



Армянский авангард внутри тотали- таризма

*... лично мне кажется, [что] хуже для
художника ничего нет, когда его
признают, когда его творчество не
вызывает споров, когда исчезает загадка
из его произведений.*

Минас Аветисян

Из частной переписки, архив Р. Ангаладяна

*Книга – надежда человека обрести свою
тьень.*

Рубен Ангаладян

«Слова для облаков». Книга эссе



**АРМЯНСКИЙ
АВАНГАРД
ВНУТРИ
ТОТАЛИТАРИЗМА**



Рубен АНГАЛАДЯН

АРМЯНСКИЙ АВАНГАРД

**ВНУТРИ
ТОТАЛИТАРИЗМА**

КНИГА ЭССЕ

АВТОР ВЫРАЖАЕТ БЛАГОДАРНОСТЬ:

Национальной картинной галерее Армении;
Музею современного искусства в Ереване
и лично его создателю Генриху Игитяну;
Музею С. Параджанова в Ереване
и лично директору музея Завену Саркисяну;
фотографу Погосу Погосяну;
семьям, наследникам и художникам, всем,
кто предоставил ценные воспоминания, материалы,
картины, документы, письма, слайды, фотографии...
Особая благодарность Мартину Минасяну.

Редактор К. М. Успенская
Художник Е. Б. Большаков

ISBN 999305447-X

*Большая часть фотографий и иллюстраций
с работ художников в альбоме
публикуются впервые.*

Авторы фотографий, слайдов:

П. Погосян, З. Саркисян, Т. Пашаян, Р. Минасян
В. Долматовский, А. Петросян, Ю. Мечетов,
А. Ангаладян, Б. Мависакалян, В. Марашлян, В. Касабян,
Ш. Минашакяни и другие, чьи имена не сохранило
безжалостное время.

© Р. С. Ангаладян, составление, текст. 2006
© Е. Б. Большаков, макет, оформление. 2006

На титульном листе:

Арабят эстетический, зовущий...

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

9

СТАНОВЛЕНИЕ ЕРЕВАНА КАК КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ АРМЕНИИ И НАЦИИ

15

Сергей ПАРАДЖАНОВ

28

Вруйр ГАЛСТЯН

46

Оник МИНАСЯН

60

Минас АВETИСЯН

74

Ашот ОВАНЕСЯН

90

Рубен АДАЛЯН

106

Арто ЧАКМАКЧЯН

120

Генрих ЭЛИБЕКЯН

136

Мартин ПЕТРОСЯН

152

Рудольф ХАЧАТРЯН

168

Сейран ХАТЛАМАДЖЯН

182

Ерванд ГОДЖАБАШЯН

196

Эдуард ХАРАЗЯН

212

Роберт ЭЛИБЕКЯН

228

Ара ШИРАЗ

242

Юрий ПЕТРОСЯН

258

Генрих ИГИТЯН

274

ПОСЛЕСЛОВИЕ

291

Список иллюстраций

295

Армения. Крепость Амберд. X-XI вв.







Идея написания книги о шестидесятниках была много лет назад (начало восьмидесятых) предложена мне Э. Харазяном. Тогда этот разговор мне показался интересным, но не более.

■ Прошло 20 лет! Армения получила независимость, поменяла политическую систему государственного устройства, народ за это время успел пережить свое духовное единение и разочарование. За это время многие из интересующих меня художников ушли из жизни, часть покинула страну. Пришел XXI век. И вот в один из зимних дней в мастерской все того же Харазяна неожиданно всплыла та давняя идея. Эдик пригласил Араика Шираза и меня на серьезный разговор. Мы сидели вокруг раскаленной печки и обсуждали эту заманчивую идею. Говорили немало, но толково. Обдумав, оба художника пришли к выводу, что такая книга-альбом действительно необходима. И что лучше всего это смогу сделать я, учитывая многие обстоятельства, в том числе и мой независимый от влияния самих художников характер. Об этом замысле ребята поделились с Робертом Элибеяном, который не только поддержал Араика и Эдуарда, но попытался придать процессу осмысленный и конструктивный характер.

■ Вскоре мной была предложена концепция книги, которая лишь с незначительными дополнениями была одобрена художниками. Смысл концепции заключался в том, что шестидесятые годы XX века впервые стали десятилетием, когда в новых условиях зарождающегося государства (а это, как известно, процесс длительный) целостно и ясно предстает армянская культура. Именно в эти полвека стали обо-

ПРЕДИСЛОВИЕ

значаться приоритеты и направления национальной культуры. В эти десятилетия из разных стран стали приезжать самые выдающиеся деятели национальной культуры, придавшие самой Армении и ее духовным и художественным богатствам новый смысл.

■ Период 60-х годов фокусирует зарождение той живой связи между прошлым и настоящим, которая была утрачена за все эти века. Поэтому я даю панораму культурной жизни Еревана и нашей данного периода в контексте всего XX века.

■ Ереван как художественная среда, как столица Армении, обрел свой образ, интеллектуально окреп, а в искусствах стал самостоятельно думать и творить именно в этот период. Естественно, речь, в первую очередь, идет о мировоззренческих и эстетических обобщениях, о системном художественном подходе. Мне видится весь опыт национальной культуры как непрерывный поток художественного воображения, как целостное и всеобъемлющее явление жизни.

■ Итак, с падением Анийского и Киликийского царств армянская культура как целостное явление прерывается. Далее развиваются лишь отдельные ветви искусства. С возрождением армянской государственности (в 1918 году) вновь пришли эти удивительные времена, когда были все условия и компоненты для зарождения целостного и системного национального художественного мышления. Этих времен системного самовыражения, как наивысшего этапа развития художественного самосознания нашей, армяне ждали долгие века.

■ Сегодня наш важнейший вектор интеллектуального, художественного поиска направлен не на ВЫЖИВАНИЕ, как это было целое тысячелетие, а на РАЗВИТИЕ. Меняются во всех звеньях национальной культуры параметры оценок, фундаментальные понятия, легшие в основу национальной традиции. Теперь наш взгляд должен более универсально видеть, понимать и оценивать роль и достижения культуры. Это и есть высшее благо государственной независимости. Мы должны преодолеть атавизм национального мышления народа, который, не имея государственности в ее высоком и всеобъемлющем значении, слепо подменял одни понятия другими. С потерей государства мы потеряли реальное управление нашей нацией.

■ С потерей государственности у нас, как у любого другого народа, было отнято очень многое, если не все. Однако никому не дано было отнять нашу внутреннюю свободу, которая есть великолепная почва для мудрости. Никто не мог и не смог отнять нашу любовь к нации – отсюда наша родовая гордость, наш патриотизм,

наша жертвенность... Точно так же мы гордимся нашей любовью к родине, к истории армянского народа, которую мы часто мифологизировали и продолжаем мифологизировать даже в наши дни. Вот почему вся наша историческая мысль, отражающая наше самосознание, наше мировоззрение, напоминает морализованную, романтическую литературу, где есть герои и предатели, друзья и враги. И нет взвешенного объективного анализа. Хотя к началу XX века появляются выдающиеся историки (к примеру, Н. Адонц или А. Манандян), научная прозорливость которых создала благоприятные условия для написания фундаментального труда «Политическая история Армении» вместо существующей «Истории армянского народа». Существующая история также отражает последствия потери нашей государственности. Как и многое из того, что позволяло нам выжить в условиях порабощения, заставляло подниматься с колен и верить в свое светлое будущее, сегодня может и мешать нашему гармоничному развитию. Но пришла независимость, и прежнее мышление не может быть объективным.

■ Нам необходим объективный взгляд и на нашу культуру. И это тоже веление времени. Мы не можем упустить свой шанс понять, смоделировать и передать наш интеллектуальный опыт будущим поколениям творцов.

■ Так или почти так я говорил в тот день у жаркой харазяновской печки. Мне было важно увидеть в них единомышленников, личностей, мысли которых выходят за рамки собственных профессий, определяя иные творческие масштабы. Высказав все это и получив одобрение от ребят, я и приступил к написанию этой книги. Более полутора лет я с огромным увлечением работал над этой своеобразной монографией.

■ Многие оценки и выводы, высказанные мной в этом труде, прозвучат в нашей мировоззренческой, исторической, художественной мысли впервые. И они могут иметь многочисленных оппонентов. Но мне важно смотреть в будущее, дать поворотный толчок нашей мировоззренческой и культурологической мысли.

■ В работе над книгой для меня важнейшим был не только культурный пласт, который я исследую, но и в каком контексте национальной и мировой культуры я все это вижу, вписываю. Сама структура книги (композиционно – триптих), составленная из философско-культурологических эссе, написанных в свободной, иной – в поэтической манере, позволяет мне для каждого художника найти свой ракурс и форму, свою стилистику, свою неповторимую интонацию. Каждое эссе призвано дополнять общую картину того художественного мира, который открыт для будущего, но не покинул замечательных биографий. Я попытался увидеть их творчество освобожденным от каких бы то ни было объективных или субъективных мнений, от национальной близорукости. Мне показалось, что разномасштабные и мало что говорящие награды и звания полностью могли бы искромсать, деформировать целостную картину моего замысла. Именно поэтому я их и опустил. Я попытался показать реальную картину, что и есть наша с вами жизнь.

■ Как автор могу сказать, что во время работы над книгой я ощущал себя одним из персонажей этого времени, работал с любовью и уважением к каждому имени, которое хоть раз упоминается на этих страницах. Ведь у любого высокоразвитого народа художественная культура – это многослойная и действенная, непрерывная во всех областях искусства система, где важнейшими, как правило, бывают две подсистемы культуры: Фольклор – основа национальной души, именно здесь проявляется своеобразие и потенциал нации, и Высокопрофессиональное искусство, доминирующее и ведущее, обладающее универсальной Мерой вписания в мировую культурную жизнь. Сегодня же в нашей жизни главенствует Низкопробная культура, или, как ее окрестил народ, – «Рабис».

■ Моя задача была показать узловый момент вновь возрождающейся Высокопрофессиональной подсистемы, доминирующей и ведущей, создающей универсальную Мету в условиях только-только возрождающейся целостной и базисной

НАЦИОНАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ. Это и есть государство плюс культура. Именно Высокопрофессиональная подсистема (при всем многообразии эстетических взглядов, течений, возможно, даже отрицающих друг друга или дополняющих) обязана поднять потенциальную планку национальной культуры в мировом рейтинге культур и цивилизаций. Она откроет перед миром преимущества нашего национального художественного мышления как одного из своеобразных, универсальных, стойких систем, как во времени, так и в пространстве.

■ Сегодняшняя Армения переживает исторические времена, потому что к системе КУЛЬТУРА, которую берегла и частью развила нация, приплюсована система ГОСУДАРСТВО – наиболее универсальный механизм для развития культуры. И чем развитее государство, тем объемнее понимание роли и задач культуры. Все это и становится важнейшим поводом моих сегодняшних раздумий и в глобальной системе диалога цивилизаций. Ибо диалог ВОСТОК – ЗАПАД проникает этой единой сквозной идеей, единым смыслом рождения, синтеза и развития.

■ Свою национальную культуру (как духовную так и светскую) армяне многие века создавали (и оберегали от чужеродных влияний) именно в лоно национальной церкви – вот еще одна система национального самосознания. И теперь церковь и деятели культуры с пониманием должны относиться к высочайшей роли, которую играет правильный выбор творцов для создания культового искусства, чьи истоки уходят в глубокую древность. Культовое искусство также должно иметь свой модуль оценки, свое место в художественной культуре, в самосознании нации. И мне радостно отметить, что сегодняшшний Католикос всех армян Гарегин Второй желает создать усыпальницу для армянских католикосов. Это не только благородное начинание, но и подлинное веление времени. В таких актах мы можем видеть целостность нашего мышления, правильность акцентов в ценностной шкале нашей истории. Мы должны отходить от случайных акций в сторону взвешенного системного подхода.

■ Самооценка нации должна быть адекватна всем ее внутренним ресурсам и той реальности, которая предстает как действительность, тогда и самовыражение будет полным и гармоничным. В противном случае мы обречены на поражение, как это было не раз. А стало быть необходимо, чтобы нация жила и творила продуктивно, не теряя, а все более и более совершенствуя систему отбора (модуль справедливости плюс механизм селекции). Вспомним английского историка А. Тойнби, который говорит, что если нарушен модуль справедливости в нации или государстве, то они обречены на разложение.

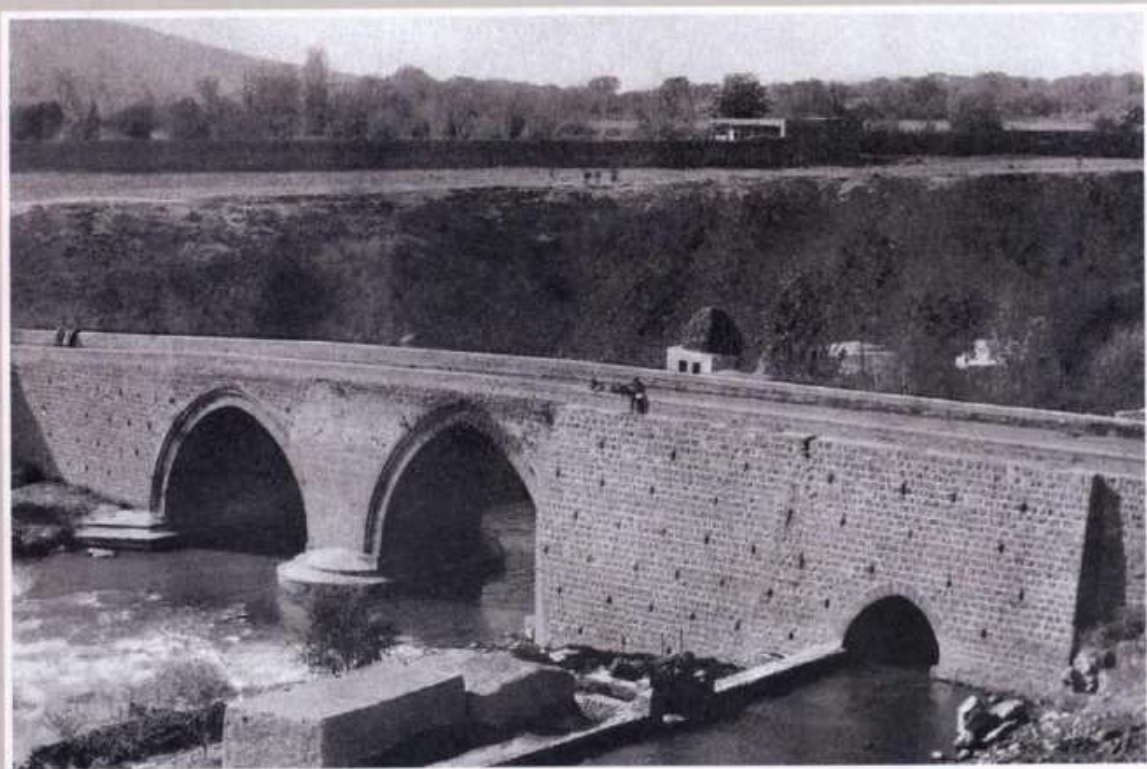
■ Художественная культура Армении большей частью исследовала чувственный, эмоциональный мир человека. Ведь у порабощенного народа оставалось очень небольшое пространство для творчества (разрушен иммунитет нации), и в первую очередь это было народное творчество и духовная культура. Говоря более обобщенно, мы создали культуру чувств. А в иные века и более локально – культуру печали, скорби и скитаний.

■ В условиях существования независимого государства нам дана возможность полнокровно жить, быть открытыми миру, храня и развивая меру восприятия живых процессов во всем мире. Нам не к лицу декларативный патриотизм. Интеллектуальная мудрость нации – это глубокий неспешный анализ и своевременное и адекватное действие. И совет различных видов искусств здесь один из важнейших.

■ Перед Вами, читатель, книга, которая размышляет не только над целым пластом национальной культуры, но и дает системную оценку художникам, всему явлению армянского авангарда 60-х годов и шире – национальной культуре и времени. По сути, это первая решительная попытка выйти из опыта описательной истории культуры Армении к аналитическому и всеохватывающему осмыслению художественной жизни 60-х годов и всей национальной истории культуры в контексте мировых процессов.







Что помнит этот Мост XVI века
через реку Раздан в Греване ...

1. ПРЕДЫСТОРИЯ КРЕПОСТИ

Однажды я уже писал, что города, как камни или народы, рождаются лишь раз. Ереван однажды родился крепостью и ею остается на протяжении всей своей очень долгой и странной истории. Город возник в древнейшие времена (в 782 г. до н.э. за тридцать лет до рождения «вечного Рима») на перепутье нескольких важнейших культурно-экономических артерий, чьи векторы духовного и мировоззренческого характера не всегда совпадали с векторами торговой выгоды или военного предпочтения. А военное противостояние на данном перекрестке мира было явлением не только постоянным, но и жестоким. Именно противостояние и было необходимым условием выделения и формирования армянского народа. В то же время терпимость и понимание всегда оставались условием существования государства Армения. Я не буду касаться очевидных приоритетов того или иного периода национальной истории или более определенно, самого зарождения города. Хотя попутно скажу, что его родители – урарты, вскоре составившие один из компонентов этногенеза армянского народа.

Для моей темы важно, чтобы звучала тема духовного родства, если угодно, художественного комфорта, тема поиска творца внутри некоего замкнутого условного пространства человеческой общности, обозначенный когда-то царем Менуа как Эребунни, который, пройдя тысячелетия, и есть наш сегодняшний Ереван, столица Армении.

Процесс жизни – не самоцель, именно поэтому не могу принять формулу, которую слышу ежедневно в разных концах Еревана: «Многие народы исчезли, а вот мы, армя-

не, остались», или: «Мы были, есть и будем», ибо я не слышу вопроса: как? Это означает, что у нас отсутствует оценка качества нашей национальной жизни. Стало быть, наши приоритеты – лишь выживание?! Ведь самым сильным индикатором качества жизни является высокая культура нации, которой мы лишь гордимся, хотя ее никак не поддерживаем.

Художественная мысль в городе имеет сложный механизм рождения, куда входят многие компоненты, создающие своеобразие художественной мысли, в том числе и художественная культура деревни, но уже на новом уровне осмысления. К примеру, одним из важнейших векторов ощущения – есть ощущение времени и пространства, они в городе и в деревне отличаются друг от друга и по форме, и по содержанию.

Ереван входил в XX век как-то весело, в чем-то даже бесшабашно (кто слышал городской фольклор тех лет, тот поймет меня), маленькая сильная крепость, мне кажется, не разделяла того трагизма положения, которое нависло над самой нацией. И этому есть свои причины, город еще не отвечал за всю нацию, город был захолустным городишком, провинциальным административным центром на периферии Российской империи. Медленное смещение мировоззрений, языков, этнических и религиозных обычаев и привычек многих народов региона, а также политические и военные аспекты сделали свое дело – Ереван к началу XX века стал открываться миру. В нем стала теплиться наша национальная НАДЕЖДА на лучшую жизнь, и вскоре он стал столицей возрождающейся многострадальной страны.

Так на политической карте мира появилась независимая Армения, и что желал ее народ, знал и в это глубоко верил лишь Ереван, ее столица. Вот эта вера никогда не покидала стены этой крепости, каждого дома – старого Еревана.

«Ереван – крепость» – пролетело в голове поэта Егише Чаренца, который подарил столице больше, чем цикл стихов «Уличная шеголиха», – он подарил БУДУЩЕЕ. «Ереван – крепость» – открылось художнику Мартиросу Сарьяну, давшему всем нам новый эпос, но теперь в живописи. То же увидел писатель Костан Зарян, чья метафора романа «Корабль на горе» говорит о парадоксальности армянской жизни... И каждый житель Еревана осмыслил эту метафору по-своему. Стайка молодых творцов-конструктивистов стала разрушать тело спонтанно сохранившегося в веках города-крепости. Колониальная архитектура (конца XIX – начала XX вв.) стала уступать место свободным поискам первых авангардистов. Стала маячить свобода. Так в умах архитекторов тех лет стали возникать новые улицы, площади, пространства.

Город приобретает черты города лишь после устойчивого интереса его обитателей к художественным возможностям каждого индивида. Многообразие художественной жизни улицы (возьмем, к примеру, спектр от образа попрошаек до образа

СТАНОВЛЕНИЕ ЕРЕВАН КАК КУЛЬТУРНОЙ СТОЛИЦЫ АРМЕНИИ И НАЦИИ

экстравагантного артиста) делает город не только открытым миру, но и богатым в собственном представлении о прекрасном. Синтез художественного мышления и есть диалог человека с замкнутым условным пространством города, где окружающий пейзаж природы становится частью большой системы отбора и познания, выявляющий целостные художественные формы жизни как самого города, так и его творцов.

Предстать, перевоплотиться в иное качество – вот подлинный театр города, здесь и рождается пространство художественного образа, будь то слово, музыка или изобразительный ряд. Но Ереван, рожденный однажды крепостью, таковым остается и теперь. Именно поэтому главное место, где раскрывается сущность ереванца, не его двор, как это существует в Тбилиси, который рожден майданом, не проспект, как в Петербурге, не бульвар, как в Париже, не площадь, как в итальянских городах Возрождения, а дом. Родина ереванца – ДОМ, именно здесь он полностью свободен и многозначен в своих родственных, дружеских и творческих связях. А также сосредоточен и одинок как мечтатель. Город-крепость выстраивает характер ереванца именно с такой доминантой. Именно таким собранным и немногословным предстает истинный ереванец перед иностранцами, в том числе и перед своими соотечественниками, поражая их своим сдержанным характером и не такой



Ереван, улица Абовяна. Здание АЮКСа.
Конец XIX – начало XX вв.

уж мягкой добросердечностью. Восточный элемент в характере и в быте ереванца делает его не только загадочным, но и в чем-то лукавым и наивным одновременно. Стало быть, восточный окрас характера ереванца создает достаточную почву для создания противоречий внутри целостного его образа? Бесспорно! Однако сдержанность и чело-векоелюбие ереванца, где немало провинциальной замкнутости, все же связаны с характером города, который не сдается и продолжает оставаться крепостью. Здесь изначально улицы и дома строились лицом вовнутрь по отношению к внешнему миру, даже армянскому. Величие А. Таманяна в том, что он будет проектировать такой город, который опирается на национальную психологию армян, и в то же время будет определять условия нового геополитического мышления нации. Вот почему Арарат воспринимается как часть обороны или атаки. И так будет всегда...

Ах, эта Большая Гора, мой АРАРАТ...

Большая Гора над всем пейзажем, словно мистический знак, словно таинственный глаз, словно слово, которое понятно лишь избранным, но до конца не понятно никому. Кто сказал, что Большая Гора – наш символ? А если и символ, то символ чего? Символ жизни, столицы, мести, компромисса, терпения, нашей победы или поражения, нашей древности или символ-утверждение, что мы всегда здесь были, или символ-оправдание нашего существования лишь на этой части Армении? А может, Ереван – символ поиска радикальных путей преодоления деформации нашей национальной души, ведь потеря западных областей Армении подобна безжалостной ампутации огромной части тела и души... Вся эта агония, этот ужас и стресс, пережитые народом и его столицей, передаются и нам через все эти долгие десятилетия.

Однако была и победная весна 1918 года в Ереване, был Сардарапат и была Великая Надежда, была Любовь и Отвага Первой республики. А впереди было все то, что составляет удивительную страницу национальной да и мировой истории.

2. РОЖДЕНИЕ СТОЛИЦЫ. ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

многих в 1918 году впервые за свою почти трехтысячелетнюю историю стал столицей нового государства – Армянской республики. Ереван стал столицей Армении. Это была 12-я столица Армении. В двенадцатый раз нация делала попытку доказать, себе и миру,

С распадом Российской империи в 1917 году Эривань – крепость и захолустный городок на южной ее окраине – неожиданно для себя и для



что на этот раз общенациональная мысль и воля соединились навсегда. Еревану надо было еще доказать, насколько сильна общенациональная воля к объединению и насколько силен, мудр он для тех задач, которые со всех сторон обступили разоренный и только что переживший геноцид народ. И Ереван принял все это достойно. Так начиналась новая эра в жизни армянской нации, так начиналась Первая независимая республика, а потом и Вторая, полузависимая...

Все победы, разочарования, триумфы и отчаяние XX века были для Еревана единым потоком: Сардарапатская битва, Севрский договор, предательство и падение Первой республики, советизация, времена голода и первых репрессий, годы бурного роста жилищного строительства и индустриализации, далее – коллективизация и мрачные ночи сталинских застенков и массовых выселений, далее – мировая война, когда доблесть и отвага армянских воинов против фашизма на Востоке (в советских войсках) и на Западе (в частности, во французском сопротивлении) были общепризнаны... Потом наступили странные годы репатриации и выселения в Сибирь, и далее – бурные годы полусвобод постсталинской эпохи, вплоть до митингов 1988 года, до взятия Шуши... Сегодняшний Ереван жаждет отстоять в дипломатическом и военном противостоянии с оппонентами Армении подлинную справедливость, достоинство и национальные интересы.

А тогда, в 1918 году, национальное правительство приглашало со всего мира армян (очень многие из интеллигенции и без приглашения мчались сюда) на свою историческую родину, получившую более чем через тысячу лет свою лелеемую в мечтах независимость. Из разных стран (и в первую очередь из России) армяне потянулись в Армению жить, созидать и мечтать. Интеллигенция, олицетворяющая совесть, интеллект и талант армянского народа, первая поселилась в ограбленной, растерзанной и мужественной стране. Ереван вбирал огромный, неоценимый опыт творцов, приехавших сюда, к подножью Арарата, чтобы построить его удивительным, открытым, солнечным городом для всех армян, для всех людей доброй воли. И через десятилетия Ереван унаследовал характер, душу, мысль этих удивительных мечтателей, и в первую очередь – Александра Таманяна (создатель первого генерального плана Еревана, в 1919 году) и Егише Чаренца, лучшего поэта Первой республики и всего века. Именно эти гениальные творцы – поэт и архитектор – открыли в ландшафте долины, в национальной истории, в характере народа, в его художественном мироощущении то, что и стало

Ереван, кинотеатр «Москва», 1935–1937. Архитекторы Г. Кочар, Т. Еремиш



Ереван. Дом правительства. 1926-1941.
Архитектор А. Таманян

Ереван. Памятник архитектору А. Таманяну. 1969. Скульптор А. Овсепян,
архитектор С. Петросян

сегодняшним Ереваном. Во время Первой республики здесь жили такие выдающиеся ученые и деятели культуры как А. Манандян (основатель Национального университета), Н. Агбальян (первый министр культуры и образования независимой Армении), Д. Демирчян, А. Агаронян, Д. Ананун, Л. Шант, М. Абебян, А. Коджоян, С. Махасянц... Сюда приезжал Ованес Туманян.

Наша столица будет переживать подъемы и спады, но она никогда не изменит великой миссии – создавать подлинное искусство, быть современным, но в то же время хранить национальные традиции. В этих условиях синтез в национальной культуре и есть создание системы художественных ценностей, базисно опирающейся как на архетипы, так и на традицию, на современные художественные технологии. Это очень сложный и чрезвычайно тонкий процесс, важнейший иммунитет самосознания личности и нации.

Первая республика продержалась почти два с половиной года и в самом конце ноября 1920 года страна стала советской. Но впереди было еще почти полугодовое восстание, вооруженное сопротивление армянского народа зверским действиям новой власти. И лишь с конца 1921 года Ереван стал вновь принимать интеллектуальную элиту нации. К чести Второй республики, она также открыла двери для своих творцов. Они приезжали зрелыми художниками, писателями, архитекторами или композиторами, неся с собой художественный, эстетический опыт многих школ и народов, где они получали образование, где формировалась их творческая индивидуальность.

И весь этот спектр художественных вкусов, стилей, взглядов, все это созвездие талантов стало жить в армянской столице, создавая творческую среду ереванского художественного пространства. Творческая среда – это самое тонкое пространство, без которого нет и не может быть всеобъемлющей динамики в культуре. Национальные черты каждого из творцов становились теми основополагающими векторами эстетического восприятия, художественного вкуса, на которых воспитывались и выросли будущие таланты. Ереван был настолько восприимчив к искусствам, к науке, что вскоре он стал единственным и непрекращаемым посланником древней и оригинальной культуры одного из народов Советского Союза. Ереван стал не только всесторонне изучать только что рождающуюся в его лоне культуру, не только анализировать национальное искусство за тысячелетия, но и все это вводить в контекст мировых исторических и культурных процессов. Реально с середины тридцатых годов началась и системная

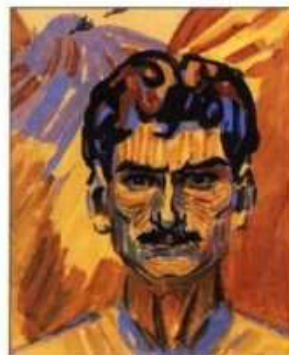
пропаганда армянской культуры. Именно в Ереване стала возрождаться светская архитектура Армении, именно здесь начали звучать произведения национальных композиторов и драматургов. По сути, армянский театр трансформировался из театра диаспоры в национальный театр. Кстати, во время Первой, а потом и Второй республики в Ереване стали открываться музеи, в дальнейшем ставшие в один ряд с крупнейшими музеями СССР и мира. Отметим лишь три из них: Матенадаран (теперь взятый под охрану ЮНЕСКО как мировое наследие), Музей истории Армении и Национальную картинную галерею Армении. Вспомним добрым словом основателя Картинной галереи искусствоведа Рубена Драмбяна, переехавшего из Петрограда в Ереван и более полувека верой и правдой служившего ей... Армянская творческая интеллигенция Тифлиса, Баку, Москвы и Ленинграда стала оказывать самую действенную помощь новой столице.

Город быстро рос и быстро набирал культуру, и его роль могла бы быть уже ощутимой в конце тридцатых, кстати, именно тогда триумфально прошли декада армянской культуры в Москве, празднование тысячелетия национального эпоса «Давид Сасунский» (1939) и ряд иных мероприятий. С середины 20-х годов грязный, захламленный Ереван стал одним из самых стильных городов мира, где строили молодые архитекторы-конструктивисты (К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманиян и др.), а также Бунниatian, в театре работали настоящие реформаторы сцены (А. Калантар, Г. Якулов, И. Амиханян, Р. Нерсисян, В. Папазян, О. Абеян и др.). И это после геноцида и поголовной нищеты... Сюда переехал и композитор А. Спендиаров... А живописцы, графики, скульпторы? Они либо переезжали в Ереван, либо привозили и выставляли, и те, и другие дарили свои замечательные творения музеям для обозрения всеми (М. Сарьян, Э. Шаин, Г. Григорян (Джотто), А. Бажбеук-Меликян, С. Агаджанян, Е. Тадевосян, В. Гайфецян, А. Саркисян и др.)... Так зарождалась художественная среда и ее оценка армянской культуры нового времени. Именно в Ереване к середине двадцатых годов стал оформляться армянский кинематограф (А. Бекназарян). Невозможно не отметить выдающихся искусствоведов Т. Торамяняна, А. Дживилегова и Г. Бояджева, чуть позднее – В. Лазарева, сыгравших огромную роль в формировании художественной оценки общества. Большая группа выдающихся деятелей русской и европейской культуры посетили Ереван в 20 – 30-е годы, назовем лишь Андрея Белого, Альбера Марке, Осипа Мандельштама...

Конеч тридцатых годов был тревожным и трагичным. Многих выдающихся деятелей армянской культуры расстреляли, отправили в ссылки и тюрьмы. А вскоре началась мировая война. Все это на полтора десятилетия отодвинуло развитие города.

После войны огромное значение в развитии столичной культуры сыграли два фактора: победа над фашистской Германией и репатриация армян 1946 – 1948 гг. Победа давала удивительно мажорный импульс всему мирному ходу жизни (при всех ее трудностях), а репатриация открыла новый источник культурных заимствований.

Поразительно, но именно в эти годы внутри самой нации шло жесткое сближение различных прозападных и социалистических мировоззрений. В обычной жизни репатрианты дали возможность местному населению сравнивать две идеологически непримиримые системы. Столица Армении чутко воспринимала многие новшества быта, художественной эстетики, человеческих взаимоотношений, неожиданно свалившиеся на нее из-за «железного занавеса», привезенные репатриантами из Греции, Ливана, Сирии, Франции, Румынии и других стран. Вместе с этим было немало воинов-армян, воевавших в Западной Европе (особенно во французском сопротивлении), в рядах советской армии (армянская дивизия одной из первых



М. Сарьян. «Автопортрет». 1909. К. темп., 47x45, ГПГ



М. Сарьян. «Портрет архитектора Т. Торамянца». 1934. Х.м., 72x90. НКГА

Ереван. Здание Союза художников Армении (слева) и гостиницы «Ереван». Архитектор Н. Бунниatian. В глубине – кафе, где на протяжении десятилетий собирались художники





Е. Кочар. «Восстание». 1931. К.т., 73,5×52. Частное собрание. Ереван

Г. Григорян (Джотто). «Женщина в красном». 1925. Х.м., 54×36. Музей Г. Григоряна (Джотто). Ереван

А. Гарибджанян. «Девушка с зеркалом». Сер. 30-х. К.т., 20×11,5. Частное собрание

пошла в фашистский Берлин), понявших и воспринявших высокую бытовую культуру этих стран. И Ереван давал всему этому непростому процессу свою оценку, переваривал этот опыт. Тем самым столица обогащалась и становилась мудрей.

Ереван строился столь стремительно, что 30-тысячный городок 1920 года к середине 50-х годов стал полумиллионным городом. Это была самая динамично развивающаяся столица Советского Союза. А за шестидесятые и семидесятые годы Ереван вырос еще на полмиллиона жителей...

3. ХРУЩЕВСКАЯ ОТПЕПЕЛЬ, 50-Е ГОДЫ

После смерти Сталина («отец народов» всех армян СССР собирался переселить в Сибирь) было известное выступление А. И. Микояна в зале Оперы (1954), где он реабилитировал великого Егише Чаренца, в 1937-м погибшего в тюрьме, и это был первый триумф справедливости. А после наступили «другие времена». Стали возвращаться из забвения и мертвые, и живые, – Бакуни и Тотовенци, Бажбеук и Кочар, конструктивисты и Маари и чуть позднее, Каралян, Гарибджанян, Камалян, Рашмаджян, Ананикян, Григорян (Джотто)... Для иллюстрации той жестокой борьбы приведу поучительный (для кого-то и вовсе пустяковый) пример. В конце тридцатых живописцу Григоряну (Джотто) – его пять раз выгоняли из Союза художников, жил в полуподвале – высокопоставленный начальник из Министерства культуры Грузии ухмыляясь задал коварный вопрос (в который раз по счету?): «В чем дело, Григорян, почему вы не рисуете портрет товарища Сталина?» Художник (человек по натуре кроткий, но абсолютно бескомпромиссный) мягко ответил: «Я рисую лишь исторических личностей...» Этот наивный ответ художника был равносильным подписанию смертного приговора... И в который раз этот физически слабый, больной человек встал лицом к лицу с голодной смертью.

Ереван ликовал от новой свободы, Ереван желал новых творческих горизонтов, ибо как столица он ощущал свою творческую и научную силу, свой мощный потенциал. В 1956 году в Москве после семнадцатилетнего перерыва вновь состоялась декада армянского искусства и литературы. Через год в ту же Москву уже на Всемирный фестиваль молодежи и студентов Ереваном была отправлена многочисленная делегация творческой молодежи. Это был очередной «глоток свободы».

Художественная молодежь Армении уже не могла быть обманута, она имела своих живых кумиров, она знала свою миссию, чувствовала свое предназначение и делала правильные акценты в своей судьбе. Но случилась новая беда, город облетела весть, что выбросился из окна и покончил жизнь самоубийством один из талантливейших живописцев-репатриантов П. Контураджян (1956). Его смерть стала знаковой, она объединила лучших и блистательных. Вскоре случилось еще одно знаковое событие – убрали самый большой в мире монумент Сталина, установленный на возвышенности. Металлический «вождь всех народов», пристально всматривающийся в библейский Арарат, на самом деле был самой большой карикатурой его диктатуры...

4. 60-Е ГОДЫ. КУЛЬТУРНЫЙ ЕРЕВАН. ДИАСПОРА, СОПУТСТВУЮЩИЕ, РЕПАТРИАНТЫ

Мартирос Сарьян, Ерэван Кочар, Ваграм Гайфеджян, иные деятели Союза художников стали в авангарде достойного отбора молодых талантов. Блистательные архитекторы-конструктивисты (Г. Кочар, М. Мазманиян...), вернувшиеся из «сибирских ссылок» вновь окрылили мощную группу зодчих: это были Р. Исраэлян, и позднее – С. Китехцян, А. Тарханян, С. Кюркчян, Дж. Торосян, Р. Джулакян и другие. Они придали «таманьяновскому» или «сталинскому» Еревану новые формы.

Столица к началу 60-х годов была очень музыкальным городом, дав плеяду замечательных композиторов, исполнителей. Вспомним квартет им. Комитаса во главе с А. Габриэляном, ансамбль песни и танца под руководством Т. Алагуниана, композиторов А. Бабаджаняна, Э. Мирзояна, А. Сарьяна, А. Арутюняна, рано ушедшего из жизни дирижера М. Тавризяна. Классическая музыка прошлого и настоящего стала звучать с концертных подмостков и грампластинок в исполнении лучших музыкантов современности. В этом была заслуга и репатриантов. Город был буквально начинен музыкой, а переехавший из Франции шансонье Жак Дувалян уже пел о холодном дожде в Ереване, как о Париже. Это надо было видеть и слышать! А на экраны страны уже выходят

культовые кинофильмы: «Здравствуй, это я», «Братья Сароян», «Треугольник»... На многих киностудиях СССР начинает работать творческая армянская молодежь – Г. Оганесян (автор полюбившегося фильма «Три плюс два»), С. Шахбазян, А. Кочарян, Г. Маранджян, С. Микаэлян и чуть позднее появляются Э. Кеосаян, Р. Балаян, М. Таривердиев и Э. Хачатурян – большая часть из них в той или иной степени были дети Еревана. Ереванцы гордились и эстрадным оркестром Армении под руководством К. Орбеляна, одного из лучших музыкантов не только в СССР...

Открывались летние кафе, и столица выходила на улицы и плавали, в сады и парки не столько отдыхать, сколько обмениваться мнениями, интеллектуально расти, быть в постоянном поиске. Чутко уловив веяние времени, армянская столица стала глубоко воспринимать свою объединяющую роль внутри нации, стала гордиться своими земляками, где бы они ни жили и к какому бы художественному течению ни принадлежало их творчество. Это был огромный шаг в подлинный культурный мир. Ереван становился неформальной общенациональной столицей армянской культуры.

Сюда стали переезжать на постоянное место жительства из-за рубежа многие талантливейшие художники, писатели, деятели культуры: Костан Зарян, Арутюн Каленц, Ованес Чекиджян, Акоп Акопян (художник), Акоп Акопян (фокусник), Артур Айдинян... Самые знаменитые музыканты, писатели, певцы, художники, деятели кино, искусствоведы приезжали в Ереван, чтобы привнести свой вклад в нарождающуюся национальную культуру, получить свою долю признания в столице Армении, зафиксироваться в национальной культуре: Вильям Сароян, Шарль Азнавур, Люси Амара, Сирарпи Тер-Нерсисян, Рубен Мамулян, Гарзу, Лилит Чукасян и многие другие. Матенадаран и Картинная галерея Армении, другие музеи, церковь стали получать в дар купленные на аукционах США и Европы древнеармянские рукописи и картины, скульптуру армянских и европейских мастеров. Выдающийся американский художник Рокуэлл Кент, побывав в Армении, оставил в дар Национальной галерее свои работы, заявив: «Если хотите знать, где больше всего чудес в мире, поезжайте в Армению». Кент не знал, что за полтора века до него великий поэт и гражданин лорд Байрон говорил почти то же самое: «...их страна (страна армян, то есть Армения – Р. А.) всегда должна оставаться одною из самых интересных на всем земном шаре...». С конца шестидесятых начинаются систематические поездки итальянских архитекторов-исследователей в Армению. В Милане начала выходить серия монографий, посвященных армянской средневековой архитектуре. И чуть позднее начинаются международные симпозиумы по армянскому искусству.

Интенсивным было общение и внутри СССР, где ведущая роль во многих областях культуры принадлежала именно творцам-армянам (Р. Симонов, А. Мелик-Пашаев, А. Кулиджанов, Г. Лисицян, З. Долуханова и многие другие). Не говоря об Араме Хачатуряне, чье творчество получило мировое признание в 60-е годы, а балет «Спартак» стал апофеозом национальной музыкальной культуры второй половины XX века. Либерализация жизни дала мощный импульс книгообмену. Именно в это время были открыты и изданы знаменитые на Западе художники-армяне, трагически кончившие жизнь (метастазы геноцида еще продолжались): Аршил Горки, Жирайр Орабян, писатели Шаан Шаанур, Вагген Шушанян... Чуть позднее Ереван узнал и о скульпторе Р. Накаян, о живописцах А. Тутунджяне и О. Пушмане, о композиторах Алане Ованнессе и Жорже Гарваренце... Усилиями литературоведа Л. Мкртчяна получил свое второе рождение, а в дальнейшем и всемирную славу поэт X века Григор Нарекаци. Вот почему в творчестве шестидесятников появляется образ «гениального монаха X века».

Феномен армянской культуры проявился именно в шестидесятые годы на самой передовой линии обновления и синтеза как традиции, классических образов национального искусства, так и современных направлений в Западной культуре. И если весь XIX и первая половина XX века проходили через преломленный взгляд русской культуры, то теперь художники стремились к непосредственному восприятию европейского



А. Баджбек-Меликян. «Оптическая иллюзия», 1928. Х.м., 60х71.
Собрание Э. Баджбек-Меликян,
Тбилиси



А. Гален. «Портрет актрисы М. Коробельянц», 1961. Х.м., 57х48.
МЧМА



Ашот Аюбян у себя в мастерской. 1976. Ереван

Арутюн Гаманю и академик Артем Аникоян, один из страстных коллекционеров армянского авангарда. Середина 60-х. Ереван



Фотограф А. Кочар, писатель К. Зарис, художник Е. Кочар, филолог А. Нерсисян, чья лекция в университете шла слушать весь интеллектуальный Ереван. Середина 60-х. Ереван

А. Ованесян, Э. Харджян, Р. Эмбекиан, Г. Эмбекиан. 1979. Ереван

Минималист Артем Аникоян с группой армянских деятелей культуры в МСИД. Середина 70-х. Ереван

и американского искусства. Тем более что во многих областях искусства армянские творцы на Западе достигли выдающихся результатов. И Ереван стал открываться миру, не боялся принимать лучшие образцы новых эстетических систем, иных подходов и взглядов в любой области культуры. Так постепенно стала выстраиваться целостная картина нашей культурной жизни, которую мы много веков назад, вместе с потерей государственности, разрушили и упустили. И как результат именно лишь в 60-е годы XX века впервые за тысячелетие рождается фундаментальная оценка всей армянской истории и культуры – появляется Армянская энциклопедия. Это был системный взгляд на наше культурное наследие, хотя и отчасти навязанный коммунистической Москвой. При всех ее недостатках это был прорыв в реальность системной светской оценки, чего у нас не было более тысячи лет. Столица преображалась, стала мыслить объемно, стала более вдумчивой и глубокой в оценках. Этому помогали также открытия археологических экспедиций (Ереван, Ленинград), работавших в черте города и за его пределами. Город чутко реагировал на каждую находку, на каждый вывод ученых, открывающих новые страницы, а то и целые периоды как национальной истории, так и мира.

В те же годы во время своего посещения Армении, в Ереване Н. С. Хрущев высказал удивительное наблюдение, которое было не только характерным, но и очень близким сердцу всем жителям Армении, Советского Союза, армянам всего мира. «Куда ни приду, – будь то космодром или физический институт в Дубне, подлодная лодка в Северном море или новое месторождение нефти в Сибири, – всюду встречаю армян, докладывающих мне о замечательных успехах нашей необъятной страны...» – говорил тогдашний лидер СССР. Каждый успех, победа, даже упоминание о том или ином армянине поднимали тонус наши, сплывали ее, делали ее поступательное движение еще более уверенным.

Интересно и то, что в 60-е годы интеллектуальный Ереван нашел наиболее удачные формы и границы между светским атеизмом и церковной идеологией. Прав был великий Байрон, когда утверждал, что «для того, чтобы понять отношение армян к церкви, надо быть армянином», то есть это отношение понятно лишь армянам. Неосомимая роль тогдашнего Католикоса всех армян Вазгена Первого, чья взвешенная политика работала на создание многих важнейших связей армянина с родиной, с церковью. Духовность, историзм национального самосознания стали проникать в саму жизнь армянина.

О либеральности режима говорило и то, что к своему восьмидесятилетию (1960) патриарх живописи М. Сарьян получил звание Народного художника СССР, а через год и через пять лет первым среди художников СССР – Ленинскую премию и Героя социалистического труда. Представитель «буржуазного, формалистического течения – фовизма» Мартирос Сарьян для молодых художников стал символом противостояния власти. А сюрреалист Ерванд Кочар – интеллектуальной опорой.

Кроме вышеназванных и упомянутых в эссе, за это десятилетие становились известными и любимыми такие разномастные по своим эстетическим и идеологическим принципам деятели культуры, как Паруйр Севак, Леонид Енигбаров, Жан Тер-Мергерян, Аусине Закарян, Авет Тертерян, Аидия Дурново, Фрунзик Мкртчян, Гоар Гаспарян, Татевик Сазандарян, Евгений Чанга, Ованес Шираз, Сильва Капутикян, Левон Нерсисян, Эдмон Аветян, Ованес Зардарян, Агаси Айвазян, Амо Сагян, Хачик Даштениц, Ашот Мелконян, Ваче Овсепян, Гукас Чубарян, Тигран Мансурян, Грант Матевосян, Виген Хечумян, Григор Ханабян, Армен Джигарханян, Рафаел Арамян, Фрунзе Довлатян, Хорен Абрамян, Геворг Эмин, Эдгар Ованесян, Зарз Саакянц, Гарегин Тонунц, Рачия Капалаян, Сос Саркисян, Метакс Симонян, Ваан Миракян, Медия Абрамян, Вилан Галстян, Генрих Малаян, Гаяне Хачатурян, Светлана Навасардян, Рубен Агаронян,





Давид Ханджян, и многие-многие другие. Благодаря усилиям выдающихся музыкантов, также приехавших в 20–30 годы в Ереван (подавляющая часть была из России и среди первых блистательных имен хочется назвать К. С. Сараджева), с середины пятидесятых годов окончательно сложилась армянская музыкальная исполнительская школа. А в сундукяновском театре в те же 60-е годы шла сарояновская пьеса «Мое сердце в горах». И не отсюда ли ушла в победный путь тревожно звучащая труба на Театральной площади в 1988 году?..

А какое интеллектуальное единение и сладчайшее наслаждение вызвали шахматные победы за звание чемпиона мира Тиграна Петросяна над непобедимым Михаилом Ботвинником. Или олимпийское и мировое золото Г. Шагиняна и В. Енгибаряна и далее А. Азаряна, И. Новикова... Или мировой рекорд по прыжкам в длину И. Тер-Ованесяна! А перечисление блистательной плеяды выдающихся ученых современности может занять целую страницу: Амбарцумян (в 60-е годы президент Академии наук Армении возглавлял Всемирную организацию, объединяющую научные общества мира), братья Орбели (Иосиф Абгарович на Нюрнбергском процессе был от СССР главным обвинителем по культуре), Мергелян, Кнунович, братья Аликханяны, Аскарян, Тахтаджян, Чобанян, Маркарян, Сисакян, Ионнесян, Иосифян, Ениколопов, Мержанов... А самый мощный телескоп в Бюракане, самый большой в Европе ускоритель элементарных частиц в Ереване, а Арпа-Севан, а лучшие в мире истребители «МИГ»-и, а создание лунохода?... И это в фундаментальных науках, в технике и в высоких технологиях... И еще два имени – А. И. Микоян, чьи усилия в области разрешения «Карибского кризиса» между СССР и США общеизвестны, как и общеизвестна роль кардинала Агаджаняна в борьбе с «коммунистической чумой». Вот какие взаимоисключающие векторы, сложные конфигурации понимания реалий современного мира было у наши! И действительно за этими именами стоят дела и события мирового масштаба. Все это влияло на самооценку собственных возможностей самой маленькой из республик СССР, выверяло потенциал и масштаб самосознания нации.

К концу шестидесятых в Ереване появляется маленькое окошко либеральной прессы – молодежный журнал «Гарун» с В. Петросяном во главе. В эти годы начали издаваться молодые прозаики и поэты, публицисты и драматурги: П. Зейтуниан, Р. Давоян, М. Галшоян, М. Минашаканян, З. Халафян, Г. Эдолян, А. Арутюнян, Д. Ованес, О. Григорян, А. Авакян, А. Петросян, Н. Адалян, А. Топчян, С. Чилоян... В шестидесятые годы стали активно переводить европейских и американских классиков XX века. Обрело силу и наше документальное кино (А. Вауни, М. Варжапетян, Р. Геворкян...), становясь средоточием кинематографических идей. Фильм «Мы» А. Пелешяна открыл душу армян, дав метафорический портрет нации в широком контексте эпохи. В конце 60-х появилась очень популярная среди молодежи вокально-инструментальная группа «Апостолы» во главе с замечательным певцом и музыкантом А. Месчяном. Одновременно в этот процесс обновления вносили свою лепту и такие творцы, как В. Шахмурадян, А. Овсепян, Р. Овнатянян, Р. Амирханян, В. Варданян, Р. Атоян, Г. Сиравян, А. Бажбек-Мелихан, М. Исраэлян, А. Зограбян, В. Подмогов, В. Согмономян, А. Габриэлян, А. Давтян, О. Петросян, Ю. Симонян, А. Григорян, А. Унанян, Д. Бабалян, В. Хачатрян, Р. Адалян, Р. Гевондян, Р. Абовян, К. Чаликян, Дж. Гаспарян, Т. Ованесян ...

К ним можно присоединить многих армян – живописцев, скульпторов, графиков, которые творили не в Армении, но привнесли в атмосферу армянских шестидесятников столько художественного вкуса, новаторства: А. Дилбарян, В. Бегиджанов, Ш. Симонян, Р. Сафаров, А. Бояджев, Г. Франгулян, Р. Кондахсавов, а также писатель Т. Зурабян... Я перечислил лишь тех, кто не упомянут в моих эссе.



Г. Игитян, И. Карамян, Р. Элибекян, на персональной выставке Р. Элибекяна, 1979, Ереван

А. Ованесян, М. Аветисов, Г. Игитян, 2 января 1972. Джалужур. За два часа до известия о пожаре в ереванской мастерской Минаса

После переезда из Ленинграда в Ереван Минас снял эту мастерскую, на фоне которой и сфотографировались. На первом плане: М. Аветисов, Р. Хачатрян, Е. Кошар, Г. Григорян (дальше); на втором плане: Эмил Петросян, П. Айталян, сидит Р. Элибекян, 1961, Ереван

Ю. Петросян и А. Ширак, 1968–1969, Ереван

К. Джанибекян, Э. Харалян, Ф. Мертчан, конец 70-х. На съемках фильма



Братья Адамян на персональной выставке. Рубен (он в центре), Раффи, художник (слева), Норайр, писатель. 2000. Ереван

В. Гагян с супругой и детьми. 1976. Ереван



«Как мы тогда жили...» С. Минасян с супругой и М. Аветисов. 1956. Ленинград

А. Чакмакчи, Р. Элибеков, К. Петросян в доме у Арто. 2000. Монреаль



В шестидесятом году ереванские улицы стали декорацией и для первого фильма Андрея Тарковского «Каток и скрипка». В шестидесятые годы приезжал Владимир Высоцкий. Именно в Ереване была устроена первая посмертная персональная выставка работ Р. Фалька, открывшая миру крупного мастера. Армения притягивала передовых художников, писателей, поэтов, композиторов из разных республик СССР, которые высоко ценили художественный вкус Еревана. В эти же годы прошло немало интересных выставок, в том числе и такие значительные выставки, не уступающие в идеологические рамки власти, как «Графика США» или, скажем, «Югославские примитивисты»... Ереван становился законодателем художественных вкусов, он самостоятельно (не учитывая мнения Москвы) давал оценку тому или

иному явлению в искусстве, творчеству художника. Он умел быть объективным и щедрым, строгим и взыскательным, тонким ценителем всего подлинного и нового. Лучшие исполнители мировой классики, гастролирующие по Советскому Союзу, обязательно приезжали в Ереван. В столице Армении находили своих вольнолюбивых собеседников многие выдающиеся деятели науки и культуры Запада и Союза, в том числе: Пабло Неруда, Д. Шостакович и А. Сахаров, Б. Бриттен, Д. Ойстрах и М. Плисецкая, Джон Стейнбек, Жан-Поль Сартр, Микеланджело Антониони, Жак Брель, Илья Эренбург, Давид Сикейрос ...

Нация почувствовала свою творческую силу, свой огромный потенциал, и Ереван стремился к более масштабным делам. В эти десятилетия армяне как бы поймали нить развития самосознания в пространстве национальной истории. Вспомним хотя бы события 1965 года, посвященные 50-летию геноцида, и далее – ежегодные народные шествия 24 апреля к памятнику 1915 году на Цицернакаберде, к слову, построенные все в те же 60-е годы. Здесь мы присягали Родине и Истории, что утвердим подлинную справедливость нашей жизни. Сюда необходимо отнести и всенародное празднование 2750-летия Эребуни-Еревана, которое могло состояться в 1968 г. лишь благодаря открытиям выдающегося ученого Б. Пиотровского. А небывалая по масштабам выставка по истории и культуре Армении в парижском Лувре «От Урарту до наших дней» в 69 году? А грандиозные юбилеи: «2000 лет армянскому театру», а также празднества, посвященные Саят-Нове, Комитасу и Ов. Туманяну? И все это наш Ереван!

5. НЕМНОГО ТЕОРИИ Высокопрофессиональная культура любого народа есть осознанное, целостное и системное явление, предполагающее развитую макросистему государственного устройства, а также непрерывность культурной традиции в доминирующих областях искусства. Нить национальной культуры на этнических пространствах Великой Армении была утрачена еще в период падения Анийского царства, в средиземноморье – с исчезновением королевства Киликийской Армении (12–15 вв.). Так пришло в упадок градостроительство, так была потеряна светская архитектура, так к XV веку приостановилось развитие церковной архитектуры, так не развивалась светская профессиональная музыка, а национальный театр стал театром диаспоры, имеющим лишь опыт актерского мастерства. Национальная культура продолжала создаваться в монастырях, огражденная от тотального влияния мусульманской культуры. Жизнь же брала свое, и наряду с монастырской культурой в городах стали появляться элементы новой городской, более широко – светской культуры. Смешение стилей, воззрений, языков и обычаев многих народов стало обычным явлением в жизни городской среды, рождающей для своих нужд этот пласт армянской культуры. Таким образом ослаб иммунитет национальной культуры, и многоликий, шумный мир (в первую очередь персидская, а потом и арабская культуры) постепенно вошел, в иных случаях обогатив, а в иных – исковеркав ее суть. К примеру, ашут Саят-Новы, чье творчество восходит к традиции мусульманского Востока, – блистательная страница национальной культуры. Вспомним Комитаса, очистившего национальный мелос от многих наслоений и влияний тюркской, арабской, персидской, кавказской культур.



Этот странный «Автопортрет» А. Ованися (слева) переписывал много раз. Рядом Р. Агаджан. Мастерская художника. 1985. Ереван

Армении. Вечная земля, Новая весна и Старинный хачкар XII в...

С. Хатхаджян, Э. Харати и Светлана, о которой Сеаран на обороте фото написал: «Своя до гроба». 1963. Ереван

Действительно, XVIII век армянской культуры оказался в достаточной степени под персидским влиянием, а вот XIX — под русским. В 1828 году часть Восточной Армении впервые была включена в состав христианской империи. Именно в России армяне к середине XIX века стали массово получать высшее образование (в том числе художественное и музыкальное), в то же время русская культура стала осваивать закавказские просторы. В то время, как из Западной Армении армяне ездили в Европу получать образование, сама европейская культура была далека от границ Османской империи. Западные армяне находились также в сфере влияния средиземноморской, тюркской культур. Неосценима научная, культурная, просветительская роль венецианских мхитаристов и выпускников Лазаревского института. Все это вместе дало существенный толчок для нового этапа развития национальной культуры.

Именно поэтому мы возродили профессиональную скульптуру, градостроительство, светскую архитектуру как подлинный опыт нации лишь в начале XX века, сразу же с созданием национального государства. Таков наш тернистый путь. И этот путь проходят все народы, когда они теряют государственность — свой основной иммунитет развития, — переходя в режим выживания. Тогда многие области искусства начинают чахнуть, и лишь сильные стороны национального характера, традиции (многое зависит от условий) могут сохранить прежний уровень, продолжая определенную динамику развития. Так у нас было с профессиональной поэзией.

6. ГЛАВНЫЕ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

В списках вышеупомянутых имен я не сказал о ГЛАВНЫХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦАХ этой книги. Но они жили внутри этого ЕРЕВАН, среди обычных ереванцев, и во многом определяли его творческий и культурный тонус. Они были молодыми и романтичными. Их поиск художественных идей столкнулся с идеологическими догмами власти. И борьба была во многом неравная, трагическая. Но они знали цену таланту и цену свободе...

