновали творческую интеллигенцию других республик. Очень часто принципы нового видения жизни в «редакции» московских или ленинградских художников не совпадали с тем, что думали и чувствовали их коллеги по профессии и призванию в Вильнюсе или Ереване. Центростремительные тенденции, свойственные первым этапам в развитии сурового стиля, встречали иногда активное противодействие со стороны уже сложившихся национальных школ живописи. Объединяющее значение новых эстетических идеалов должно было претерпевать серьёзную модификацию, чтобы обрести жизнеспособность. Серьёзные художники, в том числе и сравнительно молодые, не могли довольствоваться механическим принятием новой живописной манеры. В духовном опыте, породившем эту новую изобразительную форму, они хотели прежде всего найти ту область переживаний, которая особенно была бы им близка. Для многих из них горький опыт миновавшей войны, зримые следы её присутствия в судьбах людей были тем, что объединяло, что заставляло искать темы социально острые, гражданственные. В русле «сурового стиля» они решали проблемы обновления формальных художественных средств, предпочитая, однако, выражать личный опыт. Для Мурадяна в этом плане показательна картина «Воспоминания» (1958).

Не претендующая на какой-либо усложнённый философский подтекст, она правдиво свидетельствует о горе родителей-стариков, безнадёжно ожидающих возвращения сына с войны, жаждущих оживить его своими воспоминаниями, как бы наполнить свой дом его присутствием. Психологизм этого полотна зиждется как раз на определённости, однозначности портретных характеристик, на том, что художник сознательно пренебрёг

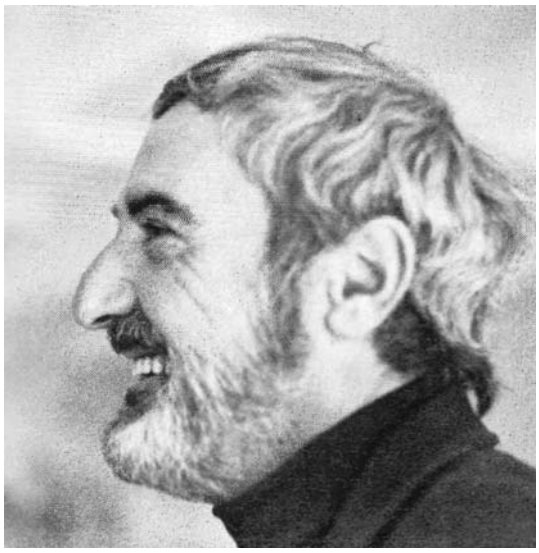
всей палитрой эмоций, сосредоточив своё внимание на предельно точном воссоздании жизни страдающих людей.

Среди нормативных требований «искусства неприкрашенной жизни» живописец выделил для себя как наиболее близкие и соответствующие его взглядам требования: во-первых, правды чувств, а во-вторых — их интенсивности, силы выражения. Сдержанность, скупость в показе внутреннего напряжения, подчёркнутая простота, лапидарность в трактовке сюжетных коллизий — главное, что привлекло внимание Мурадяна в работах его сверстников-художников, утверждавших своим творчеством преобразующую мощь искусства. Но сам он ориентировался на иные цели и стремился к иным идеалам. Тонкий, легкоранимый мир чувств, мир глубокого самопогружения души, сентиментальная рефлексия постоянно требовали от художника поиска «открытых» форм. Иллюстративность картины «Грёзы» (1959) свидетельствует не только о некоторой наивности живописца, но и о том, что Мурадян настойчиво нащупывал свой самостоятельный путь, стремясь в искусстве воплощать реальный опыт души. Вера живописца в «открытую» эмоциональную живопись, в возможности лирической экспрессии духа не позволяла ему замкнуться в сфере только «суровых» и социально ориентированных переживаний. Художник справедливо полагал, что чем шире диапазон испытанных чувств, ощущений, настроений, тем сложнее связь этого эмоционального опыта с «умственной» картиной действительности, а следовательно, усложняется изобразительный язык, призванный фиксировать эти диалектические переходы.

От мягкой и хрупкой тишины «Пробуждения» до грозовых вспышек «Комитаса» простирается эмоциональная сфера восприятия жизни у художника. Сложны связи, соединяющие крайние проявления разнонаправленных чувств, но живописец нашёл свой синтаксис, свою грамматику, подчиняющую логику разрозненных переживаний поэтике метафорического видения. Каждый художественный образ у Мурадяна обладает собственным ассоциативным содержанием, дополняющим сюжетное, трансформирующим его зрительное истолкование. Живописец постоянно изыскивает в своём творчестве способы перехода от простых изобразительных элементов к сложным системам, к таким художественным построениям, которые бы замещали чувственное беглое впечатление настроением, а эмоционально окрашенное представление — эстетической категорией.

И действительно, картина «Пробуждение» (1963) по своим формально-художественным и образным качествам далеко отстоит от главной линии развития «сурового стиля». Сознательное обращение художника к идиллической теме, определённая десоциализация избранного сюжета, стремление передать в красках идею безусловной гармонии человека и природы, несомненно, указывает на переориентацию его интересов. Это не было ещё обретением ясности в своих намерениях, но предвосхищало таковое самим изобразительным строем произведения. Будущее властно вторглось в ещё не устоявшееся мироощущение живописца, оно как бы подготавливало себя, обращая его талант на поиски адекватного зрительного выражения. Грядущие спокойствие и мудрость картин Мурадяна исподволь преобразовывались в безмятежности настроения этой работы. Классический мотив обнажённого женского тела, трактованный художником как торжественный гимн пробуждающейся красоте, заставил искать для своего воплощения форм ясных и чистых, целомудренных и простых. Подчёркнутая безыскусность в построении композиции, открытое пространство водной глади серебристо-голубого цвета, упругий изгиб деревца, вторящий линиям, обрисовывающим фигуру девочки, — всё исполнено тишины. Есть нечто языческое в том, что происходит на холсте, томительное ожидание чуда, предощущение перемен.

Незаметно для себя художник здесь выразил тогдашнее своё состояние, полное надежд и веры.



Мурадян именно в эти годы настойчиво ищет обособления своей живописной манеры от общей для тогдашнего армянского изобразительного искусства тенденции к этюдному декоративизму, к подчёркиванию этнографических элементов. Облегчённая жанровая трактовка сюжетов не устраивала Мурадяна по многим причинам и прежде всего потому, что он жаждал найти формы, выражающие многоплановое восприятие действительности. Вот почему конкретные мотивы у художника существуют как бы сами по себе, находя своё самостоятельное выражение в этюдах. Ни один из них ни в чём не равен другому. Но каждый из них уступает другому, так что, пребывая в своей единичности и уникальности, эти этюды всё явственнее демонстрируют процесс очищения от случайного, переход к обобщению чувственного материала в образном представлении. Естественная сопричастность живописца стихийному потоку разноречивых впечатлений, своего рода распыление его художнического потенциала в множественности обличий окружающего мира побуждало Мурадяна обращаться к этюдным средствам для «схватывания» ускользающих настроений. По существу, появлению «медитативных» картин предшествовали этюды в духе «Купальщицы» (1968), «Девушки на фоне ковра» (1967) и других аналогичных полотен. В этих этюдных работах художник нашёл способ как бы замедлять течение событий, почти приостанавливать бег жизни, с тем чтобы усилить эффект созерцательности изображаемого момента бытия, сфокусировать стойкое ощущение некоей остановки всего запечатлённого на холстах. При внешней декоративности, мажорности, эти этюдные наброски поражают тонкой идеализацией натуры. Стремясь к открытым, ничем не стеснённым чувствованиям, обнаруживая гедонизм мировосприятия, Мурадян совмещает, казалось бы, взаимоисключающие компоненты в своём творчестве — стихийность, спонтанность переживания (которое художник пытается раскрепостить и в которое он хотел бы быть вовлечённым полностью) и рационализирующую направленность в выражении этого эмоционального состояния. В этой второй группе лирико-экспрессивных произведений зритель поочерёдно сталкивается с преобладанием то одного качества, то другого. Отсюда можно сделать вывод, что лирическая рефлексия вообще не чужда художнику. Кстати, и в дальнейшем в его творчестве будут появляться произведения, в которых чувственное эмоциональное начало как бы растворяет в себе рациональные, умозрительные концепции в постижении прекрасного. Таковы пейзажи «Восход в

Чанахчи» (1966), «Пейзаж с архитектурным памятником» (1965), многочисленные портретные наброски.

Даже поверхностный анализ работ, написанных в эти и последующие годы, ещё раз убеждает в полезности и обоснованности применения предложенной выше классификации для изучения творчества живописца. Уже простое сопоставление его «медитативных» картин с многочисленными пленэрными этюдами наводит на мысль, что между ними существует не только прямая зависимость, связующая подготовительные наброски и сами произведения. Конкретные впечатления получают свою художественную самостоятельность и могут быть эстетически выражены у Мурадяна, лишь если они способствуют усилению содержания. Только тогда они различаются и обретают завершение.

В связи с этим стилю живописца становится присуще использование подчёркнуто простых изобразительных сопоставлений, как, например, девочка и горы («Под мирным небом», 1972). Но столь же характерно для его работ акцентирование «несобственных» значений подобных сопоставлений, семантической многослойности, кроющейся за перемежающимися совпадениями и контрастами форм. Образ в этом полотне текуч, изменчив, психологически пластичен. Он уравнивает в правах чувства и размышление, рождает тонкую жизнь воображения.

При истолковании подобных произведений часто возникает стремление отыскать некую единственную причину, точную связь воззрений, отфильтровавшихся в их образном содержании. Нередко специалисты стремятся анализ любого конкретного полотна основывать на параллельном соотнесении замысла и его воплощения. При этом упускается из виду, что, как правило, художник работает одновременно ещё и над другими картинами, которые оказывают своё косвенное воздействие на уточнение или простую трансформацию первоначального намерения. Естественно, в таких случаях проявляется нечто общее, присущее всем отдельным работам, созданным в этот период. Динамика взаимовлияний здесь очень подвижна и изменчива. Иногда даже трудно уловить переход от идеи какой-либо одной композиции к изобразительному строю другой. Возникает не только перетекание сюжетов, но и относительное постоянство в применении чисто технических приёмов живописи. Как следствие этого очерчивается, отчётливо выявляется круг признаков, характеризующий творчество мастера в целом.

Картины «На балконе» (1975), «Разговор» (1976), «Новости» (1976), написанные в одной художественной манере, удачно иллюстрируют это утверждение. Похожие по технике исполнения, в своём образном содержании они как бы продолжают друг друга, взаимно углубляя и конкретизируя царящее в них единое настроение. Именно в этих полотнах была сформулирована «колористическая концепция» живописца, был осознан тезис: «цвет — это способ перевода идеи в образ». Эта принципиальная установка существенным образом повлияла на творчество Мурадяна. Мысль о том, что цветовое решение холста может способствовать выражению глубинных, внутренних состояний реальности, фиксировать достоверность бытия, заставила художника обогатить свою палитру. Термин «цвет» у Мурадяна в этом контексте обозначает нечто гораздо более широкое, нежели простая оптическая характеристика. Живописец включает в это понятие, если так можно выразиться, «тембровую» окраску запечатлённых на холсте событий. Локальные, почти стерильные, кроющие краски, появляющиеся впоследствии на полотнах Мурадяна, выражают именно «цвет события», воплощаемого художником. В силу этой особенности «жанровая палитра» живописца также значительно преобразовывается.

Большинство произведений художника, написанных в тот период — пейзажи, натюрморты, портреты, тематические картины — типологически объединяются, группируются уже не на жанровой основе, а посредством сближения образных

характеристик. Творческие устремления Мурадяна приобретают некую упорядоченность. Они выявляют свою зависимость и соответствие процессу сложения авторской концепции.

В работах Мурадяна отчётливее стало сказываться его стремление к определённой денатурализации внешних проявлений действительности, восхождению от наглядного правдоподобия жизни к существенному её претворению, к выражению правды целого, а не единичного. Эти тенденции реализовывались на пути от пейзажа к композиции.

Пейзаж для живописца — особая область искусства, где он изыскивает возможности уловить точный масштаб жизни природы и человека. Изображая среду, окружающую его героев, Мурадян по сути ограничивается двумя подходами к художественному решению. Это или так называемый декоративный пейзаж, или пейзаж в собственном смысле слова. Общим при этом является стремление избежать поверхностного этюдизма в трактовке натурных мотивов, а жёсткая фиксация антуражных элементов в пределах пейзажного холста заставляет предполагать воздействие самого способа изображать на сложение концепции этого жанра у художника.

В целом пейзажи Мурадяна позволяют увидеть окружающий человека мир таким, каким он бывает лишь однажды, когда наш незаинтересованный взгляд вдруг обнаруживает величие и всеохватность свершающихся вокруг нас метаморфоз. Подобная чистота видения, как кажется, несовместима с требованиями натурного восприятия. Живописцу потребовалось известное усилие для того, чтобы найти точный способ художественного выражения нерасторжимости эстетической идеи и реальности природы. В пейзажных произведениях художника почти наглядно прослеживается своего рода «охота» за этим качеством, как бы восхождение к тому мгновению, когда прозревается иной модус бытия природы, то состояние натуры, которое невозможно представить устойчивым. Кажется, что его живописные ландшафты — это мир органических и свободных взаимопревращений, мир взаимоуподоблений, кратчайших путей сличения опыта разума и чувств. О пейзажах Мурадяна можно сказать, что удивительная полнота бытия в них образно выражается через точно выверенную игру неточностей, совмещений и смещений реальности и умозрительности. Оба этих начала, взаимодействуя, изменяют, перетолковывают друг друга, но вместе с тем именно они рождают высшую точность в отображении природы. Не случайно в пейзажном творчестве армянского художника бок о бок соседствуют и развиваются две линии, два направления, определяемых разностью подходов. Первая представлена такими произведениями, как «Восход в Чанахчи» (1966), «Пейзаж с архитектурным памятником» (1969), «Весенние деревья» (1974), «Деревья»

(1974). Сюда же примыкают «Этюд с виноградной лозой» (1975) и «Храм Рипсиме» (1976). Все вышеперечисленные работы объединены на том основании, что в них мир природы передан, если так можно сказать, орнаментально, как сумма декоративных мотивов, как «акт рассеяния для рассеянных глаз» (Поль Валери). Пейзажные полотна, написанные в этом ключе, фиксируют чувственную красоту натуры. Краски в них вещественны, плотны и материальны, они воздействуют своей телесной мощью, сообщая картинам театральный эффект. Подобные произведения в своём восприятии однопланов, отличительное их свойство — декоративность— сравнительно быстро исчерпывает себя и затем начинает даже мешать тому, что поначалу пробуждается в душе зрителя, — смутным предвосхищениям, мыслям по поводу, отдалённым ассоциациям и импульсам. Мир природы, выраженный посредством этих приёмов, у Мурадяна выглядит своего рода «погоней» за ускользающей образностью фиксируемого натурного мотива, какофонией впечатлений, из которой постепенно всё же вызревает искомая интонация. Непрерывное посягательство на замыслы художника первичного чувства «красот природы», противоборство зрительного опыта и художественной интуиции, этюдность видения, наконец, эстетски-декоративная деформация натуры исподволь преодолевались живописцем в процессе становления его таланта пейзажиста. Уже в «Этюде с виноградной лозой» и первом варианте «Храма Рипсиме» наметились отдельные признаки, свидетельствующие о противодействии названным опасностям, подстерегавшим художника на пути развития его пейзажной живописи.

Всем этим внутренним соблазнам и конфликтам Мурадян неосознанно противопоставил совокупность возможных противоядий от них: строгость и взыскательность в отборе натурных мотивов, поиск наиболее лаконичной пластической формулы, концепционность видения природы и т. д. Эти установки наиболее отчётливо выразились в метафорических пейзажах. Начиная с холста «Ранняя весна» (1969) живописец неуклонно, часто параллельно уже сложившейся манере «декоративного пейзажа», наращивает умение ограничиваться лишь необходимым для адекватного воплощения весьма широких представлений, ассоциаций, множества оттенков мыслей, рождаемых созерцанием изменчивой природы. Довольно скоро Мурадян выработал чисто практические установки нового свойства. Пейзажный образ для него стал неким производным от слияния конкретного мотива и изобразительной метафоры. В его работах вследствие этого появляется определённый психологизм. Если в «Ранней весне» (1969) натурное впечатление ещё остаётся тождественным самому себе, и природный мотив подавляет им же вызванную вязь ассоциативных переживаний элегического толка, то в «Пейзаже с ивой» (1973) зритель уже видит именно метафорический мотив, предполагающий сюжетно-психологический подход к отбору пейзажных реалий художником. Медитативность в этом произведении преобладает над «орнаментальным созерцанием». Сам подход к натуре обретает большую ясность, отчего разрозненные впечатления объединяются единым замыслом, подчиняются отчётливо выраженной идее «молчаливого соприсутствия» первозданных стихий и человека.

Спонтанность настроений, характеризующая пейзажи первой группы, превращала сравнительно простые природные мотивы в «кричащую» («Восход в Чанахчи») или «невнятно декламирующую» («Весенние деревья») натуру, придавая безусловному наблюдению поверхностно-внешнее, декоративно-условное значение. Само по себе это движение к условной форме в пейзажном жанре было оправданным и лишь неверно реализованным в данном случае.

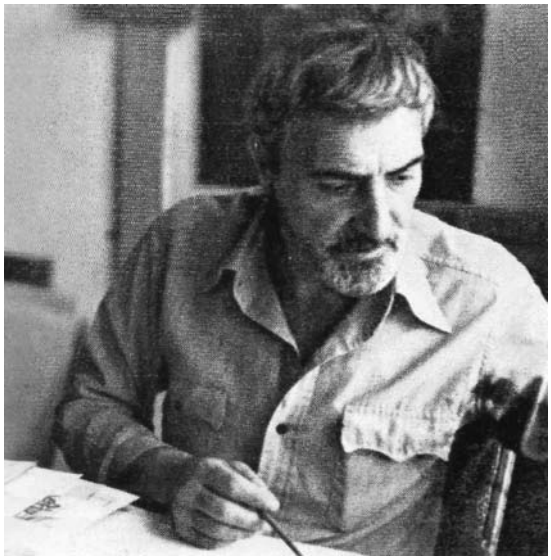
Работая над подобными пейзажами, художник, однако, пришёл к убеждению, что одно из преимуществ последовательного соблюдения условных форм, при организации как натурных впечатлений, так и собственно красочной материи, заключается в высшей

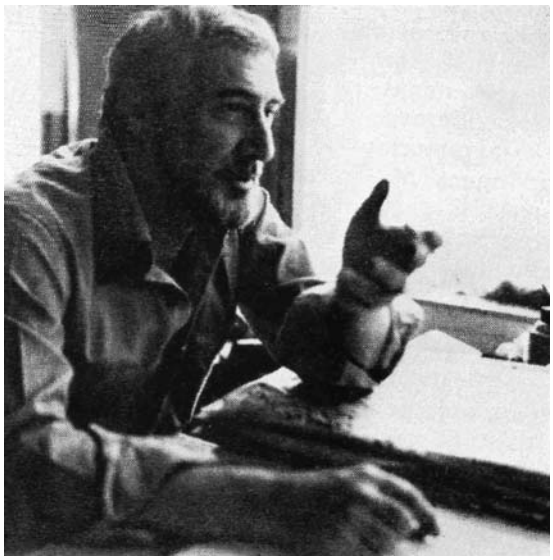
сосредоточенности на деталях. Именно здесь следует искать истоки переориентации отношения Мурадяна к задачам и возможностям жанра пейзажа. Не следует думать, что один подход сменил другой, что установки на декоративное видение мира природы были вытеснены стремлением к концептуальной интерпретации ландшафтов. Достаточно сравнить, например, первоначальный вариант «Храма Рипсиме» (1975), относящийся к группе декоративных пейзажей, и окончательную композицию, фиксирующую тот же мотив (1976) и примыкающую к жанру «чистого» или концептуального пейзажа. Сравнивая оба холста, легко убедиться, что какого-либо серьёзного изменения в композиционном толковании мотива не произошло, но декоративно-натурный колорит уступил место условной трактовке цвета, то есть произошло некоторое рациональное преображение натуры, вызванное поисками художника. Само же произведение (это и любое другое) стало восприниматься как некое состояние в цепи последовательных внутренних трансформаций природного мотива. Правда, у Мурадяна очень часто более поздняя работа типологически оформлена отчётливее и как бы высветляет потенции предыдущих, указуя в то же время на новые возможности. Так случилось с пейзажем «Виноградные лозы» (1976) и этюдом «Виноградная лоза» (1975). Оба этих произведения наглядно подтверждают мысль о качественной дифференциации или скорее об уточнении авторской идеи, означенной пейзажным мотивом. Отталкиваясь в этюде от простого натурного наблюдения за причудливой формой виноградных деревьев (засыпаемых на зиму землёй, чтобы уберечь их от мороза), Мурадян затем преобразует эти впечатления от природного мотива в композицию, несущую сложный, отчасти даже аллегорический смысл. Противостояние жизни обездушенным и потому ещё более грозным стихиям природы. Изломанная, но вместе с тем гордая, непокорная красота извивов стволов и ветвей. Фантастические очертания их переплетений, органическая мощь растений, их удивительная витальная сила в сочетании с нейтральным, как бы коснеющим в оцепенении цветом земли и неба выявляют универсальную драматургию бытия. Совпадение человеческого и природного существования здесь самоочевидно, но это никак не дидактическая аналогия иллюстративного плана. Вряд ли можно найти и указать все причины, породившие изумительный по своей неожиданности и остроте переход от произвольного к необходимому, этот скачок в творческом развитии художника. Но, видимо, позволительно всё же будет утверждать, что именно множественность исканий, которые сосредоточивались у Мурадяна на разработке сложных комбинаций частной детали и общего замысла, конкретного мотива и концепции, одновременно создаваемых метафор и уподоблений, побуждала его художественную волю к подлинному творчеству.

Каждый этюд для художника превращается в «пространство переживания», своего рода зримое заклинание, пробуждающее заснувший мир. Переход от непосредственности этюдного восприятия к пейзажному видению здесь обозначает усилие, необходимое для одухотворения молчащей природы. Пейзаж художника не удваивает действительности, а как бы усиливает её обертоны. Живописец посредством этого добивается в своих холстах необычных отношений между идеальным образом и натурой. Преобразуя реальные впечатления, Мурадян отбирает в конкретном материале только те зрительные элементы, которые способствуют символической интерпретации природных мотивов.

Обособление характерных деталей, восприятие их в качестве «незнакомых», «неузнанных», остранение пейзажных форм, моделирование своего рода «психопространства» — исподволь приближают художника к созданию или воссозданию некоей «наглядной натурфилософии». В своих поздних пейзажах живописец настолько метафоричен, что смысл, вкладываемый им в произведения этого жанра, часто заключён

в самом способе образного выражения. Подчёркнутый лаконизм, изобразительный аскетизм, наконец известная лапидарность образных характеристик, свойственные его пейзажному искусству, в таком контексте прямо соотносятся с идеей перехода от «вещных» понятий к «реляционным» (соотносительным). Мурадяна не интересует красота собственно материального или предметного мира, его не волнует гармония внешней взаимообусловленности в существовании вещей, пространства, форм, цвета, ритмики. (Хотя, скажем, натюрморт «Розы», 1976, может рассматриваться, как и вся группа декоративных пейзажей, своего рода альтернативой этого интереса.)





