

Николай Никогосян

Уходящая классика

**100-летию
мастера
посвящается**

Каталог выставки

**Николай Никогосян. Уходящая классика
100-летию мастера посвящается**

Каталог выставки

Государственная Третьяковская галерея
Москва, Крымский Вал, 10
2 марта — 22 апреля 2018

Организаторы проекта

Государственная Третьяковская галерея
Генеральный директор *З.И. Трегулова*

Галерея Нико
Директор *Г.Н. Никогосян*

Над выставкой работали

Заместитель генерального директора
по научной работе *Т.Л. Карлова*

Главный хранитель *Т.С. Городкова*

Куратор выставки *Н.Л. Розенвассер*

Экспозиция: *Н.Г. Дивова*

Реставрация:

Скульптура: *И.В. Звизняцкий,
А.В. Карандашев, Е.Е. Клейменова,
Д.Е. Котов, В.Г. Симонов,
М.В. Татарников*

Живопись: *Н.Д. Вихрова, Я.Г. Ильменская,
Д.В. Самойленко, А.Л. Столяров,
А.А. Трофимов*

Над изданием работали

Авторы статей: *М.Н. Никогосян, О.Е. Русинова*
Составитель каталога *М.Н. Никогосян*

Редактор *Т.А. Лыкова*
Корректор *Н.В. Трушанова*

Фотосъемка для каталога:
Е.Ю. Борисов, А.В. Сергеев, Б.Г. Сысоев

Дизайн: *Д.Г. Мельник*
Верстка: *Т.Э. Лапина*



Скульптор Никогосян: образы мысли

Ольга Русинова

Николай Багратович Никогосян – значительная фигура нашей художественной жизни. Он начал работать в 1940-е годы, и сейчас перед нами результаты его многолетнего интенсивного творчества. Как у каждого большого мастера, время отражается в его произведениях, но верно и обратное: его произведения в известном смысле создают панораму эпохи.

Скульптор, живописец, великолепный рисовальщик, автор книги рассказов и воспоминаний¹, Никогосян существует в сплошном потоке образов, требующих воплощения. Его жизнь не разделяется на «творчество» и «обыденность»: во всем присутствует энергия мысли и художественного выражения.

←

Н. Никогосян за работой над фигурой к памятнику Егише Чаренца. Москва. Конец 1970-х – начало 1980-х
Фотография



За работой над портретом. Москва. 1957
Фото: Ида Кар Национальная портретная галерея, Лондон (с любезного разрешения)

С. 66–67
Н. Никогосян за работой. Москва. 1960-е
Фотография

Процесс не менее важен, чем результат, и даже если ограничиться исключительно одной лишь скульптурой, размах его творческой активности поражает. Почти нет года в его профессиональной биографии, который не был бы отмечен участием в монументальных конкурсах, работой над тем или иным памятником одновременно с мемориальной скульптурой, не говоря уже о портретах и небольших композициях. Никогосян обладает универсальной способностью работать в крупных формах так же свободно, как в малой пластике, и в различных материалах – мраморе, бронзе, дереве, иногда даже в майолике.

В послевоенные годы надо было обладать изрядным бесстрашием, чтобы дать волю мысли и форме – и это очень личное, жизненное испытание для профессионального художника, и для зрелого, и для начинающего. Николай Никогосян, по всей видимости, уже в молодости понимал, что может быть иначе. Чтобы продолжить обучение, начатое в 1941-м в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (ныне имени И.Е. Репина), в мастерской скульптора Александра Терентьевича Матвеева, он возвращается в 1944-м на последний курс Московского государственного академического художественного института, в его же мастерскую, и заканчивает обучение уже после войны.

В мастерской Матвеева студенты учились создавать скульптуру, а не типовые памятники. Вместо готового решения на все случаи жизни здесь ценили неповторимые пропорции, изучали «осязаемые рукой идеи». В 1948 году учебную мастерскую Матвеева закрыли, но для его студентов натура осталась постоянной мерой и отправной точкой решения образа, даже для Никогосяна, пришедшего позже и учившегося меньше, чем другие. Среди них наиболее известно имя Михаила Аникушина, который со временем станет официальным «мастером памятников» Ленинграда. Менее известны такие, как, например, Борис Каплянский и Вера Исаева, участвовавшие в создании мемориала Пискаревского кладбища, или легендарные скульпторы, почти не получившие официальных заказов, как Александр Игнатьев и Любовь Холина, также работавшие в Ленинграде. Именно с ними Никогосян сохранит дружеские отношения на многие десятилетия. Иными словами, в мастерской Матвеева он больше всего сближается с теми, кто, как и он сам, обладал наиболее выраженным образным и пластическим мышлением, работал, по выражению Матвеева, «не рукой и не глазом, а головой», не изменял натуре, но осмысливал ее. С точки зрения художественных принципов это был самый честный путь, с точки

зрения социальной – самый рискованный. В самом деле, каноническая, нормативная скульптура «для народных масс» потому и удовлетворяла Академию и государство, что была проста, как азбучная истина, более того, ее можно было тиражировать с предсказуемым результатом. А художественный образ неповторим и непредсказуем – это недопустимое по тем временам проявление индивидуальности.

Большое значение имела для Никогосяна недолгая работа в Эрмитаже, когда директор музея, известный востоковед И.А. Орбели поручил ему реставрировать танагрские статуэтки. Тогда Николай Багратович только еще учился в Средней художественной школе при Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры, и опыт прямого соприкосновения с древнегреческими терракотами дал ему собственное понимание великого искусства еще до начала обучения в мастерской Матвеева. Как он позже вспоминал, это «была настоящая школа скульптуры, я до сих пор учусь на этих образцах! Это необыкновенно – их можно увеличивать во сколько хочешь раз – настолько идеальна их пропорция. Я всегда об этом думал, когда делал фигуры для сталинской высотки на Кудринской площади или композицию для фасадов Дворца науки и культуры в Варшаве»². Наконец, еще одним сильнодействующим фактором стало постоянное общение с выдающимися интеллигентами и творческими фигурами Армении – художниками, литераторами, музыкантами, учеными, среди которых были живописец Мартирос Сарьян и поэт Аветик Исаакян. В 1920–1930-е многие армяне возвращались из России, Закавказья, Турции, из Европы и США: некоторые оставались жить на родине, другие приезжали на время³. Их присутствие действовало благотворно, позволяя увидеть жизнь «поверх барьеров» привычной изолированности. В предвоенные годы их присутствие восстанавливало утраченное в Москве и Ленинграде ощущение цельности мировой культуры. В конце концов, они и были этой культурой, воплощением связанного времени, не расколотого Октябрьским переворотом, связанного пространства, не разделенного железным занавесом. Они станут постоянными моделями Никогосяна, он возвращается к портретам этих людей снова и снова. Известно, например, не менее десяти изображений Аветика Исаакяна, выполненных в разные годы в различных материалах.