И прежде, чем перейти в следующий раздел книги, я вкратце разъясню, почему мой выбор остановился именно на этих личностях. Хотя по некоторым из них у меня были и сомнения, и долгие раздумья. Однако в оценке их творчества, в подборе имен я полностью исключил мои личные симпатии и антипатии. И это мое абсолютно твердое убеждение и важнейший принцип.

Для целостности моего замысла, универсальности отражения картины художественного процесса, который зародился более сорока лет тому назад, мне надо было сформулировать ряд основополагающих критериев, по которым я делал свой нелегкий выбор. И первым принципом моего отбора были следующие параметры — художники, творцы должны были сформироваться в среде Еревана и далее влиять, обогащать его художественный мир.

В этой связи я скажу несколько слов о замечательном художнике Акопе Акопяне, второй и наилучший этап творчества которого (с момента репатриации его в Армению) связан с Ереваном. Его живописная культура, мироощущение принесли в шестидесятые годы Армении немало нового и интересного. Художник родился в Египте, где и получил художественное образование и признание. Далее переехал в Париж, где окончательно сложился как глубоко пессимистически думающий живописец. Еще четверть века тому назад я писал, что его творчество, скорее всего, можно отнести к мизерабелизму, столь же пессимистичному, даже трагичному, как и у французского



Г. Экибекян, С. Хатхаджян, М. Петросян. Конiec 70-х. Ереван

«Ты знаешь» Марчелло, я об этом не могу вспомнить.» М. Маторони в доме у С. Параджанова. 1988. Тбилиси



С. Параджанов: «Последнее дотронуться...»



Е. Годжабян у юной арки, которая ведет в резиденцию Католикоса всех армян. Вверху: только что им завершённый рельеф. Ереван, 2000



Чакмакчян и Генри Мур, по приглашению которого Арто посетил Англию в 1980 году

Р. Ангаладян и А. Ангаладян в период работы А. Шираза (в центре) над монументом Аларанка. 2002. Ереван



Бернара Бюффе. Действительно, лучшим полотнам живописи А. Акопяна свойственно упадническое настроение, полное тревожного одиночества и незащищенного разочарования. И это в противовес другому репатрианту, блистательному живописцу, колористу – Арутюну Каленцу, чье жизнеутверждающее искусство полно тепла и доверительности. А. Акопян лишь в некоторых пейзажах, портретах или манекенах достигает удивительно нежной и даже просветленной поэзии. В Армении Акоп стилистически стал меняться, обретя пластичность, музыкальность линий армянского пейзажа и в то же время его колкость. То же наблюдается и в натюрмортах, где немало немой холодной жестокости или настоящего испуга, отчаяния. Он бесспорно принадлежит к художникам-шестидесятникам, раз и навсегда встав в их ряды. Однако я его не включил в мой список, ибо непременным условием отбора было становление творца именно в художественной среде Еревана, а он приехал в Армению уже сложившимся мастером. Его эстетическая позиция не была продуктом ереванской художественной среды, она была лишь воспринята и оценена столицей. Так было со многими художниками, приехавшими и приезжающими в Ереван все эти годы.

Теперь поговорим о скульпторах. Вначале я отобрал лишь А. Чакмакчяна, Е. Годжабяна и А. Шираза, и только потом появился Ю. Петросян. Он, на мой взгляд, своей малой пластикой органично дополняет три непохожих направления в армянской современной скульптуре: Арто – интеллектуально-рациональное, Аранк – поэтическое и Ереван – тотемно-интуитивное.

Приблизительно такая же ситуация возникла и с живописцем О. Минасяном, который как колорист мне показался менее интересным, чем остальные, но его Богоматери из церкви св. Рипсимэ и особенно мозаика в «Институте Мергеляна» дополняют общую картину творческого диапазона всего художественного процесса. Они открывают интересного и глубокого мастера.

А вот Р. Хачатряна я включил по рекомендации художников-шестидесятников. Это была единственная подсказка ребят, ибо была твердая договоренность с ними – не вмешиваться в мой выбор. И за это я им крайне признателен. А что касается творчества Р. Хачатряна, то в процессе работы его графика раскрылась передо мной новыми гранями, обогащая художественный опыт поколения.

Одним из важных критериев моего отбора было и то, что меня интересовала еще и жизнь художника в динамике. Как они распорядились своим талантом? Ведь среди них были и такие, кто начинал интересно, а потом пошел на поклон к власти или по пути дешевого успеха, стал полным ничтожеством. Были и такие, кто в шестидесятые-семидесятые годы был неприметным и даже неинтересным живописцем или скульптором, но пришла зрелость, подлинная творческая свобода, и появились новые качества. И тогда их имена засверкали яркими красками, к примеру, Беник Петросян. Но он и ему подобные уже принадлежат к более позднему времени...

После некоторого раздумья я включил в свой список и Сергея Параджанова. Мастер во время работы над фильмами «Акоп Овнатяна» (1967) и «Цвет граната» (1966–1968) оставил неизгладимый след в творческой атмосфере Армении второй половины шестидесятых годов. Его влияние на художественный Ереван до сегодняшнего дня остается бесспорным.

Пришло время рассказать о странной истории Эмиля Петросяна, студенческого друга многих героев этой книги. Его короткая, как выстрел, биография осталась маленькой легендой в их судьбе. «Эмиль был ереванцем, – рассказывает Роберт Элибекян, – симпатичным и очень талантливым художником, может, самым талантливым... Его композиции, разработки были наиболее интересными... Но однажды мы узнали, что он аккуратно смыл все свои картины – холсты и картоны, сложил их в угол и покончил свои счеты с жизнью... Честно говоря, мы все были в шоке. – Молчит и потом добавляет: – До сих пор его загадочный уход волнует меня...» Действительно, взгляните в одну из помещенных в альбом любительских фотографий тех лет, и вы увидите бледное, несколько печальное лицо Эмиля...

И еще одно важное наблюдение. Некоторые из творцов (к примеру, все тот же Параджанов, братья Элибекяны, Ара



Шираз, Минас или М. Петросян, Хараз, Арто и др.) впервые за многие века своим творчеством достигли элитарности, аристократизма, рафинированности в армянском искусстве. Действительно, это уже не отдельный художник со своим изысканным эстетическим взглядом, а большая группа творцов в различных видах искусства. А это указывает на то, что к тому времени в Ереване сложилась целая прослойка ценителей и потребителей такой культуры. После Киликийской Армении такое явление в армянской культуре наблюдалось впервые. И это так же важно, как и тот факт, что с середины XIX века основным заказчиком и потребителем культуры стала армянская знать и интеллигенция. Так постепенно армянское светское искусство завоевывало свое пространство.

Необходимо к этому добавить еще и то, что современники сумели понять и оценить своих современников как художественную память поколения, как явление национальной культуры и создать Музей. Все это говорит о больших интеллектуальных завоеваниях, о качественно новом понимании роли искусства в нашем сознании. Все это создало благоприятную ситуацию для нашего диалога с XX-м и далее – с XXI веком.

Шестидесятники создали целостную картину развития нашего общества, Еревана, времени. Ведь они учатся и творят в условиях национального, экономического и художественного подъема Армении. Они – дети этого города, этого художественного движения, и их понимание СВОБОДЫ и ТВОРЧЕСТВА – есть поиск подлинных соотношений между этими важнейшими понятиями.

Так постепенно вырисовывается обобщенное лицо поколения. Душа и пульс наши. Каждое эссе дополняет другое. А все вместе они дают достаточное впечатление о каждом из ГЛАВНЫХ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ этого альбома, о культурном Ереване, об армянском искусстве второй половины XX века.

Итак, вот имена творцов: Сергей Параджанов (1924–1990), Вруйр Галстян (1924–1996), Оник Минасян (1928–1972), Минас Аветисян (1928–1975), Ашот Ованесян (1929–1997), Рубен Адалян (1929), Арто Чакмакчян (1933), Генрих Элибекян (1936), Мартин Петросян (1936), Рудольф Хачатрян (1937), Сейран Хатламаджян (1937–1994), Ерванд Годжабашян (1939), Эдуард Харазян (1939), Роберт Элибекян (1941), Ара Шираз (1941), Юрий Петросян (1941) и плюс Генрих Игитян (1932), основатель Музея современного искусства.

Е. Годжабашян перед своим барельефом «Ани», риском Р. Агагалови, 2001, Ереван

Оник Минасян наедине со своей Богоматерью в мастерской. Конец 60-х, Ереван



**Сергей
ПАРАДЖАНОВ**

КОЛЛАЖ ТЕНИ И ЦВЕТА В ДИАПАЗОНЕ ОДНОГО ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА

1. ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ Это название пришло мне в голову здесь, в городе у Средиземного моря. Нежнейший, бархатистый воздух гор и моря мне не дает покоя, тревожа мое воображение. Небольшой город у самой кромки воды сохранил достоинство и одиночество романтического человека. Всемирный потоп туристов еще не хлынул на его узкие улицы, взбирающиеся на вершины лесистых гор. А между тем отсюда открывается замечательный вид на другие горы. Несколько ушей, словно большие волны, накатывают друг на друга и застывают перед чудом огромного зеркала, именуемого морем. Разноязыкая толпа жителей этого города подсказала мне тему ПАРАДЖАНОВА, Мастера, чье появление в моей жизни в начале моего творческого пути сыграло весьма значительную роль.

2. КООРДИНАТЫ: ВОСТОК-ЗАПАД Между морем и морем – моя страна. Между берегом и берегом – река, бездна, континент, ночь. Между временем и временем – человеческая жизнь. Между бездной и бездной – чей-то глаз, пытающийся подстрелить вас влет. Птица набрала высоту. Птица расправила крылья. Птица в поиске добычи. Глаза устремлены на землю, где высокие деревья качают своими пышными кронами, а бузующая жертва птицы прячется в песке. Где-то недалеко от моря – пустыня, дыхание которой ощущают и птица, и ее жертва. Где-то между морем и пустыней – горы. Эти горы отделяют не только тело моря от тела пустыни, но и нашу страну, которая лежит и здесь, и там, и чуть дальше... Эти горы, как и всякие подлинные горы, стремятся к небесам. Однако не везде есть небеса...

3. СМЫСЛ ДЕТСТВА Мальчик был открыт миру, словно весенняя вода ручья, словно звонкая капель, словно легчайший порыв ветра над цветущей вишней, словно серпик луны над бездной ночи. Мальчик не умел лгать, но и в такой же мере он, кажется, был лишен способности говорить правду. Мальчик не умел скрывать свои чувства, свой восторг и свое разочарование, но у него было одиночество, куда, как в волшебный ларец, прятал свою горечь и обиды, свои очень большие радости. Именно последние он стал копить для людей. Это был его путь. Театральный город его детства поражал мальчика той непосредственной игрой, которая зовется лицедейством, маскарадом. Город, где родился (а было это в 1924 году) и рос мальчик, был действительно театральным, декоративным, абсолютно эклектичным. Но и это лишь на первый взгляд. А внутри этого, словно из разных цветных стекол собранного, склеенного из различных миров города был не хаос, а поразительная гармония взаимоотношений непохожих культур. Персидское и армянское, грузинское и русское, тюркское и кураское, греческое и еврейское, французское и немецкое, кавказское и казачье соседствовали друг с другом и создавали пышную красоту роскоши и нищеты, искренности и лицемерия, бесправия и равноправия замечательного Тифлиса. Художественная интеллигенция города сохранила верность своим национальным приоритетам, но она жила

одновременно как на Востоке, так и на Западе. Это означало, что вся бытовая культура была погружена в некую тягучую условность общения, которую можно характеризовать как эклектизм мироощущения. С другой стороны, двадцатые годы были для тифлисской художественной жизни последним всплеском свободного волеизъявления художников, поэтов, музыкантов, других творцов в быстро меняющейся и жестко трансформирующейся Стране Советов. Тифлис был чувствителен к переменам и, может быть, поэтому быстро воспринял искусство кино. Думаю, что стихия кино и есть сущность Тифлиса тех лет, ибо здесь городской пейзаж предстает, словно декорация, и жизнь предстает этим пейзажем, проходящим на фоне добра и открытости. И история каждой нации предстает словно немое кино тех лет.

Понимать и подсознательно запоминать все происходящее – есть опыт детства. Демонстрировать некие творческие способности в художествах, в пении, в актерстве – опыт самовыражения детства. Поиск себя в огромном мире, обозначенный как чувственный ряд и как система восприятия действительности и общения меж людьми, – это необходимый путь познания юного творца. Именно поэтому музыка и поэзия, рисунок и пение – важнейшие раздражители детского таланта, ибо в основе музыкальных пристрастий лежит абстрактный звук, а в поэзии видна открытая чувственная душа ребенка или подростка. То же находим и в детском изобразительном творчестве. Музыка не обязательно опирается на жизненные раздумья, а вот живопись или рисунок, скульптура или архитектура не могут обойтись без опыта. И если кто-то скажет, что есть целый пласт мировой поэзии, сотканный из чувственного спектра, то на это можно возразить, что есть и другая поэзия. И она более универсальна в своих раздумьях.

4. ЗНАК ТЮРЬМЫ Для мальчика моделью тюрьмы вначале было собственное детство. Оно ограничивало содержание его воображения, бурную энергию его созидания, заблуждения, удивления и самоутверждения отсутствием опыта, знаний. Начав изучать город, его нравы, запахи, цвет и формы, тишину и звуки, мальчик стал лучше понимать Тифлис, стал любить его, стал восторгаться им... и пришел к выводу, что город – тюрьма. Общась с людьми, обращаясь к нравственности, к традиции, которую навязывали ему, мальчик все больше и больше любил свободу. Традицию он стал воспринимать как тюрьму. Далее мальчик пришел к выводу, что та свобода, которая дана ему, которой он восхищался, – также тюрьма. Со сверстниками у мальчика было мало общего, ибо того, что он видел, не видели они, а постоянно доказывать им свою правоту ему было скучно. Мир, в котором реально жил мальчик, стремительно расширялся, приобретая зыбкие черты, еле видимые границы творчества. Творчество – тоже тюрьма, но в ней можно жить и беситься, жить и умирать, вновь восставать и снова радоваться... Мальчик понимал уже многое, но он еще доверял словам, запахам и звукам, смыслу повседневности. В то время как совершенно новая реальность приобретала право на жизнь внутри его души и сознания. Он был далек от жизненных постулатов мудрости – бытовой мудрости, именно поэтому наивность, открытость и романтичность, легкомысленность его натуры постоянно сталкивались с жестокосердием и лицемерием, с глупостью и коварством изучающего его общества. Хотя ему казалось, что оно абсолютно безразлично к нему. И мальчик стал вызывать огонь на себя. Он стал играть с этим миром в смертельную игру, подсовывая под нос черствому обществу свою неистощимую фантазию. Общество восприняло это как детские

шалости. Даже когда ему уже было много лет, причуды волшебника-творца, капризного и эпатирующего художника, чья наивность и лицедейство известны всем, раздражали мир. Им восхищались, гордились и отвергали одновременно.

Но вернемся в Тифлис двадцатых-тридцатых годов. Мальчик жил в многослойной оболочке собственной фантазии. Каждая из оболочек имела свой смысловой ряд, свою меру, свою логику развития.

Юношей он открыл важнейший инструмент человеческого поведения – перевоплощение. Лицемерие было одной из смешных и бессмысленных, но жестких камер этой огромной тюрьмы. Страна, в которой жил творец, провозгласившая высокие принципы человеческого братства, вручила эталон художественности в руки тупым и малообразованным людям, создавшим в самом начале рождения этой страны цензуру. Юноша, не имевший еще ничего общего с подлинным творчеством, любил перевоплощаться, когда в танцевальном классе родного города видел себя в огромном, на всю стену зеркале. Непрерывная игра мальчика, а потом и юноши с переодеванием, с антикварными безделушками, женскими украшениями, шелками, крепдешинном, изысканными французскими духами – была началом творчества. Он создает изысканные интерьеры в углу собственной комнаты, что воспринималось как чудо, сохранившееся от нап. О, жеманные и наденные красавицы Тифлиса тех лет... В них сохранились блеск и манеры прошлой жизни. И в революционном угаре тогдашнего общества они оставляли в душе впечатлительного юного творца неизгладимый след.

Уже десятилетия спустя многие его коллажи будут ассоциативным поиском именно этих ощущений, этого ретронаваждения. Внутреннее содержание его диалога с искусством приобретало совершенно иной смысл. На смену эмоциональной наполненности приходили символы тайны, символы загадок, символы игры для двоих. Любовь как начало нового качественного скачка в область человеческих взаимоотношений тревожила юношу. Внутреннее содержание диалога между телом и чувством, между игрой в перевоплощение и самой реальностью, между возрастом и полом, между любопытством и страхом тревожило, пугало, волновало его. И так будет всю его поразительную жизнь. Как из чувственного кокона, раскрывались у юноши экзальтированные символы двойственности, символы наслаждения и изыщества, знаки красоты и поэзии. Так появилась еще одна тюрьма: тюрьма собственного физического наслаждения, собственного возраста, тюрьма любовных игр. И здесь вопрос бисексуальности стал одним из основополагающих векторов жизни и творчества, преследующим его всю жизнь. Поразительно, но факт, что, будучи абсолютно городским человеком, носителем рафинированной культуры, он ни разу не обратился к образу города как к целостному миру. Метафоричность его понимания искусства, знаковая мышления идут от гиперболизации какой-то одной или нескольких тем, сюжетов, объектов анализируемого им мира, которые каждый раз становились несущими конструкциями его художественного видения. Сила его выверенного, но ассоциативного анализа, его логики с точки зрения реального мира или социализма была малобудительной. Однако в системе, которую выстроило его воображение, его чувственно-ассоциативная логика, его чувственно-созерцательный ряд главоиздания были безупречны. И все это

расцветет как утренний пышный цветок познания через десятилетия.

А пока – конец тридцатых и впереди – мировая война.

В середине этой войны (1943) он начинает учиться танцу и пению в тбилисском хореографическом и музыкальном училищах. Беспечность, – подумаете вы и будете абсолютно правы. Это беспечность творца, когда важна внутренняя нить и логика развития, а внешний мир – лишь пошлый намек на существование жизни.

В конце войны юноша переезжает в Москву. Вчерашний прифронтовой город встретил будущего режиссера огромным энтузиазмом создания. Жесткий город не догадывался, что впустил в свою обитель одного из самых нежных, самых красочных и самых фантастичных своих творцов. Синтетичность его видения мира, его творческой природы, его художественных интересов именно здесь становится более выпуклой, более выверенной, более ассоциативной. Ибо послевоенный московский мир стал изучаться им как мировой опыт и открыл в его душе новую ступень художественного поиска. Одновременно Москва давала ему совершенно невиданную качественную масштабность охвата жизни. Синтетичность его фантазии, его творческих прозрений, его интеллектуальных интересов проявляется еще и в том, что серьезность намерений молодого творца не отвлекают ни сталинские запреты, ни пафос войны и победы, ни ударные стройки восстановления экономики. Он всецело погружается в сказку собственных образов, он погружается в свое, именно в свое кино, как в легчайшую музыку Шопена, Дебюсси или Рахманинова. Он погружается в музыку сказки, как в кино. Многоголосый Тифлис сменяется русской Москвой, которая была оплотом советской сталинской диктатуры. Именно здесь окончательно складывается его формообразующая аура познания и созидания. Сказки восточных персонажей контрастнее и ярче всплывают в его необузданном воображении именно в эти послевоенные годы. После окончания учебного заведения творец вошел в полосу интеллектуально-художественного противостояния с обществом, косвенно – с политической властью. Термезизм раздумий этих лет приводит к созданию ряда бесцветных и маловыразительных фильмов. И только в период завершения хрущевской оттепели он пытается претворить собственные кинематографические идеи в жизнь.

Кинофильм «Тени забытых предков» (1964) появляется в самом конце оттепели и делает режиссера всемирно известным. Затем последовал фильм «Цвет граната» (1968). Поразительно и то, что многослойная и чрезвычайно сложная метафора его фильмов творец даже от намека на некий политический комментарий, что очень характерно для тогдашних творцов. Для Мастера художественное творчество – чисто эстетическая категория, и он не желает смешивать свои политические взгляды, даже собственное противостояние с художественным мышлением. Это принципиально отличало Параджанова от очень и очень многих творцов шестидесятых – семидесятых годов. Даже великий Андрей Тарковский создает произведения, близкие к такому политическому комментарий, к примеру, «Зеркало» или «Сталкер». Не говоря уж о художниках, писателях или поэтах, так называемых авангардистах. Интеллектуальный андеграунд Москвы, Ленинграда, Вильнюса или Еревана имел разные степени понимания творческой и реальной свободы, а отсюда и степень художественного противостояния официальной власти. Приехав

в Киев, Параджанов становится реальным центром этого интеллектуального и художественного противоборства. А самым сильным аргументом тогдашнего неприятия действительности был национальный путь поиска в искусстве внутри тех течений, которые господствовали в мире. Период конца пятидесятых – начала шестидесятых годов позволил сформироваться огромному пласту художественной и интеллектуальной интеллигенции в каждой из национальных культур. Среди этих людей явно выделялись те, кто чудом сохранился после тридцать седьмого года, после сталинских репрессий. В армянской культуре были вновь открыты такие художники, как Александр Бажбеук-Меликян, Ерванд Кочар или конструктивисты... Такова была среда и страна, где жил и творил Сергей Параджанов.

5. МЕТАФОРА УДИВЛЕНИЯ Беспечный, слащавый, гостеприимный, дружелюбный, фальшивый и искренний, щедрый, скупой и жестокий, добрый и блистательный, нищий и безмозглый, театральный и рыцарский Тифлис для Мастера – уже художественная метафора. Одновременно и Москва становится воспоминанием. Приходит Киев, ставший важной вехой в его творчестве, в его художественном противостоянии, где Мастер открывал не только другой народ, но и совершенно новый взгляд на развитие национальной культуры. Очевидно, что он вскрыл глубинные пласты современного искусства, которые позволили сделать довольно заурядную историю открытием мирового кинематографа. Фильм о культуре и художественная база для формотворчества в кино решается режиссером очень тонко, при этом в анализе самих основ жизни достоверность и магия были важнейшими областями исследования. Но, конечно, до всего вышесказанного было детство, была юность, были совершенно иные страсти и иные терзания. Мир не только стремительно расширялся, но и стремительно летел вперед, создавая не только перспективу будущего, но и глубину удивления. Классическая музыка сопровождала поиск художественных решений, как сопровождал трепет воздуха и света полет бабочки. Музыка летела в его душу, а визуальный мир напоминал совершенно непохожую на реальность картину. Этот визуальный мир воспроизводился из памяти и воображения юноши, которые рождались от восприятия тифлисского культурного мира. Масштаб Москвы, широта и глубина поиска русской культуры (именно русской, потому что советская была абсолютно чужда его творческому пути) оказали существенное влияние на искусство Мастера. Что касается исторической памяти кинорежиссера, то она являлась цементирующим материалом всего его творчества. Весь трагизм и комизм положения Параджанова заключался в том, что он был абсолютно уверен в своей победе над коммунистическим режимом. И реальная тюрьма, в которой он находился с 1973 по 1977 и в 1982 гг., была для него метафорой удивления, неопытности, человеческого сострадания, какой-то трагической ошибки, но не пустым времяпрепровождением. Так он видел и понимал время. Он вспоминал детство, погружался в цинизм и даже в вульгарность тюремной жизни, в ностальгию... Однако жизнь в реальной тюрьме не сделала его жестоким. Она не смогла уничтожить его как личность. Сказка была сохранена и спасена. Там, в тюрьме, он вспоминал зарытые глубоко в землю тифлиссские серные бани, купола которых, словно женские груди, словно черепахи паншири,

удивляют и манят маленького мальчика. Вот его рассказ: «Бани в Тифлисе, как на всем Востоке, – это образ жизни, привилегия среди привилегий, наслаждение и радость. Лаконизм символа заключается в выверенности традиций национального быта, человеческого отношения. Таков и стол в Армении, это метафора, символ, знак – ничего лишнего, ничего постороннего, – все гармонично не только по содержанию и по вкусовым характеристикам, но и по цвету и по естественной деликатности. Здесь видна многовековая христианская традиция монастырской трапезы. Именно этот стол формировал и армянского крестьянина». Глазование Мастера – самая сильная сторона его творческой натуры. Для него вполне достаточно какого-нибудь намека, косвенного повода, чтобы внутренним оком охватить и создать важный художественный образ. Чтобы понять, каким было время, в котором прошло детство Параджанова, достаточно посмотреть фильмы Бекназарова «Намус» (1926), «Хаспуш» (1928) и, конечно же, «Пэпо» (1935). Эти картины могут быть точной иллюстрацией той среды, что станет формировать художественный мир Мастера. Известно, что «Пэпо» – шедевр мирового кинематографа – снимали в Тифлисе всем городом. Все армянское и неармянское население Авлабара, Майдана жило этим маскарадом, желая как можно точнее и лучше запечатлеть тот мир, который уже уходил в прошлое. Пестрота и декоративность пейзажа, городского быта здесь сливаются воедино, создавая иллюзию движущегося кадра. Как всякий южный город, он жил жизнью своих жителей, и душа этого города умирала вместе с душой старого тифлисца. Революционная романтика 20-х годов старым тифлисцам казалась фальшивкой. Точно так же строителями социализма жизнь кинто, кекелок, старых буржуа воспринималась безразлично, надменно и с большой долей снисхождения. Вот из этих двух взглядов на жизнь выстраивалась юная логика творца. Здесь рождались краски его сказок, хлеб справедливости, писмена поэзии. Здесь звучали самые сладкие песни о тоске и любовной неге. Город был весь выплеснут на милые и шумные улицы, узость которых делала жизнь и сердечней, и лукавей. Мальчик жил в реальной сказке. Он был внутри этой жизни, внутри этого волшебного механизма. Он слышал городскую речь – тоску и вздохи пустых, как куклы, красавиц. Он видел это. Искусство кино, с одной стороны, дает образ сказочного мира, а с другой стороны – маленького человека, и мальчик пытается все увиденное соединить и осмыслить как единый поток человеческой жизни, как непрерывную нить историй, волшебных превращений. Именно так он понимает историю человечества. Для него снимать кино и значит жить, охраняя справедливость. Он знал, что у человечества в поиске смысла жизни ничего не меняется, и каждое поколение лишь преодолевается и на этой театральной сцене уточняет координаты собственной жизни. Такова и человеческая любовь, где спор тела и души, красоты и времени – вечная игра, где проигрывают оба. И это называется молодостью, не знающей зрелости; это зрелость человека, летящая, словно стрела, в старость; это бабочка удивления, летящая на свет своей смерти; это наивность тшеславия, проданная нааменностью. Все это в творчестве Мастера, все отсюда – из кладовой его души и удивления. Но приходит тюрьма подлинных испытаний, когда отнято все: и свобода, и надежда на свободу. Сюжет его творчества не совпадает с сюжетом его жизни – вот где неудобства Мастера. Он очень

мужественный человек, и можно с уверенностью сказать, что сюжет, выстраиваемый для него режимом – глупость. Одновременно ему трудно жить и творить, сопротивляясь глупости и малодушию интеллектуального окружения. Ибо оно приемлемо лишь как материал для творчества, но не как среда обитания. Именно в шестидесятые – семидесятые годы общество вокруг Параджанова постепенно стало расступаться, создавая некую арену или пространство, где ему приходилось играть роль шута. Этот вызов он принимает с таким достоинством и с таким художественным энтузиазмом, будто каждый день он выходит в люди для того, чтобы снимать этот своеобразный, единственный автобиографический фильм. Мир становится съемочной площадкой, люди обретают волю и поиск Мастера (именно обретают, а не подчинены ему), и ФИЛЬМ запущен, причем без монтажа и без звука, ибо не важно, что кто говорит, важно то, что под солнцем происходит нечто удивительное и совершенно реальное. И абсолютно омерзительное. Мир не поумнел, ибо многие персонажи этого мира – люди, имеющие некие знания и абсолютно равнодушные к мудрости переволнения. Было бессмертно, потому что оно является ядром человечества, той сердцевинной, без которой не может жить ни одно общество. Бессмертны не те, кто совершают подвиги или величайшие научные и художественные открытия, а именно эта безликая масса, имеющая все претензии на сладкую и тихую жизнь. Она твердо и внятно говорит – **МЫ И ЕСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО**.

Параджанов при всем своем поразительном эгоцентризме был человеком ансамблевым. Как городские улицы превращаются в площадь, так площадь переходит в улицу и дает меру домам, тротуарам, скульптурам, создавая и украшая эти городские улицы. Связь с людьми у него была поразительно долговечной – его помнили и друзья, и враги. И эта связь с людьми была не столько бытовой, сколько творческой. Он не мог не творить. Все, что попадалось ему под руки, – от горстки искренности или огромных масс гнева, от наивного вопроса до сломанных фарфоровых чашек, от обломков тифлиского быта до упрямого непонимания интеллектуалов, от потрепанных патристических лозунгов националистов до журнальных репродукций живописи, от глотка холодной воды до таких же глотков любовных утех, от клочков надежды, которые не давали покоя его мысли, до мгновений физической усталости, от поиска себя в реальном мире до отзвонков комет о его творчестве – из всего этого он лепил, склеивал, соединял и рисовал, и это был вечный коллаж Параджанова... От личных воспоминаний он переходил к реальности, от армянского эпоса или андерсеновской сказки – к культуре персов XVIII–XIX веков, от родных стен Тифлиса – к святым ПОЭЗИИ – Саят-Нова, от людских оценок, которые он ни во что не ставил, к тяжелым дням неволи... Тихие ночи трудных тридцатых годов, словно шепот, ползли к рассвету, чтобы найти спасение от страха, который был в каждом доме, в каждом человеке, в каждом слове и в каждом молчании. Тюрма его реального мира уже была построена. Может, отсюда его легковесное обращение со словами. Невнимание Мастера к эпитетам, пустым и вычурным, общеизвестно. Они ласкали слух и предавали одновременно. Он не доверял словам, которые не объясняли сути процессов, сути творчества. Он был словоохотлив в жизни и скуп на слова в кино. Ибо слово в искусстве значило много, а в быту – ничего.

Его художественные образы, изобразительные средства изысканны и рафинированны. Таковы и его обратные связи – психологический и чувственный поиск «alter ego» в зрителях. Такую задачу ставит перед своим зрителем Мастер. Он доверяет ему. Он говорит не только на визуальном языке кино, но и на языке самоценности созданного им произведения. Это и есть искусство ради искусства.

Мальчик хохотал. Мальчик радовал и озадачивал, иногда раздражал родителей, чаще соседей, родственников, незнакомых... А среди городского люда можно увидеть и армян, и грузин, русских и евреев, персов и курдов, азербайджанцев и осетин, немцев и поляков, греков и езидов... На пестрые балконы горожанки стелют дорогие ковры, будто вывешивают флаги. Тем самым они приветствуют весеннее яркое солнце. Острый глаз мальчика замечает белую руку кокетливой девицы. Последняя ловит острый, словно укус комара, взгляд мальчика. Рука лишь на мгновение повисает в легком солнечном свете переулочка и исчезает навсегда. Мальчик, размахивая кожаным портфелем, возвращается из школы. Дома он будет читать заданные в школе стихи, предварительно встав на старинное кресло и созывая домашних, не зная, что именно в это время в его городе великий Осип Мандельштам пишет о стране, которая живет в его крови, в его мыслях и воображении как вечный поиск справедливости и красоты. История не есть некий последовательный ряд реальных событий, как утверждало и продолжает утверждать большинство историков. История есть внутреннее развитие сюжета человеческой души. Это формула Мастера. И в этом вся разница между историей и искусством: первая имеет динамику прогресса, второе имеет лишь динамику поиска. Творчество – скорее вопрос, нежели ответ на саму загадку жизни. И для Параджанова голоса прошлого были реальнее реального мира. Как ни парадоксально, Советский Союз со своими правилами общественной жизни – запретами, тюрьмами и несвободой – был чрезвычайно благодатной средой для жизненного и творческого противостояния. Мир внутри его художественного сознания вступает в конфликт с реальностью, какой бы эта реальность ни была. Таков его механизм вычленения, таков его иммунитет выживания, таков он как творец. Именно через подобный конфликт он получает энергию мобилизации, энергию созидания. В этом и заключался его ежедневный бой с реальностью. С разрушением же данной страны, данного реального мира разрушается и его сопротивление, выстроенная им система иммунитета. Кто-то сказал, что одиночество – есть сердцебиение духа. Таков и Мастер. Во все времена эгоцентризм творцов имеет чрезвычайно широкий спектр. Одна из тяжелых форм этого эгоцентризма заключается в общественном темпераменте творца, когда ему необходимо не только простое общение, но и исполнение его желаний, его творческой воли. Такова профессия, скажем, архитектора или кинорежиссера. Поэзия, которая была путеводной звездой Мастера, имеет очень высокую степень влияния на его творчество. Может, именно поэтому он очень бережлив, даже скуп в употреблении словесного материала. Слово для Параджанова имеет волшебное действие, благодаря ему он умеет защищаться, скрывать или отводить удары судьбы. Но слово имеет еще и другую жизнь, другую степень выражения и поиска. И здесь снова приходит прошлое, нетленное, высокое...

Саят-Нова – самая яркая поэтическая звезда позднего армянского средневековья. Сложная натура Параджанова, его противоречивый характер, его непростые комплексы создавали немало трудностей для понимания его творчества, его многомерного и многослойного художественного мышления. Он жил в некоем странном состоянии наивности восприятия мира и твердости духа, капризной избирательности и бессмысленной терпимости. Будучи романтиком по натуре, он был открытым, общительным, легкоранимым человеком. Но внутри его души были какие-то объяснимые и необъяснимые деформации, создавшие определенные трудности понимания его непредсказуемого поведения. Думаю, что Параджанов в детстве или в ранней юности пережил некое унижение, некий страх, глубокую психологическую травму. Он был мудрым и мужественным человеком, именно этим объясняется его всепобеждающая наивность, многими воспринимаемая как хитрость. А особо недолголюбившие мастера называли его заостренным циником. Его удивление перед жизнью не знало границ, но его осознание пределов реального было много точнее, чем координаты тех творцов, которым казалось, что они определяют художественную суть нашего времени, ибо они жестко закреплены в этой действительности. Он поднимает художественные задачи кино до универсальных вопросов эстетики, а национальные традиции и особенности пропускает через призму многосложной собственной эстетики, обозначенной Параджановым как ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО. Он говорит в своих кинофильмах не о национальном достоинстве, не о былом величии, не о своеобразии культур, он говорит о подлинных человеческих чувствах, о подлинной поэзии, которую даже высокий советский кинематограф часто заменял муляжами символов прошлого.

Именно эта динамика становится для Мастера сильнейшим стимулом, и он совершает невероятное – в 1971 году решается на выступление перед молодежью Белоруссии. И это под колпаком КГБ и партии! Ознакомившись с выступлением, можно сделать абсолютно точный вывод, что это слово подлинного художника, не только знающего цену собственному творчеству, но и глубоко чувствующего тенденции развития мировой культуры и, в частности, кино. Это действительно подвиг творца, оберегающий все общество от реальной опасности скатывания всей советской культуры в агрессивный и чрезвычайно трагический поиск механического осмысления реального и прошлого как части мировой культуры. Ведь еще Жорж Якулов высказывал мысль, что «все века лежат в сегодня».

Поразительно, но, не живя постоянно в Ереване, мастер был кровно связан с этим городом, чья интеллектуальная мысль росла вместе с уверенностью, что Параджанов именно его творец. Трудные, порой трагические чувства испытывали друг к другу город и творец, но всегда находили в себе силы, чтобы диалог не прерывался. Они никогда не сжигали мостов, и наступали времена полной доброжелательности и доверия. Завоевать доверие у города так же трудно, как и у Мастера. Именно поэтому преодоление внешних и внутренних барьеров продолжается и сегодня. И сегодня мы видим процесс усвоения городом той символики, той культурной иньекции, которую вприсунул Параджанов в Ереван, создав предпосылки творческого поиска на рубеже тысячелетий. Зная всю ответственность и трагизм, который сопровождал его перед лицом непонимания и бездны, Параджанов все же предпочел

бездну с ее искренним вызовом. Ибо иной подход им рассматривался бы как фальшивый путь реального мира с его меркантилизмом и вульгарностью. Интуитивность мышления творца подсказывала жизненную трагедию, но интрига личной драмы – это тоже часть его творчества, часть или почти все его гражданское мужество. Так он думал, чувствовал, работал. Действительно, его поведенческий ряд, его художественно-нравственные принципы составляли единую систему мышления и действия. Противоречий внутри собственной системы творчества он не видел, да, собственно говоря, их там и не было. XX век предоставил ему огромное пространство для эксперимента, а художественного, эстетического и жизненного материала у него хватало сполна. Будучи в эстетике, в художественных пристрастиях маргинальной личностью (тут сказалась армянская национальная традиция восприятия другой культуры, другой традиции), он быстро впитывал, осваивал культуру XX века, находя в творчестве подлинную свободу.

Конфликты начинались лишь тогда, когда мастер пытался вступить в деловой диалог с реальностью. И здесь было два препятствия: 1) государственно-партийная селекция культуры; 2) непонимание, а иногда и просто неприятие интеллигенцией его творческого гения. Отношение интеллигенции во многом объяснялось не только самим творчеством, но и личной жизнью Параджанова, эксцентричным и эпатажным поведением. Получался замкнутый круг: громадный механизм Страны Советов уничтожал творца, не видя и не понимая его творчества. А с другой стороны, необычность его личности, абсолютная раскованность и отсутствие практичности в выстраивании человеческих взаимоотношений плюс герметичность творчества отталкивали от Мастера и ценителей рафинированного искусства. Оставались лишь единицы – верные друзья. Околохудожественная богема частью была развзяно-глупа, нередко страдала снобизмом или играла в интеллектуальные игры. В условиях тогдашнего общества (1960–1980) это отношение было невыносимой, нежели грубое отношение властей. Ибо подлинной поддержки не было внутри собственной среды. И это касается всех городов, где подолгу жил Мастер. Художественная элита СССР не была подготовлена к восприятию такой крупной личности в культуре, как Параджанов.

В странное и трагичное время жил и работал Мастер. Как известно, интеллектуальная мысль среды, ее культура, в которой воспитывался творец, ее избирательность в отношении художественной и масштабной личности создают неповторимый образ времени. Часто творцы оставляли о себе истории, в редких случаях творцы оставляли после себя легенды, еще реже бывает, когда возникает миф, рождающий или, еще точнее, фокусирующий в себе все свойства знаковой личности. Скажем, за последний век такими мы видим Ван Гога, А. Толстого, Ч. Чаплина, Дали или Борхеса... Среди этих и других счастливых (а из армянских назовем Чаренца и Аришля Горки) мы представляем и Сергея Параджанова.

6. ТАВРО РОДИНЫ Что есть родина для творца? И какова она для мастера? Каковы логика и динамика развития национальной художественной мысли? И каково качество этой мысли? Гуцульская деревня, сумарская крепость, ахпатские манускрипты, райские птицы шахских садов – что из этого перечня им воспринималось ближе и роднее?

Но правомочны ли мы поднимать такой вопрос? Весь феномен Параджанова – в его способности перевоплощаться. Искусство перевоплощения – есть его подлинная родина, родина его души и фантазии. Порочная практика советской пропаганды определять национальное кино по киностудии, или по теме, или по происхождению режиссера не только вызвала у Мастера раздражение, но и приводила его в отчаяние. И он не мог забыть унижения, испытанные им от партийных и государственных функционеров на киностудиях имени Довженко, «Грузия-фильм» или «Арменфильм» (они теперь общезвестны). К какой национальной культуре относится режиссер? К той, которая стала базисной для его мировоззрения и мироощущения. Иными словами, важным является то, как думает и ощущает предмет своего художественного анализа данный творец. Именно поэтому многие фильмы Бунуэля, которые отсняты в Мексике или во Франции, – есть испанское кино. Или, к примеру, некоторые фильмы Антониони, снятые в США, являются достоянием итальянского кинематографа. Сегодня тот же Йосемиани снимает во Франции, но это грузинское искусство... Параджановский кинематограф – это армянское кино, ибо механизм феномена его творчества чрезвычайно характерен для художественного мышления всей армянской культуры. В фокусе параджановского искусства мы видим все формообразующие векторы национальной культуры: 1) художественная мировоззренческая мысль должна быть и современной, и западной; 2) эстетика творчества должна быть и западной, и восточной; 3) технология художественного формообразования должна быть и современной, и западной; 4) мироощущенческий ряд творца должен быть и восточным, и западным. Все эти векторы армянской культуры абсолютно точно выявляются в произведениях Параджанова как несущие конструкции всего его творчества.

Доминанта универсальности ТВОРЦА чрезвычайно сильна, и его творчество она подчиняет все остальные компоненты кино. Генетика творчества мастера своими корнями уходит в подлинный синтез армянской художественной мысли, где есть чрезвычайно много примеров ее универсальности: от Мехропа Маштоца до Арчила Горки или Мартirosa Сарьяна. Саят-Нова – один из важнейших в списке, ибо в творчестве этого уникального в мировой поэзии явления мы видим и классическую армянскую поэтическую мысль, и ашугскую поэзию Востока. Армянская, азербайджанская и грузинская традиции скрещиваются не только как эстетические категории, но и как языковой материал: ведь поэт писал на трех языках.

Параджанов синтезирует художественные стили многих культур: от византийских и армянских фресок и миниатюр до каджарской живописи Ирана, от тифлисского быта до сюрреализма, от поп-арта до русской иконописи, от фильмов Курасава до Апола Овнатяна, уникального художника XIX века, от украинских легенд и песен, гуцульского быта до оп-арта, от коллажей Макса Эрнста до поэзии Египта Чаренца, театральные опыты Евгения Вахтангова и Жоржа Якулова.

Он открыл книгу удивлений и книгу подлинной человеческой щедрости, именно поэтому здесь, в его доме, где он никогда не жил, но где вечно будет жить его душа и сердце, на краю Разданского ущелья, по соседству с церковью Святого Саркиса (он ведь был наречен и крещен как Саркис, а не Сергей) и на фоне огромного малопонятного

ему, но чрезвычайно близкого и родного Еревана и библейского Арарата, люди будут собираться, думать в тишине его рисунков и коллажей, его немногословных фильмов. Люди будут приезжать из разных городов мира и входить в дверь, которую для всех времен и народов открыл Сергей Параджанов. Они будут смотреть на небо, на звезды, и в их душе возникнет новый коллаж, новый фильм, подсказанный фантазером и кудесником, бунтарем и мудрецом, капризным ребенком и вечным странником... Тавро на теле его творчества, тавро духовного родства людей – есть его знак в наших днях, совет всему миру, потрясшему во лжи и лицемерии.

7. СОВЕТ СМЕРТИ Загадка смерти для творца – совет. Загадка смерти для творца – перевоплощение. Загадка смерти для творца – игра. Загадка смерти для творца – очищение. Загадка смерти для творца – поиск справедливости. Загадка смерти для творца – ритуал. Загадка смерти для творца – подлинная реальность. Загадка смерти для творца – отсутствие агрессии. Загадка смерти для творца – утверждение мысли.

Тема смерти в его творчестве является одной из главнейших. Именно через это очищение он понимает справедливость и утверждение истины как знак жизни, как философскую категорию внутри художественного мира. И этот совет принимает разные формы, однако в нем отсутствует страх. Нет страха самосохранения в его фильмах, ибо он понимает глубокие и более долговечные истины. Подлинный творец самосохраняется в творчестве. В процессе перевоплощения он приобретает иммунитет бессмертия. Покой и игру мы видим в знаке смерти, созданном Параджановым в кино, в коллажах, в рисунках. Парадокс покоя и игры и есть его понимание перевоплощений, которые и выявляют совет смерти.

Он уходит, чтобы вернуться. Он уходит, ибо не может жить без собственного голоса, который и есть его песня. Он уходит, чтобы утвердить свой образ в потоке времени. Он оставляет эту стезю также, чтобы найти свой ПУТЬ. Он стремился понять себя, но его покинули жизненные силы. Новая сущность его игры продолжается и теперь. Она полна покоя и добра. Он говорит не словами, но лишь знаком гармонии и покоя, – что сделано, уже невозможно отрицать, ибо подлинное творчество и есть жизнь. Маска его жизни была живее иных лиц. Живое и фальшивое лицо той советской эпохи становится у него маской шута. Его хотели видеть именно в этой роли. Именно для этой цели для него подготовили арену для шутства, и он стал лицедем. Он ушел, чтобы успокоить свое тело, но остался с нами, ибо душа его, его мысль открыты и юны, и они волнуют нас. Он оставил место, которое ему выделяла тоталитарная страна в качестве площадки или сцены для кривляния и шутства, а выяснилось, что именно это пространство и есть наше с вами интеллектуальное общение, именно это место и есть наша с вами память и его человеческое добро и терпимость.

Эти стены, этот музей, эти комнаты, это небо и эти живые глаза друзей и поклонников его таланта, его души, эта земля и эти кадры его тяжелой и очень счастливой судьбы – есть коллаж мира и времени. Ибо, что есть судьба, как не поиск света и тьмы внутри одной личности, именуемой ТВОРЕЦ, МАЭСТРО, ПАРАДЖАНОВ.



Монахи едят гранат

Кадр из фильма «Цвет граната» («Свят-Нова»),
1968. «Арменфильм»



Юный поэт

Кадр из фильма «Цвет граната» («Саят-Нов»),
1968, «Арменфильм»



Царевна

Кадр из фильма «Цвет граната» («Саят-Нова»), 1968, «Арменфильм».
В роли царевны С. Чинаурели



Сон поэта

Кадр из фильма «Цвет граната» («Саят-Новая»), 1968. «Арионфильм».
Стража на переходе племени в роли царя Овик Минасян



Муза

Кадр из фильма «Цвет граната» («Сан-Франциско»),
1968, «Арменфильм».



Поэт, муза и ангел смерти
Кадр из фильма «Цвет граната» («Саят-Нов»).
1968. «Арменфильм»

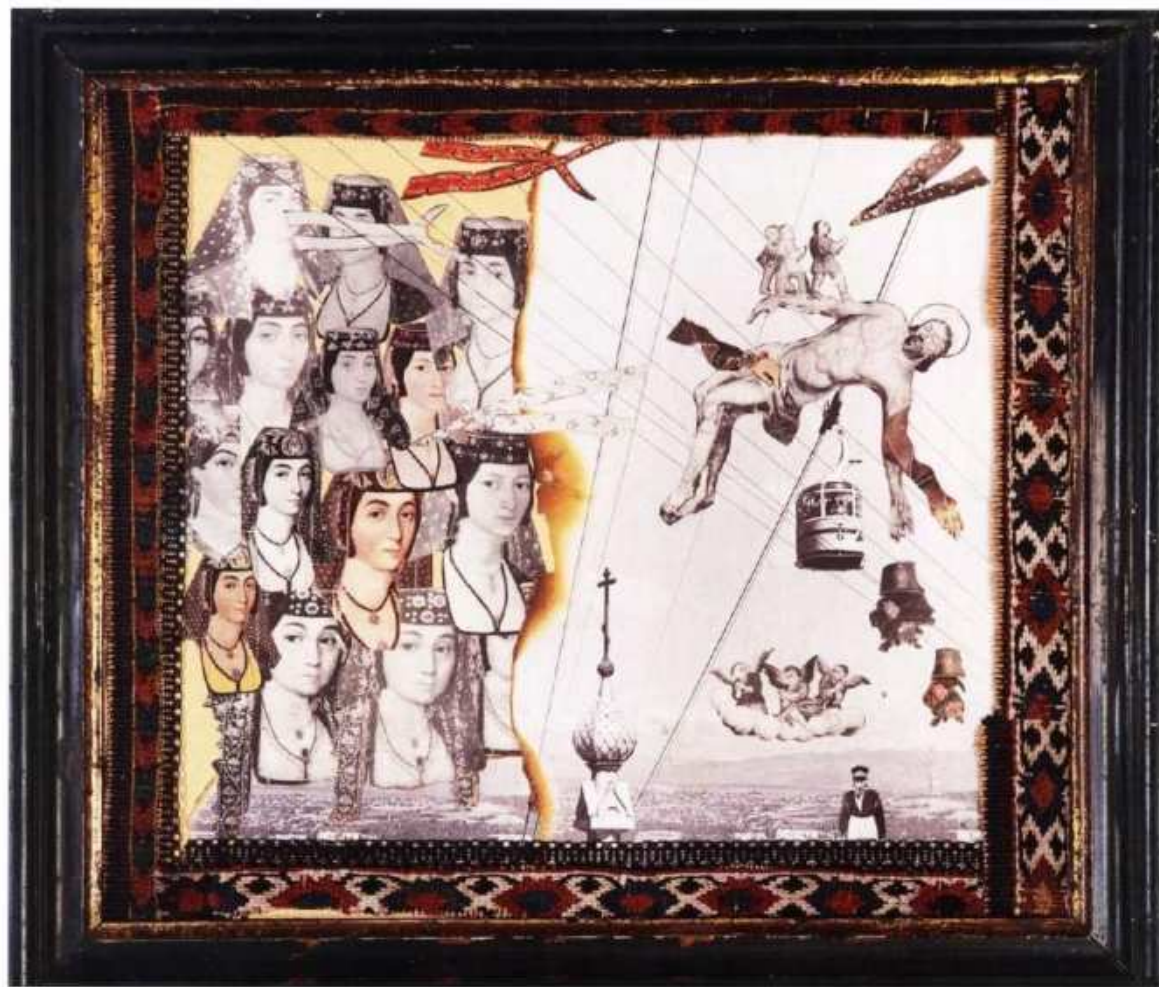


Тайная вечеря

1989

Из серии «Несколько эпизодов из жизни Давида».

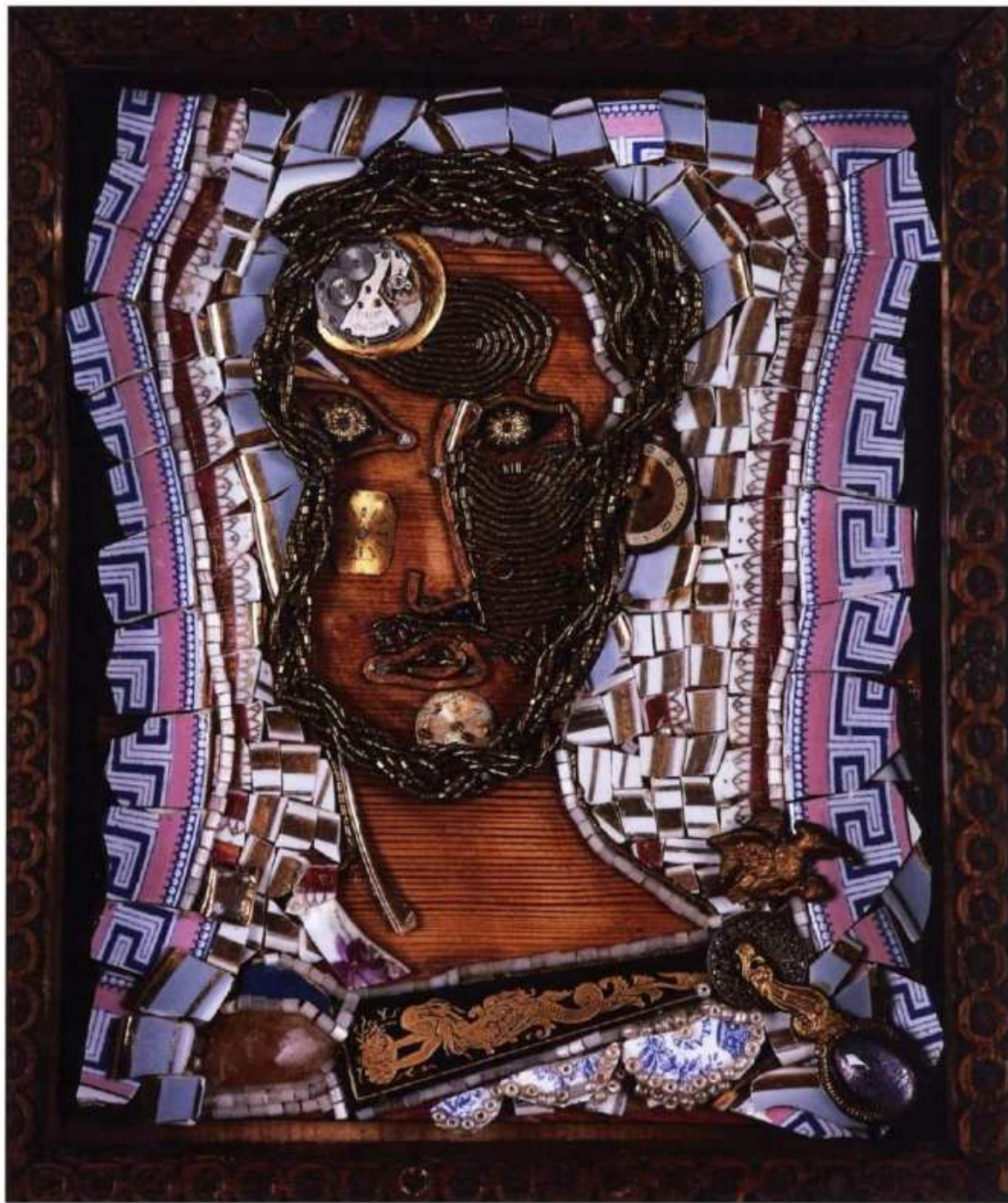
Объемный коллаж, бумага, картон, металл, стекло, текстиль, раковина, пластмасса, перо, 43×56×2,5



Моление об Овнатанье

1968

Коллаж, картон, бумага, текстиль, 29×34



Портрет артиста Д. Ольбрыхского

1972, 1981

Обыкновенный коллаж, дерево, бумага, металл, фарфор, стекло, кварц, пластмасса, речной жемчуг, 26х22х6



Странная и смешная жизнь отца

1984

Ассамбляж, дерево, стекло, гипс, бумага, металл, текстиль, 65×33×34,5



An abstract painting featuring a complex composition of geometric shapes and warm, earthy tones. The background is a mix of ochre, terracotta, and cream, with dark, expressive brushstrokes defining various rectangular and curved forms. In the lower left, there's a prominent blue and white curved shape. A horizontal band of light yellow and pinkish tones cuts across the middle. The overall style is expressive and textured, with visible brushwork and a sense of layered construction.

**Вруйр
ГАЛСТЯН**

ПОД МАСКОЙ – ЛЮБОЗНАТЕЛЬНЫЙ МАЛЬЧИК, ТИХИЙ СУМАСШЕДШИЙ, ПРЕКРАСНЫЙ ХУДОЖНИК

В маленькой комнате, что в каменном доме недалеко от Матенадарана, на маленьком табурете сидит человек с пепельно-синеватой кожей. Он расслаблен и кроток. Эта единственная комната – одновременно и его мастерская, и жилье для семьи. На его когда-то подвижном лице мало что читается, хотя огромные, словно угли, его удивительно добрые глаза всюду преследуют каждого, кто хоть раз приходил к нему, к его искусству. На стенах комнаты висят его ранние картины – маленькие шедевры его прошлой и будущей жизни. В той далекой юности было тревожное и сладостное, что-то от Врубеля, Домье, от тайного огня соблазна и трепета.

В той жизни он умел делать многое, что теперь для него даже непонятно. Ибо он тогда с азартом играл в кости, в зары, ища счастье в самой случайности комбинаций, выигрывая и проигрывая дорогие «Победы» и редко – швейцарские часы, шпаной украденные у фронтовиков или репатриантов, которые он в случае выигрыша надевал на свои тощие ноги, под брюки. Он был среди босых, беспризорников, шпан, среди голодных и любимых детей, которые родились после резни и всех катаклизмов падения Первой и утверждения Второй республики.

Жизнь Вруйра Галстяна (родился в Ереване в 1924 г.) разделена на две части – до болезни и после. Живописный талант у впечатлительного мальчика проявился рано, хотя в роду у него не было профессиональных художников. Однако одиннадцать лет Вруйр Галстян провел в психиатрической лечебнице (вспомним Ван Гога или Врубеля), откуда он вновь пришел в свое учебное заведение.

Он окончил художественно-театральный институт где-то в середине шестидесятых, хотя в терлемезяновском училище он учился в одно и то же время, что Рубен Адамян, который на пять лет моложе его. Стало быть, поздно поступил и в училище, а окончил институт вовсе с другим поколением художников. Это было настоящим подвигом для неожиданно постаревшего, напичканного всевозможными лекарствами Вруйра. Но, видимо, внутренне он всегда себя ощущал творцом, удивительным ребенком, неукротимым живописцем. Замечательным живописцем! Однако он и в лечебнице, как и положено большому дарованию, не бросал рисование, а это верный признак, что художественное воображение не теряло ориентиров, не утрачивало реакцию руки и глаза. Он видел себя в образе наивнейшего Дон Кихота, огненного Египсе Чаренца, сладкоустого Саят-Новы, неоспоримого Отелло – Ваграма Папазяна... Но это случится потом... Все эти образы художником созданы после выхода из лечеб-

ницы, но обауманы в эти бесконечно длинные и темные годы болезни.

