

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії та історії мистецтв

МАНУКЯН АСТХІК МАНУКІВНА

**ТВОРЧІСТЬ МІНАСА АВЕТИСЯНА
І ВІРМЕНСЬКО - УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕТИНИ У
«РЕПРЕСОВАНОМУ МИСТЕЦТВІ» РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ**

дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр)
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво)
ОПП «Мистецтвознавство»

«Допущено до захисту»
Завідувач (ка) кафедри ТІМ

« ____ » _____ 2025

Науковий керівник:
Корнєв А. Ю.
доцент

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

МАНУКЯН АСТХІК МАНУКІВНА. «РЕПРЕСОВАНЕ» МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ: ВІРМЕНСЬКО - УКРАЇНСЬКІ ПЕРЕТИНИ. –

Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво) ОПП «Мистецтвознавство». Дослідження присвячене вивченню «репресованого мистецтва» радянського часу, на прикладі творчості Мінаса Аветисяна, зокрема проведені паралелі між творчими шляхами вірменських та українських митців. У роботі розглядаються особливості функціонування художнього процесу в умовах ідеологічного тиску, цензури та обмеження свободи творчого самовираження. Проаналізовано явище радянського нонконформізму як альтернативи офіційному «соціалістичному реалізму», а також визначено роль національної традиції й індивідуального художнього мислення у формуванні опозиційної мистецької творчості.

Окрему увагу приділено аналізу живописної мови Мінаса Аветисяна, його колористичним рішенням, символіці образів і зверненню до теми пам'яті, землі, людини та батьківщини. Порівняльний аналіз із творчістю українських художників-нонконформістів дозволяє виявити спільні риси художнього самовираження в умовах тотальної цензури. Робота спрямована на осмислення «репресованого мистецтва» як важливої складової культурної спадщини та актуального напрямку сучасних мистецтвознавчих досліджень.

Ключові слова: репресоване мистецтво, радянський нонконформізм, Мінас Аветисян, вірменське мистецтво, українське мистецтво, тоталітаризм, ідеологічний контроль.

ANNOTATION

MANUKYAN ASTKHIK MANUKIVNA. “Repressed” Art of the Soviet Period: Armenian–Ukrainian Intersections. – Qualification thesis submitted as a manuscript.

Master’s thesis of a student obtaining the second level of higher education (Master’s degree) in the specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration” within the field of knowledge 02 “Culture and Arts”, educational and professional program “Art Studies”.

The research is focuses on the study of “repressed art” of the Soviet period, using the creative work of Minas Avetisyan as a case study, with particular emphasis on drawing parallels between the artistic paths of Armenian and Ukrainian artists. The paper examines the functioning of the artistic process under conditions of ideological pressure, censorship, and restrictions on freedom of creative expression. The phenomenon of Soviet nonconformism is analyzed as an alternative to official “socialist realism”, and the role of national tradition and individual artistic thinking in the formation of oppositional artistic creativity is identified.

Special attention is given to the analysis of Minas Avetisyan’s pictorial language, his coloristic solutions, symbolism of images, and his engagement with the themes of memory, land, the human figure, and homeland. A comparative analysis with the works of Ukrainian nonconformist artists makes it possible to reveal common features of artistic self-expression under conditions of total censorship. The study is aimed at interpreting “repressed art” as an important component of cultural heritage and a relevant field of contemporary art historical research.

Keywords: repressed art, Soviet nonconformism, Minas Avetisyan, Armenian art, Ukrainian art, totalitarianism, ideological control.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
--------------------	----------

РОЗДІЛ 1. Аналіз літератури, присвяченої «репресованому мистецтву» в СРСР у 1960-1970 роки.....	7
--	----------

Висновки до розділу 1.....	14
-----------------------------------	-----------

РОЗДІЛ 2. Творчий шлях Мінаса Аветисяна	15
--	-----------

Висновки до розділу 2.....	22
-----------------------------------	-----------

РОЗДІЛ 3. Аналіз «нонконформістської» творчості	
--	--

М. Аветисяна.....	23
--------------------------	-----------

Висновки до розділу 3.....	56
-----------------------------------	-----------

ВИСНОВКИ.....	57
----------------------	-----------

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Список ілюстрацій

ДОДАТОК Б. Альбом ілюстрацій

ДОДАТОК В. Інтерв'ю А. Манукян з Арманом Аветисяном

ВСТУП

Актуальність теми. Творча спадщина Мінаса Аветисяна (1928–1975) є вагомим явищем у розвитку вірменського мистецтва другої половини XX століття. Його художня мова сформувалася на перетині національної традиції та модерністських тенденцій, що зумовило поєднання експресивної колористики з глибинною символікою образів. У контексті радянської культурної політики, спрямованої на уніфікацію художнього процесу, мистецтво М. Аветисяна набуває ознак духовного опору та внутрішнього протесту проти офіційної естетики соціалістичного реалізму.

Порівняльний аналіз дає підстави розглядати творчість Мінаса Аветисяна у ширшому контексті «репресованого мистецтва» як явище, що поєднує локальну (вірменську) і загальнорадянську культурну проблематику. Його художній досвід співвідноситься і з українським мистецьким дискурсом другої половини XX століття, де мистецтво ставало не лише естетичною, а й соціокультурною формою опору радянській ідеологічній системі.

Таким чином, творчість Мінаса Аветисяна можна розглядати як важливий компонент діалогу між вірменською та українською художніми культурами радянського часу. Її осмислення сприяє поглибленню розуміння механізмів існування мистецтва в умовах ідеологічного контролю, а також виявленню спільних закономірностей становлення національних художніх шкіл у тоталітарному контексті.

Мета роботи – розкрити проблему «репресованого мистецтва» в творчому шляху і роботах М. Аветисяна, залучаючи аналіз аналогічних процесів в мистецтві України означеного періоду.

Для досягнення мети поставлено **наступні завдання**:

- Систематизувати і проаналізувати літературу, присвячену «репресованому мистецтву» в СРСР 1960-1970-х рр.;

- проаналізувати життєвий і творчий шлях митця у контексті поставленої проблеми;
- визначити особливості мистецького почерку Мінаса Аветисяна;
- виокремити і проаналізувати «нонконформістські» аспекти у творчості митця;
- охарактеризувати лінії перетину у підходах до створення «нонконформістського» мистецтва М. Аветисяном та українськими митцями-сучасниками.

Об'єктом дослідження є особливості «репресованого мистецтва» в СРСР (1960 – 1970 роки).

Предметом творчий шлях і мистецькі роботи Мінаса Аветисяна та українських митців-нонконформістів.

Хронологічні межі дослідження (1960 – 1970 рр.) безпосередньо обумовлені двома десятиліттями активної роботи у Вірменії після повернення з навчання і до його трагічної загибелі.

Методи дослідження обумовлені спрямуванням роботи, серед них відмітимо загальні методи – біографічний, історико-культурний, а також мистецтвознавчі – формально-стилістичного аналізу, іконографічний.

Апробація. Манукян А. Творчість Мінаса Аветисяна і вірменсько-українські перетини у «репресованому мистецтві» радянського часу. *XIII читання Пам'яті академіка Платона Білецького*. Київ. 29 листопада 2025 р. <https://platonconference.kiev.ua/uk/> (програма конференції).

Робота складається з вступу, 3-х розділів, висновків загальним обсягом 59 сторінок, списку літератури (67 позицій). До додатків окрім альбому з ілюстраціями (20 позицій), входить повна версія інтерв'ю з сином художника, А. Аветисяном, проведеним спеціально для цього дослідження.

РОЗДІЛ 1.

Аналіз літератури, присвяченої «репресованому мистецтву» в СРСР у 1960-1970 роки

Проаналізована нами література різними мовами звертається до однієї проблематики, це особливості існування митців і мистецтва під тиском тоталітарної та/чи авторитарної влади. І одразу зауважимо, що історично склалося так, що сучасне мистецтво опинилося під тиском двох тоталітарних режимів — у СРСР та в гітлерівській Німеччині. У першому випадку влада вимагала, щоб мистецтво було «соціалістичним» і «реалістичним». Творчість, що виходила за межі офіційно схвалених форм, отримала назву «неофіційного мистецтва». Подібне явище існувало й у фашистській Німеччині, де прояви вільного творчого самовираження називали «дегенеративним мистецтвом» [6].

Після Другої світової війни нацистська ідеологія була засуджена, у СРСР також було засуджено «культ особистості» І. Сталіна але пануюча, за суттю авторитарна комуністична ідеологія, тільки злегка послабила свій тиск, однак не відмовилася від нього. Тому, як зазначає О. Котова, у 1960-х роках у СРСР в мистецькому середовищі набуває популярності термін «нонконформізм», що означав альтернативу «офіційному соціалістичному реалізму» або, інакше кажучи, «академічному реалізму» [16]. Хоча сам термін «нонконформізм» бере свій початок ще від проявів «незгодних» у XVI – XVII століттях в англіканській церкві. Його також застосовували до філософських і мистецьких течій кінця XIX — середини XX століття, у межах яких заперечувався авторитет традиції раціоналізму. У цей період у США та західноєвропейських країнах зростав інтерес до неофрейдистської та екзистенціальної філософії [39].

На Заході нонконформістське мистецтво 1960–1980-х років розвивалося в межах суспільства з ліберальним мисленням і насамперед

кидало виклик усталеним нормам смаку та поведінки. Водночас у Радянському Союзі художники-нонконформісти протистояли набагато суворішому опонентові, а саме державній цензурі [16].

В українському мистецькому середовищі нонконформізм став одним із найважливіших наслідків «відлиги». Це явище, цілком специфічне для радянських умов, одночасно сприяло збереженню найкращих надбань національної художньої традиції та забезпечувало певну співмірність пошуків українських митців із процесами світового мистецтва. Відтоді художній процес розвивався у двох паралельних площинах: офіційній — під владним контролем, та неофіційній — внутрішньо незалежній і духовно опозиційній. Художники-нонконформісти продовжували творити навіть після завершення «відлиги», перебуваючи у стані своєрідної внутрішньої еміграції [6].

Суть «соціалістичного реалізму» як поняття, що поєднує в собі риси одночасно стилю та методу, з іншого боку, не може бути визначена ні як стиль, ні як метод у чистому вигляді та точному формулюванні. Е. Смірна зазначає, що феномен нонконформізму, подібно до соціалістичного реалізму, не є ані стилем, ані методом. Водночас як суспільно-мистецьке явище, що формувалося паралельно з розвитком соціалістичної системи, він накопичив значний міждисциплінарний арсенал ідей, образів, прийомів, принципів і засобів не лише у сфері безпосереднього художнього висловлювання, а й у світоглядному, громадському та філософсько-естетичному вимірах [39].

Ситуацію щодо нонконформістського радянського мистецтва, описану українськими мистецтвознавцями, легко поширити і на мистецьких представників інші народів, які проживали в так званих «радянських республіках», оскільки умови цензури і ідеологічного тиску були усюди майже однакові. Зрозуміло, що тема дослідження обумовила наше звернення до вірменських джерел. Як справедливо зауважено: «Якщо врахувати, що мистецтво є формою саморефлексії, ми ризикуємо недооцінити самих себе» [39].

Одразу відмітимо, що завдяки ініціативі та наполегливим зусиллям Генріка Ігітяна, ще у 1972 році в Єревані було засновано Музей сучасного мистецтва, який він очолював протягом 35 років [56]. Створення музею стало можливим завдяки активній підтримці провідних вірменських художників покоління 1960-х років, серед яких — Мінас Аветисян, Рудольф Хачатрян, Генрік Елібекян, Акоп Акопян та інші відомі майстри живопису й скульптури [48].

У колекції музею представлено широкий спектр творів сучасного вірменського мистецтва, що відображають розмаїття творчих пошуків і художніх напрямів того часу. Як перший спеціалізований музей сучасного мистецтва на території колишнього Радянського Союзу, цей культурний осередок відіграв важливу роль у становленні та збереженні незалежної художньої думки в Вірменії [63].

В умовах ідеологічного контролю та монополії соціалістичного реалізму, коли будь-які прояви модерністського мистецтва заборонялися, заснування такого музею стало безпрецедентною подією. Держава не надавала жодної фінансової підтримки, тому музей був створений виключно завдяки добровільним пожертвам і ініціативі самих вірменських художників [52].

Для національних митців питання свободи творчості не було символічним протестом, а перетворювалося на справжню боротьбу за можливість самовираження, за визначення національної самоідентифікації [48]. Кінець 1950-х — 1960-ті роки стали періодом відродження всього радянського мистецтва після кількох застійних десятиліть. Цей час ознаменувався появою монументальних полотен, сповнених громадянського пафосу та високих ідей. Вірменський живопис також пережив хвилю підйому, проте вирізнявся яскраво вираженим національним характером [25].

Так, одним із найяскравіших символів цього оновлення стала картина Мартироса Сар'яна «Вірменія», яка одразу після створення набула канонічного значення. У ній митець сформував узагальнений образ Вірменії

— як землі селянської праці, давньої культури та життєствердного світовідчуття. Композиційно цей образ побудований через єдність людини і пейзажу, що стало визначальною рисою подальшого розвитку вірменського мистецтва [25].

Відродження живопису, започатковане Сар'яном, спричинило своєрідний переворот у художній свідомості, подібний до «вибуху» «суворого стилю» в російському мистецтві на межі 1950–1960-х років. Творча практика 1960–1980-х років показала, що вірменські художники, звертаючись до філософських питань буття, тем любові, молодості, війни та миру, життя і смерті, мислили в «сар'янівських категоріях» [25].

Пейзаж ставав не просто фоном, а ключем до розкриття ідейного задуму, надаючи творам національно самобутнього характеру. Митці прагнули надати камерним жанровим сценам епічного звучання. Їх об'єднував пафос життєлюбства, утвердження краси людини і землі, образ торжества життя. Більшість їхніх творів являли собою фігуративні композиції на тлі пейзажу — тенденція, що відповідала загальним напрямкам розвитку радянського живопису, у центрі якого перебував образ сучасника [25].

Як і представники «суворого стилю», вірменські митці зверталися до тем історії, праці та моральної стійкості людини. Тема села, що набула актуальності у середині 1960-х років, наповнила ці образи більш особистісними, ліричними інтонаціями. Узагальнюючи, можна стверджувати, що більшість вірменських художників середини та другої половини ХХ століття активно працювали в жанрі пейзажу, розвиваючи традицію, започатковану Сар'яном. Лише Мінас Аветисян і Арутюн Галєнц змогли переосмислити художні ідеї Мартироса Сар'яна, перетворивши їх на оригінальну концепцію пейзажного мислення [57].

Відчутний вплив мистецтва Сар'яна простежується також у розвитку вірменського портретного жанру. У 1930–1950-х роках він був беззаперечним лідером у цій галузі. На межі 1950–1960-х років розпочався новий етап

піднесення портретного живопису, який тривав до 1990-х. У цей продуктивний період більшість вірменських митців зверталися до образу людини з народу, що символізував духовне оновлення нації [25].

Проте, процес лібералізації радянського суспільства не означав ослаблення контролю за ідейно-тематичним спрямуванням творів образотворчого мистецтва. Соціалістичний реалізм залишався єдиним офіційно визнаним і домінуючим методом. Водночас у 1960-х роках його штучно підтримувана перевага співіснувала з обмеженою інформацією про західні тенденції сучасного мистецтва, здебільшого отриманою нелегально, а також із «рудиментами пам'яті» про мистецькі течії, що існували до встановлення «залізної завіси» [51].

У той же час пом'якшення політичного тиску сприяло появі явища, яке мало визначальне значення для розвитку радянського мистецтва. Як зазначалося: гноблення породило різноманітні способи відступу від офіційних вимог, виникло «інше мистецтво» з власним, особливим *modus vivendi* [51]. Драматичний досвід життя молодих художників підтвердив тезу про те, що історія сучасного мистецтва нерозривно пов'язана з історією нонконформізму [16].

На художню арену послідовно виходять випускники Єреванського художньо-театрального інституту, формуючи колектив майстрів, об'єднаних певною школою та по-різному вирішуючи завдання осмислення сучасності [52]. Вони активно втручаються у різні сфери життя — у просторове середовище міст і сіл Вірменії, у повсякденність та предметне оточення людей. У громадській свідомості відбуваються суттєві зміни в оцінці національної культурної спадщини: традиція набуває першочергового значення. Для Вірменії, з огляду на історичні обставини, це передусім питання ставлення до спадщини середньовіччя. Еволюцію цього ставлення можна охарактеризувати як поступове переосмислення релігійних святинь як пам'яток культури, без яких неможлива духовна життя народу [55].

Художні виставки цього періоду стають значно різноманітнішими. Окрім всесоюзних та республіканських експозицій, з'являються групові та індивідуальні виставки, експозиції однієї роботи або окремих жанрів мистецтва, а також виставки, приурочені до визначних дат чи тематично спеціалізовані: твори ветеранів війни, художниць тощо [52].

Каталоги виставок, організованих у Домі художника в Єревані, набувають особливого значення як цінні джерела для вивчення історії образотворчого мистецтва останніх двадцяти п'яти років. Починаючи з 1960-х років, каталоги персональних виставок перетворюються на невеликі монографії з передмовою, бібліографією та основними датами життя художника, зазвичай публікуються двома мовами — вірменською та російською [63].

На наш погляд, український і вірменський нонконформізм варто розглядати і в контексті культурно-світоглядної традиції, крізь призму особливостей національного мислення, архетипів і культурних кодів, сформованих у глибинах тисячолітнього колективного несвідомого нації [57]. У методологічному плані стосовно нашої роботи доцільно згадати спостереження засновника аналітичної психології Карла Густава Юнга, який ще у 1927 році зосередив свою увагу на дослідженні первинних образів — архетипів колективного несвідомого [57]. Ці чинники виявляються під час формування художнього образу, визначаючи його змістовно-символічний рівень.

Застосування метафори та символу в мистецтві постає як спосіб виявлення прообразів істини. Глибинні світоглядні позиції, взаємодія сакрального і профанного, історія мистецтва з її тривалою сакральною традицією, «філософія серця» як особливий шлях пізнання, а також усвідомлення місії й ролі художника у суспільно-історичному контексті — усі ці аспекти формують підґрунтя для розуміння нонконформізму в українській та вірменській культурі [57].

Щодо безпосередніх джерел, використаних в нашій роботі, то ними, по-перше, слугували живописні роботи Мінаса Аветисяна, у тому числі з альбомних видань [49; 52; 61]. По-друге, спеціально для цього дослідження нами було проведено інтерв'ю з сином митця, вельми цінні доповнення до творчої біографії митця, які прозвучали в цьому інтерв'ю, були використані у другому розділі магістерської роботи [23]. Повне інтерв'ю також розміщено в окремому додатку.

Висновки до 1 розділу.

Отже, історіографічний огляд, зокрема, вказує на наступне. Хоча в 1960-ті роки в СРСР ідеологічний тиск на митців і їх творчість було частково послаблено, справжньої демократизації ні тогочасної держави, ні її установ не відбулося. В результаті, процеси в мистецькому середовищі мали доволі дуальний характер. З одного боку, ті талановиті митці, які не бажали вступати в конфлікт з радянською цензурою, як-от Мартірос Сар'ян, обирали ті жанри і напрями, які мали явний «аполітичний» характер, наприклад, пейзажний жанр. Однак, серед тих митців, які намагалися зберегти власне право на свободу творчості, розвивалося спрямування, яке отримало назву «радянського нонконформізму». До нього відноситься і творчість Мінаса Аветисяна.