Жанр натюрморта для художника — это особый способ обнаружить «устройство мира», показать «театр вещей» так, чтобы зрителю легче было «заучить печатные оттиски жизни…» (Паруйр Севак). Паруйр Севак, известный армянский поэт, друг Мурадяна, написал в 1969 году «Я хочу всего-навсего видеть, видеть отчётливо… ибо это божественный дар». Эта жажда отчётливости в постижении жизни захватила живописца. В своих натюрмортах он тоже «слышит розы красной крик сквозь горьковатый дым табачный и сквозь холодный дым зимы» (Паруйр Севак). Вещи для него изначала — «другое явление людей», а их отношения на холсте — композиция бытия, когда предметы учат человека общению.

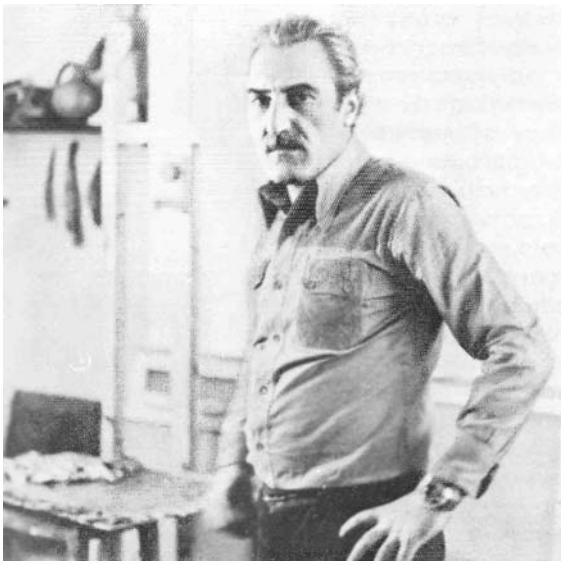
Может быть, поэтому так подчёркнуто обозначено их присутствие в портретах кисти Мурадяна. Развитие этого жанра в пределах его живописной системы осуществлялось двояким образом: со стороны интенсивной и со стороны экстенсивной. Поясняя это разделение, следует добавить, что речь здесь идёт о двух дополняющих друг друга способах воплощения исходных представлений художника о задачах портретной живописи. Постоянное колебание между устремлениями в глубь конкретно-индивидуальных проявлений психики (интенсивное) и упованиями охватить множественно-широкий спектр универсальных характеристик человека (экстенсивное) создаёт проблемную ситуацию в творчестве Мурадяна. Естественно, что подобное разделение усилий или, точнее, их разнонаправленность выявилась в его искусстве лишь в результате постепенного обособления стилевых особенностей, присущих портретам, написанным в разных манерах, в различное время и с разных моделей. Само же изменение этих манер в свою очередь определялось задачами, которые автор ставил перед собой в каждом отдельном случае. И очень часто портреты, написанные в один и тот же период, принадлежат к разным типам, обнаруживают различные творческие установки художника. Уже в первых работах этого жанра наметилась известная

дифференциация. «Автопортрет» и полотно «Севак в Чанахчи» были созданы в 1965 году, и в том, как они исполнены, угадывается дальнейшее размежевание направлений поиска.

«Автопортрет» (1965), как и последующие произведения этой группы: «Портрет Амираджиби» (1961), «Портрет Хачатряна» (1973), «Портрет девушки в жёлтом» (1974), «Портрет Севака» (1974), «Портрет Нуне» (1975), наконец «Автопортрет» (1977) — выразили устойчивое тяготение Мурадяна к подчёркиванию и абсолютизации конкретно-индивидуальных свойств в пластическом облике модели. Это, разумеется, не означает, что художник искал предельного сходства изображения и натуры во что бы то ни стало и этим ограничивался. «Абсолютизация» скорее преследовала иную цель и была основана на иных предпосылках. В этих работах живописец фиксировал для себя некий «модуль личности» вообще, индивидуальности — как специфического качества людей. Максимальное выражение уникального, неповторимого через облик человека, через его внешность казалось Мурадяну существенным достоинством портретной живописи. Но подобный тип портретирования требовал обращения к характерным деталям, к внешнему отношению в восприятии модели. Погружаясь в глубины психологии конкретного человека, художник сталкивался с тем противоречием, что, чем ярче и самобытнее обозначались свойства личности, тем ярче и острее они должны были облекаться в художественную форму. «Автопортрет» (1975) убедительно свидетельствует об этом. Мурадян пытался в этой «зримой исповеди» выявить внутреннее беспокойство, мятущиеся желания, буйство впечатлений, хаос обуревавших его надежд, сомнений, страстей. Художественная незавершённость холста, его композиционная рыхлость, кричащий колорит, цветовая непостроенность — одним словом, «неотчётливость» — вдвойне адекватны модели, поскольку живописец обнаружил не только свой профессионализм, но и свои заблуждения. Экспрессия духа здесь прямо переведена в энергию красок и форм. Дисгармония цветовых пятен отвергает всякий аналитизм, всякую попытку к рефлексии. Это полотно для самого художника не выступает как произведение, как нечто отчуждённое от его переживаний, наоборот — оно есть длящееся пространство его психики, среда, перетекающая из сферы личностного бытия в бытие эстетическое. Начало этому движению дают не замысел, не идея, но самообнаружение сознания в материальных, зримых формах. Именно поэтому техника живописи, её пластические и цветовые характеристики, её нервная ритмика выступают как способ развёртывания психики, как аналог «палитры души». Такое совпадение видимого и выражаемого способствует возведению в степень всеобщего любого отдельного, эмпирически фиксированного состояния сознания. По сути дела, именно здесь Мурадян вступает на опасный путь «абсолютизации» единичных и даже случайных аспектов реального содержания психики портретируемых, что заставляет его активно загружать фон портретов излишним изобразительным антуражем. В данном же случае экспрессия художественного высказывания о себе преобразует «Автопортрет» (1965) в «локальное суждение», в форму, удерживающую только «истину момента», но не содержащую глубинную суть личности.

Экспрессионистски-поверхностная, как бы декоративная линия в развитии портретной живописи была продолжена названной группой произведений, но исходные посылки, сказавшиеся в «Автопортрете» (1965), претерпели известную деформацию. Направленность этой деформации заслуживает того, чтобы быть проанализированной специально, ибо генезис наметившихся изменений сопричастен зарождению иных (экстенсивных) принципов портретирования. Стремление зафиксировать в портретах связь конкретного в облике модели с универсальными характеристиками человека, выразить через индивидуальное типическое побуждало художника к экстенсивному, расширительному пониманию особенностей жанра. Портрет, как кажется Мурадяну, в

идеале должен быть «слепком души», но души, какой бы она могла стать, упраздняя конфликты реальной жизни. Смысл бытия, центр современной действительности, по мнению живописца, всё более сосредоточивается в человеке, который, однако, пребывает как бы «вне себя» в том смысле, что он обнаруживает себя в предметной деятельности, осознаёт себя через создаваемые им вещи или духовные ценности. В этом обстоятельстве, как утверждает художник, человек должен видеть известную угрозу своему автономному Я, поэтому личность в портрете как бы возвращается к самой себе. Собственно, мерой ценности портрета у Мурадяна является сила выражения универсального в индивидуальном, ибо, как он считает, «индивидуализирующие ограничения есть условие непрочности художественного образа».



В портретах Ю. Хачатряна (1973) и девушки в жёлтом (1969) личностные качества моделей выражены прежде всего цветовой пластикой. Фон, на котором изображены портретируемые, — беспредметен, отчего усиливается ощущение мгновенности схваченного на холсте психологического состояния, общего для обоих персонажей настроения. Индивидуальное в этих портретах как бы спроецировано художником в цвет — универсальное проявление внешних, самоочевидных свойств натуры. То, что цвет в портретах, подчёркнуто индивидуализированных, никак не связан у Мурадяна с фигуративной или абстрактной разработкой фона, доказывается простым сравнением обоих названных произведений с портретами Амираджиби (1961) и Нуне (1975). В этих холстах весь второй план зрительно насыщен изображением интерьера в одном случае и пышного букета — в другом. Различные объекты предметного мира введены художником как носители дополняющих номинативных характеристик среды, в которую помещена модель. Приведённая к фигуративной форме многозначность цвета, несомненно, теряет в своей силе воздействия, но не переходит в иное качество. Цветовые пятна, даже будучи скованы предметными соотношениями, заключённые в строгие абрисы конкретных вещей, не могут способствовать собственно психологическому «озвучиванию» художественного пространства. Они просто называют, определяют границы бытия портретного изображения, не более. Среда как бы не участвует в духовно-пластической жизни образа, отчего он сам предстаёт герметически замкнутым, несочетаемым по своему внутреннему масштабу бытия с миром вещей, его окружающих. Но такова была лишь начальная фаза в «переговорах» вещи и человека. Очень скоро модель в портретах этого толка обрела единение с тем, что удерживало её от саморефлексии. Уже в портрете Паруйра Севака (1974) и «Автопортрете» (1977) можно заметить, что художественное

«обозрение предметов вытесняется их вовлечением в «маршрут самопознания души». Скажем, в портрете Паруйра Севака голубой свет за окном обретает особый смысл в сопоставлении с образом самого поэта. И не только как цветовой рефрен, но как структурная метафора, подсказывающая зрителю множество ассоциативных перекличек понятий и идей, запечатлённых в поэтических строках. В портрете отчётливо ощущаешь напряжение встречи двух миров — внешнего и внутреннего, взаимопроникновение пространства света, струящегося сквозь окно, и мысленного «пространства творчества», соприкосновение реальности и воображения.

Тот же приём использовал Мурадян и в своём «Автопортрете (1977), где уходящая в глубь холста анфилада комнат странно романтизирует облик художника, сообщает ему особую значительность и загадочность. Несколько маньеристический приём сопоставления фигуры и фона, когда кажется, что фигура находится вне пределов изображённого на полотне и существует в ином пространстве, а на холст лишь зрительно проецируется, создаёт необычный оптический эффект, по контрасту усиливающий ощущение внутренней связи модели и антуража. Правда, эта связь двойственна — то ли это художник, вышедший к зрителю из мастерской, то ли он же, но уже стоящий в студии у мольберта и открывающий драпировку с ещё неоконченной картины. Подобные анаморфы (т. е. произведения, допускающие взаимоисключающие сюжетные истолкования) были весьма характерны для живописи таких мастеров прошлого, как Арчимбольдо, Гверчино, и других. Любопытно, что в применении к жанру автопортрета это явление означало высшую степень совмещения субъективных ощущений и объективных данных. Идущий ещё от средневековья принцип манифестации всего внешнего через внутреннее, и заключавшийся в противопоставлении противоречивых, друг друга отрицающих проявлений творчества (скажем, рационального и чувственного) с последующим их примирением в более охватывающем видении, использовался маньеристами для наглядного доказательства мощи искусства. Видимо, не случайно Мурадян использовал именно эту традицию в «Автопортрете» 1977 года как возможный способ объединения обеих линий в развитии своего портретного мастерства. Интенсификация личностного выражения модели освобождала художника от суровой правды заурядного как формы, призванной проявлять экстенсивные универсальные качества духовного. В портретах этого направления происходило своего рода «отвлечение» живописца от синтезирующих принципов видения натуры, незаметное утекание эстетической ценности от объекта к субъективному содержанию. Эта практика не могла не породить встречные ей тенденции к реализации идеального через идеализацию реального.

Создавая «внешние» портреты, Мурадян как бы всё более сосредоточивался на идее найти нечто определённое в этой разноречивости самого портретного жанра, «схватить» истинную подоплёку человеческого существования. Но для этого ему нужно было выйти за пределы наглядного, стать по ту сторону «экспрессивного существования» модели, устранить диктат «орнаментального» восприятия действительности. Художник интуитивно усматривал в портретах этого направления вытеснение правды добротным правдоподобием. Инстинктивно он пробовал видоизменить свои творческие установки, нащупать новые пути, иные способы использования накопленного профессионального опыта. Эти смутные конфликты, разнонаправленные творческие импульсы, бессознательно побуждали Мурадяна почти одновременно с правдоподобными, но поверхностными портретами создавать работы, в которых закреплялось новое отношение к модели.

Уже в 1965 году было написано полотно «Севак в Чанахчи», воспринимающееся сейчас как некое опровержение того, что определяло портретное творчество художника в

тот период, хотя сам он искал равновесия между «объектным» и «субъектным» взглядом на модель и стал мыслить тоньше, чем прежде. Вдохновлённый поэзией своего друга, он хотел «придумать способ увидеть лик вещей в их первозданном виде», услышать «странное безмолвие, что скрыто в одиночестве, подобно раковине уха, не знает цвета, запаха и вкуса, бесчувственно к прикосновенью». Эти стихи, созданные поэтом в Чанахчи и именно в 1965 году, когда художник всецело был погружён в «драгоценное марево красок», звучали странным диссонансом тому, что испытывал Мурадян, восхищаясь местными пейзажами. Духовная близость друзей предполагала общность настроения или хотя бы совпадение эмоциональных переживаний. Тем более неожиданной для живописца оказалась строгая аскетичность мирочувствования Паруйра Севака, программный пуризм его метафор, запечатлевших «мужанье духа в одиночестве, в котором мы становимся крестом от плоти». Откровение слов погасило пламя красок, блеск материальной вещественности. Фактурные, колористические и иные достоинства полотен художника показались самому ему слишком грубыми и телесными, чтобы удержать «свет струящегося смысла» в портрете его друга. Поэтому на холсте цветовой строй подчинён идее выразить не декоративную самодостаточность красочных пятен или их гармонии, а передать «тот миг, когда чужие убеждены, что занавес моих очей опущен» (Паруйр Севак), то есть воплотить «духовный пейзаж» модели, обозначить пространство, в котором происходит одушевление мира. Поэт изображён художником в высшей степени отрешённым от пейзажного фона, композиционно не соразмерным фигурам второго плана и не связанным с ним никак. Весь фон предстаёт как стаффаж, как среда, несовместимая с поэтом в своей самоданности, но включённая в его духовный мир опосредованным образом, фокусирующаяся в его переживаниях, превращающаяся в слово, сублимирующаяся в метафору. Контраст синего и охры, внедрение определённого цвета в аморфную массу неопределённого цвета сродни драматургии вызревания мелодии, кристаллизирующей спонтанные ритмические шумы. В таком изобразительном контексте облик поэта обретает искомую выразительность и глубину, экспрессивное не подавляет универсального, декоративное не вытесняет психологическое.

Аналогичным подходом Мурадян руководствовался при работе над «Автопортретом» 1967 года. Здесь художник, быть может, впервые отчётливо почувствовал, что ему интересно и кажется гораздо более важным изображать человека (в данном случае себя) не только в его внешнехарактерных проявлениях или эстетизированном самопредставлении, но и по возможности попытаться достичь цели, утопической и дерзкой, — показать, почему модель является именно такой, а не другой. В этом он нашёл наивысшую задачу портретирования. Самоанализ, который провёл живописец при написании этого «Автопортрета», позволил ему найти удачную пластическую формулу, своего рода условный тип художественного обобщения, когда портрет выступает как один из способов объективизации универсальной художественной идеи. Человек в таких портретах воспринимается как конечная инстанция в самовыражении природы, как феномен, возводящий органическое бытие в духовное, придающий метафорический образ «самости» натуры путём её индивидуализации.

«Портрет Нами» (1969) в этом плане весьма показателен. Весь фон холста здесь неизобразителен в собственном смысле этого слова, но пластически он всё же выражает пространство природы, он не абстрактен в фигуративном своём истолковании. Тотальная протяжённость богато нюансированной цветовой плоскости, отсутствие линии горизонта, смутные намёки на пространственные и предметные членения создают ощущение, что художник пытается выразить мир новых отношений, мир, где человек перестаёт быть центром и мерой всех вещей. Изыскивая зрительный эквивалент «кристаллам ассоциаций», вместилищу души, живописец как бы приходит к выводу, что пока ни

искусство, ни природа не создали ещё определённых выразительных форм, в которых полностью отпечаталось бы «движенье чувств, ума и воли» (П. Севак). Метафорой такого всеохватывающего движения психики в портретах Мурадяна является пространственно понятый цвет, то есть краска, меняющая свои колористические и фактурные свойства вне зависимости от предметных конфигураций. Отсюда становится понятным последующий переход к абсолютно нейтральному, цветогеометрическому фону в таких портретах, как «Портрет студентки» (1969), «Портрет Иры» (1969), «Мои дочери» (1969), «Портрет Гоар с кувшином» (1973) и «Рейс Ереван — Москва» (1973).

В принципе пространственно-цветовое и пластическое решение фона в портретах, по мнению Мурадяна, должно фиксировать динамический спектр чувств и переживаний портретируемой модели. Композиционно сопоставление фигуры и фона должно рождать ассоциацию, в которой бы сближались или попросту отождествлялись жизнь натуры и «жизнь» изображения. Мурадян как бы утверждает оригинальную аналогию, в свете которой употребление красок и других изобразительных компонентов должно происходить таким образом, чтобы обозначалась не зависимая от конкретной модели игра ассоциативных совпадений, составляющих содержание портрета. Взаимопроникновение красок должно быть подобно движению мыслей, отражение рефлексов должно вспыхивать подобно эмоциональным всплескам, которые переливаются в зыбких формах. Движение обеих субстанций такое тонкое, беглое и духовное, что оно сродни музыке. Опираясь на эти не вполне достоверные предпосылки, живописец почти каждый портрет начинает расценивать для себя как трудный конфликтный внутренний диалог, в ходе которого замысел, усложняясь, восходит от фиксации самоочевидного к тому, что называется прозрением сути человека. Начиная с «Автопортрета» (1967) Мурадян последовательно усложняет свои задачи и цели внутри этого жанра. Не психологизм модели привлекает его внимание в группе так называемых «экстенсивных» портретов. Художнику интереснее уловить нравственную самооценку личности и выявить генезис становления того «умозрительного облика», в который «вписывают» человека житейские обстоятельства и перипетии судьбы. Расхождение между представлением человека о себе и мнением о нём окружающих людей («Портрет Иры», 1969; «Портрет студентки», 1969) воплощается на полотнах живописца в борении мнимого и настоящего, в контрасте отрешённого лика и мятущегося или, наоборот, застывшего взгляда.

Собственно, в своём портретном творчестве Мурадян никогда не отталкивается при работе над конкретным холстом от какой-либо предвзятой идеи, он приходит к художественной правде постепенно, как бы снимая покровы случайного с того, что в человеке общезначимо. В каждом произведении художник стремится к интеллектуальному проникновению в мир портретируемого, чтобы точнее отразить «курсивы тела и курсивы духа» (П. Севак). Он как бы формирует у зрителя уверенность, что мысль так же, как и образ, обнаруживает универсальное: первая — в качестве истины, второй — в качестве красоты.

Сущность человека, даже будучи сосредоточенной на самой себе или в самой себе, по представлениям художника, будет отражаться во всех вещах, окружающих личность, — именно поэтому они лишь знаки на полотне. Но такая строгая «архитектура духа» оборачивается в живописи необычной художественной логикой. Геометрически правильные системы изображения, уходящие в царство чертежей, далёких от натуры, свидетельствуют о канонической природе самой условности у Мурадяна. Изучать подобные «дистилляты воображения» как простой изобразительный приём, не обладающий более высоким смыслом, вырастающим из своих тесных границ в ходе развития индивидуальной манеры, — это значит быть несправедливым к живописцу,

который применяет эту удивительную систему и реализует в ней свои идеалы. Рассудочность пластической конструкции в портретах «Гоар с кувшином» (1973) и «Рейс Ереван — Москва» (1973) оказывается слишком свободной для выражения только личностного, и потому невещественный фон обретает значение символа, то есть указания на столкновение схемы и образа, служащее сигналом, намёком, приметой, предзнаменованием более широких и существенных явлений. В таком контексте стерильная чистота и внесюжетность изобразительного соотношения фигуры и фона (когда неясен ни временной, ни пространственный адрес происходящего), художественные детали начинают подсказывать зрителю больше, чем они значат сами по себе. На этом основана фабульная сторона нашего восприятия. Кажется, что происходит своего рода унижение рационального, демонстрация «немоты ума», бьющегося в поисках «объясняющей» концепции для подобных произведений. Но в этих портретах Мурадян не стремится к «распятию чувств» и упразднению интеллекта, он не требует возвращения к психологическому хаосу своих же декоративно-экспрессивных работ этого жанра. Наоборот, в самой мучительной стерильности и жёсткости «экстенсивных» портретов содержится серьёзная мысль об очищении человека от «умной глупости», от предрассудков и понятий, неуклонно ведущих нас в сторону от постижения скрытой мудрости сосуществования вещей и человека. Обретя стиль обнажённый и ясный, художник вдруг проникся уверенностью, что произведение, чья законченность обусловлена только тем, что оно нам нравится, никогда не бывает законченным. Притягательность и истинность портрета, как убедился Мурадян, должны находить выражение в сверхточном единстве идеального и реального. Отсюда последовало обращение к традициям Возрождения, с тем чтобы усвоить ту меру отвлечённости от видимости, которая рождает умозрение. В чём-то портреты Мурадяна, как и картины ренессансных художников, похожи на серьёзные исследования и напоминают о таких нефиксируемых обыденным разумом и не могущих быть случайными принципах, которые можно понять только внутри канонических систем живописи. Оригинальность портретов армянского живописца заключается в том, что они находятся как бы на демаркационной линии между рациональным и идеальным в искусстве и постоянно искушают наше восприятие преодолеть эту границу. Существует большой соблазн истолковывать каждую деталь этих портретов в символическом ключе, представлять выразительные мотивы носителями особого смысла. Но гораздо более правильным было бы любоваться их самоданностью, ибо образное содержание подобных произведений есть производное целостной системы видения. «Геометрический пластицизм» антуражных элементов в портретах экстенсивного толка — это то, что заставляет повседневную реальность отстраниться от нашего обыденного сознания, устанавливает эстетическую дистанцию между чувственным погружением в окружающую действительность и интеллектуальным её обозрением. Согласно Мурадяну, не материальные вещи и не «орнаментика» внешних проявлений жизни, а отношения людей, ими проявляемые, образуют облик подлинной реальности. Постигаются эти отношения посредством творческой интерпретации опыта искусства и силы реальных человеческих чувств, конкретного знания и абстрактной идеи. Ощущение «иератичности» модели, возникающее у зрителя в портретах художника, проистекает как раз из этого источника. Надындивидуальный облик портретируемой в «Портрете Гоар с кувшином» и в картине «Рейс Ереван — Москва» фиксирует именно соотношение художественных представлений, стоящих выше конкретных наблюдений. Подчёркнутая статичность образов в этих полотнах, как бы застылость фигур, их невовлечённость в какое-либо наглядное проявление эмоций свидетельствуют о стремлении художника очистить, элиминировать частности, приходящие из недр зрительного опыта. Натурные

впечатления у живописца претерпевают процесс уплотнения и сгущения, то есть, разноправленные и разнокачественные, они принуждены совмещаться в одном представлении, скапливаться в пределах определённого, ограниченного замысла. Эта особенность творческого метода влечёт за собой пристрастие Мурадяна к формам каноническим, уже давно выверенным в своих воздействиях на зрителя.