Возможно, они и вывели его из мрака тьмы на свет творчества? Скажем, «Саят-Нова» создан в 1964 году, а «Дон Кихот» – в 1968... Маски же появляются уже в автопортретах, которые по характеристике, по психологическому настрою чрезвычайно точные, очень живые. Поразительна глубина и благородство мастера, с которым он проникает в образы своих героев, возникающие как видения, как пережитые годы, как сновидения, как очень близкие и сердечные собеседники, как открытые и нетронутые лесные родники, которые встречались в горах Лори, недалеко от лечебницы...

Но приходит время масок, ибо они отражают какую-то потаенную сущность его прошлой жизни, тяжелейшие минуты перехода то в кошмарный сон, то в кошмарную реальность. Он был малоразговорчивым, но не замкнутым человеком. Как-то в такие редкие часы он как-бы размышлял вслух: «Мне хочется увидеть даль как настоящее, прошлое... как будущее». Я художнику: «Разве можно дважды войти в одну и ту же воду, в одно и то же время?» Он: «Сон, который во мне, – похож на птицу, которая уже вылетела, но не покинула мое тело... (Молчит какое-то время). А вчера никогда не бывает, пока я жив, пока я отправляю мою птицу в полет... Пока есть человек... (Молчит, долго что-то сам себе разъясняет). Есть лишь миг, миг (Продолжает курить, какую по счету сигарету?!), времени нет. Курица снесла яйцо, которое похоже на вчерашнее и будет похоже на завтрашнее, вот и все время... Хотя все курицы разные, одни белые, другие черные, третьи красные... (Молчит, пьет очередную, наверно, тридцатую, сороковую чашку крепкого кофе, курит). Курица – та же птица, только летает в моих снах, эти сны и есть моя правда, моя жизнь...»

Этот разговор длился без малого три часа, я его подстергал не один год. Он записан мной почти дословно. Здесь вырисовывается нечто большее, нежели обычные мысли художника, ежедневные раздумья, – метафора его воображения, тишина и боль его поиска, его пульсирующая надежда, – вот основа его движения к жизни. Его жертвоприношение искусству, любимой живописи. Он много и блистательно писал маски (какое количество масок нарисовано им – не знает никто), словно сети, в которые хотел поймать свою боль и свой страх. Но в них живет еще горячее дыхание его мятущейся души. Он стремился попасть в свои же сети, он уходил от реальной жизни, чтобы приблизиться к истокам собственного

детства, где есть реальный порог преодоления. Мир в пространствах его картин сужался до масок, до отдельно взятых пятен-образов, которые уходили в зеркала воображения и там вновь отражались в новых зеркалах... Его творчество еще раз подтверждает известную формулу – обратно пропорциональную зависимость между колористическим даром и интеллектуальными возможностями художника. Примеров хоть отбавляй от Леонардо до Кочара...

1970-е годы – время создания его знаменитого цикла масок. Они еще определяют некую систему образов в контексте быта, возможно, под влиянием египетских масок Сарьяна. Но далее (особенно в начале восьмидесятых годов) он полностью уходит от своих колористических видений, где трепет цвета и формула формы были столь интересны, искренни и человечны, что все перестает быть просто маской, просто пятном, становясь тайной и клише одновременно. Традиции латиноамериканских индейцев, армянских карпетов создавали формы и цвет его масок. Живописные аллюзии конца восьмидесятых годов постепенно превращались в механические повторы, хотя иногда с огромными всплесками эмоционального напряжения, порыва. Маски и живопись В. Галстяна, как и положено маскам, замкнуты и закрыты внутри его переживаний, внутри его мира, где нет воздуха, где можно встретить лишь опустошительный ветер прошлого, где неожиданно выжил росток наивности детства. Никому не удастся проникнуть в тот мир, за ширму или бездну этих масок. Транквилизаторы были безжалостны к его психологическому состоянию, к его эмоционально-интеллектуальному механизму восприятия и анализа жизни. Его творческий пыл был направлен в поиск образа, в поиск собственного лица как знака узнавания... Как к закрытой двери, в которую многие годы не стуча входили, как к стене, которая принимала все слезы и молитвы больного художника.

Что было делать – разрушать или строить? Ему казалось, что он способен разрушить и двери и стены, ибо у него есть маски на каждый день.

Редчайший случай – добрый и кроткий художник проходил через тернистый путь реконструкции мира сначала в собственном деформированном воображении, а потом и на холсте – для всех. И возникала в красках та любовь, та вера в людей, в собственную волю, которые были в его сердце всегда. Ведь чувствительный подросток попал в лечебницу именно потому, что был слишком беззащитным, слишком экзальтированным...

Артековская внешность Вруйра, маски мексиканских прерий – визуальные свидетельства его живописного образа и искусства, но к этому добавляется нескончаемая армянская история, которая также нашла отражение в его творчестве. Что же осталось после всего того, что он увидел, пережил и восхищался?

Вруйр Галстян оставил после своей смерти (1996 г.) любопытный мир своих масок, свой: поразительный живописный опыт, мужественную скромность и незащищенную любовь и доброту. Он оставил также свое безоговорочное доверие к искусству как единственному собеседнику в его жизни. Прав Ара Шираз, когда создал образ бесконечно доброго, даже в чем-то казавшегося безвольным рыцаря (уместно лишь одно сравнение – Дон Кихот), но в живописи (вот почему в шляпе его живописная кисть, как оружие, как оправдание собственного существования, как щит...), но на армянской земле, в XX веке...

Так и будет жить и блуждать по миру этот тишащий человек с удивительно мужественным характером, с поразительной, поучительной судьбой, с загадочной и мощной живописью побед и поражений. И трудно определить, что кто-нибудь когда-нибудь сможет разгадать его очень нежную и очень открытую душу.



ԴՈՆ ԿԻՇՈՒ

1977

ՊԱՆ., 120x100



Портрет артиста В. Папазяна

1982

Х.м., 100x80



В ТВОЕМ СНЕ

1973

Х.м., 110х100



Донкихотовская маска

1992

Х.м., 60х50



Натюрморт с кофейными чашками и кофемолкой

1987

Х.м., 47х56



Маскараа

1977

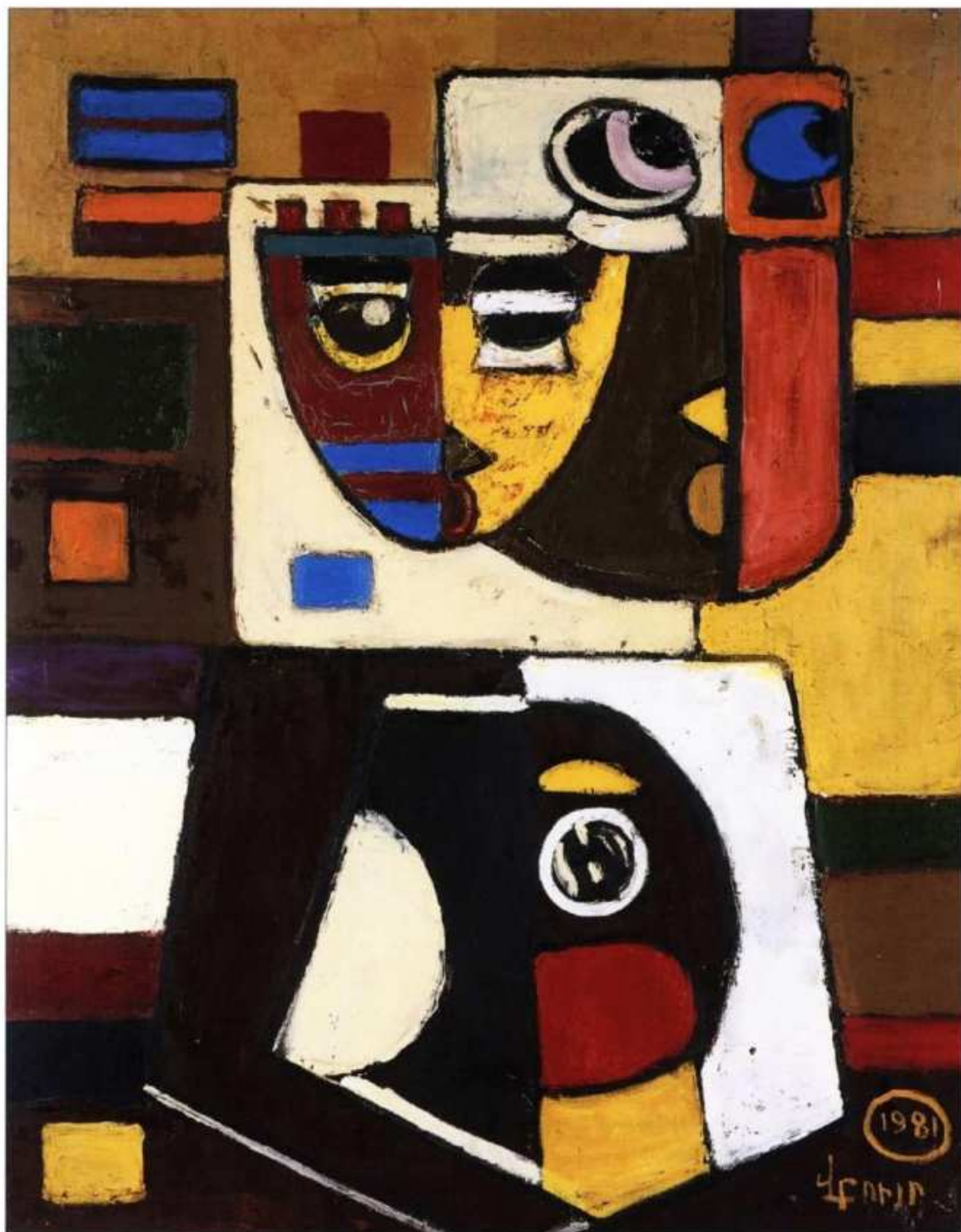
Х.м., 105x85



Раздумья

1977

Х.м., 100х80



Разумья

1981

Х.м., 100х80



Раздумья

1981

Х.м., 100х77



Раздумы

1982

Хол., 100x77





Օնիկ ՄԻՆԱՏՅԱՆ

ЦАРЬ ИРАКЛИЙ, АБСТРАКЦИЯ ЦВЕТА И ЧИСЕЛ, ИЛИ БОГОМАТЕРЬ ИЗ ХРАМА СВЯТОЙ РИПСИМЕ?

Оник Минасян – единственный из этого списка художников, с которым я никогда не встречался, не слышал его голоса, хотя бы в телефонной трубке, как это произошло совсем недавно в мастерской Роберта Элибекяна во время моего телефонного разговора с Арто Чакмакчяном. И главная причина все же в ранней смерти мастера, которая наступила в 1972 году. Однако мне повезло в другом, я познакомился с семьей Оника Минасяна (с вдовой и двумя его сыновьями), окунувшись в атмосферу все тех же шестидесятых годов. Скромно живущая семья ничего не изменила, ни стилю своей жизни, ни привычкам, ни романтическому, интеллектуальному восприятию жизни, собеседника, творца или искусства в целом. Удивительная фигура художника О. Минасяна, она оставляет не только зримый след в искусстве, но и сильно влияет на все мироощущение своих близких, доминирует в их душах как важнейший вектор анализа действительности. Оник и сегодня – главный судья в мыслях и действиях своих сыновей. Круг друзей и соратников отца и через тридцать лет – важнейшее содержание их семейного опыта. А вдова художника – все та же умная, простая в общении, гостеприимная, глубоко переживающая за судьбу творчества Оника, за судьбу всего поколения шестидесятников, за судьбу Еревана и Армении ленинградка. Она навсегда связала свою судьбу с этой землей.

Оник Минасян, как и большинство из талантливых художников Армении, родился в Ленинджане (ныне Гюмри) в 1928 году. Формировался же его художественный мир в Ленинграде, где Оник учился в Академии художеств. Здесь же в 1959 году окончив аспирантуру, он возвращается на родину. Открытый, вспыльчивый, беззащитный и чувствительный, образованный и глубоко понимающий мастер приезжает в более либеральный Ереван, где уже вовсю формируются художественные вкусы многих направлений в искусствах. В Ленинграде он сближается со многими земляками, которые либо учатся в Академии художеств, либо уже вовсю творят в Северной Пальмире. Это Мартин Петросян, Минас Аветисян, Завен Аршакуни, Ашот Ованесян, чудом уцелевший в лагерях Герасим Геоцакян, а также профессор академии замечательный архитектор-конструктивист Армен Барутчев... Открытость художественной богемы Ленинграда (именно тогда появляются неконформисты, единичные акции протеста перерастают в противостояние с официальной властью) позволяла художнику интеллектуально быстро расти, к чему у Оника было огромное желание и стремление. Переезд в Армению был не только бурным, но и многообещающим. Везли огромные, тяжелые ящики с картинами, с книгами и журналами, чтобы на первом этаже своего скромного ереванского жилища на Проспекте собирать друзей, вести допоздна споры и диспуты, смеяться и плакать, искренне радоваться маленьким творческим успехам и глубоко переживать неудачи. Художник интенсивно, плодотворно работал все эти тринадцать лет до самой смерти. Многие картины, хранящиеся в семейном собрании мастера, говорят о его большом стремлении к обновлению формы, о новом восприятии Армении как персонажа его

творчества. Пейзажи и портреты открывают беспокойный, жаждущий выхода творческий поиск живописца. Трудно в большой компании ярко выраженных индивидуальностей найти себя, формироваться как личность. Большинство художников того времени поздно (к тридцати годам, а то и более) заканчивали учебные заведения, формировались как личности, ибо лишь смерть Сталина и хрущевская оттепель могли открыть им дорогу к относительной независимости. К началу шестидесятых годов в Ереван стал поступать довольно заметный (хотя и фрагментарный) поток художественной информации с Запада. Мир художника расширился и обогатился, в Москве прошли несколько скандальных выставок и стечек с властью, в том числе и с самим Хрущевым. Так начиналось «другое время», время создания и утверждения художественной среды Еревана. Успехи Оника Минасяна в эти годы обновления живописи более чем скромны. Необходимо было переосмыслить, уйти от черствой академической школы, сложившейся в годы сталинской реакции. Но он рад успехам своих друзей-единомышленников, сам же продолжает интенсивно работать над стилистикой своих живописных картин, над обновлением цвета. У него огромный потенциал, острое чувство нового и, самое главное, неистребимое желание жить искусством, служить ему. Вторая половина шестидесятых была для Оника чрезвычайно плодотворной. Архитектор Спартак Кипехян задумал переосмыслить небольшое пространство (излюбленное место отдыха горожан) летнего зала кинотеатра «Москва», что в самом центре Еревана. И сделал это блестяще. Он умело вовлек и подчинил прохожих, деревья, ритмически выдержанные лестницы, столики кафе, сегмент чаши летнего кинотеатра, иные формы в единое функционально оправданное, создающее уют в нескольких метрах от шумной городской магистрали архитектурное пространство. Это была задачей чрезвычайно сложной. И архитектор справился с этим блестяще. Здесь же на обозрение публики О. Минасяном была сделана небольшая изысканная абстрактная мозаика, удивительным образом сохранившаяся, несмотря на все варварские переделки архитектурного замысла. Удивительно и то, что по цвету мозаика была не столь броской, как к тому времени писали большинство друзей Оника. Серо-голубая мозаика скромно выступает перед летним кинотеатром «Москва», по цвету напоминающая метафизическую живопись италийца Моранди.

Художник как бы обращается к каждому прохожему, он самоуглублен, он созерцателен, он полон достоинства и внимания к незнакомому человеку. И именно это заложено в его мало приметной, но очень важной работе. Таков Оник и в роли грузинского царя Ираклия в фильме С. Параджанова «Цвет граната». Обращает внимание очень сдержанный, благородный, полный достоинства облик Оника Минасяна (этим, видимо, он привлек внимание режиссера), раскрывающий образ царя, правившего в Грузии еще в восемнадцатом веке. Поэт и ашуг Саят-Нова является приговорным певцом у царя Ираклия, но в то же время видно, что он друг правителя, что его искусство глубоко по-человечески волнует его величество. И здесь Параджанов правильно ставит акценты между Саят-Новой и Ираклием, между Поэтом и Правителем, ставя знак равенства между Творцом и Ценителем, и этому во многом помогает выбор непрофессионального актера, а именно Оника Минасяна. И все же Саят-Нова,

как творец, предстает выше, чем царь, ибо его воля над людьми выше, чем царская. И тут художнику удается скупыми средствами показать эту неуловимую грань, перевоплотиться в образ правителя, отказавшись от всего того, что является смыслом его жизни, смыслом его творчества.

Таким образом, художник О. Минасян оправдал доверие великого режиссера.

Борьба за переловые эстетические идеалы внутри новой молодой группы художников привели к тому, что Оник Минасян был избран в председатели живописной секции Союза художников Армении. Для тех лет это была огромная должность и огромная победа. Секция живописи была наиболее активной, наиболее мобильной и наиболее шумевшей, авторитетной в Союзе художников. Творческая молодежь имела в лице Минасяна свою опору, и она довольно легко стала вливаться в ряды Союза художников. Это говорит еще и о том, что Оник Минасян был уважаемым и доверенным лицом этого дружного сообщества реформаторов искусства. И бескомпромиссный, принципиальный живописец всегда оправдывал возложенную на него нелегкую миссию защитника интересов «авангардистов» перед официальной властью, перед руководством Союза художников, вплоть до самой смерти.

В конце шестидесятых годов художник создает мозаичное панно для Института математических машин. «Институт Мергеляна», как его окрестил народ, был одним из самых современных и самых мощных научно-производственных предприятий не только Армении, но и СССР. Кибернетика, физика владели умами миллионов людей, успехи в освоении космоса позволяли гражданам страны Советов думать о реальной мощи социалистической системы как о самой переловой в мире. И мастер задумал большое красочное панно для института. Исходные замыслы были в его отношении к ученым как к людям высокоинтеллектуальным, высоко нравственным, чьи разработки в области высоких технологий были на уровне мировых.

И художник пытался изобразить внутренний мир ученого, понять и облагородить ритмическим рисунком, такой сюжетной линией, такими сочетаниями красок, чтобы вплотную подойти к самой науке. Он поставил цель – быть близким по духу к кибернетическим разработкам, и в то же время отвечать всем требованиям художественной культуры. И живописец вновь создает абстрактную работу, где уже присутствует ощущение силы и противоборства, активного раздумья. И здесь у него возникает ассоциативная, на мой взгляд, связь, будто каждый камешек, создающий красочное панно, имеет свой цифровой аналог.

Мозаика выполнена во флорентийском стиле, и музыкальный ритм этой абстракции, сочный, естественный цвет камней делает мысль О. Минасяна еще более актуальной, еще более многоплановой, вполне сопоставимой с замыслами тогдашних ученых, в чью задачу входило создание «думающих машин». Художник выбрал чрезвычайно сильный метафорический ряд, чрезвычайно рискованный и ассоциативный – сблизить искусство и науку, таких творцов в те годы было немало. Но лишь единицам, таким, как О. Минасян, удавалось понять и проникнуть в сложный ассоциативный ряд мироощущения высокоинтеллектуального человека второй половины XX века. И если ученые шли по пути «одушевления машин, очеловечивания чисел», то художнику надо было, обезличив реальный мир, создать внутреннюю конструкцию, эмоциональный

всплеск, волну современного человека. Такое мог сделать лишь тонко чувствующий мир духовный человек и блистательный мастер. Не побоюсь этого слова, мозаики в «Институте Мергеляна» – жемчужины искусства XX века.

Всю свою духовную чистоту он отдал еще одному своему маленькому шедевру – «Образу Богоматери» в храме св. Рипсиме в Эчмиадзине. Эта маленькая работа полна силы и благородства, немногословна и абсолютно точно отображает нематериальность этого вечного образа.

В ней нет ни патетики, ни жертвенности, ни картинной слащавости – на мой взгляд, эта работа одна из лучших в истории армянской живописи, где Богоматерь предстает вне времени, вне сюжета, лишь духовной и непогрешимой, человеческой и небесной одновременно. Это очень цельный лик, обладающий очень многими чертами национального характера. Такими мы видим Богоматерь на ранних византийских фресках, когда художник создавал образ как молитву... И в минасяновской богоматери с предельной ясностью предстает формула Якулова об искусстве: «Все века лежат в сегодня», переиначив ее, можно сказать, что все века лежат в этом маленьком образе.

Своеобразной предстает другая, более масштабная работа О. Минасяна – роспись в церкви в Ошакане (при участии Г. Мамяна), где похоронен великий св. Месроп Маштоц. Задачу, которую поставил перед собой художник, видимо, до конца невозможно было решить в те времена идеологического давления, особенно в столь видной и масштабной фреске.

Но как бы то ни было, Оник Минасян открыл перед нами противоречивый, бурный и духовно богатый мир современника. А сам он был полон замыслов и энергии, он шел к своей вершине, неся огромный интеллектуальный потенциал своей неординарной личности. Зрелость приносила новые оттенки его души, новые повороты мыслей, чему не суждено было осуществиться... (Как это случилось чуть позже и с Минасом, и с Варосом...)



Алтарная часть с образом Богоматери
Храм Св. Рипсиме (VII в.), Ереван



Образ Богоматери

1966

Х.м. Храм Св. Рипосyme (VII в.), Эфес, Турция



ՍԵՐՈՒՄ

1962-1964

Փրեսկա և ներկան Ս. Մեքրոս Մանուկ (XIX դ.) և զեմ Օսկան



Անգել

1962-1964

Փրեսկա և լուրջ Սուրբ Մարգարէ Մանուկ (XIX դ.) և զոյն Օշակ



Դրևը յոյնի

1962-1964

Փրեսկո Ի յերկու Տն. Մերոն Մանուկ (XIX դ.) Ի յհայ Օշակոյ



Образ Богоматери в алтарной части

1965

Церковь Св. Месропа Маштоца (XIX в.), Село Ошакан



Явление армянского алфавита царю и народу Армении. Центральная часть

1962-1964

Фреска в церкви Св. Месропа Маштоца (XIX в.) в селе Ошакан

**Ритмы**

1966

Мозаика в эскизере летнего кинотеатра «Москва», Ереван, 250х1300



Замкнутые кривые

1969-1970

Мозаика в административном здании Института математических машин, Ереван.
Туф, 300×1200



**Минас
АВЕТИСЯН**

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ

Он остался в том времени, как в родной стихии.

Он первым увидел и обобщил в живописи характер армянского крестьянина.

Его считали наиболее универсальным художником своего поколения, потому что актуальность его творчества подтверждали и писатели (Г. Матевосян, М. Галстян) и даже кинематографисты (А. Пелешян и Г. Мадян).

Ценность его творчества заключается в том, что он убедительно открыл этот мир крестьян, эту вековую неразрывность человека и земли.

До него армянский пейзаж как символ страны отобразил великий М. Сарьян.

Он же все увидел изнутри этой деревни, из этой тысячелетней пульсации жизни, из этого тысячелетнего быта, этой великой преданности земле и человеку...

Найти ритм и цвет родной природы, дать небу или травинке прозрачность и мимолетность, показать легкость женских рук, пекущих лаваш, позже соединить молчание дерева с молчанием камня, и все это перемешать в своей душе, чтобы выйти на разговор с миром...

Лет двадцать пять тому назад я писал, что «Минас Аветисян первый из армянских художников не постеснялся своего крестьянского происхождения. Он выставил перед миром своих родителей, уставших и молчаливых, и сказал — вот мои корни. „Мои родители“ (1962 г.) — визитная карточка живописца, именно здесь сконцентрировано все его миропонимание, его достоинство, его отношение к жизни и к творчеству».

Самоощенка и самосознание Минаса Аветисяна (художник родился в 1928 г. в селе Джаджур) открылись неожиданно и одновременно. Поступил в 1952 г. (ему уже 24 года) в Ереванский художественно-театральный институт, он через два года переводится в Академию художеств в Ленинград (ныне Санкт-Петербург), который заканчивает в 1960 году. Итак, после смерти Сталина молодой художник каким-то чутьем ощущает ветер перемен и отправляется в северную столицу за знаниями. На берегах Невы он прошел школу художественной жизни, целыми днями пропадал в Эрмитаже, где изучал и восхищался многими мастерами прошлого. Годы, проведенные в Ленинграде, стали опорными как для становления личности Минаса, так и для оттачивания мастерства. Начиная с середины пятидесятых годов, культура в лице молодых ленинградских художников стремилась выйти на новый уровень взаимоотношений с властью, точнее, желала раскрепощения и свободы. Андерграунд художественного и интеллектуального Ленинграда шестидесятых-семидесятых

годов формировался именно в «хрущевскую оттепель».

Академия пыталась быть хоть чуть-чуть либеральной, она стала даже организовывать выставки-продажи студенческих работ. Так на одной из таких выставок в 1958 году один из маленьких эпизодов студента М. Аветисяна привлек внимание выдающегося физика Е.Ф. Гросса, большого любителя искусства. Кстати, эта работа до сих пор висит в доме академика, храня мягкий свет и наивную мечтательность начинающего свою творческую жизнь Минаса. Прогрессивно настроенная художественная молодежь Еревана, Москвы, Ленинграда, прибалтийских республик, в буквальном смысле соревновалась друг с другом, кто из них более «левый». В этот период организовывались групповые неофициальные выставки авангардистов и первые квартирные выставки. Пять обстоятельств сыграли важнейшую роль для становления их индивидуальностей:

1). Желание подняться над миемерием и серостью узаконенной художественной жизни, 2). Иметь талант и собственный взгляд, 3). Располагать неким багажом знаний о западной культуре XX века, и стремиться заполучить реальные источники информации о ее современном положении, 4). Осмыслить, насколько национальная традиция богата и современна, и как она может быть использована в творчестве, 5). Вести диалог с художниками-авангардистами (если таковые оказывались из «золотого периода» 10–30-х годов, выживших после 37 года, после войны и новых репрессий. Без этих пяти обстоятельств, векторов, не могло появиться движение шестидесятников. Как видим, одним из важных векторов художественного поиска в «хрущевскую оттепель» было национальное достоинство. И это национальное достоинство органично легло в основу художественного мышления М. Аветисяна. «Слепое подражание традиции, утверждали шестидесятники Еревана, — есть прибежище для посредственностей. Мы же полны решимости осмыслить этот национальный опыт и связать с современными течениями Запада». Минас сразу и безоговорочно оказался в эпицентре этого художественного синтеза. Его природный ум, воля, взвешенный характер, внутреннее обаяние сделали свое дело, — он стал одним из лидеров всего этого движения задолго до того, как это поняли остальные.

Он быстро мужал как личность, быстро впитывал все новое и интересное в искусстве как художник. И вот в Ереване за год-два из художника, подражающего Гогену, Модильяни, фовистам, русским мастерам двадцатых годов (к примеру, Осмеркину), Минас превратился в совершенно самостоятельного и значительного мастера.

Его художественный мир стал вырастать из самой жизни, потому что всё было уже подготовлено для восприятия его обобщений, его живописных открытий. К середине шестидесятых годов он определяет свое кредо, выявляет свой стилистический и живописный язык, в котором преобладают поэтико-символистические раздумья. Драматургия живописи художника окрашена легкой грустью, кротким, но тревожным ожиданием, часто пронзительной печалью, иногда доходящей до высокой скорби. И всегда ощущается благородство его чувств. При всей поэтичности живописных картин Минаса они лишены литературности. Особенно удачным был стилистический опыт соединения европейской, в частности, французской живописи, с мироощущением восприятием армянской средневековой миниатюры. Я не беру визуальность подражания, которое, скажем, ощущается в фресках, где очевидны живописные или стилистические цитаты из миниатюры, перефразированные М. Аветисяном. Я говорю о другом ряде картин, где видно, как взгляд художника (часть работ можно условно объединить в поэтический деревенский эпос мастера) запечатлевает несколько психологических состояний, где удивлению, наивности, самоанализу выделена первостепенная роль.

К примеру, наивность исследуется в диапазоне между открытостью и мудростью, между молчанием боли и шепотом радости, между ясностью восприятия радости, красоты и трепетом любви. С другой же стороны, он наполняет картины насыщенной тревогой. Минас дополняет или противопоставляет образ горожанина и образ крестьянина, скажем, такое мы наблюдаем там, где изображены и мать, и жена. В этих метафорах проявляется вся глубина его житейской мудрости, его отношение к прошлому и современному. Ведь он ни одному персонажу не отдает предпочтение, находя и в том и в другом образе силу и благородство, красоту... Всё это обогащало и обобщило его раздумья о стране и человеке, что составляет и теперь реальную ценность его творчества.

Поразительно и то, что власть, принимая и не очень вмешиваясь в творчество Минаса, не смогла (а старалась!) привлечь его на свою сторону. Скорее всего, на него и на поэта Паруйра Севака властью, видимо, делалась большая ставка. А М. Аветисян умел использовать слабости власти, не сорисся с ней окончательно, не становился в позу, и был способен на конструктивный диалог. Одновременно он умел объединять людей разных позиций, темпераментов, профессий, делая их единомышленниками. В художниках он умел видеть главное в их творчестве

и отсекал второстепенное. Минас вселял уверенность в отчаявшегося и был способен на подлинную дружбу...

И сегодня, когда многое уже позади, Генрих Игитян как-то мне признался: «...Я не могу быть объективным по отношению к нему... Минас – художник моей жизни». Я высоко ценю эти слова Игитяна, в них не только безоговорочная преданность и уважение к памяти друга, замечательного мастера, но и умение благородно понимать и принимать свой субъективизм.

60-е годы Минасу принесли много радостей, – он женился, появились сыновья, атмосфера художественной жизни в Ереване была благоприятной, творческий рост был стремительным. И столь же стремительным оказался, сопровождавший его громкий успех. Он общается с известными учеными, деятелями культуры, государственными мужами. Без него не обходится ни одна престижная выставка, проходящая в Ереване. Его мнение многие начинают воспринимать как факт культуры. Коллекционеры из разных стран стремятся приобрести его картины.

Если собрать лучшие работы лишь шестидесятых годов мастера, то уже видна его незаурядная индивидуальность, его целостный художественный мир. Это уже страна в живописи, которая навсегда останется страной Минаса. Его открытие Армении в период острого самовыражения, самопознания нашей, в период сильнейшего импульса единения и самодостаточности сделало его творчество особо ценным. И здесь вопрос не о художественных достоинствах, а много шире...

Он раскрывается как превосходный колорист, умеющий работать как с интенсивными сочетаниями цветов, где проявляется сила и темперамент характера, так и в мягких, нежных соотношениях цветов. С годами палитра художника становится более благородной, изысканной, не столь крикливой и агрессивной, как в начале...

Вся вторая половина шестидесятых годов и вплоть до последних работ мастер стремится к органичности форм, к сдержанности композиций, к тонкому подбору и разработке типажей, к избирательности деталей, к выверенному психологизму... Все это показывает, что мастер уверенно не смотря ни на какие трудности шел к своему творческому пику.

В этом анализе я касаюсь лишь самых важных вопросов его образного мышления, характера и судьбы. Ибо открывать по-новому мир страны, образ человека, которые не были увидены до него никем, это больше, чем эстетическая ценность... В середине шестидесятых годов в письмах к своим друзьям он пишет: «Джаджур – это в ладонях

Библейских гор сохранившийся осколок древности». Или: «...здесь (в Джаджуре – Р. А.) пекут лаваш, как пекли пятьсот, тысячу лет тому назад, и здесь умеют слушать песню, как слушал Григор Нарекаци, наш поэт X века...» Обратите внимание, он говорит не о том, КАК поют, а том, КАК слушают. А теперь вспомним маленькую картину Минаса, где на переднем плане лежит открытый рукописный фолиант. Вы слышите, как молчит боль, как шепчется радость?... Минас Аветисян видел в исторической судьбе Армении мудрого собеседника. Отсюда его историзм, который он выделяет в картинах, как разлитое в созданных им пейзажах или персонажах человеческое раздутье, как свет великой любви и нежности.

Слава, пришедшая к художнику быстро и как-то очень легко, была заслуженной. Многих раздражала такая стремительная и легкая известность. Все это было нелегким испытанием для М. Аветисяна. В новогоднюю ночь 1972 года простая неосмотрительность стала причиной пожара в мастерской художника, где сгорели очень известные и совсем новые холсты мастера. А ведь он готовился к очередной выставке. Сохранилось странное фото этого Нового года, где изображены в отцовском доме в Джаджуре три друга: Ашот Ованесян (по чьей инициативе они решили сфотографироваться именно так), Генрих Игитян и сам Минас Аветисян. Фотография сделана за два часа до того, как стало известно, что в Ереване сгорела мастерская живописца. Всмотритесь в эти лица, ощущение, что они не на веселом новогоднем празднике, а на поминках. Все они какие-то отстраненные, печальные и даже трагические. Будто это не лица, а театральные маски, будто спектакль подходит к концу, и нет веры, и нет надежды, есть лишь жертвенность.

Вест о пожаре облетела город, о ней узнали любители искусства в разных городах СССР, в диаспоре. Надо признаться, что любой образ популярного человека обрастает мифами, легендами, небылицами и ненужными деталями. Так и образ Минаса стал обрастать все новыми и новыми подробностями и версиями, и вскоре все это стало самостоятельно жить в обществе. Началась даже какая-то героизация образа. И на это были свои причины. За полгода до злополучного пожара летом 1971 года трагически, при загадочных обстоятельствах погиб любимый и глубоко почитаемый народом поэт Паруйр Севак, чьи очень сложные взаимоотношения с властью были известны каждому. А уже в 1972 году ушел из жизни патриарх армянской живописи Мартирос Сарьян. Армении нужны были новые лидеры, родившиеся и выросшие в гуще народной,

сумевшие остаться чистыми в диалоге с властью, открыто прогрессивные. Одновременно это должны были быть крупные личности, в своем искусстве добившиеся исключительно высоких результатов. Минас Аветисян по всем этим параметрам подходил для такого лидерства, более того, он вообрал в своем творчестве еще и самое главное – душу крестьянина, его обобщающий образ. Две крупные персональные выставки в Париже и в Москве в 1970 году были решающими. О нем писали ведущие искусствоведы Еревана, Москвы, Запада... В 1972 году после неожиданной и скоростной смерти Онника Минасяна – друга Минаса, ему было доверено возглавить живописную секцию Союза художников Армении. В том же году был создан Музей современного искусства Армении, где роль Минаса была одной из ключевых. Действительно, это были знаковые события в жизни художника. Однако Минас не подозревал, что завершал последний период своего творческого взлета. Его искусство все более и более приобретало черты универсальности, формальные задачи живописи постепенно стали обогащаться человеческим, философским содержанием. Автопортреты и образы современников, тонкие по психологизму, по внутренней красоте пейзажи открывали новую страницу в его поступательном движении к совершенству. Пастозная (скорее всего навеянная живописью Рюо), чуть вязкая фактура картин шестидесятых приобретает новое живое дыхание внутреннего света. Картины становятся более прозрачными и хрупкими....

Для Минаса было важным и то, что в конце 60-х годов Ереван открыл для себя выдающегося художника и армянина, чья судьба и творчество всецело могут принадлежать как США, так и Армении. Речь об Аршиле Горки. Да и диаспора стала более чуткой к современным тенденциям развития армянской культуры. И причин тут было немало. Современное армянское искусство стало не только близко и понятно армянской интеллигенции в Армении и в диаспоре, ибо было современно и несло черты национального восприятия жизни, но и высокохудожественно. И это в первую очередь относится к живописи, которая открывала армянский пейзаж, портрет, натюрморт, образ жизни, большей частью закрытый от внимания диаспоры. Ее и стали коллекционировать. За рубежом после довольно долгого перерыва (с начала тридцатых годов) искусство из Армении стало приобретать цену. Наступали новые времена. Информация из-за рубежа становилась все более и более доступной и качественной. Теперь Минас мог привести как впечатления от зарубежных поездок,

свое отношение к современным процессам в культуре Запада, так и реальный иллюстративный материал. При всех разногласиях шестидесятников (столько было их — ярких, талантливых, эгоцентричных!), а также сопутствующих им творцов, личная удача каждого воспринималась как победа всего армянского авангарда. Каждая выставка, которая должна была пройти за рубежом, готовилась сообща, очень тщательно и продуманно, чтобы — не дай Бог! — не опростоволоситься. Ориентиры были самые высокие. Планка армянского искусства поднималась буквально с каждой новой картиной, с каждым новым творческим успехом очередной выставки, кинофильма, изданной книги, прозвучавшей симфонии. И здесь творческая фигура живописца Минаса Аветисяна была осязаемой. И даже трагическая и случайная смерть (1975 г.) продолжила эту работу, потому что легенда и миф (а они даны очень немногим), сопровождавшие его все последние годы, продолжали создавать образ художника, которого принял народ. Всему этому способствовал и, буквально перед самой гибелью вышедший в свет, прекрасно изданный в ленинградском издательстве «Аврора», альбом его работ, остающийся лучшим и поныне. Смерть Минаса Аветисяна заставила обратить внимание общественности на хрупкость и неповторимость творческой индивидуальности. Она же подвела черту определенного периода художественной жизни шестидесятников и разобщила их. Это было время больших потрясений для всех настоящих творцов. Наступала глубокая депрессия в жизни художников, и эти «застойные времена» надо было преодолевать молча и мужественно. Смерть Минаса была потрясением для Еревана. Или еще точнее — это оказалось жертвоприношением поколения...



Джаджур

1960

Х.м., 75×100



Мои родители

1962

ХМ., 140×100



Ожидание

1975

Х.м., 150x110



Автопортрет в мастерской

1972

Х.м., 100×148



Красный пейзаж

1973

Х.м., 70х99



Сон
1974
Х.м., 99x110



Пейзаж

1964

Кл., 33,5х50



Натюрморт

1961

Х.м., 80x99



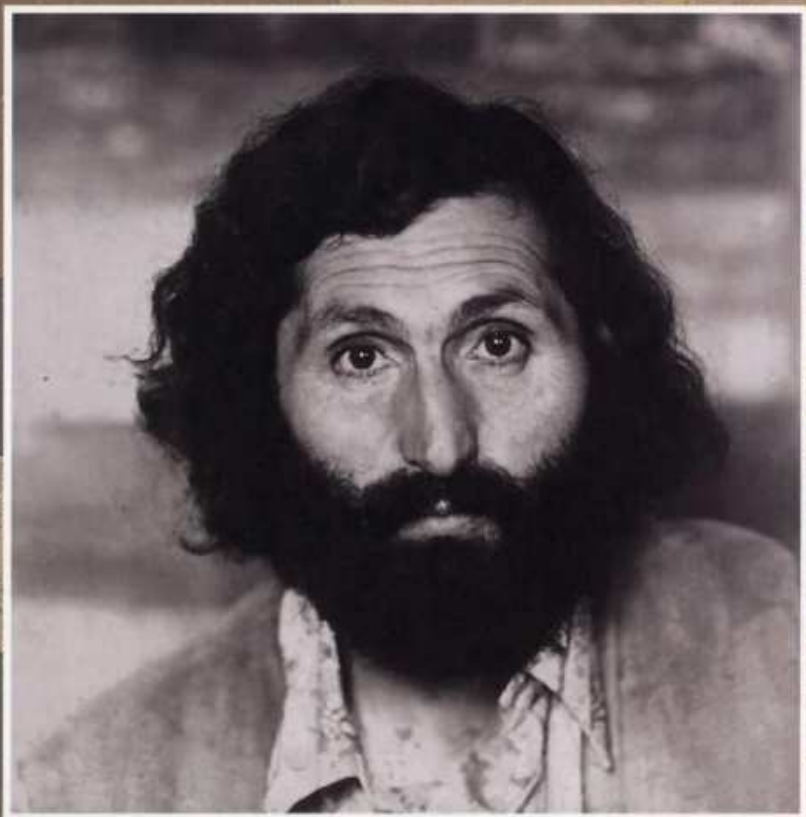
На закате
1974
Х.м., 80х80



Звонящее молчание гор

1972

Х.м., 90х90



The background is a complex abstract composition of various geometric shapes, primarily squares and rectangles, in shades of brown, tan, and grey. The shapes are arranged in a way that suggests a mosaic or a patchwork. On the left side, there is a stylized hammer and sickle symbol, rendered in dark green and black. The text is centered in the upper half of the image.

**Ашот
ОВАНЕСЯН**

ЧЕЛОВЕК, ПОТЕРЯВШИЙ ЮНОСТЬ

1. МИФ И ПРАВДА О нем много и интересно мне рассказывали еще в конце шестидесятых годов в Ленинграде: «Был сомнамбула... Шлепал своей на несколько размеров больше поношенной обувью, и каменные коридоры Академии художеств (где учился и которую в 1964 году окончил Ашот Ованесян) гулко отзывались на его медлительные шаги», — так говорил о нем один из его сокурсников. А другой сокурсник ему вторил: «Ашот попросил у своего руководителя гипсовую скульптуру Венеры Милосской. И тот разрешил. Мы вдвоем перетаскивали ее в комнату общежития, где жил Ованесян. Прошли два или три года, и тот же преподаватель, как-то оглядывая мастерскую, сказал: „Послушайте, а где наша Венера, которую я дал Ованесяну?“ Я ответил, что она должна быть у него в общежитии. „Ну что ж, — сказал наш доцент, — пойдите и принесите скульптуру, она нам нужна...“ Мы пошли в общежитие. Я был ленинградцем, но довольно часто бывал в общежитии. Каково же было наше удивление, когда скульптуру там мы не нашли. Пришел один из соседей Ашота, и я спросил: „Ты не видел Венеру, которую несколько лет назад мы притащили сюда?“ Он удивленно посмотрел на нас и сказал: „Так она там у него в постели... Он уже три года с ней спит и не может расстаться...“ Хохот был страшный».

Лишь годы спустя я понял смысл этого знакового события, — этот чистейший, благороднейший человек во всем хотел видеть идеал. Рассказывает Ара Шираз: «Минас рассказывал, как они еще в студенческие годы вместе с Ашотом пошли в гости к академику Армену Леоновичу Тахтаджяну. Тот душевно принял молодых художников, накормил их... Вскоре Ашот уединился в туалет. Сидит Минас и беседует с академиком. А Ашота все нет и нет. Прошел целый час. И вот он возвращается... распаренный, чистенький, испукавшийся. Смотрит на академика и на своего друга наивными глазами: „Слушайте, как не испукается, когда идет горячая вода, когда есть замечательное мыло и мягкие, чистые полотенца“... Минас и Армен Леонович переглянулись и расхохотались. Он сел спокойно и, как ни в чем не бывало продолжил наш ужин. „С легким паром, Ашот джан!“ В начале семидесятых годов на учебу в Ленинград приехали несколько ленинградцев, только что окончившие художественную школу у себя в городе. Один из них, молодой живописец Валерий Апинян, был земляком Ашота. Валерий мне рассказывал о своем учителе (к его чести, он и сегодня так считает), об Ашоте Ованесяне: «Он из той же деревни, что и я, из Маисяна. Я хорошо знаю его семью,

потому что отец мой многие годы был учителем в единственной школе и все о нашей небольшой деревне знал».

Но кроме этого я посещал открытые Ашотом Ованесяном художественные классы... Так вот, восемнадцатилетним юношей он пережил большой стресс, когда Ашот учился уже в Ереване в терлемезьяновском училище. Отец не заметил приближающегося поезда... Погиб... Тело отца Ашоту не показали; так сильно он переживал эту смерть, что даже упал в обморок».

В середине семидесятых годов (уже в Ереване) я познакомился с этим удивительно чистым и наивным человеком. В разговоре с ним нельзя было не заметить его некоторую медлительность, скованность, и в то же самое время внутренний огонь. Он был принципиальным человеком абсолютно во всем — как в творчестве, так и в выборе друзей, знакомых и немногочисленных почитателей его творчества, и даже покупателей его картин... Такая избирательность, такая шепетильность в проявлении внимания, искренности, уважения у иных вызывало улыбку. Мол, «абсолютно не деловой человек... Не может ладить с людьми, не умеет выстраивать отношения». Именно таким был Ашот. Таким его знали очень многие. Он не любил фальши, не мог принимать двоякие оценки, не говорил с подтекстом, он не мог лицемерить. Кстати, ему как художнику трудно было войти в состояние той или иной картины, когда речь касалась каких-то изменений. Именно поэтому он столь долго работал над каждой из картин, именно поэтому этих картин и не так уж много. Он всегда носил рубашки с длинными рукавами, застегнутыми на все пуговицы. Он мне: «В армии я много раз был наказан, часто сидел на гауптвахте... Совести не имели, якобы шутили... Матюкались безбожно, дразнили, а я ведь почти не знал русского языка... Из глухой армянской деревни был... Я устраивал драки с такими шутниками».

И меня сажали на гауптвахту. Обидно было... А там сидишь — и нечего делать. Вот и стал разрисовывать себя и других наколками. Здесь Сталин, там Ленин, тут Кремль... И так — все тело. Я научил с кальки непосредственно переносить татуировку на тело. Так я нарисовал и то, что на моей спине»...

Он виновато и напряженно смотрит на меня. Я не очень хорошо понимаю, он хочет раздеться, чтобы показать, или этот рассказ исчерпан. В нем была какая-то детская

наивность, чистота и непосредственность. Он не боялся быть смешным, хотя вряд ли понимал, что сам же попал или создал эту смешную ситуацию. «Какой ты замечательный!» – каждый раздумалось мне, когда он тихим и вкрадчивым голосом рассказывал тот или иной эпизод своей жизни.

«По всей видимости, – говорил мне известный психолог из Амстердама, которому я как-то рассказал о жизни и творчестве Ашота Ованесяна, – по всей видимости, твой друг пережил опустошительный стресс в юности, в связи с трагической гибелью отца. У него в психике, в реконструкции реального существует ряд савигнов, деформаций»...

Возможно... Он был лишен юмора. Ашот слабо реагировал на очевидные шутки. Слабо и своеобразно. Многие, зная его реакцию, с нежностью и с любовью подтрунивали над ним. Хотя и боялись его гнева, который мог вспыхнуть неожиданно, но как правило, против тех людей, которые на самом деле были «плохими людьми». Его стройная, худощавая, не стареющая фигура была узнаваема всегда, в любой компании художников, или околохудожественной публики. Вроде бы других знакомых и друзей у него вне этого круга и не было...

Самвел Петросян, живописец и директор Ереванского художественного техникума имени Терлемезяна: «Как-то сидим в ресторане гостиницы „Ереван“, что рядом с Союзом художников. Сидим и, как полагается... (усмехается) хорошо сидим... Компания замечательная... Одни ребята уходят, другие – приходят. Вечереет. Появляется Дехи (почти все художники имеют клички... Ашота прозвали „Дехиом“, что с армянского – „Персик“, по двум причинам: 1) У него щеки были персикового цвета, даже в старости; 2) За колористический дар – Р.А.) и, как всегда, сосредоточенный, с легкой улыбкой, значит в добром здравии. Конец весны. Жарковато... А он в своем бледно-бежевом плаще, застегнутый на все пуговицы. Сел на свободный стул, мы же продолжили наше веселье... Вновь выпили и закусили. Шутили и вновь выпили... Вскоре пришли музыканты и стали что-то тихо наигрывать. Кто слушает ресторанных музыкантов, когда замечательная команда художников вот уже несколько часов гуляет... А вот Дехи среагировал. Он встал и, обратившись к одному из ребят, на полном серьезе спросил: „Потанцуем?“ Тот подмигнул нам и принял этот вызов. Мы катимся со смеху, а Ашот продолжает танцевать. Все уже откровенно не могут сдержать свои шутки и остроты, а Дехиу все равно. И в этом нет никакой патологии. Мысли

и намерения его кристальные... Просто раз играет в ресторане оркестр, стало быть надо танцевать... Вот и вся философия, весь стереотип мышления... Иногда мы думали, – продолжает Самвел, – как человек с таким очень простым восприятием действительности мог столь глубоко проникать в сложную структуру человеческого характера, ставить и решать сложнейшие живописные задачи? В его эстетике многое еще не ясно...»

Правдивым и чрезвычайно справедливым человеком был Ашот Ованесян, наш Дехи Ашот... Он не любил фамильярности, не любил сюсюканья, панибратства... Не любил вульгарности. Никогда не выставлял свою точку зрения как самую главную, говорил как-то стесняясь, с некоторой долей то ли совета, то ли вопроса... Хотя Ашот был одним из самых бескомпромиссных в эстетике художников.

Его понимание художественной формы совершенно отдельная тема для анализа. Он был глубоко связан с европейской классической живописью, особенно с итальянским Возрождением. Его синтез новейших направлений в живописи (особенно в формообразующих задачах) с опытом великих мастеров был необходим. Ашот желал понять правильность восприятия вектора художественного поиска как художественное мышление творца. И это ему надо было как художнику, прошедшему отличную академическую школу рисунка и композиции. Но при всей своей бескомпромиссности, принципиальности его наивная и очень доверчивая душа могла подпасть под чье-то влияние, обаяние, мнимый авторитет. Правда, через какое-то время (иногда проходили годы) художник понимал реальность, осмысливал, кто есть кто, и возмущался такому лицемерию. Он молча нес в себе свой опыт разочарований, ибо основное его назначение были не восторг, не любованье, не разнос или скепсис, а анализ. И в этой части он себя оправдал в полной мере, ибо своеобразие его характера, его виртуозное мастерство и огромный живописный дар он использовал в полной мере. Его живописный дар был дан ему от Бога. Кто-то из художников о нем: «Он не рисует, – Ашот молится с кистью в руке». Ему от Бога было дано поразительное достоинство выстоять перед непростыми испытаниями, выпавшими на его долю.

Его друг и земляк Минас Аветисян (Ашот был на год моложе), чья популярность в конце шестидесятых и в начале семидесятых была очевидной, как-то воскликнул, что если он и боится как колориста кого-то из современных ему художников, то это только Ашот... А он, очень похожий на армянского крестьянина-горца, был сосредоточенным

и трудолюбивым человеком... Ашот постоянно негромко размышлял вслух: «Сегодня надо собрать (в иные дни – разобрать) картину»... По этому поводу метко заметил Г. Игитян, сказав, что каждая работа художника таит в себе десятки вариаций одной и той же картины. И это абсолютная правда. Я бы даже сказал – это компактная выставка, спрятанная в одной работе. Под каждой из его основных работ можно найти десятки вариантов его поиска, его сомнения, его напряженно пульсирующего воображения. Это и есть «живое око творца», о котором он часто говорил. Живописец мало что говорил о своей учебе в Ленинграде, хотя о месяцах, проведенных безылазно в Эрмитаже, рассказывал с каким-то особым удовольствием. А походы в Эрмитаж говорят о выбранном пути художника. В один из приездов в Ереван я сказал художнику, о том, что ко мне попала одна из его ранних картин – «Автопортрет с красной повязкой», чему он удивился. Однако он не захотел посмотреть свою картину, только как-то кротко то ли уточнил, то ли хотел разъяснить: «Эта та, что с красным платком на голове? (пауза, я кивнул) Я тогда работал в котельне кочегаром... (он любил говорить недосказанными фразами)». Вот и все.

2. ЕГО ЖИВОПИСЬ, ГДЕ ОН – ЦАРЬ За всю свою довольно долгую творческую жизнь Ашот Ованесян ничем кроме живописи не занимался. Более того, он был лишь живописцем, и небольшое количество акварелей, рисунков – лишь подготовительная работа для живописи. Все, чем хотел заниматься, все, о чем думал художник в своей довольно монотонной и материально тяжелой жизни, была лишь любимая живопись. Живопись – его первая и последняя любовь, живопись – его лицо и его душа, его родина и ангел-хранитель одновременно. Он мог часами рассматривать репродукции (неважно, хорошие или плохие) картин великих мастеров, давая интереснейшие комментарии по композиции или рисунку, реже – живописи. И еще реже – по содержанию. Он воспринимал картину как живое явление. Художник интуитивно понимал и принимал сюжет или абстрактный мотив картины лишь с точки зрения формообразующих задач, поставленных творцом. Для Ованесяна все начиналось в чувственном поиске, и все там и заканчивалось. Композиционные способности, художественная логика, живописные параметры глаза, точность и виртуозность руки и зрения в рисунке, степень ассоциативности воображения – весь этот арсенал он находил важным. Он давал меткие характеристи-

ки тем или иным великим художникам, в частности, вспоминаю его рассуждения о Миро, Фра Анжелико, Пикассо, Горки... К сожалению, все эти разговоры, естественно, возникающие спонтанно, так и остались лишь в памяти... Ашот говорил медленно, как бы выверяя мысль, говорил без искусствоведческих терминов, как-то просто и очень доходчиво, и его слова рядом с его работами приобретали особый смысл. Он не был оратором или очень интеллектуальным собеседником, обычно лишь пунктиром обозначал проблему, выдвинутую им, как важнейшую в данной работе, и пытался дать лишь ключ к ней. Весь ранний период (с середины шестидесятых годов до начала семидесятых) он воспринимал как подготовку к более поздним этапам развития своего творчества. Хотя для меня ранний период Ашота Ованесяна такой же полноценный и в чем-то совершенный период его творчества, как и поздний. Особенно скромные, но очень богатые по цвету, по мягкой лирике, по внутреннему свечению его трогательные натюрморты. Далее шел период его увлечения П. Клее. Хотя и здесь он нашел свой неповторимый мир и путь, и, стало быть, пластический ход. И если у великого швейцарца он рафинированный, изысканный, то армянский мастер создает похожую форму из собственно пережитого – из крестьянского быта, из крестьянского молчания, из крестьянской просветленности, из простых радостей... И отличие в пейзажах Клее и Ованесяна именно в этом – первый видит и изображает дерево глазами изощренного эстета, горожанина, а второй – глазами труженика каменной земли, для которого тень дерева в полдень иной значит больше, нежели поиск формального понимания живописного пятна, художественной формы. Именно этим объясняется искренность и неподдельное обаяние картин Ашота Ованесяна. И далее – его последний период, венец всему скрупулезному эксперименту внутри художественного поиска. В течение многих лет в моем присутствии он упорно работал над одной из ключевых картин своего позднего периода – над «Автопортретом», где художник изображал себя с короной на голове. Я не думаю, что картина так была задумана художником с самого начала. Думаю, что нет. Лишь годы спустя этот образ постепенно стал приобретать черты самого живописца, как «Джоконда» – лицо Леонардо. Картина Ованесяна во многом открывает психологический мир своего героя, рассказывает о его одиночестве и о его трагизме – будто это Король Лир, но еще не постаревший, еще вся трагедия, все ожидание итога жизни впереди. Но внутренне

она им пережита. Вот почему в его уверенной и жесткой позе есть нечто от воина, что усиливает трагизм ситуации, приглашая зрителя на благородный диалог с героем. Да, это король, но распоряжающийся лишь собственной жизнью... И все же – король! Он много раз переписывал портрет, много раз выходил на самый рубеж истинных откровений и снова терпел неудачу. Но снова все начинал заново, переписывал, выискивая самое сокровенное. И вновь «собирал образ». Иногда он работал лишь для того, чтобы уточнить детали. У меня в архиве сохранилась фотография (которую я и предлагаю вам), где мы с художником стоим по обе стороны его «незаконченного» автопортрета. Он так же прекрасен, как и тот, который художник счел законченным. Живописец пытался поймать неуловимое время, как это делали многие безымянные мастера традиционных китайских живописных школ или Врубель... Это путь упрямцев и безумцев, ибо невозможно поймать то, что находится в постоянном движении. Но Ашот был одержимым человеком. Он создал очень цельный, очень глубокий и неповторимый образ современника. Именно в этот период Ашот пишет ряд портретов, из которых хотелось бы выделить очень трагичный «Портрет Минаса» (их было несколько вариантов и каких!), острый и неоднозначный «Портрет Игитяна», мягкий, но в то же время сложный «Портрет Ара Шираза»... Ованесян хотел создать огромную галерею образов современников. Людей, которых он находил близкими по духу, по человеческим качествам, по прожитой жизни... Художник так и говорил: «Это будут мои знаменитые армяне XX века...»

Не удалось живописцу осуществить свой замысел в полную меру... Интересно было бы узнать о том, кого и почему он включает в эту галерею. Его взгляд, его позиция, его понимание роли популярных, известных, талантливых, выдающихся и великих могли бы открыть целый пласт национального мышления, ибо он был человеком из народа. В высоком смысле он был ближе всего к землепашцу, был крепко связан с его многовековой традицией, с глубинными жизненными процессами...

К великому нашему позору художник Ашот Ованесян лишь раз открыл свою персональную выставку, и то в одной из незначительных частных галерей. В очень тесном, не приспособленном для демонстрации живописи (особенно больших работ) полуподвале собрались почитатели его таланта. Он был тронут и чрезвычайно рад всеобщему вниманию. После того как многие приглашенные ушли, в углу комнаты собрались несколько человек, пили

вино (я не очень люблю открытия выставок или презентации, но в тот день был там), и я думал о том, что его добрая и великодушная, светлая душа полна жизни, полна достоинства и тишайшего и горького совета.

Как это случилось, что наша бурлящая, но равнодушная жизнь, наша независимая страна проявили столько неуважения и необоснованного равнодушия, что наша бессмысленная жестокость позволила Мастеру открыть свою первую и последнюю персональную выставку в полуподвале частной галереи «Крунк»... Это не по совести...

