

В. Арутюнян

О времени, современнике и одной статье

Советское искусство (Советакан арвест) · 1961, №9 · Перевод с армянского

Рассказы Вигена Хечумяна обычно читал с удовольствием, и, когда взял в руки его очерк «Мастера и оттенки», напечатанный в № 5 «Советской литературы», был уверен, что и в этот раз он подарит мне приятные минуты...

И я настолько был внутренне настроен смаковать это удовольствие, что первые две главы очерка, посвящённые «Араратам» Мартироса Сарьяна и трём молодым художникам и одному керамисту, меня не разочаровали. Хотя, будь это незнакомая работа незнакомого автора, первое чтение не могло бы не привести меня к довольно печальным размышлениям. Но поскольку я заранее вынес решение, что всё хорошо, то вынужденно и невольно старался разъяснить себе необъяснимое или хотя бы считать его случайностью.

Думал:

Кто-кто, а Хечумян прекрасно знает армянский язык. Не беда, что в очерке встречаются тяжёлые и каламбурные предложения, употребление слов не к месту: «ожерелье Араратов», «графики», что «живописец... сотворил мир» или что проявленная молодыми художниками красота «не салоник». Всё это я списал на случайность, а под «салоником» подразумевал «салонное», а не город в Греции.

«Проявлению жанра идиллии» приписал то, что во второй главе перечислены практически все достоинства реалистической живописи вплоть до отсутствия культа личности — и всё это необоснованно адресовано упомянутым в очерке молодым художникам как явления, у них наличествующие.

Я посчитал промахом ту «логику» автора, что якобы для Сарьяна итогом всех его многочисленных работ, изображающих Арарат, оказалось изображение Араратской долины... без горы Арарат.

Я попробовал кое-как объяснить такой афоризм автора, что Арарат — «воплощение социалистической мечты» армянского народа, хотя признаюсь, что объяснение настолько шаткое, что здесь его не приведу.

Однако запас иллюзий перед истиной не может быть долгим, и он полностью исчерпал себя на этих двух главах. Следующую главу я читал уже трезвым взглядом и без особых усилий увидел и удостоверился, что... «король голый».

Конечно, голый — в рамках материала, изложенного в этом очерке.

Может быть, эта нагота не была бы такой броской, если бы автор рассказывал исключительно о своих впечатлениях, не выходил за рамки литературного жанра и с уверенностью искусного мастера не влезал в сферу живописи. Но здесь он превысил свои возможности и, следовательно, права. А что из этого получилось, увидим далее.

Молодые и, безусловно, талантливые деятели искусства, составляющие существо очерка Хечумяна, — график Рудольф Хачатрян, художники-живописцы Рубен Адалян и Александр Григорян, керамист Арутюн Чакмакчян — яркие представители своего поколения в нашем искусстве. Наше искусство от них уже что-то получило (но возлагает

и гораздо большие надежды), и, конечно, им можно посвящать очерки и статьи.

Таким образом, проблема не в том, почему написан этот очерк, а в том, что в нём написано.

Право быть написанным и представленным людям дано тому слову, где чёрное именуется чёрным, белое — белым, где делается попытка создать у читателя правдивое (или почти правдивое) представление о лицах и предметах и об их месте среди себе подобных. Пишущего совесть обязывает правильно ориентировать и того, о ком написано, и тех, кто будет это читать.

А увлечённый воодушевлением Хечумян забывает о рамках и мерах, когда начинает транжирить хвалебные слова в адрес только проявляющих себя художников. Кажется, он говорит тост и тем самым дезинформирует как самих художников, так и читателей, которые глубоко верят печатному слову.

Вот несколько образцов транжирства Хечумяна.