«Нонконформізм» був протилежний тому цензурованому мистецтву, яке відповідало так званому «соціалістичному реалізму», який, насправді, був академічним за формами і радянським за сюжетним планом. Відповідно, ті митці в «радянських республіках», які експериментували у формоутворенні, кольорі, обирали національні сюжети для своїх мистецьких робіт, були постійно загрожені опинитися в стані «нонконформістів» і вступити у протиборство з радянською цензурою і відповідними ідеологічними установами.

РОЗДІЛ 2.

Творчий шлях Мінаса Аветисяна та особливості його мистецького почерку

Мінас Карапетович Аветисян (вірм. Մինա Կարապետի Ավետիսյան, 1928–1975) — один із найяскравіших і водночас недооцінених художників ХХ століття у радянському та пострадянському культурному просторі. Його творчість, насичена кольором, пам'яттю та символізмом, формувалася на перетині вірменської культурної традиції, модерністських течій і особистого екзистенційного досвіду [59 Langlois, 2015]. Як справедливо зазначає дослідниця О. Котова: «Нонконформізм як феномен культури прагне до оновлення на основі свободи, бунтарства, інакомислення і творчості», — саме такою особою — бунтарем був М. Аветисян [16].

Майбутній митець народився 20 липня 1928 року в селі Джаджур (нині Ширакська область Вірменії), серед гір Ахуряна. Його мати, Софа, була донькою карського священника (місто Карс із весни 1919 р. до 1920 р. належало до регіонів Першої Вірменської Республіки) [55], а батько, Карапет, був ковалем із Муша (до 5 липня 1918 р. Місто перебувало у складі Західної Вірменії під владою Російської імперії) [50]. Пережита родиною історична травма Геноциду вірмен стала однією з ключових тем його майбутньої творчості [60].

У пам'яті односельців Мінас залишився розважливим, розумним і допитливим юнаком. Враховуючи досить обмежені біографічні данні, тут і надалі до загальновідомих фактів ми будемо посилалися на бесіду з сином митця Арманом Аветисяном, проведenu нами у 2025 році: «Він мав книжку, так, у Джаджурі, в цьому глухому, гірському селі, і це була книга казки Туманяна (Ованеса), з ілюстраціями, намальованими Сар'яном. І він закохався в ці картинки, і мріяв, що, ось «хтось це намалював» [23].

Доленосна випадкова зустріч із художником Акопом Ананікяном серед мальовничих просторів Джаджура справила на майбутнього митця сильне враження: саме тоді він усвідомив своє покликання. У нашій розмові Арман Аветисян згадує: «Потім, коли батькові було років 15, він пас овець у горах. І приїхав на пленер чоловік, який, як з'ясувалося пізніше, був педагогом — Акоп Ананікян. Вони випадково зустрілися, і Акоп наполог, щоб батько навчався у Ленінакані, в художній школі. Акоп Ананікян помітив — це була геніальна людина — що в Мінасі чудове відчуття кольору. Він же зовсім не вмів малювати, але вмів класти кольори, правильно поєднувати їх, інтуїтивно. І Акоп наполог, щоб він обов'язково пішов до школи, де той викладав. Так вони познайомилися, до речі, ще з одним дуже відомим художником, з яким теж дружили все життя — це був Ашот Ованісян. Він потім став геніальним живописцем, працював у стилі кубізму, фантастичний, відомий художник» [23].

У 1947–1952 роках майбутній митець навчався в Єреванському художньому училищі імені П. Терлемезяна, згодом — у Єреванському художньо-театральному інституті. Як зазначає А. Аветисян у інтерв'ю: «Потім він вступає до інституту в Єревані, навчається там два роки, а потім, уже будучи впевненим у собі, сильно посперечався з викладачами. Він отримав направлення від ректора Ара Саркісяна, щоб вступити до Ленінградського інституту імені Рєпіна» [23].

В 1953 – 1960 роках продовжив освіту в Ленінградському інституті живопису, скульптури та архітектури імені І. Є. Рєпіна. Його художнє мислення значною мірою сформувалося під впливом наукового керівника Б. В. Йогансона — одного з провідних представників академічної школи [Khachaturyan, 2018]. За словами Армана Аветисяна: «Тому що академік Йогансон одразу захотів, щоб його (Мінаса) зарахували до своєї майстерні, і сказав: “Не чіпайте мого Сезанна”» [23].

У 60-му році він намалював дуже відому картину «Джаджур» — всю червону, палаючу. Виявляється, він робив це взимку в Пітері, йому було жахливо холодно, у нього не було теплої одежі. Він казав: «Мені було холодно, і я вирішив зігрітися», — згадав, як у Джаджурі сонце зігріває каміння, і вони стають розпеченими, — «і я зігрівся» [23].

Наступний фрагмент зі спогадів Армана Аветисяна характеризує і творчу атмосферу того часу, і «керування» мистецтвом, як важливою частиною ідеології, при тому офіційні рамки, як правило, порушувалися Міносом Аветисяном, свобода власної творчості для нього стояла на першому плані. Наприклад, показовою є випадкова зустріч ще молодого художника з відомим іноземним політиком, прем'єр-міністром Індії Джавахарлалом Неру. Почесному зарубіжному гостю під час його візиту вирішили провести екскурсію і Академією мистецтв. «Неру привезли до Йогансона, тому що Йогансон був Героєм Соціалістичної Праці, академіком..., а Йогансон із світу мистецтва, власне, нічого видатного, так. І Неру побачив картину Мінаса на стіні й сказав: «Оцю хочу». Йому відповіли, що це не картина нашого Маестро, це картина його учня. Він повторив: «Неважливо, хочу цю, будь ласка, запросіть автора». Тут же знайшли Мінаса, звідкись буквально приволокли його до цієї майстерні, і Неру взяв його під руку, і вони довго ходили колом у майстерні та про щось довго сперечалися» [23].

Після завершення свого навчання, тобто з 1960 року Мінас Аветисян жив і працював у Вірменії, а 1962 року став членом Співки художників Вірменської РСР. Його перша персональна виставка в Єревані у 1960 році викликала широкий резонанс: незвичне мислення й колористика митця призвели до непорозуміння і скепсису серед частини сучасників. Однак саме ця виставка стала його творчим проривом: критика побачила в ньому центральну постать нового вірменського мистецтва [67].

У 1968 році йому було присвоєно звання Заслуженого художника Вірменської РСР (іл. 1). Від цього часу починається його активна діяльність не лише у живописі й графіці, але й у монументальному мистецтві — настінних розписах, вітражах, мозаїках. Живописний стиль і колористика М. Аветисяна складно піддаються наступній класифікації. У його творах поєднувалися декоративність, вплив візантійської та вірменської середньовічної іконографії, а також елементи експресіонізму. Головними темами його творчості були природа, поля, люди, що жили й працювали в Джаджурі, а також випалені сонцем гори Вірменії. Колірне мислення було наріжним каменем його мистецтва: червоний, синій, оранжевий і жовтий у його палітрі формували простір і створювали поетичний образ батьківщини [51; 59]. Важається, що М. Аветисян переносив акцент з предмету на колір і, таким чином, робив живопис не «обслуговуючим» елементом, а образом і змістовною основою полотна у цілому.

Світло й сонце в його полотнах виступають об'єктами своєрідного поклоніння. Дитячі враження знайшли відображення в ранніх творах — «Тчуть килим», «Маслобійка», «Село», «Сплячий». Особливе місце посідає серія «Джаджур», яка стала синтезом найкращих художніх якостей митця в зображенні природи. Вже згадувана нами картина «Джаджур» знаменувала новий етап вірменського образотворчого мистецтва й водночас була ліричним гімном любові та туги за рідним селом.

У цей період Мінас створював, як автопортрети, так і численні портрети відомих вірменських діячів: видатного ботаніка і біолог академіка Армена Тахтаджяна, самобутного письменника Костана Заряна, видатного художника Мартіроса Сар'яна та інших. Таким чином саме коло знайомств митця і затребуваність, вказує на його належність до інтелектуальної і творчої еліти тогочасної Вірменії. А. Аветисян згадує: «Мартірос Сар'ян дуже високо цінував Мінаса, дуже високо. Він висловлювався про це всюди. І вони дуже так доповнювали один одного (іл. 2). Доповнювали дуже, це,

розумієте, такий собі «радянський цей голод», голод думок, я мав на увазі, тому що не можна було думати більше, ніж дозволено. Були певні рамки, так, дуже жорсткі. І ті люди, які наважувалися переступати через цю рамку, вони потрапляли під певні репресії» [23].

Усього за п'ятнадцять років він написав близько 500 полотен, майже стільки ж рисунків, 20 монументальних фресок і понад десяток театральнo-балетних сценографій. Важливе значення мала його робота в театрі та кіно. У сценографії він виявив здатність по-новому інтерпретувати сценічний простір, що особливо помітно в ескізах до балету Арама Хачатуряна «Гаяне». Також він брав участь у створенні фільму за твором Гранта Матевосяна «Цей червоний, синій світ». Його графічні роботи відзначаються свободою, точністю й виразністю, а монументальний живопис розкривав глибинну сутність людського буття.

У 1970 році Радянський Союз готувався до масштабного святкування 100-річчя від дня народження В. Леніна. Підготовка до цього першорядного радянського ювілею розпочалася ще до 22 квітня, тобто дня народження радянського вождя, і за задумом партійних функціонерів самого високого рангу, уся країна мала бути пройнята «ленінським духом». У межах цієї всеохопної ідеологічної кампанії створювалися фільми, статті, книги, вистави та картини, що прославляли образ «великого і вічно живого вождя пролетаріату».

Саме тоді до художника Мінаса Аветисяна звернулися з пропозицією написати ювілейний портрет Леніна, однак митець відповів на цю пропозицію вкрай різко: «Я служу Аполлону, — він сказав, — Ленін не Аполлон, а художник не портє...» [23].

Вже після цього інциденту, 2 січня 1972 року, пожежа в єреванській майстерні М. Аветисяна знищила значну частину його робіт і стала символом зростаючого тиску з боку радянського режиму. Арман Аветісян так оповідає про ці події: «Була пожежа, нас не було вдома, у ту злощасну

ніч ми були там, у Джаджурі, і зателефонували, сказали, що сталося таке діло — майстерня згоріла і все таке. Дуже багато картин загинуло, дуже багато. Це було попередження, скоріш за все вже таке, суворе. Мінас цілий місяць не міг працювати, тому що дуже важко пережив цей удар. Але потім Мартірос Сар'ян надіслав йому велику посилку з голландськими фарбами і пензлями та записку, де сказав, що «я вірю у твої хороші руки, продовжуй працювати, тому що іншого спасіння немає. Спасіння тільки в роботі» [23].

Невдовзі після цього митець відкрито розкритикував культурну політику радянської влади в телевізійному інтерв'ю, що, на думку дослідників, могло вплинути на його долю [66]. Однак, насправді, подібний випадок був непоодиноким. У нашому інтерв'ю А. Аветисян розповів: «Ось ідеологія мистецтва, радянське мистецтво, так зване, — це перешкода на шляху розвитку людини. Його весь час намагалися, так би мовити, підкупити — влада. Він відмовлявся від усього і навіть грубив їм. Ось відомий випадок, коли прийшли до Союзу художників, щоб він написав щось проти Сахарова, і він цих двох товаришів вигнав із будівлі. Ось така була відповідь» [23].

Звісно, подібна поведінка, відкриті вислови, творча свобода, тільки згущували атмосферу навколо митця. Певний час йому вдавалося уникати прямого зіштовхнення з представниками влади завдяки згаданому нами колу знайомств. За словами сина художника, в якихось випадках допомогло заступництво видатного фізика і громадського діяча академіка Артемія Аліханяна, який дуже цінував творчість М. Аветисяна, бував у нього вдома. Також заступався за вольнолюбного митця і його старший колега, лауреат численних мистецьких премій і почесних радянських нагород, Мартірос Сар'ян.

Тим не менш у самого Мінаса Аветисяна посилювалося бажання емігрувати з СРСР, що, на ті часи, було дуже непростою справою. Судячи

зі слів його сина, саме це рішення могло спровокувати подальші трагічні події.

«Були погрози, моя мама свідок, були анонімні листи з погрозами. Потім ми отримали візу, його друзі постаралися з-за кордону, щоб вивезти його звідси. Оформили візу в Італію, щоб він поїхав у якусь академію, не знаю в яку, викладати, разом із сім'єю, на два роки. І за тиждень до цього випадку, віза зникла вдома, просто з столу. Було завжди багато відвідувачів, як я вже казав. Хто знає, хто...

Мама вже пакувала речі. Уявляєте, ми повинні були вже через тиждень покинути Вірменію. Але не встигли, бо вже цей механізм було запущено. ...Він був у Гюмрі, 23 лютого, в Ленінакані, тобто був дуже втомлений, мав відбутися банкет на честь п'ятдесятиліття балету «Антуни», і він мав як художник бути присутнім півгодини, не більше. Він пішов рано, на перехресті (задумливим голосом, потім мовчить — А. М.), і от так... Машина вдарила його об стіну двічі, так що... Які шанси?...» [23].

23 лютого 1975 року Мінас Аветисян трагічно загинув у Єревані: автомобіль виїхав на тротуар і збив художника. Обставини смерті викликали численні підозри: у пострадянський період офіційне розслідування дійшло висновку, що вбивство було здійснене на замовлення КДБ [63].

Після загибелі митця його майстерню в Джаджурі було перетворено на музей. Однак у 1988 році землетрус у Спітаку знищив частину експонатів, і багато робіт були безповоротно втрачені. Попри це, творчість Аветисяна отримала широке міжнародне визнання: його виставки проходили у Франції, США, Німеччині, Україні; його твори зберігаються в Національній галереї Вірменії, Музеї сучасного мистецтва Єревана, а також у музеях Парижа, Венеції та приватних колекціях [8]. Творчість Мінаса Аветисяна становить не лише значну частину культурної спадщини Вірменії, але й важливий елемент візуального осмислення пам'яті,

ідентичності та посттравматичного мистецтва. Його роботи продовжують існувати у діалозі не лише з минулим, але й із майбутнім — як своєрідні візуальні хроніки того, що не піддається забуттю [43].

Висновки до 2 розділу.

Наведений огляд творчої біографії і формування особливої художньої мови Мінаса Аветисяна, дозволяє зробити наступні висновки. Безумовно, природне і культурне середовище «малої батьківщини» художника, мало на нього великий вплив, обумовило яскраву колористику його робіт з одного боку і вкорінені образи національної вірменської культури, з іншого.

Ці закладені в дитинстві і юності основи не змогла корінним чином змінити і академічна програма навчання в кращому мистецькому виші тодішнього СРСР.

Повернувшись до Вірменії, М. Аветисян завдяки своєму таланту і самобутності швидко входить до кола республіканської наукової і творчої еліти. Що, на якийсь час, забезпечило йому можливість, фактично залишаючись на позиціях «нонконформістського» мистецтва, не стати радянським андеграундним митцем. Проте регулярні конфлікти з радянськими ідеологічними структурами і, врешті-решт, бажання митця виїхати за кордони СРСР, призвели до його трагічної загибелі.

РОЗДІЛ 3.

Аналіз «нонконформістської» творчості М. Аветисяна

Творчість М. Аветисяна, як і інших художників його епохи, розмаїта в жанровому плані. Він писав портрети та автопортрети, натюрморти, пейзажі, жанрові картини. При цьому, в кожному з означених жанрів він залишався вірним тому, що прийнято називати «творчим почерком» художника. Проаналізуємо ті роботи художника, які, на наш погляд, відображають особливості цього почерку. Також для кращого розуміння особливостей, характерних для «нонконформістського» живопису 1960 – 1970-х років, нами буде залучений порівняльний аналіз робіт М. Аветисяна з живописом українських художників-«нонкоформістів».

«Автопортрет», 1962 рік (іл. 3).

Композиція автопортрету побудована на яскравих контрастних кольорових плямах — червоному, зеленому, синьому, жовтому, темно-синьому, оранжевому, чорному, голубому та винному. Загальне сприйняття картини площинне, без глибокої перспективи, що підсилює декоративність і певну театральність образу.

Праворуч у композиції розміщено постать митця. Він зображений у глибокому темно-синьому вбранні та в синьому головному уборі з насиченими темними тіннями. Права рука підтримує підборіддя — традиційний жест внутрішньої зосередженості, властивий автопортретам. Ми бачимо три пальці, стилізовані настільки умовно, що вони нагадують олівці або декоративні елементи; на їхніх кінчиках проглядають зелені мазки, які посилюють цей ефект.

Обличчя митця змодельоване великими площинами кольору. Темні, важкі брови, глибоко посаджені очі, окреслені червоними й зеленими контурами і підкреслені чорним, створюють виразний драматичний акцент.

Сині відтінки білків очей поглиблюють внутрішню напруженість погляду. Ніс видовжений, з темним акцентом на кінчику. Губи трохи деформовані, оскільки обличчя спирається на руку: ліва частина піднята, а права — ніби розходиться.

Темне волосся обрамляє обличчя й увиразнює його контрасти. За постаттю бачимо площину червоного фону, яка не створює входу в простір композиції — перспектива навмисно усунута. Далі відкривається декоративний пейзаж. Два сухі стовбури синього й голубого кольору стоять вертикально, без промальованого коріння, ніби вирізані з простору. Між ними — зелена декоративна маса, що нагадує зім'яту або впалу купу листя чи крони дерев.

У центральній частині полотна розміщене широке червоне кольорове поле. Якщо придивитися, у ньому можна побачити стилізовану лежачу фігуру в розлозі «вбранні», яка одночасно читається як фрагмент землі. На поверхні цього червоного масиву ми помічаємо витягнуту трикутну форму у рожево-винних тонах — у ній вгадується декоративне обличчя з позначеними очима, носом і ротом.

За цією формою виростає синя верхівка гори, над якою піднімається голубий «дим» — він нагадує шматок неба, що створює відчуття символічного поєднання земного та небесного. Небо позначене жовтим кольором, що додає тепла і контрастності всій композиції.

Ліворуч ми бачимо жовто-голубі та винні плями, які доповнюють колористичний баланс. У творі відображено образ людини, зануреної в природу та водночас відокремленої від неї — природа утворює простір, у якому поєднуються земне, людське та духовне.

«Жінка в червоному», 1963 рік (іл. 4).

Картина Мінаса Аветисяна «Жінка в червоному» є характерним прикладом його декоративно-експресивної манери, у якій поєднано

насичену колористичну гамму, узагальнені форми та виразну площинність композиції. Центральною домінантою твору виступає жіноча фігура, розташована у фронтальній частині інтер'єру, що задає композиційний центр та визначає ритмічну побудову всієї сцени.

Жінка зображена з короткою стрижкою та проділом з лівого боку, темне волосся окреслене чітким контуром, що підсилює силуетну виразність її образу. Фігура сидить на дивані й злегка спирається лівою рукою на підлокітник, створюючи стійку, врівноважену позу. У правій руці вона тримає книгу, сторінки якої мають різні колористичні площини: з одного боку — голубий тон, з іншого — жовтий. Така двоколірність підкреслює увагу художника до декоративної ролі кольору та його функції у структурі зображення.