Это наша с вами рана, наше с вами оскорбление, которое мы нанесли очень скромному, мужественному и светлому, человеку. Блистательному Мастеру...



Полдень
1970–1975
Х.м., 80×100



В село

1973–1975

Х.м., 100×140



Памяти Минаса

1975

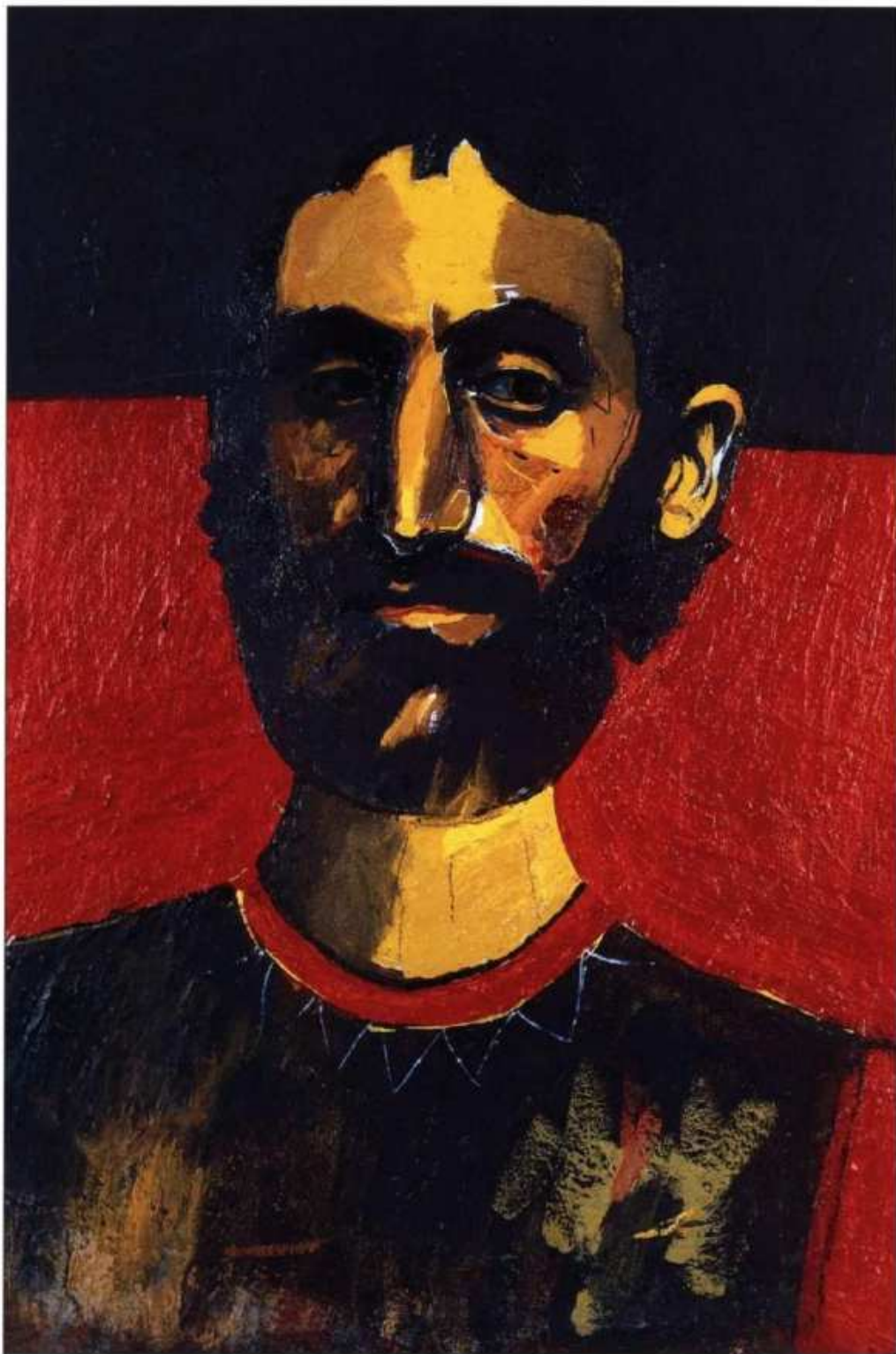
Х,м., 63x43



Старинная песня

1973–1975

Х.м., 120×70



Портрет Минаса

1984

Х.м., 80x56



Материнство

1970-1975

Х.м., 130x72



Борьба
1978-1984
Х.м., 170х140



Աւտօփօրտրէտ Վ ծարօր կօրօնէ

1980-1985

Ճ.մ., 130x93



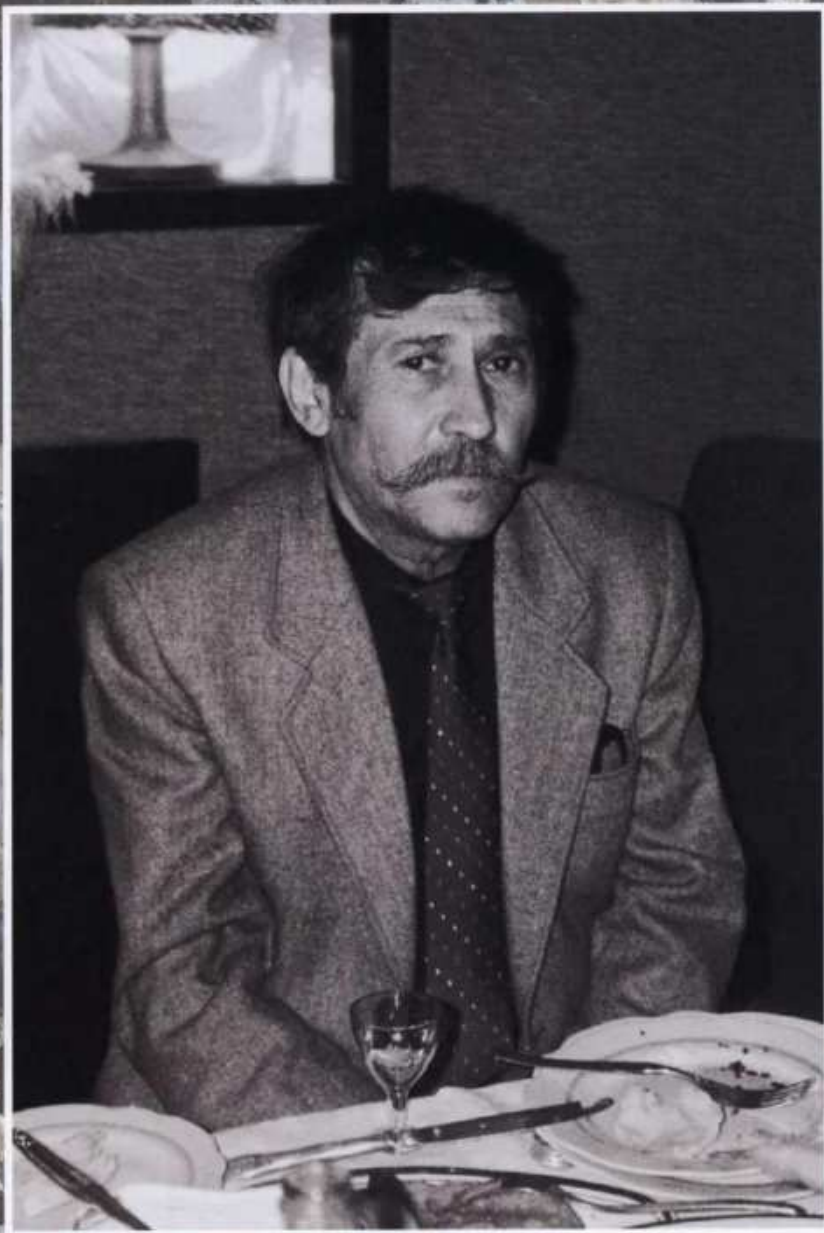
Любовь
1979-1984
Х.м., 200x144

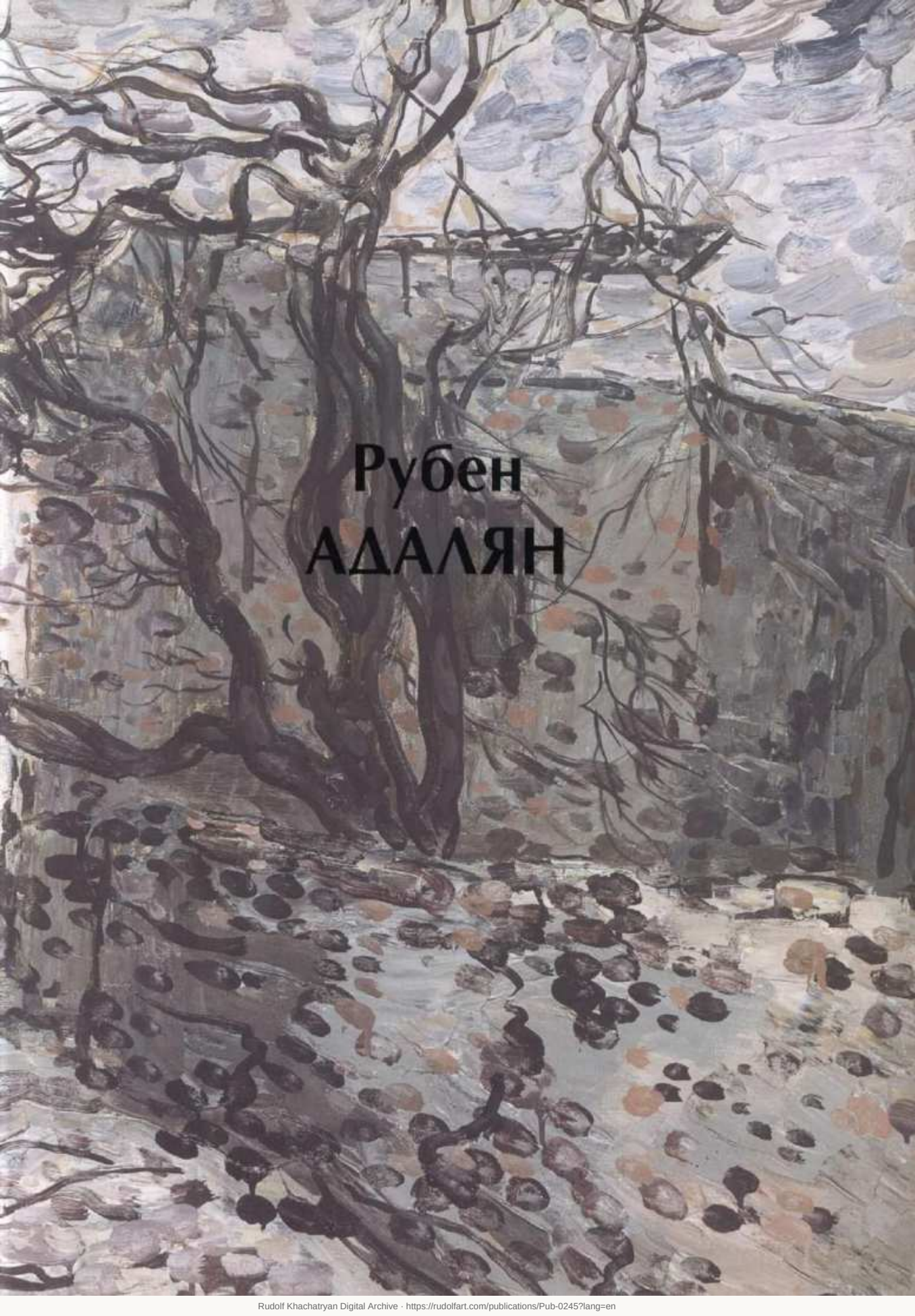


Благовест

1979-1984

Х.м., 200x144



The background of the page is a painting. It depicts a gnarled, leafless tree with dark, twisted branches that dominate the left and center. The ground is covered in dark, rounded stones or pebbles of various shades of brown and grey. The sky is filled with thick, textured brushstrokes in shades of blue, purple, and white, suggesting a cloudy or misty atmosphere. The overall style is expressive and somewhat somber.

Рубен АДАЛЯН

ДОРОГОЙ ВЕТРА, ИЛИ ПОИСК СОБСТВЕННОГО ЛИЦА

Мне говорили, что разговор с художником Рубеном Адаляном может оказаться нелегким. Меня предупреждали, что он имеет свои воззрения на прошлое и настоящее армянского искусства, и особенно в той части, которая касается пятидесятых – шестидесятых годов. Мне говорили, что... Мне многое советовали и говорили. А я, принимая и понимая все сказанное, тем не менее к разговору никак не готовился. Оставил все вопросы открытыми, желая больше понять и осмыслить его слова, мысли, чувства, его художественную позицию. Одним словом, личность.

«Почему вы хотите меня втиснуть в разряд шестидесятников? Ведь я начал отходить от канонов живописи соцреализма (это были сороковые годы – сталинский пресс был самый жуткий), начал экспериментировать еще с середины пятидесятых... Вот некоторые мои работы. Интересно?» Он смотрит на меня пристально, в его голосе – спокойная уверенность, переходящая в жесткость. В манере держаться – сдержанная мягкость, учтивость, но и достоинство. Небольшая его фигура полна упругого напряжения. Никогда не дашь художнику его семидесяти с лишним лет (родился в 1929 году). Глубокое молчание, пьем черный кофе. Он, не спеша: «Почему я с ними? Они все приблизительно родились и окончили институт в одно и то же время. Если даже взять Минаса или Дехиа, они со мной одногодки, но они закончили намного позднее меня, даже Оник (он на год старше меня) окончил в самом конце пятидесятых. Они пришли на готовое, хотя и тогда трудностей хватало».

Мне надо выстроить разговор так, чтобы он понял замысел книги, мою абсолютно открытую и объективную позицию, а заодно и его место в этой обители художников, которые первыми начинали дерзко и открыто противопоставлять новый взгляд на живопись, графику, на образ современника. А все вместе меняло мировоззрение художника, что в тоталитарной стране с еще живыми традициями сталинского террора было непросто. Одиночки, молодые художники, свободные, непредвзято думающие, не желавшие влезать в жесткое русло официального искусства, постепенно находили друг друга, объединялись на первый взгляд в каких-то мелочах – самым характерным в те времена были обмен книгами, репродукциями, альбомами, прочитанной или услышанной информацией о творчестве импрессионистов или кубистов... Рубен Адалян достает еще несколько картин периода учебы в художественном училище и молча ставит на мольберт. Это свободно написанные, очень экспрессивные романтические картины, которые и сегодня не потеряли ни свежести, ни подлинности. «Мне помогло то, что я хорошо знал русский язык. До восьми лет я жил в Крыму... родился я в Симферополе... Действительно, альбомов после войны почти что не издавали. Шел конец войны, когда я поступил в училище. Но были дореволюционные и частью сохранившиеся с изловских времен. Я очень благодарен Ваграму Гайфеджяну, удивительному человеку и художнику, замечательному педагогу. Однажды он принес мне завернутый в газету сверток и шопотом сказал, чтобы я его открыл дома. Вы удивитесь... Это было первое издание

писем Ван Гога на русском языке. Представляете... на рисовой бумаге... Представляете, какой ужас был вокруг, что письма Ван Гога надо было открывать без посторонних глаз... Этот подарок я до сих пор храню как самую дорогую память об учителе».

Имея немало общих друзей, все же Рубен Адалян, или, как его называют художники, Адад, был и остается человеком закрытым, в чем-то даже отстраненным. Возможно, это мои субъективные ощущения... Его живопись и графика мне известны с конца шестидесятых годов, хотя мастер получил известность много раньше. У любителей живописи его выставки вызвали и вызывают живой интерес, вокруг отдельных картин или циклов возникали споры, иногда ожесточенные. Этому способствовали несколько обстоятельств: Открытый характер художественных задач. Его всеядность стилей и мастерство. А также стремление философии понять себя и свое время в разных ипостасях искусства. Все три обстоятельства говорят о kloчущем характере его натуры, о неумеренной силе его эстетической мысли. И все же эстетика его творчества вызвала и вызывает не только споры, но и нарекания, ибо Рубен Адалян многолик, всеяден, многомерен. Иные его называют эклектикой. А собственно между эклектизмом и художественным синтезом разница незримая. Рубен Адалян высказывается определенно на мой прямой вопрос: «Многие говорят, даже близкие, что вы эклектичный художник. Что вы скажете по этому поводу?» Меня удивила спокойная уверенность мастера, его взвешенный и аналитичный ответ: «Многие боятся потерять то, что искали и нашли (иногда случайно) в собственном творчестве... Я же не боюсь обновления. Мне интересна и эта форма существования живописи или графики. Я живу этим обновлением. Жизнь имеет бесчисленное количество форм, и я каждый раз пытаюсь найти для этой минуты, возможно, для целого периода моего творчества (все равно это тоже уйдет как минута!) новый ритм, новый взгляд, новый цветовой всплеск, новый ракурс. И тут могут существовать те или иные художественные течения (вчера или позавчера – мне все равно), главное, чтобы мне было интересно. И все это становится частью моей жизни, моего взгляда, моего опыта...»

Как всякий рациональный творец, он убежден в правоте собственного выбора – собственной интерпретации времени и пространства. Он один из первых знаковых фигур предтепелевой художественной жизни. Рубен Адалян – мужественный и глубоко начитанный художник, человек, умеющий отстаивать важные эстетические принципы, которые нашли свое воплощение именно в творчестве этой плеяды замечательных мастеров. Ибо культура есть диалог личностей, поколений, если даже есть лишь отрицание, лишь неприязнь... Благодаря этому диалогу искусство не теряет свою динамику развития, человек не теряет своего активного отношения к жизни. Художник шел тропой, оставаясь на всем своем творческом пути собранным и целенаправленным. Его творчество – классический пример первопроходца со всеми достоинствами и недостатками. Его эмоциональность впечатлений от быстротекущей жизни, от раскрепощающейся живописи, от многообразия интересных художественных личностей на определенном довольно большом этапе становления Мастера давали повод для сомнений в правильности его поиска тем и форм в живописи и графике. Органичность его художественных образов (через всю жизнь к таким

относится стихия лошадей, трепет обнаженных женских моделей или неприметная поэзия старого Еревана), твердость руки и глаза, сила романтики и сила упрямого, скрупулезного анализа открывали в его биографии страницы, полные поэтического смысла. Он не желает уступать никому пальму первенства, желая оставаться в сегодняшних днях таким же свежим и оригинальным, с новаторскими идеями художественных приемов и ракурсов в каждом новом цикле работ. «Как-то в студенческие годы (начало пятидесятых – Р.А.) я открыто высказался, что Репин – формалист. – Мягко улыбается в бороду и продолжает: – Эту мысль я бросил в лицо нашему преподавателю, Врамшапу Шакарян. Профессор был в шоке. И лишь через несколько дней, видимо, выждав время, чтобы убедиться, что никто не наступал, а задом и оправившись от потрясения, он позвонил мне к себе и сказал, что желает показать мне свои работы двадцатых – тридцатых годов. Я был обрадован доверием моего учителя, к слову, и замечательного художника». И это было частью признания молодого художника, частью становления творца, частью убежденности, что невозможно подлинное скрыть и промолчать. Это был непростой диалог между поколениями. И всё же это были времена, открывшие нам реальный путь в будущее. Так наступила «хрущевская оттепель» 1956 года. Но в этом времени было немало и драматизма, трагедии, когда власть хотя и не убивала и не смыкала, но декларировала одни ценности, а действовала столь же грубо и слепо как в предыдущие годы. Он и сегодня в хорошей творческой форме, свидетельством тому может служить персональная выставка (2000 г. в Ереване), где были выставлены графические листы последних лет. Опыт оп-арта привлекал его как поиск вариаций, как собеседник, знающий, что стоит за словами, но желающий услышать искусство речи. Любопытно и то, что в мастерской у Адаляна красуется интересная скульптура с разбитыми зеркалами в оп-артовой манере, созданная им более четверти века тому назад. Стало быть, для него оп-арт не новость. Возможно, художник обнаружил в оп-артовой манере новый эмоциональный заряд и попытался его реализовать в полной мере. А в тесной мастерской под оп-артовой скульптурой Адаляна выставляет живописные холсты, где, по его мнению, отражается его неглекский созидательный путь творца. И среди прочего – известный «Автопортрет», написанный углем еще в студенческие годы. В разговоре со мной художник постепенно становился все более и более раскованным, как бы внутренне стал доверять нашему диалогу. «Интересная, даже удивительная история произошла с этим „Автопортретом“, – говорит художник. – Много лет я держал работу на виду, желая ее окантовать. Но руки как-то не доходили. Пыль осела (кругом пустыри были) на этот рисунок углем немалая... А в мастерской такие сквозняки бывали, жуткие... И однажды я подумал: а что если я „Автопортрет“ на сильном ветру помержу? Ведь от пыли можно будет избавить работу. А ветер был такой сильный, что он сорвал рисунок, приклеенный к более плотной бумаге, и умчал в окно, в вечернее небо. Я немедленно вышел во двор. На углу стояла влюбленная пара и целовалась. Рядом с ней стоял большой чемодан. Я издали осмотрел его и прошел дальше. Я спешил. Поиск продолжался до полуночи, в радиусе километра все, что было возможно осмотреть, осмотрел. Было темно, я устал и решил с утра возобновить поиск. Всю ночь, сияя среди картин в мастерской,

я не мог уснуть. Дождался первых лучей солнца. Вновь поиск начал с нашего двора. Влюбленных не было. Но был тот большой чемодан. Он стоял все на том же месте. Чемодан сильно притягивал меня, и я, подумав, будь что будет, направился к нему. Открыл его, и каково же было мое удивление, когда внутри я обнаружил еще один чемодан, очень поношенный и полуразбитый. Это – мусор, промелькнуло в голове. И я продолжил свой поиск. Спустился вниз по улице, двигаясь исключительно по дороге вчерашнего ветра. Обошел всю округу. Ну, нигде... Ничего! Стал возвращаться. Здесь справа от дороги раньше были болота. Теперь гаражи, какие-то постройки... В один момент внизу промелькнула какая-то белая полоса то ли света, то ли чего еще... Интуитивно, не задумываясь о последствиях, я пошел через бурьян, чертополох и жижу к этой полоске света. Хотя на самом деле я ее уже не видел, она была закрыта впереди меня обозначившимися буграми. Пройдя метров двадцать, я вплотную приблизился к болоту и только тут увидел горизонтально лежащий на пожелтевшей траве лист с моим автопортретом. Меня поразило то, что лист даже не помялся... Лишь вот тут (художник показывает на листе точку в районе сердца) птица оставила след...» Портрет юноши, смотревший на меня из своего 1954 года, был артистический, романтизированный, несколько бесшабашный. Взгляд юноши мягкий, отражающий внутренний настрой радости и раскрепощения молодости, где вроде бы нет тревоги, нет напряжения, которые ощущаются в работах более позднего периода. «Вам Бог дал эмоционального и рационального начала одинаково», – говорю я. Он задумывается и чуть погодя соглашается с этой мыслью. Метафора коней – одна из сквозных тем художника Рубена Адаляна. Они олицетворяют стихию свободы, красоту борьбы. Они как гонцы из будущего, из той дали, где нет ничего кроме желания жить. Коня – он их рисовал и в юности, и в зрелые годы и теперь, когда за плечами огромный груз лет. А он – последователь французского романтизма (Жерико, Делакруа) и Пикассо (великий испанец так же восхищался конями). Он, Рубен Адалян, из их породы. И нет ничего в этом зазорного, если он будет видеть в этих удивительных существах и отчаяние, и боль, и страх, и предсмертное усилие подняться и перебороть рок судьбы... Он и сам, как созданный им образ, непокорный, внутренне нежный, доверчивый... Внешне – колючий. Ощущение, что художник как будто легко несется через трудности, по краю обрыва, открывая в себе две столицы – Ереван и Москву, две истины, две радости, два начала – мысль и чувство, форму и цвет, экспрессию и тишину этого трагического и одинокого мира. Адал не отрекается от каждой своей неудачи. Так поступают сильные, мужественные художники, подлинные личности, так органично формируются у молодого человека взгляд на творчество. Рубен Адалян выглядит в городе, на его новых и старых улицах, неприметным, тихим и спокойным наблюдателем. Вот он в компании художников в одном из бесчисленных летних кафе Еревана. В нем сокрыты упрямая сила мудрости и кротость, искра юмора и ирония. Он еще будет искать в старом Ереване свою живую радость мальнических лет, не экзотику безвозвратно ушедшей жизни, а тот свет покосившихся старых домов, которые скупо освещали кривые и неровные улочки, где проходила большая часть его мальнической жизни, где в неравных драках крепла совесть и жалость к слабым... Да, это его город... И он, Мастер, отдал шальному ветру свое человеческое лицо, чтобы навсегда сохранить для Еревана свое сердце.



Композиция на черном и красном фоне

1970

Х.м., 100х90



Модель

1966

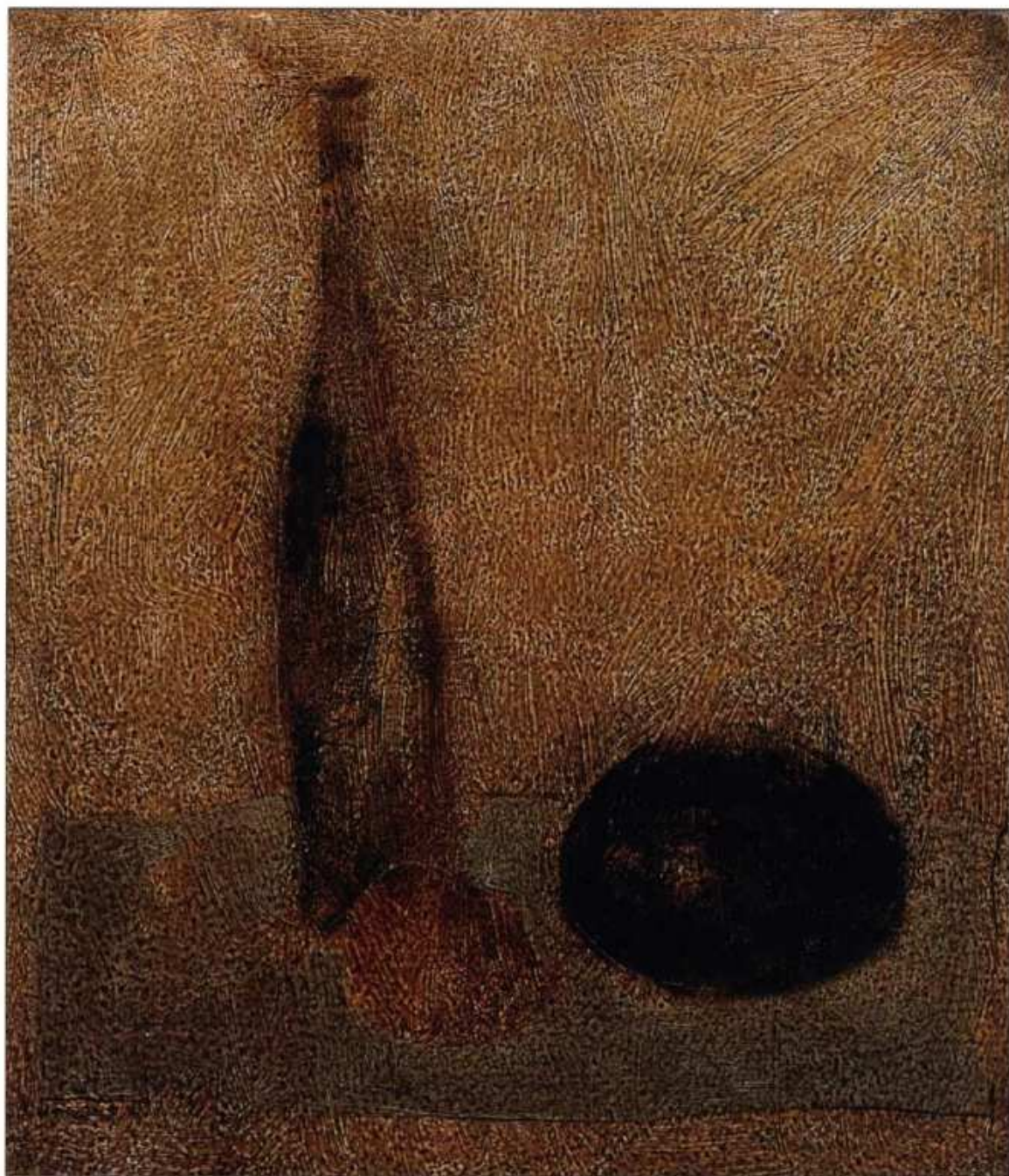
Х.м., 100x70



Натюрморт на кругом стеклянном столе

1971

Х.м., 45х56



Натюрморт с бутылкой

1971

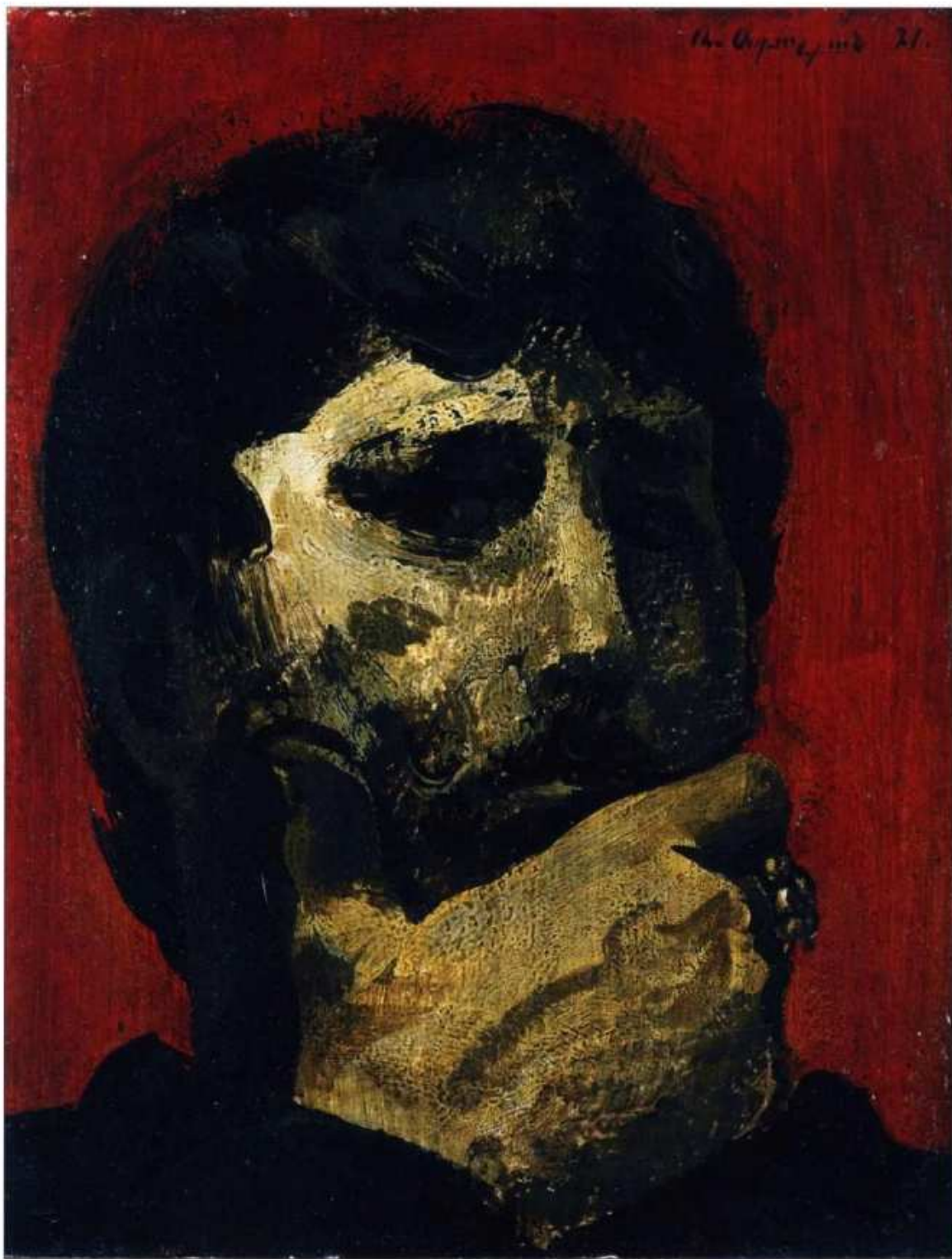
Х.м., 50х40



Модель

1971

Х.м., 86х68



Автопортрет

1971

Х.м., 50x40



Раненый конь

1975

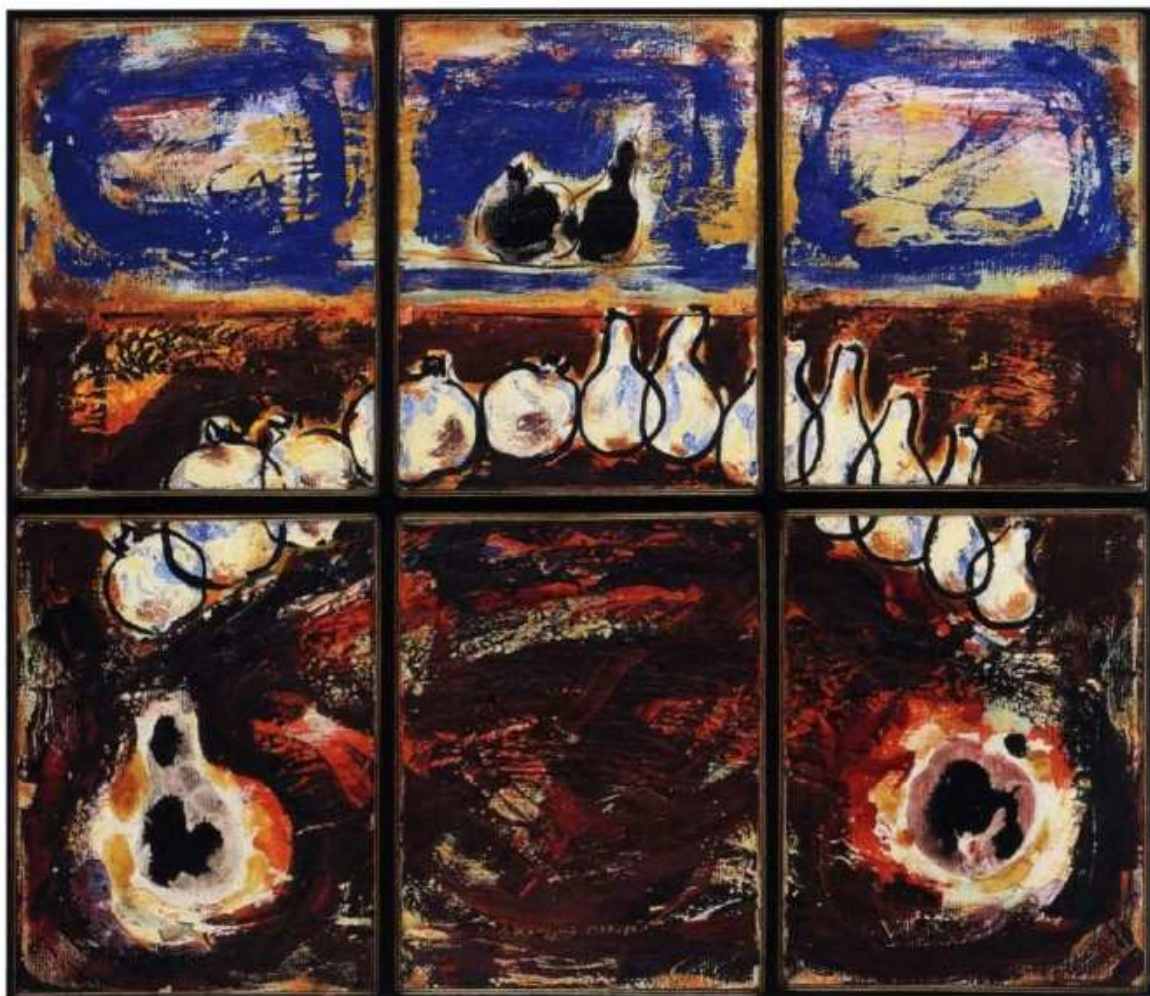
Х.м. 104x86



Модель и картина

1976

К.м. 105x86



Декоративный натюрморт

1980

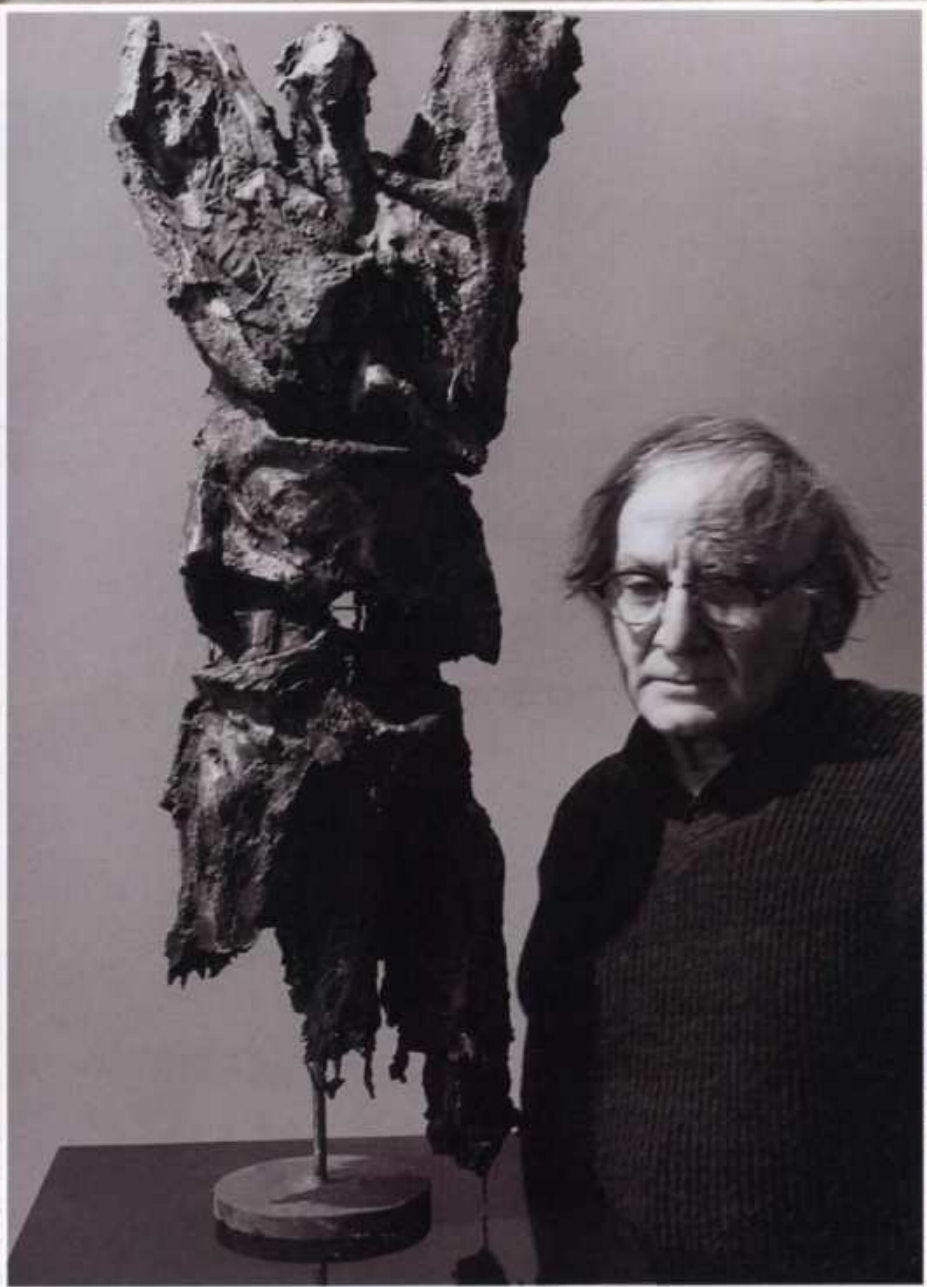
Х.м., 40х55



Поздний осенний день

1979

Х.м., 100х120



**Арто
ЧАКМАКЧЯН**

БЛАГОРОДСТВО, КАК ПОИСК ТРАГЕДИИ

1. ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ Это эссе я пишу в самом конце 2001 года. Только что получена долгожданная банда роль из Канады – Арто посылает мне слайды, фотографии своих работ. В большом конверте оказались еще и каталоги, копии статей о его творчестве, о его пути, нелегком и бесспорно поучительном.

Но у меня есть о скульпторе свое устойчивое мнение, более того, я считаю его творцом очень мне близким по духу, по интеллектуальным раздумьям. Арто Чакмакчян далекие шестидесятые годы был одним из первых возмутителей спокойствия художественного Еревана. Его творчество, его жизнь и судьба творца заставляют поднять ряд фундаментальных вопросов армянской культуры. Скульптор Арто Чакмакчян волею судьбы расширит многие регистры поиска и обобщений этой книги. В частности, в эссе будут затронуты вопросы национального и наднационального в искусстве, какую роль должна диаспора играть в национальной культуре, что такое синтез культур, реальная роль Еревана в создании системы анализа и селекции в культуре?

2. ГЕНЕТИКА САМОСОЗНАНИЯ Оскар Уайльд писал, что «человечество барахтается в мутной канаве, только некоторые смотрят на звезды». Таково предназначение полновинного творца. Судьбой установлено, что Арто Чакмакчян, родившись в далеком Каире в 1933 году, пятнадцатилетним мальчишкой должен был вступить на землю предков, чтобы навсегда остаться здесь. Кто-то сказал: «Армения – это суровое испытание для армянина». Это испытание было для Арто Чакмакчяна судьбоносным. Именно здесь он в полной мере узнал красоту родной природы, глубоко вник в национальную традицию культуры (он пешком обошел всю страну и потом составил один из лучших альбомов по декоративно-прикладному искусству средневековой Армении, изданный в «Авроре»). Именно в Армении Арто ощутил всю остроту и всю зыбкость современной жизни. Художественное и человеческое формирование его личности проходило в Армении. Известный скульптор, уехав из Армении (считай из СССР) в Канаду, кардинально ничего не поменял ни в художественном мышлении, ни в стилистики своего творчества. Его тревожные и скорбные мысли, его ощущение одиночества, его острый диалог с жестким миром XX века продолжился. Он не поменял и приоритетов восприятия скульптурной формы – западная цивилизация была для него, открытым полигоном эксперимента и синтеза формы. Генри Мур, Альберто Джакометти остались с ним наряду со всем опытом мировой культуры. Стало быть, он уезжал не в поисках хорошей жизни (это, как правило, аргументы подавляющего большинства мешан, покидавших СССР), он лишь расширял свои границы познания, потому что его творчество направлено на прямой контакт с передним краем современного искусства. Посмотрите в его действия, в его неуемный рациональный характер, в его любознательность и интеллект, в его открытость другим эстетическим направлениям, другим культурным традициям и вы поймете – он ищет не себя в этом мире, он ищет

в нем подтверждения правоты собственных идей и ощущений. Он один из самых рациональных и самых закрытых творцов в армянской культуре XX века, ибо его поиск интеллектуальный, глобальный, вневещный. Возьмем три примера из шестидесятых годов – «Хиросима» (1964), «Резня» (1965) и «Мать» (1965) – глубину все работы как будто посвящены одной и той же теме. Пластика этих работ никак, даже ассоциативно, не отражает армянскую художественную традицию, не напоминает абсолютно узнаваемые стилистические решения наших мастеров прошлого и настоящего, но по самопознанию, по мироощущению они абсолютно точно выражают дух и разумы современного человека, и прежде всего – армянина. Может, именно этим определяется его близость с передовыми учеными физиками, математиками, кибернетиками, с которыми он был близок в ереванский период жизни... Ведь проблемы у тех и у других одни и те же – выразить себя в широком спектре нанакуальнейших задач, которые поставлены перед учеными и перед художниками как наиглавнейшие. Это было время, когда наука и искусство шли параллельными руслами и их задачи имели единую формулу познания. Ученые в шестидесятые годы на пограничных стыках различных наук пытались обнаружить совершенно новое поле синтеза. В пятидесятые – семидесятые годы тем же занимались и художники на Западе, которые на стыке второй волны абстракционизма, ташизма, сюрреализма от экзистенциальных медитаций и мизераблизма до гиперреализма, от поп-арта до оп-арта и т.д., конструировали новый эстетический мир, новую концепцию осознания мира как единого дома. И как следствие всему вышесказанному, чуть позднее (с конца 60-х – начала 70-х) массовое сознание человечества подхватит экологическое движение, борьбу за ядерное разоружение и права человека, приведет к интернационализации одежды и быта (отсюда – мировой дизайн). Далее – информационный мировой поток захлестнет все... Но, как известно, приобретая, человечество что-то очень важное теряет навсегда, и тогда приходит время творцов. Скажем, завоевание космоса в какой-то момент утвердило в человеке его честолюбие победителя над миром, но буквально вскоре оно же показало, что эта планета слишком хрупка и слишком одинока во вселенной... И что жизнь на Земле беззащитна.

Но все это еще впереди, а в тесных маленьких ереванских мастерских художников и в не очень уютных научных лабораториях в эти самые шестидесятые годы рождается тревога за человечество, рождается ответственность за человека и его жизнь, за красоту, рождается будущая толерантность. И мне кажется, что судьба творца и историческая перспектива родины (они в каких-то пространствах, на каких-то перекрестках живут рядом – Арто и Армения) были катализатором его реальных художественных замыслов.

Почти тридцать лет тому назад в Вильнюсе мой друг, литовский скульптор Владас Вильдзюнас (литовский шестидесятник), говорил мне об Арто с каким-то нескрываемым восторгом. Интересно и то, что оба скульптора тогда пережили сильное увлечение великим Генри Муром. Хотя в 60-е годы у Чакмакчяна были и иные художественные пристрастия: от архаики – искусство шумеров, египтян до футуризма, экспрессионизма и примитивизма. Достаточно места выделено в его творчестве, скажем, средневековым армянским церковным рельефам, хачкарам,

миниатюре... Не говоря о скульптуре XX века, чьи стилистические решения и качества постепенно слились для него с архаикой и космичностью человеческой жизни, приобрели удивительный сплав чакмакчяновского опыта. Позднее в одном из интервью мастер скажет: «Я решаю задачи моего искусства, пользуясь всем, что есть». Он любит рассуждать и воспринимать искусство как непрерывный процесс обогащения и обновления, как вечный поток всевозможных форм, но имеющий единый вектор познания и выявления. И поэтому, анализируя его творчество, необходимо исходить из больших системных цивилизационных обобщений, без которых невозможно понять его реальное место в национальной культуре. Для него передний край современного искусства и есть реальный художественный поиск или синтез современного художника. Это после смерти творца все лучшее, созданное мастером, должно войти в национальную традицию культуры. Так думают и так творят лишь великие народы и великие культуры.

Многие явления современного западного искусства не остались вне его поля зрения. В 1949 году (через год после переезда в Армению) он поступает в термезяновское училище. Арто быстро выросла и мгновенно усваивал современную культуру. Его семья пережила стресс сталинского психологического прессы, а годы учебы в художественно-театральном институте были для него временем в какой-то степени либерализации художественной жизни. Это означает, что формирование его личности шло в относительно благоприятное время, и его не смогли ни надломить, ни тем более уничтожить ухищрения режима. Его деятельная натура увлекалась многими видами искусства, пыталась понять и открыть свою родину, увидеть в художественной традиции Армении не пустое восхваление этой традиции, очень свойственное эмоциональной натуре армян, а реальный опыт тысячелетней культуры. И Арто задает себе важный вопрос: где границы национального и где они заканчиваются? И приходит к очень важному выводу: национальная динамика культуры – есть СИСТЕМА взаимосвязей культур, мнений, течений на всем протяжении жизнедеятельности нации, а не успехи отдельных творцов, иногда талантливых или гениальных. Без таких раздумий реальный художественный мир Арто (да и большинства шестидесятников) стал бы узким и провинциальным. К слову, шестидесятники были универсальными творцами еще и в том смысле, что многие работали в различных жанрах искусства. Так Сергей Параджанов – замечательный рисовальщик, коллажист, модельер и писатель, Роберт Элибекян или Эдуард Харазян работали художниками-постановщиками в театре и в кино. Генрих Элибекян одновременно сам ставил и играл спектакли, Ерванд Годжабашян пишет стихи. А все вместе они создавали и создают декоративно прикладные изделия...

Арто же в те годы ушел в другие области искусства, заняв обширный пласт культуры, – он консультирует археологов, занят просветительской, издательской деятельностью, он (один из немногих шестидесятников) преподавал в Армении. Уехав в Канаду, он продолжает преподавание и там, и я завидую его студентам, ибо иметь в постоянном диалоге такого теоретика искусств – подлинное наслаждение. Именно в такие периоды мы видим его интеллект, его реальную силу художественного обобщения, его понимание большого синтеза. Мне кажется, что Арто необходим такой постоянный диалог с молодежью, потому что здесь

проверяется его умение как теоретика искусства ясно и глубоко излагать свои мысли о сути творчества, о путях развития культуры, о судьбе культуры в этой молодой стране. Одновременно он может уточнять свою позицию творца, выстраивать концепцию развития своих работ, создает им определенный прорыв в будущее. Это несомненно важные качества его таланта, без которых не может быть вдумчивой аналитической работы в процессе поиска новых эстетических и стилистических решений для той или иной художественной метафоры.

Арто – настоящий новатор в национальном искусстве, и его творческие задачи много шире и глубже тех исследований или того уровня понимания современного искусства, которое сегодня воспринимается как национальный взгляд, как МОДУЛЬ художественной оценки внутри нации. Он органичен в среде своих друзей-шестидесятников, особенно с той частью, чьи интеллектуальные раздумья тогда шли параллельными руслами, а теперь совпадают или имеют общие эстетические или философские пространства.

Но вернемся к работам шестидесятых – первой половины семидесятых годов (до отъезда). Здесь очевиден лишь один важный аспект его творчества (он рано сформировался как творец, что, собственно, не характерно для скульпторов) – он очень разный в формотворчестве, но во всем чувствуется его темперамент и его крупная индивидуальность. Регистр выражаемых им чувств – тревожный, печальный, самоутопленный, мятежно-одиноким. Отсюда цикл работ, именуемый «Отношение двух форм» – будто Арто соединяет два бесконечных одиночества. Это наивно-созерцательный мир, загадочный, нематериальный: «Армянский сфинкс» (1963), «Адам и Ева» (1964), «Комитас» (1965) и в какой-то степени «Мыслитель» (1965). Становление его как личности, как творца проходит стремительный и очень сложный путь. Он понимает, что в бесконечной цепи развития художественных форм, или, точнее, динамики культуры ему можно подняться над национальным, лишь когда задачи синтеза поднимутся на совершенно иной уровень восприятия искусства. Об этом он говорит ясно и недвусмысленно в одном из поздних интервью: «более откровенно – нет подлинного обновления», или: «невозможно создавать современное национальное искусство, слепо подражая традициям». И тут же в качестве примера подражания он выдвигает барельефы Ахтамарской церкви, и тонко указывает на то, что там присутствует влияние арабской культуры. Он специально берет один из самых известных армянских средневековых памятников, который в нашем национальном сознании воспринимается как «бесспорно армянский» и прямо, остро указывает на влияние мусульманской цивилизации. Такая полемика очень характерна для мастера, он этим определяет границы синтеза, он открывает глаза на понимание традиции, он вступает в диалог с современником, разъясняя свою позицию художника... И это Арто делает как равный с равным, не игнорируя любителя искусства. Он не надменен перед коллегой, для него невозможны позиция высокомерия и зазнайства – мол, «что ты знаешь?!» или «хватит все время разжевывать эти истины?!» и так далее.

В период тоталитаризма в Армении объективность художественной оценки тормозилась по политическим причинам, а сегодня тормозится по экономическим, интеллектуальным соображениям – критерии оценок резко упали.

А в диаспоре — из-за замкнутости национальной жизни колонии. Так возникает провинциализм, порождающий в обществе ложно-патриотические лозунги, необоснованное восхваление или уничижение. Отсюда и постоянная зависимость от чужих мнений, чужих интересов, которые в той или иной степени руководят всей селективной работой оценок армянских творцов. А ведь большая часть этих оценок, не неся в себе настоящего эстетического анализа, отражают художественные взгляды и интересы иных культур и народов. Ибо сам мировой художественный синтез, а отсюда и рынок, вбирает все, только надо уметь податься до высочайшего качества творчества.

Все это мастер понимает глубоко.

Однако Арто не останавливается на достигнутом. Его творчество развивается скрупулезно и стремительно одновременно. Искусство Чакмакчяна осваивает и уточняет свои приоритеты в столь сложной для творчества стране как Канада, где художественная жизнь и художественная традиция только-только формируются. Арто Чакмакчян — это проводник глобального синтеза идей, и его мало что может остановить в его поступательном движении, выявлении новых художественных пространств.

Еще в Ереване Арто создал несколько вариантов образа Комитаса. И увлеченность этой личностью сохранилась у него и в Канаде. Не поменялось его понимание задачи образа. Прежде всего Комитас — символ нестигаемости творческого гения нации и человеческого духа перед самыми страшными испытаниями в жизни и истории армян — в геноциде 1915 года. Вот почему Комитас как человек с определенными физическими формами мало интересен Арто (хотя они в скульптурах в какой-то степени присутствуют), его больше интересует судьба и творчество великого композитора и человека. Для него Комитас — это пульсация мировой скорби, это ступок творческого гения, беззащитно стоящий перед вечностью как перед алтарем всепрощения. Такова знаковая фигура Комитаса и Армении в мировой истории. Именно тогда он, хрупкий, кроткий и беззащитный творец, становится сильным и общечеловечным. Вот какие раздумья, на мой взгляд, пытается выразить скульптор. Его раздумья над образом Комитаса полны смысла, они поучительны для всех нас. Так открывает он собственную душу, желая показать миру ту меру беззащитности и духовной силы, которые заложены конкретно в творце, в самом сегодняшнем времени, так и в более широком пространстве — в нации. Здесь, как видите, я опускаю какой нации и какого творца, ибо Арто Чакмакчян так и понимает свою задачу, не локальную тревогу-протест изображает его Комитас, а общечеловеческий вызов творческого духа перед силами разрушения и унижения. Это вечная тема, но она у скульптора решена именно через образ Комитаса. Вот и все. Это и есть наше сегодняшнее национальное художественное сознание, наша задача внутри армянской культуры. Но в Детройте установлен другой вариант памятника Комитасу. В одном из интервью недовольный Арто заявил, что «не смог убедить заказчиков, и памятник Комитасу остался в узких рамках национального восприятия».

Но вот уже следующая работа Чакмакчяна, предложенная другому городу, была принята без потерь. И мастер показал свое понимание задач личности в XX веке. Здесь прямой диалог с каждым из современников, с ассоциациями ренессансной легкости и благородства. Будто в скульптуре живет иной мир, не похожий на тот, который сущест-

вует, пульсирует и тревожится рядом. В работе есть и символ очищения, и символ изящества. Пятиметровая динамичная бронзовая скульптура «Возрождение» (1964), установленная в Торонто, позволяет каждому думать о своем, в то же время она объединяет, концентрирует реальную ритмику всего движущегося пространства. Вторая половина семидесятых годов и восьмидесятые годы — плодотворный период творчества художника.

Переезд в Канаду в 1975 году, бурная деятельность, чтобы утвердиться, завоевать внимание и осмыслить себя в условиях художественного рынка. Совершенно другая жизнь, новая страна не сломили, как многих, Арто.

Интересна серия рисунков «Черное и Белое» (1974), а также работы, составленные из старых предметов быта, но имеющие лаконичный, в чем-то даже астральный, магический смысл. Будто идет переосмысление не только пространства, воздуха и ритма (так важное для скульптора), но и обычных предметов, когда-то живших с ним.

Так подсознательно идет поиск и обобщение новых смыслов и переживаний, новых форм и сюжетов (хотя все это очень условно) в едином глобальном самоутверждении себя в мире. Так появляются новые скульптуры, листы графики... Обратимся к работам Мастера. «Этот и другие» (1979) — в композиции нет противопоставления личностей, скорее, чувствуется психологическая самоизоляция характеров, но не форм. Парадоксальная ситуация создана мастером в следующей скульптуре — всмотритесь в «Канатоходца» (1982). Человек не балансирует на канате, он спокоен, будто в философском раздумье. А вот «Жертва» (1982) — как раз композиция динамичная, хотя немая сцена надругательства полна тайны и недосказанности. Работа «Сеть № 3» (1990) — скорее поэтическая метафора, изящный, воздушный лабиринт для современного человека. Скульптура «Послание» (1990) решена иначе. Композиция состоит из единственного молчащего человека, который держит открытый текст, но на гладкой поверхности прямоугольника не написано ничего. Слов нет — стало быть послание из прошлых веков, из будущего, может быть, это лишь муарость, которая разлита в воздухе. Напряженный силуэт фигуры говорит нам о многом. Скульптор доверяет зрителю, он с ним на равных. Кстати, это одно из важных качеств его работ.

