

М. С. САРЬЯН

1. ОРИЕНТАЛИЗМ

Европа, как чужеядное растение, выросла на огромном теле Азии. Она всегда питалась ее соками. Если развернуть полушарие Старого Света, Европа представляется зеленым и сочным кактусом, выросшим на безмерных каменистых пустынях Азии. Все жизненные токи — религию и искусство — она пила от ее избытка.

Греция вырастает из насыщенной жизни малоазиатских царств, определяет себя взаимно отталкивающими силами, осознает себя борьбой с персами; ее цветок распускается, как индусский чампак, при свете македонской молнии, мгновенно освещющей сказочную ночь Азии. Рим плывет, как лотос, омываемый и поддерживаемый великими водами Азии, которые потом и затопляют его. После переселения народов Восток наливает Средиземное море. Все три питающих корня Европы — Пиренейский, Апеннинский и Балканский — погружаются в животворящую влагу Ислама, и через них израненная и одичавшая Европа вновь наполняется силами жизни.

С тех пор и до самых последних лет мусульманский Восток служит посредствующей средой между Европой и той крайней Азией, с которой лишь на днях мы стали непосредственно лицом к лицу. Исторический Восток для Европы — это Восток магометанский, Левант. Обращенные к нему чувствилища Европы, как Византия, Венеция, Генуя, Фамагуста, окрашены особой золотистой патиной, волнующей душу европейца...

В ущербном XIX веке отношение европейского искусства к Леванту выражалось в ориентализме.

Ориентализм был одним из частных проявлений романтизма. Возникновение «ориентализма» в искусстве обозначает тот исторический момент, когда органическая, растительная связь Запада с Востоком порывается. Ориентализм — это взгляд на Восток со стороны, глазом постороннего наблюдателя.

Европа забывает свою сыновнюю связь с Азией. Пуповина, связывающая дитя с матерью, разорвана; растение не нуждается больше в корнях, на которых оно выросло. Ориентализм выявился в романтиках, хотя его элементы, как и элементы самого романтизма, были уже налицо в XVIII веке. Завоеватель, пилигрим, искатель приключений начинает со времен Байрона превращаться в туриста, любопытствующего и снисходительного наблюдателя, коллекционера любовных эпизодов и прянных редкостей. Романтики (увы!) были едва не первыми *туристами* Востока, ездившими на осмотр его достопримечательностей... В развитии ориентализма живопись и литература идут параллельно, почти сливаясь: поэты для изображения Востока становятся живописцами, живописцы — литераторами. Все говорит о том, что органическая связь искусства с Востоком порвалась. Вместо того чтобы постигать методы восточного творчества,

они видят только россыпи живописных сюжетов и тем. Делакруа, Декан, Фромантен применяют свое чисто западное мастерство к выписыванию патетических пейзажей и *natures mortes* Востока; музей оружия и костюмов, надетых на более или менее искусно скомбинованных манекенов, а иногда натурщиков, — в этом весь их ориентализм. Живописцы эти стоят на разных ступенях европейского мастерства, но их отношение к Востоку различествует мало. Они могут давать хорошие, иногда даже гениальные «куски живописи», но в них нет корней, пьющих от живых вод своей прародины.

В этом — смысл врожденного бессилия ориентализма; он никогда не был живой струей, он явился симптомом омертвения.

2. КУЛЬТУРА ИСЛАМА

Формы жизни мусульманского Востока были во все времена неотразимо привлекательны для европейца, может быть, потому, что известные стороны культуры ислама оставались для него всегда непостижимы и иррациональны. Первое, что недоступно европейцу, — это обаяние и сила Корана. Шопенгауэр говорил: «Это скверная книга: я дважды прочел ее и не нашел в ней ни одной ценной мысли». Вот слова, характерные для европейского духа.

Явно, что красота Корана, одухотворившая Восток, — не в мысли, а в некоей внутренней воле, его одухотворяющей и находящей себе выражение в особых музыкальных ритмах, действующих неотразимо настрой восточной души и скользящих, не захватывая, по душе европейца. В этом сказывается иррациональность мусульманского Востока и европейского Запада.