«Мастерская каждого из этих молодых художников — это одно из созидательных мест, где в первую очередь бросается в глаза яркий талант творца». Эти художники умеют видеть и раскрывать в человеке «его привлекательную идеальную красоту со всей глубиной мысли». График Рудольф Хачатрян — «явление не только благодаря своему блестящему таланту»... У Рубена Адаляна «к врождённому оригинальному таланту прибавился беспокойный, непрерывно находящийся в поисках творческий характер... смелый, богатый неожиданной мощью и светлым воображением... мастер, который ради высшего искусства самокритичен и всегда, посредством неисчерпаемого художественного разнообразия и методикой наведения нежных штрихов, доводит своё слово»; «художник Адалян не может довольствоваться малым... и, говоря о нём как о современном новаторе, современном талантливом художнике, для которого во всех сферах деятельности всё современное близко и родно, как собственная кожа, нельзя выделить одно, забыв о другом, так как и в первом, и во втором он имеет очень своеобразный облик и дополняющий друг друга единственный важнейший призыв — сложное художественное слово современной жизни». «Редкий дар художника», «высокохудожественные и осмысленные портреты», «эти картины — как безупречные художественные произведения Искусства». «Благородный оптимистический талант» Александра Григоряна, портрет Ашхен Туманян — «идеальное произведение среди себе подобных», «художник видит и своеобразно раскрывает внутренний мир думающего человека, идеал человеческой красоты» (кстати, все художники, упомянутые в очерке, — «новаторы», «идеальны» все перечисленные их работы, «идеальны» изображённые в них люди). Чакмакчян «причастен к достоинствам мировой культуры (может быть, ценностям? — В. А.) и смог проникнуть также в самую глубину армянской народной скульптуры, исчисляющуюся тысячелетиями»...

Если бы этими цитатами исчерпывалась похвала, присутствующая в очерке Хечумяна, всё равно этого было бы много для одного очерка. Но я здесь процитировал только часть. Лишённых самообладания похвал здесь слишком много не только в количественном, но и в качественном отношении, и я не представляю, какие слова и словосочетания должен будет найти Хечумян лет через десять, упоминая этих же художников, когда они станут состоявшимися мастерами и более умелыми, чем сегодня.

И как после такого обилия превосходной степени не принимать всерьёз распространённую среди художников шутку: то, чего не сделал Тициан, сделает Амо.

Дереник Демирчян где-то писал: «мера армянина — чрезмерность». Кажется, для того, чтобы доказать этот афоризм, увлечённый своей похвалой и больше не в состоянии сдерживаться Хечумян не замечает, что для сооружения пьедестала одной статуе он разрушает великолепный храм — храм нашей новой скульптуры. Этим он чёрным по белому пишет, что Чакмакчян — самый выделяющийся представитель нашей скульптуры вообще, что он «больше, чем другие, полностью воспринял, что скульптура прошлого своим основным смыслом... не может выражать наше сложное и богатое содержание...», что он «более глубоко почувствовал своё время и требования к нему, чем другие...», что он «больше, чем другие, наделённый талантом... смог привести в себе к новому знаменателю опыт и культуру прошлого, жизнерадостность и стремление к новым высотам бытия».

Но Хечумян надеется, что советско-армянская скульптура должна развиваться во главе с Чакмакчяном, так как он «в сфере армянской скульптуры уникален, как обычно бывают те, кому предначертано право сделать первый шаг и на новый уровень поднять искусство, которое существовало до них».

Читаешь и даже не знаешь: удивляться или возмущаться.

Нельзя сомневаться, что сам Чакмакчян имеет достаточно трезвое мышление, чтобы не принять с лёгкостью этот тост в свой адрес и одновременно клевету в адрес нашей современной скульптуры. И он, несмотря на свой прекрасный талант, с достойным уважением вспомнит имена не только старых мастеров нашей скульптуры, но и немногим старших него Н. Никогосяна и Г. Чубаряна, С. Багдасаряна и А. Арутюняна (могу перечислить и ещё), которые сделали большой вклад в наше изобразительное искусство — больше, чем он, — но в отношении которых слово «уникальный» не произносили даже самые ярые их поклонники.

Богатство нашей скульптуры именно в том, что она имеет много талантливых представителей, в том числе и Арутюна Чакмакчяна.