После переезда за океан видно, как мир его переживаний преобразуется (нет нервозности, рисунки более плавные, более тягучие, более музыкально-изысканные), и Арто выходит на новый уровень диалога с действительностью. Косвенно у скульптур появляется легкая сюжетная линия, некое устойчивое русло раздумий. Но все равно его герой остается прежним, как это было в Ереване. Это не безликий, серый человек, а всеобъемлющий, безымянный герой наших дней. Наш современник, человек трагичного и прекрасного XX века.

Но мне хотелось бы сказать несколько слов и о скульптурных портретах реальных лиц, созданные Мастером. Один из них — реальный персонаж нашей книги — выдающийся писатель и эстет Костан Зарян. Портрет выполнен еще при жизни писателя в Ереване (1967). Поразительна судьба писателя, прожившего большую часть своей бурной жизни в Европе — в основном в Италии и во Франции. Костан Зарян, будучи парижским корреспондентом итальянской влиятельной газеты, публично отказался от стипендии, предложенной ему Муссолини, в числе других видных деятелей культуры Италии. Он — издатель парижского

журнала «Вавилонская башня», с которым сотрудничали Пикассо, Брак, Шагал, Элюар... Друг испанского философа Унамуно, Интеллектуал и эстет Костан Зарян оставил Европу и в начале шестидесятых переехал в Ереван. Его влияние на шестидесятников было огромно. Но каким он предстает в портрете работы Арто Чакмакчяна? Есть во всем его облике некий лукавый и пристальный взгляд. Кстати, к образу Костана Заряна обращались и другие шестидесятники, к примеру, Минас. И вот как раз в сравнении с минасовским портретом Костана Заряна, где больше спокойного величия, даумчивого и взвешенного отношения к собеседнику, — я бы сказал, это классический образ мэтра, у Арто Зарян кажется «колочим», полемизирующим, парадоксально-интеллектуальным, в чем-то непонятым и беззащитным...

Интересен портрет композитора Тиграна Мансуряна (1974). Он также выполнен в ереванский период скульптора. Арто точно передает портретную характеристику известного композитора, выстраивая очень сложный, противоречивый характер Тиграна. Сосредоточенный, раздумывающий композитор как бы оценивает своего собеседника. Он показан полностью во власти тонкого психологического анализа. А скептическое выражение лица передает лишь легкое движение бровей, спокойный закрытый рот и уверенный подбородок. Не менее сложен портрет Карша, созданный уже в Монреале в 1977 году. В заинтересованном взгляде знаменитого фотографа скульптор передает атмосферу доверительного диалога. Но все равно понять до конца этот характер, этот неуемный стусок энергии, как бы застывший на какое-то мгновение, трудно. Через фактуру скульптурного портрета мы можем понять эволюцию творчества Арто, когда импульсивный, в чем-то нервный стиль скульптора сменился плотным и вязким отношением к портретируемому материалу. Эмоциональность Арто спрятана в полутонах создаваемого характера.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ Ереван за семидесятые — восьмидесятые годы растерял много первоклассных творцов, и среди них Арто Чакмакчяна. Я сожалею, что его «Комитас» до сих пор не украшает столицу Армении. Я сожалею, что Ереван за все эти годы не сумел найти в себе высокой принципиальности, чтобы не изменять своему высокому художественному вкусу и не украшать многими слабыми скульптурами свои площади, скверы и улицы... Судьба Арто Чакмакчяна неразрывно связана с судьбой Еревана, с судьбой Армении, потому что настоящее рано или поздно найдет свой выход к людям, откроет истину и поднимет художественный взгляд общества на реальные художественные высоты. Вспомните, как обогатил Бранкузи скульптурную традицию Румынии, Мештрович — Югославию, Мур — Англию, Марино Марини — Италию (а все вместе — XX век!), но для этого должна быть смелость художественной мысли не только у художника, но и у общества. Ведь ответственность за будущее, за творца, за произведения искусства, где отражается уникальность взгляда и личности и наша слишком хрупка, и в то же время вечна...

Мне радостно, что есть Арто Чакмакчян, чье творчество неразрывно связано с мятежным и печальным духом Армении, с ее высокой художественной мыслью. Придет время, когда мы поймем, что творчество Арто и есть часть нашего непохожего завоевания в искусстве XX и XXI веков.

Что он наряду с лучшими представителями нашей культуры — один из создателей нашей новой художественной традиции. Взгляните на живую душу нашей истории, культуры, духа — «Поэт Комитас» (1965), мягкий, печальный, чуть улыбающийся, как будто поймана поэтическая метафора, вошедшая светлейший звук нашей речи. Комитас и сегодня слушает нас и желает понять наши речи, часто сумбурные и эмоциональные. Образ Комитаса и «Портрет Нарекаци» (1969) — удивительный, лучший из всех художественных интерпретаций, которые я когда либо видел, — ждут своего часа, чтобы вернуться в Армению, как могут вернуться любимые дети, почитаемые учителя, полные хозяева этой бездонной армянской синевы неба и скромных рыжеватых хачкаров, где записано больше, чем история, — открыто наше с вами сердце.



Портрет матери

1965

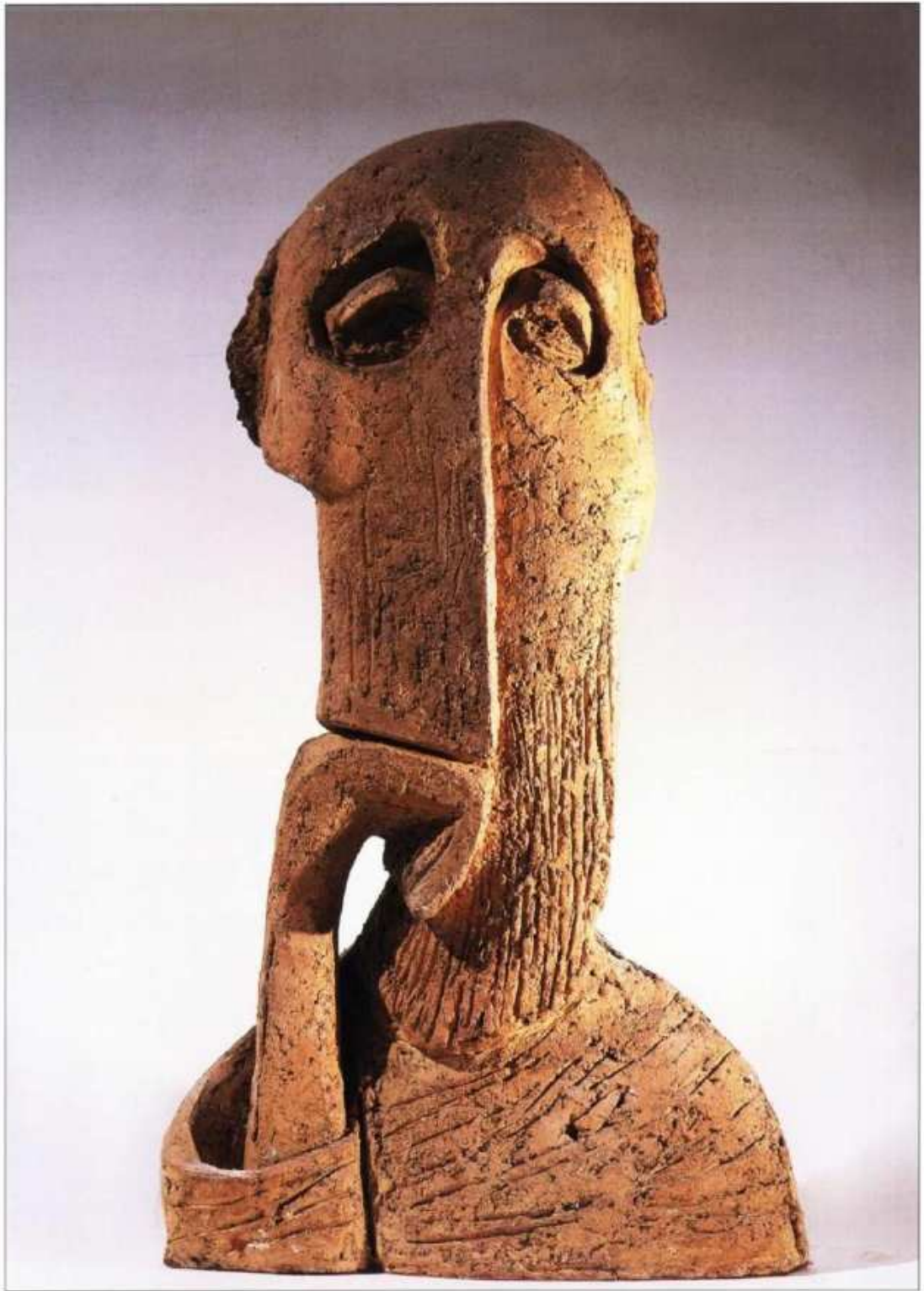
Бронза, 51×40×38



Взгляд из прошлого

1964.

глина, 34х24х14



Комитас-поэт

1965

Шамот, 51×26×12



Некий и другие

1979

Бронза, 20 x 28 x 4



Пара

1984

Рисунок, черные чернила и акварель, 34×43



Неустойчивый человек

1998

Бронза, 79 x 35 x 13



Фигура за укрытием

1995,

рисунок, черные чернила, 40х55



Сень №3

1990,
бронза, мет.



К звездам

1973

Шамюг, 67×22×32



Портрет Костана Заряна

1965

Шамот, 45 × 26 × 37



An abstract painting featuring a large, dark, triangular shape in the upper left corner, possibly representing a mountain or a celestial body. The background is a mix of dark, muted colors like purple, blue, and grey, with some lighter, yellowish and reddish tones. The overall style is expressive and textured, with visible brushstrokes and a sense of depth. The text is centered over the dark triangular shape.

**Генрих
ЭЛИБЕКЯН**

ЛЕВ, КРАСКАМИ ОБРЕТШИЙ КРЫЛЬЯ

НАЧАЛО КАК ВЫПАД, ВЫПАД КАК ЖИЗНЬ. Родился человек. Маленький человек приобретает маленький ценный опыт познания. Опыт делает его печальным. Печаль — яростным... Приходит ясность его жизни, его предназначение, и эти качества раскрывают представление о его личности. Наша и человечество, страна и окружение — не воспринимают его как живое существо, как индивидуальность... Его хотят унижить и оскорбить, его хотят загнать в определенные рамки и параметры (традиции создаются лишь для середнячков!), а он не может и не желает этого делать. Он и сегодня воюет против инерции мышления. Хотя мог бы и привыкнуть к оппонентам в этой бессмысленной войне амбиций... Он полон свежести и темперамента, как и в ранней юности, как и в молодости, когда без оглядки рванул (не ушел, не порхнул, а именно рванул!) в искусство как в жизнь. Многим казалось, что он непоседа, шалопай, безумец, а он взмучив и с колючим темпераментом, жадно распознавал жизнь, себя в этом мире и не очень оглядываясь по сторонам. Его мало интересовал фон жизни, его не интересовали какие-то детали, пусть даже они составляли в тот период главнейший вектор жизни. Он выхватывал суть явлений, выхватывал остро, безжалостно меняя форму... Все остальное — чепуха. Таков его потенциал внутри герметично закрытой системы собственных художественных опытов. Но это не означает, что он не воспринимал и не воспринимает мир и художественные ценности, не понимает свой контекст в многопараметровом поиске последней трети XX и в самом начале XXI века. Что же из всего вышесказанного получилось, как разворачивались годы у этого упорного и стойкого художника?

Одиночество творца... От рождения и до сегодняшнего итога! Он утверждает себя в неприятии сначала тифлисского мира как стиля, потом — армянского как мироощущения, далее — советского как миропонимания, и наконец космополитического как отрицающего индивидуальность. Внутри таких художников убежденность и протест живут в одном лице...

Генрих Элибекян из трудно живущих и трудно усваиваемых художников, хотя талант его очевиден для всех. Он раскованный и скованный человек одновременно (без комплексов и с огромными комплексами), он рационален и эмоционально необуздан в каждый миг своего многоликого творчества. У него если и есть близкий аналог в искусстве XX века, то это Жорж Великолепный — Георгий Якулов. Многогранность натуры творца Генриха Элибекяна стала очевидна уже в самом начале его творческого

пути, когда он начинает обучаться сначала в Ереванском художественно-театральном институте (1954–1957) на актера, а потом в Грузинском театральном (1956–1957) на актерском и режиссерском... Будем помнить, что его отец — директор театра, отсюда столь жадная и столь ранняя любовь к волшебству театра. Ему хочется все сразу охватить, осмыслить и решить. Ясно и то, что, не доучившись с точки зрения академических часов и программ тех лет, он уходит в мир изобразительных искусств. Театр — на всю жизнь! Но живопись — в первую голову. Врожденный артистический дар (не поветствие, а вся человеческая сущность его натуры) в его душе жил, живет и будет до конца дней пульсировать и гореть, этот то ли запатаж, то ли каприз, то ли выявление собственной индивидуальности, то ли выделение всех нас как фона. Управлять сценой жизни, людьми как актерами, как манекенами, муляжами и куклами, создавать ситуации, представления и акции, выдвигать банальные атрибуты быта, неяркие вещи — и все это возводить в ранг символов, в ранг магических знаков, и полностью уйти в эту даль, в это представление или спектакль — таков Генрих Элибекян. Он родился в 1936 году и, стало быть, является старшим братом Роберта Элибекяна. Действительно, не театральность, а артистичность — главное свойство его творчества, где бурный, увлекающийся темперамент художника остро выделяет нечто очень важное, очень субъективное, нечто неяркое и, возможно, второстепенное и делает предметом скрупулезного анализа, большого обобщения, молниеносного вывода.

И это тоже от своеобразности натуры и таланта, от чувствительности его натуры — недоучившись на актерском и режиссерском, он начинает свой поиск в изобразительных искусствах — на текстильном и живописном в Ереванском художественно-театральном и одновременно во Львове на графическом. Генрих пробует проникнуть в мир творчества, человеческий же мир испытывает его на прочность. Он познает искусство с любовью, пристально, хотя вскоре появляется и сарказм, и некая высокомерность, и отстраненность. И этому учит система ценностей самой культуры, заложенная как часть большой идеологической машины, которая желает размолоть личность. Это была хитрая система отбора. Человеческий мир не принимает позицию молодого художника, отторгает его мысли и поведение, его всецело увлекающуюся натуру. Мир этот нагло улыбался ему в лицо и говорил: «Да ты не можешь выдержать, ты обязательно оступишься и проиграешь... Ты — наивен, а мы — хитры и всеисильны...» Миру нужен

был покладистый и исправно выполняющий его задания художник. Это противоречие будет повторяться с ним всю жизнь, когда его новаторские оп- и поп-артовские объекты, театрально-живописно-скульптурные ситуации, акции ставили в недоумение даже участвующих в них актеров, даже художников, разделяющих его творческие позиции, эстетические принципы. Будучи чрезвычайно открытым, легкоранимым и общительным человеком, он становится замкнутым. Отшельником в огромном открытом южном городе. Эксцентричность и буйный темперамент, убежденность, перерастающая в мгновение ока в агрессивность позиции, даже во враждебность отталкивали и отталкивают людей. Особенно это касается эпатирующей и малограмотной околосредовой среды. Но что плохого в убежденности творца, в его увлеченности и принципиальности, в его беззаветной вере в силу искусства? Что плохого, когда творец как бы залпом принимает идею, собеседника и дает на тот или иной вопрос свой ответ?

Отсюда его трагизм и одиночество, которое он несет в себе, и несет достойно, как и полагается сильному и непреклонному человеку. Все это я пишу в начале своего эссе лишь для того, чтобы показать Генриха Эмибекяна как цельную, самодостаточную художественную натуру. Самодостаточными были и большинство шестидесятников. Имея немало соблазнов сломаться, продаться, просто прелать, они оставались верны и себе, и своему трудному пути, и подлинному поиску, который нащупывали интуитивно, с высокой степенью риска лопать в тупик, быть второстепенными, провинциальными...

МОЯ ЕДИНСТВЕННАЯ ВСТРЕЧА С МАСТЕРОМ В один из моих приездов в Ереван (семьдесят четвертый год) Ира Карумян, заведующая редакцией в издательстве, повела меня в мастерскую Генриха Эмибекяна. Художник находился в самом расцвете творческих и жизненных сил и был, на мой взгляд, сильно увлечен поп-артом. Интересно и то, что я в семьдесят втором и в семьдесят третьем написал немалое количество стихов в стиле поп-арта и даже получил заказ от ленинградского театрального режиссера Н. Лившица на «зонги» для его новой постановки «Физиков» Ф. Дюрренматта. Отсюда мой интерес к тому спектаклю, который преподнес Генрих мне и моей спутнице за недолгое время пребывания в его мастерской. Устраивать спектакли из всего — в этом мастер чрезвычайно похож на Сергея Параджанова. Но в ином регистре. В тот день мне интересен был мир Эмибекяна в самой

мастерской. Тот разговор запал мне в душу, и я, несколько раз желая вновь оказаться в компании художника, сдерживал себя, ибо атмосфера первого впечатления была очень сильной. Помню, он с жаром говорил о годах, проведенных в скитаниях, о культуре запада, о художниках русского авангарда, о трудностях своего устройства здесь и там, о скандальных художественных акциях, об ассамбляжах и на шумевших театральные постановках в европейских столицах, о которых он читал и знал в мельчайших подробностях... Он говорил, а в подтексте звучал его протест, его неприятие мешанства, условностей, деформированных параметров понимания искусства, и, стало быть, понимания и признания. Он убежденно отстаивал перед нами то, что было и нашими убеждениями. И это делал он по инерции... возникала противоречивая ситуация — с одной стороны, он не верил нашим эстетическим вкусам, а с другой — хотел видеть в нас своих единомышленников... В этом — весь Генрих Эмибекян!

Такие артистические личности жаждут признания сразу, немедленно. Эмоциональность усвоения времени и идей не признает никакого пространственного зазора. И если этот промежуток все же есть, тогда возникает моментальное разочарование, а иногда и ярость... И тогда закипают чувства, и вся эмоциональная сущность художника выплескивается наружу: здесь и ирония, и сарказм, и лукавство, и надменность, и наивность, и упрямство, и самовозгорание... Интеллектуальный слалом набрасывается на вас, как способ протаранить или найти брешь в ваших мыслях, художественных вкусах... И тогда наступает принципиальный разрыв в отношениях, неприятие, которое ничем не сгладить, не смягчить... Именно поэтому окончание его учебы (ему вручили диплом, чтобы больше не видеть этого «вечного студента») произошло лишь через тринадцать лет после поступления в том же Ереванском художественно-театральном институте. А между 1954 и 1967 годами лежит огромное пространство познания, и оно сформировало его личность, стало судьбой. Сколько разочарований, унижений, горечи, грустных и тревожных раздумий пережито им в эти годы? Генрих оставил о себе впечатление как художник, знающий и умеющий делать свое дело превосходно. Он знал себе цену, но не красовался, не кривлялся, не выпячивал себя, не «подавал себя», как это могут иные, не желал казаться лучше и умнее, чем был на самом деле, хотя и был достаточно энергичен. А иногда просто был агрессивен. Думаю, что он всегда, как и в то посещение, начинен зарядом творческого поиска, искрой сомнения и раздумья, пламенем

чувственного и подсознательного. Это и есть основные векторы его творчества.

В нем нет ничего бытового, каждодневного... Мне вспоминается его показ поп-артовских произведений, – они были сделаны из старых стульев, изношенной обуви, муляжей, своеобразно драпированные тканями, покрытые немалым слоем пыли. Он мгновенно стирал эту пыль энергичным жестом руки и, показывая вещь, говорил: «Что это? Это наша жизнь, на которую мы уже не обращаем внимания... как на вчерашний день... Ведь день этот, может, был прожит неуклюже...» Но больше всего мне запомнилась работа, которая завершала некое представление, которое он тогда хотел осуществить: «Надо завершить с хелпением, где в конце режиссер (думаю, что он имел в виду себя – Р.А.) должен отрезать груди у молодых красивых особ женского пола, участвующих в этом представлении в качестве манекенов. Представляете...живая, брызжащая кровь на манекенах...» Много позже он осуществлял в Ереване множество акций – превращений театрального свойства. Ибо синтетичность его натуры позволяет ему быть и режиссером, и актером, и художником...

ИСКУССТВО НА ОСТРИЕ ТЕМПЕРАМЕНТА Войдя в искусство Армении в шестидесятые годы, Генрих должен был оглядеться, ибо рядом жили и творили ищущие и умеющие создавать новое его сверстники. Эта художественная среда искала своих кумиров, определяла свои приращения, уточняла свои истоки в условиях многоликого, разрушающегося и ускользающего мира. Сам Генрих Элибекян, человек-представление, человек-вызов, одновременно увлекся и созданием живописных скульптур, и скульптурных театральных костюмов. Увлёкся и постановками с манекенами, и живыми артистами-метафорами, и фактурной живописью, всё-всё вокруг превращая в предметы искусства, так образом создавая свой живой и осязаемый театр его собственной жизни, где сиюминутность ощущений играла если не ведущую роль, то была одной из ее формообразующих векторов. Все это говорит о том, что художник увлекается, с одной стороны, футуристическими, с другой – конструктивистскими, и далее – поп-оп-артовыми эстетиками. И целостная картина мира возникает лишь в их взаимосвязи, синтезе. Отсюда и содержание этих действий, то ли мистификация, то ли шутство, то ли серьезный трагический театр. Соединение всех жанров в изобразительном и театральном искусствах (предметы-персонажи, раскрашенные люди-актеры, декорации-ассамбляжи (им же придуманный термин), скульп-

туры-костюмы) создают образ творца как образ, либо запутавшегося и упорно ищущего себя художника, либо последовательного разработчика своих опытов, который знает, что мир несовершенен, и ищет двигатель обновления. И то и другое, на мой взгляд, верно. Он неоднозначен, неравноценен... Он считает, что выразительность должна быть полной, всеобъемлющей, потому что без исчерпывающей выразительности нет и не может быть личности художника, не может быть полноценным и само произведение искусства. Особенно если его ты желаешь видеть в качестве символа, знакового персонажа внутри сюжета собственной жизни (здесь еще раз он смыкается с Параджановым), где театр не театр, но лишь открытое незащищенное сердце.

Я не видел, как пишет свои картины художник, однако могу предположить, что портреты он должен писать быстро, в один сеанс, ибо в его портретируемых есть живая искра жизни, какая-то вечно пульсирующая энергия осмысления, психологический поиск... Эта вспышка открывает ассоциативную нить метафизических всплесков художника. Его отношение к своим портретируемым героям слишком личностное, слишком конкретное. Для Генриха образ человека – есть образ его жизни, его высокого служения искусству. И другой подход он не приемлет. Огромная энергетика заложена в его портреты, как и в абстрактные картины. И в тех и в других случаях существует большой психологический надлом, некое разрывающее изнутри его мир противоречие. Скажем, если в качестве примера взять абстрактные работы Рубена Адаляна или Эдуарда Харазяна, то они скорее эмоциональны, порывисто-миричны, открыто чувственны, они от фантазии, именно поэтому они аллегоричны... В то время как абстракции Г. Элибекяна (как и его великого предшественника – Арши-ла Горки) – от воображения, от темперамента, они трагичны, драматургичны. Его невозможно понять, если вы не до конца осязаете его творчество, ибо через ощущение приходит образ и вырисовывается интеллектуальный смысл. В этом и кроется все содержание его образов и его эстетики. В этом он прямая противоположность Параджанову, у которого визуальный ряд, сопоставление опережают интеллектуальный и чувственный поиск. Аристократический дух его картин (особенно портретов) вызывает восхищение своим тонким психологизмом, изысканностью форм и цвета, особой трактовкой образов, где можно ощутить в чем-то даже мятежную сущность его натуры, огромную изобретательность его художественного воображения и утонченное чувство художественного

вкуса. В этом смысле он и его товарищи сумели поймать брошенную, как эстафету, В. Суренянцом, ранним М. Сарьяном, Бажбеуком или Аршилом Горки тончайшую нить национальной культуры, так вновь через века появился целостный изысканный взгляд внутри светской культуры. Здесь на ум приходят два живописца – Пикассо и Врубель, чьи внутренние эмоционально насыщенные пространства полны нежнейших колористических изысков. И все же давайте назовем хотя бы несколько портретов: Е. Вахтангов, С. Параджанов, Е. Чаренц, Б. Ушаков, Г. Игитян, Пиросмани... Список можно продолжить... ибо он один из ведущих портретистов в искусстве Армении. Ведь у шестидесятников интерес к миру современника был ведущим. Им интересно с человеком, им интересна беседа (нет такого замкнутого и трагического одиночества, как в творчестве прибалтов или московско-ленинградского сообщества художников), они доверяют незнакомым людям. Именно это и в самом характере Генриха, при всем его настороженном и напряженном поиске собеседников, при всем его скепсисе и эксцентричной реакции на модское мнение, он остается романтической натурой, доверяющей и разочаровывающейся одновременно. И так будет всегда...



Комбинация с пилой

1970

Ассамбляж, 92,5×70,5



Портрет девушки с высокой прической

1990

К. темн., 90 x 85



Чтобы поймать нить памяти

1971

Ассамбляж, 47х52



Женский портрет в шляпе

1973-1974

Клема, 60×65,5



Человек в пространстве

1966

Ассамбляж, 67,5х90



Портрет собеседника

1980

Ассамбляж, в точный рост самого художника



Человек в испорченном пространстве

1966

Ассамбляж, 80x66,5



Конец красного

1991

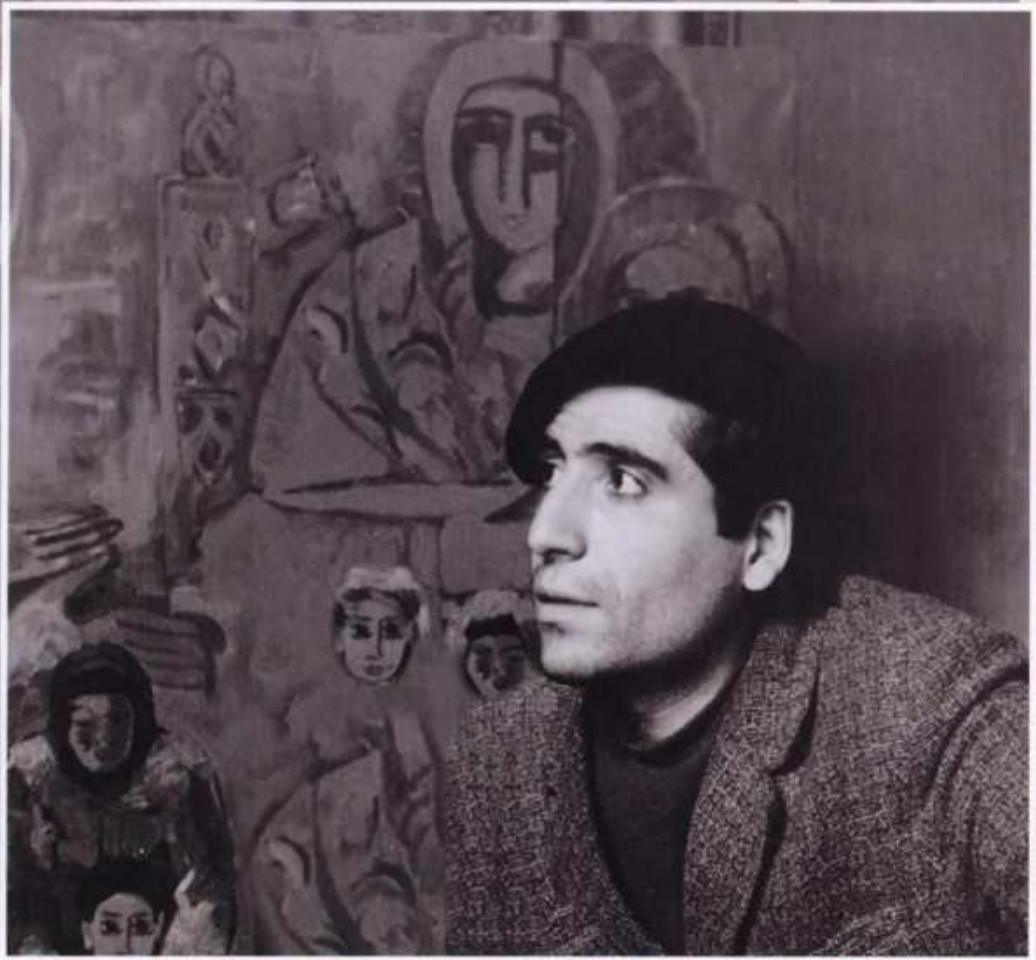
Х.м., 59х47,5



Крик
1987
Х.м., 200х300



Крик
1987
Х.м., 200х300





**Мартин
ПЕТРОСЯН**

ЖИЗНЬ КАК БЕСКОНЕЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО КОНФЛИКТА

Его уже нет в Ереване. Он живет и работает в Канаде. Иногда он приезжает в Армению. Он один из самых армянских и самых конфликтных художников в поколении шестидесятников. Его характер и его творчество точно отражают все перипетии его непростой судьбы. Его творчество пережило ряд острейших конфликтов внутри одной и той же эстетики, одной и той же творческой среды, где друзья становились не просто соперниками, но и злейшими врагами. Его творчество — одна из квинтэссенций психологизма этого поколения. Он ворвался в национальное искусство, уже скандаль и ругаясь со своими друзьями и товарищами, ибо конфликт жил внутри него как самооценка, как самоутверждение, самопознание. Он теперь увлекается японской гравюрой XVII — XIX веков, и его синтез с прошлым чрезвычайно выразителен и самобытен, но малоубедителен. Его творчество, видимо, как и он сам, переживает глубокий кризис. Однако то, что им сделано в период между шестидесятыми и до начала девяностых, то есть до отъезда в Канаду, — есть значительная вершина в нашей прежде всего графике, а потом и в живописи.

Мартин Петросян — человек абсолютно непредсказуемый, противоречивый, упорный и даже в чем-то капризный, наивный и в то же время весь во власти субъективных умозаключений. Многие воспринимают это как хитрость... Он аспыльный и неуравновешенный, легкоранимый, очень острый на слово и... имеющий какую-то особую мудрость. Можно с уверенностью сказать, что в нем ярко сочетаются редко уживающиеся в одном человеке не только черты характера, но и несовместимые психологические состояния.

Мартин Петросян родился в 1936 году в селе Шахкашен, недалеко от печально известного небольшого городка Спитак. Вскоре семья переехала в Баку. Но юноша возвращается в Армению, где поступает в Ереванское художественное училище имени Терлемезяна и оканчивает его. Однако с этого времени его путь в искусство становится непростым. Он делает несколько неудачных попыток поступить в Ленинградскую Академию, где к тому времени учился его тогдашний друг и единомышленник Минас Аветисян. Промучившись, помудревший и закаленный в принципиальных художественных спорах в Ленинграде, он, неуступчивый, бескомпромиссный, конфликтный и страстно влюбленный в живопись, переезжает в либеральный по духу Ереван. Был у него, очевидно, и некоторый комплекс неполноценности, ибо все его окружение либо стремилось получить высшее образование, либо уже

получило. Его материальное положение было столь же плачевным, как у многих. Но это было время, когда о Мартине все же говорили как о жизнерадостном и очень общительном человеке. Вскоре его картинами заинтересовались известные и влиятельные люди из мира науки (в частности, академик А. Амихьян). Кстати, в одной из наших бесед Мартин рассказал мне, как разругался и с Амихьяном, когда тот, не заплатив за картины, продолжал их держать в своей коллекции. Мартин со скандалом забрал свою живопись обратно.

Но вернемся в его юность. Юношей он был жизнерадостным, пытливым, с иронией, с хитринкой, со странным чувством юмора. При этом Мартин был человеком с острым природным умом, с достаточно развитым жизненным кругозором, пожалуй, даже начитанным. Хотя я не припомню, чтобы Мартин был книголюбом. Было у него всего несколько недорогих альбомов с репродукциями. Библиотеки художественной литературы у него не было. Колорит его картин того периода у него был яркий. Передо мной маленькие и непрофессиональные фотографии с картин Мартина тех лет. Точнее, шестидесятого года. Эти фотографии с картин малоизвестного ленинградского периода художника мне предоставила Лия, дочь выдающегося физика Е.Ф. Гросса, мецената и друга Минаса Аветисяна. Сами картины еще не обнаружены. Должен признаться, что эти картины, а не только фотографии, как и ряд других работ этого периода, я видел в оригинале, и они тогда произвели на меня сильное впечатление. Мартин в своих эстетических и художественных пристрастиях далеко ушел вперед, опередив не только Минаса Аветисяна, но и Завена Аршакуни, Оника Минасяна...

Мартин остро и скрупулезно изучает мир человека, его психологический и мировоззренческий опыт и находит свои очень непростые и достойные серьезного анализа и полемики доводы. Именно в эти годы у него появляются «сюрреалистические видения», соединенные с психологическим экспрессионизмом начала тридцатых годов. Этот опыт художник как бы «поймал на кисть», но не сумел развить, а может, и не пожелал этого делать, ибо ушел в более близкий ему мир — парадоксальную наивность и жестокость сказки. Мифологизированность его художественного видения еще только формируется. Это много позже появятся его замечательные графические листы, посвященные национальному эпосу и народным сказкам. Именно из этого хаотичного, настойчивого и подсознательного, выверенного поиска перед нашим взором в семидесятые годы откроется вся мощь и вся глубина своеобразия

разия Мастера. Он, без сомнения, человек трудной судьбы и трудного характера. Его упрямство иными воспринимается как каприз и бессмысленное противостояние, но именно на этих рубежах, на этих регистрах он находит всю прелесть и трепет своего художественного мира. Его обращение к творчеству Акопа Овнатяна, Мартироса Сарьяна, к армянской и персидской миниатюрам, к творчеству Пикассо (целый период художник буквально изучал и цитировал великого испанца), а также к замечательным армянским коврам, церковным занавесам... Даже ювелирные стили, к примеру, эрзурумская филигрань вошли как формирующие векторы в его графику. Возможно, Мартин увидел и переработал опыт и выдающегося мастера Акопа Колжояна, чье творчество особенно насыщено стилистическими цитатами как из персидской миниатюры, так и эрзурумской филигранны.

Но с годами некоторая угловатость, резкость, колючая нежность восприятия жизни в его искусстве приобрела все более и более утонченный и изысканный характер.

На самом деле он не менялся, обогащалась лишь художественная форма его творений. А поводов для молниеносного решения у Мартина могло быть предостаточно. Так, из-за какого-то пустячка рассорившись с Миной, он решил больше никогда не писать яркими красками. И перешел на свой знаменитый «охристый» колорит. Но и в этих неброских сочетаниях красок была видна Армения – жаркая, напоенная не только солнцем, но и запахом колючих трав, запахом альпийских цветов, пылливой сдержанностью его современников.

Натюрморты Мартина Петросяна – удивительная страница в творчестве мастера. Скрамность и щедрость, трепет и изыск его полевых цветов сродни лишь лучшим натюрмортам Сарьяна, чью близость он испытал также и в пейзаже. «Саят-Нова» – это портрет великого армянского поэта, написанный Петросяном в середине шестидесятых годов (позднее к данному образу художник вернется несколько раз). Именно в шестидесятые годы Саят-Нова, великий ашуг Востока, стал ключевой фигурой в искусстве шестидесятников, в том числе и для Мартина Петросяна. Живописец видел в призывном певце и монахе 18 века удивительный опыт, синтез, где изысканный и изощренный рафинированный восточный взгляд переплетается с духовной силой христианской стойкости, сдержанного благородства. Может, поэтому один из самых любимых, если не самый любимый певец шестидесятников, великий французский шансонье Шарль Азнавур с таким трепетом поет песни своего далекого и столь обожаемого предшествен-

ника. И, может, поэтому, великий мистификатор и создатель поэтического кино в мировом кинематографе Сергей Параджанов раскрыл жизнь и судьбу Саят-Новы. Его экспериментальный шедевр «Цвет граната» кинематографическими средствами вскрывает суть творчества великого поэта... Кстати, именно тогда, в середине шестидесятых годов, творчество Мартина Петросяна привлекло внимание кинорежиссера Сергея Параджанова, который желал видеть Мартина в качестве художника-постановщика в «Цвете граната». Фильм, кстати, в первоначальном варианте так и назывался – «Саят-Нова»... И, конечно же, два несговорчивых творца не нашли в себе силы, чтобы объединиться.

Я познакомился с Мартином Петросяном в самом начале семидесятых, и каждый раз приезжая в Ереван, я навещал его. Он много рассуждал о живописи (одновременно работая над картиной), о жизни. Его легкий, протяжный, высокий голос и горящие, пристальные глаза испытывали каждого, кто хоть раз попалал в поле зрения Мартина. С ним всегда было непросто. Даже сложно и трудно. Безапелляционность иных рассуждений создавала скованность и неловкость во время такого общения. Он жил искусством, и впоследствии две большие мастерские (это был самый благоприятный период в жизни мастера, его не только заметили среди огромного количества художников, но и хорошо покупали его работы) были не так завалены его картинами и рисунками. Мне по душе была та маленькая комната в Амалияке в Ереване. Именно там на ливневых обоях висели замечательные рисунки пером, карандашом или сангиной, акварели...

О Мартине Петросяне я тогда писал, что он приглушен в страстях, импульсивен, эмоционален. В нем живет какой-то непонятный собеседник – с одной стороны, чрезвычайно избирательный, а с другой – совершенно самоутопленный... В искусстве он очень строг в отборе эстетических пристрастий, и его тревожное ощущение жизни, его хрупкость восприятия человеческого бытия столь эмоционально, сколь и мудро. В отчаянии от многих творцов Мартин больше внимания уделяет психологическому состоянию картины, создавая определенную хроник душивных переживаний своего современника. Хотя все это имеет довольно узкий регистр поиска. Разговаривать с Мартином не только сложно, но и интересно... Однако конфликтность Мартина чувствуется во всем: и в голосе, и в жестах, и в напряженном, сверлящем взгляде, и в подборе слов, и в ракурсе обсуждаемой темы... Он и теперь остается для меня абсолютно загадочной личностью.

В нем трудно разделить хитрость и наивность, упрямство и принципиальность, рациональность поведения и абсолютную иррациональность иных действий. Его мятушаяся, легкоранимая и нежная душа не желает ни в чем находить компромисса, хотя компромисс неизбежен. И именно это обстоятельство создает весь мироощущенческий поиск творчества, в котором он иногда задыхается.

Он рыцарь, пусть капризный и резкий, но романтический и бесстрашный. Но ему выпала иная эпоха, и он мучается, желая найти брешь в этом времени... Он ощущает силу своей непоколебимой воли, видит непластичность своей психики, и от этого ему еще больнее жить и творить. Мартин ощущает всю неординарность собственного положения в человеческом обществе, в контексте национального искусства, в культуре XX века. Художник настолько сильно втянут в эту игру со временем, что перед тем как отправить свою семью за границу, он пошел и получил справку о том, что он – умер. Это очень символическое событие в его жизни, ибо время, в котором он жил и боролся, которое дало ему известность, уходило, разрушалось, трансформировалось. И он уходил, разрушался и трансформировался вместе с ним. Он не покинул родину ни физически, ни творчески, ибо, как его товарищ Ерванд Годжабашян, он лучшее создал здесь и здесь и оставил, а все остальное – простая мистификация. Все остальное просто не нужно знать.

Художник всегда был тесно связан с течением времени, в его картинах трудно определить время суток, как трудно определить и время года. Часто это симбиоз лета, осени и зимы. И если в начале творчества портреты у Мартина занимали огромное место, то с середины семидесятых они резко уступают место замечательным пейзажам, где довольно трудно определить уже и эпоху. Так обобщенные, частью исторические и частью жанровые (с середины семидесятых он постепенно отходит от городской тематики) сюжеты из армянской истории и современности воссоздают всю генетику его разрывающейся души, всю противоречивость его художественного воображения. В этом весь его трагизм одиночества, ибо ему трудно в сегодняшнем дне, но ему не ужиться и в далекой истории. Все, к чему так расположена его мятушаяся душа, – это МИФ. Начиная с семидесятых годов он охотно писал портреты современников. Это были своего рода маски, где художник не лукавая показывает мало думающих, лицемерных, удрученных собственным ничтожеством и незначительностью и уничтоженных под неимоверной тяжестью пустоты своих современников. Он настолько глубоко увидел свое

лицемерное окружение, что многие отказывались позировать мастеру. И если все же попытаться выбрать какие-то поэтические строки для его портретов, то ближе всего их суть выражена в стихах Бодлера:

Твой взор загадочен как будто увлажнен.

Кто скажет, синий ли, зеленый, серый он?

Он то мечтателем, то нежен, то жесток,

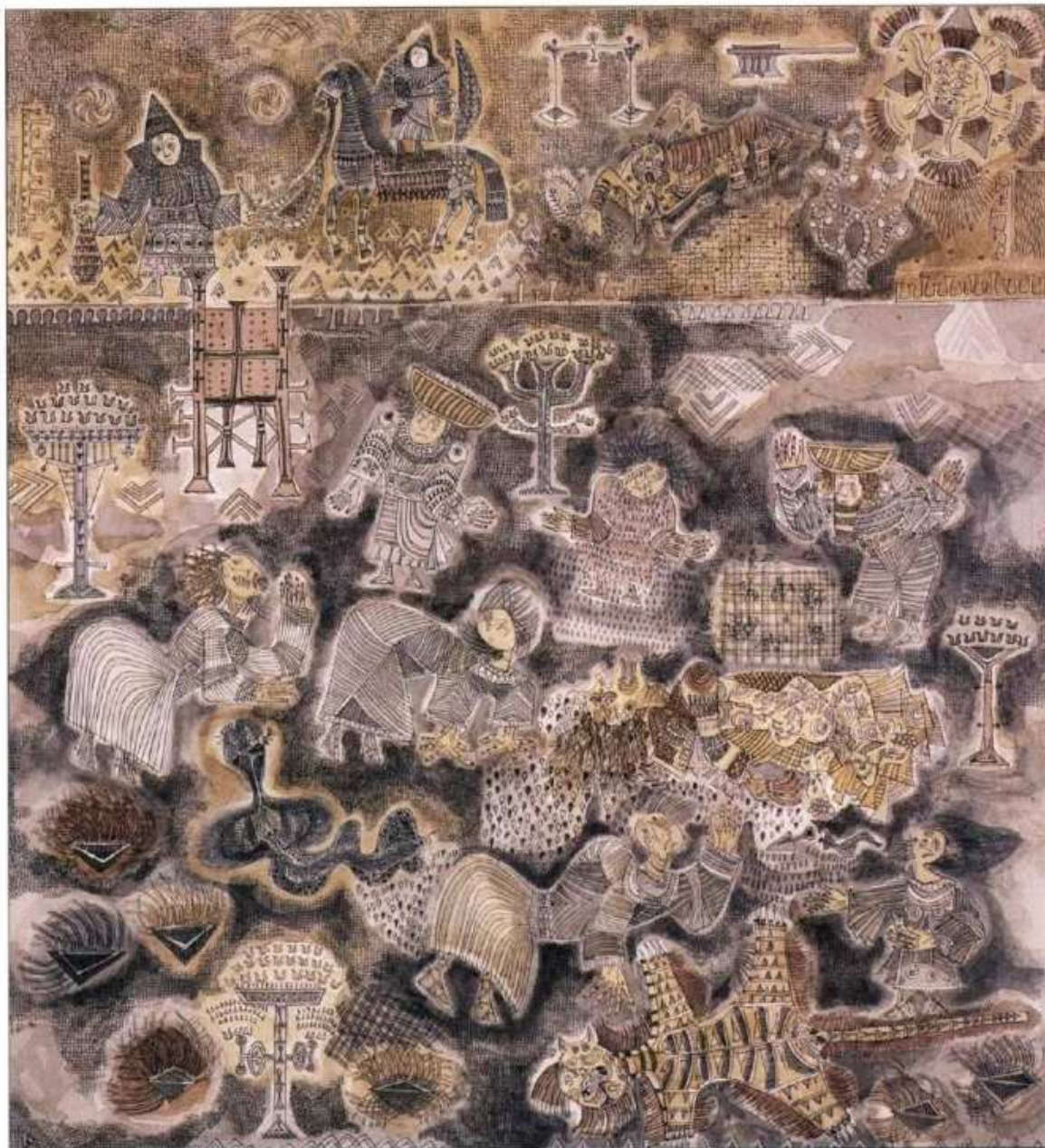
То пуст, как небеса, рассеян или глубок.

Голос, звучащий из глубины этих картин, – голос приглушенной страсти, голос нервных раздумий в вечерний, одинокий час тоски. Вечерняя птица, резкая, любопытная, настороженная, встревоженная, острожная и сильная, остроглазая – вот каким предстает в моем сознании образ художника. Такой он и в жизни, – неприметный и конфликтующий, справедливый и обидчивый, умеющий глубоко чувствовать и понимать, щепить людей, но и внезапно уничтожающий все им же созданные правила общения. И напоследок мне хочется поднять один из краеугольных вопросов. Нужно ли было Мартину Петросяну покидать Армению? Эта очень большая проблема для определенно-го типа художников, чье творчество при всей универсальности миропонимания и эстетики незримыми нитями связано с самим воздухом этой страны, с психологией и национальной традицией самосознания. Удивительно, что среди армянских художников таких немало, ибо считалось, что армяне быстро адаптируются, а также наращивают свою художественную мощь, потенциал в более открытых и более сильных художественных сообществах, где многонациональная среда выскивает и выставляет наиболее объективную оценку творцу. Но это происходит не всегда.

Если мы бросим взгляд на весь XX век, то придем к выводу, что лучшие из лучших творцов – художники, архитекторы, композиторы, поэты и кинорежиссеры, актеры в основном творили за пределами национальной культуры. Таким образом, XX век стал веком, сумевшим поднять глобальные проблемы философии, эстетики, психологии на уровень межнационального, глобального синтеза. Универсализацию мировоззренческой и эстетической мысли, остроту важнейших проблем бытия творцы с разных концов мира понимали и принимали одинаково, что и позволяло им не только глубоко осмыслить время, но и стать поворотной вехой внутри самой логики развития искусства. Однако были и всегда останутся такие художники, чье творчество не вписывается в эти рамки универсализации – ни с точки зрения психологии, ни с точки зрения формо-творчества. Попадая в чужую среду, художник терпит

полный крах, ибо он носитель иных ценностей, иных традиций, его логика поиска еще не нашла должной оценки на художественном рынке мира, хотя его достижения очевидны. Именно из разряда таких художников Мартин Петросян. Его творчество я высоко ценю. И именно поэтому я ему желаю мудрости и терпения на дальних берегах другого континента, молодой страны Канады, с ее необычным и очень маленьким опытом художественных оценок. Только через Армению, через открытое и целенаправленное внимание искусства своей страны такие художники могут достичь на международной арене подлинных высот.

Именно поэтому хочу обратить внимание всех заинтересованных лиц (в первую очередь самых богатых и самых образованных) на проблему создания Армянских национальных музеев в Москве, Париже и Нью-Йорке, что позволит определить художественные критерии лучших наших мастеров на всем пространстве от Армении до США, от России и Европы до Ближнего Востока и Ирана...
Всюду...



Из серии «Сказка»

Середина 70-х
К, смеш. тех., 65х60



Портрет Нелли

1975

Х.м., 70х50



Девушки в горах собирают цветы

1972

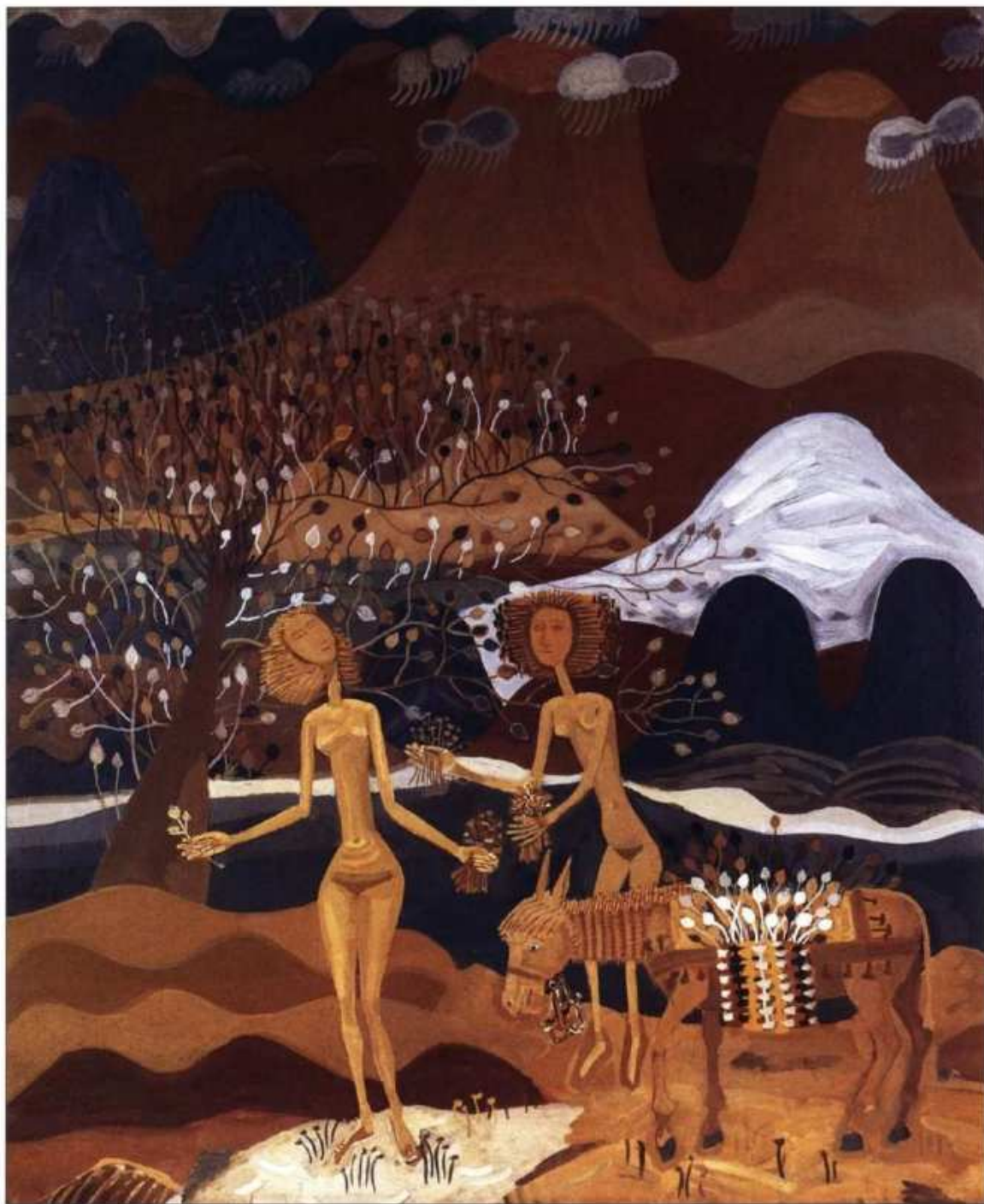
Х, М., 140х170



Поаруги

1967

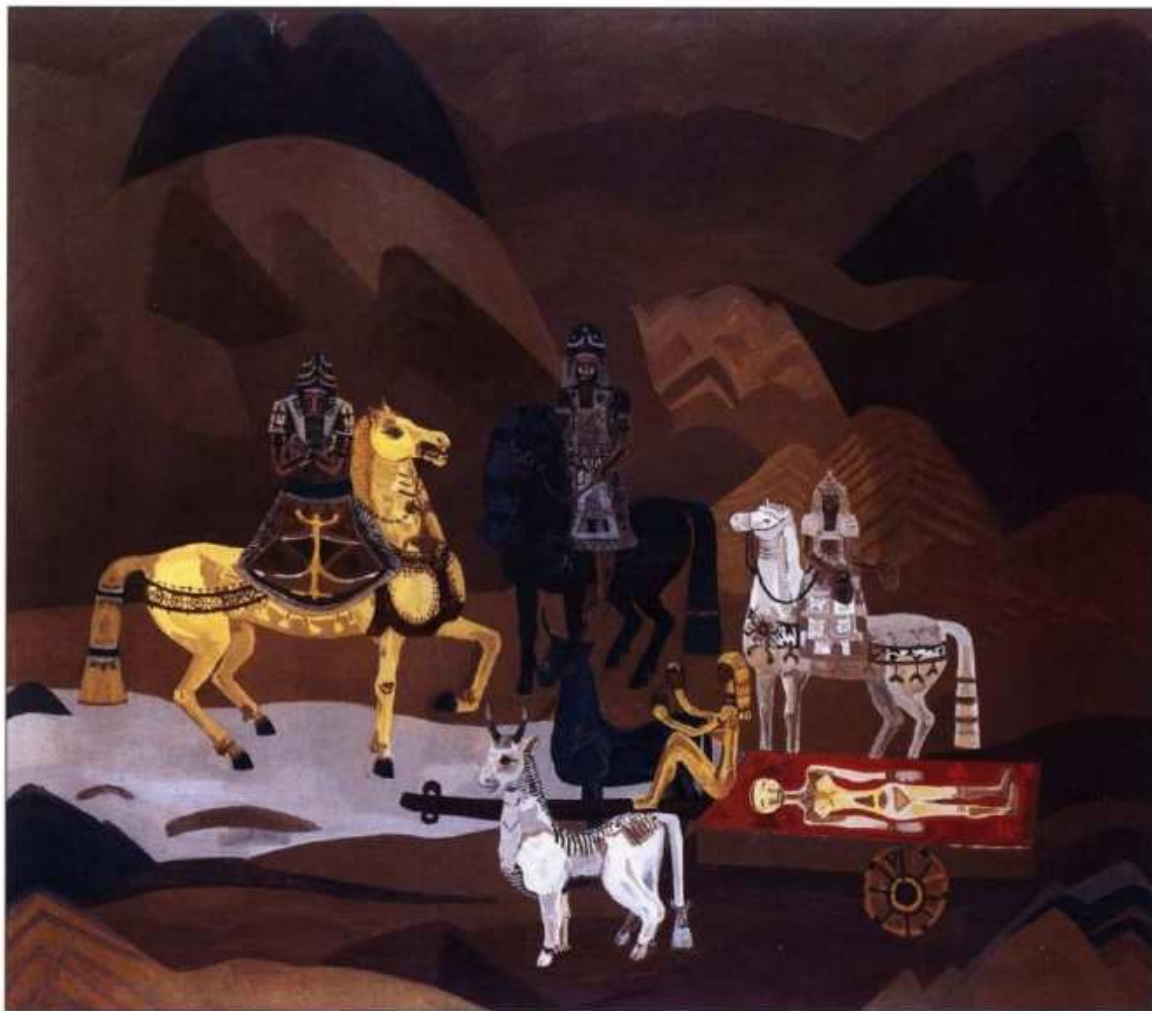
Х.м., 160х130



Дружба

1978

Х.темп., 150 x 130



Жертвоприношение

1968

Х.м., 140 x 160



Композиция

1965

Х.м., 142х196



Саят-Нова

1963

Х.м., 134 x 106



Сирень
1982
К.м., 80х49,5



Портрет

1990

К.м., 41,5х29





**Рудольф
ХАЧАТРЯН**

ДВУЕДИНСТВО ИЛИ ПРОЯВЛЕНИЕ ОБРАЗА

Поразительна душа ребенка, особенно провинциального, особенно если в этой хрупкой душе живет тревожный мир творчества. Сделай жест – и на бумаге, на этом волшебном белом пространстве может появиться одновременно реальный и ирреальный мир действительности. Неужели человеку выделена такая удивительная судьба – сознательное перевоплощение? И дом напротив твоего дома, который ты рисуешь, уже не дом, а целый мир, часть твоей родины, познания, памяти, биографии... А далее – всего твоего творчества.

Таким я вижу начало творчества, художественного поиска Рудольфа Хачатряна. Именно здесь сокрыто двуединство его самосознания и художественного воображения, его неукротимое желание проявить себя и познать этот мир. Гордая, возможно, даже претензия (для кого-то неоправданная) на исключительность, что свойственно молодому залору, начинают проявляться в молодом Рудольфе с первых же шагов в искусстве. И этому будут способствовать его огромная работоспособность, скрупулезный анализ человеческих взаимоотношений, цепкое осмысление реалий и богатейший опыт его единственного учителя, выдающегося сюрреалиста Ерванд Кочара. Честолюбие творца и есть двигатель его творческого поиска, который либо поднимает художника над схваткой с коллегами, либо формирует его как неудачника, деформируя и уничтожая его.

Биография Рудольфа Хачатряна необычна и поучительна одновременно. Будущий художник родился в 1937 году в Ереване, учился в начальной школе с 1944 по 1948 год. Разобрав аттестат об окончании школы, юноша в 1951 году поступает в художественное училище. Однако буквально через несколько месяцев за несогласие с программой преподавания он исключается из учебного заведения. Вот, пожалуй, и все, что известно об его образовании. Однако рядом с этими событиями мы видим и главное – страстное желание рисовать, анализировать, набираться большой культуры, жить свободной жизнью художника в среде художественной молодежи, общаться с интеллигенцией. Тогдашний Ереван в интеллектуальном плане не так был размыт, как теперь, и поэтому целеустремленному художнику удается найти свое место в этом удивительном сообществе людей и мыслей. Он всецело отдается творчеству, и судьба была благосклонна к его таланту и дала шанс на более высокий полет.

