

К ОЦЕНКЕ ТВОРЧЕСТВА МАРТИРОСА САРЬЯНА В АРМЯНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ 1920-Х ГОДОВ

Становление современного армянского искусствознания неотделимо от истории отечественной художественно-критической мысли, которая, зародившись в конце XIX и начале XX века, получила новый импульс и особое содержание в годы создания армянского советского государства. Ценный материал для понимания теоретических и методологических установок художественной критики тех лет содержится в работах, относящихся к творчеству крупнейших представителей армянского советского искусства, наиболее значимых его фигур.

В данной статье, отнюдь не претендуя на полноту освещения вопроса, мы попытаемся в общих чертах обозначить амплитуду идейно-эстетических и методологических «колебаний» армянской художественно-критической мысли 1920-х годов на примере творчества Мартироса Сарьяна, которое, благодаря своему масштабу и значению, оказалось в центре столкновения различных, а порой и противоположных взглядов на искусство, на суть и природу художественного творчества.

Одним из первых, кто более или менее обстоятельно обратился к творчеству армянского мастера в советские годы, был писатель и публицист Костан Зарян. Особый интерес представляет его статья «Мартирос Сарьян и его искусство» («Պշրար», 1923, № 10–11), позволяющая судить об эстетических предпочтениях и особенностях критического метода автора.

Статья была приурочена к 20-летию творческой деятельности художника, призванного, по словам К. Заряна, «в силу своего таланта и темперамента дать армянской живописи новый импульс, наметить новые пути, пробудить эстетическое сознание, наивысшим проявле-

нием которого является национальный стиль»¹. Отталкиваясь от известной статьи М. Волошина о Сарьяне («Аполлон», 1913, № 9), писатель привлекает к анализу культурно-исторический феномен «ориентализма», высказывая ряд интересных и верных суждений об «однобокости» и «оскорбительности» «ориенталистического» понимания Востока. «Европейский художник, — пишет Зарян, — подходит к Востоку с готовой техникой, с заранее заготовленными красками на палитре, со своими представлениями о творчестве. Он пишет „головой“, с уже заданной направленностью сознания. Он ищет у нас материал, но не суть. Вот почему, независимо от личной искренности художника, его произведение зачастую оказывается фальшивым, так как не соответствует сущности действительности» (с. 5). Вместе с тем, выявляя характер различий между «ориентализмом» подобного рода и сарьяновским подходом к культуре и быту Востока — цельным, безыскусным, органичным, — автор считает, что армянский живописец «с его ви́дением, способностью к синтезу, впечатлительностью и поэтическим накалом творчества всецело принадлежит к Востоку» (с. 9). Именно здесь, по мнению Заряна, коренится реализм художника, его умение воплощать «не одну только форму, но и дух жизни в том счастливом единении, которое является основой бытия» (с. 8). Определяя реализм как самую суть творческого метода Сарьяна, автор выносит решающее суждение: «Так вплотную, как Сарьян, к проблеме самобытности армянского искусства никто еще не подходил» (с. 7). И это главное, что, по мнению критика, выделяет Сарьяна из ряда даже наиболее выдающихся армянских мастеров, ибо «мы, — как пишет Зарян, — должны найти лейтмотив новой армянской действительности, синтезировать ее колорит, создать стиль, который станет наилучшим доказательством нашего бытия...» (с. 9). Таким образом, анализ творчества Сарьяна приводит автора

¹ Կ. Չարյան. Մարտիրոս Մարյան և իր արվեստը // Պշարար, 1923, №10-11, էջ 4: В дальнейшем страницы этого источника указываются непосредственно в тексте.