Неудержимую похвалу и противопоставление одного человека целому коллективу, по-моему, не стоит относить к злорадству — просто Хечумян плохо знает язык живописи, графики и скульптуры. И на каждом шагу это приводит его к неправильным умозаключениям, заставляет путать, например, соус с углём, фон с грунтом и называть их вместе «подкладкой» (хоть бы назвал холстом), что не имеет ничего общего ни с одним из них. И наконец, это часто приводит его к нелепости, притом не только в сугубо профессиональных вопросах. Разве не нелепость, когда с серьёзным выражением лица говорится, что «простое и ясное графическое изображение получает удивительную глубину и, что важно, одновременно внутреннюю глубину...»? Интересно, к чему относится «первая» глубина, и потом — внешняя глубина тоже существует? Что хочет сказать автор, когда пишет, что в статуэтке «Брут» «даже некоторые барельефные детали не мешают видеть углубляющуюся даль...»?

Неужели Хечумян и правда убеждён, что скульптор «для подчёркивания силы и величия использует светлую глину»? И почему наши другие скульпторы не знали о таком чудодейственном качестве светлой глины? Ну пусть хоть после этого используют светлую глину, чтобы застраховаться от создания вялых работ...

Есть хороший обычай: если ты пишешь о произведениях живописи, тем более если имеешь особое отношение к произведению, то вместе со статьёй помещай его репродукцию, чтобы получить право требовать от читателя верить тебе.

Хечумян свою статью репродукциями не сопровождает. И как может сопровождать, когда его описания и умозаключения конкретно не о произведении, а взяты с потолка? Не желая находиться в роли рядового наблюдателя, чтобы чётко и просто пересказать увиденное и почувствованное в картине и в скульптуре, но и не будучи компетентным в этом вопросе, Хечумян пытается создать иллюзию компетентности. Практически во всех случаях (кроме композиций А. Григоряна, где всё сказано конкретно и ничего больше не выдумашь) он не читает и не комментирует находящиеся перед ним портрет, пейзаж или скульптуру, а даёт волю воображению и говорит о вещах, не имеющих ничего общего с реальностью, а уже потом, на основании своих слов (или независимо от них), приписывает этим работам достоинства, которые и я хотел бы видеть, но что-то не вижу. Свои слова аргументирую всего одним примером из многих.

У Р. Хачатряна есть очень лёгкий и приятно выполненный набросок, всего лишь набросок, — «Читающая девочка». О нём Хечумян начинает со следующего многообещающего вступления: «Ещё раз посмотрим на другую картину художника, походящий на человеческий идеал „студентки“ и богатый разными достоинствами портрет женщины, которую он назвал „Читающая девочка“».

Как и следовало ожидать, сам Хачатрян не переоценил свою работу, не назвал набросок портретом. И я не могу предъявить художнику претензию, почему в работе нет всего того, чего не могло не быть в портрете женщины, а также не могу спросить, почему эта работа так и осталась наброском и не была доведена до требуемой портрету выразительности.

Хечумяну претензию предъявить могу: почему он превратил телёнка в быка? Не знаю, что ответил бы автор статьи, но уверен, что он это сделал, так как приготовленную им «ношу» телёнок не осилил бы — значит, пусть телёнок превратится в быка. И Хечумян приступает к нагружению наброска смыслом: так как девочка читает книгу с интересом, следовательно, у неё есть интерес к жизни; и так как в её взгляде есть сосредоточенность мысли, значит, присутствует и «озабоченность за людей, о жизни которых рассказывает книга»...

Читатель может спросить, для чего Хечумяну понадобился этот вымышленный груз с мнимой логикой. Скажу: чтобы сделать вывод вроде — «Ещё раз убеждаешься, что „Читающая девочка“ — твой и только твой умный современник. Её присутствие ты ощущал всю свою жизнь, за неё испытывал гордость и удовлетворение, которое есть в мире».

Бессмертный Паронян говорил: «Видишь, читатель, с каким мастерством я использовал слово, чтобы всё приятно связать».

Да, у Хечумяна «слово приятно связало», но когда тебе нечего сказать, то даже сказанное не к месту красивое слово не заполнит ни одного пустого уголка.

Хечумян так часто ошибается в вопросах художественных описаний и оценок, что невольно кажется: он не ошибается только в том, чего и не стоило говорить, так как это прописные истины. Например: «С фотографической точностью „художественное“ исполнение увиденного и ощущённого внешнего слоя, наполнение поверхностным смыслом

и искусственно замысловатой формой — одним словом, слабый творчеством стал отсталым и препятствующим».