Так начинается его настоящая школа жизни, школа познания человеческой дружбы, высокого интеллекта. Подлинная школа искусства. Случайные заработки чередовались с наградами как в самой Армении, так и из-за рубежа. А в Ереване уже формируется сообщество будущих шестидесятников – в 1959 году из Ленинграда приезжает Оник Минасян, уже активно работает Рубен Адалян, уже «шумит» Генрих Элибекян, вскоре должны приехать Минас Аветисян, Мартин Петросян... Это уже огромная интеллектуальная и человеческая помощь, ибо самый глав-

ный фактор развития искусства – это свобода личности и сплоченность художественной среды, художников, которые могут искренне и заинтересованно спорить, анализировать, ругаться, радоваться судьбе каждой работы или выставки. И здесь роль старшего поколения, великих деятелей национальной культуры, чудом сохранившихся в период сталинских репрессий, чрезвычайно велика.

Для Рудольфа это прежде всего – Ерванд Кочар! В 1960 году Рудольф Хачатрян становится членом Союза художников, что в условиях того времени было чудом. А если к этому еще добавить его юный возраст – Рудольфу было всего 23 года, – то становится понятной вся картина его будущих терзаний и претензий.

Шестидесятые годы стали основой, базой для миропонимания, художественного восприятия Рудольфа Хачатряна. Национальная культура в Армении в эти годы делает первый серьезный глубокий выпад в сторону большого синтеза. Официальная идеология была отброшена шестидесятниками как ересь. И здесь неоценима роль Ерванд Кочара как живого воплощения бурной художественной жизни Парижа 20–30-х годов. Особенно ценны были его бесконечные беседы о «золотом» времени сюрреалистов, футуристов, дадаистов... Рудольф открывал и впитывал эту живую историю искусства, этот «классический Париж» как яркое представление, как поле битвы различных эстетических и человеческих страстей. И здесь совершенно закономерен интерес молодых художников к лучшему периоду выдающегося мастера – «парижскому периоду», и в особенности второй половине двадцатых годов до 1936 года, когда Кочар оставил мировую столицу современного искусства и переехал в Армению, в сталинский Советский Союз. «Железный занавес» навсегда перерезал Кочару дорогу в любимый им Париж...

Увлечение творчеством Мастера, как почитательно и с любовью называла художественная молодежь Кочара, для молодого Рудольфа Хачатряна было прежде всего временем освоения стилей и направлений (сюрреализм, футуризм, кубизм...), что, как справедливо отмечает Д. Сарбьянов, в дальнейшем уберегло его от примата идеи или даже концепции над пластикой. В шестидесятые годы Ереван воспринимался как подлинный центр современного искусства СССР. Здесь устраивали концерты Дж. Стейнбек и Ш. Азнавур, Жан Люрса, М. Ростропович и С. Рихтер... По сути, в советской стране столица одной из союзных республик – Ереван – питал живительными соками свободы и осмысления новых форм в искусстве саму Москву. Художественный Ереван фактически был свободен от диктата идеологии. Андерграунд Еревана вышел в реальный бой с официозом, и борьба предстояла еще нешуточная. И в этой атмосфере художественной жизни Рудольф Хачатрян со всей страстностью своей души уходит в эту сладчайшую неизвестность. Так приходит новый взгляд на мир, на новую художественную форму, так происходит сдвиг в самом содержании его искусства.

Информация об обогащении, синтезе культур Востока и Запада, разных эпох Рудольф Хачатрян воспринимал как данность, как непосредственный опыт наших дней. Поворотным явился для художника факт переезда в Москву (Рудольф Хачатрян женится на Наталье Шнайдер), именно в этот период меняется не только стилистика и форма его картин, но и сам подход

к творчеству как важнейшему вектору, который организует место творца в обществе. Салонность или «ренессансный стиль», как это любили писать в те годы искусствоведы, некоторая манерность в работах семидесятых годов (в портретах и натюрмортах в первую очередь) приносят художнику известность и реальный рынок почитателей. Здесь Рудольф сохраняет рафинированность линии, внутреннюю конструкцию формы, которые им восприняты от сюрреализма как мироощущение, а от итальянского Возрождения как форма. Иные портреты превосходны, иные слащавы и приукрашены, иные комплиментарны, и открывают целую страницу в творчестве мастера (к примеру, «Автопортреты»), выявляя преимущество новых символов, новых поэтических метафор. Все это вселяет в Рудольфа уверенность, что успех не случайный, что он правильно выбрал свою нишу в обществе, что эта ниша занята им по достоинству. Так в Москве честолюбивый виртуозный рисовальщик становится на главе эстетического движения, которое имеет свое культурологическое продолжение в иных областях искусства Запада, скажем, в классической музыке увлечение романтизмом, или в кинематографе – барочное кино, или в архитектуре – постклассицисты или представители «Брюссельской школы»...

Головокружительный успех в среде его почитателей сыграл как положительную, так и отрицательную роль. В судьбе художника, с одной стороны, мир его графики расширяется, увлекает Р. Хачатряна не только богатством и строгостью форм, но и мягкостью изложения, певучестью линий. Но, с другой стороны, он все больше и больше втягивается в слащавую комплиментарность, в поверхностный анализ. Выигрышной была его художественная позиция в тогдашнем официальном признании. Из огромного массива очень ярких, сильных живописцев Армении (он всегда чувствует себя армянским художником!) Рудольф Хачатрян становится своеобразным полюсом в графике. Этот интуитивный поиск оказался важнейшим шагом в большой синтез его творчества. Его тонкий психологический диалог со своими современниками имеет важный определитель – точное ощущение пульса времени, точные координаты этого синтеза, то на что и указывает московский искусствовед. Эти координаты и есть реальные векторы большого и сложного синтеза. Несколько приукрашенный портретный монолог художника завершается (Хачатрян работает циклами, сериями, объединенными единым стилистическим или смысловым замыслом), и приходят новые рубежи. Новые рубежи неопознанного, но глубоко пержитого мира.

Более двух с половиной лет мастер живет и работает в Лондоне, и здесь (в период распада империи!) он ощущает как бы распад личности, распад идеи, разложение морали – это не сиюминутный анализ, а подсознательный и рациональный одновременно. Распад империи, сопровождающийся всплесками кровавых конфликтов и тихой, почти невидимой войной, когда стали меняться конфигурации стран и всего мира, был удивительным образом воспринят и пережит художником. Удовольствие все – расчленилась страна и судьбы людей, деформировались тела народов и государств, все это не могло не отразиться в сознании художника, осознающего свою духовную общ-

ность с этим миром. А ведь Армения в эти дни истекала кровью и боролась за свою историческую правду. Все это тревожило, печалило и открывало в нем, как художественные метафоры, этот трагический цикл всего его творчества. Вот почему в данной серии работ взгляд художника и болезненно пристальный и беззащитный одновременно. Отсюда и его сближение с графическими листами военного периода англичанина Генри Мура. Этот культурологический факт важен для Рудольфа Хачатряна.

Именно в лондонском периоде творчества Хачатряна появляется подлинная боль, подлинная скорбь, надлом, подлинные чувства. Его тревога смотрит многими глазами каких-то существ, одиноких и обреченных, вызывающих. Это совершенно новая линия в творчестве Р. Хачатряна, именно этот поиск убеждает в богатстве его восприятия и анализа жизни, где возникает сложнейший спектр чувств и мыслей. Вариации одной человеческой тревоги, вариации одной человеческой тоски, медитации одиночества, где сплетение фигур и пустоты – это то ли язвы, то ли раны, то ли нечто напоминающие энергетические поля... Гипертрофированные человеческие фигуры, комочки жизни, которым есть что сказать и есть что показать в суматохе и маскарade жизни. Все это есть непрерывная цепь психологических состояний – метаморфозы ассоциаций.

И здесь вновь всплывают категории кочаровских серий «Города и человек», где восточному взгляду противостоит жесткий городской пейзаж западного безмолвия. Так Хачатрян вскрывает характерный пласт человеческих раздумий, вроде бы совершенно будничных, но абсолютно алгоричных. Агония империи продолжается в этих сериях – человеческая агония то ли сожаления за нелепое военное детство, то ли крик отчаяния за ту свободу, в которой можно или захлебнуться или уничтожить одинокое человеческое сердце... И здесь пульс времени и пульс рисунка соприкасаются, и это становится необычным рассказом о той огромной ответственности, которая возложена на творца как выразителя новых форм жизни. Помните, у Леонардо: «Ручей принес столько песка и ила, что вынужден был поменять русло». Но ценность воды, ценность реки, ценность отражающихся в воде облаков не потеряли актуальности и красоты.

Этот последний период творчества Рудольфа Хачатряна, на мой взгляд, наиболее сильный, наиболее емкий и наиболее универсальный и цельный в смысле пластического языка, образов, которые тревожат художника и объединяют людей. Они дают шанс современнику войти в собственные лабиринты психологических препятствий. И вот теперь – последний цикл работ Рудольфа Хачатряна и последняя персональная выставка, грандиозная и многоликая. Неудовлетворенность собственным поиском, неразрешимость художественных задач, выдвинутых временем, делают художника еще более требовательным и незащищенным. В книге представленные «Объекты» последнего цикла продолжают замыслы ереванского и лондонского периодов. Так круг его раздумий на этом выраже его творческих исканий замыкается...

Что же есть для художника Рудольфа Хачатряна этот мир? Пустота или боль?..



Многомерный объект №39

1997

К., акрил, 18х15х15



Многомерный объект №18

1998

Мет., акрил, 43 x 22 x 22.



Глубокий многослойный рельеф. Композиция №1

2000

Фанера, акрил, 104 x 79



Из серии «Рельеф в пространстве», Фигура №3

2000

К., акрил, 104 x 77



Объект

1998

Дерево; акрил, 85х21х21



Объект

1997

Дерево, смеш.тех., 77 x 46 x 46



Многомерный объект №17

1997

Дерево, акрил, 56х26х26



Многомерный объект №41

1999

Акрил, 83 × 45 × 45



Объект

1997

Дерево, акрил, 48 x 50 x 50



Объект

1996

Мет., акрил, 25 x 14 x 14



An abstract painting featuring a complex composition of organic, flowing forms. The color palette is dominated by earthy tones: ochre, sienna, and terracotta, contrasted with deep, dark charcoal and black strokes. A large, pale, circular shape with radiating lines, resembling a stylized eye or a celestial body, is positioned in the upper center. Below it, a large, dark, winged figure, possibly a butterfly or a dragon, is depicted in profile. The overall texture is rich and layered, with visible brushstrokes and a sense of depth. The text is centered over the middle of the image.

Сейран
ХАТЛАМАДЖЯН

СЕЙРАН ХАТЛАМАДЖЯН - АНГЕЛ ИЗ СТРАНЫ ПАТРИОТОВ

Много лет назад в мастерскую художника меня привел тогдашний сотрудник журнала «Литературная Армения» Георгий Кубатян. Огромная мастерская Сейрана на первом этаже недавно построенного дома еще не была обжита этим очень энергичным и гостеприимным, в чем-то совершенно незащищенным человеком. Меня удивила его бесконечная печаль, безмолвная и тишайшая, замешанная на бесконечном оптимизме и бесконечной наивности, светлой и радостной. В этот первый день знакомства мы много спорили о путях развития искусства, в частности, армянской архитектуры. Мне было легко и радостно, что в ереванскую осень мне попался такой солнечный и полный жизни человек.

Каждый раз приезжая в Ереван, я не мог не столкнуться на его любимом отрезке проспекта с его несколько неуклюжей, высокой, но коротконогой фигурой. Его огромные печальные глаза выражали и лукавство, и доброту, и твердость духа. Характер же его был мягкий, кроткий, хотя он очень любил похорхориться. Именно эти глаза художника открывали вековую грусть и любовь целого армянского рода Хатламаджянов, который волею судьбы оказался сначала в Крыму, а потом и на берегах «тихого» Дона. Он родился в 1937 году в поселке Ленинаван Ростовской области, но учился и затем окончил Ереванский художественно-театральный институт в 1964 году. Многие поколения Хатламаджянов берегли вдали от родины не только родную речь, «месроповы письма», но и образ армянина, образ Армении. Все это и составило целостную картину его художественного мира. Он как будто не мог напиться воздухом этой реальной Армении. Ему было мало всего, что окружало его как художника, ему мало было и неба, и Арарата, и армянских сказок и мифов. Он хотел чего-то еще, больше того, что представляла ему эта действительность. И эта огромная и очень нежная сыновья любовь стала основой его творчества, его живописного видения, особенно в его абстрактных работах.

Сейран один из первых ворвался в эту область живописи, почти обескуражив многих художников старшего и младшего поколения. Его колористические возможности оказались поразительно гармоничными для выявления именно национальной природы абстрактной живописи, хотя и в Европе, и в США были художники-армяне, чье творчество имело выдающееся значение мирового абстракционизма. И вот — шестидесятники, и среди них яркий и вольный Сейран Хатламаджян.

Сегодня, когда я пишу это эссе, — середина октября 2001 года и осень капает с крыш ночным дождем, я вспоминаю удивительно теплые краски его картин, напоминающие разноцветные поверхности армянского туфа или покатые склоны ехегнадзорских гор... Возможно, отсюда мастер берет свои краски, возможно, там и набирает силы его неуемная и трепещущая душа. Как пейзажист он претерпел определенный эволюционный процесс, выйдя из реальной природы, из подражания Сарьяну, которого любил и почитал, уходил в сторону живописной конкретизации армянского мифа. Действительность для Сейрана и есть Армения — реальный миф, и ее не надо мифологизиро-

вать, надо только поймать на кончик кисти. Он стремился к лирическому символизму, умел очень образно раскрыть (поразительно красивы были движения его рук) своих мифических героев. Иногда такими героями становились и современники. Художник ушел от больших поэтических обобщений, от монументализма Сарьяна в сторону чистой камерной лирики. Он шел своим путем, находя свой образ Армении, жаркий, нежный, ранимый и прозрачный. Это были иная нежность, иная ранимость и иная прозрачность страны. В этом было нечто изысканное, неуловимое, сравнимое лишь с японской или китайской живописью.

И именно этот хатламаджяновский поиск показывает, насколько тонко видит и анализирует художник опыт прошлых поколений армянских мастеров, реальность армянского мира, свои чувства — все это приводя в определенную систему художественного взгляда, образа. Это был уже поиск шестидесятников. Это был новый виток в истории армянского искусства. И это очень хорошо чувствовал и осознавал Сейран Хатламаджян.

Одной из особенностей его неукротимого характера было его упрямство. Он поклонялся армянской речи, как религии. Для него самой сладкой, самой печальной, самой сокровенной, глубокой и шепчущей была поэзия родной речи. Он не мог насладиться ее ритмом, ее мелодией даже здесь, в Ереване, даже в армянской деревне, ибо тоска и многовековая тревога за чистоту и сохранение армянского языка, «армянской души» там, на берегах казачьего Дона, была смертельной. Все это вбирала его живопись, динамичная и легкая. Реальность и миф становились красками, образами, жизнью, живописью и судьбой. Все это ощущалось в его картинах, все это жило в его горячей крови. Он был наивен и вспыльчив, но отходчив и доверчив. Как всякий подлинный творец, он больше слушал себя, нежели собеседника, жил в определенных границах реального и ирреального, но никогда не любил лукавить или фальшивить, хотя и обладал достаточным чувством юмора, даже иронии. Он был похож на чистый лист непосредственности, на котором была написана лишь его любовь к родине. А Армения и не заметила, как в конце пятидесятых Сейран появился в Ереване, чтобы несколько десятилетий творить свое искусство, открывать мир современника, мир новой Армении.

Он жил трудно и легко одновременно. Его студенческий друг Харазян вспоминает Сейрана как одержимого творчеством человека, как художника, чье восприятие живописи требует полной отдачи. Он характеризует Хатламаджяна как очень открытого и честного парня, доброжелательность и преданность которого иные использовали в своих целях. Действительно, его бесшабашность, романтизм, бескорыстность были бесшабашностью и бескорыстием в самом полном смысле этих слов и понятий. И твердость его характера была твердостью творческого духа. Его хрипловатый смех как будто ломался в момент пика веселья, и его огромная голова с огромными глазами, с роскошной копной длинных волос и замечательными усами делали его фигуру какой-то милой и запоминающейся. Его любовь к родным просторам, к истории народа иногда

доходила до абсурда. Как-то пригласив меня к себе в гости, Сейран начал читать письма Рафаэля Патканяна (своего земляка, а земляками он гордился!), где поэт говорил о том, какое зло причиняют царские чиновники армянскому народу. Он читал эти письма беспокойно, вдохновенно, с каким-то надрывом. Прочитав, спросил: «Что скажешь?» Я то ли усмехнулся, то ли попытался иронизировать. Замолчал. Я в это время жил в Ленинграде, и именно это обстоятельство на него действовало удручающе. Тем более что письма Патканяна были обращены к его брату в Санкт-Петербург, где последний работал цензором. Он был подключен к той давнишней истории взаимоотношений двух братьев Патканянов как к явлению, которое происходило в этот миг, и он как бы ждал от меня исчерпывающего ответа.

С художником Хатламаджяном говорить о другом было невозможно. Политическая история региона, отношения различных государств и народов к Армении и армянскому народу – в этом был главнейший смысл его жизни. В такие часы даже живопись была для него второстепенной. Но наступали иные часы и мгновения, когда творец начинает сомневаться... Это миг творчества... Прошло несколько дней, и Сейран вновь ловит меня в известном кафе и говорит: «Пошли ко мне в мастерскую, хочу что-то показать. Намалевал что-то...» Я, лукавя: «Писем не будешь читать?» Он отвечает: «Как это не буду?!» Хохоchet, оставшийся довольным своим удачным ответом. Пошли в мастерскую. На мольберте большое полотно – новая картина. Охристо-розовый цвет оставил такое впечатление, что скрыть свои эмоции мне не удалось: «Замечательно!» Сейран: «Это мой ответ царским чиновникам, тревожившим своими грубыми действиями мысль поэта». И неожиданно запел когда-то очень популярную, ставшую народной песню «Слезы Аракса», слова которой были написаны Рафаэлем Патканяном. А на картине – пейзаж почти мифический, и в пейзаже еле угадывается какая-то лежащая фигура богатыря. В пейзаже как бы разлита мощная сила сопротивления. В тот пейзаж были вписаны и иные фигуры наших национальных вождей. Он жил этой правдой истории, правдой больших страстей, большой свободы. И в то же время он был вскормлен простыми радостями своего детства. Я его не помню в другом костюме (скажем, при галстуке), потому что это не его образ. Образ мастера сочетается с большим свободным свитером, с джинсами, которые сидели на нем как-то смешно. Он шагал косолапо, скрестив руки за спиной, как будто осенний или летний ереванский день или вечер принадлежали ему. Ему нравилась любая беседа, интересные люди, он любил знакомиться, не был насторожен и закрыт, хотя любил присматриваться к незнакомцу. Познакомившись, быстро вступал в спор и уже в самом споре видел какую-то радость жизни. Это была его стихия, доброжелательная, острая и лукавая одновременно, и в этой стихии он радовался хлопотанью чувств, мыслей, вспышкам познания. Художник был отменным колористом с сильными страстями и нежными раздумьями. Он был беззащитным перед ложью.

Его творчество определяет узкий диапазон творческого поиска между поэтической метафорой и эпическим ошущением родины и человека. Мироошущение Сейрана формировалось именно в этих пределах, и именно там креп его творческий опыт, простиравшийся от фовизма Сарьяна до абстрактного экспрессионизма Аршила Горки. Он жил полнокровной жизнью художника, хотя и не реализовал весь свой творческий дар. Его пейзажи, портреты, натюрморты вобрали всю тоску и жизнерадостность этого грустного и одинокого человека. Он открывал и познавал этот трагический XX век, как ребенок открывает и познает солнце, как тоскующий сын грустит по отцовскому дому. Он умер как-то незаметно, опечалив разочарованных друзей и приглушив веселье недавно избранных народом джепатриотов, которые уже стояли у руля власти в независимой Армении. Он видел всю эту ложь и понимал, что ничего уже не сможет сделать. Так и ушел в холодный день, который стал еще холоднее. Сейран ушел в эту любимую им землю, жар которой кормил, вдохновлял его, как творца. Свободный художник в независимой стране...



Начало
1971
Х.м., 90 x 100



Заря
1972
Х.м., 84 x 134



КОМПОЗИЦИЯ

1968

Х.м., 43х66



Из цикла «Сказочная Армения»

1968

Х.м., 100×130



Композиция

1971

Х.м., 100х75



Красная композиция

1982

Х.м., 50 × 60



БОГИНЯ АСТХИК

1967

Х.м., 80х100



Сказка

1966

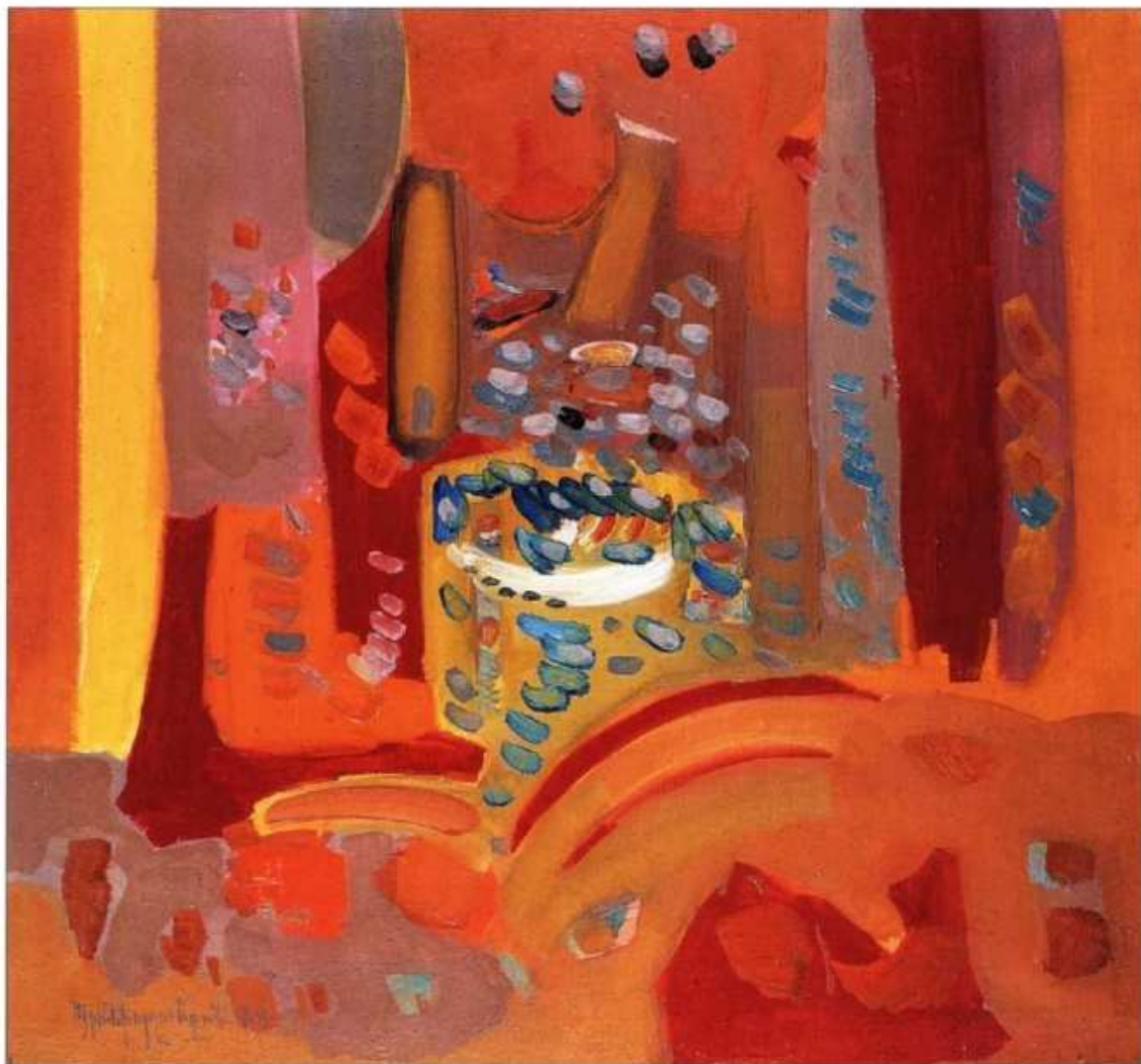
Ж.темн., 50х70



Абрикосовое дерево

1972

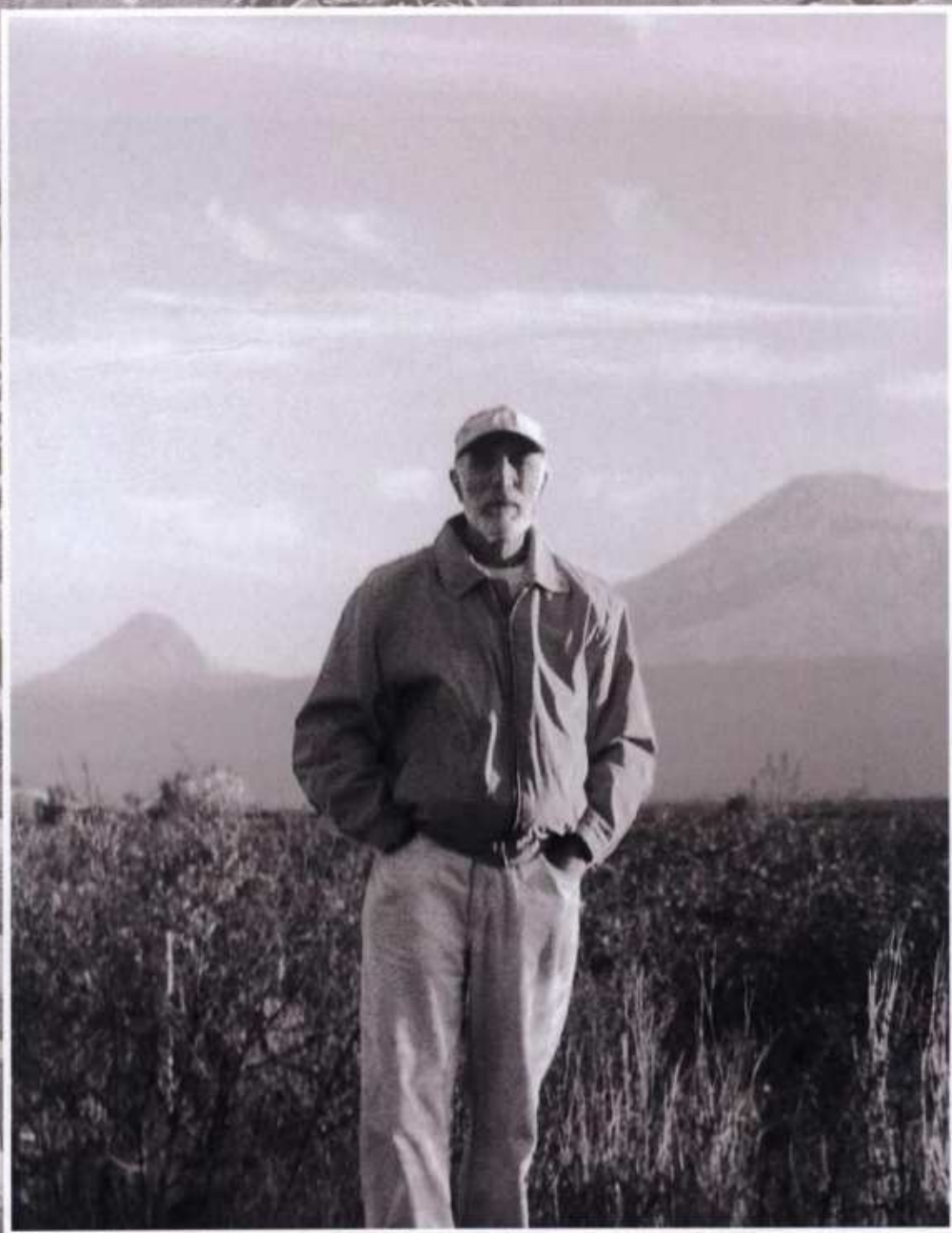
Х.м., 54,5х75



Красная композиция

1978

Х.м., 80×86



**Ерванд
ГОДЖАБАШЯН**

УЕХАЛ, ЧТОБЫ НЕ ВЕРНУТЬСЯ?...

ПРЕДИСЛОВИЕ Странная штука жизнь. Когда я в конце 1979 года начал писать эссе о Ерване Годжабашяне, он намеревался уехать из СССР. Мне было больно думать, что один из лучших наших скульпторов покинет навсегда пределы страны. Но это случилось. В 1979 году я всячески стремился пристроить эссе в печать, или на радио и даже на TV, и мне это не удавалось. Он улыбался и говорил: «Видишь, меня уже отовсюду вычеркнули... Все в этой стране схвачено...» Я по молодости и наивности говорил, что мне обязательно удастся протолкнуть эссе хоть куда-нибудь – в журнал, в газету, на радио или телевидение. Я ошибался. Действительно, «все было уже схвачено». Но ни я, ни он не предполагали, что через одиннадцать лет империя благополучно рухнет и мне представится возможность напечатать эссе в издании, которое все эти годы отказывалось даже слушать и обсуждать эту тему. «Арвест» («Искусство») издал эссе в 1992 году и вскоре сам прекратил свое существование. Я не предполагал, что еще через восемь лет я окажусь в США и буду иметь телефонный разговор с Ервандом. Он просил наших общих друзей, чтобы они немедленно привезли меня к нему домой, сам же выехать не мог, ибо жаловался на здоровье. Но обстоятельства оказались выше наших желаний.

В ту поездку в США мне удалось осмотреть огромное количество выставок, галерей. Мне было интересно увидеть, что и как делают художники в этой стране, что привозят со всего мира живописцы, скульпторы, просто интересные люди, многие из которых именно здесь вдруг обнаруживают художественные таланты... Мне любопытен был весь арт-рынок Лос-Анджелеса, куда закинула меня судьба.

Я помню, что именно сюда много лет назад приехал из СССР один из лучших скульпторов поколения шестидесятников, Ерванд Годжабашян. Все эти годы в Ереване мы часто с горечью говорили о том, что Ерванд не смог найти общий язык с американскими художниками, с некой художественной мафией. Она поставила перед ним неприемлемые для армянского скульптора условия. И он не пошел на поводу у этого очень субъективного и непредсказуемого рынка.

Помня все это, я стал осматривать художественные творения американских и приезжих художников. Тенденция всего американского арт-рынка – эклектика. Прежде всего нет выдающихся личностей, отсутствуют целостные художественные эстетические школы и течения. Много действий, очень много слов – манифестов, деклараций, эпатажа, выступлений, манипуляций (это указывает на беспомощность самих произведений искусства) – и очень мало реальной культуры, выдающихся произведений искусства. Хотя среди огромного количества мною просмотренных работ я увидел и интересные, и даже остроумные скульптуры, замечательные скульптурные экспонаты. Сегодня идет большой поиск искусства будущего (и не только в США), предпринимается многое, чтобы в сети

арт-рынка попала крупная личность художника, выдающийся мастер. И лучше, чтобы не одна! Большая ставка сделана не на европейских или русских художников, а на латиноамериканцев, у которых интереснейшие многовековые художественные традиции до-колумбийской Америки, свежее художественное воображение, эмоциональность. Видимо, этот бесценный пласт культуры должен найти преломление или отражение в искусстве XXI века, в художественной действительности, и все это должно сработать как мощный синтезирующий вулкан. Думаю, что это вопрос довольно интересный, но спорный. У латиноамериканцев нет той высокой культуры рисунка, отточенного композиционного мышления, подсознательного ощущения изысканной формы. У них слабо представлена и колористическая сторона живописи.

Как известно, армянская профессиональная скульптура возникла лишь в начале XX века. А в списке подлинных мастеров, основоположников национальной скульптуры, шестидесятники играют базисную, ключевую роль. Вот почему для меня важно, где и как живут и работают Ара Шираз, Арто Чакмакчян или Ерванд Годжабашян. Важна и судьба их творений, их творчества, и та историческая и художественная перспектива, которая будет открываться через страну в ближайшем будущем.

Что же касается моего эссе, то я его хочу оставить без изменений, пусть мысли и чувства, пропитавшие слова моей более чем двадцатилетней давности работы, останутся такими же, какими я их высказывал на бумаге. Они откроют интересного мастера, чье творчество всецело принадлежит национальной культуре, его стиль – Еревану. Здесь несколько интереснейших рельефов уже живут в городской среде столицы, напоминая о скульпторе Ерване Годжабашяне.

ОСЕННИЙ ОДИНОКИЙ ВЕЧЕР

Дверь полуоткрыта. Льет дождь. Мокрые осенние листья прилипли к асфальту, как слова, и мне больно от этих слов, и поэма дождя, печальная и холодная, струится сквозь пальцы вечернего Еревана.

Дверь полуоткрыта. И в проеме этой входной двери видно окно мастерской, а там мокрая черная ветка. Мастерская занимает небольшое пространство на первом этаже углового дома, где сливаются две тихие ереванские улицы. Не переставая льет осенний дождь.

Жду. В дверях появляется подтянутый высокий мужчина с живым, тонким лицом, с пристальным и чуть наивным взглядом из-под светлых тонких очков и несуетливыми руками. Вначале эти руки как-то не вяжутся с худощавой фигурой скульптора, но это лишь на первый взгляд...

После проливного осеннего дождя мастерская показалась уютной и обжитой, неким светлым островком в мире воды и вечерней тьмы. Хотя познее я заметил нечто неумолимое – мастерская была какой-то беспризорной, сиротливой. Знакомлюсь с Ервандом Годжабашяном. Естественно и просто вхожу в мир его образов, скульптур. Мир этот открыт человеку (многие, или почти все работы мастера выставлялись в Музее современного искусства, в Музее дерева, что недалеко от крытого рынка, – был и такой музей). Этот мир – чувствительный, гордый и легкоранимый. Так я думал шесть лет тому назад, когда у меня появилось желание написать о его работах. Так я думаю и теперь, осенью 1979 года, когда мои личные впечатления от знакомства с этим деликатным, но с непреклонной волей

человеком подтвердили мои достаточно правильные раздумья о нем и о его творчестве.

Скульптурный портрет «Ануш» – у Годжабашяна это почти мятая, трагический образ девушки. И столь же нежный. В ней эмоциональный взрыв чувств, сдержан высокой внутренней культурой, волей. Скульптор не повествует, не делает литературным образ нашей современницы. Он не навязывает эту трагедию зрителю, ибо внешне Ануш сдержанная, несколько закрытая, даже надменная. Но эта сдержанность, закрытость и надменность не от безразличия к своей судьбе, к мнению окружающих, а от уверенности в своих чувствах, в своей позиции. И здесь, как бы сквозь цепь этих сложных и противоречивых раздумий проступает ее девичий характер. Этот образ перекликается с портретом «Ани». Скульптор размышляет над миром современника, внимательно изучая нравственную почву ее возможных реакций. Он делает это с большим тактом, сплетая все характерное в единый образ.

В ее портрете есть два важнейших источника осмысления – воля и трепет. Скульптор пытается продвинуться дальше, жаждет проникнуть в объемный мир человека XX века, тем самым открывая внутренний драматизм, одиночество и масштаб поиска самого художника. Ануш – человек с благородным и решительным характером. Девушка в порыве переживания гордо вскинула голову, она не сломлена... Скульптором точно подмечено открытое чувство Ануш, а энергичный поворот головы создает у зрителя впечатление силы, внутренней энергии, контрастность ее бунтующей натуры. Таков и мастер, смятый передо мной и улыбающийся в этой вечерней дождливой теме.

Хотелось бы напомнить любителям искусства о том, что одно из несомненных достоинств творчества шестидесятников, как и самого Годжабашяна, является важнейшее качество человеческого характера – благородство. То, чего очень мало в искусстве да и в жизни самого XX века. Ерванд Годжабашян репатриант, он родился в 1939 году в Сирии. Семья переехала в Армению в 1946 году и поселилась в Кировокане. Первые уроки лепки он получает здесь же, когда маленького мальчика старший брат привозит к профессиональному скульптору Петросу Рашизюну, чтобы тот научил его ремеслу. Может, в жизни оно пригодится. Так случайно маленький Ерванд пришел в искусство, чтобы никогда не изменить скульптуре. После окончания школы Годжабашян приезжает в Ереван и поступает в художественно-театральный институт. Именно с этого момента и до 1980 года, когда он покинул страну, Ерванд жил и творил в Ереване. В беседе со мной он рассказал, как после окончания института ему удалось получить заказ на барельефы душанбинского театра. Работал на месте и сразу в материале (это одно из свойств его творческой натуры). Ерванд, как это он любил делать и позднее, начал вырезать свое имя на армянском языке. В один из дней пришла комиссия и стала выяснять, что пишет на скульптурах молодой армянский художник. Он ответил, что это его имя, и оно будет в виде декоративного украшения. Высокое начальство было очень разгневано... Ерванд грустно усмехнулся.

Я же воскликнул: «Так это ведь прекрасно, что в Душанбе уже красуются несколько армянских букв...»

Но давайте вернемся к его работам. Вернемся к ереванскому дождю и к ереванской осени, когда лето еще не

ушло, но уже где-то недалеко притаилась зима. Когда осень столь щедрa, что не думаешь ни о чем, лишь о возвышенном и прекрасном, а оно часто бывает грустным. Кстати, армяне – один из немногих народов, сумевших за всю свою трагическую историю создать из печального, трагического, грустного целую философию, культуру. Взгляните, вот образ молодой женщины, речь идет о скульптурном портрете «Эмма». Ее образ лишен всякой вычурности, красоты, потому что скульптор видит в ней внутреннюю красоту, подлинное женское обаяние. Ее открытый, прямой взгляд говорит о решительном и сдержанном, волевом характере молодой женщины. Мир же ее переживаний хрупкий, лепкоразимый, трепетный. Стойкость – вот наиболее точное качество ее натуры, ее отношения к жизни. Белый мрамор показывает чистоту отношения художника к модели, открывает глубину и ясность художественного замысла. А стилистика портрета доводит до зрителя спокойный, вдумчивый анализ скульптора, его глубокое и очень нежное отношение к модели. Эта молодая женщина живет нашими радостями и заботами, однако в ее душе есть еще и нечто такое, что неизвестно нам и о чем лишь отчасти догадывается сам художник.

Естественно, одним из важнейших посылов творчества является самовыражение, познание себя как части вселенной, части человеческого мира, его опыта и его надежды. В поиске человеческих характеров, в поиске выразительных художественных средств, в стилистике творчества как наиболее адекватной форме самовыражения Ерванд находит свое понимание скульптуры. Его путь неочевидный, сложный и чрезвычайно эффективный, хотя и уязвимый, как всякое подлинное творчество. Его восприятие пластики – самое армянское, если позволительно такое сравнение, какое-то родниковое, нетронутое... Надо высказаться еще по одной из главнейших тем: шестидесятники дали несколько очень сильных скульпторов, каждый из которых выбирал свою судьбу и свою форму в национальном искусстве XX века. Именно высокая внутренняя культура чувств, природный ум, безукоризненное чувство стиля, воображения, глубокое понимание природы творчества и природы человека выдвинули Ерванд в разряд интереснейших скульпторов еще в середине семидесятых. Он ищет и находит ту благодатную почву творчества, где опыт его синтеза будет воспринят следующим поколением художников как необходимый путь познания, как одна из возможных мапистралей развития современной скульптуры. Он сторонник фигуративного направления в искусстве, он пытается работать и доводить обобщения до знака, к примеру, рельеф гостиницы «Ани».

Скульптор – человек доброжелательный и настороженный одновременно. Наш разговор раскован и прост, и я верю собеседнику. Мы говорим о последней выставке скульптуры и графики современного итальянского скульптора Эмилио Греко, и, признаться, она ему, Ерванду, нравится. Мне это кажется странным. Спор наш имеет некий символический характер, ибо в принципе это не то поле, где должны скреститься наши воззрения на современную культуру. И наш разговор постепенно переходит на скульпторов современной Италии – Марино Марини и Джакомо Манцу, мы говорили также об итальянце из Швейцарии – Альберто Джакометти. Ерванду, как и мне, очень нравится Марино Марини, его экспрессивная,

упругая, очень живописная пластика. А бесчисленные всадники или портреты (к примеру, «Автопортрет» или «Портрет композитора И. Стравинского») просто превосходят. Мы с Ервандом с удовольствием говорим о выдающемся мастере, антипode Марини — об англичанине Генри Муре, с его космическими, полуреальными скульптурами. Но мне более всего близки скульптуры Альберто Джакометти. Его самообытное искусство стоит особняком в этой абсолютно непредсказуемой культуре XX века.

Ритм дождя усиливается. За окном чуть покачивается мокрая ветка, бросая тени на такой же мокрый черный ствол. Недалеко от мастерской на одной из стен Дома кино мокает интересный рельеф «Танец» работы Ерванда Годжабашяна. Танец... Народный танец объединяет людей, делает их сопричастными самой истории этой земли. Темпераментный, сильный и трепетный танец. Я смотрю на этот открытый танец, выполненный в черном туфе, и мне слышится жаркая музыка хачкара. Я смотрю на лица танцующих, на эти вдохновенные лица женщин, таких лиричных, строгих и столь же грустных. Печальных... Они самозабвенно ушли в этот ритм, в эту стихию музыки. Таков этот танец, живущий в самой плоти нашего народа как символ веры, жизнестойкости духа. В рельефе скульптор отмечает утонченность и изысканность платьев, жестов, мимики, сверлет плавность движений с ритмом огромного города, с ритмом XX века. И вдруг просыпается во мне как в зрителе догадка, что это еще и протест против вековой несправедливости, что танец может быть символом единения, символом радости будущих побед и вдохновения.

И действительно, это не только праздничный танец, танец торжественной клятвы в верности нации и добру, стране и истории. Здесь заложен еще иной момент, иные чувства. «Клинописная стилистика» как будто усиливает психологизм танца. Этот рельеф исполнен художником в 1975 году, и он украшает все эти годы очень посредственное по архитектуре здание Дома кино.

Барельеф на стене гостиницы «Ани» также воспринимается как тотемный знак, символ. Впечатление от рельефа сильное, оно отдаленно напоминает символику, герб города Ани, в то же время оставаясь таинственным и загадочным скульптурным символом в центре Еревана. Действительно, являясь знаковым рельефом на одной из самых оживленных проспектов столицы, он приглашает всех гостей города (не надо забывать о функции гостиницы) в лоно спокойного отдыха. Работа Годжабашяна одновременно является и своеобразной визитной карточкой всего проспекта. Ибо из всего декоративного убранства знаменитой улицы Еревана именно этот герб фокусирует внимание прохожего. Убедительный опыт синтеза при всей разномасштабности отдельных фигур и деталей: рельеф стилистически ассоциируется со знаменитой скульптурной головой Христа из портала храма Нораванк в Егекнадзорской области. Монументальная женская голова, чем-то отдаленно напоминающая египетских сфинксов. Она своей многозначностью вложенных в нее чувств, а также окружающих ее символических предметов создает единый сплав. Что-то потаенное и глубинное в этой работе навсегда стало родным и необъяснимым. Может, так вырастает миф истории, миф боли, сказка странствий... Возможно, за всем этим ощущается пространство национальной перспективы, душа магического знака, которые очищают человека от повседневной суеты.

Душа наполняется горечью дождя, столь настырного и столь же многоликого. Дождевая вода несет последние радости лета куда-то вдаль. Капли дождя повисли на ветке, ветка качнулась, и уже капля, как светящееся поэтическое слово, летит под ноги ночной тени, полному покою и безразличию. И вздрогнула паутина одиночества, словно оборвавшаяся струна....

*Если струна надежды мечом треховым будет отсечена,
Пусть вновь она будет воссоединена.*

Привиншись, вседержателем, доброй волей твоей.

Григор Нарекаци* (песнь 3-я)

Словно струна вздрагивает и тьма. А птицы, эти разгребавшие своими крыльями тьму существа, теперь сняты на теплых туфовых карнизах, под козырьками красных железных крыш. А дождь прекращает свое нашествие на город. И, словно маленькие комочки птиц, теплится в наших душах истинная дружба и ждет своего солнечного часа, чтобы взлететь, расправить крылья. Часы знакомства летят незаметно. И вот следующий день. Мы сидим в его гостеприимной небольшой квартире где-то на Барекамути. Перед жилым домом рядом с его подземом стоят каменные глыбы, из которых здесь же Ерванд непосредственно высекает свои удивительные скульптуры.

«Рождение Ваагна» — еще одна работа мастера, которая находится в Музее современного искусства. Само название говорит об эпическом характере работы, о языческой силе национальной поэзии, о яркости национального художественного гения, сохранившейся в трудах древнейших армянских исторических хроник. В ней заключена вера и чистота помыслов нации, ее первоизданная мощь и красота. Образ Ваагна, языческого Бога огня, Ерванд решает неожиданно. Он показывает малыша и сильного и незащищенного, рожденного самой природой-матерью... Скульптор обнадеживает крепкое тело мальчика, показывая прямую связь его жизненных сил со стойкостью, жизнелюбием и буйством самой природы в виде зрелого граната. Эта небольшая из розоватого туфа скульптура создает иллюзию большого эпического образа. В ней присутствует та немногословная монументальность, которая так присуща нашей художественной традиции как национальное мироощущение.

Естественность, самоуглубленность его персонажей — есть важная примета его творчества. Таковы и наши хачкары. Хотя всякий раз Ерванд находит в стилистике своих работ, в трактовке каждого образа, в ощущении художественных приемов свой клоч, свое новое решение. Одну из своих скульптур Годжабашян назвал «Юноша». Юноша и девушка созданы из одного куска белого мрамора, и они как будто стоят друг против друга. Чуть угловатые формы их тел, плавность и легкость их эмоционального строя, полуприкрытые глаза, в которых и свет, и радость, и воспламеняемая нежность, и чуткое молчание — все это и есть юность и любовь одновременно. Ее рука, лежащая на груди у юноши, — это легкое прикосновение, словно тень, словно нечаянный поцелуй, словно вечный знак признания и обожания. Во всей скульптуре ощущается какой-то пульсирующий трепет, именуемый любовью. Белый цвет мрамора подчеркивает и благородство момента, открывает нечто большее, нежели невинность или исключительность состояния радости. Это тот чистый лист,

* Армянский поэт X века

с которого начинается совместная биография двух юных душ.

Скромный обед закончен. Вчерашний дождь — воспоминание. Вспоминаем замечательного живописца Геворга Григоряна (Джотто), этого наивного и мудрого человека, очень грустного и открытого собеседника для хороших людей. Ерванд совсем недавно безвозмездно сделал надгробный памятник, взяв за основу одну из картин старого мастера. Говорим о будущем Ервана, о трудностях и творческих замыслах... Для нас, людей молодых, жизнь бесконечна....

Вскоре приходит час расставания. Я уезжаю в Питер. Его открытая улыбка замирает на его тонком и волевом лице, и мы шагаем в разные стороны. Но разговор не закончен, он продолжается и теперь...

ПОСТСКРИПТУМ В середине августа 2001 года, приехав в Ереван, я был удивлен и обрадован новостью, что Ерванд Годжабашян вновь в Армении. Армянский народ собирался праздновать великий юбилей своей непростой истории — 1700-летие принятия христианства как государственной религии. Столица готовилась к юбилею. Армяне стояли у истоков христианской традиции, культуры, цивилизации, наряду с Римом и далее — с Византией. Наши предки прозорливо восприняли всю глубину христианской системы мышления, христианских заветов, и не в пример иным народам ни разу не предали свою веру, свою церковь, хотя тяжелейшие испытания выпали на долю народа.

И вот Ерванд Годжабашян в Ереване. Он трудится над барельефами для нового парадного входа на территорию Эчмиадзинского монастыря, где находится кафедральный собор и резиденция Католикоса всех армян. К моему приезде Ерванд уже заканчивал работу над образами св. Фаддея и св. Варфоломея. Барельефы созданы в лучших традициях национальной скульптуры. В первую очередь вспоминаются скульптуры Ахтамара. Далее Годжабашян создает образы Григория Просветителя и царя Трдата Третьего. Эти фигуры должны быть изображены в рельефе в полный рост. Стилистически они должны ассоциироваться или быть ближе к византийской или средневековой армянской рельефной скульптуре, которые благородно украшают знаменитые армянские монастыри и церкви. В этом и есть высокий такт, бережное отношение мастера. И здесь скульптор не изменяет своей натуре — работает сразу в камне, он как бы изнутри уже чувствует и воспринимает форму будущей работы. Приближались кульминационные дни праздника. Ожидался приезд многих духовных лидеров, в том числе и Папы Римского в Армению, и Ерванд получил несколько дней отдыха.

И вот мы встречаемся через 22 года у памятника Таманяну. Он все тот же собранный, беспокойный, напряженный и доброжелательный. Мы обнимаемся и... продолжаем ту прерванную беседу. Будто не было всех этих лет.

В ближайшем кафе мы долго беседуем, вспоминая прошлое, размышляя о судьбах страны и людей. Касаемся и вопросов политики и культуры. Больше всего нас интересует Армения, ее нынешнее положение. Что принесла ей независимость? Почему покидают страну талантливые люди? И возможно ли что-либо предпринять, чтобы что-то исправить к лучшему? Я благодарен архитекторам Джиму Торосяну и Ромику Джулакяну, которые пригласили Ервана в Ереван и дали ему знаковую работу. Сидя в кафе,

мы рассматривали привезенные скульптором из Лос-Анджелеса фотографии, где запечатлена его дружная семья, а также работы, сделанные уже в США...

Я убежден, что место Ервана здесь в Ереване. Он должен своим творчеством, этим ясным и твердым пониманием роли тотемного духа в традиции национального художественного поиска украшать армянский мир. Его взгляд обогащает спектр наших эстетических, художественных представлений как о самой модели национального характера, так и о восприятии этим характером течения времени. Св. Фаддей и св. Варфоломей выполнены скульптором с большим тактом, традиция средневековой рельефной декоративной скульптуры сочетается с рационализмом и изысканностью самого Мастера. Этот синтез делает портреты не только понятными, но и абсолютно узнаваемыми, в то же время отодвигая саму фигуру творца на второй план. Это и есть удивительная граница личного и безличного. А вот фигуры царя Трдата Третьего и Григория Просветителя, будто парящие навстречу друг другу, не материальные и в то же время выполнены убедительно. Удивительная ритмика скульптуры открывает смысл этого действия, этого духовного единения государства и церкви.

Встреч с Ервандом было немало. Иногда моя озабоченность заставляла его взгрустнуть, иногда его тревожные мысли делали меня печальным. Наши беседы были содержательными, сердечными. Чрезвычайно интересным оказался рассказ скульптора о судьбе его матери, которая, будучи маленькой девочкой, в 1915 году спаслась благодаря случайности — турецкий юноша с ятаганом в руке не сумел довести свое кровавое дело до конца. Он лишь глубоко ранил хрупкую девочку и бросил ее с перерезанной шеей среди трупов. Кто-то сардобольный подобрал несчастную и определил в детский дом. Всю жизнь широкий шрам от турецкого ятагана на нежной шее матери напоминал Ерванду о Родине, о Харберте (Западная Армения), о зверствах турок...

Немало прошагали мы с ним по вечернему Еревану, пытались понять пространство будущего, где есть место и нашим желаниям, и нашим мыслям, и делам. И в один из дней Ерванд даже сказал: «Если решите где-нибудь с ребятами купить в деревне дом, то я также присоединился бы к вам». После отъезда Ервана в разговоре с Робертом Элибекяном я сказал об этой мысли скульптора, и живописец обрадовался: «Он и не желал об этом думать, так был обижен властью и людьми...» — и после добавил — Это очень хорошо, что он вновь хочет быть с нами». Я и сам этому нескончаемо рад, потому что высоко ценю его творчество. И верю, что он обязательно вновь приедет в Ереван, чтобы делать рельефы для усыпальницы армянских католикосов. Это необходимо нам. Именно такими действиями мы выработаем подлинную государственную мысль, обобщающий взгляд на наше прошлое, на достоинство личности и Истории. И важно, чтобы выразителем этих знаковых скульптур стал такой творец, каким является Ерванд Годжабашян.



Портрет Эммы

1973

Мрамор, 54 × 38 × 32



Անուշ
1969
Դուր, 74 x 48 x 36



Памяти воина

1974

Түф, 108х 52х 49



Муза»,
1969,
дерево, 100 x 40 x 15



Փորտրեղ զևուշկի

1971

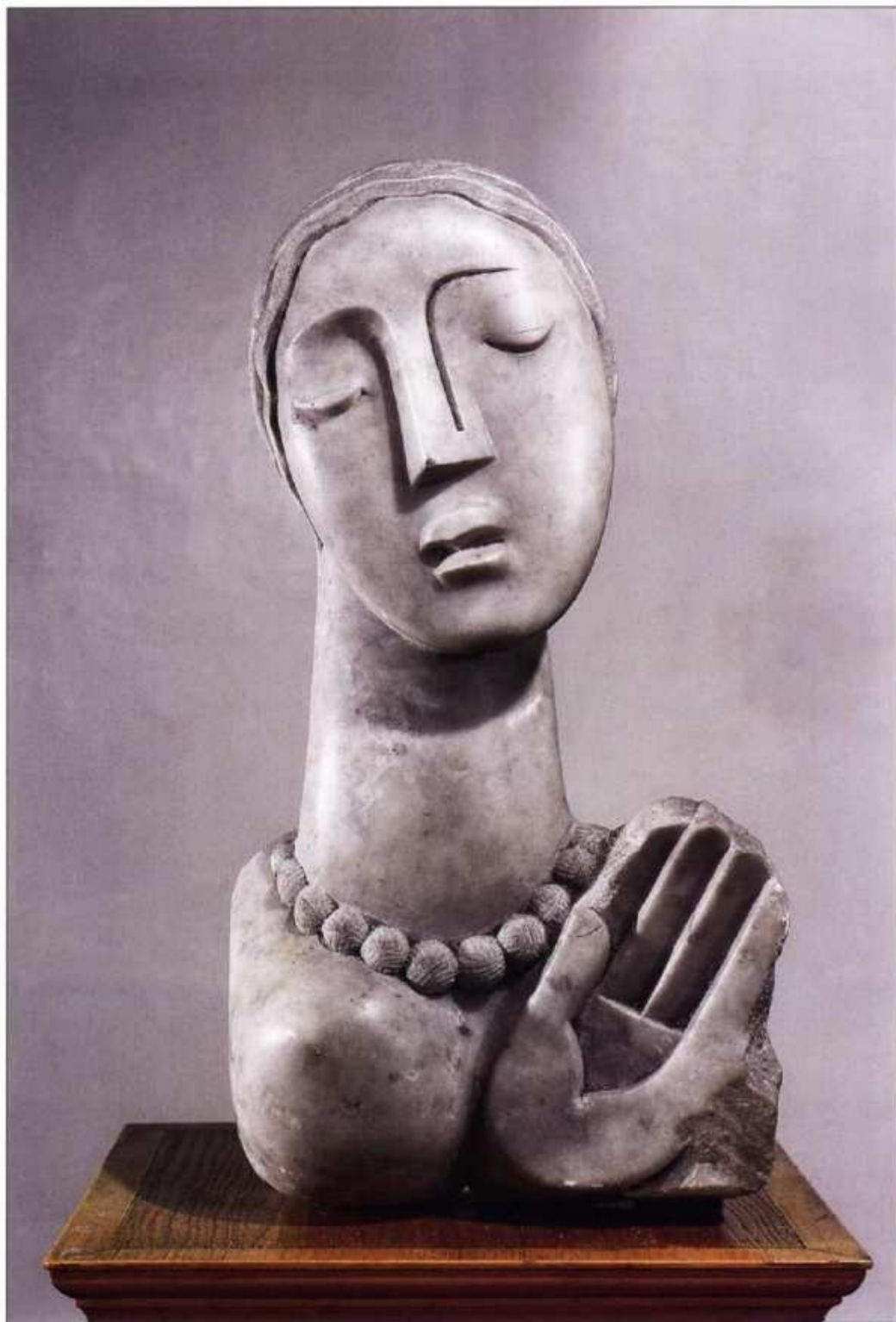
Կւղթ, 47x37x40



Портрет Голехевяна

1974

Бронза, 35 х 28 х 31



Утренняя свежесть
1971
Мрамор, 63 x 35 x 32



Юность

1973

Мрамор, 103 × 40 × 38



Танец. Рельеф на стене Дома кино

1975

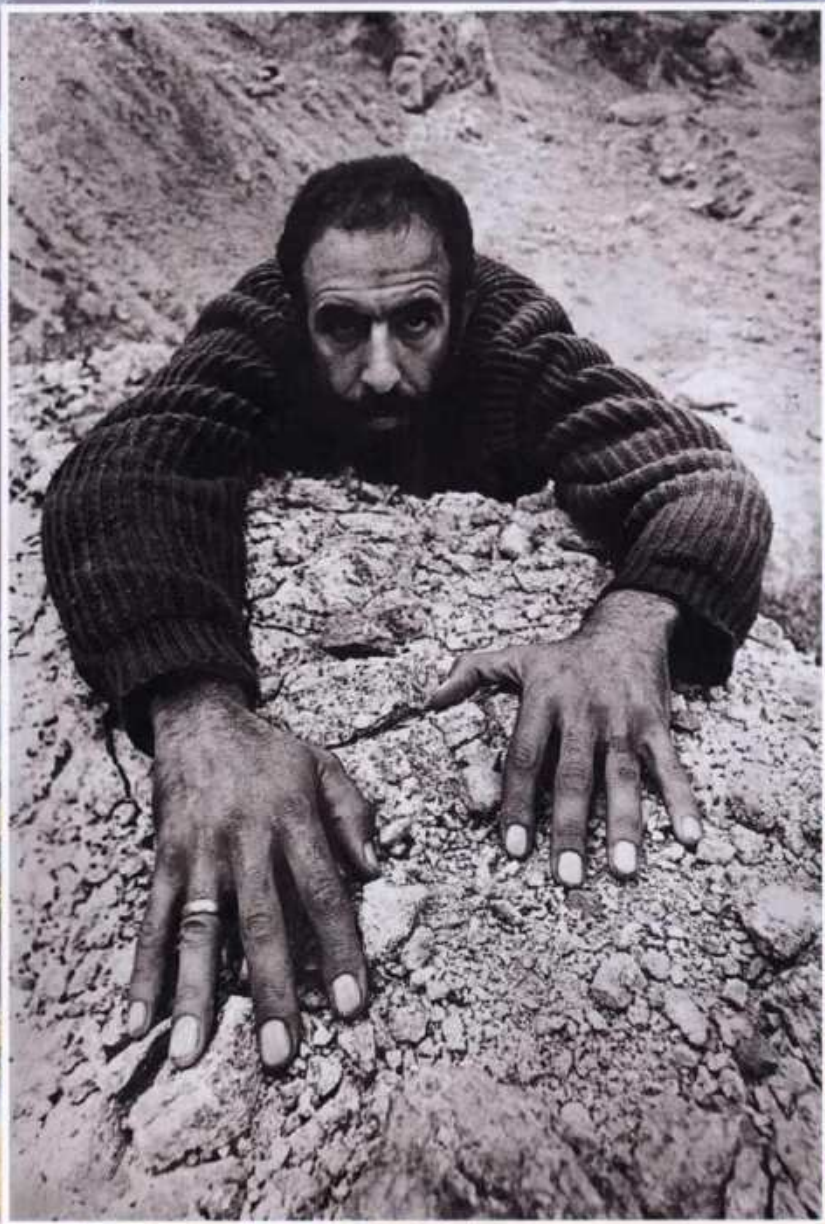
Туф. 236,5×832



Материнство

1970

Дерево, 95х85х6



An abstract painting with a complex composition. The background is a deep, textured blue. On the left, there are bold, expressive brushstrokes in yellow, white, and brown, suggesting architectural or organic forms. In the center, a dark, arched shape is prominent. To the right, a group of figures in traditional, possibly Armenian, clothing is depicted in a lighter, more detailed style. The overall mood is dramatic and expressive, with a rich color palette of blues, yellows, browns, and whites. The text 'Эдуард ХАЧАТЯН' is centered over the dark arch.