Иератическая торжественность, строгость, аскетизм и неподвижность, образная нерасчленённость идеи и чувства, эстетическая самозамкнутость портретов экстенсивного направления выражают реализацию идеала художника. В этих произведениях Мурадян хотел бы достичь той степени точности и простоты видения натуры, при которой изобразительность переходит в идеографию, и про которую некогда было сказано: «быть реалистом означает требовать невозможного». Именно поиск «невозможной простоты» породил у художника особый тип композиционного мышления. Его полотна в их загадочной лаконичности со временем стали всё более напоминать некие иероглифы бытия, пластические письмена пережитого.

Оценивая картины Мурадяна каждую по отдельности, сравнительно легко убеждаешься в том, что развитие его творчества не зависит от какого-либо предустановленного плана. Художник работает в различных областях изобразительного искусства, пробует различные способы формообразования в своей практике. Его талант развёртывается весьма органично и естественно, в разных направлениях.

Одновременное переплетение многих устремлений художника, их совпадение и размежевание в конкретных произведениях, их параллелизм и взаимоотталкивание порождают не линейный, механический прирост количества уже созданных работ и не стилевую индивидуализацию художественной манеры Мурадяна, но сложную координацию творческих импульсов, стабилизирующую исходные принципы.

Хронологически картины Мурадяна, характеризующиеся различным типом восприятия и воспроизведения действительности, могут соседствовать друг с другом, но их роль в становлении художнического кредо неодинакова. Поэтому неверно утверждать, что Мурадян последовательно переходил от «реализма впечатлений» к «реализму наблюдений», с тем чтобы позже обрести «концептуальное видение» бытия. Все три уровня постижения жизни соприсутствуют в его художественной практике постоянно, а динамика творческих поисков создаёт между ними внутреннюю соподчинённость. В этом смысле произведения «концептуальной» группы оказываются своего рода «снятием противоречий» (в философском понимании этой категории). Полотна типа «В моём городе» (1967), «Первые саженцы» (1970), «Перекрёсток» (1976) и др. выявляют своей образной структурой централизующие принципы творчества Мурадяна. В них осуществляются переформирование субъективных самооценок, объективация подлинных и иллюзорных намерений, перевод неосознанных чувств и мечтаний на отчётливый язык идеалов. В образную канву этих работ вплетаются самые сокровенные помыслы и надежды живописца. Стремление заставить быть значимой, полной внутреннего смысла каждую случайную черту бытия превращает эти картины в «тайнопись жизни». Любой эпизод, любая частность рассматриваются художником с особой тщательностью, подвергаются пристальному допросу чувств и разума, попадают в сферу предвзятого восприятия.

Повседневное, обыденное в произведениях Мурадяна как бы облекает собой внеличное, безусловную истину жизни. Художник словно очищает бытие от суеты, концентрируя в своих полотнах духовные проявления реальности. Он убеждён, что подлинное постижение сущности происходящего доступно лишь внутри устоявшихся художественно-стилевых категорий, безусловно значимых по своему содержанию. Именно поэтому его живопись в композиционных полотнах тяготеет к изобразительным

аналогиям и наглядным уподоблениям. Творческая позиция Мурадяна основана на допущении, что в искусстве существует качество более ценное, чем оригинальность: это — универсальность. Отсюда — традиционный аскетизм цвета и формы, придающий особую остроту и некоторую остранённость живописному почерку художника, наряду со сдержанной экспрессией ракурсов, тщательным очерчиванием предметных реалий и стереоскопическим моделированием пространственных зон. Картина «В моём городе» поражает предельной мерой упорядочения, которому предварительно был подвергнут жизненный материал, прежде чем отлиться в изобразительные формы. Бесстрастная логика организации холста проявляется в том, как размещены фигуры людей на картине, как имперсонально воспроизведены их жесты, движения. Кажется, что реальный эпизод, почерпнутый из жизни города, вдруг обрёл новое качество, преобразовав сиюминутное, быстротечное в нечто безусловное и отрешённое.

Жизненная сумятица, пёстрое чередование впечатлений от шумной и хаотичной смены случайных событий, встреч, разговоров, толчеи оказались как бы подвергнутыми внезапной остановке, своего рода зрительной кристаллизации. На холсте возникает особая ситуация, когда изобразительно фигуры людей представлены словно погружёнными в среду, выявляющую сокровенную суть каждого. Отъединённые друг от друга, замкнутые в мире собственных переживаний, эти люди тем не менее, кажется, концентрируют в себе общее им всем психологическое состояние взаимосопричастности. В их облике художник соотносит индивидуально-личные компоненты, характеризующие его субъективные натурные наблюдения и идеальные, абстрагирующие категории. Поиски «художественного логарифма», позволяющие постичь действительность в её глубинном измерении, осознать её наиболее общие, обязательные для каждого требования, привели живописца к изменению конкретных задач. Отныне содержание его полотен обретает внесюжетную философичность, а формой воплощения этого свойства становится композиционно развёрнутая картина. Собственно, после появления этой работы о Мурадяне заговорили как о художнике самобытном и незаурядном, прокладывающем свой путь в искусстве.

Среди картин «концептуального» плана у художника встречаются произведения, основанные на использовании возможностей взаимоперехода отличительных особенностей жанров. Соотнесение реальных впечатлений, суммированных наблюдений, тематической идеи часто осуществляется у живописца в рамках единого замысла. Достоинства такой изобразительной системы убедительно продемонстрировала картина «Сыновья не вернулись» (1968). Образная структура этого произведения отчётливо указывает на то, что Мурадян конструирует свою композицию, совмещая именно три порядка, три уровня восприятия реальности: натурный, концептуальный и символический. Анализируя данное полотно, сравнительно легко можно уяснить авторскую логику, способ сцепления художественных аналогий и метафор в единый пластический образ. Сочетание умозрительной основы замысла и натурных впечатлений привело к необычной трактовке темы. В композиционной расстановке фигур, в их позах художником намеренно снята всякая аффектация чувств или внешняя экспрессия. Силуэты людей очерчены скупо и просто, уподоблены контурам незыблемых и вечных в своей неизменности гор. Глухие молчащие дома, засохшее дерево, которое уже не сможет дать жизнь новым ветвям, зримо воплощают приметы неизбывной скорби. Сложные символические уподобления, неожиданные эмоциональные параллели и смысловые аналогии как бы аранжируют это чувство печали. Все три слоя изобразительной интерпретации темы соподчинены у живописца между собой. Натурный пейзаж фона трактован художником весьма пластично. Горы очерчены не столько линейно, сколько графическими контурами цветовых плоскостей, моделирующих мощные, монолитные

массы веками недвижных камней и земли. Но сам ритм перетекающих одна в другую поверхностей, взаимослияния раздельных объектов в нечто труднорасчленимое рождает эпическое восприятие традиционного мотива. Конкретное изобразительное решение переднего плана подчинено внесюжетному прочтению темы. Мурадян не ищет сценического или ситуационного раскрытия замысла. Для него психологизм и внешняя драматизация переживания неприемлемы из-за их близости, а порой и тождественности иллюстративному подходу. Аскетизм в отборе выразительных средств побуждает художника к поиску зрительных метафор, к усилению символического начала в изображении. Живописец вынужден ввести в картину мотив, обладающий атрибутивным значением, такой изобразительный элемент, который придаёт особый смысл происходящему на холсте. Отсюда появляется изображение засохшего дерева как наглядная метафора, поясняющая и вводящая зрителя в настроение, царящее на холсте. Естественное взаимопроникновение идеи и чувства и создаёт тот мыслеобраз, который запечатлел жизнь в её собственных формах.

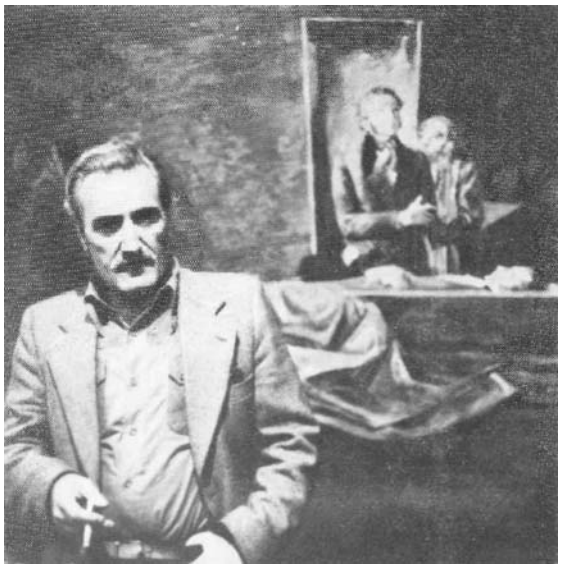
К началу 1970-х годов в советском изобразительном искусстве наметилась известная переоценка творчества представителей «сурового стиля». Художественная практика тех лет изобиловала многочисленными повторами уже сложившихся типовых изобразительных средств и приёмов, применяемых для монументализации образов, для создания «сурового» истолкования действительности.

Новое поколение живописцев попыталось вернуть права на эстетическую самоценность миру вещей, простых предметов, окружающих человека дома, в противовес брутальной красоте машин, экскаваторов и прочих механизмов. Их пристальный интерес вызвала сфера интимных, личностных переживаний людей по контрасту с социально-производственной характеристикой персонажей в полотнах П. Никонова, П. Осовского или И. Симонова. На рубеже 1960 – 1970-х годов появились работы, ознаменовавшие отход от принципов «сурового» видения и положившие начало новой волне творческих поисков. Мурадян, индивидуальная манера которого отнюдь не исключает художественные идеалы его поколения, тоже оказался вовлечённым в этот процесс. Если он признал в своих отдельных работах эстетическую ценность и незаурядность «сурового» отражения жизненных реалий, которое, по его мнению, соответствует некоторым чертам действительности, то он в то же время допускал также и правомочность новых устремлений. Поэтому его картина «Первые саженцы» (1970) фиксирует внутреннее единство сформировавшейся у художника концепции.

В этом полотне сложение художественного образа, как и прежде, осуществляется не на основе сюжетной режиссуры изображения, а обусловлено ассоциативным сближением настроения и идеи. Живописец находит такое решение композиции, в котором наглядное сопоставление человеческих фигур и силуэтов хрупких деревцев зрительно уподоблено взаимопревращению переживания в мысль, а понятия — в ощущение. Не следует, однако, думать, что смысловые аналогии, связующие категории молодости, ранимости, угловатости, нежности и т. д., выявляются у художника прямым сравнением фигур юноши и девушки с только что посаженными растениями, которые мы видим на втором плане. Композиционные построения у Мурадяна никогда не сводятся к абстрактным схемам, в которых бы осуществлялась персонификация идей. Именно своей неоднозначностью полотна художника удерживают внимательного зрителя от простого отождествления двух рядов — изобразительных метафор и логических умозаключений, от того, чтобы воспринимать пейзажные мотивы лишь в качестве поясняющего элемента, игнорируя их собственное значение. Стремясь к ёмкому художественному обобщению, подвергая в своём творчестве мимолётные и ускользающие впечатления от жизни своего рода сгущению и упорядочению, желая выразить в своих полотнах «алгебру

действительности», Мурадян, вопреки себе, использовал жанр изобразительной притчи. Но он настолько оказывается погружённым в конкретные наблюдения и чувствования, что не в силах устранить их. Универсальное не вполне согласуется в его картинах с особенным. Результатом становится такая индивидуальная манера, стилевые проявления которой, по существу, типологизирующие, определяются духом обособления, единичности. Принципиальная метафоричность содержания, — пожалуй, главная отличительная черта найденного художником способа оформления своих замыслов. В данном случае поэтическое прочтение темы «Первых саженцев» позволило художнику создать мир, пронизанный светлым весенним ожиданием, как бы запечатлеть сад, в котором расцветает будущее.

Но, как правило, Мурадян избегает прямых уподоблений и сравнений в своих работах. Изобразительные элементы на его полотнах соотносятся между собою, подчиняясь не внешним рифмам и повторам линейных или пластических форм, а внутренней связи, указывающей на смежные признаки у различных явлений.



Эту особенность наглядно выявляет сравнение эскизных, подготовительных набросков и окончательных вариантов. В творчестве Мурадяна нередко можно видеть весьма резкое расхождение между трактовкой темы в эскизе и в картине. Так, оба варианта, представляющие один и тот же сюжет «Перед восходом» (1970) и «Смерть комиссара» (1972), зрительно и композиционно несовместимы. Тем не менее, оба они выражают тему в едином эмоциональном ключе. Символическое истолкование сюжета в обоих случаях имеет общую направленность, равно как и ассоциативное обогащение образа. Но, скажем, в сопоставлении эскиза к картине «Антуни» (1969) и самого полотна улавливается принципиальное расхождение в реализации замысла. В подготовительном наброске художник стремится зафиксировать именно драматическую интонацию известного песнопения, передать доподлинное ощущение бесприютности разума в этом безумном мире. Экстатичность звучания мелодии Комитаса передана уже знакомым изобразительным мотивом. Живописец вновь аффектирует позу человеческой фигуры, сближая её очертания с символом голгофского страдания. Композиционно и колористически это смысловой центр будущей картины, а антураж, введённый художником, лишь усиливает драматичность переживания. Тёмные, непрорисованные монолитные глыбы неведомых построек, которые никак нельзя представить себе жилищем. Угрожающие, двусмысленно изогнутые ветви засохшего дерева — то ли виселица, то ли ещё одно напоминание о кресте — всё это несомненно рождает тревогу,

создаёт беспокойное мятущееся настроение, родственное гнетущему чувству бездомных. Однако творческий метод художника не сводится к принудительной аллегоризации сюжета или темы.

То, что поверхностный символизм чужд живописцу, ясно улавливается, например, в замысле холста «Ази, я ушёл» (1972 – 1974), композицию которого он не раз уточнял. Это произведение художник посвятил своему другу, армянскому поэту Паруйру Севаку. Картина была задумана как наглядное воплощение одного из стихотворений поэта, как своего рода «пейзаж души», человека, с которым Мурадяна сблизили поиски чистоты и тех «безусловных условий», что дают исток творчеству. Но после гибели поэта замысел обрёл иную тональность. Отсвет предчувствия этой трагической развязки стал как бы сквозить во всех изобразительных деталях. Художник, создавая это полотно, искал аналогий, зрительных эквивалентов тому закону, который сформировался в стихах его друга, тому отчётливому ощущению, что в основе постижения всякой вещи лежит возможность его духовного, образного пресуществления. Сам Паруйр Севак мечтал, что, «если б только слова вновь обернулись предметами», мир бы обрёл «самоцвет волшебства». В таком контексте всё на холсте получает особый смысл, добавляющий к реальному облику действительности тревожный отблеск внезапного прозрения. Мурадян изобразительно как бы распредмечивает дух, снимает «пелены словес», чтобы видеть отчётливо всё, что содержит жизнь. Зритель вместе с художником становится свидетелем того, как стволы деревьев непроизвольно уподобляются как бы колоннам неведомого храма, в котором совершается таинство метаморфоз, слияние рождений и смерти, вечности и мгновений, когда цветение по-весеннему голубых ветвей соседствует с тленом осенних колючек. Поэт, входящий в этот храм, призван дать ему имя, нарушить немоту круговращения времён, озвучить мир своим словом, пленить рифмой ускользающий ритм бытия. Сын, уходящий из дома родителей в неприютную жизнь, сказав «мама, я ушёл», призван стать выразителем и истолкователем всего, «что стать не успело ни мыслью, ничем, а было движением вашей души». Собственно, взаимоопределение этих двух моментов, как кажется, и помогло Мурадяну передать «дыханье судьбы» его друга —

поэта Паруйра Севака, поднять конкретный образ до символа, найти точную интонацию и ритмику для «распредмеченных» слов.

Концентрация чувства, сосредоточение поясняющих друг друга аналогий, метафор, уподоблений у Мурадяна в его произведениях осуществляется под знаком преодоления множественности внешних впечатлений от действительности. Художник ищет в разнообразии того высшего единства, которое открывается лишь при особом видении мира, достижимом при постоянной самодисциплине духа. Точностью в прорисовке деталей, конкретностью и натурностью наблюдений, ситуационной достоверностью он как бы призывает зрителя соприсутствовать в происходящем на полотне. Но «остранённая» логика композиции, взаимосвязей изображаемых фигур, предметов, пейзажа создаёт ощущение «умственной дистанции». Конфронтация, а порой переплетение этих образных воздействий рождают в душе странное и парадоксальное представление о некоей «эстетической мудрости», зафиксированной в картинах Мурадяна. Кажется, что его произведения побуждают многое узнать о жизни, но лишь для того, чтобы понять, насколько гармоничнее был бы человек, если бы знал о себе меньше. Самопознание у живописца предстаёт как раз в качестве побудительного импульса, придающего реальной среде «странный», алгебраический вид.

В его полотне «Перекрёсток» (1976) конкретная видимость жизни словно вынесена за скобки. Естественные впечатления, почерпнутые в сумятице современного города, приведены в композиции к тому пределу своего самовыражения, когда они обретают модус отвлечённого умозаключения, когда они становятся формой, вмещающей в себя цель и смысл развёртывания любой ситуации, изображаемой на картине. Сюжетно содержание происходящего на холсте художником намеренно не выявлено. Ему важно от «арифметики», перечислительности в восприятии действительности перейти к обобщению алгебраического свойства, к фиксации глубинных токов бытия, к стереоскопичности и многомерности чувства жизни. И если одним измерением выступает мощно выраженный потенциал возрожденческой стилевой традиции, с присущей живописной манере кватроченто идеальной очищенности жизни от негармонических случайностей, то вторым — метафизическая трактовка цвета, пустынноплакатного и эмалевидного, ровного и отвлечённого в своей бесстрастности. Цвет в этом произведении Мурадяна скорее обозначает материю жизни, нежели её передаёт, скорее указывает на проявления бытия, нежели манифестирует последнее. В целом колористическая партитура полотен типа «Перекрёсток» есть следствие сложнейших преобразований профессионального и чисто человеческого опыта художника. Для него сплетение графических, фактурных и цветовых характеристик осуществляется в композициях такого рода на основе высшего синтезирующего принципа «охватывающего восприятия натуры». Система согласованных между собой условностей тождественна здесь, а точнее, изоморфна в самом способе организации зрительных впечатлений гармонизирующему упорядочиванию звуков в музыкальном произведении. Аналогично тому, как симфония дисциплинирует, выстраивает различные звучания посредством мелодии в единое целое, подобно этому цвет, колорит, пространственно-графические ритмы у Мурадяна гармонизируют конкретные изобразительные мотивы, придают случайным наблюдениям особый строй и порядок. В анализируемом произведении живописец так представляет жанровые сцены, что сиюминутное впечатление, беглый набросок, эскиз, запечатлевший ускользающее мгновение, создают странное ощущение сверхзначимости изображаемого. Непривычная чеканность и отчётливость силуэтов, оптическая иллюзорность объёмов, стереоскопичность и абсолютность пространственных членений, светоносность красных и жёлтых тонов, фактурно-пластическое отождествление различных предметных форм и их взаимопроникновение непроизвольно рождают уверенность в сопричастности того, что

мы видим, кругу так называемых примет времени, тем повторяющимся и самодовлеющим ситуациям, которые как бы заполняют каждодневное пространство нашей жизни. Тщательно, методично, упорно художник дисциплинирует свою мысль, воображением усмиряет силу случайных впечатлений, терпеливо сличает выводы с сумятицей фактов, чтобы обрести в итоге мудрое равнодействие разума и чувства. В этом полотне объединяются самые различные компоненты. Обретённая через пейзажную живопись простота мировидения, точная мера рефлексии, найденная в портретах, строгая логика восприятия, сформулированная в композиционных полотнах, — все эти качества, существовавшие ранее порознь, достигая высшей точки в своём саморазвитии, становятся взаимообратимы.

Мурадян подчинён в своём творчестве стремлению к художественному синтезу. Но аналитичность его манеры вступает в противоречие с этой общей направленностью. Поэтому незаметно для себя живописец всё более и более склоняется к формуле «объединяющего разделения». Конкретно это проявляется в наглядной диффузии жанров. Пейзаж у художника начинает определять строй и смысл тематического полотна. Портрет превращается в сложную станковую композицию. Первоначальная жанровая дифференциация уступает место сличению возможностей жанра, их взаимоопосредованию. Сополагая в пределах одного произведения эстетические ценности, извлекаемые из разных пластов действительности, изыскивая для их объединения особые художественные формулы, Мурадян всё дальше удаляется от «натурного мышления», всё чаще обращается к классическим канонам. «Оптическая», неодухотворённая реальность подвергается в его творчестве умозрительной фильтрации. Каждая деталь, каждый мотив, попадая на холст, сочетаясь в изображении, теряют жанровую специфику, но вместо этого обретают «сверхдолжное» значение. Они становятся выразителями новой связи между пейзажем и фигурой, между натюрмортом и портретом, между конкретной сценой и общей драматургией изображения. Характер этой связи не субординационный, а коалиционный. В последних картинах художника и пейзаж, и портрет, и натюрморт получают собственное эстетическое значение лишь в их совместном существовании. Но как отдельные жанры они фиксируют разные степени проникновения в мир.

В целом картина «Перекрёсток» может восприниматься и как натурная сцена, запечатлевшая жизнь шумного города, и как метафора автобиографического свойства, которую можно трактовать как выбор пути, стоящий перед художником («оптическая» или духовная правда творчества), и как раздумья о перекрёстке судеб, желаний, страстей, как олицетворение «становящейся реальности», развитие которой подвержено влиянию множества факторов. Призрачная иллюзорная автономность, отделённость людей друг от друга, выраженная на этом холсте графической или сюжетной самозамкнутостью изображённых фигур, разнонаправленностью их движений, отрицается именно синтаксисом композиции. Бытие этих людей тесно взаимосвязано, оно взаимопроницаемо. Все персонажи холста находятся на перекрёстке и в том смысле, что их индивидуальности существуют лишь как «зримые точки», централизующие сгущающее влияние конкретной пространственной и временной среды, и в том смысле, что в них скрещиваются воздействия и потенции будущего, настоящего и прошлого. «Ветер истории» явственно ощущается на этом перекрёстке реальных улиц, персонифицированных судеб, философских суждений и эстетических воззрений.

Многоплановость изобразительной формы находит своё соответствие и равновесие в многоаспектности содержания. Разноречивая реальность приведена в этом холсте художником к многозначительному молчанию. Несомненно, что картина «Перекрёсток» есть своего рода пролог к новым поискам и достижениям мастера.

1. Последняя ночь. Арест Комитаса. 1956

2. Последняя ночь. Арест Комитаса. Фрагмент

3. Последняя ночь. Арест Комитаса. Фрагмент

4. Комитас. 1915 год. Апрель. 1965

Трагическая тема гибели и распада гармонии бытия, связанная в творчестве художника с именем Комитаса, находила в его полотнах разное выражение: конкретное и обобщённое. Когда вглядываешься в картину «Комитас. 1915 год. Апрель», самим названием напоминающую о чудовищном злодеянии геноцида, возникает ощущение, что становишься свидетелем развёрнутой в истории общечеловеческой драмы, конфликта духовного и обездушенного, мёртвой материи, сжигаемой пламенем воинствующих страстей и рвущейся из её плена мыслью, того озарения, которое платит безумием. Художник представляет нам рушащийся мир в его хаотическом круговращении, в кроваво-огненных всполохах красного цвета, в циклопическом нагромождении гор и ущелий, в его уже нечеловеческом существовании. На втором плане он изобразил падающие храмы, горящие селения, отчего чувство катастрофы лишь усиливается. Земля, вовлечённая в гибельный водоворот борений человеческих страстей, поглощает все жестокости и становится чуждой людям, пустынной и немотствующей. Накал чувств, переданный экстатическим жестом рук, усугубляет драматичность изображаемого момента. Бунт психики, не принимающей, не вмещающей тех ужасов, которые видят глаза, становится лейтмотивом, определяющим колористический и композиционный строй картины. Здесь Мурадян добился исключительной концентрации в выражении драматургии чувства.