статьи к выводам о необходимости создания универсальных форм выражения художественного самосознания нации, т. е. национального стиля. И решающая роль в этом отводится автором именно Сарьяну («...в конце концов, он /Сарьян/ должен дать армянский стиль армянской действительности»²). Выступая горячим поборником «национального стиля», Зарян смыкался с теми деятелями армянского искусства, которые в поисках истоков этого стиля последовательно обращались к армянскому средневековью и народному творчеству (А.Таманян, М.Сарьян, А.Коджоян и др.)³

Отдельные утверждения Заряна в свое время были встречены жесткой критикой, отражающей идейно-эстетические расхождения в вопросах трактовки сарьяновского творчества. В данном случае имеется в виду статья художника Габриэла Гюрджяна под названием «Где же профессиональная этика», опубликованная в качестве полемического ответа на статью Заряна «Советский Союз на Венецианской выставке»⁴. Неожиданно превосходящая предмет рецензирования и по объему, и по своей эмоциональной остроте, имеющая и некоторую политическую подоплеку (к тому времени Зарян надолго покинул Страну Советов), публикация Гюрджяна интересна прежде всего с точки зрения содержащихся в ней искусствоведческих суждений, относящихся к творчеству М.Сарьяна, которого Зарян «неосмотрительно» причисляет к

² *Կ. Չարյան. Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում // Նոր ակն, 1924, № 10, էջ 189:*

³ Особое значение Зарян придавал народному творчеству. «Каждый народ, — читаем в одной из его статей 1923 года, — существует постольку, поскольку проявляет свой собственный стиль.

Армянское народное искусство может представить широкие возможности для приложения национального гения. Оно наметит пути, которые заказаны отдельным художникам, разовьет наш вкус и в конце концов выявит наш национальный облик» (*Կ. Չարյան. Ժողովրդական արվեստը // Պայքար, 1923, № 9, էջ 14-15.*

⁴ См.: *Գ. Գյուրջյան. Ու՛ր է պրոֆեսիոնալ էտիկան (Պատասխան Կ. Չարյանի «Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում» հոդվածին) // Նոր ակն, 1924, № 14, էջ 256-258, № 15-16, էջ 294-297.*

школе француза Анри Матисса⁵. Этот тезис становится не только главным объектом энергичного возмущения Гюрджяна, но и поводом для сопоставительного анализа искусства Матисса и Сарьяна. Верная в отдельных своих положениях, но лишенная необходимой гибкости, эта сравнительная характеристика подводит Гюрджяна к ряду необоснованных высказываний об искусстве французского художника, рожденных либо полемической страстью, либо идейной конъюнктурой. Так, Матисс оказывается поверхностным декоративистом, не способным проникнуть в суть явлений и «не сумевшим выработать свой индивидуальный стиль», а такой оригинальный мастер, как Павел Кузнецов, принимавший, наряду с Сарьяном, участие в Венецианской международной выставке (Биеннале) 1924 года, — «сравнительно второстепенным художником»⁶. Не совсем точно определяются стилистическая принадлежность работ Матисса («неопримитивист», «экспрессионист»), их декоративно-колористические свойства и т. д. Сомнительными представляются и некоторые «противоречия», которые находит у Сарьяна Гюрджян. Вместе с тем, опираясь на художественные критерии и оценки, он удачно избегает предвзятых социологических схем, имевших большое распространение в советском литературоведении и искусствознании тех лет и крайне обеднявших научное истолкование историко-художественных процессов.

Примером именно такой тенденциозной трактовки искусства Сарьяна может служить небольшая книжка Г. Ванандеци, изданная в 1926 году⁷. Предметом исследования автор избрал общественное значение творчества Сарьяна, которое анализируется им с позиций социологического метода. Последний, как известно, восходил к

⁵ *Կ. Չարյան*. Խորհրդային Միությունը Վենետիկյան ցուցահանդեսում, էջ 188:

⁶ *Գ. Գյուրջյան*. Ու՞ր է պրոֆեսիոնալ էտիկան... // Նոր ակոս, 1924, №14, էջ 257:

⁷ Տե՛ս: *Գ. Վանանդեցի*. Մարտիրոս Սարյան, Եղիշե Զարեմ (նրանց ստեղծագործությունների հասարակական նշանակությունը). Երևան, 1926.