Здесь новое только армянское «искусственно замысловатое».

То, что писатель неважно владеет языком искусства, простительно (хотя непростительно, что пишет о том, чего не знает, тем более печатает). Но есть понятия, общие для писателя, художника, для людей из всех сфер искусства. Речь идёт о понятиях «современно» и «актуально», которые для всех имеют чётко определённый смысл. По всей вероятности, такой же смысл они имеют и для Вигена Хечумяна, так как он пишет: «только связанный с реальной жизнью современник — новатор и передовик», и, говоря без исключения обо всех работах, как высшую оценку отмечает, что они своей формой и смыслом «современны» и «актуальны».

Но слово «современный» он использует так часто, что начинаешь сомневаться: не хочет ли он частотой его упоминания замаскировать что-то, заполнить какую-то пустоту?

Внимательно читаешь очерк и убеждаешься, что обилием слова «современный» он пытается восполнить отсутствие современного в своём очерке. Даже начинаешь сомневаться, что за пределами теоретических разговоров, в конкретных случаях, он представляет, что такое «современное» и чем оно выражается.

Дело доходит до того, что Хечумян всерьёз «логически рассуждает»: так как фон портрета жёлтый, то этим утверждается факт того, что образ... современный, живой. Или он находит, что печаль, пусть «лирическая печаль», — обобщённая черта современных армян, присущее им состояние души, и что с её помощью «художник видит и своеобразно раскрывает внутренний мир думающего человека, красоту человеческого идеала».

Когда я говорю об отсутствии современника, это не значит, что в упомянутых в очерке работах не изображены современные люди. Конечно, все они наши современники: пожилая женщина, жена художника, жена брата художника, отец художника, сестра, Лилит, Седа, ну и сами художники в автопортретах. Но дело в том, что упомянутые в очерке эти и остальные персонажи — в основном люди из близкого окружения художников или люди, которые танцуют, целуются, женщины с кувшинами, лошади, бегущие навстречу свету. А с их помощью не расскажешь (в лучшем случае очень мало скажешь) о нашей богатой и содержательной современности и о современниках. О них недостаточно скажешь также с помощью «Ануша», «Давида Сасунского», «Дон Кихота», «Петроса Дуряна», «1828 года» — скажешь только то, какое отношение к прошлым темам у нашего сегодняшнего человека.

В творчество этих молодых художников пока ещё скудно вовлечены наше время и современники, а очерк Хечумяна это явление ещё более сужает, так как в нём не нашли места те работы молодых, в которых сделана попытка выйти на арену с более развёрнутой тематикой.

Чем руководствовался Хечумян, если не узкими личными пристрастиями, когда упоминает изображённых Р. Хачатряном «нежную и немного кокетливую Махмурову», «добродушного отца», «очень мудрую пожилую женщину», не говоря уже о других подробно описанных работах, но забывает упомянуть многозначительную композицию художника «Вставай, проклятьем заклеимённый», которая на последней республиканской выставке не оставила равнодушным никого? Картина дала обильную почву для выступлений «за»

и «против» и самому Хечумяну могла бы дать прекрасный повод для развития разговора о воспроизведении революционных тем.

Чем руководствовался Хечумян, когда посвящал страницы «Старому мосту Аштарака», «Седе», «Лилит», «Дон Кихоту» Адаляна и одновременно лишь коротко упомянул, что у автора есть картины и наброски на тему завоевания космоса?

Какой прекрасный повод поговорить с Адаляном о самом необходимом для него вопросе, советуя, куда следует направлять его высокие амбиции и настойчивые поиски живописца!

Но Хечумян, не отдавая себе отчёта в том, что делает, молча проходит рядом с идеей, которая связывает художника с одной из передовых и активных тем нашего времени, и как по-современному раскрытый образ современника возводит на пьедестал «Седу», которая, несмотря на свою выразительность и сердобольное отношение художника, ни смыслом, ни способом изображения не проходит дальше эпохи европейского модерна.