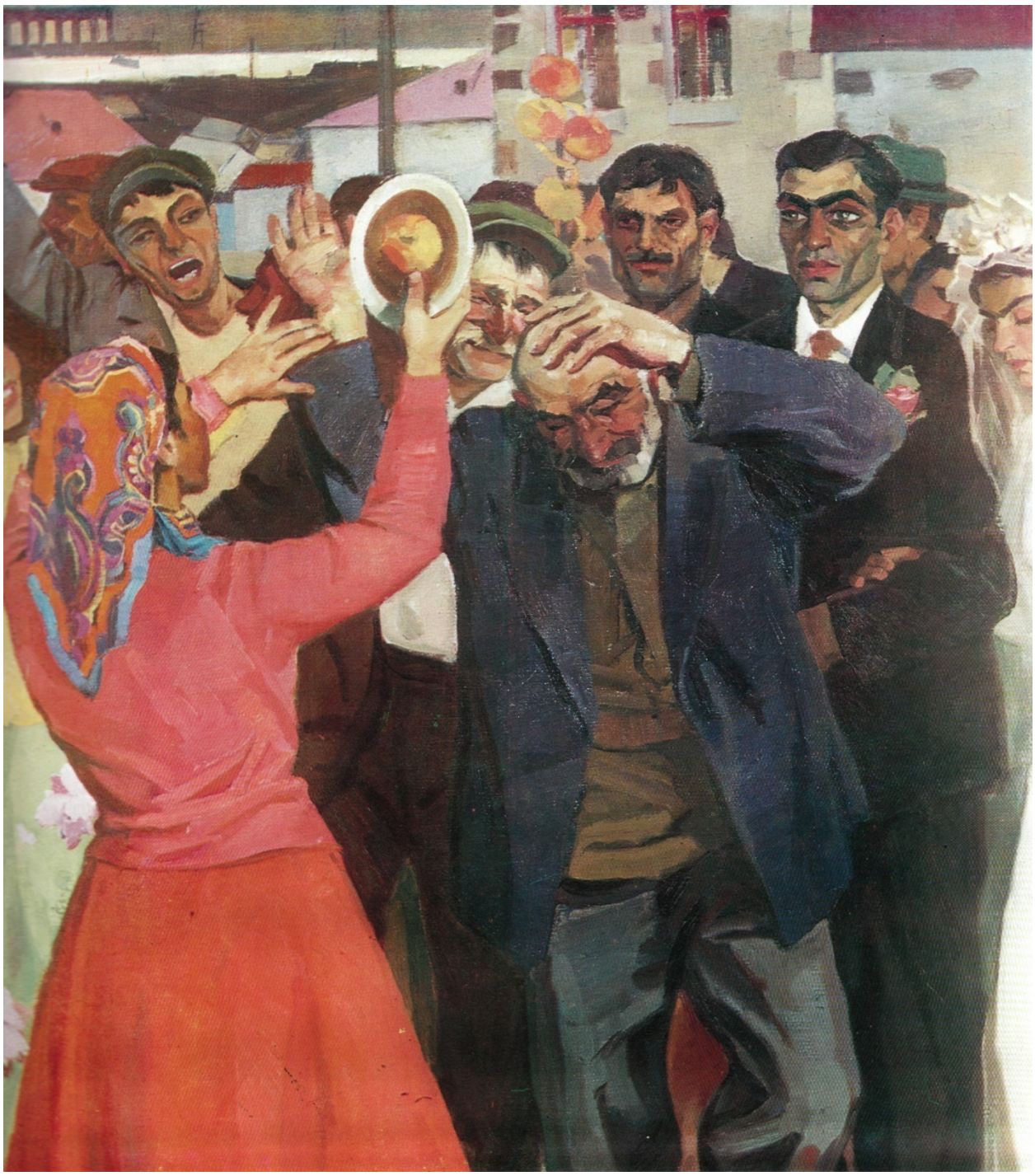
5. Комитас. 1915 год. Апрель. Фрагмент

Картина «Утро в Раздане» (1962) написана в характерной для «сурового стиля» манере. Острые графические ритмы, выстраивающие композицию полотна, крупные цветовые плоскости, делящие всё изобразительное пространство на асимметричные части. Резкие ракурсные сокращения, жёсткие, динамичные перепады масштабов, членящие передний и второй планы, — всё это черты, свойственные новому, только ещё формировавшемуся тогда направлению. Казалось бы, перед нами типичная работа, иллюстрирующая произошедшие перемены. Но так судить было бы поспешно. При внимательном взгляде на это произведение обнаруживаешь, помимо перечисленных особенностей, также и нечто своеобразное. Трактовка силуэтов фигур, мотивация их поз и движений, брутальная плотность цвета их одежд наталкивают на мысль, что художник разделяет скорее идеи неореалистов, утверждавших, что «… цвет в его пластических модификациях есть основа энергии линий и контуров, абрисов и объёмов» (Фужерон). Слишком осязательно Мурадян воспроизводит мощные изгибы складок на одежде, они предельно предметны и монументальны в своих очертаниях, как будто мы видим фреску, а не картину. А это в свою очередь рождает ощущение, что происходящее на холсте обладает особым значением, что люди, идущие по рельсам, творят нечто грандиозное, созидают дело всепланетного масштаба.

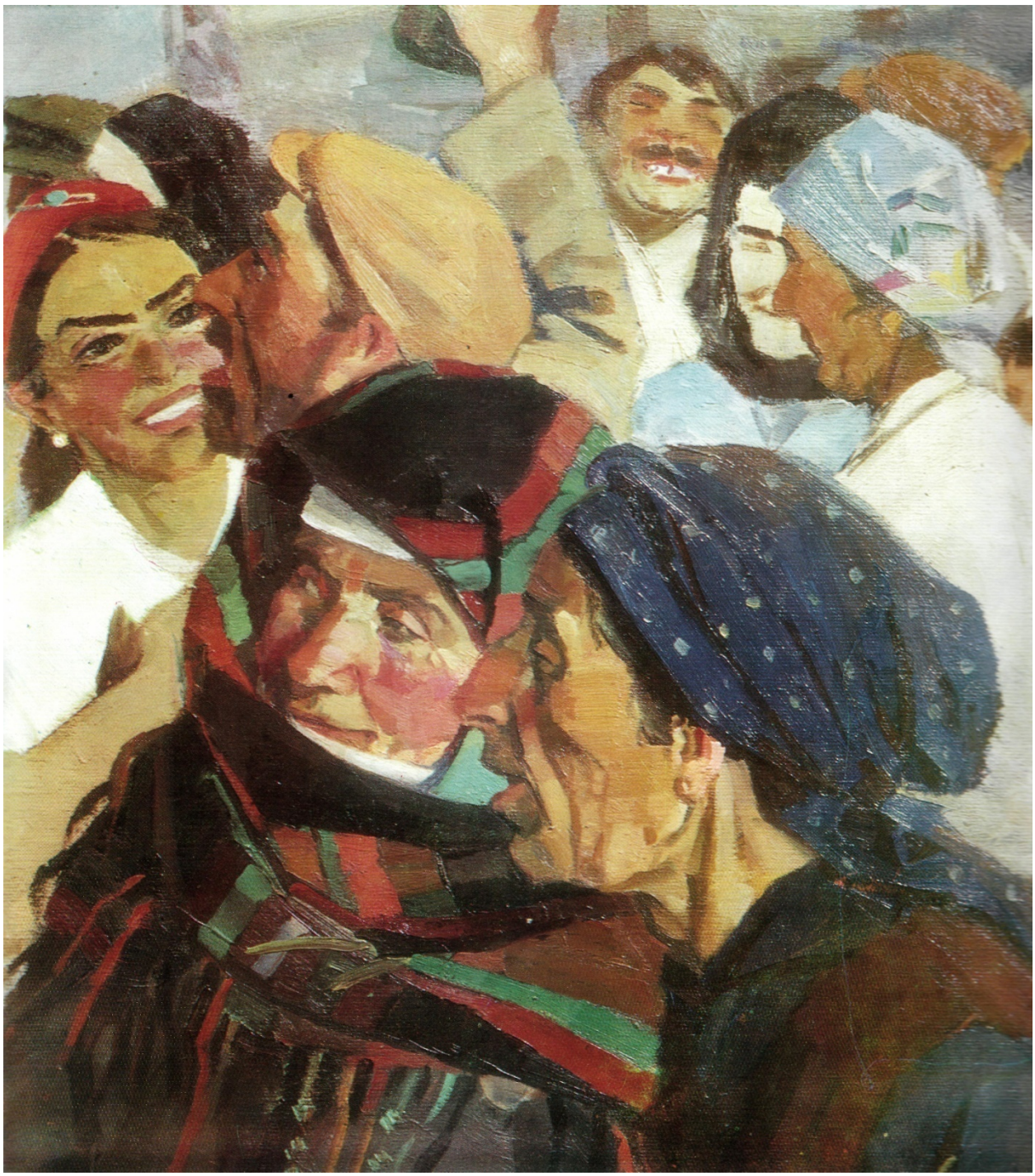
6. Утро в Раздане. 1962

7а. Рисунок к картине «Свадьба в Раздане». 1960

7. Свадьба в Раздане. 1960



8. Свадьба в Раздане. Фрагмент



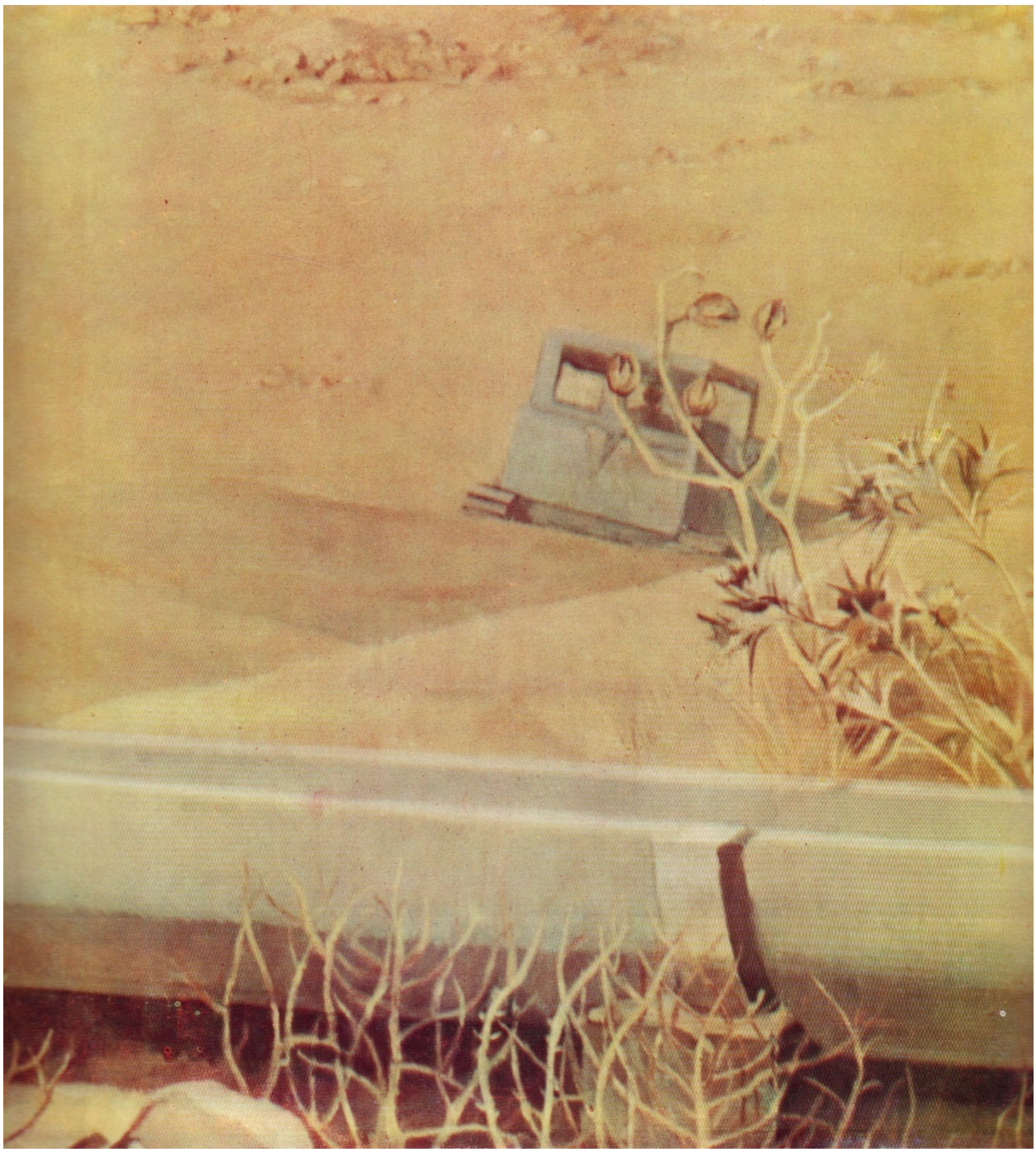
9. Свадьба в Раздане. Фрагмент

Картина «Воспоминания» была написана живописцем на основе натурных впечатлений. На ней изображены вполне конкретные люди. Но автор стремился выразить боль и страдания многих и потому использовал приёмы, выработанные представителями «сурового» реализма. Не случайно в холсте всё изображаемое художником внутри интерьера показано подчёркнуто прозаично и скупо. Простота окружающей обстановки (программная для эстетики «сурового стиля») наглядно оттеняет глубину молчания прожитых без сына лет, их безликость и ненужность, их эмоциональную инертность. Живописец как бы говорит — ничто не изменилось здесь со времени горестной вести, которую принесла похоронная, — и вместе с тем надеется на «узнаваемость» сюжетной канвы, на то, что за характерными деталями явственно просматривается общность подобных переживаний для всего народа.

10. Воспоминания о погибшем сыне. 1958

Инертный, неопредмеченный, коснеющий в своём молчании охристый цвет гор, жёсткая конструктивность очертаний засохших колючек, зыбкий силуэт фигуры девочки, ломаные линии жёлобов, ждущих воды, — все эти детали, представленные на полотне «Под мирным небом», знаменуют не только грядущее пробуждение земли, но и утверждают новое видение настоящего. Зрительно и даже сюжетно художник наделяет здесь предметы и пейзаж конкретным первичным значением, которое, однако, в свою очередь наслаивается на метафорические ассоциации, создавая эффект эстетического резонанса. Например, контраст ярко-голубого локального цвета неба с однотонным золотисто-охристым оттенком гор, их графическая нерасчленённость в противопоставлении с колеблющимся, трепетно неустойчивым движением девочки рождают ощущение встречи двух стихий. Девочка, одетая в голубое платье, метафорически воспринимается как посланец неба, как диковинный цветок, чудом появившийся среди засохших колючек, как предвестие новой жизни, уготованной этим горам и камням. Разумеется, образное содержание картины складывается не только на основе подобных ассоциаций, оно гораздо объёмнее в своём психологическом наполнении. Здесь приведён лишь вариант возможного истолкования.

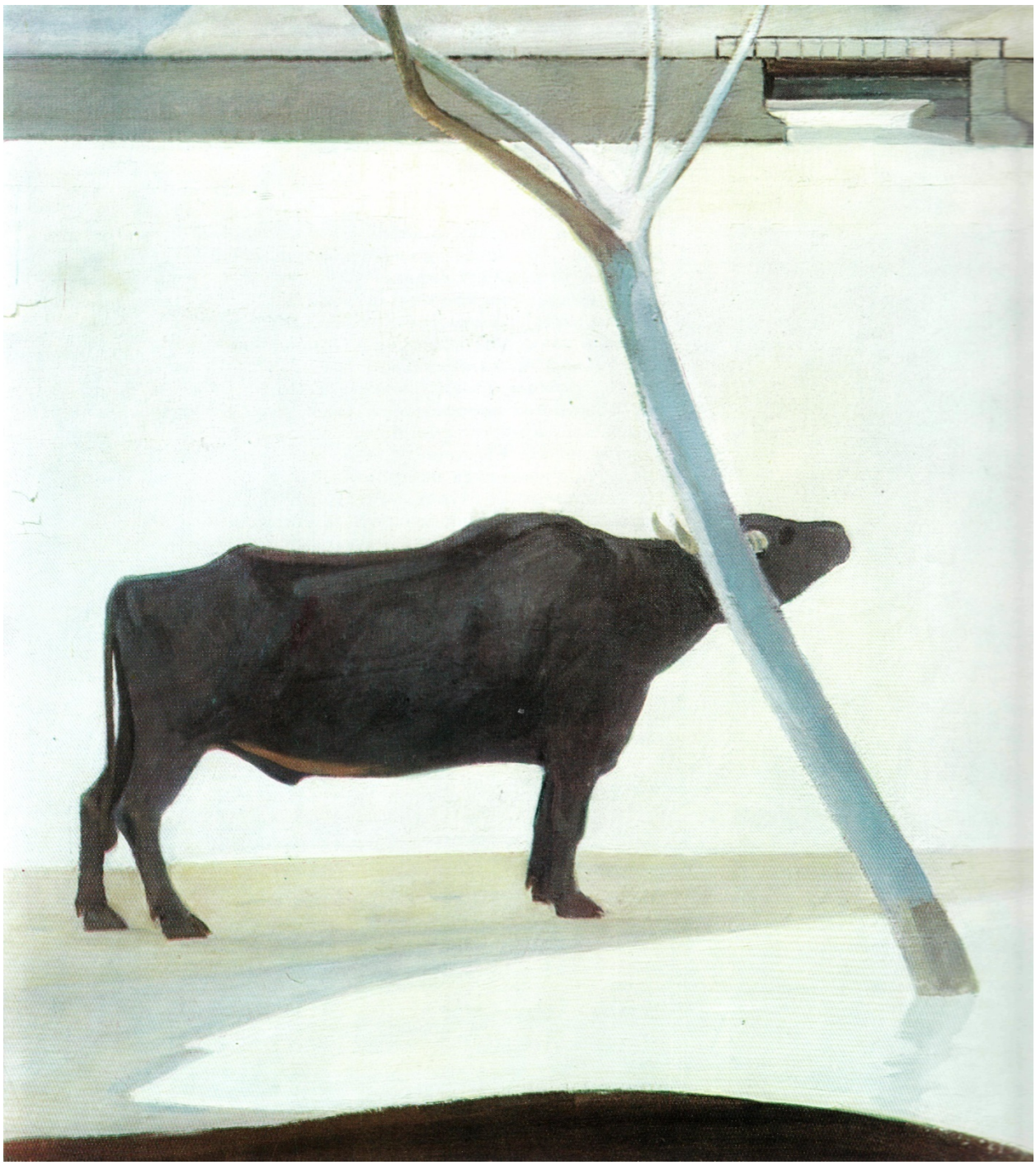
11. Под мирным небом. 1972



12. Под мирным небом. Фрагмент

13. Купальщица. 1968 – 1978

14. Пробуждение. 1963



15. Пробуждение. Фрагмент

Стилистическая близость картин «На балконе» (1975), «Разговор» (1976) живописной манере, принятой художником в работе над холстом «Новости» (1976), вполне очевидна. Отличительные свойства, общие всем трём произведениям, можно достаточно явственно уловить, если попытаться сравнить их. Действительно, во всех этих полотнах созерцание противопоставлено действию, а размышление — сюжету. Характерно, что композиции картин построены на внесюжетной основе. В них зрительно ничто не происходит, реальность как бы застыла, не найдя своего развития в активном действии, в каком-либо конкретно обозначенном движении. То это загадочные фигуры женщин, стоящих у ворот, то одиноко сидящий человек, то странная толчея людей. Мерцание красок, струящихся подобно таинственным узорам, источающим свет, уравнивает в правах предметы, цветные тени, жесты, передаёт ощущение особой драгоценности материальной ткани мира. Подобный подход рождает представление о метафизичности этих бессобытийных изображений. Созерцая проявления окружающей нас жизни, подобно тому, как это выражено в картине «На балконе», словно погружаешься в особую среду, проникаешься настроением покоя и несуетности. На этих полотнах Мурадяна цвет метафизически переплавляет вполне конкретные материальные формы, колдовски смешивает явь и мечту, принуждая их меняться местами и значением. Тихая, созерцательная жизнь, отображённая в этих композициях, позволяет увидеть, уловить сокровенное движение души. Красочное марево, фактурные эффекты, усложнённая пластика цветового мазка, свойственные полотнам, написанным в этой живописной манере, находят у Мурадяна то объяснение, что так точнее всего выражается извечная борьба между идеей и её проявлением, передаётся своего рода «вымогание» духа из хаоса переживаний.

16. На балконе. 1976

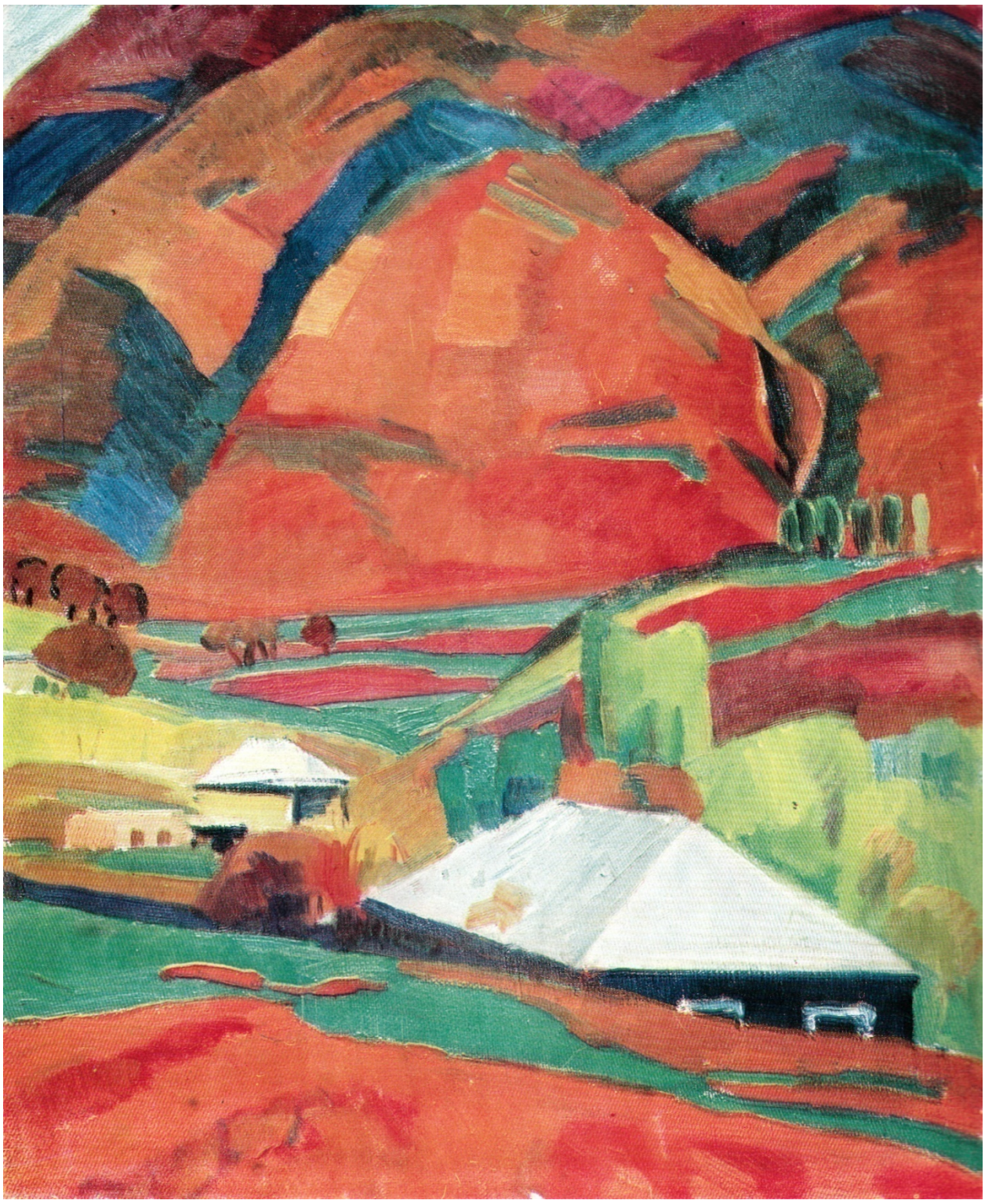
17. Разговор. 1976

18. Сцена из сельской жизни. 1979

Обретая устойчивость в своих устремлениях к чистоте выражения эстетических переживаний, живописец властно преображает типичные пейзажные мотивы с деревьями в своего рода изобразительные притчи («Пейзаж», 1973; «В горах», 1973; «Гегарт», 1974). В этих полотнах Мурадян как бы привносит в мир деревьев, гор, скал, камня, земли, неба свой особый синтаксис, свой способ соединения природных стихий в некую метафору одухотворения.