Эдуард
ХАЧАТЯН

Х

МЕТАМОРФОЗЫ И МЕДИТАЦИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ ДЛИНОЮ В ТРИДЦАТЬ ЛЕТ Первые картины Эдуарда Харазяна я увидел в конце шестидесятых годов у тогдашних ереванских друзей (это было время, когда я жил в Ленинграде). Но, оставшись равнодушным к картинам, я накрепко запомнил имя художника. Прошло всего несколько лет, и я, вновь оказавшись в Ереване, посетил Музей современного искусства и был захвачен его «Назарестаном» (1973). Метафора была столь глубокой и столь обобщающей, что в нее трудно верилось. «Неужели это и есть наша родина? Это и есть Армения, и это мы – армяне?» – думалось мне и не верилось. Даже угадывающийся пейзаж внутри картины был удивительно армянский... Картина висела как-то стыдливо в конце достаточно длинного зала музея, создавая определенный итоговый фон или ставя символическую точку всей экспозиции, всему увиденному. При внешнем сходстве со стилистикой или, еще точнее, с художественной трактовкой образов Босха, картина Харазяна в корне отличается от творчества великого нидерландца в своем мировоззренческом и тем более в мироощущенческом смыслах. Ибо и задачи армянского мастера совершенно иные, и культурный художественный мир, воспитавший его, совершенно не похож, как совершенно противоположны и смысловые акценты их символов. В «Назарестане» есть глубокое признание в любви к Армении, и... разочарование в этой любви, потому что основана она не на реальности, а на сказке.

В картине есть и оправдание за собственную опрометчивость, за неадекватность... В идею произведения вложена такая любовь, такая мудрость и такой неподдельный уничижающий взгляд на собственные недостатки, что изображение художника говорит с нами высокими символами, языком высокого суда. Отсюда в «Назарестане» едкий сарказм, спрятанный в мягкую наивную грусть. Поззия грусти, пульсирующая в обрывках то ли человеческого сна, то ли открытой яви, говорит о многом... Что же происходит в этом ландшафте тишины и суевы, в сути этой жизни, кроткой, пританнившейся в страхе и в бессилии? Что же происходит на самом деле в судьбах страны и людей – вопрос не только философский... Художник органично вводит один за другим типы человеческих пороков. История страны и народа (а название «Назарестан» взято у любимой многими поколениями армян народной сказки) для художника – не только реальность самой жизни, не только образ в сказке, не только действие в театре или кино, не только клоунада, лицедейство и мистификация одновременно, но и прямо и откровенно высказанный совет. Отсюда выявление героев-неудачников, туповатых хитрецов, чьи голоса еле слышны (слова не важны, все равно плетут какую-то то ли чепуху, то ли вранье) из каких-то нелепых вершин бесплодных деревьев. Их хриловатые обрывки слов и просьбы летят с маленьких пространств то ли сковородок, то ли мисок (то ли поджариваются, то ли просят каждодневную милостыню), с шершавой ладони рабского повиновения или кроткого послушания. Гортанный клекот этих обитателей страны Назарестана – не что иное, как невразумительная просьба

спасти их от их же дури. Но в ответ – лишь хихиканье над собственной беспомощностью, лишь дурацкая насмешка над продолжающимся кошмаром. Юмор мастера здесь становится жестким, гротесковым, любовь приобретает горечь, горечь и гротеск перерастают в бесконечную печаль... Миф Харазяна – есть не только наша сегодняшняя реальность, но и историческая перспектива как в прошлое, так и в будущее. Только Египсе Чаренц умел увидеть Армению как поэтическую метафору именно с этих гротесковых высот.

А тогда, в начале семидесятых годов, мне и моим друзьям верилось в более высокое и в более оптимистическое будущее нашей родины. Возможно, и сам автор шел иной дорогой познания, хотя «Назарестан» и сегодня – абсолютно знаковая картина внутри нашего национального самосознания. Что-то общее есть у Харазяна с ирландским поэтом начала XX века, которого невозможно обвинить в нелюбви к родине. Он писал: «Человеку не пристало лгать и тем более ронять свое достоинство в угоду патриотизму».

Человек ищет свои корни, ищет себя в бесконечном театре переживаний и перевоплощений, ищет эмоционально и сосредоточенно, пытается обобщить многие разрозненные мысли, постепенно открывающие логику развития его личности, его рода, его нации. Э. Харазян чрезвычайно спокойный, целеустремленный и ищущий художник. Он живет трудной и насыщенной жизнью творца, ежедневно сомневаясь в своей правоте и утверждая ее одновременно. Он перепробовал многое в искусствах (от кино, графики, керамики, живописи и театра до преподавания в институте и в Центре детского эстетического воспитания), каждый раз отдавая всего себя без остатка, везде находя свой неповторимый почерк, стиль. Особенно это касается синтетических видов искусства. Между прочим, многие шестидесятники ушли в театр, но, к сожалению, у них не нашлось единомышленников в среде театральных режиссеров, ибо наш театр еще не состоялся, он не универсально подходит к самой театральной сущности – перевоплощению. Театр наш не режиссерский: не лубковый, не традиционный, не классический, не экспериментальный в смысле формы... Это – не театр драматургии, это театр актерский. И замечательные идеи шестидесятников (Харазяна в том числе) тонули в закосности театрального мира.

Э. Харазян соединяет и осмысливает полусные черты характера человека, сталкивает их, создавая драматургию поиска и смятения. А отсюда и весь его ресурс терпения и понимания. Именно в живописи он более всего раскрылся как художник, хотя в его мастерской есть замечательные скульптуры конца шестидесятых годов. Превосходен он и в графике, особо хочется отметить его листы семидесятых – восьмидесятых годов. Противоречивость и цельность его натуры столь убедительны, что трудно понять, где начинается новатор и сказочник и где кончается рациональный аналитик. Честолюбие и убежденность в правоте собственных идей в искусстве и в жизни двигают его рачительной иррациональностью, его взрывной натурой. Его острое восприятие жизни, художественных принципов, творческих поисков и явлений особо отшлифовали грани его внутреннего селективного отбора, где грани справедливости хоть и субъективны, но столь же глубоки и интересны. Эдик нашел в Ереване и собственную свободу, и творческую тюрьму, и справедливую

любви, и отвергнутую всеми искренность. Он очень вдумчиво относится к молодым творческим индивидуальностям, его мироощущение в полной мере воспринимается его учениками, иногда раздражая его товарищей по творческому цеху. Он как художник умеет рассказывать о человеке через портрет (хотя в последнее время он мало пишет портретов), через цвет, через метафору, иногда поэтико-окультурную, через сюжет, простой и на первый взгляд абсолютно понятный...

Большая часть XX века прошла под знаком формальных экспериментов, которые во многих случаях оттеонили на второй, а иногда и на третий план само содержание картины как зеркало красоты и самопознания, как важнейшую духовную часть человеческого мира, преопределив картинам и скульптурам лишь незначительную роль формальных статистов в человеческом открытом или закрытом интерьере обитания. Все уходит в дизайн как в мас-культуру.

Самопознание для Харазяна не есть лишь незначительная часть его эстетики, оно всецело отражает внутренний мир творца. Хотя он немало времени отдал и отдал эксперименту, но не оталеченному, эпатирующему, где нет ничего, кроме пустого декларирования, бахвальства, а глубокому, и на мой взгляд, оправданному. Кому-то художник может показаться суетливым, говорливым, заносчивым и даже пустым... Но это ошибочное мнение.

А в экспериментальных работах он находит все новые и новые грани своего мира. Здесь необходимо вспомнить замечательную армянскую народную сказку «Храбрый Назар». Э. Харазян сомневается лишь во второстепенном, лишь в деталях, в каких-то акцентах, отсюда и та медитация над единственной и бесконечно любимой темой, каковой является тема СТРАНЫ НАИРИ. Хотя бывают дни и месяцы, когда сомнение охватывает все его существо, и тогда он начинает лихорадочно искать некий выход.

Именно в такие дни он делает ремонт, переставляет или красит мебель, перепланирует мастерскую, а иногда начинает бесконечно тосковать и кутить. Может, в такие часы Назарестан возникает как маленькая модель мира. Как бесконечная сказка жизни... Армения, Страна Наири, «Назарестан», «Сказки» или «Восточные мотивы» — в каждой из этих тем и циклов есть его бесконечное одиночество, неистребимая неудовлетворенность достигнутым и бесконечный диалог... с самим собой.

Метафоричность его художественного мышления бесспорно камерная, как бесспорно и то, что его искусство имеет глубоко философский, интеллектуальный подтекст. С другой стороны, он несет определенный генетический взгляд своих предков. И при всей эмоциональности его натуры бывший тифлисец (бывают ли бывшие тифлисцы?) Эдуард Харазян, последовательный и многомерный свой поиск ведет как армянский художник, внутри им же обжитого пространства от фовизма до Босха, от армянской миниатюры до экспрессивной абстракции, которую он то создает, то разрушает и вновь создает... Эта пульсация происходит в узком диапазоне человеческих чувств. Чтобы «Древо жизни» расцвело пением птиц, чьи голоса он... рисует изящно и тщательно. И так это продолжается на протяжении всей его жизни. Таково и его отношение к человеку, к родине, к совести. Его отношение к современной художественной культуре столь же противоречиво, сколь и однозначно — искусство должно быть современным, ибо иначе теряются

основные вопросы времени, человеческого бытия, выдвинутые самой жизнью.

Его реальное время имеет и прошлое, и будущее, ибо и будущее, и прошлое — равноправные части нашего сегодня.

Теперь я спрошу: «вы когда-нибудь видели Хараза в споре?» — У него все только восторженное или все разгромное (и в том и в другом случае — эпитеты самые-самые, и в том и в другом случае убежденность и «блеск в глазах»), жесты — как в балете Бежара или Романа Петти — угловаты, выразительны и абсолютно точны. Все это от его быстро воспламеняющегося воображения, чувствительного и эмоционального. Он осваивает художественные пространства, постоянно ищет новые формы самовыражения, но все ведет в русло собственных разработок, где эстетике традиции выделено достаточно места. И тогда возникает яблоко, гора или одинокое безлистное дерево, изящный лист диковинного растения, обнаженная женщина или грациозная птица (жаль, что перестал писать портреты и автопортреты) — все это возникает деликатно, неожиданно, подчеркивая и углубляя живописный замысел художника.

И здесь надо сказать о деликатности натуры художника — не только в этике, но и в художественном мышлении. Кто-то может сказать, что Хараз хитер. Но это вовсе не так. Он не желает даже косвенно кого-то задеть или обидеть, хотя и бывает резким и вспыльчивым.

В основе его абстрактных работ — ассоциативные поиски иных миров, больших обобщений, а не вынужденный отход от навязчивой нудной действительности, как у многих... Однако реальная жизнь в его глазах не потеряла художественного интереса, она абсолютно равноправная часть предмета его раздумий.

Кто-то может сказать, что истины банальны, как порог мастерства, порог элементарного художественного опыта, за которым, собственно, и начинается настоящее творчество. И Эдуард Харазян, как Дон Кихот (образ чрезвычайно популярный у шестидесятников), воюет с невежеством и косностью, лицемерием все эти годы. Он стремится познать себя в этом очень непросто, роном и чужом, в несправедливо равнодушном и отвергающем его Ереване. Ведь бурной столичной жизни выделена великодушная миссия утверждать и развивать, оценивать национальное искусство. А здесь еще до сих пор не смоделированы ни критерии оценок, ни базисные имена и направления в национальной культуре. И это очень волнует и тревожит его.

ИСТОКИ Муш, Карс и Тифлис — города, где можно найти генетические корни художника Эдуарда Харазяна. Хотя на самом деле в нем больше всего от психологической, художественной (даже в манере одеваться) атмосферы Тифлиса. Очень сильны в художнике и детские впечатления, формировавшие этический каркас Харазяна-человека.

Он родился 20 июня 1939 года в Тифлисе в семье, где соединилась традиция Карса и Муша, человеческая открытость, сердечность и уличная бесшабашность, порядочность и организованность от самой трудной жизни. Ведь детство попало на годы войны. Да и последующие годы не были легкими. Его внутреннее «Я» полно противоречий, ибо там выделено немало места и индивидуальному, и национальному, и всегда бескомпромиссному...

Отсюда и мифологизированность самой Армении, отсюда радость и разочарование познания. Великий француз Шарль Бодлер в своей работе «Зачем нужна критика?» говорит: «И в самом деле — зачем? — и продолжает — Вот убийственный вопрос, хватающий критику за шиворот с первого же ее шага». Точно так же можно сказать и о жизни творца, которого судьба берет за шиворот и бросает в вихорь таких человеческих отношений, таких омутов и соблазнов, что трудно понять, где начинается собственное достоинство и начинается самовыражение, самолюбие, самоутверждение. В начале пути трудно определить масштаб художника. И молодые люди — шумное поколение, романтически настроенное по отношению к жизни, — чувствуют огромный прилив созидательной энергии. Если это состояние шестидесятников сравнить с мироощущением следующего поколения, входящего в искусство уже во времена распада СССР, то творческая энергия последних не была созидательной в прямом и точном смысле этого слова. Каждый молодой человек стремится быть удачливым и заметным в бурной, обновляющейся, сулящей свободу и простор жизни. И Эдуард Харазян начинает свой непростой путь с переезда в Ереван, где с 1957 года делает ряд неудачных попыток поступить в желанный художественно-театральный институт. И это ему удается лишь в 1961 году и вот при каких обстоятельствах. Однажды тогдашний ректор института, встретив молодого человека, спросил: «Ты уже заканчиваешь?» И был крайне удивлен ответом Харазяна: «Я еще не поступил!» По-барски щедрый Ара Мигранович Саркисян (не только ректор института, но и один из уважаемых тогдашних скульпторов), обратившись к кому-то из подчиненных, сказал: «Этого юношу надо принять в институт!» И это тоже жизнь, это тоже признание... И это уже начало подлинной биографии. И сегодня, как и много лет тому назад, портреты его бабушки и бабушки украшают мастерскую, как «начало начал», как открытая книга рода, как совет и благородство одновременно. Без их живого присутствия не проходит ни один божий день, не вывернется час покоя и не умиротворится час спора. Все отсюда, и все в Харазяне замешано на любви и терпимости, на любви и колючей правде, на любви и строгом соблюдении высоких моральных принципов человеческого братства. Эдик — человек контрастов настроения, несколько эгоцентричный... Он любит человеческое общение, он выжигается в жаркий разговор, превращая искры противоречий в большой огонь спора. Он не любит быть голословным или незамеченным, и поэтому он делает все возможное, чтобы восторжествовали и театр жизни, и истина, которая, возможно, потерялась в споре. Он хочет видеть мир уютным и человеческим, обновленным, отсюда его любовь к бесконечным перестановкам, которые он в течение десятилетий сотни, тысячи раз осуществляет в своей мастерской. Еще в молодые годы он свое одиночество со всех сторон обложил своей жизнестойкостью, как крепость, которая приоткрылась к длительной осаде. И сегодня это одиночество продолжает жить в нем, хотя есть друзья, есть ученики. Есть огромный человеческий фактор — обаяние художника, которое притягивает к нему людей самых различных характеров и специальностей. Более того, он теперь ищет повода, чтобы остаться в одиночестве со своими сомнениями, он ухищряется и изобретает эти поводы (театр, свойственный творческим натурам из Тифлиса) для погружения в

сладчайшие мгновения одиночества. Именно в мгновения, ибо вполне хватает этих мгновений, чтобы окунуться в покой одиночества, а с другой стороны, ему никто не позволит одиночества дольше этих мгновений... И многое здесь от бабушки Рипсимэ, от деда, как и от отца Артура Александровича, человека крайне противоречивого и занимательного (кутила, фанфарон, фант, и фантазер), и тишайшей жизни матери — все это в его душе, в его крови.

АРМЕНИЯ И ЕСТЬ СКАЗКА, ИЛИ НАЗАРЕСТАН НА ВСЮ ЖИЗНЬ

Все шестидесятые годы были не только шумными и бесшабашными, но и чрезвычайно плодотворными. Именно в это десятилетие формируется не только художественное восприятие всех шестидесятников, но укрепляются их внутренние связи и с обществом — с любителями современного искусства, коллекционерами, с научной интеллигенцией. Пришла пора не только неформальных встреч, творческой дружбы, а иногда и тесного сотрудничества с москвичами, ленинградцами, прибалтами, с художниками из других республик, но и серьезного взаимного творческого соперничества. В то же время это была пора размежевания, выстраивания собственных планов, раскрытия своего творческого потенциала...

Бездомная и бродяжническая жизнь в Ереване, ветхие, полуподвальные, часто напоминающие бараки, мастерские, где сосредоточивалась вся жизнь каждого из шестидесятников, всего их окружения, была свободной и романтической. Стало быть, была огромным благом. А ведь многие завидовали тем, кто имел эти мастерские, куда можно было прийти и пообщаться. Здесь влюблялись «до гроба» и клялись в вечной дружбе, здесь происходили вечеринки и просмотры картин, а иногда и целые выставки, здесь до хрипоты молодежь рассуждала о современных направлениях искусства, здесь пели песни. Так началась и знаменитая теперь бардовская песня Еревана. Все это составляло неразрывную часть большого города, художественную ценность столицы Армении. Представим Адама, Мартина, Ерванда, Элибеков, Вруйра, Ованатана, Арто, Минаса, Оника, Рудольфа, Вароса, Хараза, Сейрана, Шираза (список можно и продолжить). Они идут по весеннему городу, влюбленные в сам воздух искусства, в Армению, а Ереван вокруг кипит, как улей, мудреет и смеется.

Хараз в 1966 году заканчивает институт, получив диплом художника-керамиста. Далее он несколько раз выезжает в Латвию, в Майори, где находился лучший керамический центр Союза. Начиналось настоящее освобождение. Пришло подлинное соревнование кто на что годится, у кого какое мастерство за плечами, какая традиция и какое художественное воображение выделено Богом. И сегодня опустевший и нищий, запущенный Ереван нельзя представить без тех голосов, без тех теней и лиц, рано ушедших, недооцененных или вовсе непонятых гениев, без этой долгой и худой фигуры, без его громкого и хрипловатого голоса, без его характерной жестикологии. Это означает, что ищет, спорит, смеется, и творит вечно одинокий и вечно бунтующий Хараз...

История страны, ее художественная традиция, эстетическая мысль, ее высокий дух и таинственная душа создали особую атмосферу в художественной среде шестидесятников, она выгодно отличалась от других столиц республик СССР. Здесь была доброжелательная атмосфера

свободы, подлинной конкурентной борьбы. Ереван учился и учил. Он быстро набирался опыта художественной столицы одного из древнейших народов мира, чья культура не прерывалась даже в самые худшие времена нашествия варваров. Ереван (здесь величайшая заслуга шестидесятников) систематизировал прерванные эстетические и художественные связи, создавал меру ценностным характеристикам, стал отличать подлинное от второстепенного, мимолетное от универсального.

Армения проникает в саму ткань творчества Харазяна. Армения – Назарестан. У Эдика уже где-то к середине шестидесятых возникает какое-то ощущение родства и непонимания, и лишь к концу шестидесятых формируется визуальный иронично увиденный образ страны. Известная народная сказка «Храбрый Назар» у Харазяна приобретает новое прочтение, становясь знаком и тавром в живописи художника, расширяя его границы понимания и узнавания. Это и есть путь к универсализации народного героя в совершенно новых условиях эстетики. Именно так возникает перелом в самом содержании очень понятного и в чем-то обыденного сюжета (основанный на назидании и добром юморе), и художник уволит зрителя в более серьезное пространство, говоря о стране, как о Храбром Назаре... Это не разочарование жизнью или родиной, это лишь высокая метафора его творчества, это медитация самопознания внутри национальной истории. И этот совет можно понять и принять, а можно и отвергнуть... Кому-то нравится бесконечно восхищаться страной или родиной, а кто-то к этому подходит с достаточной степенью иронии. Именно поэтому «Назарестан» – ключевая картина для большинства шестидесятников, как другой взгляд, ибо это противоположный полюс тому восторгу и тому преклонению перед родиной, который ощущается у иных его друзей-художников. Ближе всех к позиции Харазяна стоит Мартин Петросян, но исходит из совершенно других стилистических и философских принципов. Назарестан – наша история (древнейшая и новейшая), гротесковая, ничтожная и глубинная одновременно. Здесь Хараз ближе всего подходит к Чаренцу, чью поэму «На перепутьях истории» он так любит слушать или читать. Наиболее близким по смыслу к «Назарестану» является цикл графических листов «Сказка». Далее – абстрактные полотна или любимые тишайшие пейзажи с одинокой горой, с яблоком, со змеей или с райской птицей... Мы пытаемся понять весь замысел самого художника, сюжет его творчества, как грандиозную метафору, которую он с годами делает не только так: непонятно понятной, но и таинственной. Его абстрактные холсты изысканны и многомерны по внутренней насыщенности, их ассоциативный ряд настолько богат, что трудно остановиться на какой-то одной версии... Здесь, как и в фигуративных холстах, стилистика письма живописца делает его картины многозначными. Несколько сухой и сдержанный, рациональный язык письма в фигуративных работах переходит в пиришествие цветовых изысков в абстракциях. Хотя форма абстрактных работ чрезвычайно утонченная. Э. Харазян естественен в своей мастерской, он внушает доверие и любовь вчерашней и сегодняшней молодежи, которая приходит к нему и погреться, и выпить в веселом застолье, и за советом. Его кредо учителя – размышлять вместе с учениками... Диалог поколений – это и есть жизнь самой культуры, ее непрерывающаяся, божественная нить.

Медитации Эдуарда Харазяна продолжают и сегодня, когда зимний день заглядывает в окна или весенний вечерний час умиротворенно слушает художника. А в небольшой железной печке (как в парижских и петербургских ателье художников в XIX веке) пляшет жаркий огонь, и он творит свою сказку, которая растягивается в серию графических листов «Сказка». Он вернулся к этой серии через четверть века.

Шестидесятники продолжают диктовать важнейшие параметры современного искусства, которое все более и более стремится найти потерянное содержание, желает приобрести свежее дыхание романтической чувственности. И сегодня эти творцы, эта старая гвардия, думают не только о возрождении Армении и ее культуре. Они ощущают эту жизнь много шире, чем некоторым может показаться. Где бы они ни жили и что бы они ни делали, они всегда вместе, всегда со своей страной, ибо подлинное и есть подлинное.

Но почему и для какой пользы появились циники? Этот вопрос я в своем эссе задаю ему – Харазу, Мазстро, Эдику и Эдуарду Артуровичу, и уверен, что он махнет рукой и тихо затопит свою железную печь дубовыми паркетными, вынутыми из распухшего пола мастерской и, усмехнувшись, глотнет холодный кофе и начнет искать свой цвет в старом сюжете своих незаписанных холстов.



Контражур

1993

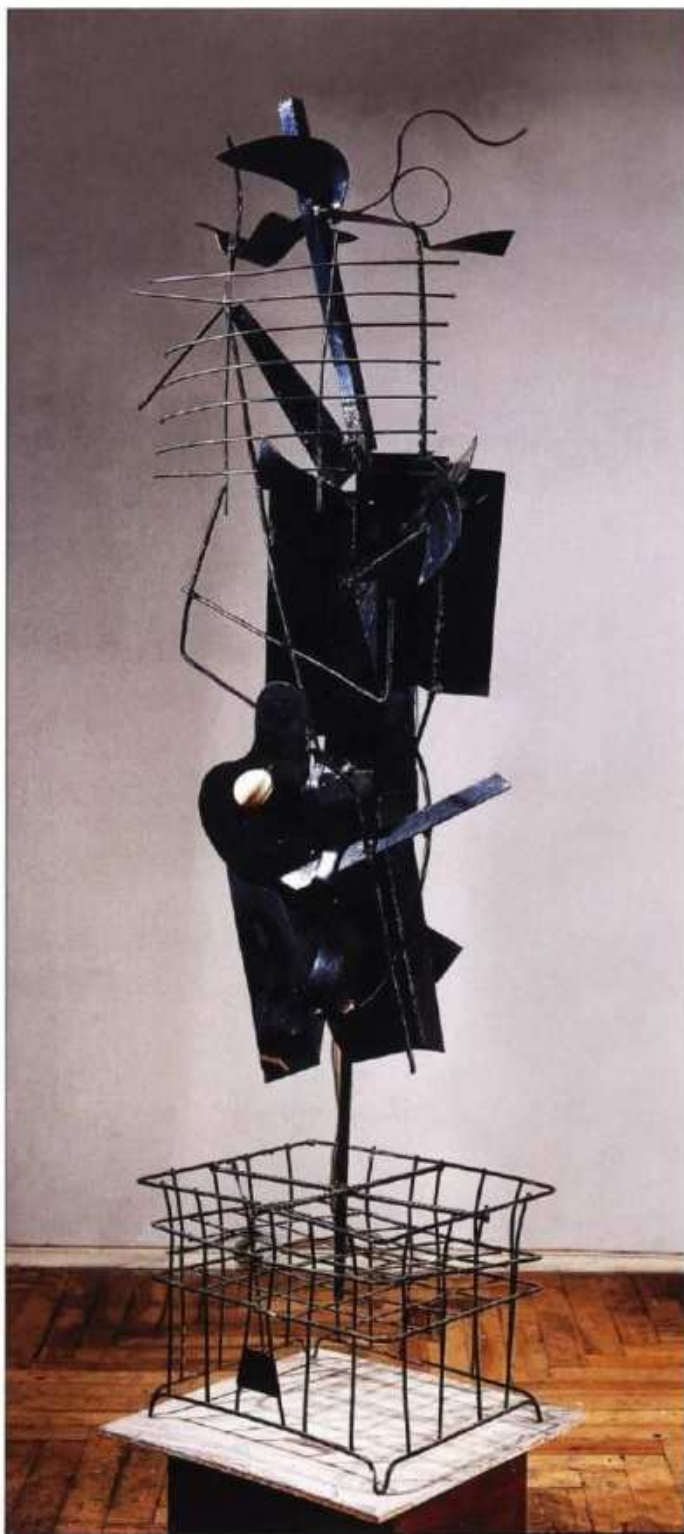
Х.к.м., 150 x 130



Модуль пространства

1998

Х.к. акрил, 127х170,5



Ночной гость

1972

Медь, дерево, мет., 178 x 50 x 50



Мужской портрет

1970

К.м., 45х37



Тихие радости

2001

Х.к., акрил, 60 х 75



Назарестан

1973

Х.м., 200 × 100



...Эта проповедь

2002

Х. акрил, 110х110



У окна
1984
Х.к.м., 130х110



Певчая птица

1984

Х.к.м., 150 x 129,5



Бари луйс

1996

Х.м., 139 x 160



An abstract painting featuring a central figure in white and light blue, surrounded by vibrant, textured brushstrokes in shades of orange, yellow, and blue. The composition is dynamic and expressive, with visible painterly textures.

Роберт ЭЛИБЕКЯН

R. Elibekian

РАНИМОЕ СЕРДЦЕ, ВЕЧЕРНЯЯ ПТИЦА И ЖЕНСКАЯ НЕГА КАК ПОИСК ДУШИ

Художник вслед за великим Гете мог бы сказать об Армении и армянке, о женщине и о жизни: «Я прошу тебя коленопреклоненно, умоляю: облегчи мне возвращение к тебе, чтобы я не остался изгнанныком в далеких краях». Это сегодня может иметь свой реальный подтекст. Мастер пережил страшные месяцы возвращения к жизни после тяжелой операции на сердце...

1. РОДИЛСЯ ТЫСЯЧЕЛЕТНИЙ ГОРОЖАНИН. ТИФЛИС. 1941–1959 гг.

Началось все ровно шестьдесят лет назад, когда за два месяца до начала Великой Отечественной войны в весеннем Тифлисе 21 апреля 1941 года родился младший сын Вагаршака и Флоры Элибекянов – Роберт. Весеннее солнце ласкало верхушки деревьев, оставляя нежные тени и побеги, и улыбка Куры определяла состояние радости родителей, родственников и соседей. Сын родился!

Я никогда не спрашивал художника о его детстве, но мне абсолютно ясны его автопортреты, открывающие состояние души Роберта, его понимание роли и назначения Творца как единственного носителя добра. Действительно, Роберт Элибекян, может восприниматься как один из самых уравновешенных людей в художественной среде Еревана, как человек, глубоко понимающий суть человеческих отношений, обладающий мудростью, которая имеет тысячелетнюю традицию городского общения. Родился горожанин, и город постепенно осмысливал это событие, ибо каждый новый житель привносил в атмосферу Тифлиса (город уже переименован в Тбилиси) свое неповторимое дыхание. Что же делали его знаменитости (настоящие и будущие), скажем, Александр Бажбеук-Меликян или старший брат нашего героя – Генрих, шестнадцатилетний Сергей Параджанов или натурщица Зина, в которую вскоре выйдет свой юношеский пыл писатель Агаси Айвазян, или шарманщик у армянской церкви, чья наивность и достоинство были заимствованы из протяжных песен Саят-Новы, чья могила совсем рядом? О чем шептались вечерние птицы и легкий ветер в первый апрельский вечер будущего живописца?

2. ОКНО В РОДНУЮ РЕЧЬ. ЕРЕВАН. 1959–1965 гг.

Взгляды человеческие учат и формируют людей. Они лепят поведение человека и одновременно вымывают из сознания нечто совершенно необходимое... Женские взгляды отражают удивление и строгость, выявляя мужскую силу и ее бессилие. Женские взгляды отнимают покой и приближают утро. Ночь летит, как сказка Шахерезады.

«Ночи без тебя длиннее» – поют испанские юноши под балконами грузинских красавиц, поют на испанском, и им завидуют многие, ибо кто понимает испанский, кроме встревоженных испанских мам?..

В макинтошах фланируют бывшие грузинские князья, – ныне грузинские партийные функционеры. По утрам куры подмечают кривые мошени улички, уходящие на гору Мтацминда, где-то пекут тысячелетний лаваш, дразнящий своим язычком аппетит армян...

Армения – тонир... Тонир – окно в наш мир. В то же время тонир, словно зев самой земли, хранит тепло и хранит в себе язык лаваша, как универсальный язык самой нации. Тонир – материнское лоно – дает все и оптимизм у нас чувство реального, и тогда наступает мир и час воображения – бродячие актеры цирка, чье перевоплощение происходит на наших глазах, и от этого нам интересно и жутковато. Грусть имеет протяженность. У грусти есть время и есть пространство. Грусть художника и есть его родная речь. Окно на улицу и есть белый лист бумаги и прямоугольник холста, карандаши и кисти дает армянская осень или сумасшедшее лето, а тепло твоего сердца – шепчущая радость твоего познания, легкоранимое слово твоего признания.

Он уже возмужавший юноша. Он полон жизненных сил и чувственной легкости, и ему открывается мир древнейших камней, чей зеленовато-рыжий жесткий мох не сможет скрыть письмена наших предков. Но он пришел в армянский мир со своими персонажами из Тифлиса, которые стали частью пейзажа и этих древних «негостеприимных» (помните у Е. Чаренца?) стен. Неужели под ногами уже бьется сердце родины, или это сердце юноши заглушает увиденный простор молчаливых и удивительно живописных гор. Изысканный шепт их неопишем. Лети, дорога – это тоже окно. И дорога, и окно – знаки, возможно – буквы... Тогда составь слова, к примеру, напиши: ИСКУССТВО – ТЮРЬМА СЛАДОСТНАЯ, и... попади в этот плен. Лети в сторону своего плена, лети, Роберт... Как лоза пробивает каменную землю и вырастает в расщелину камня, нисходя там влагу (откуда у камня столько влаги?!), так и творец проникает в расщелину тайны, чтобы навсегда остаться там, как плодоносная лоза. Творец – вино земли. Золотистое вино или красное?.. Что за цвет преследует художника, и что за свет отдает часть своего тепла, чтобы нежность стала нежностью, а преданность – любовью.

Любовь – не продажная страсть, но лишь совет из глубины души и тела, из глубины взгляда и слова.

Так появляется этот художник, так открывается его мир, и мне не хочется повторять слова, которые банальны, как соль и рана, как достоинство и скромность, как молчание и нежность. Таков этот мастер.

Хотя до того было все: и неудачи, и сомнения, и счастливые годы, и испытания на прочность человеческую и артистическую, и потусторонние просторы, открывающие новую страницу мудрости и справедливости, признательности. Собственно, признательность перед чудом жизни, перед мигот удивления и есть мудрость. Мудрецы не обладают хитростью, как, впрочем, хитрецы не обладают благородством. Ереван принял художника, и он вошел в его мир как один из многих. Один из многих, но со своим лицом, один из многих, но как достойный диалога, один из многих, но... сколько этих многих? Многие оказываются немногими, немногие оказываются мало, а последние – просто единички...

Шестидесятые годы в Ереване в полном разгаре. Шестидесятники открывают лишь одно окно – окно в будущее тысячелетие. И перед нами возникают молодые лица: Арто и Минаса, Мартина и Эдуарда, Сейрана и Ерванда, Аранка и Гаянэ... Возникают лица современников и акробатов, танцующих и обнаженных перед зеркалами восторга и обожания, перед зеркалами дружбы и мистификации. И все это где-то, в каком-то воображаемом театре,

в каком-то цирке, за какими-то кулисами, за простым столом артистического кафе...

3. НЕЖНОСТЬ НИКОГДА НЕ УХОДИТ. ЕРЕВАН. 1965–1990 гг. Живописец заканчивает ереванский художественно-театральный институт в тот год (1965), когда я из своей провинции лечу в северную столицу Российской империи, чтобы годы спустя повстречаться с этой нежнейшей и изысканнейшей страной полузагадочных и таинственных состояний грусти. Грусть – вселенная для юноши, именно это оно приносит в ландшафт Армении. Оно – то есть поколение. Где вы, Спартак и Артур, Жан и Светлана, Авет и Сергей?... XX век обладает колоссальными интеллектуальными возможностями, более того, именно тогда разрабатывалась вся физиология подсознания, и живописцы, архитекторы, поэты и писатели, скульпторы и композиторы стали авторами такого количества манифестов, о которых не мечтали ни в античность, ни в эпоху итальянского Возрождения. Скульптура и живопись стали продолжаться в слове, а слово стало насаждать на ухо. Цивилизация перемещается в видео-слуховое пространство. Центр тяжести художественного анализа стал смещаться в сторону механического осмысления мира. Человеческое воображение оказалось под ударом, оно было ранено, и чрезвычайно тяжело. Человеческое воображение (это глобальная проблема перед человечеством!) под угрозой или уничтожения, или сильнейшей деформации. Я не могу не восторгаться пиришеством красок на последних картинах Роберта Элибекяна, переживающего удивительный взлет творческого вдохновения. Эстетика его, столь утонченная и столь рафинированная, на этот раз приобретает более глубокий и, возможно, даже философский смысл. Цвет в его живописи всегда был сильной стороной, всегда облагораживал зрителя, но чтобы был такой мощный всплеск чувств, такой праздник радости, такое искреннее желание счастья... Живописец как будто вновь мигом к лицу встречается со своими любимыми персонажами. Он купается в свете их красоты и обаяния, их лучезарных танцев и улыбок. Это подлинное счастье, это подлинный восторг художника. Это неопишуемая радость понять каждое мгновение жизни и принять все как есть. Внешне мир в его картинах не изменился, но он стал много свободнее и глубже. Это особая пора осмысления. Это почти равновесие между красотой и счастьем, между жизнью и смертью, между мудростью и молчанием, между безумием и откровением, между тишиной и словом. Так пришло к нему ВРЕМЯ, так он ответил его трудным вопросом.

Я не касаюсь отдельных картин, не называю периоды его творчества, потому что он очень цельный, очень узнаваемый, очень нежный и ранимый художник. Он совсем недавно открылся мне как личность, как творец, как глубоко думающий и понимающий художник, и, может быть, это время и есть наша подлинная зрелость, наша безошибочная ясность. О, поразительный легкий женский танец в его картинах – ночь или утро, полдень или вечер (редко можно определить время суток на его картинах) – они не теряют свой упругий и благородный ритм, обаяние, загадку неги... Эти юные создания наполняют нашу жизнь горячим дыханием любви...

А тогда, в шестидесятые, уютные ереванские кафе принимали Костана Заряна, Святослава Рихтера, Жака Бреля, Шарля Азнавура и Ерэвана Кочара, Арутюна Каленца

и Дмитрия Шостаковича, Александра Мелик-Пашаева. И каждый из этих и многих-многих других интереснейших человеческих характеров вплетал в атмосферу теплой задушевной беседы свою неповторимую нить судьбы. Возникала неповторимая атмосфера сердечной беседы, легкого скользящего юмора, доброжелательности... И все это превращалось в нечто похожее на трепет, именуемый вдохновением. И каждый молодой художник ловил этот трепет по-своему, создавая свои образы и свою красоту. Зрелость становилась неизбежностью, и Роберт набирался терпения, чтобы успеть одаривать нас на многие годы вперед своим блистательным искусством «живо писать», что и есть азбука живописи. У азбуки нет высшей математики, нет сложности, но есть нечто большее, чем сказанное – надо уметь составлять слова, имея речачайшую возможность ловить на кончик кисти или карандаша больше, чем краски, больше, чем воздух удивления, больше, чем бинение собственного сердца, но меньше, чем радость узнавания... Задавая себе вопрос, что же есть основа, суть живописного мира Роберта Элибекяна, могу ответить, что это мир камерных, тишающих радостей, светлой неги молодой, иногда даже очень юной красавицы, чья лучезарная улыбка желанна, как свет звезды на чистом вечернем небосклоне. Что же близко ему как художнику – каджарские персы, Акоп Ованатян, Бажбек, Ватто, Тьеполо или Буше, розовый Пикассо с оттенком мускусного аромата?... Во всем то ли ностальгия, то ли юношеское томление... Хотя уже шестьдесят...

4. ПОСТМОДЕРНИЗМ – КАК ЭКЛЕКТИКА, ЛЕТАЮЩАЯ ТО ЛИ В ДИЗАЙН, ТО ЛИ НА СВАЛКУ. 1991–2001 гг.

Американец Уолт Уитмен заявил: «Мы утверждаем тем, что существуем». Это может быть чрезвычайно актуально для всего поколения шестидесятников, ибо после развала СССР, в котором они были спрятаны, как слова в кокон, – их сила стала более очевидной, более открытой и более универсальной. Эклектика завладела художественным миром, как бессмысленность – философскими рассуждениями. Высокая абстракция мысли имеет строгую логику развития, где архитектоника взаимосвязей полна смысла. Так и у художников обобщающий образ вбирает весь характерный поиск отдельных персонажей, оставляя нам нечто совершенно индивидуальное в своей многозначительности. Так Роберт уходит от индивидуальных портретов раннего периода в сторону знака, тавро и символа. Именно в образах женщин (а иногда и в характерных позах, в композиции) он находит свое отношение к миру человека и к самой жизни. Человек в армянском пейзаже для него редкий гость. Для него армянская земля – это любовь и материнство, пластика и мелодия, свет внутри женских тел, рождающих молодую библейскую нацию для XXI века.



Портрет девушки

1969

Кл., 27 × 22,5



Арлекин

1981

Х.м., 70х50



Мираж
1987
Х.м., 80х100

**Жонглёрша**

1983

Х.м., 100x81



Декоративный мотив

1983

Х.м., 69x89



Лабиринт

1993

Х.м., 81 x 100



Женский портрет

1987

Х.м., 80х60



Красное и белое

1998

Х.м., 83 × 100



КОМЕДИАНТ

1999

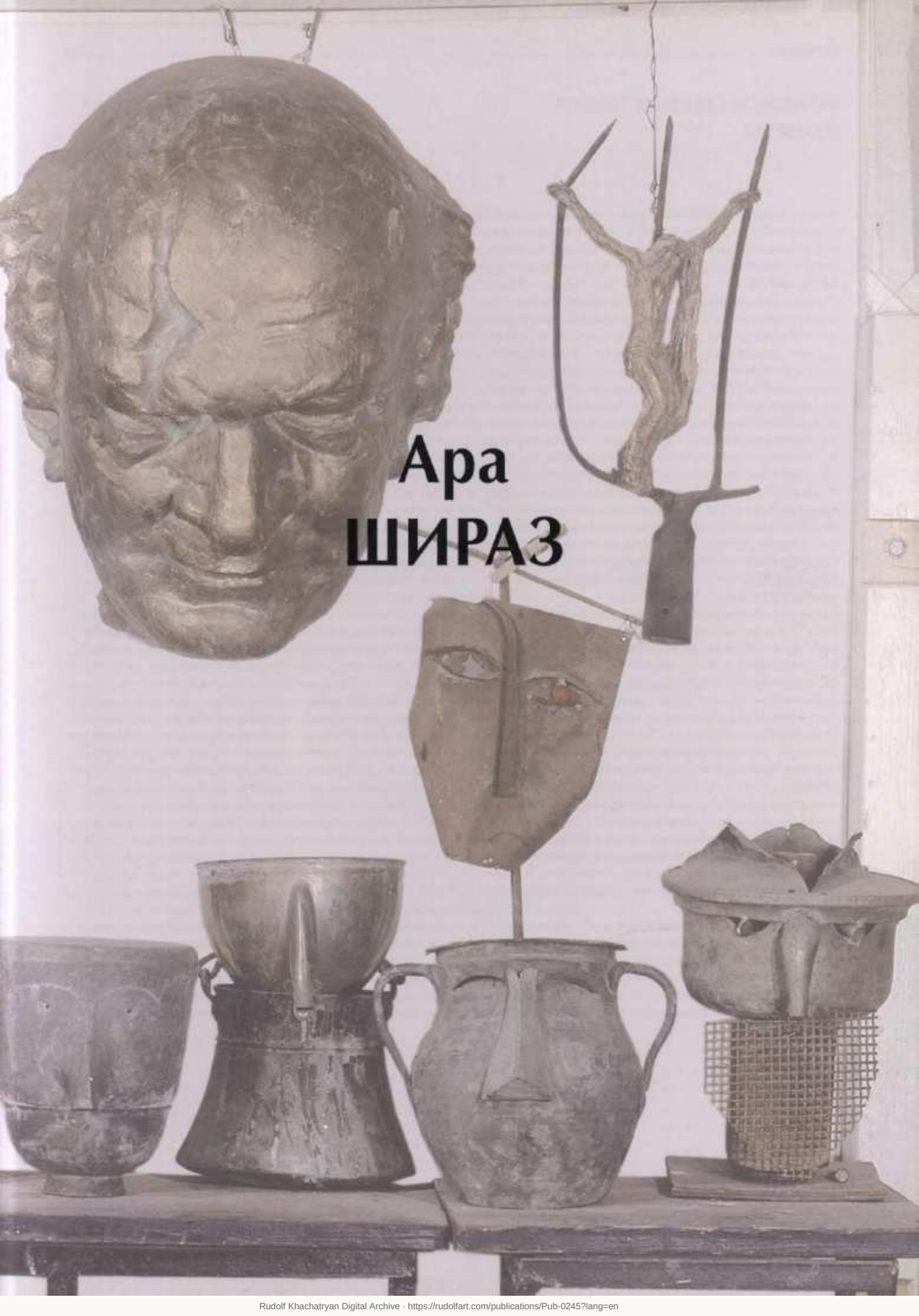
Х.м., 54×46



Полет

1990-1994
Х.м., 130х100





**Ара
ШИРАЗ**

ПАРАДОКСЫ СУДЬБЫ И ТИШИНА МУЖЕСТВА

Из всей внешне удачной и счастливой жизни он выделяет голодных волков, улыбки печальных детей, лепестки лещиц, облака и облачные выси Арарата (Арарат, как Голгофа, как зримая душа Шираза, его отца), нежнейшие плоды каменной земли и плод фантазии этой страны – образ Параджанова, рыцарство Чаренца, энергию Сарояна, упорную кротость Ашота Ованесяна, летящую стрелу нежности и любопытства, озорства своего детства (помните: детство – страна неосознанной печали)... Среди бушующего моря собственной жизни он в поводири берет одинокую лодку (частый, неслучайный образ в его творчестве) Гевонда Алишана, летописца и пророка, все знающего об Армении, но никогда не бывавшего на родине, осенние, окутанные туманом, сады, и в тех садах одинокий тайный огонь Теряна... Из всей суеты этих дней он запечатлевает двух девочек, своих дочерей, перед лицом то ли волка, то ли собаки (это образ неизвестного, образ незащищенной жизни), и в пасть этой собаки или волка кладет замечательную кисть армянского винограда... Творчество – это шанс в жизни нации, это единственный универсальный путь познания человека, это позиция мужества и добра, что и есть благородство. А его не так уж много в XX веке...

Ара Шираз мне совсем недавно бросил фразу: «Я не знаю, кто я...» В этом весь его порыв, поиск, барьер в мир художественных символов, которые так глубоко живут в его тоскующей душе. В этих словах – танец его пальцев, ритм его чувств, пульс его воображения – строгий, нервный, нежнейший и мудрый. Сдержанный... Это глина и воск ищут и находят силу его мысли, кровь его рода, тепло летящей в будущее души.

Он вошел в национальную культуру просто и неожиданно. Никто не задал вопроса: как от двух ярко выраженных поэтов родился скульптор, поэт формы в пространстве, певец чистый и бескомпромиссный? Как важнейший поиск человека в координатах нашего трагического времени творец Ара Шираз не выпускает из собственных рук, из глубины своего пристального, изучающего взгляда, из ландшафта безграничной веры в жизнь, свою любовь к простому человеку, к той земле, имя которой ВСЕЛЕННАЯ – АРМЕНИЯ.

Его работы мне известны еще с конца шестидесятых годов. С самого начала его творчество произвело на меня сильное и приятное впечатление. Но с годами скульптор становился все более раскованным, виртуозным. Форма возникала легко, естественно, сама, лепя образ за образом. Ара Шираз многие годы оставался для меня загадкой

только потому, что я сторонюсь детей знаменитостей, которые входят в жизнь, в искусство не через реальные двери. И, как правило, остаются детьми знаменитостей. В 1974 году его мать, известная поэтесса Сильва Капутикян, спросила меня: «Действительно ли талантаив мой Араик?» Я ответил, что его работы мне нравятся, однако настоящим скульптором становится после пятидесяти лет. Прошли годы, прежде чем я непосредственно познакомился с этим скромным, мужественным и мудрым человеком. С каждым новым этапом знакомства я все больше понимаю его, захожу в его чувствительный и ранимый мир, в его выверенную логику рассуждений. Араик, как всякий настоящий творец-скульптор, человек жесткий, рациональный, ранимый и умеющий отгораживаться от оппонентов. В нем огромная воля, практичность и отстраняющая или сближающая ирония. Он умеет уважать чужую точку зрения, чужую жизнь и умеет правильно и по достоинству оценивать подлинное произведение, особенно если это касается нашего современника. В нем нет творческой ревности, в нем есть открытость дискуссии. Скульптор Ара Шираз умеет брать на себя ответственность, умеет видеть общее, радуется удачам своих товарищей, продолжает развиваться как личность и творец. Однажды великий А. Бурдэль спросил учеников: «Отчего рядом с природой никогда не хватает знаний? Отчего перед ней художник всегда невежда?» Бурделя не удовлетворили ответы молодых. Он поясняет: «Оттого, что он не может быть достаточно чист и искренен. Оттого, что он не способен забыть все, чем ему забили голову. Нужно уметь смотреть живыми, чистыми, всезнающими глазами ребенка...» Далее великий мастер продолжает: «Разумеется, я не имею в виду техническую сторону, которая требует сноровки и упражнений, я говорю о том видении, что рождается как бы вместе с нами и должно постоянно расти и развиваться в нас. Рисунок должен быть «внутренним» не только на бумаге, но и в самих нас». Шираз именно такой. Его работы несут печать его творческой индивидуальности, поиска – ясного и романтического. Под бременем национальной популярности (даже славы) своих родителей он не стал расхлябанным, заносчивым, не воспользовался их именем для самоутверждения. Более того, он стал более собранным, более требовательным к себе. Ара Шираз цельный и волевой человек и творец, и его вклад в национальную культуру еще будет оценен сполна.

Итак, Ара Шираз родился восьмого июня 1941 года в Ереване (один из немногих шестидесятников, родившихся

в столице Армении), там же в середине 60-х окончил художественно-театральный институт. Символично, что дипломная работа Арафика — представляла собой образ беременной женщины, начало новой жизни. Его творческий путь начинается со студенческой скамьи, когда поиски новых форм пластики владели умами молодых художников-шестидесятников. Сильное впечатление на тогдашнюю молодежь оставили писатель и эстет Костан Зарян и кино-режиссер Сергей Параджанов. Все это отразилось на становлении эстетической мысли, творческой среды и художественного образа Еревана. Молодой художник в ранних работах исходит из трансформации двух основных источников своего начального опыта: сюрреализма (симбиоз от «парикского периода» Ерванды Кочар до рисунков Генри Мура, все это как смысловой акцент образа и композиции) и армянской художественной традиции (книжная миниатюра и архитектура, скульптурные рельефы). Уже в начале пути он ощущает динамично развивающийся и процветающий Ереван как свое предназначение. Город преображался на глазах, превращаясь в одну из ведущих культурных столиц огромной социалистической империи. Это лучше всех видел и чувствовал именно Ара Шираз, ибо судьба поставила его в эпицентр событий, где важную роль играли и его родители...

Одна часть талантливой художественной молодежи была из Ширака, другая — из Тбилиси и небольшая часть — из России. В то десятилетие Армения и армянский народ переживали подлинный подъем во многих областях науки, культуры, спорта. Вспомним хотя бы ученых Бюракана, самый большой ускоритель в Европе, институт математических машин, выдающиеся достижения в технике и технологиях, Зару Долуханову, Леонида Египбарова, Тиграна Петросяна, Игоря Новикова и Шарля Азнавура, Кети Берберян и открытие Аршила Горки... И весь этот накал страстей, это романтическое воодушевление (как всем городом праздновали 2750-летний юбилей Эребуни-Еревана!) оказали сильнейшее воздействие на все поколение и на Ара Шираза в том числе. В его мастерской, в мастерских художников-друзей, в домах его родителей (они рано расстались) все время обсуждались важнейшие проблемы культуры нации. Сюда приходили ученые и писатели, художники и архитекторы, инженеры и врачи. Связь с диаспорой стала более интенсивной и глубокой. Так весь Ереван, весь армянский народ постепенно превращался в один дом, в одно целое. Искусство завладело умами и чувствами ученых (вспомним знаменитую формулу тех лет — «физики и лирики»), музыкантов, врачей, юристов,

писателей. В Армении и в СССР появились известные коллекционеры-армяне, собиратели современного армянского искусства, а также московские и ленинградские интеллектуалы, выдающиеся люди: А. Тахтаджян, Е. Гросс, М. Плисецкая, И. Эренбург, А. Абрамян, Е. Евтушенко и многие другие. Внутри молодого художественного сообщества появились свои искусствоведы: Г. Игитян, Ш. Хачатрян, А. Айтаян, М. Микаэлян, М. Степанян... Генрих Игитян стал основателем замечательного Музея современного искусства Армении, так и оставшегося единственным на всем пространстве соцлагеря.

Художники-шестидесятники не пошли на какой бы то ни было компромисс с официальной культурой, с идеологией, даже в умеренных формах новаторства. Армянские художники не политизировали свое искусство, как многие русские художники, не противопоставляли себя Москве, всему русскому, как прибалты, они понимали и воспринимали связь с национальным культурным поиском (а она была прервана, утеряна как система национального художественного мышления на тысячелетие) как важнейшую задачу и связали ее с мятущимся и динамично развивающимся XX веком. Проще говоря, были созданы все условия для продвижения национальной культуры в сторону подлинных ценностей, и художники прорвались в это благоприятное пространство созидания.

В конце шестидесятых и в начале семидесятых Ара Шираз заявил о себе интересными композициями и серией замечательных портретов, которые раскрывали образ современника. Вспоминаются такие работы, как «Пабло Пикассо», «Вруйр Галстян», «Ерванд Кочар», «Эдуард Харазян»... Далее пойдут портреты Вильяма Сарояна, Ваана Теряна, далее — Арно Бабаджаняна... Квинтэссенцией каждого образа является поэтическое состояние, близкое к метафоре — то есть противопоставление различных черт характера в некой символической взаимосвязи, в определенной раскованной динамике. Внутренний драматизм сопровождает почти все раздумья над этими и другими образами. Иногда же он определяет конфликт, иногда — обнаженный (в частности, это видно в портрете Чаренца). Он создает характеры своих героев, замешанные на чистейшем благородстве.

Арамаза Карапетян (это его настоящее имя и фамилия) — именно так предстает Ара Шираз во всех справочниках Союза художников, председателем которого он был в перестроечные годы. И это, как видно, не случайно. Вершины спокойны. Им облака приносят чистоту и тяжесть снега. Тишина в скульптурах мастера — есть тишина

высокого поиска, осмысления себя в этом мире. Вершины наших творческих достижений, национальные вершины в искусстве, вошедшие в мировую историю культуры, словно открытые страницы беззаветного служения ЧЕЛОВЕКУ и ИСТИНЕ, для Ара Шираза есть единственный путь его судьбы, в котором заключена парадоксальная мысль творчества – мимолетному чувству попытаться дать бессмертие. Так возникает образ Чаренца, рыцаря и поэта, чей жизненный и поэтический подвиг полон тайн. Он предстает в скульптурах художника как уставший, нервный, словно вздернутый на виселицу сплетник, наивный и открытый человек. К противоречивому образу поэта скульптор обращается много раз. Вот Чаренц вместе с бездомными сиротскими детьми, словно с бездомной Арменией, словно с беспризорным будущим... Но ведь и он такой же! Однако эта мысль для скульптора неприемлема, ибо ПОЭТ не может быть проигравшим. Портретная композиция Арно Бабаджаняна полностью отличается от описанной групповой скульптуры Чаренца. Здесь веселое настроение усиливает ребенок, чье свободное, очень раскованное и шаловливое настроение контрастирует с сосредоточенным, вхожденным состоянием музыканта. Игривая и очень интимная ситуация открывает самоуглубленный и в то же время очень характерный, понятный человеческий, близкий каждому мир выдающегося композитора и пианиста. В композиции, в динамике фигур есть музыкальный момент, есть мажорная нота. В работах композиционного характера видна внешняя ассоциативная связь с искусством начала века. Принципиальная разница с той эпохой лишь в том, что если в начале XX века художники интенсивно разрушали реалистическую форму и содержание «старого искусства» и, что оставалось, сохраняли в своих работах, подкрепляя их огромным количеством манифестов и деклараций... Этот художественный эксперимент был завершением огромного этапа почти в пятьсот лет. Здесь же, в нашей сегодняшней художественной очень эклектичной действительности (среди прочих подлинных и наш скульптор) творец стремится создать из уцелевших форм, чувств, мыслей новый синтез. Композиции начала девяностых – «Король», «Распятие» Ара Шираза отражают мировую тенденцию развития искусства: он бережно, целеустремленно пытается объединить, синтезировать человеческий мир, высокую нравственность, духовность и отточенность визуального образа.