Обличчя жінки передане узагальнено, але має виразні акценти: невеликі чіткі губи, різко окреслений ніс, опущені очі, позначені лише лініями вій. Це додає образу внутрішньої зосередженості та певної відчуженості. Асиметрія брів (права ширша за ліву) вносить елемент живої індивідуальності, а легкий нахил голови вліво посилює відчуття зануреності у читання.

Інтер'єр побудований на поєднанні інтенсивних кольорових площин. Спинка дивана позаду фігури виконана у глибокому темно-зеленому тоні з натяком на флористичний орнамент, де червоні форми нагадують стилізовані тюльпани. Декоративний золотисто-жовтий контур обрамлює диван, підкреслюючи площинність та конструктивність елементів інтер'єру. Стіна позаду постає у насиченому червоному кольорі, який контрастує з оранжевим тоном одягу жінки й водночас гармонійно з ним співвідноситься.

На шиї героїні проступає коричневий елемент одягу — ймовірно, частина внутрішнього шару або хустка, яка контрастує з теплотою основного вбрання. Нижня частина фігури прихована столом, що створює

додаткову просторову глибину. Скатертина на столі написана широкими, живими мазками синіх, бірюзових, ізумрудних і голубих відтінків із вкрапленнями оранжевого, червоного й жовтого. Така колористична мозаїка створює динамічну поверхню, що врівноважує статичність центральної фігури.

На столі розташований яскраво-синій чайник, повернений до глядача ручкою. На його поверхні помітні кольорові рефлекси від скатертини й стін — голубі та червоні плями. Носик чайника художньо «обрізаний», що підкреслює декоративну узагальненість форми.

На задній стіні асиметрично розміщені дві картини. Ліва, більша, в темній рамі зі змінною товщиною, містить динамічну абстрактну композицію, виконану вільними мазками. Друга картина над головою жінки має тоншу раму й містить жовті та голубі колірні акценти.

Праворуч композиції відкривається вікно з синьою рамою та характерним хрестоподібним поділом. За вікном простягається теплий, спокійний пейзаж: свіжа зелень трави, голубе небо та ледь окреслений, затуманений диск сонця. Зовнішній простір контрастує зі щільністю й теплістю інтер'єру.

Біля вікна стоїть золото-жовта табуретка з трьома ніжками, одна з яких намічена лише частково. На ній розташована темно-синя ваза з яскравим букетом. Квіти передані узагальненими мазками зеленого, жовтого, червоного, оранжевого та голубого тонів, що створюють образ декоративної й живої колористичної плями.

Попри багатство кольорів та кількість елементів інтер'єру, героїня залишається відокремленою від навколишнього простору. Стіл частково закриває її від глядача, а лівий лікоть — від квітів. Вона цілком занурена у читання, що формує внутрішній психологічний центр композиції. Усі елементи — від нахилу голови до спрямування погляду — підсилюють відчуття інтроспекції.

Віктор Зарецький «Портрет жінки в червоному», картон, олія, 1970-ті роки (іл. 5).

Порівняємо із жіночим портретом М. Аветисяна «Портрет жінки в червоному», виконаний відомим українським нонконформістом В. Зарецьким. На полотні зображена молода жінка в яскравій червоній сукні; її поза передає легку напруженість миті: ліва рука піднята до обличчя й витончено тримає гілочку бузку біля губ, права рука зігнута в лікті та покладена на стегно. Голова повернута у профіль, а погляд спрямований ліворуч — убік від глядача. У художній традиції такий напрям погляду нерідко має символічний зміст: він відсилає до спогадів, внутрішнього стану, звернення до минулого, до певної проникливої задумливості; погляд ніби проникає за межі сцени й поглиблює внутрішній настрій образу.

Обличчя, ліва рука та квітка прописані художником особливо ретельно: продуманість кожної лінії, кожного мазка й точність передачі світлотіні створюють переконливе моделювання форми. Тут відчутно, що жоден мазок не випадковий — він покликаний передати нюанси рельєфу обличчя, м'якість шкіри та гру рефлексів. Водночас права рука й значна частина одягу передані узагальнено, майже площинно — свідомий прийом, що дозволяє зосередити увагу на головному образотворчому акценті: обличчі та жесті лівої руки.

Колорит картини побудований на насичених червоно-оранжево-охристих тонах із винними відтінками. Фон виконаний у спорідненій гамі густими, пастозними мазками й ніби огортає постать. Завдяки цьому фігура не протиставляється простору, а органічно «вростає» в нього або, навпаки, постає з цього кольорового середовища. Контраст між гарячою червоно-оранжевою масою та холодним лілово-білим бузком додає композиції нотку свіжості й камерної інтимності.

Манера письма зближує твір із імпресіоністичним відчуттям моменту: художник фіксує не застиглий портрет, а миттєвий стан. Витончено зображені пальці лівої руки, що тримають квітку біля губ, підсилюють враження короткої, нетривкої паузи. Очевидно, що жінка не могла б довго залишатися в такій позі, а значить, Зарецький навмисно «захоплює» саме цю мить. Натомість свобода мазка у зображенні одягу й фону свідчить про впевненість та віртуозність живописця, який уміє економити деталі там, де це підсилює виразність головного.

Символіка бузку має особливе значення: у європейській та українській культурі асоціюється з весною, оновленням, юністю, ніжністю та пробудженням почуттів. Гілочка біля губ робить цю квітку не лише декоративним акцентом, а й індикатором внутрішнього настрою героїні — її мрійливості, тендітності, емоційної відкритості. Холодний бузковий відтінок вступає у виразний діалог із теплими червоними тонами, створюючи глибший образний шар.

Можно зазначити, що твір постає не просто як портрет, а як завершена емоційно-психологічна сцена — зафіксована мить, у якій колір, мазок і пластика ліній працюють разом, щоб передати внутрішній стан натури. Зарецький майстерно поєднує філігранну проробку обличчя та жесту з експресивною свободою живопису, створюючи образ, де пам'ять, ніжність і тепла інтимність співіснують із яскравою енергетикою кольору.

Порівняльний аналіз двох робіт митців-«нонконформістів» (М. Аветисяна і В. Зарецького), належних до різних національних культур, але при тому представників одного творчого покоління «шістдесятників», дають нам чимало спільних рис. Усі вони знаходяться у своєрідній опозиції і до «соціалістичного реалізму» як ідеологічної домінанти, і до радянського «академізму». Це вільна композиція твору, підкреслено яскрава кольорова гама, побудована на контрасті, що «видає» добре знайомство з європейським мистецтвом кінця XIX – початку XX століття. В образному

плані, це відсутність будь-яких, навіть дрібних елементів радянської ідеології чи навіть побуту, що робить обидві живописні роботи належними до загальноєвропейського культурно-мистецького контексту.

«Портрет вірменської жінки», олія картон, 1963 рік (іл. 6).

Перед нами картина Мінаса Аветисяна «Портрет вірменської жінки», виконана в техніці олійного живопису на картоні. Композиція побудована у стриманій колористичній гамі — переважають відтінки сірого, коричневого та охри. Вони створюють атмосферу внутрішньої зосередженості та спокою.

Обличчя жінки поділене на дві частини: ліва половина освітлена, а права занурена в тінь. Це протиставлення світлого й темного формує символічну двоїстість образу, уособлюючи взаємодію зовнішнього та внутрішнього, раціонального й емоційного начал. Шия витягнута, пропорції обличчя умовні, що надає фігурі певної іконності. У той же час світлотінь на шиї побудована навпаки — зліва переважає тінь, справа світло, що посилює відчуття напруження між протилежностями.

Брови виписані асиметрично: ліва більш чітка, що підкреслює вираз молодості, тоді як права, розмита в темних тонах, надає образу легкого смутку. Малий рот позначений стримано — з лівого боку коричневим, а з правого білуватим відтінком, що додає нюансності емоційній характеристиці.

Фон картини позбавлений конкретних деталей: сірі мазки не формують впізнаваних орнаментів чи архітектурних мотивів, проте створюють відчуття замкненого простору. За постаттю помітна аркоподібна форма, ледь окреслена у загальному колориті. На голові жінки важко однозначно розрізнити — це волосся чи накидка, можливо, елемент традиційного вірменського костюма. Праворуч мазки насиченіші, горизонтальні, у теплих коричневих тонах.

На лобі художник зобразив чотири кола, розташовані під легким нахилом. На шії — три світлі горизонтальні смуги, які можуть символізувати елемент одягу або оберіг. Якщо розглядати роботу крізь призму символізму, число чотири може трактуватися як образ жіночого начала, охоронниці домашнього вогнища. Воно асоціюється зі стійкістю, чотирма сторонами світу, хрестом як символом духовної рівноваги.

Вираз обличчя жінки — задумливий і сповнений внутрішньої меланхолії. Таким чином, художник розкриває архетип жіночої сутності, де поєднуються молодість і зрілість, світло і тінь — два полюси людського буття. У цій дуальності втілюється філософська ідея боротьби та гармонії протилежностей, характерна для творчості Мінаса Аветисяна.

«Натюрморт», 1964 рік (іл. 7).

У цій натюрмортній композиції Мінас Аветисян поєднує традиційну натюрмортну побудову із символічними мотивами. Полотно вибудоване на основі тональної контрастності та принципу метафоричної трансформації побутових предметів в архетипові образи.

Композицію представлено рядом ваз і плодів, розташованих на столі, виконаному в теплій, осінній гамі. На передньому плані розміщена ваза у сірих тонах із графічним орнаментом, у якій стоять абстрактно прописані квіти — серед них можна впізнати мотив соняшника. У правій частині композиції, на другому плані, лежить великий соняшник, поруч із яким позначено плід штучно-зеленого відтінку. Ближче до центру розташована невелика ваза з яскравою абстрактною плямою на поверхні, що нагадує анімалістичний орнамент із жовтими та червоними включеннями; у самій вазі — умовно, контурно впорядковані квіти без деталізованого листя.

Між малою та передньою вазами виділяється яскраво-помаранчевий плід, який віддалено нагадує апельсин. Поруч із центральною групою стоїть

більш витончена, «жіночна» ваза з вузьким горлечком; на її поверхні помітні сіро-помаранчеві рефлекси, що асоціативно нагадують портал або камін і викликають відчуття тепла. Верхня частина підкреслена блакитним відблиском, який можна трактувати як образ вікна або джерела світла. Біля цієї вази лежать жовтий і помаранчевий плоди, окреслені лише фрагментарно (можливі алюзії на яблуко чи абрикос). Фоновий план заповнений великим зелено-жовтим плямами плоду (айва або яблуко) й умовними мазками, що утворюють «доріжкову» текстуру столу — асоціацію з осінньою дорогою, встеленою листям і плодами.

Композиція не спирається на академічну лінійну перспективу; спостерігається використання зворотної (умовної) перспективи та площинної організації простору, що властиво декоративно-площинному підходу. Предмети розміщені у ритмічному чергуванні: передній план — середній — тло, при цьому межі просторових шарів зсунуті та частково нівельовані живописною фактурою. Взаємна співзвучність образів ваз створює ієрархію та візуальну «родину» предметів, де великі посудини утворюють структуру захисту для меншої вази в центрі.

Митець спирається на контраст теплих охристо-помаранчевих і бордових мас із холодними сіро-зеленими та блакитнуватими рефlekсами. Колір тут виконує не лише декоративну, а й семантичну функцію: теплі тони асоціюються з вогнищем, тілесністю та зрілістю плодів; холодні відтінки вносять ритмічну рівновагу. Живописна фактура варіюється: мазки столу й тла різнотехнічно контрастують із більш чіткою обробкою орнаменту ваз, що створює фактурне багатство та підсилює ефект матеріальності предметів.

У композиції присутня виразна архетипова пластика. Три центральні вази утворюють гендерно-семантичну тріаду: передня, більш масивна й «чоловіча» (сіра, графічна форма), займає позицію «захисника»; витончена, видовжена ваза з теплими рефlekсами сприймається як «жіночий» образ

— вогнище, затишок, домашнє тепло; мала ваза між ними — як «дитя», елемент спадковості, захищений двома більшими формами. Плоди та квіткові мотиви виступають емблемами плодючості, циклу сезонів і тілесності. Образ «порталу» чи «каміна» в рефлексах на центральній вазі можна трактувати як метафору внутрішнього простору дому — джерела світла й тепла, тоді як блакитний відблиск співвідноситься із зовнішнім світом (вікном), поєднуючи інтер'єр і екстер'єр.

Стилистично використання зворотної перспективи та декоративно-площинного письма підсилює сакральний, іконний характер речей; композиція набуває статусу своєрідної «сучасної ікони побуту», де натюрморт трансформується у контекст культурної пам'яті та родинної структури.

Представлене полотно можна розглядати як спробу синтезу натюрмортної традиції з міфопоетичною символікою родового простору. Вази й плоди тут — не лише об'єкти зорового задоволення, а й структурні знаки, що позначають соціально-культурні смисли: захист, продовження роду, домашнє вогнище, плин часу. Площинна композиція та колористична експресія наділяють сцену характером алегоричного оповідання.

Через колористичну контрастність, структурне накладання форм і символічну артикуляцію «чоловічого», «жіночого» та «дитячого» начал художник формує багаторівневу семантику твору. Таке прочитання дозволяє розглядати полотно як приклад модерністської трансформації традиційного натюрморту в ключі культурної іконообразності повсякденного простору.

«Дорога. Спогад батьків», 1965 – 1967 роки (іл. 8).

Твір Мінаса Аветисяна побудований на принципах умовності та узагальнення, характерних для його зрілого періоду. Композиція нагадує конструкцію, створену з великих геометризаних об'ємів, що позбавляє

зображене традиційної просторової глибини і робить сцену майже скульптурно-узагальненою. Лінійна перспектива відсутня: простір ніби стиснутий, перетворений на замкнене, тиснуче середовище, що підсилює трагічний зміст твору.

Задній план складається з фрагментарно намічених форм, схожих на гірські масиви. Вони не прописані детально, а передані через великі площини, близькі до абстракції. Над горами нависає важке, холодне небо — наче дзеркальне відображення самих гір, перевернута структура, що створює відчуття подвоєного простору.

Таке «подвійне» небо формує враження замкненого кам'яного купола, ніби фігури перебувають у величезній ніші або печері. Це відчуття несвободи й ізоляції підкреслює тему трагічного шляху, пам'яті та втрати.

Переважають стримані, суворі тони — холодні сіро-блакитні, приглушені зелені та коричневі відтінки. Вкраплення м'яких рожевих і червонуватих акцентів оживлюють композицію, але не руйнують її траурної стриманості. Колір у цій роботі позбавлений декоративності, він працює на створення емоційної атмосфери скорботи, тривоги й очікування.

Головна фігура композиції нагадує жіночий образ у сидячій, схиленій позі. Обличчя не прописане: замість нього біла пляма з темним трикутним знаком, що створює враження маски або стигми.

Голова вкрита темною тканиною, у якій проглядаються світлі відтінки блакитного, рожевого та сірого. Жінка ніби занурена в себе; її жест — ліва рука, простягнута до ноги — сприймається як жест скорботи або внутрішньої зосередженості, закритості від глядача та зовнішнього світу. У нижній частині обличчя видно легкий червонуватий рефлекс, що нагадує про людську плоть, але образ залишається безликим.

Ліворуч від центральної фігури видно фрагмент тіла лежачої людини — лише світлу частину стегна та коліна. Ця деталь також

фрагментована, ніби уламок людської форми. Одяг переданий холодними сіро-зелено-блакитними відтінками, що підкреслює відчуженість образу.

Головний убір або елемент поруч із ним має металевий блиск — різке, холодне світло посилює відчуття неприродності.

За спиною центральної фігури зображена ще одна лежача фігура, також побудована з різких, геометризованих об'ємів. Обличчя майже не опрацьоване, на його місці — темні плями. На грудях помітні теплі оранжеві мазки — рідкісний у цій композиції колірний вкраплення, можливо, натяк на внутрішнє життя, пам'ять або тліючий біль.

Права рука фігури видовжена, анатомічно непропорційна, лежить на животі; ноги лише намічені. Ці деформації підсилюють символічність та драматичність образу.

Над лежачою фігурою, ближче до правого краю, розташована сидяча фігура з покритою головою. Це один із найпсихологічніших образів композиції. Обличчя видовжене, з наміченим носом і темною западиною ока.

Фігура підпирає підборіддя долонею — жест задумливості, скорботи чи тяжких роздумів. Долоня і рука непропорційно великі, виразно підкреслені художником. Одяг поданий у брудно-сірих відтінках, одне плече оголене, що посилює вразливість образу.

Образи ніби застигли в тривожному очікуванні, в тиші, на межі між життям і спогадом. Картина перетворюється не просто на розповідь про минуле, а на символ колективної й особистої травми — пережитої і знову переживаної.

«Народження Тороса Росліна», 1965 р. (іл. 9).

Картина «Народження Тороса Росліна» створена у декоративно-узагальненій манері та становить собою символічну інтерпретацію теми народження митця, осмислену крізь призму національної культурної традиції та сакральної образності. Композиція побудована як ансамбль

фігур, об'єднаних єдиним ритмічним і смисловим полем, з чітко вираженим тяжінням групи персонажів до лівої частини полотна.

У центрі композиції розташована жіноча постать, зображена у червоно-бірюзовій колористичній гамі. Фігура жінки, яка схиляється на одне коліно, формує основну динамічну вісь твору. Її поза підкреслює акт внутрішнього напруження і водночас жертвової дії. Голова покрита червоним платком, що, разом із бірюзовою накидкою, створює стійку асоціацію з традиційною іконографією Богородиці. Центральна постать простягається до немовляти, акцентуючи увагу на акті народження як сакральному й водночас екзистенційному моменті.

Образ немовляти підтримується двома жіночими фігурами, розташованими ліворуч. Одна з них — жінка у чорному вбранні з червоним покриттям голови — вирізняється стриманістю та внутрішньою зосередженістю. Її обличчя окреслене теплими коричневими тонами, з мінімальним моделюванням рис: ледь намічені брови, очі, силует носа та невеликий рот. Помітна сивина у волоссі надає образу відчуття життєвої мудрості й досвіду. Саме ця постать, підтримуючи немовля, символізує спадкоємність традиції та зв'язок поколінь.

Колористичний прийом, за яким права нога немовляти майже зливається з лівою рукою молодшої жінки, підсилює відчуття єдності фігур та їхньої взаємозалежності. Така пластична взаємодія кольорових площин характерна для живописної мови Аветисяна і підкреслює його прагнення до узагальненого, знакового образу.

У правій частині композиції розміщені дві жіночі фігури, які виконують роль своєрідного композиційного та смислового балансу. Крайня права постать одягнена у довге плаття приглушеного жовтого тону, що асоціюється з теплом, родючістю та земною повнотою життя. У її руках — посудина з темними формами, які можуть інтерпретуватися як плоди, символи достатку й продовження роду. Голова жінки покрита червоним

платком, а риси обличчя зведені до лаконічних темних ліній, що підсилює декоративний характер образу.