Принимая присутствующие у молодых художников промахи за здоровое и прогрессивное, Хечумян не замечает, что оказывает медвежью услугу не только художникам, но и всей нашей живописи в целом. Чтобы не показаться голословным, обращаюсь к выставке в честь 40-летия Советской Армении, выделяя не великие достижения, итогом которых была выставка (это отдельный материал для статьи), а те проблемы, которые пока не дают нам чувства полного удовлетворения, — а если будем рассматривать их через призму статьи Хечумяна, то вынуждены будем сложить оружие в борьбе с изъятиями и запеть: «Всё хорошо...»

Последняя выставка стала огромным прогрессивным шагом для армянской живописи в плане современности и образа современника. Этот шаг — результат борьбы, которая несколько десятилетий велась и всё ещё продолжается ради того, чтобы с наших произведений на нас смотрело наше время со своими передовыми темами и достойными комментариями и наш современник, который своей работой создаёт историю.

В целом мы имеем мало общего в вопросе сравнения с прошлыми этапами истории нашей живописи, но всё-таки в отдельных звеньях в какой-то мере делаем упущения, случается — забываем, что вопрос не только не снят с повестки дня, но и останется первоочередным и актуальным вопросом для советского искусства.

Упускаем, потому что в работах Р. Хачатряна, Р. Адаляна, А. Чакмакчяна, в какой-то мере также А. Григоряна — да и не только их, но и целого ряда в основном молодых художников рядом с ними — наше время и современность ещё не имеют своего достойного места и роли.

Последняя выставка охватывала довольно обширную тематику наших дней, более обширную, чем любая предыдущая. Рядом с небольшими работами немало было произведений, в которые авторы вложили много таланта и чувства и которые посвящены прогрессивным людям и их делам, знаменательным явлениям наших дней. Но при всех достоинствах многим из этих работ присущ один недостаток: они созданы путём зрительного восприятия и чувством сердца, интересными проявлениями цвета и декоративными эффектами (речь не идёт о злопамятном «декоративизме»), но при этом мало места уделено интеллектуальному ритму, вследствие чего недостаточно глубины и волнения — так сказать,

рембрандтовской основы. Этого мало даже в таких удавшихся и несущих печать неоспоримого таланта картинах, как «Времена года» А. Минасяна, «Песня» Н. Гюликехвяна, «Берег реки» А. Мелконяна, «На берегу Севана» В. Саргсяна, «Весна» Н. Котанджяна и так далее. В результате, несмотря на все свои прелести, эти работы (в разных отношениях) страдают какой-то односторонностью.

И ни одна из них не является той композицией, где наш современник был бы представлен правдивостью своей жизни и труда, своим богатым внутренним миром, целостным комплексом своих осмысленных желаний, идеей и осуществлением своего достойного художественного значения.

Советско-армянская живопись ещё должна покорить эту трудную, но возможную и необходимую высоту.

Общеизвестная истина, что наша живопись в какой-то мере отстаёт от нашей смелой и содержательной жизни, пока не шагает с ней в унисон. Чтобы идти в унисон, живопись должна быть активной: активной выбранными темами, своим отношением к окружающему, и эта активность должна выражаться не только чувственным, но и рассудительным, осмысленным путём.

Именно этой активности недостаёт молодым художникам, которых представил Хечумян в своём очерке. И вместо того чтобы помочь им объективно увидеть реальное положение вещей, Хечумян, говоря о любой их работе, считает её достойной нашего времени и, не имея ни единого основания, утверждает, что «они творят нашу жизнь, это ценная и высокохудожественная коллекция, которая отображает повседневную жизнь строящего коммунистический строй современника, который... более близок к созидающему советскому человеку и к достойному вопросу — утверждению истинного представления народа о творчестве». Этим он создаёт болото самовлюблённости вокруг художников, которые имеют все необходимые данные для достижения далёких целей.

Хечумян слишком часто попадает в незавидное положение, когда говорит о художественных формах в живописи или у отдельных её представителей в отдельных произведениях: здесь практически невозможно завуалировать своё незнание набором слов, хотя автор такие попытки делает.

На мелких и отдельных неправильных определениях, которых слишком много, останавливаться здесь не имеет смысла, так как это узкопрофессиональный разговор, но не могу не обозначить несколько принципиальных ошибок. Принципиальных не только для молодых художников, но и для нашей содержательной живописи.