Беспокойно изогнутые ветви ивы, перекрученные стволы, угрюмо молчащие скалы ущелья Гегарт, серо-голубое, равнодушно-пустынное небо над руинами древнего храма в горах воспринимаются как-то очень двойственно. Кажется, что за внешней инертностью, несочетаемостью их облика с какой-либо конкретной ассоциацией, с каким-либо общедоступным чувством или ощущением кроется тайная, первобытная мощь духа, разлитого в природе.

Всё в этих пейзажах Мурадяна выражает автономную форму самопроявления того, что «узурпировал» человек. Примечательно то обстоятельство, что сами пейзажи — вневременны. Зритель, как бы он ни старался, не может постичь в этой гамме холодных, голубых, серых и серебристо-белых оттенков ни характера освещения, ни признаков дневного часа, в который совершается мистерия взаимопревращений храмов в скалы, утёсов — в потоки света, камней — в горные ручьи, а дороги — в деревья («В горах», 1973; «Гегарт», 1974). Всё это происходит словно вне человека и доступно ему лишь в отголосках, как эхо, долетающее издалека. Видимо, поэтому и в тематических полотнах Мурадяна пейзажный фон всегда создаёт добавочные смысловые и образные прочтения основного мотива или сюжета.



19. Восход в Чанахчи. 1966

20. Пейзаж с архитектурным памятником. 1967

21. Ранняя весна. 1969

22. Пейзаж с деревьями. 1974

23. Весенние деревья. 1974

24. Храм Рипсиме. 1975

25. Храм Рипсиме. 1976

26. Белые деревья. 1976

27. Гегарт. 1974

28. Лозы виноградные. Набросок

29. Пейзаж с ивой. 1973

30. Виноградные лозы. 1976

31. Красный пейзаж. 1978

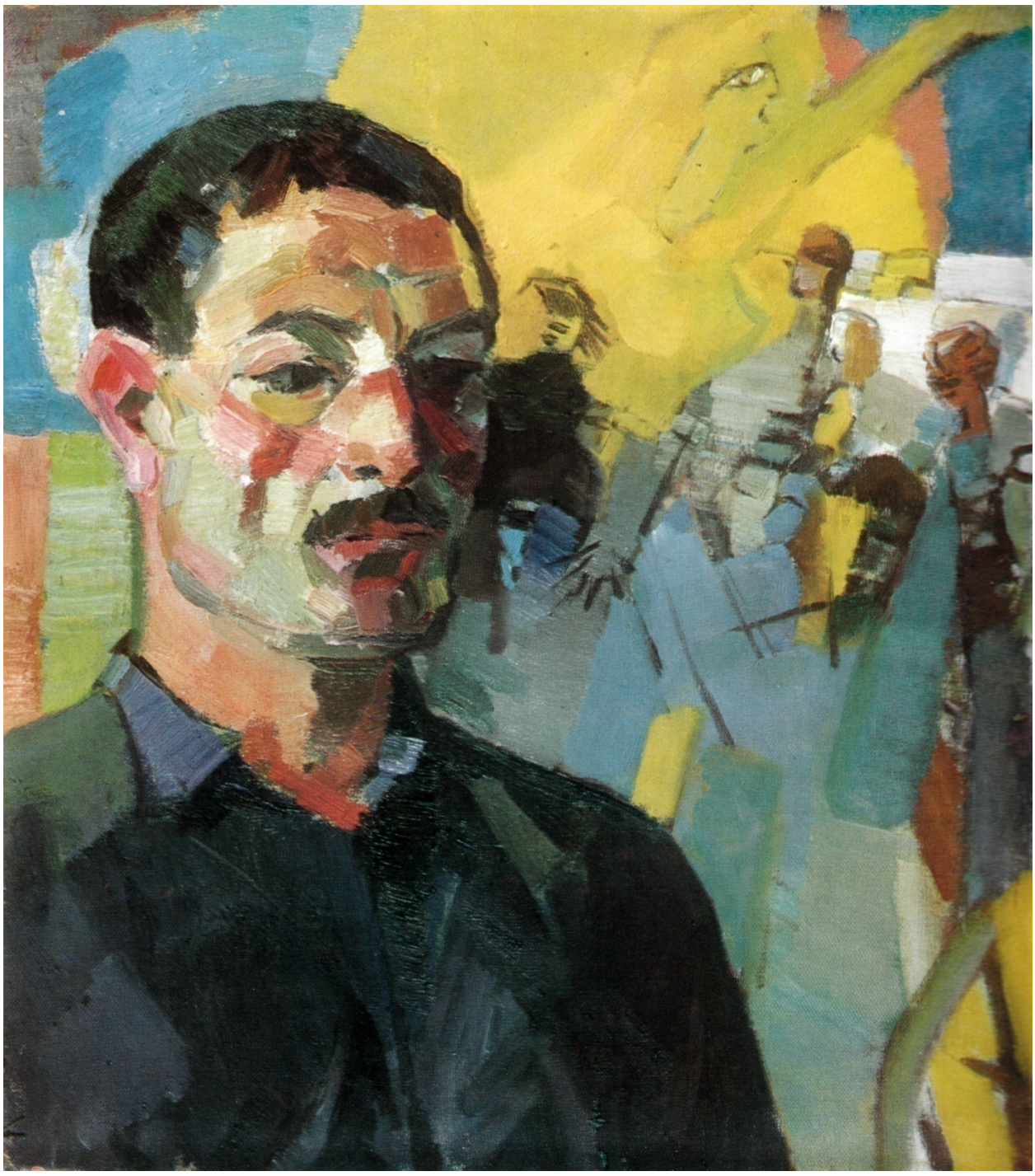
Художник «исчисляет» действительность не механически, а психологически. Его стремления состоят в том, чтобы уловить отношения вещей, увидеть конструкцию мира. В этом смысле показателен «Натюрморт с колючками» (1976). Здесь заметна особая логика в рядоположенности, подборе предметного антуража. Засохший букет колючек, воспринимающийся как знак угасающей жизни, мудрые, хранящие извечное знание идолы, украшающие суперобложку, простые, чтобы не сказать примитивные, формы сосудов — все эти реалии, обусловливая друг друга, создают между собой отношения атрибутивного свойства. Кажется, что любая деталь исполнена тайного смысла, что они есть проявления всесвязующей игры ассоциаций. Конечная цель этой игры — уравнение в правах красоты и знания, образное претворение «диалога вещей» в философскую медитацию, в размышление о взаимоотношениях категорий времени, жизни, смерти, памяти. Мурадяну чуждо очеловечивание вещей, предметы в его натюрморте вполне автономны, то есть обладают «самостью», но их связи антропоморфны, обозначены и наполнены сложнейшими переживаниями. За пластикой «мёртвой натуры», за её внешней выразительностью у Мурадяна всегда угадываются жизнь людей, их опыт. Эта особенность породила необычный способ взаимосуществования человека и вещи в портретной живописи художника.

32. Натюрморт с колючками. 1976

33. Розы. 1977

34. Натюрморт. Розы. 1976

В своём первом «Автопортрете» живописец не ставил перед собой отвлечённых целей, как то: раскрыть всю полноту своего духовного опыта, меру его организации и т. п. Достоинство образа, созданного им в этом полотне, состоит именно в непосредственности передачи состояния модели. Но хорошо известно, что «сырой», концептуально не рационализированный материал искусства тождествен «материалу» человеческого поведения, к которому относятся: бессознательные рефлексы, смутные ощущения, неоформленные мысли и побуждения. Все эти факторы сочетаются в экспрессивном действии, с тем чтобы составить единственное в своём роде утверждение индивидуальности художника в его автопортрете. Отсюда становится вполне понятным, что начальные работы в жанре портрета, пейзажа и натюрморта выступают у Мурадяна в качестве некоей демонстрации особенностей личного восприятия, своего рода эмоциональной рефлексии.



35. Автопортрет. 1965

36. Автопортрет. 1977

37. Автопортрет. 1978

Портреты Ю. Хачатряна и девушки в жёлтом были написаны как раз под влиянием этих представлений. Кажется, в обоих полотнах художник передоверился «магии цвета», поверхностному восприятию, рождённому «диалогом душ» без посредничества разума. Это, скорее, вчувствование в духовный мир моделей, нежели его подлинное освоение, Отказываясь от изобразительного насыщения фона, стремясь к «безантуражности», нейтральности живописной среды, автор в этих портретах всё же не может преодолеть ощущения сиюминутности в трактовке модели. Благодаря тому, что Мурадян стремится запечатлеть острохарактерные черты портретируемых, интенсифицировать «аромат личностного», усилить своеобразие и неповторимость облика молодых людей, он придаёт их художественному бытию непрочность. Повышенная плотность красочных пятен, вызванная экспрессией форм и аффектацией поз, разрушает контакт зрителя с изображаемым человеком, переключает внимание на эстетическое созерцание поверхности холста. В портрете, как ни в каком другом жанре, пластический облик натуры привносит хрупкое равновесие в эстетическое бытие произведения.

38. Девушка в жёлтом. 1969

39. Портрет Ю. Хачатряна. 1973

40. Портрет аспирантки Н. Амираджиби. 1961

41. Паруйр Севак. 1974

42. Паруйр Севак в Чанахчи. 1965

43. Набросок портрета. 1975

44. Портрет Нуне. 1975

45. Автопортрет. 1975

46. Автопортрет. 1967

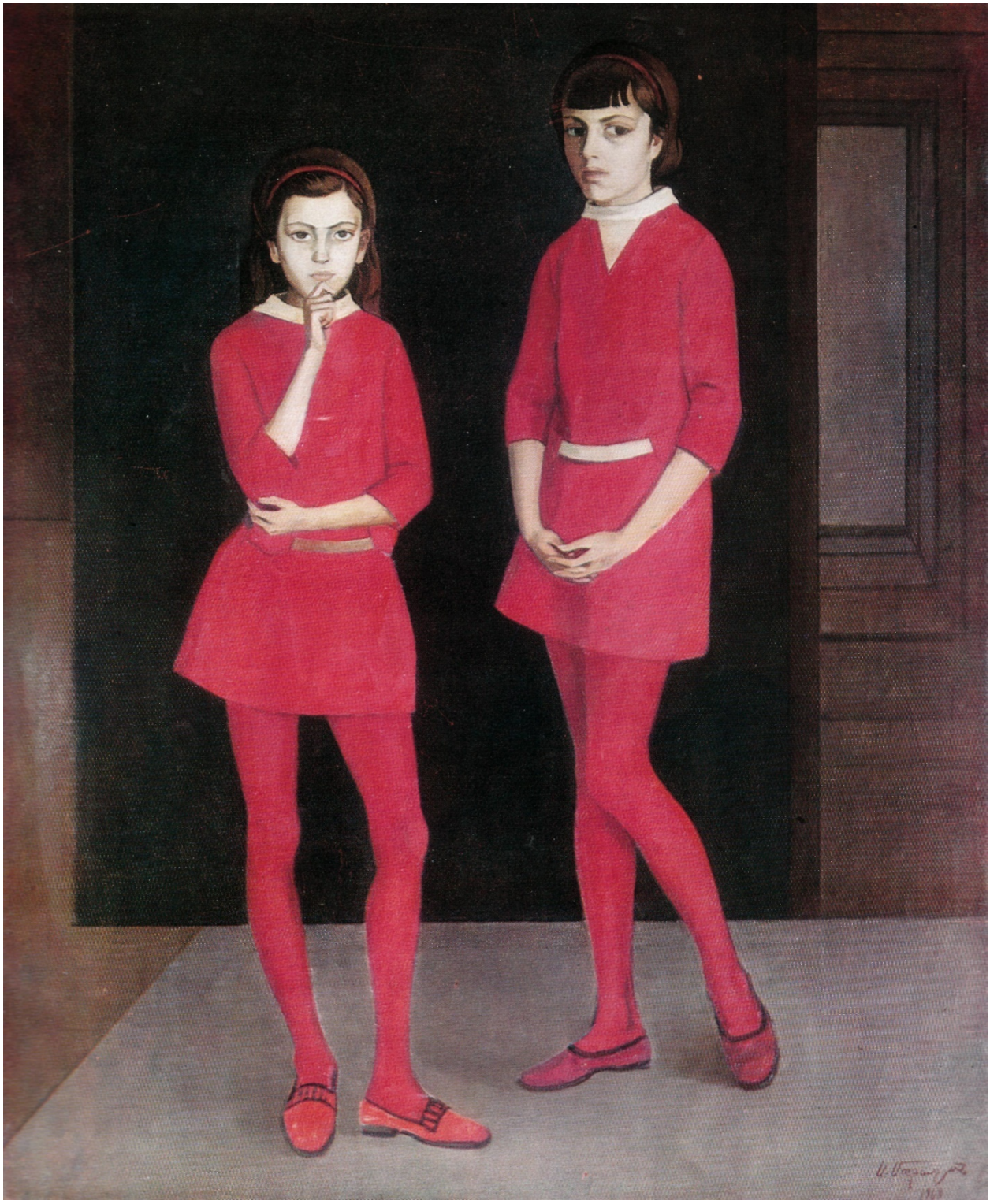
47. Автопортрет. 1977

48. Портрет Нами. 1969

49. Портрет Иры. 1971

50. Портрет студентки. 1969

В картине «Мои дочери» (1969) художник стремится сделать зрителя сопричастным откровенной созерцательности детских образов. Поэтому здесь подчёркнутый лаконизм прямоугольных плоскостей, стерильное чередование вертикалей и горизонталей как бы уплотняют действительное пространство, изгоняют из него всё отвлекающее, мешающее зрителю уяснить смысл царящего на холсте бесстрастия и безмолвия, осознать значение того момента, с которого начинается самосозидание личности. Именно в этом произведении отчётливо определился формообразующий метод художника: выразить максимум содержания при минимуме использованных изобразительных средств.



51. Мои дочери. 1969

52а. Мои дочери. Фрагмент

52б. Мои дочери. Фрагмент

Пытаясь в портрете «обнаружить» человека прежде всего для него самого, достичь «неслыханной простоты» в восприятии сущности позирующей модели, Мурадян сталкивает два фактора в раскрытии личных качеств портретируемой. Условная геометризация второго плана создаёт на холсте абстрагированную среду, пространство, в котором человек, вместо того чтобы общаться с окружающим его миром, в известном смысле постоянно разговаривает сам с собой. Среди стерильных, эмоционально безличных форм человек живёт, отторгнутый от своих непосредственных потребностей, желаний, надежд. Он пребывает в «денатурализованной» реальности в сфере ясной упорядоченности, установленной между цветом и рисунком, отвечающей универсальному соотношению элементов психики.

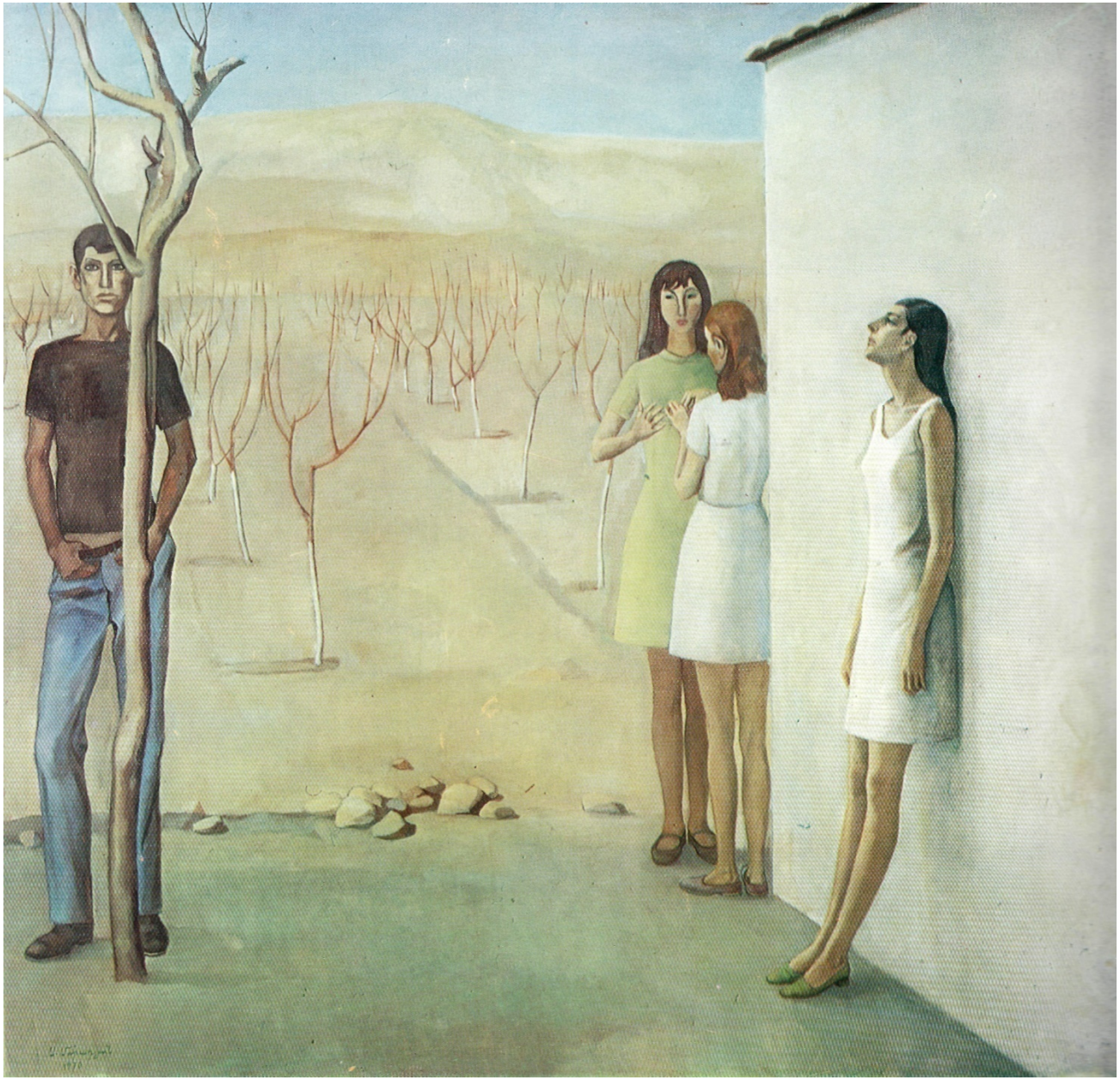
Портрет «Гоар с кувшином» (1973) превосходно иллюстрирует специфику этого подхода. Идеализированная трактовка модели, абстрактный плоскостный фон, который используется художником для подчёркивания имперсонального начала в изображении, архаический по форме кувшин приведены художником к контрастным отношениям.

53. Рейс Ереван — Москва. 1973

54. Портрет Гоарик с кувшином. 1973

55. Портрет Гоарик с кувшином. Фрагмент

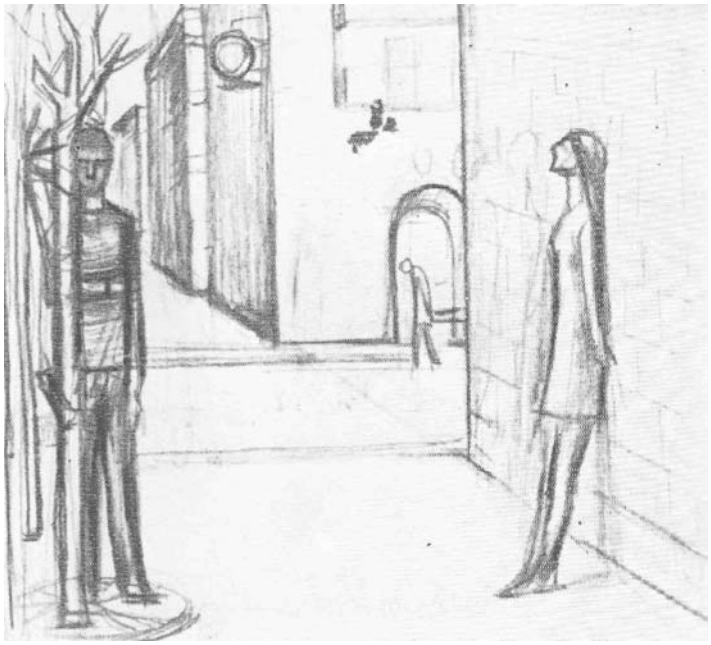
Насколько пластична и эффективна манера Мурадяна, свидетельствуют картины на самые разные темы. Лирическая экспрессивность «Первых саженцев» (1970) сравнительно легко находит себе противовес в живописном реквиеме «Смерть комиссара» (1970). Художник стремится создать гимн героям гражданской войны. Острота и неожиданность ракурсов, укрупнённость форм, резкие масштабные перепады — все эти приёмы, характерные для «сурового стиля», здесь использованы с одной целью. Они помогают живописцу усилить эффект «остранения» привычного, как бы вырывают изображаемую сцену из мира обычных переживаний, придают ей эпическое звучание. Мастерство Мурадяна сказывается не только в том, каково техническое исполнение обоих вариантов картины. Оно — лишь один из компонентов его творческой силы. Сама структура образного мышления порождает у него особую гибкость и многозначность замысла. Живописцу свойственно стремление к одухотворённому восприятию действительности, Он добивается предельной чистоты и приобщённости к кристальной ясности мировосприятия. Анализируемое произведение Мурадяна словно бы завершает размышления художника о мере участия погибших в становлении настоящего. Если ранее он тяготел к тому, чтобы утверждать в своих полотнах «власть памяти», которая не позволяет исчезнуть, уйти в небытие людям, отдавшим свои жизни за право быть сегодня, то «Смерть комиссара» выражает эту тему в её символической трактовке. Товарищи, несущие тело своего погибшего командира, как бы наглядно олицетворяют поступь времени, хранящего в себе легенду, устремлённую к будущим поколениям.