Поруч із нею стоїть друга жіноча фігура в чорному вбранні з білим покриттям голови та блакитними акцентами рукавів. Контраст білого й чорного надає образу суворості та внутрішньої зосередженості, водночас підкреслюючи сакральний підтекст сцени.

Фон композиції вирішений у вигляді умовного сільського середовища. Архітектурні елементи подані площинно та декоративно: будинки з темними прорізами вікон, червоні та чорні дахи, золотисті й рожево-коричневі площини стін. Декоративне дерево, позначене яскраво-зеленими формами, позбавлене чіткої прив'язки до землі, що надає сцені відчуття позачасовості й умовності. Темно-зелений колір підлоги або землі об'єднує фігури в єдиний простір, не порушуючи загальної площинності зображення.

Загальна тепла жовто-золота гама фону створює відчуття піднесеності й святкової урочистості, водночас відсилаючи до біблійних сюжетів Різдва. Символіка кольорів — червоного, блакитного, золотого — підсилює асоціації з сакральною тематикою, де образ Матері й Немовляти набуває універсального значення.

Таким чином, картина «Народження Тороса Росліна» постає не лише як жанрова сцена, а як багатоплановий символічний образ, у якому поєднуються національна історична пам'ять, біблійні мотиви та авторське осмислення ролі митця в культурному просторі. Через декоративну узагальненість форм і виважену колористику Мінас Аветисян створює образ народження як акту духовного спадкоємства та культурної безперервності.

Ескіз декорації до балету Е. Оганесяна «Антуні», 1968 р. (Іл. 10).

Ескіз декорації до балету Е. С. Оганесяна «Антуни», є показовим зразком сценографічної творчості художника та відображає характерні особливості його образного мислення. Робота поєднує узагальненість театрального простору з виразною символічною насиченістю, що відповідає драматичному характеру балетної постановки.

Композиція розгортається на тлі домінуючого синьо-блакитного кольору, який формує загальний емоційний тон сцени. Даний колір створює відчуття відстороненості від реального простору, підкреслюючи умовність сценічного середовища та переводячи зображення у площину узагальненого, символічного сприйняття. Синьо-блакитний фон також сприяє формуванню напруженої, стримано-драматичної атмосфери.

У лівій частині композиції розміщені архітектурні фрагменти, що нагадують залишки храмової споруди. Їхні форми та силуети апелюють до традиційної вірменської сакральної архітектури, зокрема до характерних аркових прорізів і масивності об'ємів. Колористичне вирішення храмових елементів побудоване на поєднанні червоних, жовтих і синіх тонів, що надає їм підвищеної експресивності. Темний, майже чорний вхід до храму виступає важливим смисловим акцентом, асоціюючись із мотивами втрати, замкненості або духовної невизначеності.

Праву частину композиції займає узагальнений образ дерева, трактований у декоративній манері. Вертикаль стовбура наділена антропоморфними рисами, у межах яких вписано людський силует. Над головою постаті зображено німб, що відсилає до іконографічної традиції та вводить у композицію сакральний підтекст. Поєднання образів дерева й людини може бути інтерпретоване як символ життєвого начала, духовної стійкості або жертвовності, що посилює філософське звучання сценографічного рішення.

Центральним елементом композиції є зображення петлі, розміщеної у відкритому просторі сцени, поруч із невеликою підставкою або стільцем.

Даний мотив має виразно драматичний характер і сприймається як символ загрози, насильства або неминучої трагедії. Його композиційне розташування в центрі підкреслює смислову домінанту ескізу та задає загальний напрям інтерпретації сценічної дії.

Важливу роль у композиції відіграє світловий акцент у верхній частині зображення, позначений світлою, майже білою плямою. Цей елемент контрастує з насиченим фоном і може трактуватися як символ духовної присутності або трансцендентного начала, що вводить у сцену мотив можливого очищення чи надії, попри загальну напруженість образного рішення.

Загалом ескіз характеризується умовністю форм, узагальненістю образів і активною роллю кольору як основного носія смислу. Для Мінаса Аветисяна сценографія виступає не лише як функціональний елемент театральної постановки, а як самостійний художній вислів, у якому поєднуються національні культурні мотиви, сакральна символіка та філософське осмислення людського буття. Ескіз декорації до балету «Антуни» відображає характерні риси світогляду митця та органічно вписується в загальний контекст його творчості кінця 1960-х років.

«У старій пекарні». 1970 р. (Іл. 11).

Робота «У старій пекарні» виконана у теплій, м'якій колористичній гамі, відзначається камерністю. Композиція є закритою, що підкреслює інтимний, майже сакральний характер зображеної сцени. Дія відбувається у внутрішньому просторі пекарні, трактованому узагальнено, без детального опрацювання середовища, що сприяє концентрації уваги на людських постатях і самому процесі праці.

У композиції бачимо дві жіночі фігури, зайняті традиційним процесом випікання лаваша. Образи жінок позбавлені індивідуально-портретних рис і подані як узагальнені типи, що репрезентують

колективний досвід і спадкоємність народної культури. Права фігура зображена у сіро-червоному вбранні з білим фартухом; голова жінки вкрита сірим платком із червоним контуром, що створює чіткий колористичний акцент. Контрастні червоні та жовті смуги на грудях підкреслюють декоративність костюма і водночас акцентують центральну частину постаті.

Жінка тримає в руках батат — традиційний інструмент для випікання лаваша, притискаючи до нього овальну форму тіста. Її жест трактований стримано й зосереджено, майже ритуально. Розташований біля колін круглий елемент, інтерпретований як умовний тандыр, підсилює сакральне звучання сцени, перетворюючи буденну працю на символічний акт творення. Позиція фігури — злегка замкнена, прикрита — може бути прочитана як жест скромності й внутрішньої зосередженості, що посилює відчуття інтимності зображуваного простору.

Освітлення відіграє важливу смислову роль у композиції. Косі білі промені світла, що падають зверху, освітлюють праву сторону обличчя жінки, тоді як ліва занурюється у м'яку коричневу тінь. Такий світлотіньовий контраст не лише моделює об'єм, а й створює ефект духовної зосередженості, наближаючи образ до іконописної традиції. Світло в даному контексті набуває символічного значення — як знак благословення або внутрішнього осяяння.

Ліворуч зображена друга жіноча постать, яка розкочує тісто. Її вбрання вирішене в теплих оранжево-жовтих тонах, що асоціюються з теплом, хлібом, вогнем. Контрастний сіро-бірюзовий низ одягу врівноважує композицію та додає колористичної глибини. Покриття голови, зав'язане ззаду з темною бахромою, підкреслює належність образу до традиційного селянського середовища. Невизначена сіра пляма на спині фігури може трактуватися як живописний прийом узагальнення,

спрямований не на опис деталей, а на збереження цілісності кольорової маси.

Стіл із чотирма кульками тіста поданий у розгорнутій, дещо порушеній перспективі, подібний прийом відсилає до архаїчних та сакральних систем зображення, де простір не підпорядковується законам лінійної перспективи, а будується відповідно до символічної ієрархії значень.

Арочна конструкція інтер'єру та вертикальний елемент-стовп ритмічно повторюють один одного, формуючи замкнений, захищений простір. Темний фон, витриманий у бордово-винних, чорних і темно-сірих відтінках з домішками холодних блакитних тонів, створює глибину і підкреслює теплі кольори фігур, завдяки чому образи жінок виступають як носії життєвого начала в напівтемряві інтер'єру.

Загалом картина «У старій пекарні» може бути прочитана як символічне осмислення праці жінки як акту збереження життя і традиції. Процес випікання лаваша постає не просто побутовою сценою, а ритуалом, у якому поєднуються земне й сакральне, тілесне й духовне. Через стриману декоративність, теплу колористику та узагальненість форм М. Аветисян створює образ гармонійного, цілісного світу, де повсякденна праця набуває метафізичного виміру та стає носієм культурної пам'яті вірменського народу.

«Гра в шахи». 1971 р. (Іл. 12).

«Гра в шахи» є яскравим прикладом його звернення до узагальнено-символічної образної мови, у якій поєднуються елементи геометризації форм, декоративного мислення та асоціативної інтерпретації побутового сюжету. Твір вирішено у площинній манері з чітким членуванням композиційного простору на кольорові сегменти, що зближує його з

принципами кубістичного мислення, проте без радикального руйнування фігуративності.

Композиція побудована навколо двох чоловічих постатей, розміщених симетрично по обидва боки шахового столу. Фігури сидять одна навпроти одної, утворюючи замкнену, статичну композицію, що підкреслює зосереджений характер зображеної сцени. Простір картини свідомо позбавлений традиційної лінійної перспективи; натомість художник використовує принцип площинного накладання форм, де предмети та фігури існують у межах умовного, майже знакового простору.

Ліва фігура сприймається як образ старшого чоловіка. Його згорблена постава, нахилена вперед голова та загальна пластика тіла створюють враження втоми, життєвого досвіду й внутрішньої напруги. Невеликий округлий головний убір підсилює відчуття замкненості образу, його зосередженості у власних думках. Праворуч зображено молодшого чоловіка, чия поза видається більш зібраною та стриманою: одна рука підпирає підборіддя, інша спокійно лежить на коліні. Така поза є традиційним жестом роздумів і підкреслює інтелектуальний характер ситуації.

Колористичне вирішення картини базується на активному використанні контрастних локальних кольорів — червоного, жовтого, синього, чорного та білого. Чіткі межі між кольоровими площинами, відсутність тональних переходів і узагальнена манера письма надають твору декоративного характеру. Шахова дошка, вирішена у жовто-червоній гамі, стає композиційним і смисловим центром роботи. Розкидані на ній чорні та білі фігури не лише виконують роль елементів жанрової сцени, але й набувають символічного значення протистояння, вибору та інтелектуальної боротьби.

Предметне оточення — стіл і стільці — трактовані максимально узагальнено й підпорядковані загальному ритму композиції. Їхній червоний

колір римується з іншими активними акцентами полотна, створюючи цілісну декоративну структуру. Особливу увагу привертає вирішення заднього плану: за фігурами відкриваються два прорізи, які можуть інтерпретуватися як вікна або дверні проходи. У лівому прорізі на темному тлі з'являються абстрактні округлі форми, написані яскравими кольоровими плямами. Вони створюють відчуття альтернативного, умовного простору та посилюють загальну асоціативність образу.

Попри обмеженість простору і відсутність «повітря», композиція не виглядає перевантаженою. Навпаки, щільність форм і замкненість простору підкреслюють стан внутрішньої концентрації персонажів. Шахова партія тут постає не лише як побутовий епізод, а як метафора інтелектуального протистояння, життєвого вибору й зіткнення різних світоглядних позицій — досвіду та молодості, інтуїції та розрахунку.

Таким чином, «Гра в шахи» є характерним для пізнього періоду творчості Мінаса Аветисяна прикладом поєднання фігуративності з абстрактно-декоративними прийомами. Картина демонструє прагнення художника до узагальненого філософського осмислення людини і її внутрішнього стану, використовуючи мінімалістичний сюжет як привід для глибшого символічного висловлювання.

«Мати з дитиною на руках перед селом», 1972 рік (іл. 13).

У представленому творі Мінаса Аветисяна «Мати з дитиною на руках перед селом» розкривається один із ключових мотивів творчості художника — тема рідної землі, втілена через узагальнений образ сільського життя. Композиція картини побудована на взаємодії побутового сюжету та символічної структури, де матеріальні форми — дім, дерево, гора, людська фігура — набувають метафоричного виміру, стаючи носіями духовного змісту.

Центральне місце в композиції займає фігура жінки з немовлям, розташована трохи лівіше від центру полотна, перед темним прорізом входу до дому. Цей мотив трактується як архетипічний образ Матері — джерела життя, захисту та безперервності роду. Жінка вдягнена у червоне вбрання з елементами жовтого, білого та блакитного кольорів у нижній частині сукні, з темною плямою на грудях. Такі яскраві кольори відсилають глядача до образу земного тепла та життєвої енергії, а жовте покривало підкреслює зв'язок із сонячним началом і нагадує німб над головою.

На дитині повторюється кольорова гама одягу матері, що сприймається як продовження її сутності, уособлення ідеї спадковості та відродження. Сіра пляма в ділянці їхніх рук нагадує певну тварину або умовну сутність, утворюючи композиційний акцент.

Кольоропис картини виконує не лише естетичну, а й символічну функцію. Теплі охристо-червоні й помаранчеві тони, що переважають в зображенні домів і землі, створюють відчуття внутрішнього жару, нерозривно пов'язаного з вірменською природою та культурним середовищем. Контрастні зелені й блакитнуваті відтінки дерев формують ритмічну рівновагу, надаючи простору дихання життя й підкреслюючи гармонію людини з природою.

Просторова структура полотна позбавлена лінійної перспективи та тяжіє до декоративно-площинної системи, що зближує манеру М. Аветисяна з традиціями середньовічної вірменської мініатюри та іконопису. Будинки й дерева подані не як реальні предмети, а як живі організми, вписані в загальний ритм буття. Завдяки цьому прийому пейзаж набуває символічного характеру, перетворюючись на метафору вкоріненості людини в землю й простір рідного світу.

Гори, що замикають композицію на задньому плані, виступають уособленням ідеї вічності та стійкості. Їхні текучі, хвилеподібні форми об'єднують усі елементи картини в єдиний пластичний пейзаж, у якому

матеріальне й духовне зливаються в нероздільне ціле. Таким чином, простір полотна осмислюється як символ буття, де кожна форма несе в собі відбиток життєвої енергії та пам'яті народу.

Семантична структура твору ґрунтується на синтезі конкретного й універсального. Повсякденна сцена у М. Аветисяна трансформується в узагальнений образ світу, де людина, природа й архітектура утворюють єдину субстанцію.

Манера письма цього твору відображає глибинні особливості художнього мислення Мінаса Аветисяна. Через колористичну експресію, умовність форми та символічне узагальнення митець створює особливу концепцію світу, у якій дім, мати, дитина й гори постають елементами єдиної системи, що виражає ідею неперервності життя та духовної єдності людини з рідною землею.

Особливу увагу приділено символіці материнського образу, просторово-колірній організації полотна та зв'язку художньої манери автора з традиціями вірменської мініатюри й іконопису.

Фреска «Вірменія», темпера, 1973 рік (іл. 14).

Фреска Мінаса Аветисяна «Вірменія» (1973) — це твір, що глибоко відображає буття простих селян, їхній побут і духовну стійкість. Робота пережила землетрус 1988 року у Спітаку, що додає їй особливої символічної цінності — як свідчення незламності вірменської культури.

Композиція фрески має риси умовності, що надає зображенню відтінок казковості. Перспектива навмисно спрощена, а простір побудований так, що здається трохи “нереальним”, наче сцена з народного епосу. Архітектура села зображена у теплих вохристо-червоних тонах; будівлі ніби виростають із землі, створюючи єдиний ритм із природним ландшафтом. У цьому відчувається глибока символіка зв'язку людини з батьківською землею. На передньому плані розміщено чотири жіночі

постаті та немовля. Ліворуч — самотня жінка з дитиною на руках. Вона одягнена у довгу червону сукню, поверх якої накинутий темний шалик із бахромою. Немовля, закутане у білу тканину, притискається щогою до матері, утворюючи з нею єдиний ніжний силует. Поряд із ними стоїть дерево з оголеними гілками — символ самотності, зими або очікування.

У центрі праворуч дві жінки ведуть діалог, який можна трактувати як ритуальний або дружній. Ліва постать стоїть обличчям до глядача, тримаючи долоні разом у жесті прийняття чи благословення. Інша, злегка обернена боком, підносить до неї чашу — можливо, символ життя чи жертви. Їхній одяг — традиційний жіночий *тараз* із регіону Горіс, у відтінках сієни, приглушеного синього та білого кольорів.

Праворуч, біля аркади старої будівлі, сидить четверта жінка — молода, споглядальна, її обличчя спокійне, задумливе. Між нею та дуєтом жінок підноситься образне дерево без листя, що виростає ніби зі стіни будинку, зливаючись із нею в єдину конструкцію. Це дерево виконує не лише декоративну, а й композиційну функцію, об'єднуючи фігури та архітектуру в єдиний просторовий ритм.

Архітектура у творі подана еклектично, без чітких ознак певної історичної епохи. На другому та третьому плані видніються багатоярусні будинки, що поступово “тягнуться” вгору — до символічного поселення на округлому пагорбі, який можна трактувати як “острів духу” або уособлення вірменського села.

Далі простір переходить у плавні світло-коричневі та сіро-зелені пагорби, над якими нависає важке небо. У колористиці переважають жовті, зеленувато-сірі та синюваті тони, що створюють відчуття глибокої меланхолії. На останньому плані, у правому верхньому куті, проглядає силует гірської вершини — імовірно, це символ Вірменії, її духовної опори та вічності.

Загальна атмосфера фрески тепла й задумлива. М'яка палітра, поєднання земних і небесних кольорів, а також символічна композиція створюють враження часу, що застиг між минулим і сучасним. Стилiстика твору поєднує риси вірменської середньовічної фрески, народного мистецтва та модерністичного узагальнення форми, що є характерним для творчої манери Мінаса Аветисяна.

Наскільки означена стилістика також є характерною для «нонконформізму» у цілому, розглянемо у порівнянні з живописною роботою відомої української мисткині Алли Горської, яку, так саме як і Мінаса Аветисяна, знищила радянська система.

Алла Горська, «Абетка», 1962 рік (іл. 15).

Картина Алли Горської «Абетка» виконана у побутовому жанрі. Композиція розгортається в «сільському» просторі й побудована з використанням зворотної перспективи та легкої деформації форм, що надає зображенню декоративності та узагальненості.

У центрі сцени — мати й дитина за столом. Жінка одягнена в білу сорочку, що нагадує традиційну українську вишиванку, на голові — біла хустка. Уздовж краю хустки помітна лінія росту волосся, що додає образу живості й правдивості. Голова жінки нахилена донизу — її погляд звернений до дитини та розгорнутої перед ним книги. Права рука жінки лежить на столі, трохи прикриваючи книгу від глядача, немов м'яко спрямовуючи увагу хлопчика. Ліва рука лише ледь торкається його плеча — жест підтримки, турботи й тихої присутності. Обличчя жінки прописане ретельно, тоді як руки більш площинні й декоративні, що підкреслює стилістичну свободу полотна.

Дитина зі світлим волоссям уважно дивиться вниз, на книгу-аркуш, передану великою білою плямою без детального опрацювання. Він веде вказівним пальцем по рядках, ніби стежить за текстом. На щічках дитини

— ніжний рум'янець, а одяг та пальці здаються майже прозорими, крізь них проглядають відтінки та край столу, що створює відчуття умовності образу.

Тло позаду фігур прикрашене білими квітами, схожими на маки. В українській культурі символ маку один із найдавніших оберегів, символ мирної пам'яті, краси, материнства, продовження роду; він також пов'язаний із захистом домашнього вогнища та чистотою помислів. У контексті цієї сцени маки підсилюють тему батьківської турботи, родинного тепла та передачі знань.