Однако основа пластического видения художника была заложена в самой ранней юности – перед тем, как учиться скульптуре, он занимался в только что открывшемся Ереванском хореографическом училище

Дерево. 182,5 × 67 × 47
Галерея Нико, инв. Ск-225

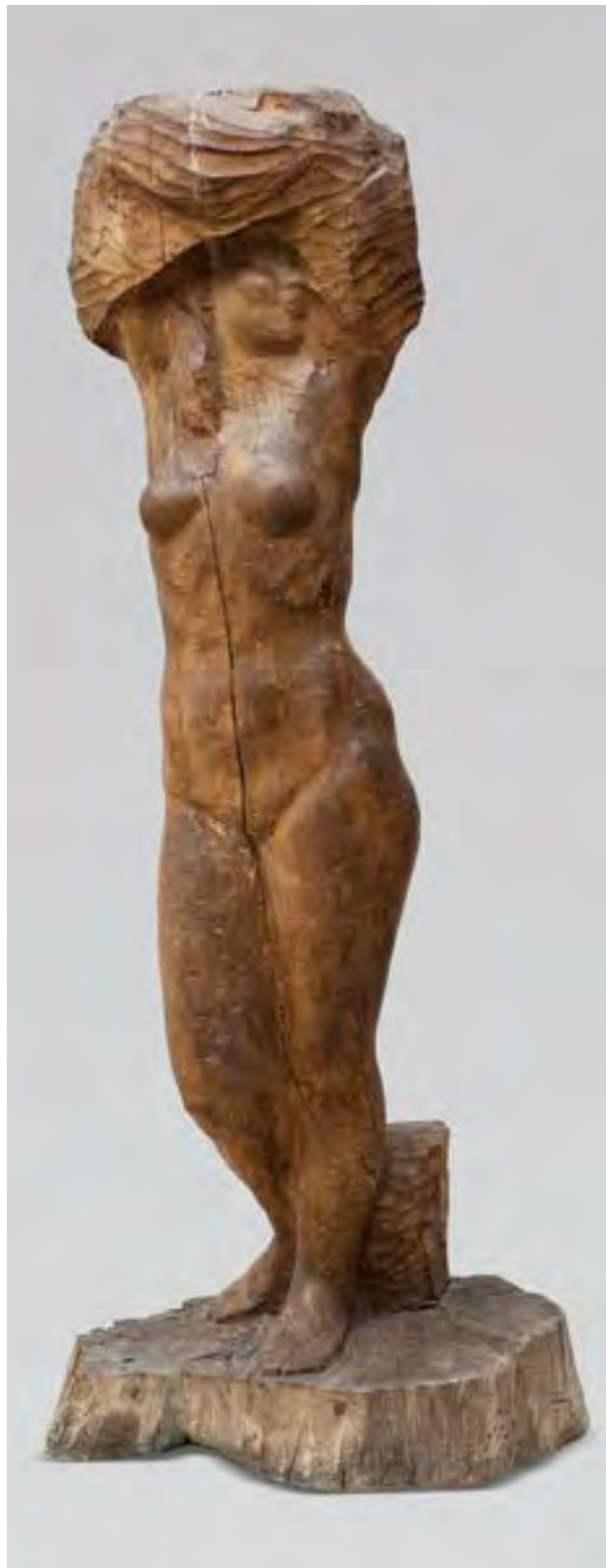
(1934–1937). Отсюда – осознание ритма и пластики, отсюда, вероятно, и понимание того, как движется человек в пространстве. Армянский писатель старшего поколения Дереник Демирчян говорил о его «пластичных движениях» и темпераменте портретиста: «Он не приближался – набегал, не брал – захватывал, урывал. Он плясал. Так бывает, когда двое недругов при встрече кружат друг против друга, намечая, куда бы вонзить нож. Каждый брошенный им взгляд – это поиск, откровение, поражение или победа. Его вечное движение наглядно доказывает, что ваяние – это сведение воедино, такт за тактом, пластичных движений. Что двигаться и течь может не только симфония, но и скульптура. В произведениях Никогоса отчетливо просматривается, что за движение выполняла до этого модель, в каком движении находится в данный момент и какое собирается совершить затем. Более того, что она чувствовала и о чем думала, что чувствует и думает сейчас и что будет чувствовать и думать. Никогос никогда не остается один в своей мастерской. Входя туда один, он вскоре создает другого человека и живет вместе с ним»⁴.

Действительно, портрет стал излюбленным жанром Никогосяна, хотя он, казалось бы, полная противоположность его статуям обнаженных. По требованиям жанра в портрете должна быть предельная достоверность лица и характера, в статуях обнаженных – обобщенность и типизация фигуры. У Никогосяна иначе: портрет не «отменяет» статуарную пластику, но продолжает ее. Это квинтэссенция понимания природы, когда «человек вообще» конкретизируется в своей единичности, приобретает характер и ярко выраженные (иногда даже преувеличенные) личные качества.

Неповторимость природы, модели – внутренняя основа любого образа у Никогосяна: уже одно это делало его особым мастером в социуме «равенства и братства».

Сознание неповторимости – его отправная точка и художественный результат, «сознание» и «создание» здесь совпадают. Какой неповторимостью он наделяет свои образы от самых ранних работ и до тех, которые были выполнены сравнительно недавно! Или, точнее, как он ее понимает и какие художественные средства использует для «выразительной формы мысли»!