Творчество европейца распространяется на два мира: мир физический (т. е. вещество и его соотношения, механика, научное исследование) и мир духа (т. е. область идей и сочетания их: гражданственность, философия, теология). Оба эти мира находятся всегда в состоянии неустойчивого равновесия, борьбы и противоречия. Несовместимость и непримиримость их рождает ту лихорадку действенности, которой одержим Запад. Третье звено, их связывающее, — творчество в области чувства и чувственности — в душе европейца мало развито. Европеец не имеет дара творчества в этой области — он только воспринимает и наблюдает. В лучших случаях он прибегает к наркотику греха. Ислам, не зная ни первого, ни третьего звена в отдельности, знает только второе — чувство, и больше, чем какая бы то ни было иная культура, обладает творчеством в области чувственности. Познание как физического, так и идейного мира ему доступно только «в этом плане». Отсюда вытекают: успокоенность его культуры, напряженность художественного творчества, проникающего все области и подробности жизни, цельность личности и великолепные фейерверки чувства, освещющие его историю.

Для европейца, носящего постоянно огненную и незакрывающуюся рану в своей душе, Восток представляется похожим на земной рай, вы-

лившийся в формах «Тысячи и одной ночи». Это значит, что в нем он перестает сознавать то адское пламя, которое каждый европеец от рождения носит в себе. Он чувствует в нем утерянную им цельность, хотя и не сознает ее и, сознавши, не пожелает отдать за свою крылатую противоречивость...

Обладая творчеством только в области чувства, Восток знает полное слияние искусства и жизни. Там нет патетических взлетов в небо отдельных индивидуальностей, но весь строй бытия залит прозрачной влагой красоты, неотделимой от религиозного и общественного чувства.

Эта размеренность жизни, построенной на гармониях чувственности, непонятна логическому сознанию европейца, который смотрит на нее сверху вниз, но она узывно и таинственно говорит бессознательным областям его души.

Разницу между искусством Востока и Запада я почувствовал осознанно, когда однажды рассматривал один из пересохших фонтанов Бахчисарайского дворца. Это не был знаменитый «Фонтан слез», но один из похожих на него, в глубине сада, около квадратного бассейна для купания, завитого сверху виноградным трельяжем...

Меня заинтересовало проследить путь, который совершила тоненькая струйка воды, просачивавшаяся сверху большой мраморной плиты, поставленной стоймя; она должна была капать из среднего вместилища, похожего на ласточкино гнездо, на две стороны — в такие же меньшего размера мраморные гнезда и из них сливаться снова в одно серединное, находящееся ниже. И так — до пяти раз, пока не попадала внизу в бассейн пошире...

Я провел рукой по его дну, и пальцы почувствовали то, чего не мог приметить глаз: мрамор был слегка обточен и образовывал как бы один оборот плоской спирали, — струйка воды здесь становилась совсем плоской и широкой, как лепесток расплющенного золота, и покрывала мрамор тончайшим текучим слоем, дробившим лучи солнца. Отсюда она попадала на длинный мраморный желоб, похожий на массивную деку музыкального инструмента... Здесь ее путь шел по небольшим и частым волнообразным ступенькам, так что она переливалась, дышала и пела, подобно струне, пока не попадала в бассейн, где отражались темно-смарагдные зубцы виноградных листьев, просвещенные бирюзою неба.

Таким образом, каждая капля, прежде чем кануть в эту зеленую воду, отдавала тишине сада всю свою свежесть, всю свою звучность, весь вкус и аромат! И когда я припомнил многосаженные ракеты и тяжкие водопады версальских вод и римских фонтанов, то мне стало понятно безнадежное «варварство» европейского искусства, играющего массами и количеством, сравнительно с этою строгою сдержанностью в средствах и щедростью в достижениях нужного эффекта.

3. ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ САРЬЯНА

Сарьян...

Звуки, из которых составлено его имя, выражают все его искусство. Корень «Сар» на многих восточных языках обозначает желтый цвет, т. е. полноту света, солнечный ореол — царственное облачение мира. Окончание же его имениозвучно словам «рдяный», «пряный», «ръянй»... В целом — при произнесении этого имени мерещится словно исступление желто-оранжевого цвета, прикрытое синевато-сизым пламенем, напоминающим фиолетово-медные отливы мавританской керамики времени Оммайядов...

Такая филология — фантастична, конечно, но интимно-понятна тому, кто мыслитозвучиями и рифмами и имеет дело не только со смыслом, но и со вкусом и с ароматом слова.

Для художника — большое счастье, если звук его имени может стать настоящим именем его искусства, если оно звенит и поетозвучно его краскам, если оно является «сезамом», отверзающим миры его творчества. Сарьян — удачник. Его имя звенит всем узывчивым и красочным романтизмом Востока. Оно зовет к дальним странствиям и солнечным странам, оно вызывает представление об искусстве пряном, пахучем, играющем павлиньими отливами красок. А в стихах оно может дать драгоценную и насыщенную рифму, что и подобает художнику, обозначившему собою новую грань в понимании Востока. Потому что, хотя Сарьян еще и в самом начале своего художественного пути, мы, просматривая все им сделанное, вправе говорить о новом изгибе души в ее отношении к Востоку.

Хотя искусство Сарьяна отражает Восток, однако он не *ориенталист*. В этом его оригинальность и значительность. Он далеко не чужд романтизма, но отношение его к изображаемому — совсем иное, чем у ориенталистов. Он сам — сын Востока, оторванный от своей страны, прошедший европейскую школу, перенесенный в северные города. Его творчество пробуждено сыновним чувством. Его романтизм — тоска по родине. Поэтому в его искусстве нет любопытствующего взгляда путешественника, нет коллекционства экзотических редкостей, отличающего ориенталистов. В нем нет «литературы». Он не станет копировать богатый орнамент, не напишет этюда с этнографически характерной головы, не будет выписывать узоры драгоценной ткани. Для него дороги обыденные, интимные черты жизни. Чувствуется, что он, сидя зимой в Москве, напряженно мечтал о восточной улице, залитой солнцем, и ему была дорога правдивость образа, а не его идеализация; что гроздь бананов в лавке уличного фруктовщика, синяя от зноя морда буйвола, пыльно-рыжие, короткие туловища и оскаленные зубы константинопольских собак для него милее и прекраснее, чем отсветы сказочной роскоши восточных дворцов. Пишет ли он гранатовые яблоки, айвы, апельсины и зеленый кувшин, — ясно, что это не предметы, привезенные на север как память о путешествии, а что они только что куплены на одной из улиц Каира, что степные цветы собраны им самим в поле; местный колорит — не во внешних признаках, а в отношении художника, в том музыкальном тоне, в котором прочувствованы эти не редкости, а вещественные доказательства Востока.

Живописи свойственно обобщение. Она становится искусством только тогда, когда формулирует закон. Живописец, как говорит Фромантен, не может написать коров на берегу Сены, это всегда будет «стадо на берегу реки». Вид на данную местность станет картиной только в том случае, если будет трактоваться как пейзаж вообще. Изображение человека становится портретом только тогда, когда изображаемый теряет в нем свое имя и становится человеком вообще. Поэтому собирание редкостей и привело ориенталистов к историческому и этнографическому музею.

Идя на Восток как на потерянную родину, любя его житейские и обыденные черты, Сарьян удачно миновал ориентализм. И ему не понадобилось никакой *couleur locale*, чтобы стать убедительным. В своем романтизме он остается человеком Востока. Европеец не так стал бы изображать экзотических зверей — газелей, гиен, пантер, не так бы увидал фигуры женщин, закутанных в покрывала, не так бы подошел к их портретам, как подходит Сарьян.