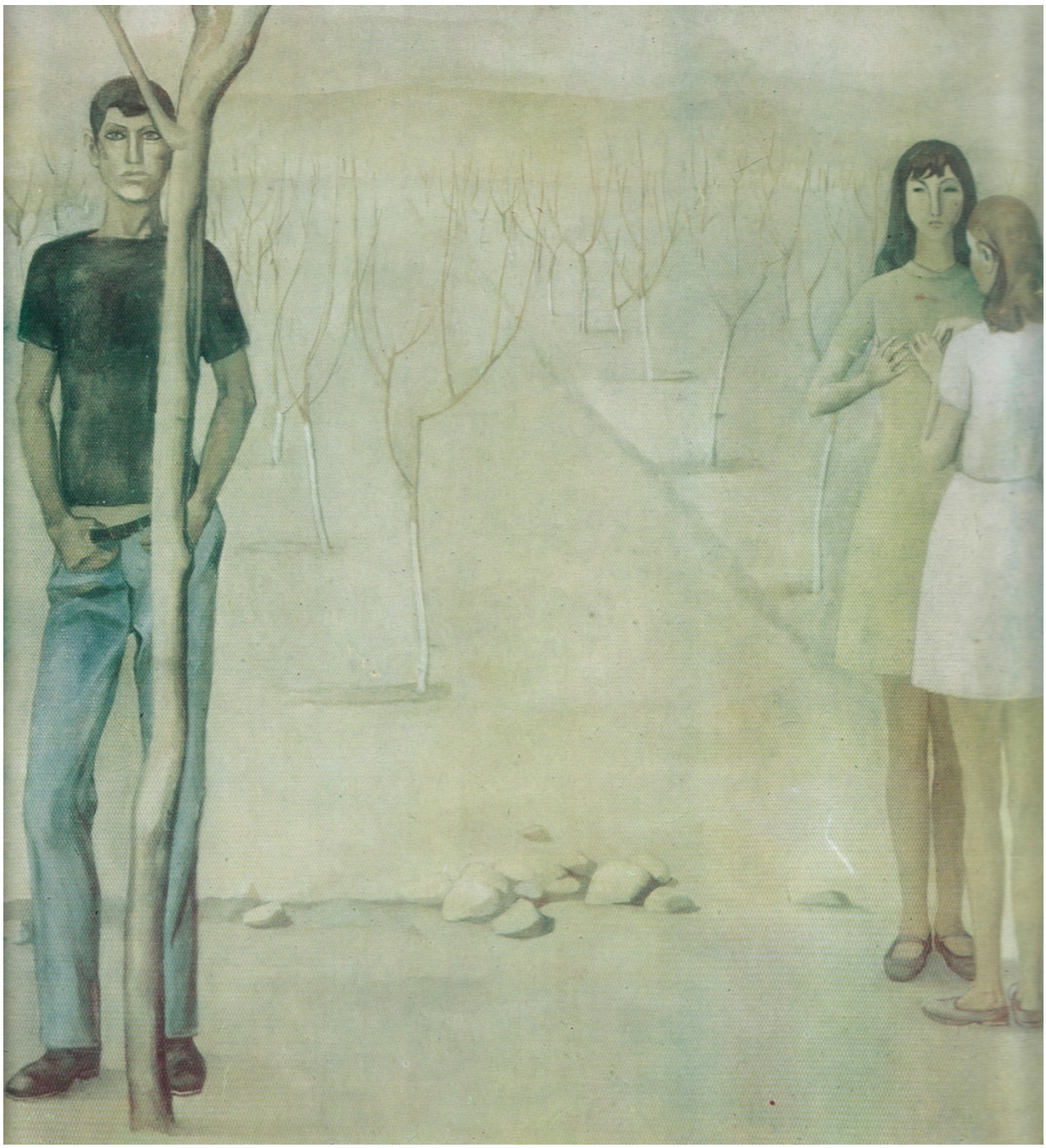
56. Мои современники (саженцы). 1970

57. Мои современники (саженцы). Фрагмент

58. Мои современники (саженцы). Фрагмент



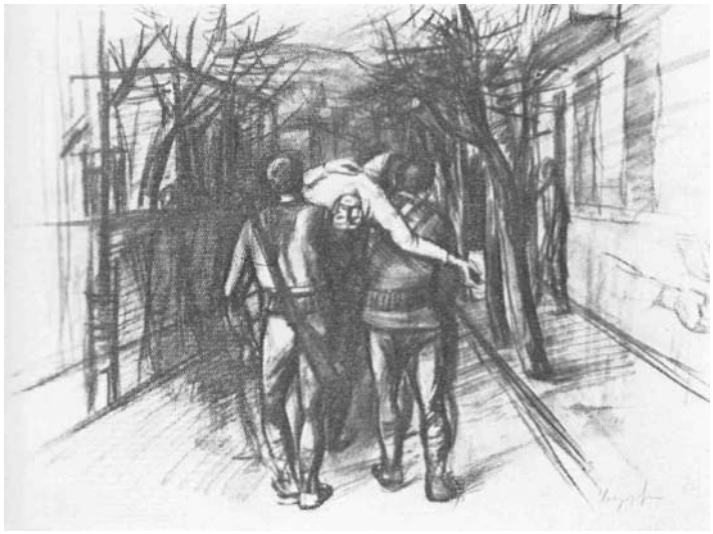
59. Рисунки к картине «Саженцы». 1970

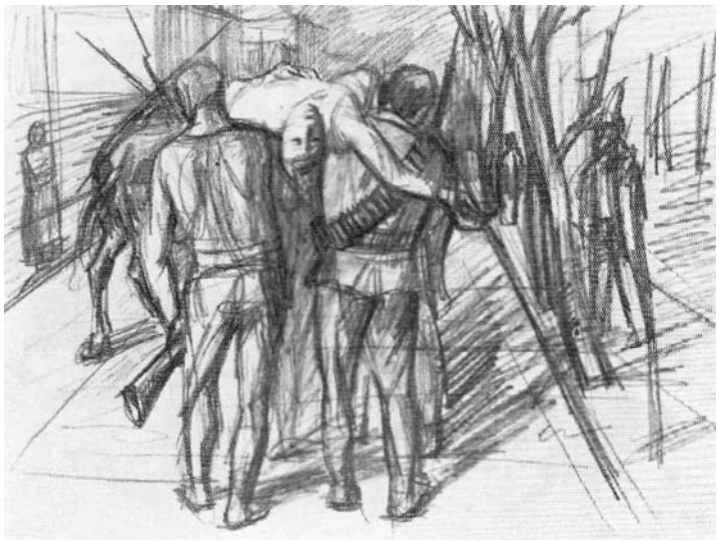


60. Мои современники (саженцы). Фрагмент

61. Перед восходом (Смерть комиссара). 1971

62. Перед восходом (Смерть комиссара). Фрагмент





63. Рисунки к картине «Перед восходом (Смерть комиссара)». 1971

64. Перед восходом (Смерть комиссара). Фрагмент

65. Смерть комиссара. Вариант. 1971

66. Смерть комиссара. Вариант. Фрагмент

На протяжении многих лет Мурадян вынашивал идею создания особого типа многочастной композиции, в которой сюжетная связь изображения выражалась бы ассоциативно, через более отвлечённые аспекты. Широкие возможности для изысканий в этой области предоставила ему работа (в соавторстве с Г. Акопяном, Г. Самбатяном и Р. Саркисяном) над фреской «Сасунцы». Монументальное произведение было заказано для сельского Дома культуры колхоза Апага, что находится близ Еревана. Роспись по своему сюжетному решению неконкретна, в ней представлены собирательные образы. Авторы использовали для построения композиции такие изобразительные мотивы, которые обладают обобщающим значением. Различные фрагменты фрески, органично сочетаясь между собою композиционно, тем не менее, тяготеют к трёхчастной организации. Отказавшись от буквального следования конкретным обстоятельствам борьбы сасунцев (жителей одной из областей Армении) с обрушившимися на них бедами и историческими несправедливостями, художники сумели уловить нужную меру отвлечённости в разработке столь сложной темы.

Стремление к обобщению выразилось в этой фреске не только в повышенной роли силуэта, но и в той пластической концепции, которой художники придерживались и которую исподволь формировали, расписывая фойе клуба. Ориентируясь на традиционную иконографию Богородицы, на пластические свойства цвета в средневековой киликийской миниатюре и лубке, на поражающую воображение скульптурную выразительность линий, очерчивающих объём в древнейшей стенописи Кобейра, художники почти непроизвольно интерпретировали изображение эмблематически. От сценического, собирательного мотива, основанного на конкретном материале, они перешли к метафорической трактовке исторических достоверностей, к аллегорическому воплощению различных подробностей реальных событий. Вещи, предметный и пейзажный антураж при таком подходе приобрели особый атрибутивный смысл.

67. Сасунцы. 1974. Левая часть

68. Сасунцы. Фреска. Центральная часть

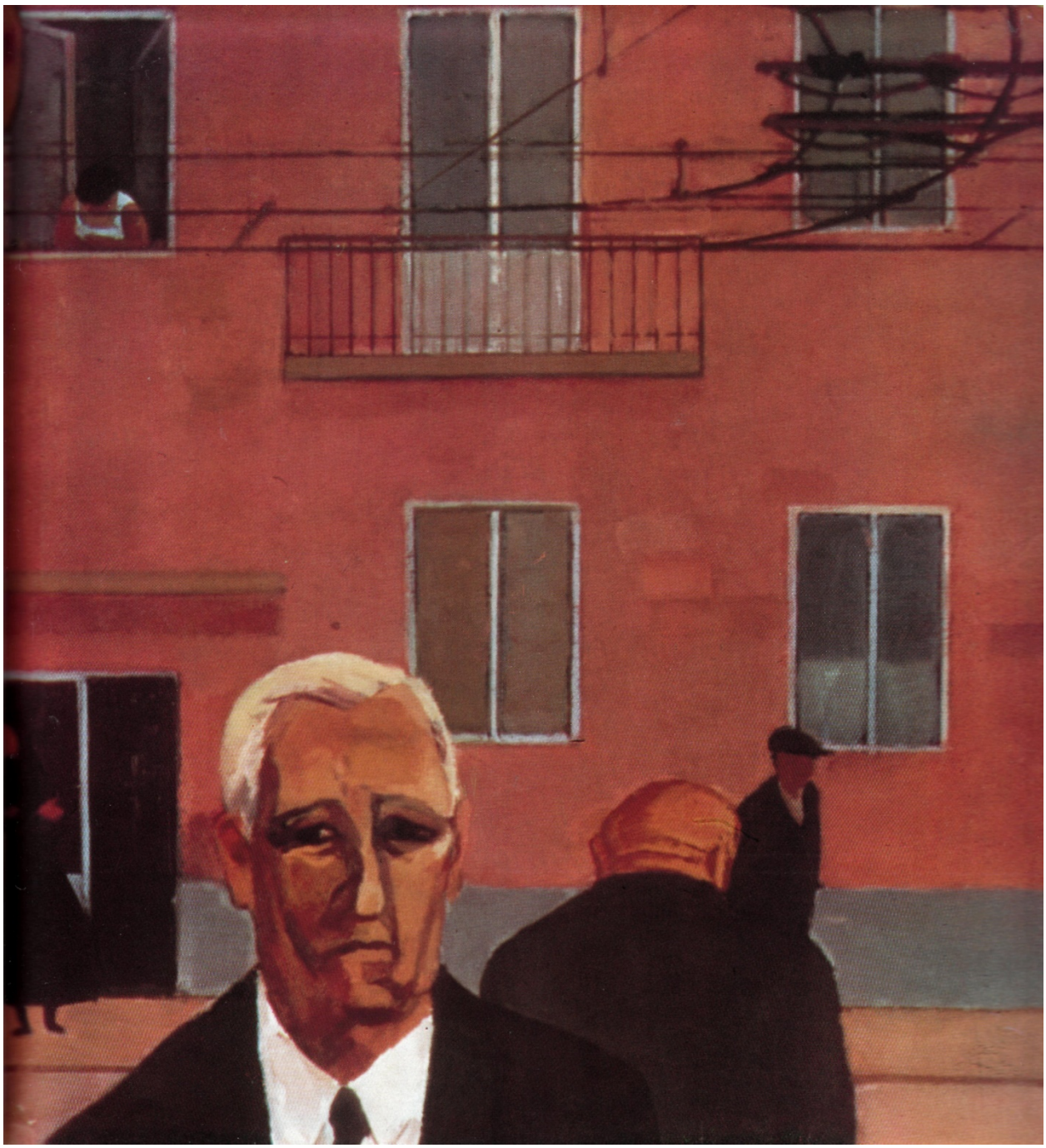
69. Сасунцы. Фреска. Правая часть

Произведения, в которых художник стремится выразить сущностные проявления жизни, почти всегда выглядят как некие пластические формулы, смысл которых внесюжетен. В картинах «Первые саженцы» (1970), «Сыновья не вернулись» (1968), «Перекрёсток» (1976) Мурадян ищет точную меру присутствия идеального в реальном, равновесие случайного и обязательного.

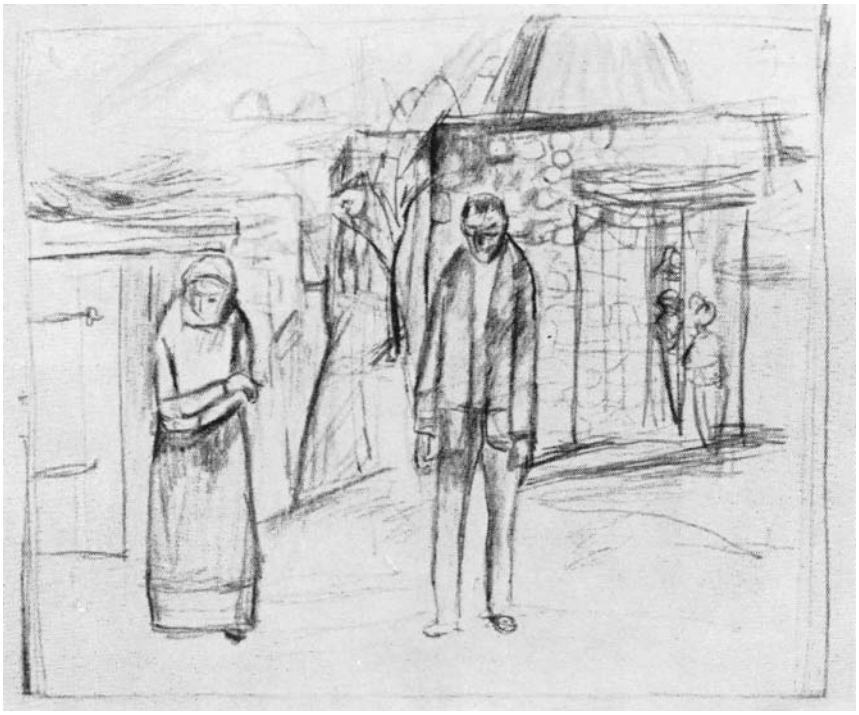
Композиционное решение холста «В моём городе» (1967) удачно иллюстрирует плодотворность подобного подхода. Сведение многообразных частных наблюдений к своего рода «общему знаменателю», их объединение и подчинение «логике эстетического суждения» рождают на полотне характерный сплав обыденного и идеального. Персонажи этого произведения не соотнесены художником к единой сюжетной схеме, их жесты и позы не мотивированы каким-либо действием. Живописцу более важным представляется показать иную взаимосвязь изображённых людей, их единение и глубинную общность, даруемую им единством времени и места обитания. Весь смысл подчёркнуто искусственной и условной расстановки фигур на холсте состоит в преобразовании случайных зрительных соответствий в систему аналогий, где изобразительное пространство как бы моделирует пространство жизни. Не случайно в картине Мурадяна строгий геометризм линий подчиняет себе построение композиционных планов. Эта особенность, а также локальность цветовых плоскостей, графичность силуэтов, наконец, сознательно акцентированная статуарность фигур непроизвольно ассоциируются у зрителей с известными образами тречентистской живописи, отвлечённой, спиритуальной в своей основе.

70. В моём городе. 1967

71. В моём городе. Фрагмент [кадр 1]



71. В моём городе. Фрагмент [кадр 2]



72. Сыновья не вернулись. Рисунок. 1967

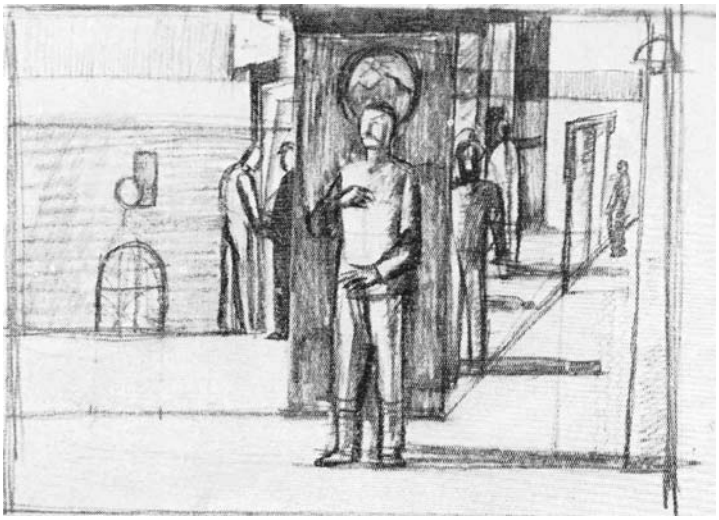
73. Сыновья не вернулись. 1968

74. Сыновья не вернулись. Фрагмент

75. Сыновья не вернулись. Фрагмент

76. Новости. 1975

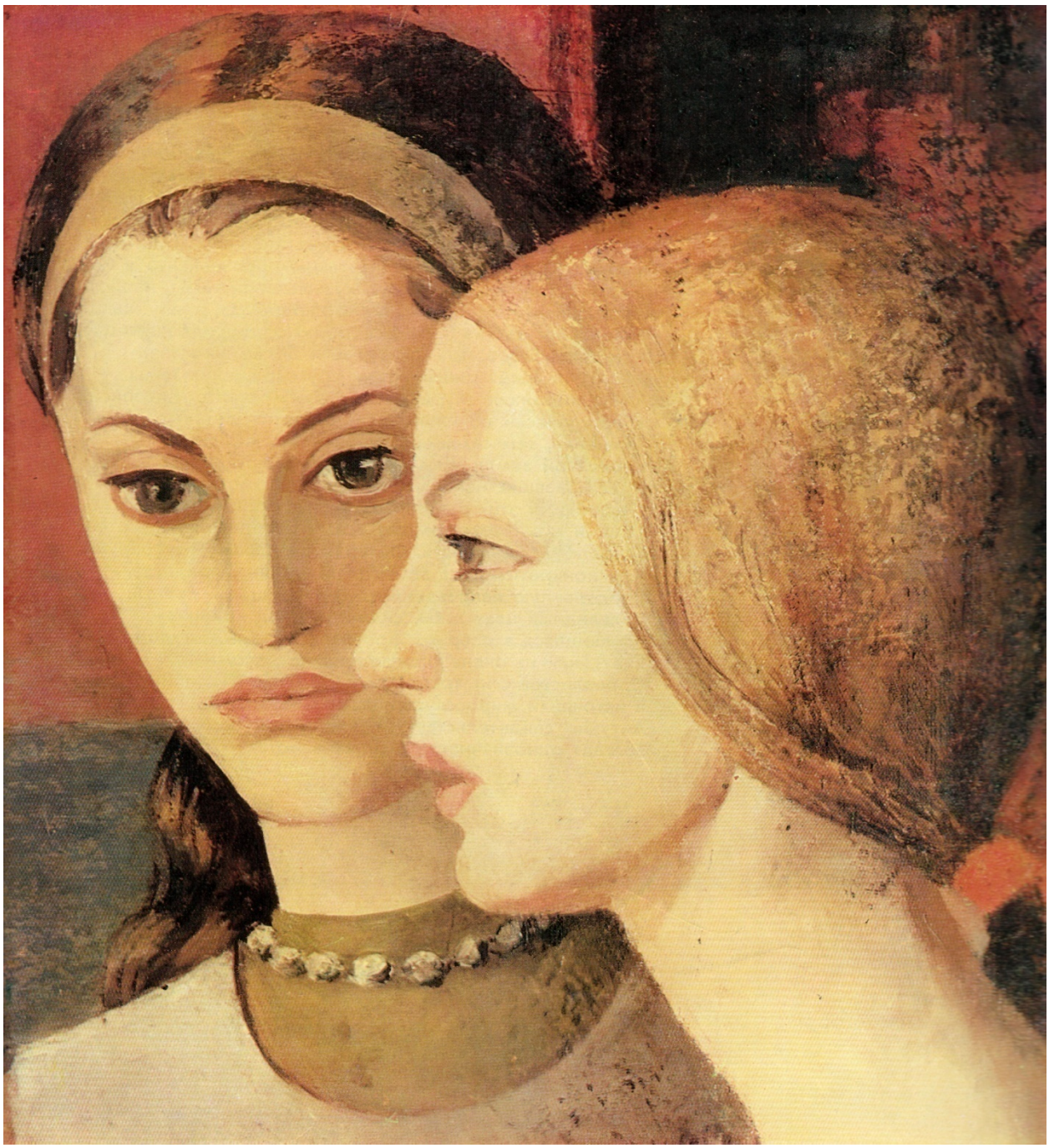
77. Новости. Фрагмент



78. Рисунки к картине «Перекрёсток». 1974

79. Перекрёсток. 1975

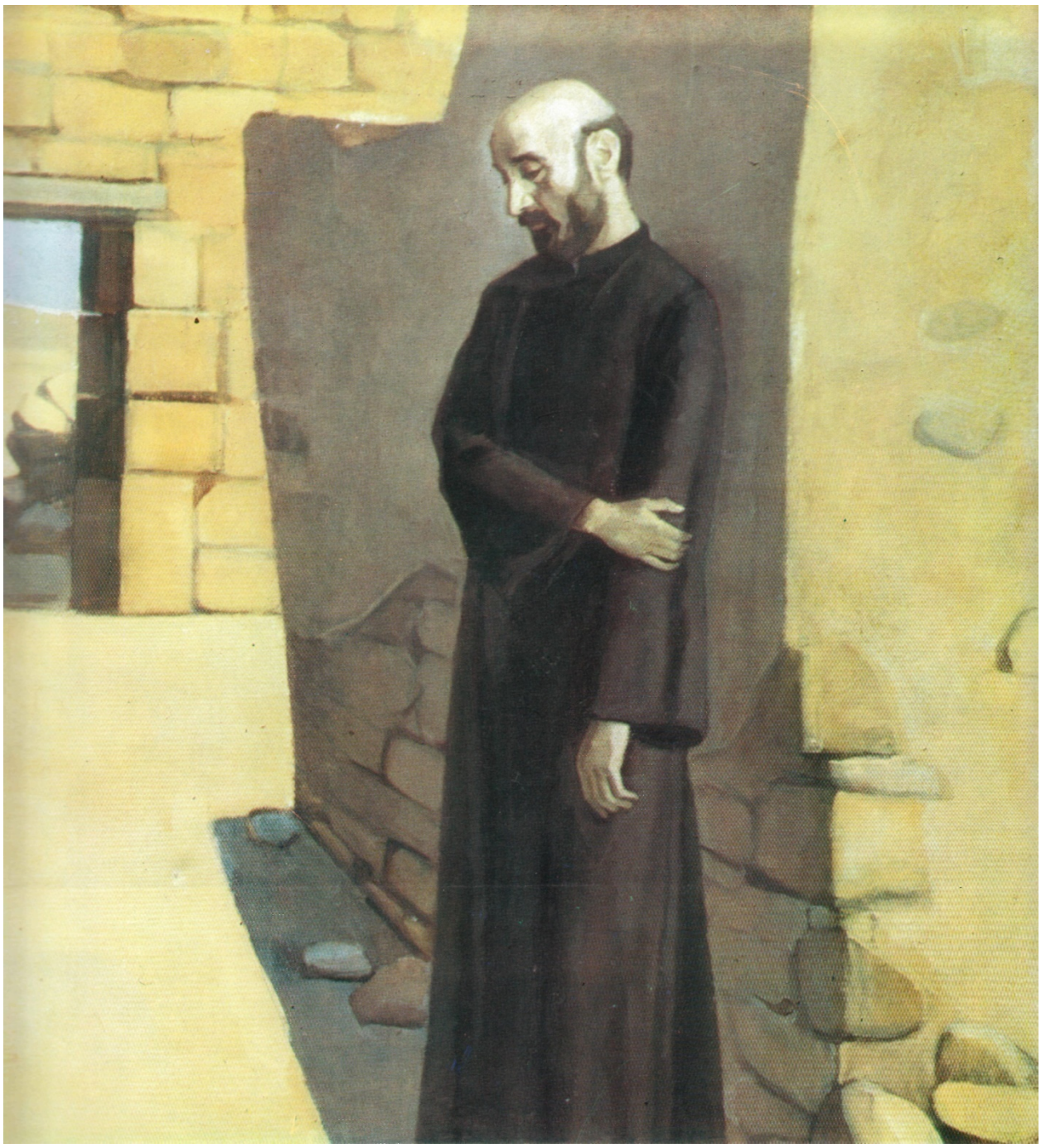
80. Эскиз к картине «Перекрёсток»