В начале творческого пути, в первые два десятилетия, он более всего обращает внимание на чувства и эмоции своих моделей – такова выполненная им женская фигура в рост («Ночь», бронза, 1943, кат. 1). Во второй половине 1950-х мастера интересует уже не столько переживаемое, сколько пережитое, не чувственный, но духовный опыт моделей. Они буквально пронизаны



Фрагмент
Кат. 14



духом классики, как, например, портрет Аветика Исаакяна (1955, дерево, кат. 8), небольшой, но при этом странным образом массивный и значительный. Поэт, изгнанник, интеллеktуал, которого и младотурки, и советские комиссары по чистой случайности не расстреляли, в свои почти 80 лет – «человек истории». В портрете он сосредоточен и спокоен. Ствол дерева, из которого вырезана голова, стал пьедесталом, возносящим его над миром. Позже, когда скульптор будет развивать именно такие образы, он найдет точные слова, вспоминая, как позировал Исаакян: «...опустил голову, поднял брови и всеми мыслями ушел куда-то далеко, далеко. Лицо его стало совершенным и было полно такого раздумья, что он напоминал мне какого-то духа...»⁵. Совершенство исключает активную драму: оттенки выражения меняются неуловимо, медленно, как накатывающиеся массивные волны.

Эта работа кажется пластическим продолжением статуи «Ночь» (1943, кат. 1), где эмоции и движения замедлены до предела. От этой замедленности бытового мотив – девушка с рубашкой в поднятых руках – становится «вечной темой». Мы не можем сказать, каким будет следующее движение модели, да никакого движе-

ния и не предполагается: она застыла, подобно классической скульптуре, одетая своей наготой, превращаясь из «девушки» в недоступную и далекую «обнаженную». В бронзе (сравнительно недавнего отлива), какой она представлена на выставке, эти классические качества очевидны, хотя еще яснее они обнаруживаются в первоначальной версии, выполненной в дереве за десятилетие до портрета Исаакяна.

Материал в скульптуре действительно много значит, и вплоть до самых недавних работ Никогосян удивительно чутко к его выбору. Именно дерево, материал органический, живой, с неоднородной структурой, сам по себе неповторим. Как и среди людей, нет двух одинаковых стволов – особенно в тех случаях, когда скульптор режет из цельного куска. Конечно, на память тут же приходят знаменитые скульптуры из пней с корнями, которые привез с собой Сергей Коненков, мастер старшего поколения, возвратившийся в послевоенные годы из Америки в Москву. Но для Никогосяна они, судя по всему, служили подтверждением собственным мыслям: в его композициях не будет ни сказочности, ни органической витальности Коненкова, ни его оживающих, почти шевелящихся корней.

Эксперименты скульптора с деревом продолжатся в следующем году 1956 году в работе над фигурой, названной по традиции тех лет «Доярка» (кат. 9). Для нее взят комель с корневищем, откуда выступает голова, плотно повязанная платком. Не выступает из – но возвышается, возносится над туго сжатыми корнями, как если бы дерево подобрало их под себя, словно желая участвовать в создании этой крепкой круглой головы. Здесь очевидно, что символические пластические решения Коненкова для молодого скульптора интересны, но неприемлемы: «Доярка» слишком реалистичная, «здравая», ясная во всех деталях. И требовательный взгляд больших, глубоко посаженных глаз с характерным восточным разрезом по краям крючковатого носа, и твердая отчетливая складка поджатых губ говорят о том, что перед нами совсем не «сказочная» игривая старуха в духе Коненкова, а просто пожилая, распрямляющаяся с силой, с достоинством женщина. И вот эта распрямляющая внутренняя сила уподобляет ее не Коненкову, но малявинским крестьянкам, да еще построение формы, где штрих, мазок (или выемка, оставленная долотом) получает едва ли не самостоятельное значение: так, правое, оголенное от корней плечо нарезано неглубокими штрихами-складками. Именно в деталях можно увидеть, как движение проступает наружу и дрожит сильнее, то слабее, мелькая тенью и светом,

Фрагмент
Кат. 9

как откидывающийся край платка, как мелькающее птичье крыло.

Соглашаясь с авторами статей о Никогосяне, можно назвать эту раннюю манеру его работы импрессионистической. Действительно, помимо Матвеева он выделяет среди скульпторов «импрессиониста» Родена, говорит, что Роден сильно повлиял на него, хотя не объясняет, как именно. Изучение работ французского мастера служило хорошей профессиональной школой многим скульпторам того времени, особенно тем, кто, как и он сам, был сосредоточен на пластической метафоре, а не на натуроподобии или аллегории.

Но какие же уроки извлек из роденовских произведений молодой скульптор? Назову два, на наш взгляд, наиболее важных: работа с фактурой поверхности и с движением. Понятно, что импрессионизм, привычный в живописи и основанный на эффектах мгновенного впечатления, нельзя механически перенести в скульптуру. Остается возможность работы с поверхностью, растворяющейся в потоках света, и с движением. Синтез разномоментных движений в портретах Никогосяна сказывается, например, в том, что мимика моделей гипертрофирована и даже отчасти становится гримасой. Выражение лица лишь завершает движение всего тела – поворот или наклон головы, напряжение шеи, наклон плеча... Впечатление движения начинается изнутри (как говорил Роден – от центра) и проступает на поверхности буграми блестящих мышц или темными впадинами. И лучше всего для этих экспериментов подходит такой материал, как бронза.

Так, в 1957-м появляется самая импрессионистическая работа из представленных на выставке: портрет американского художника – массивная голова, которую делают тяжелой широкий лоб со вздувшимися надбровьями, выпуклости бровей, усов и сбившаяся борода (кат. 13). Он весь в движении, в усилии совершить нечто невиданное и титаническое, и ему несказанно тесно в отведенном ему фрагментарном изображении, куда помещаются лишь эта крупная голова, почти без шеи, и часть плеча. Сеанс лепки длился, по воспоминаниям скульптора, немногим более часа (для сравнения, у многих мастеров портрет с натуры занимает по 30 часов и больше). Получившийся портрет, следовательно, представляет самое важное, самое общее, что есть в характере модели, и одновременно сохраняет след быстрого движения лепящей, мнущей глину руки. Воображение скульптора работает как бы с опережением, поэтому в «американском художнике» проступает воспоминание и о Микеланджело, и о «Человеке со сломанным носом» Родена.