На передньому плані — накритий стіл: два глечики, один коричневий, наповнений білою рідиною, схожою на молоко, інший — темний, із яскравою жовтою масою всередині. Поруч стоїть глибока миска з темною стравою — можливо, котлетами або випічкою. Біля неї — чашка із синім орнаментом і український рушник. Ще ближче до глядача — частування, схоже на шматочок м'яса. Поруч із мискою лежить об'єкт, подібний до часнику, але його форма та тіні цікаво нагадують людське обличчя, що вносить легкий образний натяк, характерний для декоративної манери Горської.

Скатертина синього кольору прикрашена жовтими павичами — яскравий орнамент підсилює декоративно-символічне звучання твору.

У цілому картина поєднує декоративно-орнаментальний стиль із рисами академічного живопису: тут і уважне опрацювання обличч, і умовність форм, і насичена кольорова символіка, що створює водночас побутову й образну, майже метафоричну сцену.

Як бачимо, в обох таких різних роботах М. Аветисяна і А. Горської, продемонстрований один дуже важливий спільний художній прийом. Із буденного сюжету, картини повсякденності, через образотворчо-художню метафору створюється цілісний образ не тільки жінки-матері, але й національної культури, поданої через призму материнства. Така подвійна-потрійна метафоричність, яку не терпіли радянські функціонери від

культури, офіційна радянська критика, а також офіційна і неофіційна цензура, і є загальною рисою, притаманною митцям-нонконформістам.

«Сільська жінка», 1973 рік (іл. 16).

На представленій графічній роботі зображено жіночий образ. Композиція побудована навколо фігури жінки, що стоїть біля входу до будинку: вона злегка спирається на правий схил дверного прорізу, що створює враження природності пози та внутрішньої зосередженості. У лівій частині композиції позначено дерево, яке формує просторовий баланс і підсилює глибину зображення.

Твір виконано м'якими матеріалами — ймовірно, пастеллю або вугіллям, — що надає малюнку живописної м'якості та виразності. Кольорова палітра обмежена теплими, приглушеними відтінками: переважають бежеві, сепійні, брунатно-червоні тони, акцентовані чорними лініями та білими відблисками. Місцями просвічує фактура паперу, створюючи ефект дихання й відкритого простору. Контраст світлих і темних ділянок підсилює драматизм образу, підкреслюючи психологічну напруженість сцени.

Фігура жінки ніби розчиняється в енергійних штрихах, які водночас окреслюють і поглинають її, подібно до щільної тканини чи мішковини. Одяг героїні написано глибокими, насиченими тонами — чорним, синювато-фіолетовим, червонувато-коричневим, — що надає образу вагомості й монументальності. Через ритм ліній і щільність мазків передається відчуття внутрішньої скутості та втоми.

Освітлення відіграє ключову роль у розкритті емоційного змісту твору. Права сторона обличчя жінки освітлена яскравіше, ніж ліва: завдяки цьому художник створює смислове протиставлення між зовнішнім і внутрішнім станом героїні. Освітлена частина обличчя виглядає втомленою, зрілою, позначеною слідами прожитих років, тоді як затемнена

сторона зберігає відчуття молодості та внутрішньої сили. Таким чином, світло і тінь стають символами життєвого досвіду та втрачених ілюзій.

Жінка зображена в традиційному вірменському сільському костюмі: голова покрита хусткою, руки складені перед тілом — права спирається на лівий лікоть, а ліва вільно опущена вперед у ділянці живота. Цей жест виражає стриманість і внутрішню зібраність. У стиснутому кулаку вгадується символіка напруження, прихованого болю чи духовного спротиву.

Дверний проріз, у якому стоїть фігура, утворює своєрідну рамку, що підсилює композиційну центровку і сприймається як межа між внутрішнім і зовнішнім простором — домом і світом, минулим і сучасним. Навколишні тріщини й штрихи нагадують колючі гілки, що може інтерпретуватися як метафора складного, тернистого життя героїні.

Загалом твір наповнений відчуттям самотності та тихого смутку. Аветисян створює образ жінки-мудреця, селянки, що несе тягар повсякденної праці та життєвих випробувань. Темна, насичена палітра й нервова динаміка штриха підсилюють враження душевної замкненості, тоді як освітлена частина обличчя стає символом внутрішнього світла й стійкості, що збереглися попри морок навколишнього світу.

Робота 1973 року належить до пізнього періоду творчості Мінаса Аветисяна, у якому все більш виразно проявляється трагічна інтонація та інтерес до внутрішнього світу людини. На відміну від ранніх, насичених кольором і декоративністю композицій 1960-х років, пізні твори художника відзначаються лаконічністю, стриманою палітрою та поглибленою увагою до психологічного стану персонажа.

Образ жінки в цьому творі можна розглядати як узагальнений символ вірменської селянки — берегині традицій, пам'яті й землі. Аветисян прагне передати не конкретний портрет, а збірний характер, що втілює духовну стійкість і внутрішню гідність народу. У цьому сенсі робота

співзвучна з гуманістичним спрямуванням вірменського мистецтва 1970-х років, у якому образ людини виступав як носій історичної та культурної спадкоємності.

«Розслаблення» 1973 (іл. 17).

На картині зображено дві жіночі фігури, розташовані в кутку інтер'єрного простору з навмисно дещо викривленою перспективою, що порушує традиційну просторову логіку й створює відчуття психологічної напруги. Композиція має камерний характер і позбавлена динаміки; фігури співіснують у стані статичної рівноваги, занурені у власний внутрішній простір. Живописна манера ґрунтується на використанні розмитих, широких і щільних мазків, які формують активну фактуру поверхні полотна та підкреслюють матеріальність живопису як самодостатньої художньої мови.

Ліворуч зображена сидяча жіноча постать, що спирається на стіну, ніби шукаючи опору у замкненому просторі кімнати. Її волосся вирішене у складному колористичному поєднанні: темні відтінки праворуч контрастують із рудуватими нюансами ліворуч, що надає образу внутрішньої напруженості. Права рука підтримує тканину — ймовірно, елемент одягу або хустку, яка виконує не лише побутову, але й композиційно-пластичну функцію. Обличчя майже не деталізоване; однак за допомогою світлотіньових співвідношень окреслюються контури носа та витягнута лінія шиї, що дозволяє зберегти образну впізнаваність фігури. На колінах проступає умовна форма, подібна до тварини у жовтих тонах, яка не має чіткої іконографічної конкретизації та функціонує радше як символічний мотив. Образ сидячої постаті асоціюється з молодістю, внутрішньою зібраністю та стриманою концентрацією.

Праворуч розміщена лежача жіноча фігура, що займає горизонтальне положення на поверхні з округлою коричневою формою,

подібною до подушки або валика. Її голова акцентована темно-бордовим тоном, який може інтерпретуватися як колір волосся або умовний головний убір, що посилює декоративний аспект образу. Руки складені на животі й майже зливаються з торсом, утворюючи узагальнену колірну пляму, характерну для живописної мови митця цього періоду. Жовтуватий акцент у зоні грудей перегукується з аналогічним мотивом на колінах сидячої фігури, формуючи внутрішній ритмічний зв'язок між постатями. Зігнуті ноги та розчинені у площині п'яти підкреслюють втрату тілесної ваги й умовність просторового рішення.

Важливим композиційним і семантичним елементом картини є вікно на тлі, яке виконує роль колористичного та емоційного центру. У його межах поєднуються напружені кольорові контрасти: чорний, червоний, багряний, оранжевий і жовтий. Верхня частина вікна вирішена у світліших і тепліших тонах із блакитнуватими відтінками рами, тоді як нижня зона підкреслена активними жовтими мазками. Стіни інтер'єру витримані у стриманій сіро-бежевій та синюватій гамі, що підсилює відчуття замкненості, монотонності та аскетичності простору.

Загальне враження від композиції формує стан внутрішньої втоми, психологічної напруги та екзистенційної невизначеності, досягнутий через взаємодію.

«Портрет жінки», 1974 рік (іл. 18).

На регулярному полі полотна зображена молода жінка, яка сидить на стільці болотного відтінку зеленого кольору, трохи у півоберті до глядача, з легким поворотом голови вліво. Її руки складені на грудях — ліва розташована знизу, права зверху, що створює враження внутрішньої зібраності та зосередженості.

Жінка вдягнена у сукню яскраво-помаранчевого кольору з переходами у винні відтінки в тінювих ділянках. Кольорова палітра одягу

пом'якшена бежевими й охристими тонами, які створюють живописну рівновагу. На грудях намічено невеликий комірець і тонку бордову смужку, що надає композиції ритмічного акценту.

Волосся героїні зібране у низький хвіст, зберігаючи при цьому об'єм, що дозволяє припустити його хвилясту структуру. Короткий чубчик, злегка відкрите ліве вухо та витончена, подовжена шия підкреслюють делікатність образу. Риси обличчя намічені м'яко й узагальнено: рівний контур носа, ледь окреслені губи з натяком на приховану, чуттєву усмішку, тонко прописані брови. Очі та руки лише підсвічені легкою лессировкою, що надає образу відчуття внутрішнього світла й легкості.

Фон за спиною фігури виконано декоративно, у теплих приглушених помаранчевих і сіруватих тонах. На ньому помітні абстрактні кольорові плями, які гармоніюють із загальною палітрою картини. Світло-бежеві ділянки обрамляють спинку стільця, створюючи додатковий контраст і глибину.

Робота справляє враження етюдної, створеної в живому, експресивному пориві. Великі, енергійні мазки та вільна манера письма надають полотну відчуття свіжості й безпосередності. Тепла кольорова гама, що об'єднує фігуру та простір, формує цілісний, емоційно насичений образ жінки, сповнений внутрішнього спокою та ліричної теплоти.

«Спогади про війну. Батьки», 1973 рік (іл. 19).

Графічна робота Мінаса Аветисяна виконана у м'якій техніці — графітом або вугіллям, про що свідчать насичена штриховка та глибокі темні маси. Перед глядачем розгортається камерна, меланхолійна сцена: чоловік і жінка сидять за невеликим столом, освітленим гасовою лампою, яка стає головним джерелом світла та смисловим центром композиції.

Чоловік ліворуч спирається правим ліктем на стіл і підтримує підборіддя долонею. Ця поза передає стан стомленої зосередженості, коли

тіло ніби трохи осідає, а думки занурюються у власний внутрішній простір. Його погляд спрямований уперед, але ніби проходить крізь речі, натякаючи на внутрішній діалог, тривогу або тягар щоденних турбот. Жінка праворуч трохи розвернута до глядача. Її права рука спирається на край столу, а ліва тягнеться до невеликого предмета — ймовірно, шматка хліба. Її вбрання та вкрита голова нагадують традиційний народний одяг, підкреслюючи простоту та щирість сільського побуту.

У композиції особливо помітна робота зі світлом і масою: фігури та простір зібрані у єдину темну пляму — майже круглу, щільну форму в центрі аркуша. Ця темна маса ніби «втиснута» в папір, тоді як сам папір навколо залишається світлим. Світлий контур стає не просто фоном, а своєрідним ореолом, що «підсвічує» персонажів і виділяє їх із глибокої темряви. Виникає ефект, ніби вони світяться зсередини, або ніби лампа, відбиваючись у білій поверхні паперу, охоплює їх тихим світловим полем. Таке рішення підсилює відчуття замкнутого, інтимного простору, де світло — єдина опора серед навколишнього мороку.

За спиною жінки ледь вгадується нечіткий, майже розчинений у тіні силует дитини. Він практично втрачає конкретність, перетворюючись на символ пам'яті, майбутнього або крихкої тяглості життя. Його присутність непряма, але саме тому — емоційно вразлива.

Символіка посилює виразність сцени. Лампа в центрі — не лише побутовий предмет, а й образ внутрішнього світла, надії, домашнього вогнища. Вірменська культурна традиція часто пов'язує її з пам'яттю, родом, духовним вогнем, що зігріває навіть у найважчі часи. Предмет, схожий на хліб, уособлює просте життя, щоденну працю, яка об'єднує сім'ю. Чоловік і жінка стають образами людської стійкості: він — зосередженої тяжкості, вона — тихої витривалості та готовності жити й піклуватися, попри присутність тіні навколо.

Темна штриховка, зібрана у щільну масу, формує не лише простір, а й емоційний стан — відчуття невизначеності, тривоги, важкої реальності поза межами маленького острівця світла. Таким чином, робота Аветисяна перетворюється не просто на побутовий сюжет, а на глибоку драму про людську витривалість, тугу, мовчазну любов і внутрішній вогонь, який продовжує горіти навіть у оточенні темряви.

Цю неоднозначну роботу М. Аветисяна на контрасті ми порівняємо із живописною картиною українця Віктора Зарецького.

Віктор Зарецький «Мої господарі», 1964 рік (іл. 20).

Картина виконана у горизонтальному форматі, що підкреслює її оповідний характер і дає змогу сприймати зображення як сцену з реального сільського життя. Центральним композиційним елементом виступає стіл, довкола якого розміщено дві фігури — чоловік і жінка. Їхня присутність створює відчуття родинності, укоріненості та традицій.

Зліва зображена жінка. Вона одягнена в темно-синю хустку, яка щільно закриває її голову та плечі, підсилюючи враження скромності та стриманості. На ній — традиційний білий фартух із українською вишивкою, під яким видно фрагменти темної сукні. На ногах — масивні коричневі кирзові чоботи, що підкреслюють сільський характер образу. Її руки лежать на колінах природно і дещо важкувато, що робить фігуру життєвою та щирою.

Фігура жінки здається трохи непропорційною: художник навмисно збільшує розміри долонь і рук, щоб посилити пластичну виразність образу.

Стіл у центрі накритий скатертиною з українським національним орнаментом. На ньому розташований коровай — хліб і сіль, традиційний символ гостинності, достатку й пошани до гостя. Ця деталь не лише підкреслює назву картини «Мої господарі», а й підсилює її етнографічну спрямованість.

Справа сидить чоловік. Його одяг витриманий у більш приглушеній, «пилюжній» палітрі — брудно-гірчичний верх поєднується з темними штанами та важкими чоботами. Поверх він носить білу жилетку з червоним зигзагоподібним візерунком і синім окантуванням — елемент, який урівноважує декоративність жіночого одягу та створює стилістичний зв'язок між персонажами.

Під чоловіком стільця майже не видно: здається, ніби він сидить у повітрі. Це художній прийом, що може вказувати на умовність простору та підкреслювати значущість фігури, а не предметного середовища.

Фон картини вибудований довкола вікна за столом, крізь яке ллється м'яке жовте світло. Вікно оздоблене вишитими рушниками — ще одним важливим маркером української традиційної культури. Світло, що пронизує простір, пом'якшує композицію, додає відчуття простору й символічно пов'язує персонажів із домом, теплом і життям.

Підлога виконана у блідо-жовто-охристих тонах, завдяки чому вона візуально не перевантажує нижню частину картини. Стіл промальований лінійно та графічно, особливо помітно це під фігурою жінки, де він здається дещо зникаючим. Така неповна матеріальність предметів підкреслює стиль Зарецького, який поєднує реалістичні елементи з декоративно-умовними.

Попри те, що персонажі виглядають трохи затиснутими в просторі полотна, загальний образ не створює відчуття тісноти. Завдяки активному використанню білих і жовтих тонів художник формує ефект світла й повітря, що гармонізує масивність фігур та насиченість орнаментальних елементів.

Отже, за цілою низкою формальних ознак дві проаналізовані нами роботи — М. Аветисяна і В. Зарецького, є протилежностями: чорно-біле і кольорове, стримано-суворе і святково-яскраве, війна і повоєнне життя. І саме на цьому контрасті звернемо увагу на ще одну важливу сторону мистецтва «нонконформізму». Це звернення до простого непарадного

народного життя, в якому немає місця ні пустим лозунгам, ні радянській агітації. Це життя тяжке й трудове, проте чесне, а отже й істинно реальне, на відміну від так званого «соціалістичного реалізму». В обох роботах, насправді, ми бачимо трудове покоління, яке пройшло Другу світову війну, зазнавало голод і холод, не отримало ні нагород, ні обіцяного «світлого майбутнього». У поколінні батьків наступне покоління «шістдесятників» шукало справжнє коріння, далеке від вождів і комуністичних державницьких закликів. Тому подібні цим двом, мистецькі твори, були не просто «аполітичними», пильне око цензорів дійсно бачило в них мовчазну «антирадянщину».

Висновки до 3 розділу.

Мистецтвознавчий аналіз творів М. Аветисяна дозволив зробити важливі висновки, які стосуються виокремлення конкретних рис його творчості, які і дозволяють відносити його творчий доробок до «нонконформістського» спрямування у вірменському мистецтві радянського часу. В плані ідейному, це звернення до національної і загальнолюдської тематики в живопису і графіці, уникання будь якого продукування радянської присутності у його творчості. В плані мистецькому, це звернення до традицій загальноєвропейського авангарду початку ХХ століття.

Порівняльний аналіз окремих робіт художника з українськими митцями того ж періоду (А. Горської, В. Зарецького) дозволяє нам зробити висновки щодо наявності і внутрішньої єдності у підходах до творчості «нонконформістів», які знаходилися у різних національних культурах в межах СРСР як «тюрми народів», та орієнтувалися у своїх художніх пошуках на єдині зразки.

ВИСНОВКИ

У магістерській роботі здійснено мистецтвознавче дослідження феномену «радянського нонконформізму» в образотворчому мистецтві другої половини XX століття, розглянутого в контексті радянської культурної системи та національних художніх традицій. Головну увагу зосереджено на творчості вірменського художника Мінаса Аветисяна як однієї з репрезентативних постатей мистецького національного нонконформізму, що дозволило реалізувати поставлену у вступі мету та послідовно виконати визначені завдання дослідження.

1. У першому розділі в історіографічному аспекті проаналізовані історико-культурні передумови формування і прояви нонконформістського мистецтва в СРСР у 1950–1980-х роках.

Встановлено, що нонконформізм не є стилем або методом у класичному мистецтвознавчому розумінні, а постає як складне культурно-світоглядне явище, яке виникло в умовах ідеологічного тиску та монополії так званого «соціалістичного реалізму». У цьому середовищі мистецтво набувало функції альтернативного простору самовираження, де художник зберігав внутрішню автономію, навіть перебуваючи в межах офіційної системи.

2. Окрему увагу в дослідженні приділено аналізу творчого шляху Мінаса Аветисяна, що дозволило простежити основні етапи формування його художнього світогляду та індивідуального стилю. Встановлено, що поєднання академічної мистецької освіти з глибоким зв'язком із культурою рідного середовища та особистим життєвим досвідом сприяло формуванню самобутньої художньої мови митця. М. Аветисян послідовно вибудовував власну систему образів і смислів, у якій традиційні вірменські мотиви

поєднувалися з модерністським мисленням і нонконформістською позицією.

Важливим для розуміння творчої особистості художника, стало інтерв'ю з його сином Арманом Аветисяном, яке було проведено нами спеціально в ході дослідження.

3. На основі формально-стилістичного та іконографічного аналізу окремих творів художника було визначено характерні риси його живописної мови. З'ясовано, що провідну роль у творчості Мінаса Аветисяна відіграє колір як самостійний смислотворчий елемент, а також узагальнена форма, активна фактура й символічна насиченість композицій.