81. Перекрёсток. Фрагмент

Первоначальный замысел «Антуни» тяготел к драматической форме. В эскизе художник пытался выразить эмоциональное напряжение темы через экстатическую трактовку жеста фигуры. Но сама картина написана иначе. Художник находит более широкое истолкование сюжета. Разрушенный, сохранившийся лишь в руинах мир, пустынный и выжженный солнцем ландшафт, молчащие камни — свидетели долгих веков шумной жизни, которая некогда бурлила в этих местах, тлен чёрных от зноя колючек, робкая, не дающая прохлады тень — всё это воссоздаёт на холсте зрительную метафору тягучего, медленно плывущего напева. Одноимённая картине мелодия Комитаса построена таким образом, что в ней не происходит варьирования музыкальной темы, наоборот, всё подчинено монотонно повторяющемуся ритму жалобы, нарастанию чувства боли и скорби. Постоянно возвращаясь, звуки лишь обретают всё более и более тягостную интонацию. Идея цикличности, круговращения темы удачно выражена Мурадяном и в его холсте. Живописец колористически сближает все тонально-цветовые отношения, тем самым подчёркивая однородность выжженной земли и камней, образующих стены существовавших некогда построек. Настроение затерянности этих руин в безмерных пространствах времени и истории придаёт всему изображённому отсвет вечности, неизбывности. Фигура Комитаса в этом окружении лишь конкретизирует замысел Мурадяна, придаёт определённую направленность ассоциациям. Ровный эмалевидный цвет неба, символическая колонна, виднеющаяся в дверном проёме (который никуда не ведёт), как-то очень опосредованно напоминают видения сюрреалистов с их трагическими нотами. Подобные намёки на источники мироощущения, зафиксированного в картине «Антуни», свидетельствуют о том, что Мурадян сознательно избегает однозначности в своих работах.

82. Антуни (Бездомный). 1969



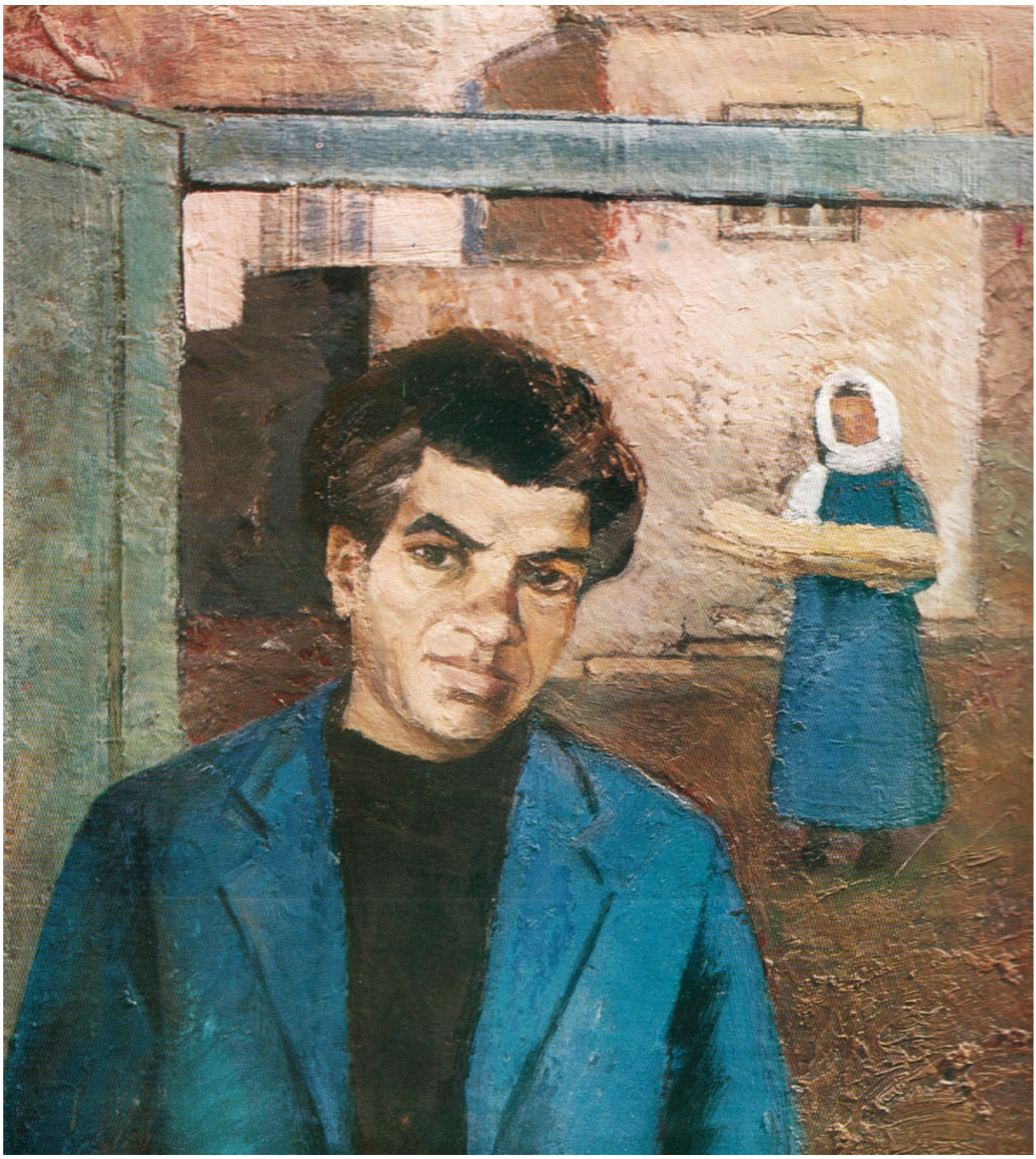
83. Антуни (Бездомный). Фрагмент

84. Антуни (Бездомный). Фрагмент

85. Эскиз к «Антуни». 1969

86. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). 1972 – 1974

87. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). Фрагмент



88. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). Фрагмент

89. Портрет родителей. 1978

Даты жизни и творчества

1927 Родился 7 февраля в Ереване
1943 – 1945 Учился в художественном училище имени Ф. Терлемезяна
1945 – 1951 Учился в Ереванском художественном институте
1954 Принят в Союз художников Армении
1956 Награждён медалью «За трудовое отличие»
1957 Награждён золотой медалью за участие в выставке 1-го Республиканского фестиваля молодёжи
1959 – 1961 Персональные выставки в Тиране, Эчмиадзине, Кировакане
1961 Удостоен звания «Заслуженный художник Армянской ССР»
1964 – 1968 Председатель Художественного совета Худфонда Армении
1969 Секретарь правления Союза художников АрмянскойССР. Награждён бронзовой медалью ВДНХ за картину «Сыновья не вернулись»
1972 Удостоен звания «Заслуженный деятель искусств Армянской ССР». Творческая командировка на Кубу
1973, 1975 Поездки руководителем делегаций художников в Румынию и Болгарию
1976 Присуждена Государственная премия СССР

С 1957 года участвовал в многочисленных республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Побывал в творческих командировках, а также в качестве комиссара выставок советской живописи в Польше, ГДР, Италии, Болгарии, ФРГ, Франции, Голландии, Ливане, Иране, Румынии, Канаде, Албании, на Кубе и в других странах.

Участие в выставках

1947

Молодёжная выставка, посвящённая XI съезду ВЛКСМ. Ереван

1952

Выставка дипломных работ выпускников Ереванского художественного института. Ереван

1953

Республиканская художественная выставка. Ереван

1954

Республиканская художественная выставка. Ереван

Выставка произведений художников Закавказских республик. Баку

Выставка произведений художников Закавказских республик. Москва

Всесоюзная художественная выставка. Москва

1955

Выставка произведений художников Закавказских республик. Ереван

1956

Выставка изобразительного искусства Армении в связи с декадой литературы и искусства Армянской ССР. Москва

Изобразительное искусство Армянской ССР. Рига

1957

Республиканская юбилейная художественная выставка, посвящённая 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Ереван

Всесоюзная юбилейная художественная выставка, посвящённая 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Москва

Всесоюзная молодёжная художественная выставка, посвящённая VI Всемирному фестивалю молодёжи и студентов. Москва

1958

Выставка произведений молодых художников республик Закавказья. Тбилиси

Всесоюзная юбилейная художественная выставка, посвященная 40-летию ВЛКСМ. Москва

1959

Выставка портрета. Ереван

Выставка произведений художников Закавказских республик. Баку

1960

Республиканская юбилейная художественная выставка, посвящённая 40-летию установления Советской власти в Армении. Ереван

1961

Всесоюзная художественная выставка. Москва

1962

Республиканская художественная выставка. Ереван

1963

Республиканская художественная выставка. Ереван

Выставка-конкурс, посвящённая 250-летию со дня рождения поэта Саят-Новы. Ереван

1964

Выставка армянских художников в связи с декадой литературы и искусства Армянской ССР. Таллинн

Выставка армянских художников. Ленинград

Республиканская художественная выставка «На страже мира». Ереван

1965

Всесоюзная художественная выставка «На страже мира». Москва

Выставка армянских художников в связи с декадой литературы и искусства Армянской ССР. София (Болгария)

Республиканская осенняя выставка. Ереван

1966

Художественная выставка «Родина в произведениях армянских художников». Прага (Чехословакия)

1967

Республиканская художественная выставка, посвящённая 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Ереван

Всемирная выставка «ЭКСПО-67». Монреаль (Канада)

Всесоюзная юбилейная художественная выставка «50 лет Советской власти». Москва

1968

Республиканская художественная выставка. Ереван

Республиканская художественная выставка, посвящённая 2750-летию основания города Еревана. Ереван

Выставка изобразительного искусства в связи с декадой литературы и искусства Армянской ССР. Алма-Ата

Всесоюзная юбилейная художественная выставка «На страже мира», посвящённая 50-летию Советской Армии. Москва

1969

Республиканская юбилейная выставка, посвящённая 50-летию ВЛКСМ. Ереван

Выставка армянского изобразительного искусства. ВДНХ, Москва

Республиканская юбилейная выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения композитора Комитаса. Ереван

Персональная выставка. Эчмиадзин

Всесоюзная художественная выставка «На страже Родины». Москва

Выставка армянских художников. Бейрут (Ливан)

1970

Выставка советского изобразительного искусства, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. София (Болгария)

Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва

Республиканская юбилейная художественная выставка, посвящённая 50-летию установления Советской власти в Армении. Ереван

Выставка армянского искусства «От Урарту до наших дней». Париж (Франция)

1971

Выставка произведений художников Закавказских республик, посвящённая 50-летию образования СССР. Москва

Выставка армянского искусства на Международной ярмарке. Дамаск (Сирия)

Выставка, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Берлин (ГДР)

1972

Выставка «СССР — наша Родина», посвящённая 50-летию образования СССР. Ереван

Всесоюзная художественная выставка «СССР — наша Родина», посвящённая 50-летию образования СССР. Москва

Выставка армянского пейзажа. Ереван

1973

Выставка портрета. Ереван

Республиканская художественная выставка. Ереван

Выставка армянского пейзажа. Дилижан

Выставка произведений художников социалистических стран. Щецин (Польша)

1974

Всесоюзная художественная выставка портрета. Вильнюс, Минск

1975

Республиканская художественная выставка «30 лет Великой Победы». Ереван

Всесоюзная художественная выставка «30 лет Великой Победы». Москва

Выставка современного искусства СССР. Бухарест (Румыния)

1976

Республиканская художественная выставка «Слава труду!». Ереван

Всесоюзная художественная выставка «Слава труду!». Москва

1977

Всесоюзная художественная выставка, посвящённая 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Москва

1979

Персональная выставка. Москва

Основные произведения

1953

Портрет композитора А. Худояна. Холст, масло. 100 × 86. Государственный музей в г. Гукасяне

1954

Колхозное стадо. Холст, масло. 68 × 83. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

1956

Последняя ночь. Арест Комитаса. Холст, масло. 157 × 200. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

Эчмиадзин. Холст, масло. 35 × 50. Художественный фонд Союза художников СССР

1957

Комитас и Иоаннес Иоанисян в Эчмиадзине. Холст, масло. 100 × 60 Дом-музей И. Иоанисяна. Эчмиадзин

Комитас и Иоаннес Иоанисян беседуют со стариками. Эскиз. Холст, масло. Дом-музей И. Иоанисяна. Эчмиадзин

В родное село. Холст, масло. 160 × 220. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

1958

Воспоминания о погибшем сыне. Холст, масло. 70 × 100. Художественный фонд Союза художников СССР

Цветущие абрикосовые деревья. Холст, масло. 66 × 84. Собрание Сильвы Мекинян. Ереван

1959

Суд над судом. Холст, масло. 108 × 154. Государственный музей революции Армянской ССР. Ереван

Грёзы. Холст, масло. 95 × 140. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

1960

Эскиз к картине «Пробуждение». Холст, масло. 45 × 60. Собственность художника

Весна в горах. Холст, масло. 162 × 232. Государственная картинная галерея. Эчмиадзин

Свадьба в Раздане. Холст, масло. 141,5 × 281,5. Государственная картинная галерея. Раздан

1961

Портрет композитора Арно Бабаджаняна. Холст, масло. 65 × 57. Собственность художника

Портрет аспирантки Н. Амираджиби. Картон, масло. 70 × 49,5. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

1962

Лия Элиава. Холст, масло. 70 × 50. Государственная картинная галерея. Дилижан

Утро в Раздане. Холст, масло. 147 × 205. Художественный фонд Союза художников СССР

Аветик Исаакян в Басене. Холст, масло. 70 × 100. Дом-музей А. Исаакяна. Ереван

1963

Пробуждение. Холст, масло. 160 × 208. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

1964

Пастух из Апарана. Картон, масло. 70 × 50. Собственность художника

Паруйр Севак. Холст, масло. 80 × 100. Государственная картинная галерея. Джермук

Новый посёлок Холст, масло. 165 × 208. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

1965

Пейзаж с осликом. Холст, масло. 50 × 70. Собственность художника

Храм Рипсиме. Холст, масло. 50 × 70. Собрание Нами Микоян. Москва

Малишка. Холст, масло. 90 × 60. Художественный фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван

Комитас. 1915-й год. Апрель. Холст, масло. 120 × 150. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

Портрет Шаан Натали. Холст, масло. 90 × 70. Собственность художника

1966

Гарни. Холст, масло. 58 × 65. Собственность художника

Натюрморт со старинными кувшинами. Холст, масло. 80 × 65. Собственность художника

1967

Автопортрет в селе Малишка. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника

Портрет жены. Эскиз. Холст, масло. 65 × 57. Собственность художника

Село Малишка Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника

Портрет девушки на фоне ковра. Холст, масло. 70 × 60. Собственность художника

Пейзаж с каркасами Холст, масло. 70 × 60. Собственность художника

В моём городе. Холст, масло. 170 × 205. Государственный музей искусства народов Востока. Москва

Стога сена. Холст, масло. 50 × 60. Собрание А. Бабаджаняна. Москва

1968

Натурщица. Холст, масло. 80 × 65. Собственность художника

Купальщица. Холст, масло. 80 × 65. Собственность художника

Сыновья не вернулись. Холст, масло. 260 × 150. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

Пейзаж. Подножье Арарата Холст, масло. 45 × 65. Собрание Рафаела Казаряна. Ереван

Село Малишка. Холст, масло. 50 × 60. Собрание Вардкеса Мартиросяна. Ереван

1969

Антуни (Бездомный). Холст, масло. 100 × 120. Государственная картинная галерея. Раздан

Антуни. Вариант. Картон, масло. 50 × 60. Собственность художника

Весна. Холст, масло. 80 × 95. Музей искусств Кара-Калпакской АССР. Нукус

Выходной день. Холст, масло. 145 × 133. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

Мои дочери. Холст, масло. 110 × 90. Собственность художника

Натюрморт с гранатом. Холст, масло. 70 × 80. Собственность художника

Ранняя весна. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника

Портрет Наны. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника

Девушка в жёлтом. Холст, масло. 70 × 55. Собственность художника

Студентка. Холст, масло. 74 × 58. Музей истории города. Еревана.

1970

Мои современники (Саженцы). Холст, масло. 140 × 150. Художественный фонд Союза художников СССР

На целинных землях Армении. Холст, масло. 132 × 170. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

Зелёные ворота Холст, масло. 65 × 73. Собственность художника

Храм Рипсиме. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника

1971

Портрет Иры. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника

Эскиз к картине «Перед восходом». Холст, масло. 80 × 100. Собственность художника

Перед восходом (Смерть комиссара). Холст, масло. 200 × 250. Художественный фонд Союза художников СССР

Поздняя осень. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника

Из окна мастерской. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника

1972

Под мирным небом. Холст, масло. 170 × 200. Министерство культуры СССР

Перед воротами. Холст, масло. 60 × 90. Художественный фонд Союза художников СССР

Большая дружба. Холст, масло. 100 × 99. Дом-музей Ал. Спендиаряна. Ереван

Ази, я ушёл (Паруйр Севак). Холст, масло. 125 × 150. Изофонд Министерства культуры Армении. Ереван

Портрет студентки. Холст, масло. 61 × 55. Музей истории города Еревана

Из серии «По Кубе»

Гавана из гостиницы. Бумага, масло. 35 × 47. Собственность художника

Гавана. Кинотеатр. Холст на картоне, масло. 32 × 44. Собственность художника

Гавана. Балкон гостиницы. Холст на картоне, масло. 32 × 44. Собственность художника

Гавана. Крыши. Холст на картоне, масло. 44 × 32. Собственность художника

Гавана. Деревянный мост. Холст на картоне, масло. 32 × 44. Собственность художника

Гавана. Хижина индейца. Холст на картоне, масло. 44 × 32. Собственность художника

Варадеро. Пляж. Холст на картоне, масло. 32 × 44. Собственность художника

1973

Перед рассветом. Холст, масло. 127 × 150. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

Рейс Ереван — Москва. Холст, масло. 100 × 119. Художественный фонд Союза художников СССР

Гоарик с кувшином. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника

Женская голова. Этюд. Холст на картоне, масло. 42 × 31. Собственность художника

Портрет Юрия Хачатряна. Холст, масло. 65 × 50. Частное собрание

Осень. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника

В горах. Холст, масло. 80 × 60. Собственность художника

1974

Паруйр Севак. Холст, масло. 75 × 80. Собственность художника

Народные артисты Армении Х. Абрамян и Ф. Довлатян. Холст, масло. 140 × 107. Государственная картинная галерея. Кировакан

Прощание. Холст, масло. 170 × 140. Министерство культуры СССР

Весенние деревья. Холст на картоне, масло. 65 × 60. Собственность художника

Дерево из окна. Холст на картоне, масло. 40 × 40. Собственность художника

Портрет девушки. Холст, масло. 60 × 46. Собственность художника

Цветущие абрикосовые деревья. Холст, масло. 65 × 60. Собственность художника

Арарат весной. Холст, масло. 50 × 65. Всесоюзная художественная лотерея

Деревья у домика. Холст, масло. 60 × 55. Собственность художника

Портрет Ази. Холст, масло. 65 × 50. Собственность художника

Гегарт. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника

Деревья. Холст, масло. 65 × 50. Собственность художника

Тутовое дерево. Холст, масло. 50 × 60. Собрание И. Есаяна. Ереван

Портрет архитектора Джима Торосяна. Холст, масло. 83 × 73. Собрание Д. Торосяна. Ереван

Портрет девушки. Холст, масло. 40 × 35. Собственность художника

1975

Перекрёсток. Холст, масло. 170 × 200. Министерство культуры СССР

Новости. Холст, масло. 130 × 150. Художественный фонд Союза художников СССР

Эскиз к картине «1915-й год». Холст, масло. 90 × 115. Собственность художника

Портрет Нуне. Холст, масло. 90 × 70. Собственность художника

Храм Рипсиме. Холст, масло. 61 × 76. Собственность художника

1976

Виноградная лоза. Холст, масло. 69 × 89. Собственность художника

Разговор. Холст, масло. 90 × 110. Собственность художника

Портрет Дороти. Холст, масло. 65 × 50. Собственность художника

Натюрморт. Розы. Холст, масло. 65 × 50. Собственность художника

Портрет Анаит. Холст, масло. 75 × 60. Собственность художника

Виноградные лозы. Холст, масло. 65 × 73. Собственность художника

Белые деревья. Холст, масло. 69 × 89. Собрание В. Дрампян. Ереван

На балконе. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника

Портрет девушки с голубыми глазами. Холст, масло. 65 × 50. Собственность художника

Старое армянское кладбище в Ошакане. Холст, масло. 57 × 65. Собственность художника

Храм Рипсиме. Холст, масло. 50 × 65. Собрание С. Манукян. Ереван

Виноградная лоза. Холст, масло. 70 × 80. Собственность художника

Натюрморт с колючками. Холст, масло. 100 × 80. Собственность художника

Из серии «По Италии»

Ассизи. Дворик монастыря. Холст на картоне, масло. 50 × 85. Собственность художника

Венеция. Большой канал. Холст на картоне, масло. 50 × 35. Собственность художника

Венеция. Пейзаж с мостом. Холст на картоне, масло. 50 × 35. Собственность художника

Венеция. Красный дом у канала. Холст на картоне, масло. 50 × 35. Собственность художника

Венеция. Статуя Марка Аврелия. Холст на картоне, масло. 35 × 25. Собственность художника

Рим. Собор св. Петра. Холст на картоне, масло. 50 × 35. Собственность художника

Рим. Уголок парка Абамелика. Холст на картоне, масло. 35 × 25. Собственность художника

Флоренция. Крыши. Холст на картоне, масло. 50 × 35. Собственность художника

Флоренция. Раннее утро. Холст на картоне, масло. 35 × 25. Собственность художника

1977

Сардарабадская битва. Холст, масло. 200 × 300. Собственность художника

Виноградные лозы. Холст, масло. 69 × 89. Собственность художника

Отдыхающая. Холст, масло. 70 × 100. Собственность художника

Автопортрет. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника

Библиография

Р. Оганесян. Об одном важном вопросе изоискусства. — «Советакан Арвест» («Советское искусство»), Ереван, 1957, № 5 (на арм. яз.)