Похожее движение, направляемое внутренней волей из глубины к поверхности, мы видим в других портретных изображениях 1950-х годов. В портрете режиссера Евгения Симонова (1954, бронза, кат. 6) резкое движение, почти бросок диагонали, столь же резкие блики бронзы, взлетающая прядь над высоким лбом, с запозданием повторяющая движение откинутой назад головы, понимаются как характеристика темпераментного человека. Сходное построение наблюдается и в портрете композитора Арама Хачатуряна (1954, бронза, кат. 7): до предельной степени «крупным планом» дана лишь голова с частью плеча – резко повернутая (возможно, в момент исполнения музыки?). В женских изображениях больше видимого драматизма: это и узнаваемо законченный красивый балетный жест в портрете Майи Плисецкой (1956, бронза, кат. 12), и оборванный и резкий – в портрете поэта Сильвии Капутикян (1956, бронза, кат. 11). Мы видим взметнувшиеся волосы Капутикян, лицо – почти гримаса в столкновении движений души, и снова «крупный план» – над тонкой плинфой возносится голова на стройной шее. Отдельно в этом ряду – портрет английского фотографа Иды Кар (1957, кат. 14) из тонко обработанного мрамора, продолжающий и развивающий

Бронза. Ереван
 Фото: Г.А. Авакян, 2013
 Фрагмент



ту же тему эмоционального опыта, что и в портрете Аветика Исаакяна.

Работы импрессионистического характера неоднородны по эмоциональному напряжению, притом что наделены общей пластической темой разворачивающегося изнутри движения. Персонажи вдохновенны или сосредоточены, и это не временная обыденная задумчивость, а длительное, как жизнь, внутреннее движение творчества. Никогосян больше не вернется к этой манере, в выставленных портретах позже лишь один будет сделан приблизительно в таком духе – портрет Этери (1985, мрамор, кат. 50).

И тема, и узнаваемая стилистика с пульсацией света на поверхности сохраняются у Никогосяна до начала 1960-х, а кульминация этого периода приходится на 1956–1957 годы. Это одна из самых ярких страниц в его творчестве, вписанная в культурную атмосферу «времени оттепели» с ее ожиданием свободы. Московский Всемирный фестиваль молодежи и студентов в июне 1957 года в программе содержал мастер-классы и выставки мастеров современного западного искусства,

а за полгода до этого события в Эрмитаже открылся «третий этаж» – экспозиция произведений импрессионистов из коллекций бывшего Музея нового западного искусства. Впечатления и надежды сказывались в общем решении образов, создаваемых Никогосяном. В отличие от ссутулившегося Луи Арагона и «американского художника» (хотя и в них сохраняется мощная энергия), портреты соотечественников, так же как «Исаакян», и «Доярка», представлены в состоянии активного «распрямления» или выраженного движения – удивительно актуальная метафора для середины 1950-х годов.

Вскоре состояние и эмоциональный строй персонажей меняется. В начале 1960-х скульптор создает образы «ушедших в себя» в прямом и переносном смысле, а Андрей Вознесенский в те же годы напишет: «Бегите – в себя, на Гаити, в костелы...».

В пластике Никогосяна объемы будто втягиваются внутрь, спрессовываются в напряженную, уплотненную массу. Особенно это относится к камню и бронзе: давление возрастает, и под его воздействием материал возвращается к первичной материи, словно забывая о внешних признаках культуры и цивилизации. В ранних работах, пронизанных единым движением, крупные детали органически выростали из формы – теперь же они противопоставлены друг другу и деталь вытесняется на поверхность как ее драгоценное украшение, буквально – тиснение.

Потенциал воплощения этого нового образного строя содержался еще в портретном бюсте Католикоса Вазгена Первого (1958, бронза, кат. 16). Его монументальность иного типа, нежели в портрете Аветика Исаакяна: здесь она происходит от минимализма средств, поэтому каждая деталь становится остро выразительной. Глубокий клобук с резко обрезанным, нависающим над глазами краем создает контрастную тень, отчего формируется уже не прозрачная световая среда, но почти караваджистская *кьяроскуро*. Изнутри этой тени, из глубины выступает лицо священника. Клобук уже воспринимается архитектурно – как стена, навес, плоскость, как если бы бронза была камнем. Католикос всех армян буквально воплощает метафору «стоять стеной» (недавно избранный высшим руководителем Армянской Церкви, он к тому времени уже много сделал для культурного и исторического собирания национальных земель и много совершит впоследствии).

Разумеется, в творчестве скульптора нет четких хронологических границ. Эмоциональный подъем середины 1950-х продолжается всплесками в творчестве Никогосяна, один из них – голова В.И. Ленина 1962 года (бронза,

Бронза. Ереван
 Фото: Г.А. Авакян, 2013
 Фрагмент

кат. 21). Продолжение, наследование мотивов предыдущего времени связано с темой свободы. «Посткультовый» образ Ленина был в этом смысле возвращением к изначальному – неиспорченному – коммунизму (примерно в том же духе, что и у писателей и поэтов поколения 1960-х годов). Подчеркнем, что «образ, а не портрет» в это время нечасто встречается в творчестве Никогосяна, натурального портретиста по преимуществу. Именно деформация, как ни странно, придает жизненность образу: вздернутая голова, задранный вперед бородка. В целом он воспринимается как антитеза аморфной, безжизненной и одутловатой мумии из Мавзолея. Ленинская голова в исполнении Никогосяна принимала участие во Всесоюзном открытом конкурсе Министерства культуры на создание портрета В.И. Ленина 1965–1967 годов и получила третью премию.

Хронологически с предыдущим десятилетием связан памятник армянскому поэту и публицисту Микаэлу Налбандяну (1956–1965). Для республик это время духовного сопротивления советскому тоталитарному интернационалу, время обращения к собственной истории и народной памяти. Раньше, чем где бы то ни было, в Армении начинают появляться памятники национальным героям – воинам и гуманистам. Достаточно скоро демонтируются памятники Иосифу Сталину после разоблачения культа его личности. Памятник Микаэлу Налбандяну – национальный по теме и по духу и принципиально нетиповой, антитиповой. Он был отмечен премией МОСХа: действительно редкий случай пластической характеристики, когда говорит форма, а не сюжет.