Нами з'ясовано, що кольорові експерименти Мінаса Аветисяна спираються на дві паралельні образотворчі традиції. З одного боку, це вірменське народне мистецтво, яскраве, як кольори вірменської природи, що ріднить вірменське і українське мистецтво. З іншого, це знайомство художника з авангардною європейською мистецькою традицією початку ХХ століття, зокрема фовізмом та експресіонізмом.

4. У ході дослідження встановлено, що творчість Мінаса Аветисяна слід розглядати як важливу складову загального явища мистецького нонконформізму. У своїх творах художник трансформує повсякденні сюжети і власні переживання у метафоричні образи пам'яті («Дорога. Спогад батьків», «У старій пекарні», «Автопортрет», назви 2-3 робіт), де приватне життя стає уособленням національної вірменської культури («Народження Тороса Росліна», «Вірменія», «Гра в шахи», назви 2-3 робіт).

Таким чином його художня практика демонструє можливість існування нонконформістського мислення в межах офіційних інституцій за умови збереження внутрішньої свободи та незалежності художньої позиції.

5. У роботі було проаналізовано специфіку вірменського мистецького нонконформізму з урахуванням національно-культурних особливостей, історичної пам'яті та архетипових уявлень. В той же час,

нами було залучено порівняльний аналіз робіт М. Аветисяна з живописними творами таких відомих українських митців-нонконформістів, як В. Зарецький та А. Горська. Завдяки цьому ми виокремили спільні риси творчості, наявні у радянських митців-нонконформістів, які характеризують це мистецьке спрямування.

Зокрема це: вільна композиція твору; підкреслено яскрава кольорова гама; відсутність будь-якої ідеологічної радянської складової, навіть на побутовому рівні; складна, часто багат шарова метафоричність творів.

Наведені висновки обумовлюють подальший розвиток теми, як у напрямку поглиблення мистецьких характеристик вірменського «нонконформізму» радянської доби, так і його впливу на митців наступного покоління незалежної Вірменської держави.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Українська культура. Курс лекцій. Регенсбург; Берхтесгаден, 1947. 399 с.
2. Братюк Н. Експресивно-живописна мова у львівському мистецькому середовищі 1980-х років. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. № 35 (1). С. 82–88.
3. «В его облике, как и в картинах, была какая-то трагичность». *Ноев ковчег*. 2013. № 16 (222). URL: <https://noev-kovcheg.ru/mag/2013-16/4063.html> (дата звернення: 05.11.2025).
4. Вишеславський Г. А. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
5. Голуб О. Українські концептуальні ідеї 1970–1980-х. *Образотворче мистецтво*. 2022. № 1–2. С. 2–8.
6. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
7. Горська А. Червона тінь калини: Листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецького та М. Маричевського. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
8. Дзюба Т. Армянський живопис ХХ століття: символізм і метафізика простору. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 5. С. 71–78.
9. Заболотна Д. Одеські художники-нонконформісти 60–70-х рр. ХХ ст.: сторінками наукових та літературно-художніх видань. *Одеські художники-нонконформісти 60–70-х рр. ХХ ст.: сторінками наукових та літературно-художніх видань*. 2020. № 1. С. 18–24.
10. Зотова В. А. Дискурс влади і нонконформізму як культуротворчі чинники в культурі 60–90-х рр. ХХ ст. *Культура України*. 2013. № 41. С. 136–142.

11. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / заг. ред. С. Фартінга. Харків: Vivat, 2019. 575 с.
12. *Історія українського мистецтва : у 5 т.* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник. Т. 5: Мистецтво XX століття / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. 1048 с.
13. *Історія українського мистецтва : у 6 т.* / голов. ред. кол.: М. П. Бажан. Т. 6: Радянське мистецтво 1941–1967 років / відп. ред. Ю. Я. Турченко. Київ: АН УРСР, Голов. ред. УРЕ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1968. 451 с.
14. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму. Київ: Либідь, 1999. 352 с.
15. Корчевий М. Український художній нонконформізм 1960–1980-х рр. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. № 1(18). С. 132–139.
16. Котова О. Нонконформістський рух у світовому культурному контексті. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 1. С. 19–24.
17. Котова О. Особливості мистецького нонконформізму в Одесі. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2013. № 1. С. 23–29.
18. Котова О. О. Одеський нонконформізм: художньо-культурний феномен. Одеса: Південноукраїнський Національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського, 2021. 205 с.
19. Лежнєв О. О. Формування графічної культури митця в контексті становлення нонконформного руху в культурі України (70-ті роки XX – початок XXI століття). *Нова педагогічна думка*. 2021. № 2(106). С. 138–142.
20. Малєжик Д. Експозиції художників-нонконформістів в Українській РСР у другій половині 1960-х – на початку 1980-х рр. *Літопис Волині*. 2021. № 25. С. 154–160.

- 21.Малєжик Д. Київський осередок нонконформістського мистецтва в другій половині 1960-х – першій половині 1980-х рр. *Проблеми історії України XIX – початку XX ст.* 2021. № 3. С. 153–161.
- 22.Малєжик Д. Художня нонконформістська інтелігенція УРСР у 1960 – 1980-х рр.: огляд новітньої історіографії. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2019. № 25(3). С. 44–49.
- 23.Манукян А. Інтерв'ю з Арманом Аветісяном – сином Мінаса Аветісяна (08.11.2025) [Неопубліковане джерело].
- 24.Манукян А. Репресоване мистецтво Мінаса Аветісяна. *Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців : матеріали II наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти (Харків, 26 листоп. 2024 р.).* Харків, 2024. С. 76-77.
- 25.Нерсисян А. Г. Человек и природа в армянской живописи 1960–1980 годов (К вопросу об интерпретации творческого наследия Мартироса Сарьяна) : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. 195 с.
- 26.Огоновська С. Мистецький нонконформізм та становлення свободи творчості в Україні (1960–1990-ті роки). *Народознавчі зошити.* 2021. № 4. С. 984–989.
- 27.О том, как Минас Аветисян отказался писать портрет Ленина [Електронна стаття]. URL: <https://vstroках.net/imenalyudi/o-tom-kak-minas-avetisyan-otkazalsya-pisat-portret-lenina/> (дата звернення: 05.10.2025).
- 28.Петросян І. Візуальна теологія пам'яті: Мінас Аветісян і постгеноцидна ідентичність. *Мистецтвознавчі записки.* 2021. № 39. С. 102–113.
- 29.Пилипушко Б. А. «Внутрішня еміграція» митця в умовах тоталітарної дійсності (на прикладі досвіду Олександра Аксініна) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 268 с. URL:

- https://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_B_A_Pylypushko.pdf (дата звернення: 25.11.2024).
30. Пінчук В. Експозиційна діяльність Львівського товариства художників-нонконформістів. *Українське мистецтво*. 2018. № 3. С. 112–118.
31. Проців І. Нонконформізм на зламі: 1950–1960-ті. *Народознавчі зошити*. 2012. № 5(107). С. 131–138.
32. Роготченко О. Український нонконформізм другої фази: особливості розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 4. С. 143–148.
33. Розділ 5. «Інше» мистецтво і пізній СРСР. 1953-й – кінець 1980-х. URL: https://www.arthuss.com.ua/pdf/perm_revol.pdf (дата звернення: 25.11.2024).
34. Селівачов М. Ранній нонконформізм: київський аспект. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 2. С. 45–53.
35. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини XX століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Мистецтвознавство. Культурологія. Архітектура*. 2018. № 1. С. 12–20.
36. Смирна Л. Невловний смисл нонконформізму. Зауваги щодо контексту функціонування поняття в Україні. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 14–22.
37. Смирна Л. Політика неофіційного: до проблеми інтерпретації українського мистецького нонконформізму // *Український культурологічний простір*. 2021. № 2(24). С. 13–21.
38. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ, 2017. 488 с.
39. Смирна Л. Український нонконформістський виставковий рух за кордоном та його неформальний лідер Ігор Цишкевич (70–80 рр. XX ст.). *Культура України*. 2017. № 58. С. 98–105.

40. Солярська-Комарчук І. О. Український нонконформізм 70–80-х років ХХ ст. в просторі європейської художньої традиції. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2023. № 1. С. 157–162.
41. Степанян Н. Искусство Армении. Москва: Советский художник, 1989. С. 287–293 с.
42. «Суворі та стильні». Мистецтво довгих шістдесятих [Онлайн-виставка]. URL: <https://www.ofam.ua/exhibitions/severe-and-stylish> (дата звернення: 25.11.2024).
43. Тимошенко А. Художній міт про село в мистецтві Мінаса Аветісяна. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 88–96.
44. Федорук О. Український андеграунд: покоління шістдесятників. *Культурологічний альманах*. 2017. № 1. С. 130–135.
45. Шейко В. Організація та методика науково-дослідницької діяльності: Підручник. 4-те вид., випр. і доп. Київ: Знання, 2004. 307 с.
46. Шейко В. М. Культура. Глобалізація. Цивілізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : Монографія. У 2 т. Харків: Основа, 2001. Т. 2. 400 с.
47. Հարությունյան Վ. *Շարիի մարզը Հայաստանի Առաջին Հանրապետության կազմում (Շարիի 1919 – Հանրապետություն 1920) : Նյութեր և փաստաթղթեր*. Երևան, 2016. URL: <https://vharutyunyan.com/books/...> (дата звернення: 30.09.2025). (Арутюнян В. Карська область у складі Першої Республіки Вірменія (Квітень 1919 – Жовтень 1920) : Матеріали та документи).
48. Հայրապետյան Ռ. Մինաս Ավետիսյան 1928-1975 : Կենսամատենագիտություն (1960–2007թթ). Երևան: Գիրք, 2008. 208 էջ. URL: <https://vahagnakanch.wordpress.com/wpcontent/uploads/2011/04/minasverc-hnakan.pdf> (дата звернення: 25.11.2024). (Айрапетян Р. Мінас Аветісян 1928–1975 : Біобібліографія (1960–2007 pp.).

- 49.ՄԻՆԱՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ 1928-1975. ՎՐՁՆԻ ՀԱՅ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ.
Երևան: «Էրեբունի» հրատարակչություն, 1989. 216 էջ. (Մինաս Աветисян.
1928 – 1975. Вірменські майстри пензля).
- 50.Սահակյան Ռ. Մուշ քաղաքի հայկական թաղամասերի
ինքնապաշտպանությունը 1915 թվականին // *Հայաստանի ԳԱԱ
Պատմության ինստիտուտի Գիտական աշխատություններ*. 2015. № 9. Էջ
94–102. URL: https://arar.sci.am/Content/113636/file_0.pdf (дата
звернення: 01.11.2025). (Саакян Р. Самооборона вірменських кварталів
міста Муш у 1915 році).
- 51.Abrahamian, V. (2020) «Minas Avetissian: mémoire, couleur, territoire» // *Revue d'Histoire de l'Art*. 2020. № 192. P. 58–69. (Абрамян В. Мінас
Аветісян: пам'ять, колір, територія).
- 52.Art Works [Веб-сторінка]. URL: <https://minasavetisyan.weebly.com/art-works.html> (дата звернення: 23.10.2025). (Art Works. Твори мистецтва).
- 53.Colours of the Soul - Minas Avetisyan [Відео]. URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Sl0LBISm0is> (дата звернення:
25.11.2024). (Кольори душі – Мінас Аветісян).
- 54.Discover the Colorful Brilliance of Minas Avetisian (Treasures from Our
Collection) [Відео]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FFZ-HNiVCz8> (дата звернення: 25.11.2024). (Відкрийте для себе барвистий
блиск Мінаса Аветісяна).
- 55.Harutyunyan, V. (2016) *Documents on the Political History of the Republic
of Armenia Kars marz (province) within the First Republic of Armenia (April
1919 – October 1920) Materials and Documents*. Yerevan: Modus Vivendi,
2016. P. 26–29. (Арутюнян В. Документи з політичної історії Республіки
Вірменія Карська провінція у складі Першої Республіки Вірменія). URL:
<https://vharutyunyan.com/books/%D4%BF%D5%A1%D6%80%D5%BD%D5%AB%20%D5%B4%D5%A1%D6%80%D5%A6%D5%A8%20%D5%80%D5%A1%D5%B5%D5%A1%D5%BD%D5%BF%D5%A1%D5%B6%D>

5%AB%20%D5%A1%D5%BC%D5%A1%D5%BB%D5%AB%D5%B6%20%D5%80%D5%A1%D5%B6%D6%80%D5%A1%D5%BA%D5%A5%D5%BF%D5%B8%D6%82%D5%A9%D5%B5%D5%A1%D5%B6%20%D5%AF%D5%A1%D5%A6%D5%B4%D5%B8%D6%82%D5%B4%202016.pdf (дата звернення: 30.09.2025).

- 56.Igitarian, G. (1975). Minas Avetisyan. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1975. 180 p. (Ігітян Г. Мінас Аветісян).
- 57.Khachatryan, Sh. (2012) Minas Avetisyan (1928–1975). Yerevan: Printinfo Publishing House, 2012. 210 p. (Хачатрян Ш. Мінас Аветісян (1928–1975)).
- 58.Khachaturyan, Sh. (2018) Visual Traditions and National Identity in Armenian Painting. Yerevan: Artbridge, 2018. 150 p. (Хачатрян Ш. Візуальні традиції та національна ідентичність у вірменському живописі).
- 59.Langlois, J. (2015) L'Arménie imag(in)ée : modernités dans l'art soviétique caucasien. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2015. 320 p. (Ланглуа Ж. Уявна Вірменія: модернізм у радянському кавказькому мистецтві).
- 60.Martirosyan, L. (2019) L'icône et le trauma : art postgénocidaire en Arménie soviétique. Paris: L'Harmattan, 2019. 280 p. (Мартіросян Л. Ікона і травма: постгеноцидне мистецтво в Радянській Вірменії).
- 61.Minas Avetisyan 1928–1975 : Album. Yerevan, 2010. 150 p. (Мінас Аветісян 1928–1975 : Альбом).
- 62.Minas Avetisyan (1928–1975) [Веб-сторінка]. URL: <https://www.armenianart.center/artist/169/minas-avetisyan-1928-1975> (дата звернення: 25.11.2024). (Мінас Аветісян (1928–1975)).
- 63.Minas Avetisyan Foundation. Official Catalogue. Yerevan: Minas Avetissian Museum, 2023. 120 p. (Minas Avetisyan Foundation. Офіційний каталог).

64. Minas Avetisyan Œuvres d'art [Веб-сторінка]. URL: <https://www.artnet.fr/artistes/minas-avetisyan/> (дата звернення: 25.11.2024). (Мінас Аветісян: Твори мистецтва).
65. PARAJANOV: THE LAST SPRING [Веб-сайт документального фільму]. URL: <https://parajanov.com/lastspring/> (дата звернення: 25.11.2024). (PARAJANOV: THE LAST SPRING. Параджанов: Остання весна).
66. Sargsyan, G. (2022) "Minas Avetisyan and the Politics of Memory in Late Soviet Armenia.". *Caucasus Visual Culture Journal*. 2022. Vol. 3(1). P. 27–45. (Саргсян Г. Мінас Аветісян і політика пам'яті в пізній Радянській Вірменії).
67. Ter-Sarkissian, A. (2007) Minas Avetissian: Peindre la mémoire. Marseille: Éditions Parenthèses, 2007. 180 p. (Тер-Саркісян А. Мінас Аветісян: Малюючи пам'ять).

ДОДАТКИ

Додаток А.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

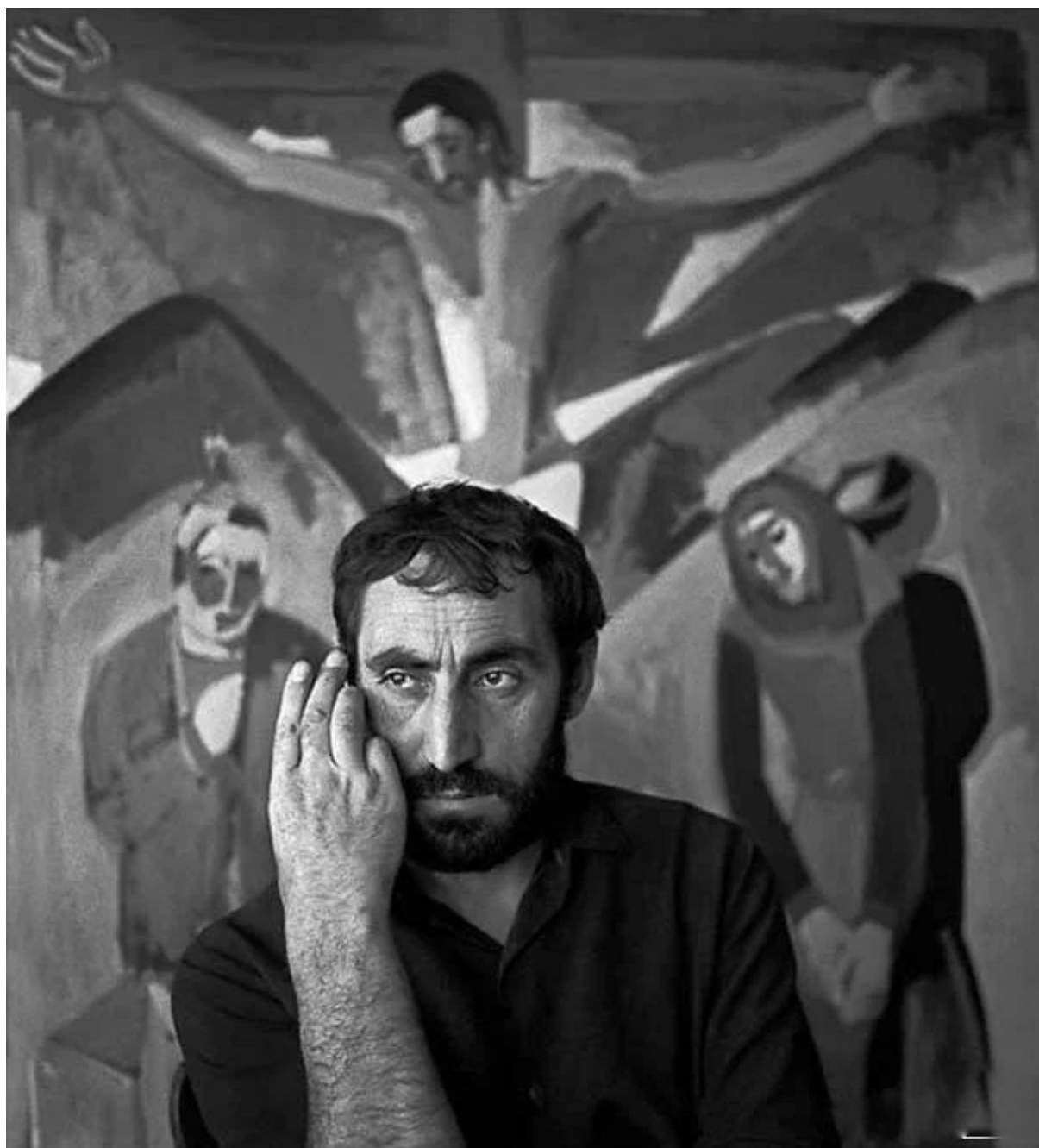
1. Мінас Аветисян. Фото з відкритих джерел.
2. Мінас Аветисян та Мартірос Сар'ян. Фото з відкритих джерел.
3. М. Аветисян, «Автопортрет», 1962 рік, полотно, олія.
4. М. Аветисян, «Жінка в червоному», 1963 рік, дерев'яна панель, олія, 30 x 30 см.
5. В. Зарецький «Портрет жінки в червоному», 1970-ті, картон, олія, 70 x 50 см.
6. М. Аветисян, «Портрет вірменської жінки», 1963, олія, картон.
7. М. Аветисян «Натюрморт» 1964 рік.
8. М. Аветисян, «Дорога. Спогад батьків» (1965–1967) рік.
9. М. Аветисян, «Народження Тороса Росліна», 1965 рік, полотно, олія, 63 x 60 см.
10. М. Аветисян, ескіз декорації до балету Е. Оганесяна «Антуні», 1968 рік, картон, темпера, 68×102.
11. М. Аветисян, «У старій пекарні». 1970 рік, полотно, олія, 100 x 105 см.
12. М. Аветисян, «Гра в шахи», 1971 рік, полотно, олія, 100 x 100 см.
13. М. Аветисян, «Мати з дитиною на руках перед селом», 1972 рік.
14. М. Аветисян «Вірменія», 1973 рік, фреска, темпера.
15. А. Горська, «Абетка», 1962 рік, папір, темпера, 59 x 42 см.
16. М. Аветисян, «Сільська жінка», 1973 рік, пастель, папір, 36, 83 x 27, 94 см.
17. М. Аветисян, «Розслаблення», 1973 рік.