Первое. Особенно в части, посвящённой А. Чакмакчяну, Хечумян много говорит о форме и смысле и об их взаимоотношениях. Но как? Когда речь идёт о смысле, старое и новое — соседи (теоретически на примере нового с преобладанием старого), а когда речь идёт о форме, то здесь встречается слово «современное», но под этим ярлыком автор заменяет настоящее прошлым (или модерном, о котором поговорим отдельно), размышляет исключительно о формах прошлого, о значении этих форм в новом искусстве. При этом он не только не призывает критически использовать старые художественные формы, а наоборот — заимствовать их, считая, что в лучшем случае их нужно проявлять «в какой-то мере» отлично от наших далёких предков.

В этом вопросе единственная современность, которую воспринимает Хечумян, — это «формы проверенного тысячелетиями народно-реалистического выражения», которым под силу выразить «живой смысл новой жизни».

Почему Хечумян стучится в дверь народного искусства? По той простой причине, что народное искусство в вопросе художественной формы несравненно более консервативно, чем профессиональное. А автору именно это и нужно. Кроме того, народное искусство, исходя из конкретного практического назначения, — искусство декоративное, а этот декоратив, как мы увидим чуть позже, для Хечумяна имеет особое значение.

В нашей живописи, будь то иллюстрация или графика, скульптура или керамика, первоочередными должны быть и есть новые формы, исходящие из социалистического содержания. Хечумян теоретически это чувствует и «по-маяковски» противостоит «современным генералам, одетым в доспехи средневековых рыцарей». Он даже признаёт, что в нашей современной скульптуре немало было создано «современных генералов в современных мундирах». Но он это делает, чтобы ещё более возвысить Чакмакчяна и используемые им художественные формы, которые понравились Хечумяну потому, что пришли из прошлого (у Чакмакчяна действительно есть поиски нового, которых очеркист не заметил и не упомянул), и выбранные им темы, где преобладает старое. И он пишет, что «...произведения (Чакмакчяна) имеют более высокое воинское звание и права», чем эти «современные генералы в современных мундирах».

Как здорово было бы, если бы каждый искусствоведа за такую «похвалу» призвал автора статьи к ответственности.

Второе. Вокруг направления армянской живописи в 1944—1945 годах начался спор, который продолжается до сегодняшнего дня, но уже не имеет сторонников среди более или менее понимающих наше искусство, а также среди хоть сколько-нибудь умных любителей. Некоторые говорили «солнечная Армения» и сразу делали из этого заключение, что армянская живопись должна быть декоративной, так как это исходит из природы Армении, это типично армянское выражение. И вот это умонастроение сегодня нашло своего недальновидного защитника в лице Вигена Хечумяна. Передадим слово ему: «Армянская природа-нагорье в своей основе именно декоративна...», и влияние этого «дало жизнь реалистичной, декоративно-монументальной и многозначной констатации». Сегодня Чакмакчяна окружает «одна и та же многообразная, в своей форме декоративно-монументальная армянская природа; сейчас она диктует свою форму». По всей вероятности, Виген Хечумян плохо знает Армению. Солнечные дни в Армении чередуются с пасмурными и дождливыми, рядом с голыми и выжженными солнцем горами и равнинами есть сады и густые леса, речки и истоки, которые даже Хечумян не может называть декоративными.

Но вообще неправильно делить природу на декоративную и рукотворную.

Всё зависит от подходов и предпочтений художников: одни и те же части нашей природы, те же горы на картинах Мартироса Сарьяна очень часто находили декоративную трактовку, а у Егише Татевосяна — рукотворную... Может ли кто-то утверждать, что Сарьян или Татевосян не чувствуют нашу природу, не нашли художественную форму для её правдивого изображения? Несмотря на значимые различия, и Сарьян, и Татевосян, и Агаджанян безмерно близки и родны нашей родине, её человеку и природе, и они —

неоценимое богатство нашей народной живописи, её различные проявления.

Хечумян переоценивает роль природы в вопросе формирования художественной формы. Национальный менталитет, традиции, образ жизни народа и другие факторы имеют здесь немалую роль, и чтобы знать это, необязательно быть искусствоведам.