Микаэл Налбандян, тесно связанный с Герценом и Огаревым, побывавший в странах европейского Запада и землях Востока, познакомил Армению с русскими и европейскими веяниями. В памятнике выражен образ негибаемого мечтателя, грезящего о счастливом, свободном человечестве, сдержанность и твердость его характера воплощены в самом художественном решении. Рассчитанный на открытое городское пространство, образ решен почти силуэтно. Пластическое высказывание скульптора предельно лаконично: почти геометрические объемы и плоскости, подчеркнутая вертикаль. На очень низкой площадке, почти без пьедестала, он стоит пружинисто, устойчиво, как боец, и поза его свободна, без патетики. В то же время в модели памятника (1963, бронза, кат. 23) подчеркнута мечтательность, творческое состояние (и творческая состоятельность), присущее образам Никогосяна конца 1950-х годов.

Сходными художественно-выразительными средствами решается и скульптурное изображение



Портрет отца

Кат. 22



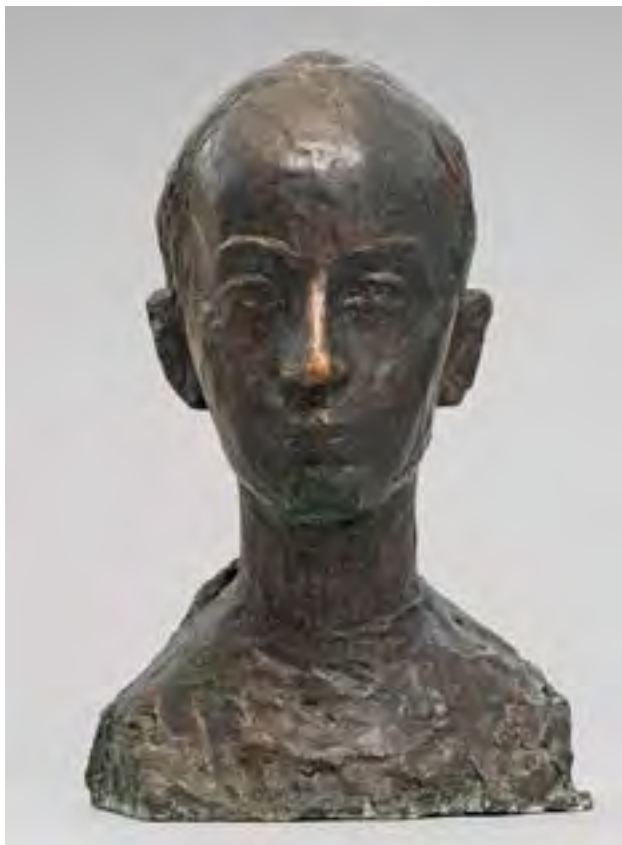
решает, что оставить, что поглотить. Крупная форма, оплывающий книзу общий контур, впечатление подвижной оболочки, стекающей и приводящей в движение инертную массу. Одновременно бронза начинает приобретать текучесть, сохраняя как свойства застывшего металла, так и первоначального материала – глины. В сидящих фигурах и портретах пианистки Елены Гнесиной (1960, 1961, кат. 18, 19) и художника Мартироса Сарьяна (1966, все – бронза, кат. 26, 27) та же текучесть, мотивированная сюжетом: широкое платье Гнесиной, плывущие черты ее лица, гротескно деформированного; или мягкие круглящиеся линии фигуры расслабленно сидящего Сарьяна, несмотря на некоторую затаенную внутреннюю «жесткость» формы. В начале следующего десятилетия, в 1970–1971 годы, этот художественный прием даст совершенно поразительный портрет Варсеник Секоян (кат. 36). Сидящая фигура сведена к минимуму: сплавившиеся формы, слившиеся до нерасчлененности, патинированная поверхность чудесно самодостаточна, силуэт характерный и причудливый, словно это некий природный феномен. «Природное» подчеркнуто отсутствием опоры, нет даже намек на покойное кресло Гнесиной, на ножки сарьяновской табуретки – ничего нет.

армянского философа V века Мовсеса Хоренаци (1967, кат. 28). Его фигура, на первый взгляд, выглядит более декларативно и артикулированно, что продиктовано назначением скульптуры – для оформления библиотеки Матенадаран в Ереване: так, выступающие элементы скульптуры заметны в сопоставлении с архитектурой и другими скульптурными композициями, однако мало расчлененный объем камня имеет собственные качества и свой образный строй, благодаря которым он не превращается в декоративное дополнение к архитектуре. Каменная фигура легендарного мыслителя Средневековья не вырезана, но вырублена в граните, подобно надписи на каменной плите или лапидарному языку его «Истории Армении».

По мере нарастания плотности массы усиливается монументальность. Это правило относится не только к памятникам Никогосяна, но и к его портретам. Скульптурное творчество Никогосяна этих лет можно условно разделить на два направления, и оба так или иначе соотносятся с представлением о древности, или вечности, оставляющей следы на поверхности скульптуры.

Первое направление – образы, как будто затронутые действием потока времени. Детали несущественны, «расчислены и отмерены», словно бы течение веков

Второе направление – не образ разворачивающегося воздействия-размывания, но готовый результат, фрагмент вечности, древности. Насколько в первом случае важна была текучесть, настолько во втором – жесткость, определенность формы. Образ должен и нести в себе фрагментарность, и одновременно выражать целое (еще одно открытие Родена). Таков, например, «Багратик» (1967, кат. 29), «мягкий» по пластике, как детское тельце, но в действительности твердый, так как создан из камня, из мрамора. В портрете отца (1962, бронза, кат. 22) твердость уже в самих чертах лица, резких складках плотно сжатых губ, выступающем вперед подбородке. Здесь нет ни следа пассивной текучести – все туго, неподатливо, как сама материя. Портрет – срез этой материи, *pars pro toto*, часть вместо целого, это и есть внутреннее содержание образа. Отсюда такая сдержанность: вечность сохраняет только внеличностные качества, отсекая индивидуальное. В «Портрете дочери» (1963, отлив 1975, бронза) проступает и общечеловеческое, и родовое, поэтому изображенная не имеет возраста. Еще в начале 1960-х годов при создании портретов этого типа автор стремится к предельной лаконичности (портрет актрисы А.К. Тарасовой, 1961(?), бронза, кат. 20), однако их простота не становится примитивизмом, в них сохраняется индивидуальность модели.