Сильный акцент в языке производит комическое впечатление, если относиться к нему с точки зрения искажения языка. Если же сквозь акцент представить себе горло, привыкшее к звукам иной речи и иного ритма чувств, то в неправильностях произношения открываются увлекательные перспективы иной истории, иной расы, целые картины жизни... Именно в этом смысле я бы сказал, что живопись Сарьяна подкупает своим сильным восточным акцентом.

Обстоятельства жизни Сарьяна вполне объясняют его искусство. Он родился 16 февраля 1880 года в патриархальной армянской семье, в городе Нахичевани на Дону; то есть — на северной окраине тех же Приазовских степей, которые дали русскому искусству Куинджи, а отчасти Айвазовского и Богаевского, потому что Киммерийская область настолько же определяется Азовским морем, как и Черным, и представляет географически продолжение той же Приазовской степи.

Отец Сарьяна занимался земледелием. Поэтому его детство прошло в маленьком степном имении, верстах в пятидесяти от города. В городе родители его жили только зимние месяцы. Хутор лежал у подножья горы, довольно высокой, покрытой садами и лугами, на берегу речки, заросшей камышом. По другую сторону расстилалась степь с мельницами, курганами, далекими деревушками, синими далями, миражами. Вид с холмов на степные пространства приучал глаз вглядываться в тонкие дали горизонта, узывал дух к далеким странствиям, будил романтическую мечту. Вид с высоты на поприща земли — лучшая дверь к творчеству. Степь говорила о близком юге и доносила краски и ароматы Кавказа.

Семи лет Сарьян научился грамоте, а к пятнадцати кончил городское училище. Школа и город, как водится, были раздражителями мечты. Рисовать он начал в городском училище, где его не стесняли ни выбором тем, ни указаниями. По окончании этого краткого образования его определили на место: в городское агентство по приему подписки на различные периодические издания. Там он занимался больше зарисовыванием посетителей, чем прямыми своими обязанностями. Один неприятный случай повлиял на решение его судьбы: ему случилось удачно зарисовать старика рабо-

чего, служившего при конторе. Тот заболел и, объясняя свою болезнь портретом, требовал и умолял разорвать рисунок. . . Мальчику пришлось уничтожить набросок. И после этого случая ему было запрещено рисовать.

Но это заставило его старшего брата, больше других занимавшегося его воспитанием, обратить внимание на его страсть к рисованию. Посоветовавшись со своими друзьями, он решил отправить мальчика в Москву. Шестнадцати лет Сарьян очутился в Москве, в 1897 году поступил в Училище живописи и ваяния и окончил его в 1903 году. Еще год он работал в мастерской Серова и Коровина.

Такова была школа. То же, что толкает к творчеству, избыток, настоятельно ищащий выхода, томление, которое не находит себе формы, это — росло независимо от школьной работы. . .

В приазовские степи просачиваются токи восточной жизни. Близость гор, отделяющих Европу от Азии, тревожит и томит романтическими предчувствиями. Фантазии достаточно одной детали, чтобы по ней восстановить целый образ далеких стран и сложной жизни. Сарьян помнит, как в степи, у местного лавочника за забором, была привязана газель. Он приходил, чтобы часами смотреть на нее. Это было перо райской птицы, оброненное на землю. В 1902 году ему впервые пришлось побывать в Закавказье.

«Я долго мечтал о Кавказе и Закавказье, — говорит он, — и хотя мне приходилось бывать несколько раз на Северном Кавказе, но он меня особенно не пленил. Зато Средний Кавказ, а особенно Южный — зачаровали меня; здесь я впервые увидел солнце и испытал зной. Караваны верблюдов с бубенцами, спускающиеся с гор, кочевники с загорелыми лицами, со стадами овец, коров, буйволов, лошадей, осликов, коз; базары, уличная жизнь пестрой толпы; мусульманские женщины, молчаливо скользящие в черных и розовых покрывалах, в фиолетовых шароварах, в деревянных башмаках, выглядывающие с плоских крыш желтых квадратных домов; большие, темные миндалевидные глаза армянок — все это было то настоящее, о чем я грезил еще в детстве. Я почувствовал, что природа — мой дом, мое единственное утешение; что мой восторг перед ней — иной, чем перед произведениями искусства: тот длился всегда лишь несколько минут. Природа многоликая, многоцветная, выкованная крепкой, неведомой рукой, — мой единственный учитель».