18.М. Аветисян, «Портрет жінки» 1974 рік.

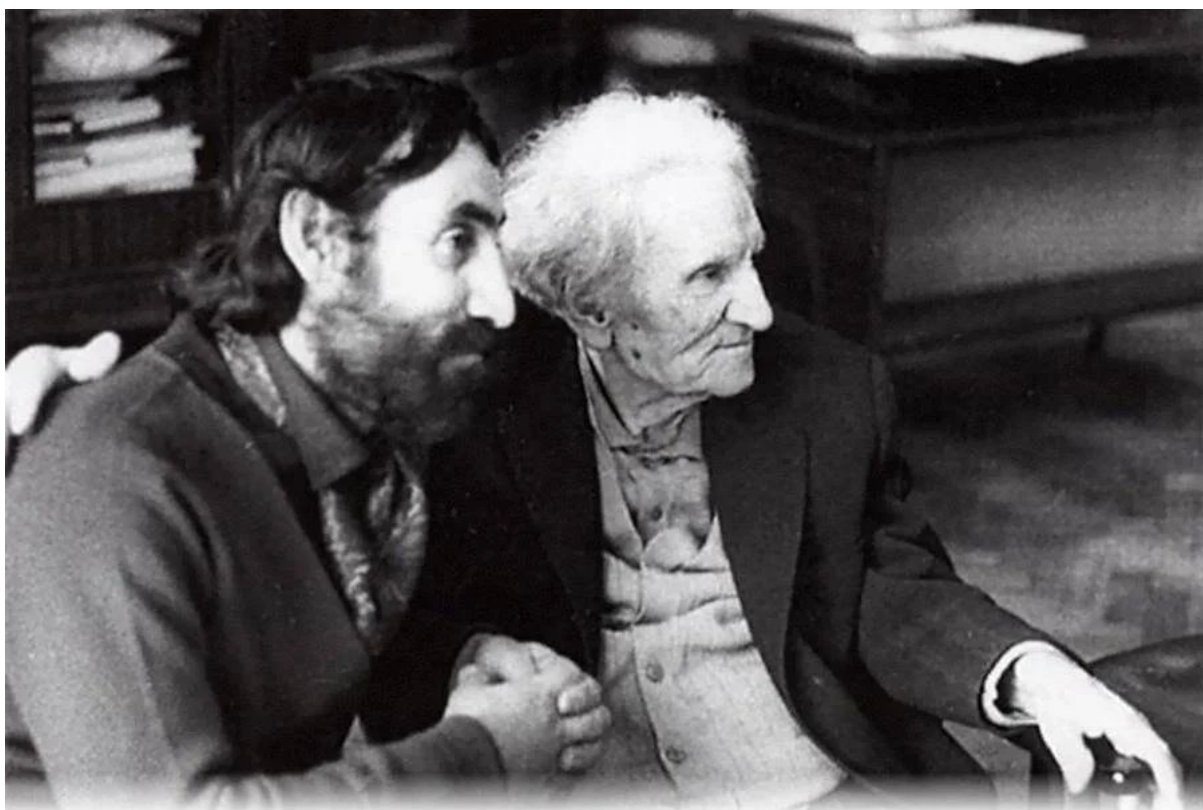
19.М. Аветисян, «Спогади про війну. Батьки», 1973 рік, папір, графіка,
59 x 81 см.

20.В. Зарецький, «Мої господарі», 1964 рік, полотно, олія.

Додаток Б.
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Мінас Аветисян.



Іл. 2. Мінас Аветисян та Мартірос Сар'ян.



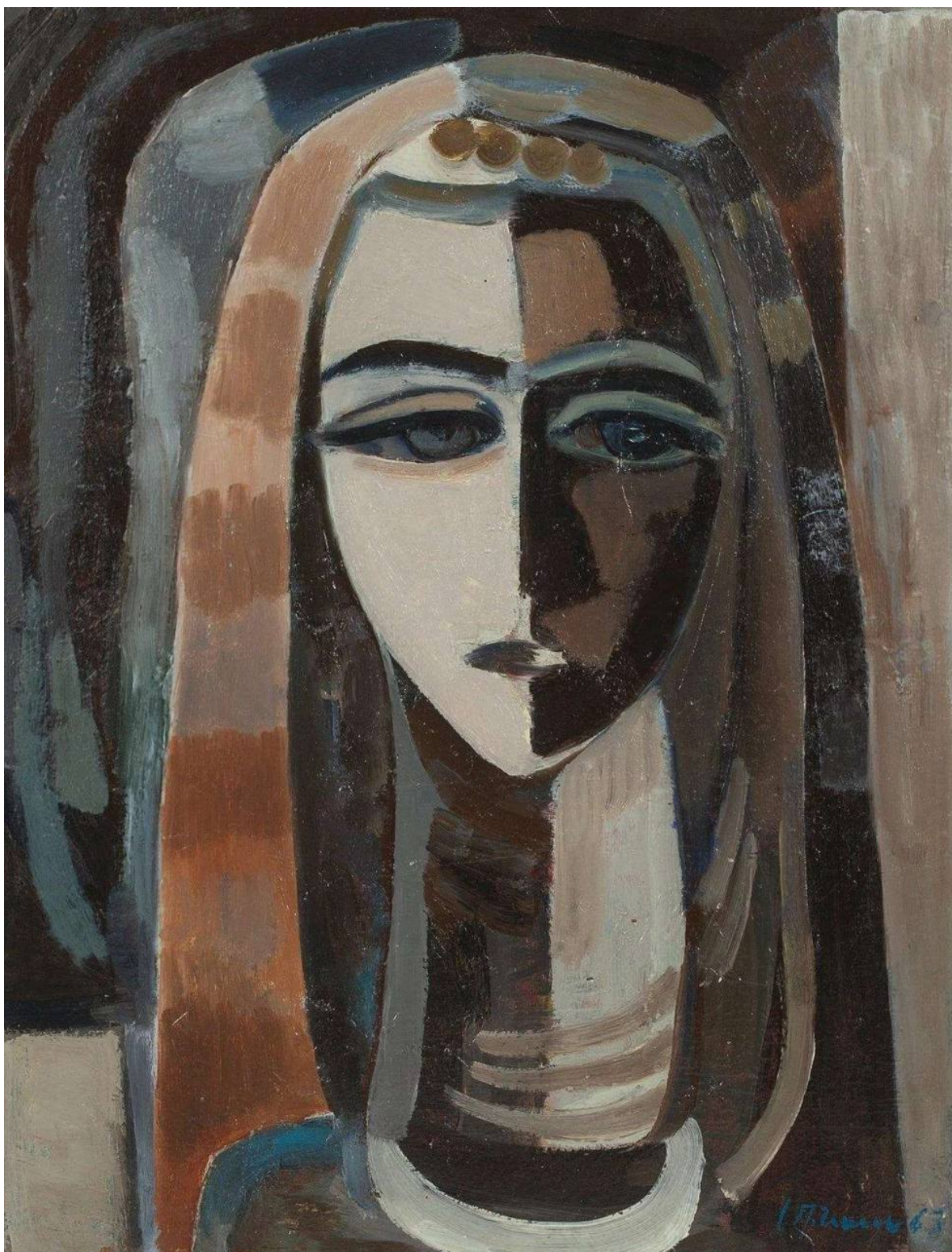
Іл. 3. М. Аветисян, «Автопортрет», 1962 рік, полотно, олія, 60 x 50 см.



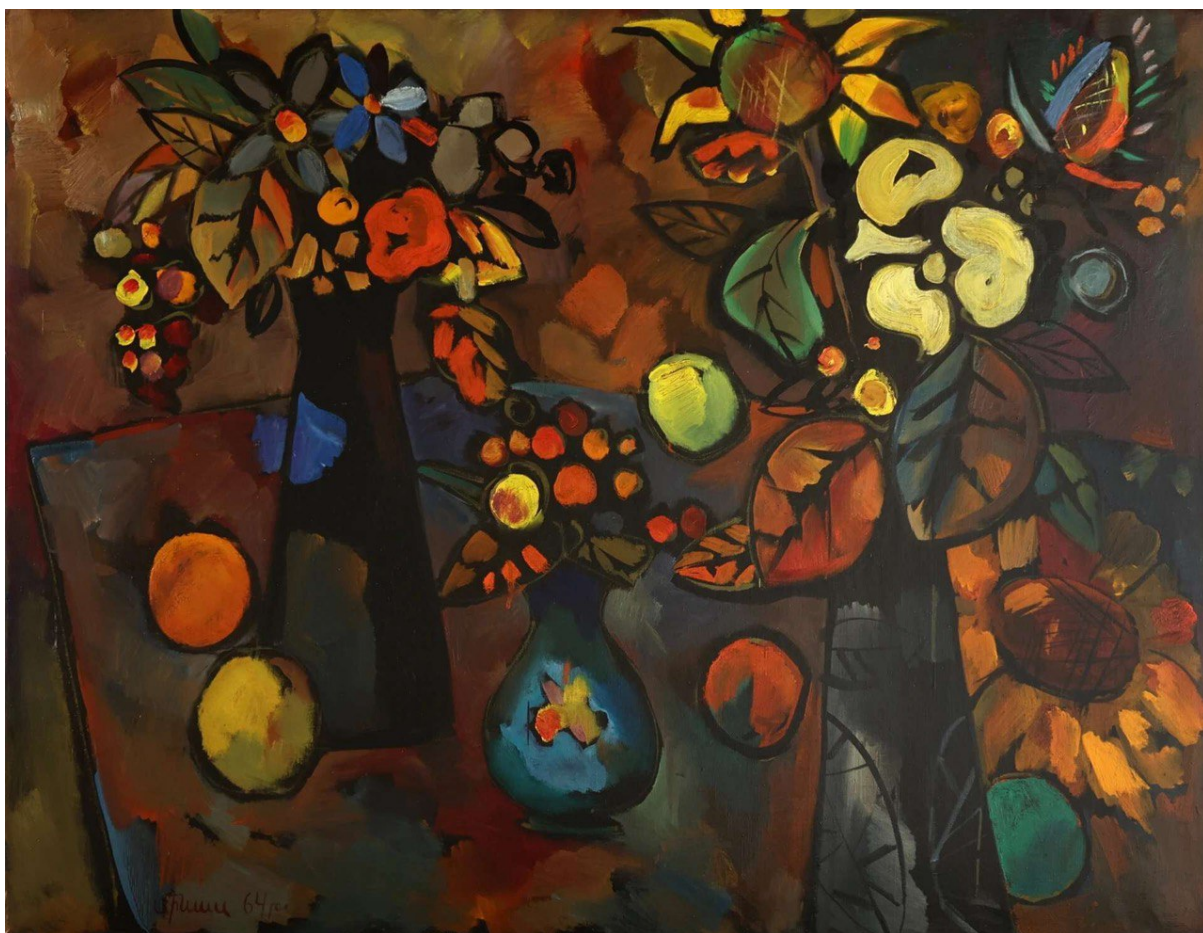
Іл. 4. М. Аветисян, «Жінка в червоному», 1963 рік, дерев'яна панель, олія, 30 х 30 см.



Іл. 5. В. Зарецький «Портрет жінки в червоному», 1970-ті, картон, олія, 70 х 50 см.



Іл. 6. М. Аветисян, «Портрет вірменської жінки», 1963, олія, картон, 50 х 40 см.



Іл. 7. М. Аветисян «Натюрморт» 1964 рік, полотно, олія, $\approx 55 \times 68$ см.



34 THE ROAD: A RECOLLECTION OF MY PARENTS. 1965 – 67. 125 × 150 cm. Perished in the fire
ДОРОГА. ВОСПОМИНАНИЕ РОДИТЕЛЕЙ. 1965 – 1967. 125 × 150. Погибла при пожаре

Іл. 8. М. Аветисян, «Дорога. Спогад батьків», 1965–1967 роки, полотно, олія, 125 х 150 см.



20 *THE BIRTH OF TOROS ROSLIN*. 1965. Oil on canvas. 63 × 60 cm. Perished in the fire
РОЖДЕНИЕ ТОРОСА РОСЛИНА. 1965. Холст, масло. 63 × 60. Погибла при пожаре

Іл. 9. М. Аветисян, «Народження Тороса Росліна», 1965 рік, полотно, олія,
63 х 60 см.

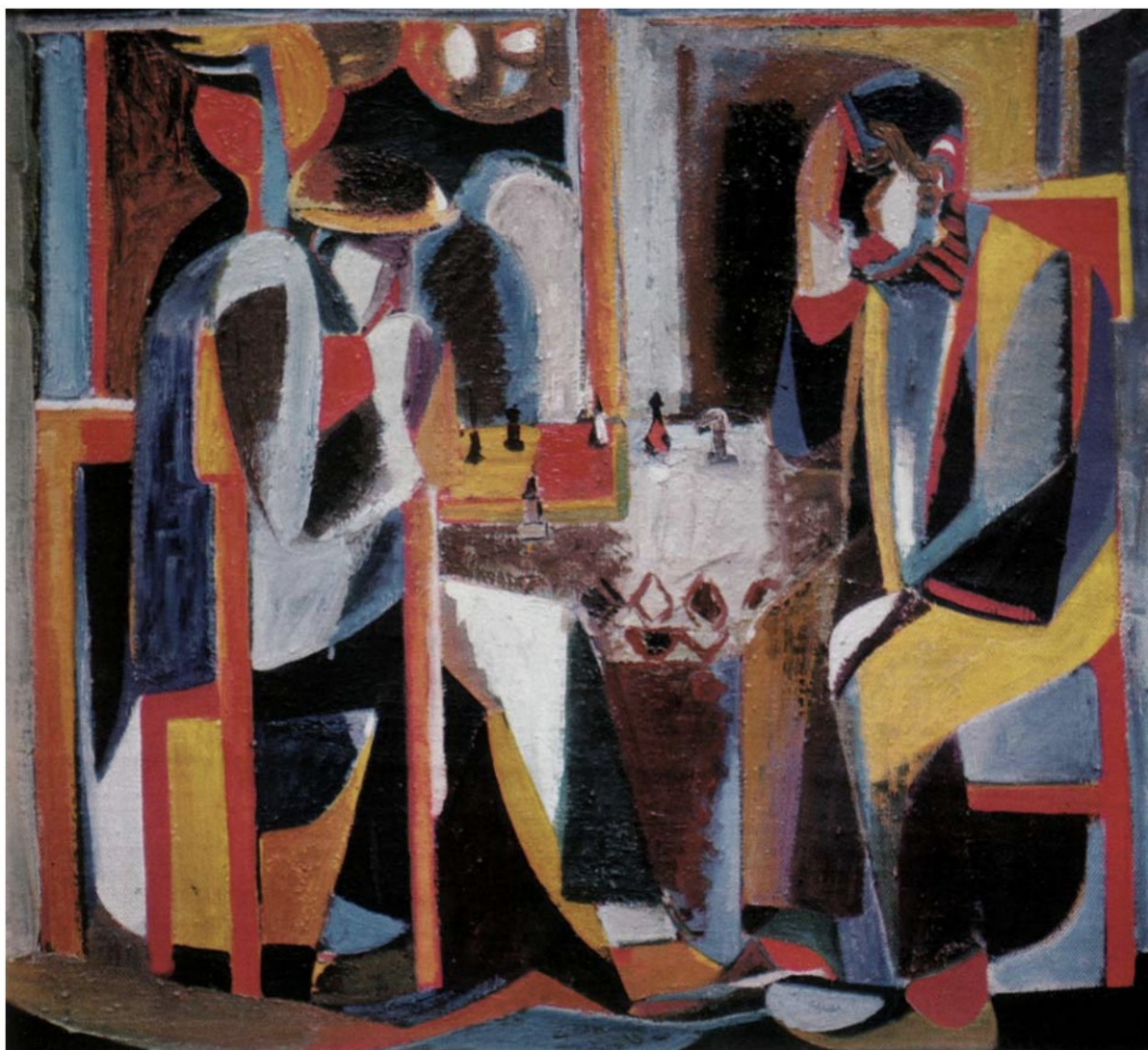


Іл. 10. М. Аветисян, ескіз декорації до балету Е. Оганесяна «Антуні»,
1968 рік, картон, темпера, 68×102.



57 *IN THE OLD BAKERY*. 1970. Oil on canvas. 100 × 105 cm. Private collection, Moscow
В СТАРОЙ ПЕКАРНЕ. 1970. Холст, масло. 100 × 105. Частное собрание. Москва

Іл. 11. М. Аветисян, «У старій пекарні». 1970 рік, полотно, олія, 100 х 105 см.



62 *THE CHESS-GAME*. 1971. Oil on canvas. 100 × 100 cm. Perished in the fire
ИГРА В ШАХМАТЫ. 1971. Холст, масло. 100 × 100. Погибла при пожаре

Іл. 12. М. Аветисян, «Гра в шахи», 1971 рік, полотно, олія, 100 х100 см.



Іл. 13. М. Аветисян, «Мати з дитиною на руках перед селом», 1972 рік, полотно, олія, 30, 5 x 38 см.



Іл. 14. М. Аветисян «Вірменія», 1970 - 1974 рік, фреска, темпера, 5 х 8 м



Іл. 15. А. Горська, «Абетка», 1962 рік, папір, темпера, 59 x 42 см.



Іл. 16. М. Аветісян, «Сільська жінка», 1973 рік, пастель, папір, 36, 83 x 27, 94 см.



Іл. 17. М. Аветисян, «Розслаблення», 1973 рік, полотно, олія, $\approx 100 \times 130$ см.



Іл. 18. М. Аветисян, «Портрет жінки» 1974 рік,
полотно, олія, 45,1 х 38,1 см.



Іл. 19. М. Аветисян, «Спогади про війну. Батьки», 1973 рік,
папір, графіка, 59 x 81 см.