Отлив 1975
Бронза. 37 × 26 × 10
Галерея Нико, инв. СК-075

с удлинённой шеей (1969, бронза, кат. 34). Почти карикатурный, но бесподобно портретный образ строится на явной деформации, на появлении художественной доминанты-характеристики.

Портрет гимнастки Галимы Шугуровой (1971, бронза, кат. 38) – метафора тренированного тела, не идеального тела античности классического периода, но близкого архаической пластике, с характерными графическими штрихами-насечками на поверхности. Портрет выполнен почти одновременно с фигурой сидящей Варсеник Секоян, и в обеих работах проявляется внимание к силуэту (оплывающему или собранному) и упрощение формы. В обоих случаях образ реализуется в конфликте и взаимодействии поверхности и массы. Простая цельность, делавшая возможными оптимистические образы порыва, упорства и вдохновения, уступает место – нет, не разладу, а фрагментарности и отсутствию простоты.

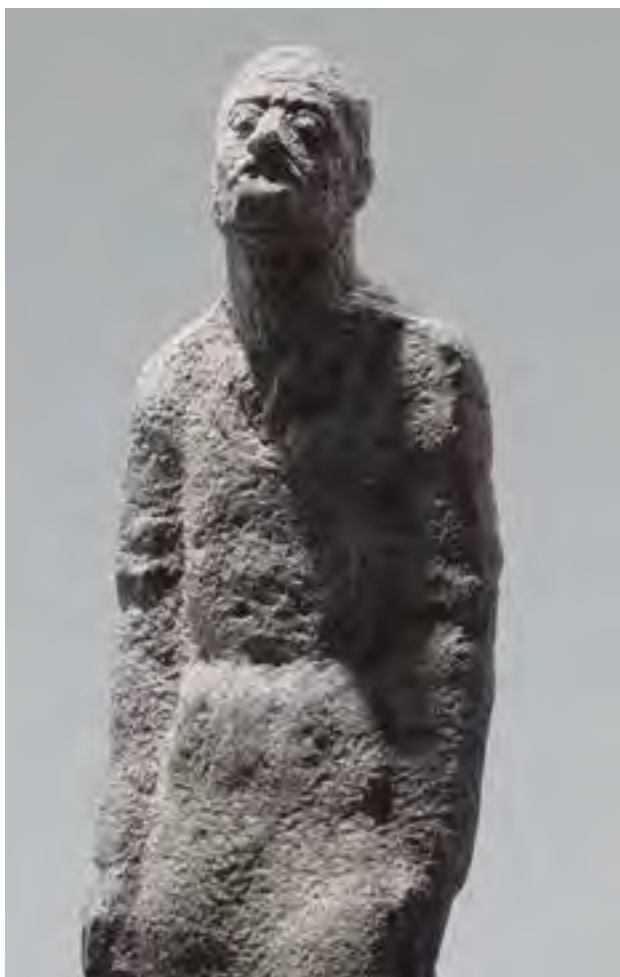
Тогда же был выполнен портрет в бронзе актрисы и балерины Натальи Аринбасаровой (кат. 37). Ей в 1971 году исполнилось 25 лет, но не молодое лицо, а маска с застывшими восточными чертами, с высокими скулами, характерным монгольским разрезом глаз, широким носом и мощными надбровьями обращена к зрителю. Другие ракурсы показывают удивительную трансформацию: чистая линия спины, беззащитно открытая шея, не девический, а прямо какой-то детский абрис щеки. Угловатый и нежный подросток скрывается в оплавленных чертах древней маски. Увидев ее в разных ракурсах, зритель возвращается и наблюдает «лицом к лицу», как сквозь наложенную природой характерность проступают те же трогательно-нежные черты.

Древность завораживает. Она обнаруживается в самых различных проявлениях, в виде воздействия времени, обломка или архаической формы. «Древним» кажется Комитас (1969, кат. 33) – трагическая фигура армянского геноцида XX века. Представить его как композитора (кем он и был в жизни – создатель хора, собиратель народной музыки и, в том числе, автор знаменитой литургии) – одно из возможных решений. Другое – подчеркнуть символическое измерение судьбы музыканта, не перенесшего национальную катастрофу. В одиноко стоящей фигуре нет ничего от прямолинейности подобных подходов и ничего от романтического и по-неволе упрощающего понимания. Нет и специального «пластического решения в материале»: образ Комитаса – это не «решение», это пластика в чистейшем виде: это значит, что каждому движению находится и обратное. Образ живой горы, утеса, который оседает, проседа-

В это время Никогосян экспериментирует с греческой скульптурой доклассического времени, с приемами модернизированной архаики, приближаясь (или возвращаясь) к *честной* древней форме. Этим объясняется появление таких работ, которые можно было бы назвать «гротесками» из-за условности и обобщенности их решения, всегда немного иронического. Таков, например, портрет Мартинсона (1967, бронза, кат. 31), пожилого актера-комика с трагической гримасой. Почти геометрический рисунок фактуры делает форму более цельной и выводит на свет образ, который словно пытается сопротивляться силе тяжести, давящей сверху на плечи портретируемого.

Большое влияние на художественные поиски Никогосяна оказало послевоенное итальянское искусство, особенно Марино Марини и его опыты по упрощению формы. Любопытно, что Никогосян, следуя за этим мастером, не заимствует его стиль. Он использует приемы архаической скульптуры с другой целью, и, в отличие от Марини, менее всего его занимают «этрусская древности». Действительно, в гротескных портретах Никогосяна приемы итальянского скульптора как бы переводятся на другой язык, что дает ему свободу в выборе художественных средств. Выразительный пример – портрет балерины Алисии Алонсо, представленной

Кат. 33



ет, сплющивается под страшной тяжестью и, дойдя до предела, найдя опору в своем каменном основании, восстает – во всех смыслах слова. Кульминация этого противодействующего устремления вверх – поднятая голова, опрокинутое лицо с остановившимся взглядом широко распахнутых глаз, уставленных в небеса. Помните, у Арсения Тарковского?

Медленно идут светила
По спирали в вышине,
Будто их заговорила
Сила, спящая во мне...
«Комитас»

Скульптура появляется через 10 лет после стихотворения «Комитас», хотя еще в 1946-м первый ее вариант был представлен на конкурс памятника в честь 75-летия со дня рождения Комитаса и 10-летия его смерти.