Со времени этого первого путешествия на юг для Сарьяна ясно осозналась цель его творчества: «выразить сущность загадочного Востока». Начались годы странствий: в 1910 году он побывал в Константинополе, в 1911 в Египте, в 1913 — в Персии. Теперь ближайшую его целью является Индия.

4. ТЕХНИКА

Очень многое в очаровании искусства Сарьяна зависит от его техники, весьма индивидуальной и разработанной. Он сам так говорит о своих исканиях: «Сперва я увлекался сказочностью природы. Нужно было найти

средства и формы, чтобы хоть сколько-нибудь выявить мое очарование. Необходимо было побороть в себе школу серую и навязчивую и найти собственную технику, не пользуясь чужим. Я стал искать более прочных, простых форм и красок для передачи живописного существа действительности. В общем, моя цель — простыми средствами, избегая всякой нагроможденности, достигнуть наибольшей выразительности, в частности — избавиться от компромиссных полутоонов. И мне кажется, в этом направлении я достиг некоторых результатов. Кроме того, моя цель — достигнуть первооснов реализма. Я говорю о той силе выражения, которая есть во всех настоящих произведениях искусства, начиная с древних времен и кончая нашими днями. Вернее — о той силе очарования, которой достигали разными путями во все времена».

Сарьян верно понимает и формулирует самого себя. Но интересно установить преемственные связи его искусства и определить ту ветвь, на которой он вырос. Если ориентализм в европейском искусстве является симптомом омертвления старых корней, связывавших Европу с мусульманским Востоком, то импрессионизм говорит о корне, переброшенном на дальний Восток. В то время как старые, более короткие корни начинают отмирать, растение начинает питаться другими корнями, достигшими глубокой подпочвенной влаги. Когда порвалась срединноморская связь, Азия начала питать Европу через Тихий океан. Теоретические обоснования Гельмгольца и Шевреля были восприняты живописцами уже после того, как японский органический *plein air* открыл им глаза. Позже, для разрешения новых красочных задач, пришли на помощь восточные ковры и персидские миниатюры. Импрессионизм был исторически ключом ко многим замкнутым тайникам азиатского искусства. Благодаря ему симфонии полных тонов, давно открытые чувственном интуицией Востока, стали доступны европейскому сознательному восприятию.

В области анализа и логики Сарьян, конечно, многим обязан импрессионизму и, в частности, Гогену. Но это была для него лишь логическая дисциплина самопроверки и самоопределения. Врожденным инстинктом своей восточной души он сумел слить острый цветовой анализ современной европейской живописи с простыми синтетическими формами восточного искусства. В нем европейские течения обратились к своим истокам, и естественно и легко получилось нечто самостоятельное, крепкое, органическое. Ему не приходилось, как природным европейцам, справляться с образцами восточного искусства: их семена от рождения жили в его душе.

Поэтому трудно определить, из каких форм Востока он исходит: они сами создаются при его работе. В них есть нечто и от турецких лубочных картин, и от персидских миниатюр, и от ковров, и от фаянсов. Но это все — то, к чему он приходит, а не то, от чего он исходит.

Принцип упрощения, положенный им в основу его технических исследований, — единственная надежная руководящая нить, которой может доверяться художник в современном хаосе устремлений и требований. Чем меньше слов, тем сильнее сила выражения; чем меньше линий, тем выра-

зительнее рисунок. Чем проще сочетание красок, тем больше они могут сказать.