В корне неправильно и ненаучно заключать понятие национальной формы в единственное художественное направление и в его идеологические возможности и считать это направление путём развития национального искусства. Это тем более неприемлемо, когда речь идёт о декоративном направлении.

Будучи далёк от того, чтобы противопоставлять друг другу декоративное и реалистическое, считая недалёковидной и пагубной ту мысль, что декоративное чуждо нашей современной жизни и художественному восприятию, и высоко оценивая выразительные и другие возможности декоративного направления, я не могу не отметить, что тем не менее декоративное направление в какой-то мере ограниченное искусство: та осмысленность и рассудительность, то многогранное выражение нашего современника, о чём шла речь выше, по всей вероятности, находятся вне целей и возможностей декоративного искусства.

Третье. Изображённая Адаляном Седа — девушка, которая живёт с нами под одним небом в Ереване: я видел её. Но что заставляет меня не видеть современника в её портрете? Стилль изображения и, может быть, даже творческий метод. Этот стиль исходит от модерна начала века, исходит от Модильяни, влияние которого в творчестве Адаляна, кажется, не надо доказывать.

Те же вертикальные группы, вытянутая шея, острота форм и цветовая гамма, с помощью которых получается болезненное выражение, Хечумян «ошибочно» считает армянскими.

Но если болезненное выражение образов Модильяни правдиво рассказывает о его среде и современнике, то, становясь методом изображения советского человека, оно лишает нашего современника его жизненной истины, словно переносит его в другие времена, в другую среду.

Конечно, влияния практически неизбежны, так как на данном этапе развития нашей живописи в ней получили распространение поиски новых художественных форм, диктуемые эстетическими требованиями советского человека. Но суть критики именно в том, чтобы помогать художникам освободиться от влияний, ведущих в тупик, иные влияния использовать критично, брать из них только то, что перспективно и способствует поискам своего. Модильяни — одно из увлечений Адаляна, но не единственное. При этом у художника немало своих, не повторяющих других поисков, но пока это отдельные проблески, не приведённые к общему знаменателю.

В мастерской Адаляна я увидел великолепный талант, необычное трудолюбие, готовность к непрерывным и трудным поискам, искренние восхищения и столь же искренние заблуждения. Он ищет себя, ищет свой стиль, но, к сожалению, меньше всего ищет своё слово. Иногда складывается впечатление, что художник вообще не придаёт значения тому, что изображено, — только бы найти интересное и своеобразное строение композиции, необычный колорит, выразительные контрасты света и тени. Любой

незначительный сюжет, маловажный случай, которые другому могли дать повод для наброска, Адаляну дают повод сотворить целый ряд живописных картин, где потраченные средства обратно пропорциональны сказанному слову.

В нашей живописи это не уникальный и даже распространённый случай. Так, например, на последней выставке Г. Агасян выставил выделяющуюся свежей художественностью и наглядностью работу «На балконе», где изображена всего лишь двух-трёхлетняя девочка, обутая в туфли взрослого человека. Не скрою, вместе с другими я тоже с интересом смотрел картину, но всё время думал: стоило ли тратить столько средств для того, чтобы выразить такую малость? Ведь можно было бы то же самое пересказать более скромными средствами.

Обмакнутая в масляную краску кисть обязывает: она любит изображать значимое и достойна этого.

Однако причины одного и того же явления у Агасяна и Адаляна разные. Агасяну помешала его склонность к «мелкой мелочи», которая выразилась в изображении тем советской бытовой живописи, а Адаляну — модерн со своим бесцеремонным отношением к содержанию.

Пытается ли Адалян изображать новое? Да. Но, за исключением одного, этих его попыток я не увидел. Требовательность художника к самому себе диктовала ему не показывать их мне. Он даже нашёл в себе силы признаться: «Не получаются». Думаю, он согласился со мной, почему не получаются (если это действительно так, значит, он не может согласиться с Хечумяном), а если «получаются», то почему получаются. Не получаются, потому что свои поиски он осуществляет независимо от содержания, притом часто с помощью старых форм, которые от Домье доходят до Модильяни, но дальше практически не идут. И под эти формы он старается поместить современное содержание.