«...Перед нами были погибшие, но нигде не заметно было погибших» – эта мысль философа XX века точно отражает

скульптурные портреты Ара Шираза. Трагические судьбы этих художников отражены в скульптурных образах как высокая миссия, как образец благородства. Портреты Ованеса Шираза, Ваана Теряна, Паруйра Севака, Сергея Параджанова, католикоса всех армян Вазгена I, Ашота Ованесяна... Список можно продолжить. Современники интересны скульптору, он ведет постоянный диалог с каждым из них, находя в образах вехи времени, важный совет, который необходимо передать следующим поколениям. И здесь помогает манера лепки, фактура скульптурных образов – импульсивная, нервная, искренняя и легкая... Художник живет страстно и самозабвенно. Так обыкновенные дни становятся судьбой и биографией. Шираз в Армении видит не только древнюю историю, не только величие духа (выстояла, выжила, творила!), но и бесконечные недостатки и деформации. Он предан этой загадке, этой художественной логике развития, этому каменному и открытому ветрам пейзажу, этому дохрипоты, до инфаркта доходящему спору с самим Временем – Арменией. Ара Шираз вырабатывает универсальный язык пластики, который выведет скульптуру в новый диалог с миром. В подлинно высокой культуре нет и не может быть патриотизма как содержания, более того, ДОБРО и ЗЛО равновелики для творца и столь же ценны. Культура не может быть агрессивной в своем развитии, каковым является чувство патриотизма внутри художественного содержания. Регистр чувств, заключенный в знак или символ патриотизма, слишком узкий для художника, слишком плоский. Эти строки пишу, понимая, что к творчеству Ара Шираза они имеют лишь косвенное отношение. Но для понимания судьбы и мировоззрения творца эти мысли являются определяющими.

Однако вернемся к творчеству скульптора, пройдемся по небольшой мастерской, где из вил, проволоки, лестниц сплетены напряженные, иногда трагические, иногда с легкой печалью образы и лица... И здесь противоречивость его манеры анализа, лепки и стилия сплетают объемный образ человека, глубоко озабоченного как судьбой родины, так и судьбой человечества. А теперь выйдем в весенний Ереван, остановимся у его работ, осмыслим его место в любимом городе... Именно в публичных работах скульптора пластический язык не только понятный, но и ясный. Вот на фасаде гостиницы «Двин» мы видим узорчатый орнамент, ассоциирующийся с армянскими кружевами. Или скульптура Мясникяна – классический, строгий и открытый образ воина и государственного деятеля. Культура городских скульптур (больших и малых форм),

их стилистика должны учитывать художественную городскую среду, должны быть исключительно тактичны к творениям предыдущих архитекторов и художников. Именно в русле таких ограничений должен творить каждый мастер, и именно в этих строгих условиях он должен проявлять собственную индивидуальность, полноценно раскрывать себя. Однако Ширазу ближе манера лепки «мятой глиной» или стилистика некоторых периодов европейской скульптуры. Он не литературен, хотя и пользуется литературным материалом. Кстати, он один из самых интеллектуально образованных художников. Мы любимся взлетающей душой Нарекаци, тишиной Агтуня, напоминающим Комитаса, изглазом Короля, «говорящими» руками и живыми глазами наивного Севака – посмотрите в этот театр жизни, откройте духовные муки художника... Он в своем творчестве благородство ставит на более высокую ступень анализа, нежели справедливость или реальную красоту. Даже добро... Именно так возникает его последняя работа – замечательный портрет Левона Нерсисяна на главной магистрали Еревана. Бронзовая голова этого своеобразного человека, чьи лекции по античной литературе собирали студентов всех вузов столицы, заставляет задуматься. Это портрет подлинного артиста, ереванца. И именно поэтому созданный им образ убеждает, вселяя в наши души уверенность, что седьмое десятилетие, в которое вступает Ара Шираз, он воспринимает как золотое время.



Маски
1965
Мет.



Смерть короля

1988

Бронза, 65х23х15



Вечер

1999

бронза, 64 × 20 × 33



Божья длань

1981

Бронза, 69 x 34 x 14



Два торса
1966-1967
Шамол, 41х10х25



Մանուկ
1968
Մետաղ, 79 x 33 x 15,7



Портрет Вруйра Галстяна

1982

бронза, 53×40×49



Портрет Ашота Ованесяна

1983

Бронза, 68 x 52 x 38



Голгофа. Атрибуты

2001

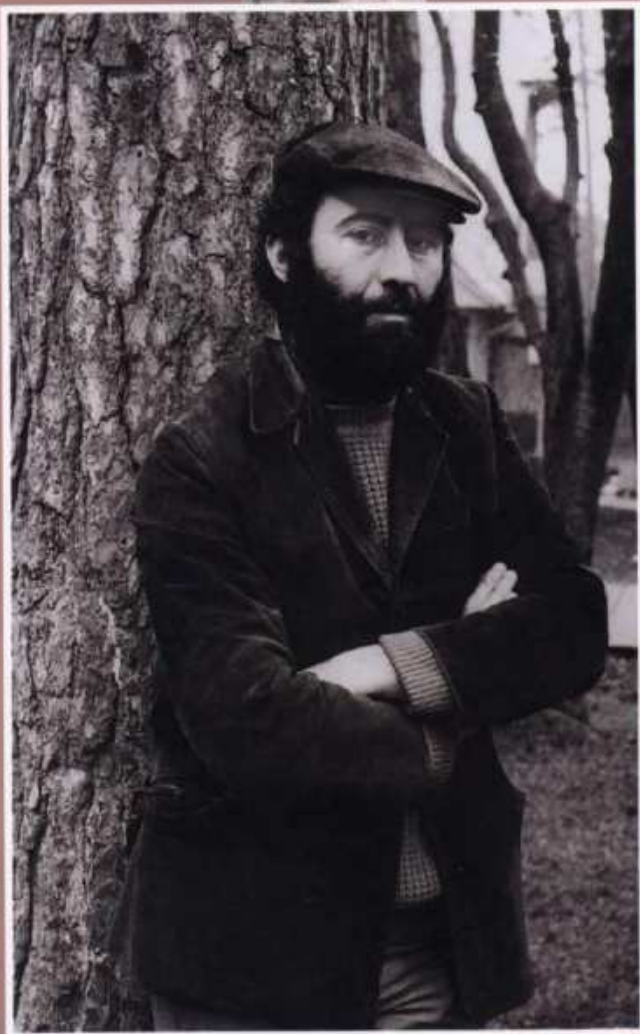
Туф, бронза, мет., 350 x 450 x 150



Памятник погибшим в Великой отечественной войне. Село Паракар

1979

Туф, алюмин., 450х350



**Юрий
ПЕТРОСЯН**

СКРОМНОСТЬ ОЗНАЧАЕТ БЫТЬ СРЕДИ РАВНЫХ, НО... ЧУТЬ В ТЕНИ, ЧУТЬ В СТОРОНЕ

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ Что можно написать о человеке и художнике, который буквально несколько десятилетий оставался вне моего поля зрения?

В истории искусств есть немало примеров, когда скромность творца, его внутренняя деликатность по отношению к творчеству как опыту восприятия мира, выделяли такому художнику особую судьбу, особое место. И если такие художники выходили на передний план искусствоведческого внимания, анализа, то оставались чуть в тени и чуть в стороне от жарких споров, от острых углов восприятия эстетики или художественной формы. У подлинного творца не может быть поделенной скромности. Бальзак утверждал, что «талантам скромность не нужна», хотя и желательна, добавлял я. Однако среди огромного количества творческих личностей Еревана тех лет, чрезвычайно разных не только по темпераменту (как это любят подчеркивать итальянские искусствоведы), или по степени восприятия себя в контексте художественной среды, но и по силе воображения, по поведенческому ряду, по интеллекту и природному уму, Юрий Петросян наиболее точно отражает выверенный и спокойный тип художника. И если надо дать ему суммарную человеческую оценку, то это душевный свет, немногословность и твердость его натуры, справедливость и точность его оценок... По сути, эти качества и есть в сумме – мудрость. Мудрость и порядочность.

Художественный мир Петросяна точно отражает внешние и внутренние реакции его характера, натуры. Он, Юрий Петросян, в своем творчестве не имеет сложных ассоциаций, как, скажем, его друг Шираз или Чакмакчян. У него нет и острых противоречивых мыслей, как у его сокурсника Годжабашяна или конфликтов, загоняющих мысль, чувства в лабиринты логики, как, к примеру, у Е. Кочара в «Музе кибернетики». Скульптор неспешно, незаметно, даже осторожно исследует и создает свою скульптурную форму, свой художественный мир.

Я могу лишь предположить, как в начале 60-х годов в компании молодых и блистательных людей, в огромном улье подлинных талантов, горячих голов и жарких сердец жил и работал Ю. Петросян. Ребята имели не только гордую память древней крови, но и огромное желание обновления искусства. Они выбросили обществу как вызов огромные амбиции в разных сферах искусства, которые надо было еще и подтвердить. Как же могла в этой шумной и пестрой карусели лиц и человеческих качеств, вызова, страстей не затеряться светлая радость скульптора Юрия Петросяна? Верно и то, что он шел той же дорогой,

что и его сверстники, но олицетворял иную психологию и философию творчества. Выдающийся мыслитель и замечательный художник Николай Рерих как-то воскликнул: «Самое высокое искусство – это искусство жить». И в этой формуле есть немало и от искусства, от жизни самого Юрия Петросяна.

ДРЕВО ЖИЗНИ ИЛИ РАСПЯТЫЙ ВОИН Творческий путь Юрия тесно связан с его жизненным опытом, с его внутренним восприятием себя как части нации, как части той жизни, которая формировала его как личность. А жизненный путь его был нелегким. И хотя он немногословный, очень сдержанный человек (светлый и деликатный), но через все его творчество – от небольших композиций до декоративных городских скульптур – прошли и боль, и страдание, и выявление тех страниц истории, которые наибольшим образом врезались в память творца и нации, стали частью его человеческой сущности. Однако регистр его чувственного мира широк – от светлых и беззаботных женских образов в бронзе, чем-то напоминающих предметы археологических раскопок, скажем, скифское золото, до двух трагических «Реквиемов» (1967 и 1979) или «Скорби» (1985). В последних работах (то есть в «Реквиеме» и в «Скорби») особо обыгрывается тема распятия.

Естественно, что творчество первых армянских скульпторов, приехавших в Ереван в начале 20-х годов (а профессиональная скульптура в Армении едва ли имеет столетнюю историю) стремилось воплотить пластический язык тех школ и направлений, где они получили образование (от Парижа, Рима и Мюнхена до Петербурга и Москвы) и где сформировались их творческие личности... Поколение скульпторов-шестидесятников (в отличие от живописцев или писателей) должно было определить приоритеты национальной скульптуры, а не просто синтезировать или искать истоки в прерванном художественном мышлении нации. Здесь задача стояла более сложная и более долговременная, ибо само скульптурное творчество не признает быстрых выводов. Юра находился в эпицентре художественного поиска шестидесятников, их смелого, оправданного синтеза. Вместе с ним в одной группе учатся будущие видные мастера национальной скульптуры А. Шираз и Е. Годжабашян – два непохожих творца, определяющие два направления в армянской художественной культуре. Молодые вначале, в художественном училище, были облаканы вниманием их преподавателя С. Назаряна, в дальнейшем одного из известных скульпторов

среднего поколения, а также одним из патриархов национальной скульптуры, ректором института А. Саркисяном. Все это со слов самого Юры. Свобода, которая была дана молодым, на самом деле была микросвободой, но и ее было вполне достаточно, чтобы окрылиться, полнокровно раскрыться в своем стремлении понять новое и осмыслить корни. Быть художественно правдивым перед собственной совестью – вот начало начал. Искусство для молодых художников было не просто профессией или долгом перед собственным талантом, но культом, смыслом их жизни – так они на самом деле понимали свое назначение на земле. Ю. Петросян в ранних работах обращается к прошлому армянского народа, собственного рода как к лично пережитому. И не потому, что у него за плечами небольшая жизнь, хотя было все – голодные, тревожные годы войны, потеря отца на фронте, которого он так никогда и не увидел (художник родился 23 июля 1941 года), но и потому, что его чрезвычайно интересовала повседневная жизнь. Ощущение от самой жизни должны быть полноценными, именно тогда рождается реальный художественный образ. Мальчик изучает, пытается понять сложный и странный мир послевоенного Еревана, где будни приносят не только нужду и тяжелый труд матери, но и радость открытия, познания. Тогда, в детстве, к нему приходит любовь к творчеству. И первым материалом оказалось дерево, податливый и теплый материал. Маленький Юра пытается не только что-то интересное выпотчить, выстругать, но и сделать что-то утилитарное. Хотя любовь к скульптуре или, точнее, к лепке у Ю. Петросяна возникла еще раньше. Он считает, что это знаменательное событие в его жизни произошло в пятилетнем возрасте, когда мальчик, раздобыв глину, попытался вылепить человеческую голову и, найдя ее удавшейся, оставил на видном месте (на металлической крышке умывальника), чтобы могли полюбоваться и другие. Каково же было удивление и разочарование, когда мальчик заметил, что его творения нет на месте, а заглянув в металлический тазик, увидел, как в грязной воде оно превратилось в бесформенную массу. Это было настоящим испытанием. Оно было знаковым событием, раз через много десятилетий мастер помнит об этом и говорит с грустью. Шестидесятники расширили не только тематику скульптуры, разнообразили применение скульптурных произведений в городской среде. Они внесли органично в быт горожан художественные произведения и обогатили пластический язык только-только формирующейся национальной скульптуры. Тогдашнее среднее поколение ваятелей

Армении (Н. Никогосян, Г. Чубарян, С. Назарян, А. Арутюнян и др.) активно работали в городах и весях быстро развивающейся и экономически набирающей силы, обновляющейся Армении. Они в меру собственных душевных сил, интеллекта и художественного таланта позволяли молодым вырваться в обширнейшее пространство эксперимента. Юрий Петросян пошел этой тернистой дорогой синтеза, но шел осмотрительно, спокойно и твердо, без громких манифестов и заявлений. Просто это не в его характере, даже его обыденная речь – довольно тихая. Наиболее ранние из сохранившихся работ скульптора, по всей видимости, следующие: «Ночь» (1965) из шамота, «Разговор» (1966), выполненный в период окончания института, а также «Реквием» (1967). «Ночь» – это небольшая скульптура, изображающая молодую обнаженную по пояс женщину, погруженную в раздумье. Возможно, и уставшую. Молодой скульптор (Юра еще студент) сосредоточивает свой взгляд на голове и обнаженных грудях модели. Ночь и тишина, ночь и затаенная страсть, ночь и тайна любви, ночь и сказка воображения... Петросян стилистически немногословен, более того, создается впечатление, что он не желает тревожить своим лишним прикосновением этот короткий отдых, неожиданный и столь желанный. Следующая работа художника – небольшая деревянная скульптура из двух женских фигур. «Разговор» – так назвал молодой скульптор свою работу. Она отражает историческую и бытовую память творца одновременно, в ней сосредоточена эмоциональная насыщенность видения художника, где пережитые мальчиком годы и день сегодняшний переплетаются с рассказами старших о прошлых трагических годах Армении и армянского народа. Это, возможно, осколок той трагедии, которая была в начале века, но одновременно в этом сюжете есть и нечто другое, что сближает армянских шестидесятников с «русскими почвенниками» – пристальное изучение деревенского мира, поэтизация сельской жизни. О чем шепчутся эти две пожилые женщины? О каких маленьких радостях, о каких прошлых страданиях и мечтах они делятся во время этой встречи? Но их глаза открыты миру, они полны смысла и наблюдательности, добра и открытости. Они поддерживают друг друга, чтобы не потеряться в этом обновляющемся мире. Сам скульптор однозначно выражает свои симпатии к этим бесценным душам наших детских дней. Годы унесли свежесть молодости, броскую красоту и упругость движений, но они же принесли глубину взгляда, разумный, сдержанный и благородство жестов. Помните, как у Уолта Уитмена: «танцуют

женщины, молодые и старые. Молодые красивы, но старые гораздо красивее». «Реквием» (1967) продолжает и углубляет тему «Беседы», но в то же время начинает свой неспешный поиск, положивший начало целому циклу работ с таким содержанием. Надо сказать, что у шестидесятников тема реквиема — одна из ключевых. Впечатляет сила и мягкая строгость стилистических приемов скульптора. Скупыми, выразительными средствами пластики он достигает умиротворенной отрешенности, необъяснимой причастности к этому удивительному миру, где есть деликатное звучание темы скорби. Ритмически эта скульптурная группа скомпонована так, что в ее простоте я вижу не отсутствие внимания или информации, а как раз наоборот — ясность, даже продуманную наивность изложения. Все это подчеркивает искренность замысла скульптора. Я специально так подробно касаюсь раннего творчества Юрия Петросяна, этому есть два объяснения: Мне важно выверить его творческий потенциал, его художественную логику и поиск именно этого периода, ибо он для меня тогда оставался незамеченным; Я должен понять, как в сравнении с его друзьями-коллегам он сумел отстоять собственное «Я»? Вот два краеугольных вопроса для выявления истоков таланта и мира Ю. Петросяна. Вот почему я внимательно изучал эти маленькие фотографии (кстати, выполненные замечательным фотомастером А. Кочаром), которые сохранили забываемую атмосферу тех лет. Неброская ясность его мысли, скромность его понимания красоты, его бережный и внимательный взгляд — вот те основные векторы его души и художественного воображения, из которых и вырастает его интересное и глубоко человеческое искусство. Хотя Юра в работах может предстать и легким, с определенной долей юмора, беззаботным, к примеру, в ряде небольших бронзовых скульптур — ангел, женские фигурки, а женский портрет с гранатом вовсе с легкой иронией. То же можно наблюдать и в расписанных керамических тарелках... Он никогда не бывает мрачным, сумрачным, хотя может предстать трагическим, тревожным, протестующим и даже гневающимся, но всюду ощущается его доверие и любовь к людям, прямое обращение к зрителю. В глубинах его характера, в его душе живет спокойный благородный и достойный взгляд на человеческий мир. Стилистика этих работ определяет тот уровень эстетики, который был характерен для всего движения шестидесятников. Скульптор постоянно в поиске, он набирает и сегодня творческую силу, новую ступень мастерства. Мастер и сегодня уточняет собственные приоритеты в искусстве

скульптуры. Да и как иначе? Хотя его интересы обозначились еще в середине 70-х годов, но поиск пластических форм, расширение спектра анализа человеческих чувств — для него процесс живой и непрерывный. Удача приходит через скрупулезно выверенный путь поиска. Так незаметно раскрывается образ за образом, тема за темой, уточняя и осмысливая собственные сомнения, собственное «Я». Этими категориями стали два основополагающих понятия: СКОМНОСТЬ и ЯСНОСТЬ. Они проходят через все его творчество как устойчивые понятия жизни и искусства. Так в семидесятые годы приходят сюжеты «Древо жизни», библейские сюжеты, приходит философское понимание символа воина, не только как победителя-героя, но и жертвующего своей жизнью ради благородной цели — победы. Все это закрепляется в «Реквиеме» как в символе, как в важнейшем смысловом узле для будущих работ. Все это показывает естественную глубину художественного анализа Юрия, его понимание жизни и его конфликт с этой реальностью. Действительность и история, библейская мудрость и высокий совет честного поединка — вот где заложены интересы скульптора. Здесь можно говорить о том культурном влиянии, которое в качестве художественного синтеза присутствует в его работах этого и последующего периода — это и Е. Кочар, и Г. Мур, и П. Пикассо... Это и древнеримская пластика, это и современные прибалты, и здесь же следы того взаимовлияния всей группы современников. Без этого нет плодотворного творческого общения, художественной среды...

«Древо жизни» — это определенная философская позиция, метафора, это генетическая память предков, это одновременно и мироощущение современников. Скульптор раз за разом возвращается к этой теме, сначала как к красивой декоративной композиции для кинотеатра «Россия» (ныне «Айрат»), далее — через благородные формы, более абстрактный, ассоциативный образ декоративной скульптуры, установленный в 1977 году на международном симпозиуме в Ружбaxe (тогда — Чехословакия) — до недавнего памятника великому Араму Хачатуряну в самом центре Еревана. Как бы в противовес «Древу жизни» (кстати, из ключевых символов в армянской средневековой миниатюре) он разрабатывает еще две темы: воина и резни. Вспомним «1915 год» (1976) — видимо, созданный к шестидесятилетию геноцида. Для Ю. Петросяна все это и есть Армения... ВОИН, ГЕНОЦИД, ДРЕВО ЖИЗНИ. Как показывает хачатуряновский образ, в само понятие «Древо жизни» Ю. Петросян заложил еще и тему

служения искусству. Он хочет видеть образ более универсальным, нежели это трактует традиция. Музыка Арама Хачатуряна в этой последней работе скульптора как будто вырастает из каменистой земли Армении, вдохновляя великого музыканта. Именно так она живет в этом воздухе, в этом трепете и в этой непростой суете огромного города. Все, о чем говорилось выше, — сквозные темы, во всяком случае, их легко можно будет объединить в циклы. Рядом с этими образами возникает любовь к женщине, божественный трепет перед ее красотой и силой обновления. Воинами же у него могут быть и образы друзей, и родной брат, и образ поэта... Как сказал поэт: «Здесь воин каждый...» Сильное впечатление оставляют «Мужской торс» (1983), «Поэт и муза» (1982), «Скорбь» (1986), а также «В Армянских горах» (1985). Все эти скульптуры, совершенно разные по теме, имеют один внутренний импульс — импульс благородного воина, бережно несущего тайну жизни, защищающего ее красоту и справедливость. В той или иной степени все это и есть распятие, есть гогофа и вызов судьбе. И с каждым поколением, и с каждой весной, словно зеленый лепесток, эта надежда появляется на древе жизни. Вот такая связь! Чем сильнее боль потерн, тем глуше и сдержаннее мужество, именно так видит Петросян сражение за доброту и за саму жизнь. Так рождались его композиции, где на небольших пространствах создавались скульптурные рассказы в керамике. Скульптор ведет несложный и интересный разговор.

В этих своеобразных сотах — в керамических объемах — он создает свои раздумья о человеке и о простых человеческих радостях, о великом библейском совете...

В этих работах, как у некоторых других шестидесятников (к примеру, в работах Минаса, Вароса или Хараза), появляется мир мастерской художника. Здесь творец всегда в центре внимания скульптора, хотя в некоторых работах он исчезает, и вместо него изображены модель или возлюбленная, иногда атрибуты мастерской... Интерес к жизни художника, пристальное и непосредственное изучение этого мира есть увлекательнейшая тема, богатая исследовательская работа. Шестидесятники приглашали в свои коморки, закутки, подвалы лучших людей Еревана. И они шли, чтобы подышать воздухом обновления, увидеть мужественную, бесшабашную и углубленную в творческий эксперимент жизнь художника. А иногда и молодой семьи. Собственно, здесь и влюблялись, здесь и играли свадьбы, здесь и воспитывали первенцев...

Ю. Петросян, тонкий рассказчик небольших скульптурных ситуаций, создавал керамические тарелки (они полу-

лярны в среде художников — он их щедро дарит), эти миниспектакли. Художник расписывает их неброскими цветами, создавая точный эмоциональный строй своим образам.

К слову, его маленькие бронзовые скульптуры также обладают живописной силой. Вообще малая пластика Ю. Петросяна показывает большие возможности самого мастера. И неважно, какие причины привели к их созданию. Сам скульптор склонен воспринимать иные малые формы как начало замысла для более объемной работы. Что не совсем так. Думаю, что он один из тех армянских скульпторов, который стоит у истоков малой пластики в Армении, таким образом приблизив скульптуру, творческую и подлинную, в ежедневный мир ереванца, сделав его частью художественного мира. И горожане (друзья и собиратели), счастливые обладатели его работ, благодарны ему за это. А впереди у Юрия Петросяна еще и памятник И. Аявазовскому, великому романтику и маринисту, Гражданину и Сыну Армении. Памятник будет установлен в центре армянской столицы как дань уважения и любви, преклонения перед художественной мощью его гения, перед силой человеческого духа, перед его великим милосердием.



Портрет художника

1994

Бронза, 23х15х14



Утро
1999
Бронза. 22х7х7



Война
1987
Бронза, 50 x 20 x 15



Пробуждение

1987

Шамот, 55×25×20



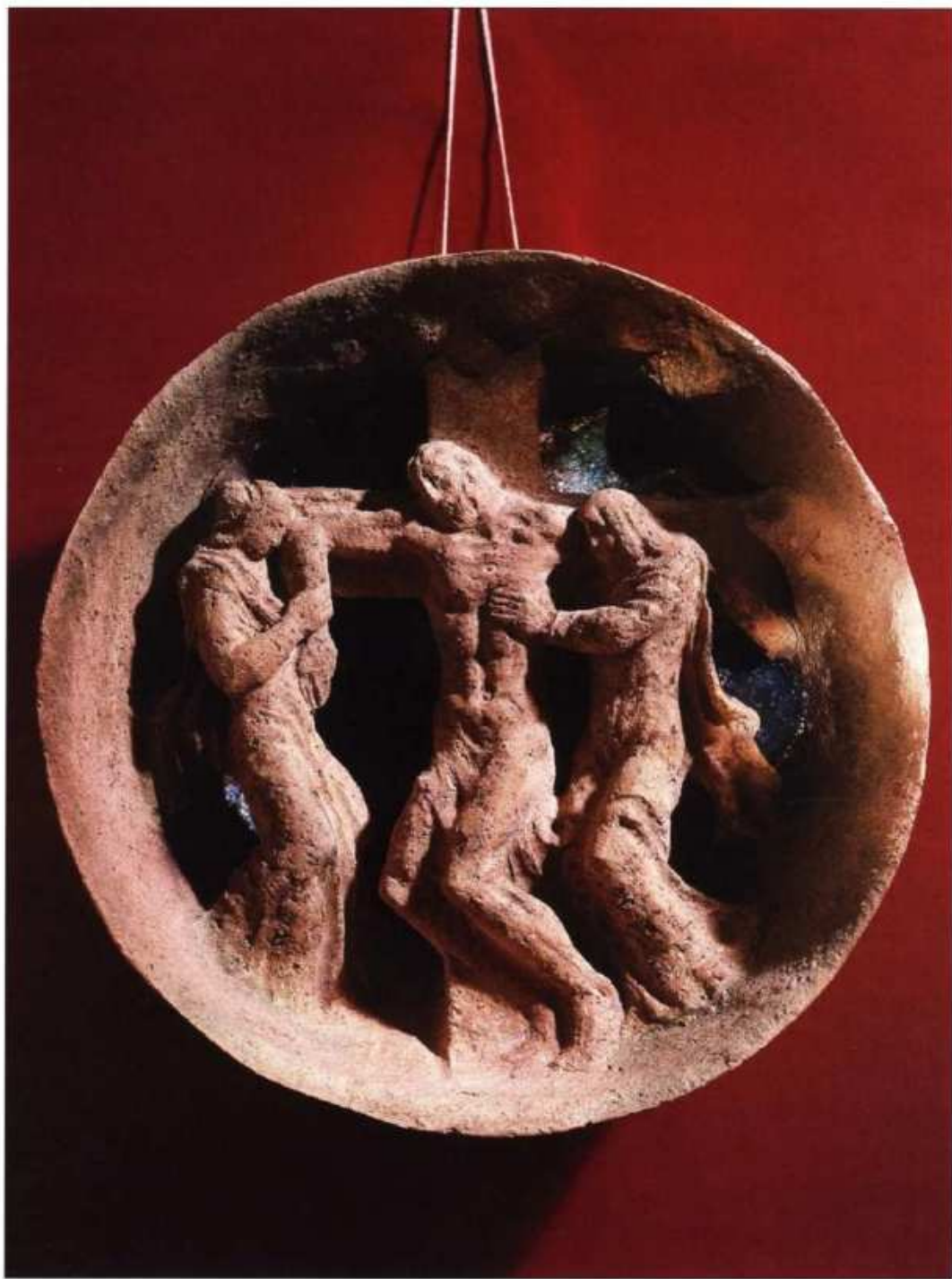
Победа

1993

Бронза, 20 x 10 x 10



Муза
1994
Бронза, 22х8х8



Снятие с креста

1977

Шамот, глазурь, 30×10



Полет

1995

Бронза, 28 × 27 × 10



Пьета
2000
Бронза, 14×8×5



Музы танец

2001

Мрамор, 250х130х50



Генрих ИГИТЯН

ГЕНРИХ ИГИТЯН И ЕСТЬ МУЗЕЙ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ

Он мне: «Конечн шестьдесятых годов. Три часа ночи. Приходит Минас, жил недалеко от меня. Сюду работаю – что-то то ли пишу, то ли читаю. Говорит: „Представляешь, вспомнил о Контураджяне (помните, покончил жизнь самоубийством?), а потом подумал о Дехие. Может, поедем к нему?“ А Ашот в эти годы жил в Зейтуне. Где найдешь в то время в три часа ночи автомобиль, чтобы доехать до друга? Вышли на улицу... Каким-то образом добрались до мастерской. Издали видим, что у Ашота света нет, свеча горит. Стучимся. Выходит, в семейных черных трусах ниже колен, весь в накомках и удивленно смотрит на нас, мол, что случилось? А мы в один голос спрашиваем: „Почему у тебя свеча горит, света, что ли, нет?“ Ашот отвечает: „Читаю о Сезанне. Вообра... (виновато включает свет). Такое, ребята, можно воспринимать только при свете свеч...“»

Он мне: «Приехал в Баку. Кто-то из азербайджанских художников говорит: „В Арменикенде живет какой-то армянский мальчик, талантливый, хорошо рисует“. Я говорю: „Позвоните, договоритесь...“ Отвечают: „Какой телефон в Арменикенде? Поедем...“ Поехали. По каким-то узким улочкам пробивались к мальчику. Подходим к дому, сидит на маленьком стульчике, прислонившись к стене, шупленький парнишка и читает книгу. (Игитян поднимает вверх руку) „Фауст“ Гете читает... Сопровождавшие меня азербайджанские художники говорят: „По всей республике проайдись – не найдешь, чтобы хоть кто-то сидел и читал „Фауста“ (Долгая пауза) Вот так...“»

Он мне: «Да, я такой человек... Или черное или белое... Серый мне претит...»

Он мне: «...сидим играем в шахматы. Приходит какой-то студент из Бейрута. Начало семидесятых. Стеснясь, обращается к Минасу: „У меня шестьсот рублей. Остальные я вам из дома пришлю... знаю, что картина ваша стоит дороже...“ Минас не поднимая головы слушает студента из Ливана, а мы ни на секунду не прерываем шахматной игры. Минас продолжает играть: „Пойди возьми работу и с богом лети в свой Бейрут“. Студент счастлив. Выбегает с картиной. Я вопросительно смотрю на моего друга. Минас: „У меня деньги есть. А он студент. Вот если бы у меня не было денег, то я обязательно попросил бы его оставить эти рубль“»

Архитектор Армен Зарян, сын выдающегося деятеля национальной культуры Костана Заряна, спроектировал на главном проспекте Еревана пятиэтажный жилой дом, первый пустующий этаж был выделен усилиями искусствоведа Генриха Игитяна под еще несуществующий музей современного искусства. Музей и стал одним из главных персонажей всей дальнейшей жизни шестидесятников. О рождении музея искусствоведа К. Микаэлян: «Буря, торнадо, смерч – не самые точные сравнения. Художественная общность кипела страстями, и далеко не самыми благородными. Художники-реалисты (думаю, что уместнее будет сказать – художники-соцреалисты – Р.А.) писали в ЦК обиженные письма и гневно разоблачали Игитяна как покровителя модернизма».

Он мне: «За всю жизнь я встречался со многими талантливыми художниками, но подлинных гениев было только два: Кочар и Параджанов!»

О рождении музея он пишет: «После долгих сражений со всевозможными маленькими и большими чиновниками, так и не давшими согласия, Асратян (тогдашний мэр города, немало сделавший для армянской столицы в 60-е – Р.А.) волевым решением выделил великолепное помещение для еще несуществующего музея. Его вопрос „Ты готов?“ застал меня врасплох, но я моментально ответил: „конечно!“ Я заехал за Минасом, и мы помчались к Сарьяну. „Варпет, Асратян выделил нам помещение, но у нас нет ни копейки...“ – „Какие копейки, мы же свой музей создаем, я дарю три работы: автопортрет, пейзаж, натюрморт...“»

Он мне: «...эти сволочи что только не делали, чтобы музей не состоялся... (молчит) Я подумал, что хотя и силы неравные, но бой будет жестокий»

О рождении музея он пишет: «Мы, окрыленные, ушли от Варпета. Как собираешься начать? (говорит Минас Аветисян Г. Игитяну – Р. А.) Я категорически против жюри, выставка, все неудачи и провалы наших выставок – от них, мы же знаем наших художников, будем ходить по мастерским и выбирать работы. Ведь музей – как театр, это та же режиссура...»

Он мне: «Как-то один мой приятель говорит мне, а я жутко уставший: „Слышишь, Генрих, здесь на шестнадцатом этаже живет знакомый мне художник. Пойдем, посмотрим на его работы...“ не было случая, чтобы я отказывал кому-либо. Художник есть художник... А вдруг что-то очень интересное, что-то сверх! Поднялись. Рассматриваю картины... Я уставший, а картины плохие... А художник всем видом настаивает – мол, говорите, товарищ Игитян, что и как. Я молчу. А он упорно давит: „Генрих Суренович, что скажете о моих работах? Как они вам?“ Тут я все забыл – и что рядом друг, и что жутко уставший... Так должно быть! Все, что думал о бездарном, все сказал...»

О рождении музея Минас говорил Игитяну: «Я не сомневаюсь в твоём вкусе, в точности отбора, но ты их недооцениваешь, тебя сожрут, уничтожат, и никакого музея не будет...»

Он мне: «Вот на вертолете привезите меня в Мозамбик. Я там ни о какой художественной жизни ничего не знаю. Ни с одним из их художников не знаком. Я пройду по мастерским мозамбикских художников и десять лучших работ отберу после первого же просмотра...»

Он мне: «Меня часто обвиняют, что я разноплановых и разномасштабных художников поддерживаю. Для меня главное, чтобы были талант и индивидуальность. Была бы личность... Личностей мало. Мало и талантливых, но посмотрите, сколько у нас в Армении художников. Нет, посмотрите... Вот сейчас после всего, что пережила страна, сколько уехало... Все равно отличных живописцев после строгого отбора человек сорок – пятьдесят наберется. Лучших, ярких, интересных... Удивительный народ – армяне... Невоссыкаема река талантов...»

О рождении музея он пишет: «...враги не дремали, вызывают в ЦК, владелец кабинета так орет, что я чуть не оглох: „Не смейте открывать ваш так называемый музей, я категорически запрещаю!“ – ...мой последний аргумент (я страшно не люблю, когда на меня орут, и сам никогда не позволяю себе опуститься до этого): вы почему на меня кричите?... Если восьмого июня в четыре часа музей не откроется, я завалю студентами весь Проспект от Матенадарана до горсовета, об этом сообщат всему миру „Голос Америки“, Би-Би-Си и все возможные средства информации»

(это был не 1988 год, а 1972 – самый разгар застоя – Р.А.) – «Ты сумасшедший!» сказал функционер. – «Да», – ответил я»

Он мне: «Один известный персонаж мне говорит: «Генрих, ты счастливый человек! Если ты умрешь, за твоим гробом пойдут даже враги. А вот за моим даже друзья побрезгуют...» – понимаете, о чем речь? Но я хочу вам напомнить, что этот разговор был ровно через год после авиакатастрофы, когда погибла вся моя семья»

Грег Уитни, «Нью-Йорк Таймс» (1981): «Форма и отбор работ весьма необычны, если подходить с позиции ограниченных возможностей соцреализма, который навязывается всем остальным музеям этой страны. Но пылкий директор-бородач говорит, прощаясь настоячивости: «Я думаю, что каждый талантливый художник имеет право выбирать собственный путь»»

Агаси Авазян: «Сегодня, конечно, трудно представить Ереван без прежней утопии – Музея современного искусства. Сплоченность человечества имеет свои подвижные атомы. К таким относится Генрих Игитян».

Генрих Игитян – и есть Музей современного искусства. В его биографии спрессована вся созидательная энергия артбизнеса, который тогда имел другое содержание и другое назначение. Роль создателя музея и роль художников-шестидесятников в их созидательном порыве, в их взаимовлиянии и динамике роста столь велика, что стоит остановиться на этой проблеме и с другой стороны.

Он создал музей, а музей формировал его как личность, создал поле битвы, без которого Игитян не Игитян.

Музей – собирательный, знаковый образ поколения шестидесятников. Он подобрал все самое ценное из той художественной мысли, художественного взгляда на эпоху, на мир, на национальную историю, которая была в самом воздухе тогдашнего Еревана.

Музей современного искусства – первый армянский музей изобразительного искусства, объединивший целое поколение, столицу и нацию во времени и в пространстве. Именно Музей современного искусства стал моделировать ценностные характеристики в живописи, в скульптуре, в графике для армянского, а далее и неармянского коллекционера. Музей и сегодня остается средоточием глубинных процессов в формировании городской среды Еревана, художественного вкуса армянской нации. Через музей, через творчество шестидесятников армянская нация стала вписываться в контекст мировой художественной культуры, в его механизм – в мировой арт-бизнес. Это процесс, который требует больших интеллектуальных усилий, воли (Игитян положил начало, а требуется несколько поколений таких же подвижников), больших финансовых вливаний (национальную культуру можно создать лишь на национальные деньги). А сегодня у нации есть этот маленький опыт, есть огромный духовный и художественный мир, который в новых условиях независимой Армении имеет шанс подняться и поднять планку армянской живописи, скульптуры, графики, философской, искусствоведческой мысли – части большой национальной культуры на новый уровень развития.

Музей олицетворяет волю и вкусы одного человека? Думаю, что нет! Он отражает противоречивый и очень интересный, в чем-то уникальный опыт и характер шестидесятников. Музей появился на основе небольшого круга художников, а также части старшего поколения творцов, уцелевших в горниле сталинских десятилетий. К ним

примкнули замечательные художники (А. Каленц, А. Акопян и др.) из диаспоры, репатрианты, привнесшие еще один важный вектор в эстетические искания художественного Еревана. Такого всеобъемлющего синтеза с механизмом самофильтрации и самооценки в нашей истории культуры не было много веков. Все это было впервые в армянской истории, в ее национальной жизни (Ереван впервые по-настоящему реально становился центром армянской культуры), внутри ее художественного воображения, и именно это есть самое ценное в жизни самого музея.

И сегодня музей открыт молодым художникам, новым именам (в этом есть заслуга не только Игитяна, но и той атмосферы 60–70 годов, которая питала всех подлинных творцов). Музей все так же, как и десятилетия назад, делает отбор через одно окно и через одну дверь его бессменного руководителя Генриха Игитяна, где нет и не может быть объективности, но где есть большое чувство личной ответственности. Все пройдет: обиды, ссоры, все хорошее и плохое – и останется разветвленная структура, питающая художественную мысль и художественное творчество Еревана, Армении, всей нации на большом историческом пространстве будущей жизни. Если даже формирование художника или его оценка не рождаются здесь, в музее (в частности, так происходит с художниками диаспоры), то музей чутко реагирует на большинство изменений внутри художественного рынка и пытается быть столь же пылким, столь же открытым, столь же принципиальным и столь же практичным, как и в начале своего пути. Музей пережил несколько периодов взлета и падения. Был период очень изысканных коллекций, был период цельных выставок, но были и времена эклектизма и откровенной безвкусицы. Но он – живой музей, он имеет право ошибаться и выверять, ибо он никогда не был равнодушным, никогда не был беспринципным и всегда – заинтересованным. В этом и есть чудо души музея, ибо он дитя любви, а не долга. И каждый из выставленных в нем художников, которому музей принес славу и известность, формировал сам музей, а музей – создавал, творил, выверял, учил целую нацию. Целая нация впервые за много веков обратила свой взор на светскую культуру своих современников как на целостное и музейное явление, так, возможно, было в лучшие времена Киликийской Армении. Так было и в знаменитых средневековых монастырях, когда архитектура, фреска, миниатюра, музыка и слово жили рядом, рождая армянский художественный мир, но тогда церковный. Великий миф воображения...

Почему Музей современного искусства в Ереване был единственным не только в СССР, но и во всем соцлагере? Почему тоталитарный режим именно в Ереване дал трещину, и именно в области «вечных ценностей», а не, скажем, в области политической мысли? Может, все это стало возможным благодаря тому, что армяне умеют все очеловечить, всему давать свою доброту, свою высокую степень родства, тем самым поднимая вопрос живописи, скульптуры и графики, театральных постановок, музыки из области сиюминутных задач в область высокой культуры, духовного родства. Так было в самые кровавые, мрачайшие и опустошительные периоды национальной истории. Так было в самые благоприятные века... Так будет всегда, ибо не оскудеет вера армяннина в высокое предназначение человека, не погаснет радость и мужество объединяться и объединять, что и есть великий синтез, или просто – МУЗЕЙ.



Открытие Музея современного искусства Армении.
8 июня 1972. Ереван



Сидят: Гаянэ Хачатрян (художник), Ерванд Кочар, Спартак Кнтехиян (архитектор);
второй ряд: Генрих Тигранян (художник), Рудольф Хачатрян, Генрих Игитян, Вруйр Галстян;
третий ряд: Ашот Ованесян, Юрий Бабаян (художник), Минас Аветисян, Погос Айтаян (искусствовед).
1971. Ереван



Карен Джанибекян (артист театра и кино), Рудольф Сафаров (скульптор),
Арто Чакмакчян, Эдуард Харазян, Сейран Хатламаджян.
1967–1968, Ереван



Мгер Мансурян (художник), Роберт Элибекян, Вильям Сароян, Генрих Элибекян,
Ерванд Годжабашян, Сейран Хатламаджян на выставке В. Элибекяна в МСИА.
1976. Ереван



Ш. Хачатрян (искусствовед), А. Акопян (художник), Г. Игитян, А. Пелешян (кинорежиссер),
К. Микаэлян (искусствовед, стоит), Л. Тухикян (артист театра), Р. Хачатрян, Р. Элибекян.
1998. Дом-музей С. Параджанова, Ереван



Арко (художник), Яков Заргарян (музыкант), Ара Шираз, Рубен Адалян, Ф. Е. Элибекян (мать Г. и Р. Элибекианов)
на персональной выставке Роберта Элибекяна (третий слева).
1979. Ереван



Ашот Ованесян, Акоп Акопян, Роберт Элибекян, Вруйр Галстян, Генрих Игитян.
80-е. Ереван



Рафазль Атоян (художник), Варужан Вартанян (художник), Ара Шираз, Лавиния Бажбеук-Меликян (художник), Роберт Элибекян, Юрий Петросян на персональной выставке Эдуарда Харазяна (третий слева) . 1984. Ереван



Երվանդ Կոչար և Դենրիկ Իգիտյան.
Կонец 70-х. Ереван



Акопджан Гарибджанян (художник), Сергей Паралжанов, Генрих Игитян.
1979, Тбилиси

Армения. Поляны осени и горы уже в снегу.
Горацинский монастырь. XIII в.







И где же тут тоталитаризм? Где эта пресловутая репрессивная машина? Собственно, против чего они боролись? И боролись ли они на самом деле? Эти вопросы могут возникнуть лишь у тех читателей, которые плохо или вообще не знакомы с историей СССР, с его жесткой и бездушной идеологической машиной. Хотя задача книги – не показ этой борьбы, тем не менее есть немало акцентов этого противостояния. Все те, кто интересуется этой темой более глубоко, могут обратиться к обширной специальной литературе.

■ Армения, получившая независимость, строит свою новую жизнь, вступив в двадцать первый век. Однако какой она будет, во многом зависит от того, как интеллектуальная, художественная жизнь анализирует, выявляет, создает. Мир армянской культуры богат и малоизучен с точки зрения целостного системного подхода. Особенно это касается глубинных задач мировоззрения и мироощущения творца и нации. За последний век армяне пережили удивительные трансформации, интенсивно желая понять и реальность мира, и свое место, свои возможности в этом мире. Вдумайтесь, в начале XX века наибольшее число армян проживало в следующих городах: Тифлис, Баку, Константинополь. К середине века Ереван и Тбилиси в борьбе за первое место сравнялись, а через десять лет наша столица вырвалась вперед, никому не уступая первенство почти сорок лет. К 1990 году в Ереване проживало более одного

ПОСЛЕСЛОВИЕ

миллиона трехсот тысяч человек. Через десять лет, то есть в наши дни, Ереван лишь замыкает тройку городов с армянским населением, уступая Москве (большой Москве), и Лос-Анджелесу. Какие человеческие, физические и психологические, финансовые и интеллектуальные силы тратит народ, чтобы только выжить. И беда здесь в бездумной и малоэффективной организации всей нации как системы объективного отбора и оценки. Отсюда и те стрессы, то обнищание, которые переживают как жители Армении, так и диаспора. Их взгляды на многие проблемы часто не совпадают. Понятно, что никто нас не организует, если мы не организуемся сами. Никто не заинтересован в нашей качественной жизни, в нашей силе, кроме нас самих. Никто не желает нам больше добра, нежели мы сами. И никто не создает свою национальную культуру без высокоэффективной системы оценки и отбора. Тем более за чужие деньги. Но для этого надо не эмоциональное отношение, а стратегический, системный и высокоэффективный, профессиональный поиск собственного места в этом мире. Именно в Ереване может быть собран, сконцентрирован весь интеллектуальный опыт нации. Как, скажем, Лондон или Париж являются центрами, где сфокусирована вся селективная работа в области английской или французской культуры. Хотя наряду с этими вопросами они решают и мировые. Армянская столица обязана будет дифференцировать многие художественные, эстетические подходы, многие точки зрения из различных стран с непохожими государственными и этническими, религиозными традициями, где проживают наши творцы. Нам нужен не просто факт присутствия того или иного знаменитого творца в другой великой культуре (это и есть пустое хвастовство, выпячивание своей гордыни), нам важно понимать его место внутри собственного художественного сознания, где происходит важнейший опыт синтеза.

■ Ереван – это место синтеза всех мировоззренческих и мироощущенческих проблем, которые отражаются и будут впредь отражаться в национальной культуре. Армянская культура за XX век стала совершенно обновленной (у нас появились такие области искусства, как светская архитектура, градостроительство, профессиональная скульптура, симфоническая музыка и т.д.), ушла от ложных параметров выживания в сторону БОЛЬШОГО СИНТЕЗА, РАЗВИТИЯ, и этому свидетельство – ШЕСТИДЕСЯТНИКИ. Великие творцы национальной культуры XX века, возможно, самого золотого века за всю историю своего существования (это наблюдение принадлежит А. Айвазяну), определили пути развития искусств в Армении, дав высокую планку поиска

Неизвестный мастер.
Надгробная рельеф XVIII в.

и анализа. Сегодня мы можем сказать, что творчество наших главных действующих лиц имеет продолжение в эстетических поисках восьмидесятников... Много среди них подлинно талантливых людей, но мир, в котором они выросли и творили, рухнул в тот самый момент, когда они были на взлете своих творческих возможностей. Поэтому каждый из них стал проходить свой путь по-своему, трансформируясь, адаптируясь к новым условиям художественного рынка. И понятно, что как личности они должны постоянно утверждать правоту собственного пути, собственного художественного мира. Но все усугубляется еще и тем, что на мировом рынке культуры – коллапс художественных идей и, стало быть, художественных форм. И мировой артрынок вынуждает восьмидесятников и сегодняшних творцов приспособляться, чтобы угодить и быть замеченными новыми хозяевами. Но в ближайший период художественный мир уйдет в иные просторы синтеза и тогда у части художников их творчество останется лишь личной биографией, а не опытом художественного поиска нации. Всем нам надо понять лишь одно, что нация кровно заинтересована в эффективном и сильном, многообразном поиске в различных сферах культуры, в различных течениях, и каждая победа, и каждое поражение нации воспринимает очень чутко.

■ Эта книга, по сути, впервые поднимает ряд фундаментальных вопросов нашей национальной культуры, вводит в контекст мировых процессов наше понимание художественной мысли, открывая подлинные возможности нашего самосознания. И, конечно же, всему этому виной великие тени, увидевшие в армянской нации будущее и поверившие в него, давшие Еревану исторический шанс стать молодой столицей древнейшей нации, чья великая культура приобрела смысл в контексте динамики развития мировой истории, обозначив свою самобытную нишу. В начале двадцатых–тридцатых годов армянская культура открылась миру, она принимала и влияла на многие процессы эстетических поисков в различных течениях и формах искусств. И шестидесятники, как важный массив этого модуля, поймали тоненькую нить синтеза, развили ее в систему и теперь остаются хранителями ценностей внутри национального художественного синтеза.

■ Я не жалею, что полтора года писал эту книгу, хотя реально она создавалась более тридцати лет. Некоторые мысли, высказанные на этих страницах, обдумывались много раньше, иные были высказаны в более ранних моих работах. Однако именно здесь эти мысли приведены в целостную всеобъемлющую систему. Само содержание книги, ее важнейшие положения, ее главные действующие лица, само состояние национальной и мировой культуры подсказали именно эту форму изложения и этот ракурс.

■ Мировая культура переживает огромный стресс от того расхождения, противостояния, которое существует между нравственными, художественными, эстетическими ценностями Востока и Запада. Каковы наши приоритеты? Армянские художники многих направлений, многих течений (пусть даже взаимоисключающих друг друга) могут и должны вносить свою лепту в многообразие художественного и эстетического опыта нации и мира. Именно творцы должны быть лучшими выразителями целостной, мировоззренческой, философской, самооценочной мысли нации, в противном случае будет ее распад. Не так страшно ассимиляция (она всегда была у армян, как и у любого другого народа), как страшно мировоззренческое, мироощущенческое непонимание, различие армянских колоний как между собой, так и с самой Арменией. А ведь в диаспоре проживает более семидесяти процентов всей нации, и они живут не только в различных, часто взаимоисключающих этнических, религиозных и культурных пространствах, но и на разных континентах.

■ И сегодня армянская культура как одна из моделей мировой культуры, вместо того чтобы отсекасть, не принимать, должна иметь силы синтезировать, оценивать и предлагать достойное место своим творцам, различным по мироощущению и мировоззрению, по языку и традициям. Это и есть миссия Еревана в XXI веке.



■ Действительно, наступят времена (при условии стабильного и процветающего государства), когда художественной и научной мысли Армении будет предопределена особая роль распознавать и соединять огромные фрагменты национального художественного творчества, разбросанные по всему миру, для осмысления ФЕНОМЕНА НАЦИИ. Потому что именно в этом синтезе наиболее полно проявляется универсальность художественного взгляда армян. И тогда творческие успехи армян – творцов в XX веке, будь то Аршил Горки или Вильям Сароян, Шарль Азнавур или Артур Адамов, Евгений Вахтангов или Рубен Накян, Жорж Питоев или Кети Берберян, Григор Шлдян или Аман Ованес, Кшиштоф Пендерецкий или Агриппина Ваганова, Майкл Арлен-старший или Жансем, Ежи Ковалерович и Жорж Гарварениц, Шер, Гарзу, Леон Тутунджян, Эдгар Шаин – будут не только ублажать гордыню каждого армянина, но и дадут возможность включить их творческий опыт в систему национальных ценностей.

■ Итак, национальная культура сегодня создается во многих странах, на многих языках и во многих эстетических и культурных течениях и традициях – такова наша судьба. Но модуль и мера должны быть даны Арменией. Известно, что великие творцы отличаются от посредственных тем, что не скрывают своих недостатков, а, наоборот, из них делают достоинства, создают подлинное творчество. Точно так же великие народы не исправляют свои ошибки, не жалуются на недостатки, а интересно, глубоко комментируют, выстраивая такие системные условия, чтобы все работало на художественное творчество. Более того, эти великие народы очень умело подают на мировой рынок культуры своих даже второстепенных творцов, свои незначительные художественные успехи. Потому что интересно не только творчество отдельно взятого художника, интересна система художественного мышления того или иного эстетического направления, традиции. Не имея этого важнейшего механизма восприятия и оценки, мы не способны даже для наших великих поэтов, художников

Армения.
Мы вместе,
и с нами Бог, и нас
никто не победит.
Хачкары Гегаркского
монастыря.
XIII в.

отвоевать место на мировом Олимпе. Все, кто так или иначе оценены миром, попали туда благодаря усилиям других культур...

■ В то же время, как бы оправдывая нашу слепоту и бессилие, мы часто любим повторять, что армяне – маленький народ. Не понимая, что таким образом мы наносим сокрушительную психологическую травму нашему творческому сознанию. Мы не желаем прислушаться ко многим нашим великим – хотя бы к мягкой и мудрой подсказке Вильяма Сарояна. Прочтите его рассказ «80000 ассирийцев». И еще один красноречивый факт нашей истории, опровергающий этот ушербный взгляд, дающий повод для более глубоких раздумий. В 301 году, когда Армения приняла христианство как государственную религию и стояла у истоков зарождения христианской культуры, она не была могущественной страной ни по одному известному параметру. Но она около тысячи лет на равных с Западной ветвью христианства закладывала основы, создала мировую христианскую культуру. Армения тогда была открыта для большого синтеза. Я этот период называю АРМЯНСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ. Все дело лишь в том, какие задачи мы ставим...

■ Однако сегодня условия и задачи иные, но лишь условия и задачи, а не содержание. Мировая христианская цивилизация (последние более чем двести пятьдесят лет ведомая протестантизмом) слишком самоуверенная, благодаря поразительным успехам в области науки и высоких технологий, теряет ориентиры морали и нравственности, становится все более и более агрессивной, и, стало быть, поверхностной. Может, это время перемен, время ожиданий? Культура XX века, время больших трансформаций, где налицо кризис философско-религиозных взглядов. Одновременно поразительны открытия в области генетики, психологии, медицины, геномной инженерии... Все это дает возможность по-новому увидеть человека, а глобальный информационный прессинг TV и INTERNETа преследует его повсюду, завораживая и превращая его в частицу этого же потока...

■ Есть огромный многообразный духовный опыт каждой нации, и без этого опыта нам не подняться на новый уровень развития наших взаимоотношений в мире. Никто не хочет терять собственное лицо, никто не хочет терять собственную душу, но все готовы быть понятыми в этом мире. Все люди осознают хрупкость и многообразие жизни на нашей планете. Армяне удивительным образом сочетают и развивают как опыт Востока, ибо живут на востоке, так и опыт Запада, чьи интеллектуальные ценности дали возможность им выделиться из племен и народов региона, дав национальной жизни путь самопознания.

■ И последнее. Так на протяжении веков исторически сложилось, что в смысле разнообразия и качества профессиональной культуры, в отдельных ее проявлениях, армянская нация часто бывает шире и сильнее, чем Армения... Однако Армения творит во всех областях искусств. Армения дает силы творцам, но должна давать и МЕРУ селективного отбора художественных идей и творцов. Одновременно Армения должна давать МОДУЛЬ и МЕХАНИЗМ понимания границ синтеза национальной культуры. «Всемирный фонд армянской культуры» может и должен стать тем реальным механизмом, который определит не только творческие, интеллектуальные ресурсы нации, но и ее границы, объем, финансовые и иные возможности. И тогда Армения откроет деятелям национальной культуры путь в мировое искусство.

■ И сегодня мы делаем первый и решительный шаг в этом направлении.



ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Рубен Ангаладян (1947г.) – крупный армянский писатель, культуролог и философ, автор 16 книг, в том числе: «Хорал» (Ереван, 1975), «Ушелые» (Ереван, 1979), «Весь день» (Ленинград, 1987, Монреаль, 1997), «Национальное самосознание» (Ереван, 1997), «Слова для облаков» (Санкт-Петербург, 1997), The architecture of pandect (New-York, 1998) и других. Произведения Р. Ангаладяна изданы на многих языках в более чем 15 странах мира.

Р. С. Ангаладян

АРМЯНСКИЙ АВАНГАРД В ЭПОХУ ТОТАЛИТАРИЗМА

КНИГА ЭССЕ

Редактор К. М. Успенский

Художник Е. Б. Большаков

Подготовка иллюстраций Б. А. Смирнов

Корректоры А. Р. Ангаладян, Е. К. Кондачкова





ISBN 999305447-X



9 789993 054474

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

The Armenian Avant-Garde within Totalitarianism

This file was downloaded from:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0245?lang=en>

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

Армянский авангард внутри тоталитаризма

Файл скачан со страницы:

<https://rudolfart.com/publications/Pub-0245?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.