Материал – гранитный блок – воплощение стойкости, но еще и природный элемент гористого пейзажа Армении. Впечатление отдаленности возникает из-за сравнительно небольшого размера произведения, если рассматривать его как самостоятельную работу,

а не только как проект будущего памятника. Этим он сходен с «Хоренаци» для Матенадарана, хотя представляет круглую скульптуру, не зависимую от архитектуры и рассчитанную на разные ракурсы.

Если гранитную фигуру заменить бронзовой, изменится и само прочтение образа. Бронзовый проект памятника Юрию Гагарину (1973) абсолютно невозможен в граните: как в замкнутой глыбе Комитаса содержится спрессованная масса древних гор, так в Гагарине заключается воздух, пространство открытой, распахнутой формы. Из воздуха, буквально из игры света и тени на поверхности двух бронзовых фигур выполнена композиция, посвященная взлету этого Икара. Тем не менее проект, как и многие другие, остался невостребованным: проблема заключалась в том, что он не был однозначно оптимистическим.

Самое плодотворное десятилетие началось для скульптора с получения звания заслуженного художника РСФСР в 1970 году. Затем последуют Государственная премия (1977) и звания народного художника Армянской ССР (1978), народного художника СССР (1982). Памятники, рельефы, мемориальная скульптура, статуарная пластика и по-прежнему портреты – его любимый жанр.

Выполненные в 1970–1980-е годы многочисленные портретные изображения развивают единую линию: все это образы частного, очень частного человека, а никак не «образы современника». И они именно этим качеством – «частности», единичности – отличаются от ранних работ. В них нет больше одушевляющей энергии порыва, одного на всех. Возможно, они состарились – если не внешне, то внутренне, они живут медленнее и глубже. Состоявшиеся уже «классики» – ясно видимые, предельно отчетливые – недоступны и замкнуты. Сила творческой личности и, в конце концов, опыт признанности сами по себе создают барьер, многократно усиленный пластическим сюжетом. Композиторы (Дмитрий Шостакович, кат. 49; Георгий Свиридов, кат. 51), художники (Порфирий Крылов, кат. 47; Сергей Меркуров, кат. 52) представлены за работой. Их мысли далеко, о существовании зрителя они, вероятно, и думать забыли. Характерный наклон или поворот головы – и остается проследить взглядом «за раму», куда вынесено движение руки, создающей мелодию или ведущей линию карандашом. Наклон головы позволяет им не встречаться взглядом со зрителем, блеск бронзовой поверхности одевает «великих» как броня. И этим они отличаются от раннего портрета Исаакяна, который, безусловно, о зрителе помнит.

Скульптор Никогосян противопоставляет образы портретам: «Это не портрет, а образ», – говорит он.

Модель памятника Юрию Гагарину. 1970

Галерея Нико, инв. СК-196

Так можно сказать, например, о посмертном портрете Дмитрия Шостаковича (1983), который выполнялся отчасти по памяти. И прижизненный портрет композитора-лирика Георгия Свиридова (1986) – тоже «образ» с подчеркнuto властным профилем римского императора.

Мы видим у Никогосяна и другие модели – изображения людей непубличных. Они – зрители или свидетели, последнее стареющее советское поколение. Время сильнее отпечатывается на их лицах, и их широко раскрытые глаза смотрят взглядом Комитаса – невидящим и горестным (И.К. Ениколопова, 1981, кат. 46). В женских портретах определяющим становится образ хрупкости, образ готового исчезнуть видения. Светоносность – главное свойство этих работ, перед нами почти живопись. Любопытно, что в них разыгрываются сложные взаимоотношения цвета и света, которые может дать поверхность материала. Граненые сломы форм, чистая обработка плоскостей лба, скул, подбородка контрастируют с рыхлой фактурой основания и со столь же фактурной прической. Лица, как озеро в безветренный день, отражают малейшие колебания света, легкие тени летних облаков. Они не имеют возраста или гражданства. В этом отношении черноликая «Негритянская актриса» в темном граните (1979, кат. 44) – родная сестра белоликой «Леночки» (1976, кат. 42).

Десятью годами позже появляется «Портрет Этери» (1985, кат. 50). Он также выполнен в белом мраморе, со сходным типом чуть скуластого лица, спокойного, строгого, с чистым абрисом. Как и «Леночка», портрет Этери про то, что *время не властно*, но скульптор говорит об этом иными средствами – и виртуозно. Изображая «Леночку» с опущенной головой, Никогосян прибегает к резкой огранке поверхностей, подчеркивает замкнутость формы – благодаря этому образ остается принадлежащим настоящему времени. В «Портрете Этери» – реминисценции собственных ранних работ скульптора. Плавное мерцание фактур, фрагмент предплечья, жест, замыкающий свое пространство. Дело даже не в жесте, а в поднятой голове и всматривающемся взгляде. Куда? Не в прошлое ли?

Еще через полтора десятилетия остается лишь взгляд. В бронзовом женском портрете («Лена», 2001, кат. 58) модель словно дематериализуется – зеленоватая патина и слоистая фактура поверхности действуют как проявитель. Под тонкой пленкой масса неощутима. У материи, спрятанной под оболочкой, нет своего скрытого внутреннего существования: все напряжение, все отсветы и полутени собраны именно на поверхности. Мы не можем теперь найти прежнего движения объемов



из глубины наружу, ясного и цельного, как в ранних работах. Нет здесь ни плотности, ни гротескного минимализма, как в работах 1960-х – начала 1970-х годов. Все это словно бы делается безразличным скульптору, отходит на второй план. Бронза, кажется, начинает жить своей жизнью, и именно ей, а не модели, принадлежит пристальный и беспокойный взгляд.

Как правило, мы безошибочно узнаем, к какой из недавних эпох, к какому из поколений принадлежит портрет того или иного человека. О времени свидетельствует тип и выражение лица, манера держаться, равно как и множество отдельных трудноуловимых признаков. Интерес скульптора к передаче эмоций и состояний также включен в атмосферу времени. В отличие от портретов, в сюжетных композициях конкретика отсутствует, но художник заставляет их говорить об эпохе столь же выразительно и внятно.