Адаляну не хватает живого общения с жизнью и, в изображении этой жизни, подхода в непредвзятой художественной форме.

Сама жизнь, продиктованное ею содержание, существующие живые вдохновения сами принесут с собой художественные формы, достойные изображения, — тем более такому талантливому и чуткому художнику, как Адалян.

А модерн не должен быть его спутником. Он не должен быть спутником и Чакмакчяна и даже в отдельных случаях не должен ему диктовать, что в скульптуре или керамике пренебрежение реальными формами может быть путём поиска нового. Кстати, замечу также, что, кажется, существует неписанный закон, согласно которому у нас более снисходительное отношение к присутствию модерна в изобразительном искусстве, чем в иллюстрации или в скульптуре. По сути, это имеет свои логические причины. Мне кажется, одна из них в том, что в иллюстрации и скульптуре мы преуспели, создали свой стиль и методы выражения, а в изобразительном искусстве этого счастья ещё не достигли и вынуждены заимствовать больше, чем нужно, и из далёкого прошлого, и из народного искусства, и из старого и нового модерна.

Какая прекрасная и привлекательная перспектива: быть одним из тех, кто диктует современную тематику в гончарном искусстве, и одним из искателей его родных и новых качественных художественных форм!

Четвёртое. С профессиональной точки зрения практически все изобразительные композиции последней выставки, однозначно, стоят выше своих прототипов 1920-х и даже 1930-х годов. Изменились времена, изменились нормы профессионального мастерства, наши требования к художникам и скульпторам. Сейчас от наших художников мы требуем высокого профессионализма, который есть одно из необходимых условий социалистического реализма, а его недостаток (если сумеем увидеть) отмечаем как существенный изъян. Если бы Хечумян присутствовал на обсуждениях юбилейной выставки, он убедился бы в этом.

В очерке Хечумяна нет ни единого слова о профессионализме, но я не могу возражать против этого, так как автор не специалист и не обязан рассматривать вопрос с этой стороны. Можно даже сделать вид, будто не видишь, что в статье он обязывающе претендует придать ей внешне профессиональный оттенок. Но я не могу забыть его щедрые, направо и налево разбрасываемые безоговорочные хвалебные слова, сплошное отсутствие помогающей и здоровой критики и эпитет «идеальный», который встречается во всех обсуждаемых работах, что в свою очередь означает «идеально» также и в профессиональном смысле.

Но если в творческом плане одарённой натуре Р. Хачатряна чего-то и не хватает, что мешает ему создавать до конца правильно построенный и законченный графический образ, — это профессионализма (конечно, здесь и везде речь не об академической завершённости и замученности картины, а о грамотной и архитектурной структуре и целевой форме).

Как можно представлять как идеальную композицию «1828 год» А. Григоряна, которая действительно интересна во многих отношениях, если в ней немало недостатков изображения и структуры, не найдены отношения оттенков?

В очерке Хечумяна недооценена основа живописи — профессионализм. В чём причина? Разве только в том, что для автора профессионализм — язык «марсиан»? Или ещё и в том, что, как бы странным это ни показалось, у нас есть люди, для которых каждая реалистически выполненная работа считается соседом натурализма (если не натурализмом), или каждое своенравное изувечивание форм становится предметом поклонения.

Не хочу делать догадок, но и не могу не отметить, что вне зависимости от причин в этом вопросе Хечумян преподнёс медвежью услугу нашим художникам.

Очерк, рассказывающий о времени и современнике (будь то художник или его герой), должен был быть написан с позиции современника.

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

On Time, the Contemporary, and One Article

This file was downloaded from:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0004-%D0%B0?lang=ru>

Works by Rudolf Khachatryan © Heirs of Rudolf Khachatryan. Other texts, photographs and design © their respective authors. When using this material, please credit the source and link to the page above.

Рудольф Хачатрян (1937–2007)

Цифровой архив Рудольфа Хачатряна · rudolfart.com

О времени, современнике и одной статье

Файл скачан со страницы:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0004-%D0%B0?lang=ru>

Произведения Рудольфа Хачатряна © наследники Рудольфа Хачатряна. Остальные тексты, фотографии и оформление © их авторы. При использовании материала укажите источник и ссылку на эту страницу.