Р. Парсамян. На пути к новому подъёму. — «Советакан Арвест» («Советское искусство»), Ереван, 1962, № 1 (на арм. яз.)

Н. Степанян. Путём правдивого искусства. — «Советакан Арвест» («Советское искусство»), Ереван, 1963, № 5 (на арм. яз.)

Н. Степанян. Наш современник. — «Советакан Арвест» («Советское искусство»), Ереван, 1965, № 1 (на арм. яз.)

Ю. Хачатрян. Собственный мир художника. — «Советакан Арвест» («Советское искусство»), Ереван, 1972, № 3 (на арм. яз.)

Л Халатян. Саркис Мурадян. Буклет. Издание Дома художников Армении. Ереван, 1971 (на арм. яз.).

Л. Уразова. Саркис Мурадян. М., «Советский художник», 1970

О. Шираз. Мой товарищ Лорик (Поэма). Айпетрат, Ереван, 1952 (Рис. С. Мурадяна)

К. Кравченко. Перед полотнами живописцев Армении. М., «Искусство», 1965

И. Горин. Советский бытовой жанр. — «Искусство», 1967, № 12

С. Ерлашова. Путь жизненной правды. — «Искусство». 1969, № 2

С. Герасимов. За творчество коммунистических идей. — «Творчество», 1963, № 1

Е. Зингер. Выставка одной работы. — «Творчество», 1964, № 2

Н. Степанян. В центре внимания картина (Обзор выставок «На страже мира», «Наш молодой современник»). — «Творчество», 1965, № 3

Ю. Иванов. Летопись пламенных лет. — «Творчество», 1971, № 7

Г. Плетнёва. Тема и её решение в современной станковой картине. — «Творчество», 1970, № 7

О. Буткевич. Художники Закавказья. — «Творчество», 1970, № 2

А. Каменский. Жизнь традиций. — «Творчество», 1972, № 1

В. Петров. «СССР — наша Родина». — «Творчество», 1973, № 3

Л. Акимова. Некоторые черты жанровой картины на Всесоюзной юбилейной выставке. — «Искусство», 1970, № 7

Г. Недошивин. Роль национальных традиций в развитии социалистического искусства. — «Искусство», 1971, № 2

А. Ягодовская. Эстетическая память и живая сила современности. — «Искусство», 1971, № 4

Д. Сарабьянов. Под знаком исканий. Живопись Закавказья. — «Искусство», 1972, № 2

М. Казарян. Преемственность традиций в армянской живописи. — «Искусство», 1972, № 12

Л. Белогорлова. У полотен жанристов. — «Искусство», 1973, № 5

П. Павлов. Стилистическое многообразие. Заметка о живописи на выставке «СССР — наша Родина». — «Искусство», 1973, № 4

Н. Морозова. Советское искусство в Роттердаме. — «Искусство», 1974, № 6

Л. Акимова. Под мирным небом. — «Творчество», 1974, № 9

Ю. Халаминский. Всесоюзная юбилейная. — «Художник», 1968, № 3

М. Кузьмина, О. Сопоцинский. Ленинскому юбилею. — «Художник», 1970, № 7

Л. Крамаренко, Л. Невлер, И. Уварова. Что показала всесоюзная выставка. — «Декоративное искусство СССР», 1973, № 4

Н. Степанян. Ереван. — «Творчество», 1960, № 12

В. Лебедев. Страницы истории. — «Творчество», 1961, № 4

Список репродукций

1. Последняя ночь. Арест Комитаса. 1956. Холст, масло. 157 × 200. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
2. Последняя ночь. Арест Комитаса. Фрагмент
3. Последняя ночь. Арест Комитаса. Фрагмент
4. Комитас. 1915 год. Апрель. 1965. Холст, масло. 120 × 150. Художественный фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван
5. Комитас. 1915 год. Апрель. Фрагмент
6. Утро в Раздане. 1962. Холст, масло. 147 × 205. Художественный фонд Союза художников СССР
7. Свадьба в Раздане. 1960. Холст, масло. 141,5 × 281,5. Государственная картинная галерея. Раздан
8. Свадьба в Раздане. Фрагмент
9. Свадьба в Раздане. Фрагмент
10. Воспоминания о погибшем сыне. 1958 Холст, масло. 70 × 100. Художественный фонд Союза художников СССР
11. Под мирным небом. 1972. Холст, масло. 170 × 200. Министерство культуры СССР
12. Под мирным небом. Фрагмент
13. Купальщица. 1968 – 1978. Холст, масло. 95 × 60. Собственность художника
14. Пробуждение. 1963. Холст, масло. 160 × 208. Художественный фонд Министерства культуры Армянской ССР. Ереван
15. Пробуждение. Фрагмент
16. На балконе. 1976. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника
17. Разговор. 1976. Холст, масло. 90 × 110. Собственность художника
18. Сцена из сельской жизни. 1979. Холст, масло. 145 × 76. Собственность художника
19. Восход в Чанахчи. 1966. Холст, масло. 80 × 50. Собственность художника
20. Пейзаж с архитектурным памятником. 1967. Холст, масло. 60 × 80. Частное собрание
21. Ранняя весна. 1969. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника
22. Пейзаж с деревьями. 1974. Холст, масло. 60 × 85. Собственность художника
23. Весенние деревья. 1974. Холст, масло. 75 × 60. Собственность художника
24. Храм Рипсиме. 1975. Холст, масло. 50 × 70. Частное собрание
25. Храм Рипсиме. 1976. Холст, масло. 55 × 85. Собственность художника
26. Белые деревья. 1976. Холст, масло. 104 × 152. Собственность художника
27. Гегарт. 1974. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника
28. Лозы виноградные. Набросок. Тушь, перо. 32 × 40
29. Пейзаж с ивой. 1973. Холст, масло. 93 × 55. Собственность художника
30. Виноградные лозы. 1976. Холст, масло. 65 × 73. Собственность художника
31. Красный пейзаж. 1978. Бумага, фломастер. 67 × 82. Собственность художника
32. Натюрморт с колючками. 1976. Холст, масло. 100 × 70. Собственность художника
33. Розы. 1977. Бумага, карандаш. 48 × 36. Собственность художника
34. Натюрморт. Розы. 1976. Холст, масло. 50 × 65 Собственность художника
35. Автопортрет. 1965. Холст, масло. 65 × 62. Собственность художника
36. Автопортрет. 1977. Бумага, графит. 25 × 29. Собственность художника
37. Автопортрет. 1978. Вариант. Холст, масло. 110 × 80. Собственность художника
38. Девушка в жёлтом. 1969. Холст, масло. 70 × 55. Собственность художника
39. Портрет Ю. Хачатряна. 1973. Холст, масло. 65 × 50. Частное собрание

40. Портрет аспирантки Н. Амираджиби. 1961. Холст, масло. 70 × 49,5. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
41. Паруйр Севак. 1974. Холст, масло. 65 × 82. Государственная картинная галерея. Джермук
42. Паруйр Севак в Чанахчи. 1965. Холст, масло. 65 × 80. Собственность художника
43. Набросок портрета. 1975. Бумага, сангина. 27 × 20. Собственность художника
44. Портрет Нуне. 1975. Холст, масло. 90 × 70. Собственность художника
45. Автопортрет. 1975. Бумага, карандаш. 35 × 26. Собственность художника
46. Автопортрет. 1967. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника
47. Автопортрет. 1977. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника
48. Портрет Нами. 1969. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника
49. Портрет Иры. 1971. Холст, масло. 60 × 50. Собственность художника
50. Портрет студентки. 1969. Холст, масло. 74 × 58. Музей истории города Еревана
51. Мои дочери. 1969. Холст, масло. 110 × 90
52. Мои дочери. Фрагменты
53. Рейс Ереван — Москва. 1973. Холст, масло. 127 × 150. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
54. Портрет Гоарик с кувшином. 1973. Холст, масло. 80 × 70. Собственность художника
55. Портрет Гоарик с кувшином. Фрагмент
56. Мои современники (Саженцы). 1970. Холст, масло. 140 × 150. Художественный фонд Союза художников СССР
57. Мои современники. Саженцы. Фрагмент
58. Мои современники. Саженцы. Фрагмент
59. Рисунки к картине «Саженцы». 1970. Бумага, уголь, карандаш. 29 × 40; 21 × 31. Собственность художника
60. Мои современники (Саженцы). Фрагмент
61. Перед восходом (Смерть комиссара). 1971. Холст, масло. 200 × 250. Художественный фонд Союза художников СССР
62. Перед восходом (Смерть комиссара). Фрагмент
63. Рисунки к картине «Перед восходом (Смерть комиссара)». 1971. Бумага, уголь, карандаш. 20 × 29. Собственность художника
64. Перед восходом (Смерть комиссара). Фрагмент
65. Смерть комиссара. Вариант. 1971. Холст, масло. 200 × 250. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
66. Смерть комиссара. Вариант. Фрагмент
67. Сасунцы. 1974. Левая часть. Фреска. 4 м × 20 м. Дом культуры с. Апага Эчмиадзинского района
68. Сасунцы. Фреска. Центральная часть
69. Сасунцы. Фреска. Правая часть
70. В моём городе. 1967. Холст, масло. 170 × 205. Государственный музей искусства народов Востока
71. В моём городе. Фрагмент
72. Сыновья не вернулись. Рисунок. 1967. Бумага, карандаш. 14 × 20. Собственность художника
73. Сыновья не вернулись. 1968. Холст, масло. 260 × 150. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
74. Сыновья не вернулись. Фрагмент
75. Сыновья не вернулись. Фрагмент

76. Новости. 1975. Холст, масло. 130 × 150. Художественный фонд Союза художников СССР
77. Новости. Фрагмент
78. Рисунки к картине «Перекрёсток». 1974. Бумага, уголь, карандаш. 74 × 100
79. Перекрёсток. 1975. Холст, масло. 170 × 120. Министерство культуры СССР
80. Эскиз к картине «Перекрёсток»
81. Перекрёсток. Фрагмент
82. Антуни (Бездомный). 1969. Холст, масло. 100 × 120. Государственная картинная галерея. Раздан
83. Антуни (Бездомный). Фрагмент
84. Антуни (Бездомный). Фрагмент
85. Эскиз к «Антуни». 1969. Холст, масло. 50 × 60. Собственность художника
86. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). 1972 – 1974. Холст, масло. 125 × 150. Художественный фонд Министерства культуры Армянской ССР
87. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). Фрагмент
88. Ази, я ушёл (Паруйр Севак). Фрагмент
89. Портрет родителей. 1978. Холст, масло. 108 × 156. Собственность художника

Summary

The paintings by Sarkis Muradian, winner of the USSR National Prize and Honoured Cultural Worker of the Armenian SSR, deserve a special interest. The artist's best works have a strict composition, deliberately ascetic colour schemes and few well-chosen details. As an artist, he looks for such means of self-expression, which would reflect the world as it is seen by most people, so that his own experience of understanding the world could find response in others who have ideals and strivings of their own. In his search, Muradian not only wants to understand himself through his own art and to find a language to express himself with. His landscapes, still lifes, portraits and genre scenes in their entirety are a pictogramme of a dialogue between the times and Man, a certain speculative thought in colours, which gives shape and expression to his individual philosophy of the beautiful. That is why so many people are attracted by the Armenian painter's pictures with their striking harmony between the general and the particular, the personal and the social.

Since mid-fifties, Muradian has been trying his hand at different types of painting. In his artistic career, it would be difficult to single out distinct periods which would be marked by successive stages in his artistic style. He is one of those artists, whose manner evolves gradually, as their vision of models becomes richer, and their awareness of their own goals becomes more and more profound.

Striving to overcome the plurality of external impressions of reality, he concentrates his feelings, and emphasizes plastic metaphors, simili and stylistic analogies, which are made to explain each other. In the diversity of life, the painter is looking for that supreme unity, which can only open up to one who has a special vision of the world attained through constant self-discipline of the spirit. That is, perhaps, why in his pictures of the sixties we can particularly clearly see the purpose behind his artistic principles. Each of these works reveals that he has started to look for means to express the concealed essence of a real fact.

Between the soft and fragile serenity of *Awakening* and the stormy splashes of light in *Komitas* there lies a whole range of emotions which mark Muradian's perception of life. The links between opposing feelings pulling in different directions are complicated, but the painter has found a syntax, a grammar of his own to subordinate the logic of emotion to the laws of a metaphoric vision, laws that generate the structure of this vision. Each image he creates has its own associative content which supplements his subject and interprets it in visual terms.

Having found a style of his own with its clarity and austerity, the painter felt that a work of art, which is complete only because it is liked, is actually never complete. In his view, an image can only be genuine and attractive thanks to a scrupulously precise harmony between the ideal and the real. Hence, his resort to the Renaissance traditions, which he thinks will help him become aware of that measure of abstraction from the apparent which is prompted by intuition. Therefore, Muradian's portraits, not unlike Renaissance paintings, resemble serious studies. They remind one of those find which can never be controlled by an ordinary mind, can never be casual, and can only be discovered within those systems of painting which conform to certain canons. Muradian portraits are original because they seem to have straddled the boundary line between the ideal and the rational in the arts, and are continually tempting our senses to cross this boundary.

To him, landscape is a separate province of the arts, where he looks for a possibility to pin down the exact scale in the lives of Nature and Man. When he depicts the scenery surrounding his characters, Muradian essentially confines himself to two kinds of composition. It might be either the so-called decorative landscape, or else it is landscape proper. In both cases he seeks to avoid superficial sketchiness in the treatment of his natural motifs, and the strict

arrangement of the surrounding elements in the landscape rather suggests that the very method of depiction must have influenced the evolution of this genre espoused by the painter.

In his works, Muradian usually avoids direct simili. The picture elements are correlated not between themselves, nor are they subject to any outside rhythms and repetitions, or linear or plastic forms; rather, they have internal links, which point to adjacent attributes shared by different things. The painter believes that his pictures should convey not the ideal reality, but the reality of an ideal.

While transposing the impressions of things and natural settings he has seen, Muradian selects for his pictures only those specific elements, which could serve a symbolic interpretation of the motifs he depicts.

He does not seek to convey his ideas either through scenery or situation. He cannot accept either a psychological treatment or an external drama, because they are too close and, at times, even identical with an illustrative approach. His ascetic method of selecting expressive means urges his to look for some sort of visual formulae.

In his art, the trite, the everyday becomes an attire for the impersonal, for an undisputable truth of life. He seems to be clearing the essence of being from the vainglorious, concentrating on the spiritual manifestations of reality.

In his art, he is dominated by a desire to for an artistic synthesis. By putting together aesthetic values he extracts from different layers of reality, and looking for special formulae for their expression, he leaves further and further behind a “natural way of thinking”, and more and more often resorts to classical canons. He makes the “optical” reality devoid of the spiritual go through the filter of his speculative mind. When he paints a detail, combining it with others to form a complete picture, it loses its genre specifics and acquires the “super-imperative” meaning. It then becomes the carrier of a new set of relations between the landscape and the human figure, the still life and the portrait, between a specific scene and the whole drama of the picture. His latest paintings, whether landscapes, portraits or still lifes, acquire their own aesthetic value only in their combination. Muradian is now at the height of his artistic career. He is constantly looking for novel artistic means of expression, which is the pledge of a further growth of his mastery.

List of Reproductions

1 – 3. The Last Night. The Arrest of Komitas. 1956. Oil on canvas. 157 × 200*. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

4, 5. Komitas. April 1915. 1965. Oil on canvas. 120 × 150. Art Fund of the Armenian SSR Ministry of Culture, Yerevan

6. Morning in Razdan. 1962. Oil on canvas. 147 × 205. Art Fund of the USSR Artists' Union, Moscow

7 – 9. Wedding at Razdan. 1960. Oil on canvas. 141.5 × 281.5. Picture Gallery, Razdan

10. Remembering the Lost Son. 1958. Oil on canvas. 70 × 100. Art Fund of the USSR Artists' Union, Moscow

11, 12. Under the Peaceful Heaven. 1972. Oil on canvas. 170 × 200. The USSR Ministry of Culture, Moscow

13. Bather. 1968 – 78. Oil on canvas. 95 × 60. In the possession of the artist

14, 15. Awakening. 1963. Oil on canvas. 160 × 208. Art Fund of the Armenian SSR Ministry of Culture, Yerevan

16. On the Balcony. 1976. Oil on canvas. 80 × 70. In the possession of the artist

17. Talking. 1976. Oil on canvas. 90 × 110. In the possession of the artist

18. Rural Scene. 1979. Oil on canvas. 145 × 76. In the possession of the artist

19. Sunrise in Chanakhchi. 1966. Oil on canvas. 80 × 50. In the possession of the artist

20. Landscape with an Architectural Piece. 1967. Oil on canvas. 60 × 80 Private collection

21. Early Spring. 1969. Oil on canvas. 50 × 60. In the possession of the artist

22. Landscape with Trees. 1974. Oil on canvas. 60 × 85. In the possession of the artist

23. Spring Trees. 1974. Oil on canvas. 75 × 60. In the possession of the artist

24. Temple of Rhipsime. 1975. Oil on canvas. 50 × 70. Private collection

25. Temple of Rhipsime. 1976. Oil on canvas. 55 × 85. In the possession of the artist

26. Trees in Bloom. 1976. Oil on canvas. 104 × 152. In the possession of the artist

27. Geghart. 1974. Oil on canvas. 80 × 70. In the possession of the artist

28. Vines. Sketch. Pen-and-ink. 32 × 40. In the possession of the artist

29. Landscape with a Willow. 1973. Oil on canvas. 93 × 55. In the possession of the artist

30. Vines. 1976. Oil on canvas. 65 × 73. In the possession of the artist

31. Landscape in Red. 1978. Slide pen on paper. 67 × 82. In the possession of the artist

32. Still Life with Spikes. 1976. Oil on canvas. 100 × 70. In the possession of the artist

33. Roses. 1977. Pencil on paper. 48 × 36. In the possession of the artist

34. Still Life with Roses. 1976. Oil on canvas. 50 × 65. In the possession of the artist

35. Self-portrait. 1965. Oil on canvas. 65 × 62. In the possession of the artist

36. Self-portrait. 1977. Lead pencil on paper. 25 × 29. In the possession of the artist

37. Self-portrait. Version. 1978. Oil on canvas. 110 × 80. In the possession of the artist

38. Girl in Yellow. 1969. Oil on canvas. 70 × 55. In the possession of the artist

39. Portrait of Yu. Khachatrian. 1973. Oil on canvas. 65 × 50. Private collection

40. Portrait of the Post-graduate N. Amirajibi. 1961. Oil on canvas. 70 × 49.5. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

41. Paruir Sevak. 1974. Oil on canvas. 65 × 82. Art Gallery, Jermuk

42. Paruir Sevak at Chanakhchi. 1965. Oil on canvas. 65 × 80. In the possession of the artist

43. Sketch of a portrait. 1975. Sanguine on paper. 27 × 20. In the possession of the artist

* All measurements are given in centimeters.

44. Portrait of Nuneh. 1975. Oil on canvas. 90 × 70. In the possession of the artist
45. Self-portrait. 1975. Pencil on paper. 35 × 26. In the possession of the artist
46. Self-portrait. 1967. Oil on canvas. 60 × 50. In the possession of the artist
47. Self-portrait. 1977. Oil on canvas. 80 × 70. In the possession of the artist
48. Portrait of Nami. 1969. Oil on canvas. 60 × 50. In the possession of the artist
49. Portrait of Ira. 1971. Oil on canvas. 60 × 50. In the possession of the artist
50. Portrait of a Student. 1969. Oil on canvas. 74 × 58. Museum of the History of Yerevan

51, 52. My Daughters. 1969. Oil on canvas. 110 × 90.

53. Yerevan — Moscow Trip. 1973. Oil on canvas. 127 × 150. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

54, 55. Portrait of Goarik with a Pitcher. 1973. Oil on canvas. 80 × 70. In the possession of the artist

56 – 58. My Contemporaries (Young Plants). 1970. Oil on canvas. 140 × 150. Art Fund of the USSR Artists' Union. Moscow

59. Drawings for *My Contemporaries (Young Plants)*. 1970. Charcoal and pencil on paper. 29 × 40; 21 × 31. In the possession of the artist
60. My Contemporaries (Young Plants). Detail

61, 62, 64. Before Sunrise (The Death of a Commissar). 1971. Oil on canvas. 200 × 250. Art Fund of the USSR Union of Artists, Moscow

63. Drawings for *Before Sunrise (The Death of a Commissar)*. 1971. Charcoal and pencil on paper. 20 × 29. In the possession of the artist

65, 66. The Death of a Commissar. Version. 1971. Oil on canvas. 200 × 250. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

67 – 69. Warriors from Sasun. 1974. Mural. 4 × 20 m. House of Culture, Apaga Village, Echmiadzin Region

70, 71. In My Town. 1967. Oil on canvas. 170 × 205. Museum of Oriental Art, Moscow
72. The Sons had not Come back. 1967. Pencil on paper. 14 × 20. In the possession of the artist

73 – 75. The Sons had not Come back. 1968. Oil on canvas. 260 × 150. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

76, 77. News. 1975. Oil on canvas. 130 × 150. Art Fund of the USSR Artists' Union, Moscow
78. Drawings for *Crossing*. 1974. Charcoal and pencil on paper. 74 × 100. In the possession of the artist
79. Crossing. 1975. Oil on canvas. 170 × 120. The USSR Ministry of Culture, Moscow
80. Study for *Crossing*
81. Crossing. Detail

82 – 84. Antuni (Homeless). 1969. Oil on canvas. 100 × 120. Picture Gallery, Razdan
85. Study for *Antuni (Homeless)*. 1969. Oil on canvas. 50 × 60. In the possession of the artist

86 – 88. Azi, I'm Leaving! (Paruir Sevak). 1972 – 74. Oil on canvas. 125 × 150. Art Fund of the Armenian SSR Ministry of Culture

89. Portrait of the Parents. 1978. Oil on canvas. 108 × 156. In the possession of the artist

Автор текста и составитель
Виктор Михайлович Мартынов
«Саркис Мурадян»
Альбом

Редактор Е. П. Суздалева
Перевод Е. В. Ларченко
Редактор английского текста А. И. Ильф
Художественный редактор С. А. Лифатов
Технический редактор Л. А. Пархомчук
Корректоры И. А. Шорсткина, З. В. Белолуцкая

ИБ № 625. Сдано в набор 19.10.1979 г. Подписано в печать 14.08.1980 г. А11144. Формат 60 × 100/8. Бумага мелованная 120 г. Гарнитура шрифта журнальная рубленая. Печать высокая. Усл. п. л. 19,998. Уч.-изд. л. 17,205. Тираж 20 000 экз. Заказ № 5478. Изд. № 3-216. Цена 4 р. 90 к.

Издательство «Советский художник»
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21