учению Г.Плеханова о поиске так называемого «социологического эквивалента» художественному явлению и имел в основе универсальный принцип «социологизма», заставляющий рассматривать художественные явления как «продукт данной социальной действительности», «необходимое проявление классового бытия», выраженную «специфическим языком искусства жизнь определенной общественной группы»⁸. У некоторых последователей метода это вело к прямому соотнесению генеалогии художественных процессов с общественно-экономическими формациями. Так, В.Фриче, автор едва ли не канонической «Социологии искусства», ссылаясь на марксизм, писал, что «определенным организациям хозяйства всегда и везде соответствуют неизбежно закономерно известные общественные формации, а этим последним столь же неизбежно, столь же закономерно — определенные типы и формы идеологических надстроек, в том числе — искусства»⁹. Отсюда следовал вывод, что уровень художественной культуры прямо пропорционален хозяйственному уровню общества и, следовательно, «...чем выше хозяйственные формы, опирающиеся на самую высокую технику, тем более высокое искусство они порождают, обеспечивая превосходство в области искусства той стране, которая находится впереди других в хозяйственном и техническом отношении»¹⁰. Влияние социальных факторов на художественное творчество, таким образом, непомерно выпячивалось, а сложные взаимоотношения ис-

⁸ В.Переверзев. «Социологический метод» формалистов // В.Переверзев. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982, с. 379.

⁹ В.Фриче. Социология искусства. 3-е изд. М., 1930, с. 9—10. «...„Социология искусства“, написанная в 1923 г., — замечает современный исследователь, — работа, в которой положения его /В.Фриче/ социологической теории высказались с наибольшей полнотой и ясностью» (Н.Козюра. Борьба с вульгарной социологией. Классовость и народность искусства // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М., 1977, с. 64). Добавим, что работа Фриче всего за несколько лет была многократно переиздана.

¹⁰ Там же, с. 65.

куства и общества получали одностороннюю и вульгарную интерпретацию. Тот же Фриче, например, считал, что «на разных ступенях общественной эволюции менялась некоторым образом социальная функция искусства, оставаясь по существу одинаковой всегда как некое средство организации социальной психики и социальной жизни»¹¹.

Аналогичные взгляды на искусство высказывал Ванандеци. «1) Искусство, — читаем в одной из ранних его статей, — возникает из естественной потребности человека наслаждаться прекрасным. 2) Искусство, будучи способным доставлять человеку наивысшую духовную радость, является средством психологической организации общества. 3) Насколько общество крепнет экономически, настолько выше его художественная потребность»¹². При этом теория классовой борьбы, разработанная марксизмом, вооружила писателя дополнительным критерием оценки художника и его произведений — понятием «классовой сущности». Не случайно же он замечает, что «...в настоящее время не найдется кто-либо, кто отрицал бы классовость искусства»¹³. Как же оценивает он искусство Сарьяна?

Критически анализируя тематические, жанровые и формальные особенности произведений Сарьяна с точки зрения их «классового содержания», Ванандеци находит неудовлетворительным уровень понимания художником новых общественных требований, предъявленных к его творчеству: «Сарьян все еще чужд советскому быту (հոգևիցւոյն)» (с. 12). Причину этого автор усматривает в том, что художник идеализирует реалии безвозвратно ушедшей в прошлое, отжившей действительности: «Старое кажется ему естественным, новое — искусственным» (с. 12). Касаясь пейзажных работ Сарьяна, Ванандеци пишет, что в них выражены не более, «чем ностальгичес-

¹¹ Там же, с. 13.

¹² *Գ. Վանանդեցի. Գեղարվեստը քանվորներին* // Նոր ակոս, 1924, № 5, էջ 93:

¹³ *Գ. Վանանդեցի. Մարտիրոս Մարյան. Եղիշե Զարեց, էջ 3*: Страницы этого издания далее цитируются непосредственно в самом тексте.