Язык выразил это основное требование искусства в слове *изящество*. *Изящный* происходит от слова *изъять*. Изящество — изъятие всего лишнего. Это словообразование не случайно, потому что латинский язык (так же, как и французский) повторяет его — элегантность (*elegantia*) происходит от глагола *eligere*, имеющего тот же смысл изъятия, отбора. Изящество и простота почти синонимы: если первое — путь, то второе — достижение.

Руководящей нитью для Сарьяна был принцип упрощения в равной мере как рисунка, так и цвета. Природный европеец рисковал бы при этом впасть в плакатность, Сарьяну же восточный инстинкт подсказал, как можно уничтожить все детали и как избытком цвета можно восполнить простую линию силуэта. Важную роль в его исканиях сыграл и обычный его материал — темпера. При помощи масляных красок ему никогда не удалось бы достичь того, чего он достиг; для этого достаточно справиться с немногими этюдами, им написанными. Темпера по сравнению с масляными красками представляет многие достоинства и вдохновляющие трудности. Если писать ею на воде без всяких эмульсий, приближающих ее к масляным краскам, она дает широкие, совершенно ровные, непрозрачные бархатистые поверхности, выявляющие тон с несравненно большим спокойствием, чем масляные краски, всегда разбитые бликами, мазками. Темпера дает одновременно возможность сразу покрывать большие поверхности, а с другой стороны — рисовать длинными, тонкими, непрерывными линиями кисти, наполненной жидкостью красящей влагой. Сильное просветление краски, когда она засыхает, заставляет работать тонами более полными и глубокими; оно требует от художника осознанности своих намерений. Он должен заранее предрешить свои тона и klaсть их уверенно и быстро; он увидит их только тогда, когда картина высохнет совершенно. Благодаря непрозрачности материала один слой краски целиком прикрывает другой и не дает сквозить ему. Она устраниет соблазны «масляной кухни»: раскрашивать и пачкать основной тон отливами и переходами и смешением краев двух поверхностей. Она требует открытого и честного сопоставления двух цветов, а когда надо дать постепенность, то — обдуманной и заранее размеченной гаммы.

Сарьян мастерски использовал возможности темперы. Он умеет поверхность картины заливать большими пятнами, контур которых сразу дает основные линии рисунка. По этим поверхностям он пишет длинными ударными мазками, одновременно выявляя цвет и форму. Он или широко штрихует кистью, или развертывает веерообразные, перистые системы мазков, идущие к его «павлиньему» тону. Это соединение штриха с пером дает его технике некоторое сходство, лежащее в самом принципе приема, с восточными лубками и вообще с гравюрой на дереве, с тою разницей, что в цветной гравюре черный «каркас» рисунка заливается широким пятном, а он пятно, положенное заранее, хлещет, шпорит и взвивает на дыбы ударами цветных, сверкающих штрихов, определяющих рисунок.

Интересно проследить его метод, когда он разбирается в сложной путанице больших букетов из полевых цветов. Он разрешает эти сложные задачи с изящным мастерством. Заботясь о том чтобы удар кисти давал одновременно рисунок и цвет, он начинает из глубины, с фона и идет к зрителю постепенно приближающимися планами, давая одни цветные силуэты цветов. Благодаря этому, работая плоско, как свойственно темпере, он в то же время подсказывает глазу глубину самым внутренним ходом работы. Таким образом, не уменьшая горения цвета ни рефлексами, ни полутенями, ни бликами и не прибегая к выпуклости, он достигает большой *вещности* изображения. Ненарисованные стебли его степных трав топорщатся, и цветные кружочки, обозначающие место цветов, благоухают степью...

Самое законченное, что до сих пор дал Сарьян, — это его *natures mortes*. Когда он пишет плоды, кувшины, египетские маски, заливая их силуэты одним цветом (по большей части двух тонов), он достигает наибольшей силы выразительности. При выборе характеризующего цвета предметов он обнаруживает себя одновременно и колористом, и провидцем тайной души вещей. Инстинкт крови, текущей в его жилах, подсказывает ему чисто восточные гаммы цветов, и, ударяя одним простым тоном о другой, он умеет вызвать впечатление разнообразия и роскоши. А западная сознательность, вооруженная импрессионистическим анализом, помогает ему довести пятно до крайней степени выразительности последовательным проведением метода.