Здесь в силу вступают законы собственного языка скульптуры, когда человек рассматривается как объемное тело в пространстве. Его движения, пластика и положения определяют, как именно человек в этом пространстве держится, как стоит, сидит, лежит, сопротивляется действию пространства и его давлению на себя. Иными словами, не предписанные идеи, а поведение человека является содержанием скульптурной формы⁶. Об этом же говорил ученикам и Александр Матвеев, противопоставляя скульптуру «сделанным памятникам», которые в послевоенные годы становились все выше и все театральнее.

Дипломная работа Никогосяна «Ночь» (1943) представляла именно такую классическую скульптуру, по сути, формулу абсолютной цельности, согласованности всех движений по вертикали и горизонтали в устойчивом равновесии.

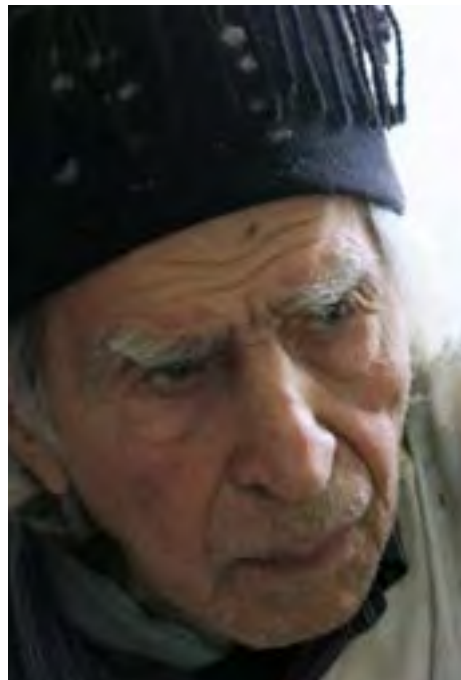
Вертикальное положение, умение держаться прямо и с достоинством, оказывается для скульптора более значимым именно в 1960-е годы, когда после «Доярки» появляется фигура сидящей армянской крестьянки («Труженица Араратской долины», 1960-е, дерево, кат. 17). Массивная круглая голова, туго повязанная платком, плотное тело, спокойно сложенные тяжелые руки. Она опирается о землю весом широких бедер – поколенный срез дерева решительно ограничивает композицию, подчеркивая тяжесть. В отличие от «Доярки» выпрямление дается ей с усилием, в этом движении и состоит ее не повседневный, скорее, *внутренний* труд. К этому образу скульптор возвращается, выполняя его в 1975-м в камне (1975, гранит, кат. 41). Голова сидящей пожилой женщины уходит в плечи, корпус отклоняется, сопротивляясь

неумолимому земному притяжению, живое тело становится камнем, камень – телом. Камень как субстанция и сущность делает ее сродни «Хоренаци» и «Комитасу». Не случайно скульптор называет ее «Армянская земля», и в граните же выполняет композицию «Русская земля» (1979, кат. 45). В лежащей фигуре жизнь развивается по горизонтали, как пейзаж. Не смерть, не сон – скорее, ленивая нега и грезы молодого обнаженного тела, щедрого и пребывающего в полном согласии с миром внешних физических сил.

За ней снова последует ряд стоящих женских фигур, которые уже в 2000-х дадут странное сочетание кажущегося равновесия и беспокойного напряжения («Женский портрет (Художница на вернисаже)», 1982, дерево, кат. 48; «Обнаженная («Мечта о ребенке»)», 2003, бронза, кат. 61; «Светлана», 2005, бронза, кат. 62). И только последняя по времени «Сидящая обнаженная» (2013, дерево, кат. 63) сочетает вертикальное и горизонтальное положения. Устойчиво сидящая фигура снова будет представлена с поднятыми руками, как ранняя статуя «Ночь».

С 1940-х годов, когда работы Никогосяна экспонируются на выставках сначала в Ереване, затем в Москве и в союзных республиках, о нем написано немало, увидели свет несколько альбомов с репродукциями его произведений, опубликованы многочисленные интервью. И тексты только подтверждают, что таких определений, как советский (или российский, или армянский) скульптор, художник школы Матвеева, мастер портрета или монументальной пластики, недостаточно, даже если перечислять их списком. Можно возразить, что с помощью определений мы всегда можем объяснить место художника в искусстве, но в том-то и проблема, что творческому процессу противопоставлены определения. В отношении искусства Никогосяна – в особенности, потому что он и сам не признает готовых решений, раз и навсегда сложившихся формул. Каждая его работа – ответ на какой-то внутренний вопрос, художественное высказывание о неповторимости человека.

И все творчество скульптора – о том, что каждый имеет право быть самим собой, а значит, быть свободным. Таким, как он сам.



← ↑
 За работой
 над портретом
 С.П. Капицы.
 Москва, 2014
 Фото:
 Б.Г. Сысов

С портретом
 Католикоса
 всех армян
 Вазгена I.
 Москва, 2015
 Фото:
 Б.Г. Сысов



¹ *Никогосян Н.Б.* Пластика жизни. Записки разных лет. М., 2016.

² *Лиховцева А.* В гостях у Н.Б. Никогосяна. // [Электронный ресурс] Сетевое издание «Наша среда online»: <http://nashasreda.ru/anastasiya-lixovceva-v-gostyah-u-n-b-nikogosyana/>

³ *Нерсисян А.Г.* Человек и природа в армянской живописи 1960–1980 годов...: Автореф. диссертации на соискание степени канд. иск. СПб., 2003.

⁴ *Никогосян Н.Б.* Указ. соч. С. 221.

⁵ *Никогосян Н.Б.* Указ. соч. С. 212.

⁶ По определению М.М. Алленова. См.: *Алленов М.М.* Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000. С. 86.

УДК 730.75.76
ББК 85.1
Н-63

Каталог персональной выставки в Государственной Третьяковской галерее профессора, академика, лауреата Государственной премии, народного художника СССР, скульптора Николая Багратовича Никогосяна (род. 1918). Выставка посвящена 100-летию со дня рождения Мастера и представляет его избранные произведения скульптуры, живописи и графики с 1940-х годов по настоящее время. Издание включает биографические сведения, вводные статьи о скульптуре и живописи Н.Б. Никогосяна и аннотированный каталог 130 произведений, многие из которых публикуются впервые. Издание широко иллюстрировано цветными и черно-белыми фотографиями.

Отпечатано в типографии
«Парето-Принт»
Заказ 1438/18

Тираж 1000 экз.

ISBN 978-5-00028-183-3