Іл. 20. В. Зарецький, «Мої господарі», 1964 рік, полотно, олія, ≈ 55 х 65 см.

Додаток В.
**Інтерв'ю А. Манукян з Арманом Аветісяном –
сином Минаса Аветісяна (08/11/2025)**

А. М. І коли я вступила до магістратури, я вирішила писати про Минаса Аветісяна. Найбільше мене зацікавила і надихнула його фраза про те, як він відмовився від замовлення написати портрет В. Леніна (Ульянова). Ну, ви, мабуть, знаєте цю цитату.

А. А. «Я служу Аполлону», — він сказав (усміхається), «Ленін не Аполлон, а художник не портє»... Так, який там Аполлон, так?

А. М. Він же розумів, у який час він живе?

А. А. Абсолютно. Навпаки, він почав робити більш експериментальні речі, які не зовсім заохочувалися в країні на той час. І більш відверті висловлювання почав говорити. Він говорив, що це «стіна» для розвитку людей. Ось ідеологія мистецтва, радянське мистецтво, так зване, — це перешкода на шляху до розвитку людини. Він був, звичайно (усміхається), від природи дуже обдарованою людиною, інтелектуальною, дуже швидко все схоплював, дуже швидко відчував і глибоко відчував. І потім він дуже добре знав історію Вірменії теж. Тож він був досить освіченим. У нього було дуже багато близьких знайомих — учених, істориків. Він дуже глибоко вивчав мистецтво середньовіччя та раніших епох у Вірменії. Прекрасно знав і розумів, у який час тоді жив.

Багатьом здається, що він був таким запальним, так, зазвичай. Але насправді він був дуже стриманою людиною, зовні спокійною. Так, і він дуже добре вмів вести бесіду. У нього було дуже тонке почуття гумору, і люди збиралися натовпами, щоб його слухати, тому що він дуже цікаво розповідав. Різні враження, якісь історії про своє життя. Він дуже часто збирав людей. Вони збиралися у майстерні або в нас удома, так, тому що наша квартира була на

третьому поверсі, а майстерня — на мансарді. На останньому поверсі нашого будинку.

Тому вони пили чай, він не пив воду зовсім. Тому що коли він навчався в Ленінграді, у нього з'явилася буквально відраза до тієї води, і все життя він уже воду не пив. Ось коли приїжджав у Джаджур, тільки тоді він пив воду в нашому селі. Тато дуже любив своє село. Потім вони загубилися під час навчання. Були, так, такі пленери, художники організовували — це були і пленери, і практика. І вони на плотах вирушили по сибірських річках, кудись незрозуміло. І загубилися. Цілий місяць їх ніяк не могли знайти, навіть два місяці. Вони втратили весь запас їжі. Пліт перевернувся, і вони їли сиру рибу, яку якимось чином виловлювали. Загалом, вони їли сиру рибу, у них навіть сірників не було. І от усе життя він потім ненавидів рибу. Не їв рибу взагалі. Так, ми вдома теж не їли рибу, тому що тато цього терпіти не міг (сміється).

Потім він був дуже... такий, знаєте, навіть трепетно ставився до дітей, взагалі до сім'ї. І вночі йому здалося, що я, можливо, погано дихаю, може, я захворів. Це він причому так, ні з того ні з сього йому так здалося. Так. І о третій годині ночі, у той час машин було мало, вони звідкись знайшли машину — він і його товариш художник, Гаруш (чи Каруш) Овсепян. І ще години три треба було їхати до Єревана. Вони приїхали під ранок до Єревана (сміється). Я прокинувся в гарячій ванні, тому що тато мене пхнув у ту гарячу воду (усміхається), ще сплячого зовсім. Мені було скільки? Років п'ять, шість, сім. Ось такі справи. Тобто він міг приїхати, покласти голову мені на груди й слухати вночі, чи добре я дихаю. Так, дуже. Потім він боявся, коли мене мали оперувати. А він боявся. І потім подарував чудові дві свої картини лікарю, що мене оперував, щоб мене добре прооперували, там усе таке (усміхається). Купив мені велосипед. Давно обіцяний.

У нього було дуже мало часу, багато працював. Він був ще й громадською такою людиною, тому що люди тягнулися сотнями до нього, і він знаходив час для спілкування з усіма. Щось розповідати, пояснювати про мистецтво. Тому в

нього завжди часу не вистачало. Він був дуже затребуваною людиною в житті. І коли його не стало, в Вірменії утворився певний вакуум. Усі так говорили, розумієте? Виникла порожнеча. Тому що нікому було це заповнити, він був таким унікальним. Крім того, що був художником, він ще був дуже цікавим громадянином, так би мовити. Я не скажу, що він був громадським діячем — ця формулювання тут, мабуть, недоречна. Але він був надзвичайно затребуваною людиною. Він міг дружити із шевцем, із таксистом, з академіком, з фізиками, хіміками, математиками. Більша частина його близьких друзів — це фізики, хіміки. Люди абсолютно точних наук, так (усміхається). Вони дуже активно спілкувалися і, звичайно, говорили про мистецтво. З такою людиною, як, скажімо, всесвітньо відомий Ландау. Ось він міг годинами розмовляти з ним.

А. М. Вони були знайомі, зі Львом Ландау? Як вони познайомилися?

А. А. На різних виставках і так далі. Отак вони познайомилися з Джавахарлалом Неру, президентом Індії — батьком Індіри Ганді, який, виявляється, дуже любив живопис. Минас тоді був ще студентом, і йому зробили поблажку — він працював у майстерні свого викладача. Це єдиний випадок (сміється) в історії, мабуть, коли вчитель віддав свою майстерню учневі. Уявляєте, так?

Неру привезли до Йогансона, тому що Йогансон був Герой Соціалістичної праці (сміється), академік, усе таке, а Йогансон у світі мистецтва, загалом, нічого видатного, так? І Неру побачив картину Минаса на стіні й сказав: «Ось цю хочу» (сміємося). Їм сказали, що це не картина нашого Маестро, це картина його учня. Він повторив: «Неважливо, хочу цю. Будь ласка, запросіть автора». Тут же знайшли Минаса, звідкись буквально притягнули до цієї майстерні, і Неру взяв його під руку, і вони довго ходили по колу в майстерні й про щось сперечалися (сміємося)... І Неру сказав: «Молодий чоловіче, ця картина мені подобається, я хочу її купити». А батько сказав: «Вона не продається» (сміємося). КДБшники навколо, збоку: «Ви що, з глузду з'їхали?! Негайно скажи, що так, продається», і все таке. І Минас сказав: «Вона не продається,

пане президенте, тому що я її вам дарую» (сміємося). Неру сказав: «Добре». Він забрав картину, і поки Минас ішов до інституту, його наздогнали і сказали: «Вам передав президент» — 500 рублів, великі на той час гроші, тобто як подяка.

Потім тато прийшов до інституту і сказав: «Хлопці, гуляємо!» (сміємося). І вони цілий тиждень їли та пили. Його однокурсниця — Кнарик Ованісян — потягла його до магазину і купила йому теплий плащ, з якимось хутром, підкладкою, бо він ходив у Петербурзі на морозі у піджаку. Уявляєте, так? Захворів. У нього все життя боліла голова — це його єдине слабе місце. Жакхливі головні болі, так. Ось така історія. Тато соромився продавати картини, тільки один раз не посоромився — це був Неру. Він дуже погано вмів продавати картини (сміємося), але допомагали друзі — продавали картини. Шаен Хачатурян часто це робив, Генріх Ігіян.

А. М. Як так сталося, що Минас став художником?

А. А. Він не знав, що таке малювати (усміхається). У нього була книжка, так, у Джаджурі, в цьому глухому гірському селі. І це була книга казок Туманяна (Ованеса), ілюстрована Сарьяном. І він закохався в ці малюнки, і мріяв, що «хтось же це намалював». А мій дід ту книгу спалив. У піч кинув. Сказав, що це не чоловіча справа (усміхається), так, які там малюнки-малюночки, іди краще в поле, треба орати й таке інше. Це (малювання) не чоловіча справа, як йому здавалося. Він був дуже суворою людиною.

Потім, татові було років 15, він пас на горі овець. І приїхав на пленер, як виявилось згодом — педагог. Акоп Ананікеан. Вони випадково зустрілися, і Акоп наполіг, щоб тато навчався в Ленінакані, у художній школі. Дід був проти. Бо він (А. Ананікеан) помітив — геніальний був чоловік — він зрозумів, що у Минаса прекрасне відчуття кольору. Він же малювати зовсім не вмів, але вмів класти кольори, робити правильні співвідношення інтуїтивно. І Акоп наполіг, щоб він обов'язково пішов до школи до нього, де він викладав. Це я коротко

розповідаю, це довга історія. І тато пішки ходив, тому що дід сказав: «Як хочеш — іди». 15 кілометрів щодня він ходив до школи.

Так вони познайомилися, до речі, з іншим дуже відомим художником, з яким також дружили все життя — це був Ашот Ованісян. Він потім став геніальним живописцем, працював у кубізмі, фантастичний художник, відомий. Ось так вони дружили, уявляєте? Зустрічалися на дорозі — він ішов з одного села, Минас з іншого (сміємося). Зустрічалися на шляху й ішли пішки далі, до Ленінакана. І так, коли він закінчив цю школу в Ленінакані, тато вирішив вступати вже до Єревана, в училище Терлемезяна. Це прекрасне училище з чудовими художниками, викладачами. Там навчалися майже всі відомі вірменські художники. Навіть мій дідусь там навчався — з боку мами, Ашот Мамацзян. Вони тбілісці (Тифліс).

А. М. Тобто можна сказати, що все-таки у вас у крові десь був художник.

А. А. З маминого боку всі художники — і прадідусь, і прапрадідусь також. Потім він вступає до інституту в Єревані, навчається там два роки, потім уже був упевнений у собі, сильно посперечався з викладачами, він отримав направлення від ректора Ара Саргсяна, направлення на вступ до Ленінградського інституту імені Рєпіна. Це був, якщо не помиляюся, здається 1957 рік, але він погано знав російську мову, можна сказати — не знав. Але оскільки за спеціальністю він одразу пройшов, декілька картин він виставив, одразу ж викладачі там знайшли перекладача, привели перекладача, і через перекладача (сміється) він написав іспит вірменською, а вони переклали на російську. Уявляєте, так? Тому що академік Йогансон одразу захотів, щоб його (Мінаса) зарахували до його майстерні і сказав: «Не чіпайте мого Сезанна». Він вступив блискуче.

А. М. І що ваш дідусь — обурювався, що син пішов у художники?

А. А. На самому початку обурювався, потім дуже пишався. Потім він намалював дуже багато феноменальних картин у той час. Є ранній період у його творчості — «блакитний період», трохи пізніше вже наприкінці... У 1960 році

він намалював дуже відому картину «Джаджур» — всю червону, палаючу. Виявляється, він робив це взимку в Пітері, йому було страшенно холодно, у нього не було теплої одежі, до речі, ну, він був голодний радянський студент, навіть працював кочегаром, щоб якісь копійки отримувати. І є таке фото: він намагається в тифлі чимось закрити ту дірку й дивиться на шедеври, які намалював. Він казав: «Мені було холодно, і я вирішив зігрітися», — згадав, як сонце зігріває в Джаджурі каміння, і вони стають розпеченими, — «і я зігрівся». Він постійно тягав із собою цю картину, всюди, скрізь, туди-сюди. Зараз ця картина знаходиться в Музеї сучасного мистецтва Вірменії, єдиному музеї сучасного мистецтва на території колишнього Радянського Союзу.

А. М. Він ще дружив із Мартиросом Сар'яном. Наскільки я знаю.

А. А. Дуже, дуже, так. Ну, по-перше, Мартирос Сарян дуже високо цінував Мінаса, дуже високо. Він висловлювався про це всюди. Він сказав якось: «Шкода, що я прийшов на 50 років раніше, але нічого, тепер я не один, і ти не один, тому що я є». І вони дуже так доповнювали одне одного. Дуже доповнювали, розумієте, якийсь такий «радянський цей голод», голод думок, я мав на увазі, тому що не можна думати більше, ніж дозволено. Були певні рамки, так, дуже жорсткі. І ті люди, які насмілювалися переступати через цю рамку, вони потрапляли під певні репресії. Це всім відомо.

Була пожежа, нас не було вдома, тієї нещасної ночі ми були там, у Джаджурі, і телефоном подзвонили, сказали, що сталося таке діло — майстерня згоріла і все таке. Дуже багато картин загинуло, дуже багато. Це було попередження, скоріше за все, таке вже суворе. Мінас цілий місяць не міг працювати, тому що дуже тяжко пережив цей удар. Але потім Мартирос Сарян послав йому велику посилку з голландськими фарбами та пензлями і записку, де сказав, що: «Я вірю в твої хороші руки, продовжуй працювати, тому що іншого спасіння немає. Спасіння тільки в роботі». Він сказав: «Мене палили двічі, і немає різниці — що в Туреччині, що зараз у нас». Розумієте?

А. М. Мінас розумів, що це «підстава» і чому?

А. А. Усі розуміли. Звичайно. Природно.

А. М. Але він не став підлаштовуватися під систему.

А. А. Так. Ну, це була така незламна людина, розумієте?

Його ж увесь час хотіли, так би мовити, підкупити — влада. Він відмовлявся від усього і навіть хамив їм. Ось відомий випадок, коли прийшли в Спілку художників, щоб він написав проти Сахарова, так він цих двох товаришів викинув із будівлі. Ось така була відповідь.

А. М. Чи були покровителі з уряду Радянської Вірменії на той момент?

А. А.: Захищали, так. Деякі академіки, так, фізики, ось Аліханян зокрема. Артемій Ісакович Аліханян — це великий, дуже великий фізик. Він створив у нас прискорювач частинок і багато чого. Геній абсолютно, академік, який обожнював Мінаса, і ми часто бували в них удома теж. І коли дуже сильно товариші відповідних органів «придиралися», Артем Ісакіч кілька разів дзвонив — і після цього відставали від Мінаса. Мартирос Сарян сам також особисто неодноразово висловлювався з цього приводу.

А. М. А чому Мартироса Сар'яна не так сильно смикали, як Мінаса?

А. А. Смикали в 30-х роках.

А. М. А як він вижив?

А. А. Не знаю, дивом. Сарян був узагалі дуже дипломатом. Він не був таким прямолінійним, як Мінас. Розумієте? Він, наприклад, намалював герб Радянської Вірменії. Так. За життя мав усі титули — Герой соціалістичної праці, академік, герой, там все, що завгодно. Всі ці звання, титули він мав. За життя йому побудували музей, він там жив. Так. Тому в цьому сенсі Сарян на якийсь компроміс усе-таки пішов, а Мінас — взагалі ніяк.

А. М. Тобто він не міг жити спокійно.

А. А. Ні-ні, це точно не про нього. Він дуже мало спав, дуже мало, більшу частину доби діяв. У нього було прекрасне залізне здоров'я, він був дуже фізично сильна людина, до речі, треба сказати. Навіть люди дивувалися, наскільки він фізично сильний, від природи.

А. М. Хотіла спитати про батьків Мінаса...

А. А. Мама Мінаса — вона донька священнослужителя з Карса, вони потім переселилися до Гюмрі і до Джаджура, дуже довго жили там, у «Російській Вірменії», так називали тоді «російську Вірменію», тому що Карс уже був на волосині, тобто було дуже неспокійно в Карсі. Вони були родом звідти, і переїхали в Джаджур задовго до геноциду і до втрати Карса. Там постійно були якісь проблеми, очевидно, вони переїхали в цю частину, і в них була досить велика сім'я, багато дітей. Бабуся народилася вже в Джаджурі, вона не в Карсі народилася. Їй було 13 років, коли її видали за мого діда, дід був старший, 1886 року народження. Вони одружилися ще до війни, у них було двоє дочок, вони загинули під час Геноциду, старшу спалили живцем, сестер батько так і не бачив, а матір мало не розстріляли, вона дивом врятувалася, але після цього в неї були проблеми з серцем. Це було до його народження.

У 1928 році народився Мінас, у нього було троє братів: старший Георгій, потім Меружан і наймолодший Размік, який цього року помер у віці 93-х років.

Батько Мінаса у неповні 16 років зміг вступити на службу в козацький полк, який дислокувався у Гюмрі (Ленінакані). У 14–16-х роках, 16-й рік, мабуть. І через неповні два роки, так, точно, це 16 — початок 17-го року, коли він уже пішов на війну з турками, Російська імперія черговий раз почала війну з турками, він усю цю війну там у складі козацького полку воював. Він був снайпером. У нього було три друга-вірменина, вони служили разом, і він пройшов через усі жахи цього геноциду. Він усе бачив не з чужих слів, він учасник усіх подій. У останньому бою його поранило — це в Баш-Апаратнському бою, коли вже наші розбили турків, турки почали відступати, і снаряд упав за його спину, розумієте, й вибухнув. Він отримав дуже тяжке поранення в спину, і його товариш виніс його з бою. Казали, що він знепритомнів, два дні не приходив до тями, а коли прийшов, цей товариш взяв його за голову і сказав: «Тепер ти проживеш сто років, дорогий», — і побіг далі

воювати. Вони більше ніколи не бачилися. Мій дідусь усе життя його шукав — і не знайшов. Дід мій прожив 102 роки.

А. М. Арман, вибачаюсь за неприємне запитання, яким Мінас був перед тим, як він пішов?

А. А. Ой, дуже втомленим. Тому що він був у Гюмрі, 23 лютого, у Ленінакані, тобто, був дуже втомлений, мав відбутися банкет на честь п'ятдесятиріччя балету «Антуни», і він мав як художник бути присутнім пів години, не більше. Він рано пішов, на перехресті (з задумливим голосом, потім мовчить), і от так... Машина вдарила його об стіну двічі, тож... Які шанси?

Були погрози, моя мама свідок, були листи невідданих, з погрозами. Потім ми отримали візу, його друзі постаралися з-за кордону, щоб його звідси вивести. Зробили візу до Італії, щоб він поїхав до якоїсь академії, не знаю до якої, викладати, разом із сім'єю на два роки. І за тиждень до цього випадку віза в нас з дому пропала, просто зникла зі столу. Було багато відвідувачів завжди, як я казав. Мало хто міг, що...

Мама вже пакувала речі. Уявляєте, ми вже мали через тиждень покинути Вірменію. Але не встигли, тому що вже цей механізм був запущений.

А. М. І скоріш за все «вони» знали про плани.

А. А. Ще б не знали (з задумливим, сумним голосом). Він жив як жив, нічого не змінював.

А. М. Я читала, що це були кадебешики.

А. А. Звичайно. Ну це система, радянська система, цей процес ішов увесь час, протягом усього Радянського Союзу, з 30-х років. Тож були знищені мислячі люди і в Україні, були ці зведення в нас і в Грузії, всюди, по всьому Радянському Союзу і в самій Росії також. Спеціалісти були різні, з усього Радянського Союзу, вони змінювалися, національностями. Тобто якщо щось готувалося, скажімо, в Україні — могли відправити з Грузії когось, розумієте, щоб не було національного моменту. За всіма стежили тоді — за відомими людьми, чи то лікар, чи художник, чи якийсь письменник. За всіма стежили.