Расположение пятен, дающих рисунок, бывает у него иногда так смело, что нужно отвести глаза от картины, чтобы увидеть реальность. Это напоминает те пятна Шевреля, на которые нужно смотреть до утомления глазного нерва, а когда потом переведешь глаза на потолок, то увидишь картину в дополнительных тонах...

Мне вспоминаются сарьяновские буйволы, так ошеломившие московскую публику в свое время. Они были написаны большим черным пятном, залитым синим внутри. Внешне — это была черно-синяя бесформенная глыба. Но, отойдя на какое-то психологическое расстояние, глаз вспоминал картину, и внутри, точно физиологическая реакция глазных нервов, внезапно вставала с мучительной четкостью галлюцинации знойная дорога, два тяжелых буйвола цвета сливы и бородатые фигуры погонщиков...

Другим образцом этой магической убедительности сарьяновских приемов может служить один из его портретов восточных женщин. Издали он поражает странной подвижностью и живостью губ. Подойдя ближе, видишь, что схематически написанный рот грубо зачеркнут двумя широкими штрихами совсем иного цвета, захватывающими часть щеки и без всякого отношения к рисунку лица. Эти иррациональные мазки кисти, когда вы отступаете на два шага от картины, становятся совершенно невидимы. Они-то и придают губам ту изменчивую живость, которая поражает с первого взгляда. Верность такого цветного удара, не оправдываемого никаким методом, может подсказать только художественный инстинкт.

Характер живописной манеры Сарьяна точно отмечает все моменты

его отношения к Востоку. Он начинает с романтической мечты о далеких странах, и картины его носят нарядно-сказочный характер. В них есть вычурность и завиток, розы и золото, лазурь и пурпур. Они несколько иллюстрационны и литературны. Они малы размером, и в них много подробностей. Так уменьшенно и детально видят глаза, когда вызывает видение глубоко внутри себя. Ему мерещатся газели, озера, в которых купаются феи, священные рощи, поэты, змеи и барсы, и женщины. Это длится до 1907 года.

Затем начинается переходный период: мазки развертываются павлиньими веерами, и начинает выказываться характерная для Сарьяна оранжево-фиолетовая тема, являющаяся ключом его колорита. Контуры вещей еще неясно выступают из-под драгоценной световой ткани, окутывающей их. Он еще продолжает писать не реальности Востока, а свою знойную мечту о нем (1907—1909 гг.).

Конкретность видения, *вещность*, выявляется вполне определенно только со времени его первого путешествия в Константинополь в 1910 году. Пейзаж, вид улицы теряют характер мечтательного видения, а кажутся четкими галлюцинациями. Человеческие лица, фигуры, плоды, цветы становятся близкими, осязательными, очертания их крепнут; из-под радужного солнечного спектра проступает собственный цвет, собственное глубокое горение. Мечта облеклась плотью. Художник положил руку на реальности Востока. Он полюбил *вещь* как конкретность; он понял ее периферию, ее контур. С этим же новым пониманием реальностей посетил он и Египет в 1911 г. Что привез он в этом 1913 году, вернувшись из Персии, нам еще неизвестно.

Сарьян только в начале своих творческих осуществлений. То, что он дал до сих пор, крайне важно, так как кладет новую грань в нашем живописном отношении к Востоку и свидетельствует, что бездушный и душный ориентализм окончился. Но самому Сарьяну предстоит еще долгий путь.

Чем обогатится его талант, постепенно продвигаясь к сердцу Азии? К каким горизонтам направит его Индия, о которой он мечтает? Какое воплощение даст он своей безысходной любви к Востоку, когда окончатся для него годы странствий и глаз его напитается видениями Азии?

На это ответит только будущее.