кая любовь избегающего городской культуры интеллигента к природе и мещанские чувства патриота» (с. 11). Еще более резких суждений удостоиваются натюрморты художника. Ссылаясь на мнение одного из основателей социологии искусства, немецкого ученого В. Гаузенштейна¹⁴ о том, что «...натюрморт является отражением господствующего в капиталистическом обществе товарного фетишизма»¹⁵, и в плане «внутреннего», «психологического» содержания представляет собой наиболее уязвимый вид искусства, Ванандеци именно этим объясняет «господство натюрморта в творчестве Сарьяна» (с. 17). Портретам последнего (в том числе и «Портрету поэта Егише Чаренца» 1923 года) ставится в упрек «натюрмортность», которая якобы сводит изображение к декоративному мотиву, отсутствие психологической и социальной характеристики образа, словом, поверхностная живописность. В качестве единичных исключений упоминаются портреты А. Иоаннисяна и С. Срапионяна (Лукашина; оба портрета — 1923), которые, по мнению Ванандеци, будучи отмечены печатью высокого технического мастерства, все же лишены «вдохновения, революционного содержания, по-

¹⁴ В Советском Союзе В. Гаузенштейн являлся одним из наиболее авторитетных представителей социологии искусства. Его книга «Опыт социологии изобразительного искусства», на которую ссылался Ванандеци, была издана в русском переводе в 1924 году. И хотя по мнению армянского литератора, немецкий ученый не являлся «последовательным марксистом», «с методологической точки зрения советская социология искусства во многом была близка, особенно в искусствоведении, построениям Гаузенштейна» (А. Мазаев. Некоторые вопросы методологии советского искусствознания 20-х годов // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983, с. 75).

¹⁵ В советском искусствознании аналогичную генеалогию жанров изобразительного искусства предлагал А. Федоров-Давыдов, автор книг «Марксистская история изобразительных искусств. Методологические и историографические очерки» (Иваново-Вознесенск, 1925) и «Русское искусство промышленного капитализма» (М., 1929). Ранее Федоров-Давыдов опубликовал рецензии на книги В. Гаузенштейна «Искусство и общество» (М., 1923) и «Опыт социологии изобразительного искусства» (М., 1924).

тому что художник... давая лишь внешнее правдоподобие, не улавливает наиболее характерной и ценной черты портретируемых — их революционной сущности» (с. 17-18). В конечном итоге Сарьян объявляется субъективистом и формалистом.

Отдельного внимания заслуживает метод, которым пользуется при анализе произведений Сарьяна Ванандеци. Упрощенный, механический разбор формальных средств, использованных художником, соотнесение образной и стилистической структуры его работ с отвлеченными идейно-эстетическими и историческими категориями, без учета имманентной специфики искусства, — вот путь, подводящий автора к решительным выводам относительно «реакционности» сарьяновского творчества. Характерно, что и здесь Ванандеци отражает общие установки советского искусствознания середины 1920-х годов, представители которого, пытаясь применить на практике знаменитое плехановское учение о «двух актах материалистической критики» — «социологическом» и «эстетическом», стремились привить науке об искусстве методы формального анализа и тем самым «примирить» социологию искусства с так называемой формальной школой, имевшей большое распространение в отечественном литературоведении и искусствознании первой половины 1920-х годов (В.Жирмунский, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Г.Шпет, Б.Эйхенбаум, Б.Ярхо, Д.Недович, К.Богаевский и др.). Процесс на первых порах чисто внешнего, «корпоративного» соединения, а потом все более глубокого срастания формальных и социологических методов изучения искусства выразился в развитии «формально-социологического» направления (П.Сакулин, Ф.Шмит, И.Иоффе), определившегося во второй половине десятилетия, но взаимный методологический интерес социологии искусства и формальной школы наметился уже ранее, в частности после дискуссии 1924 года о формализме на страницах журнала «Печать и революция»¹⁶. Неудивительно поэтому, что в своей книге о Сарьяне, из-

¹⁶ Об этом см.: *А.Мазаев. Указ. соч.*

данной в период формирования данного направления, Ванандеци пытался еще очень прямолинейно, механически совместить диаметрально противоположные методологические принципы, прилагая чисто формалистические наблюдения над жанровой или, скажем, колористической структурой произведений художника к историко-социологическими суждениям о его искусстве в целом¹⁷.

Конечно, приведенные нами примеры не исчерпывают собой весь спектр художественно-критических суждений, затрагивающих проблемы творчества Сарьяна на протяжении 1920-х годов. Еще раз подчеркнем, что нам хотелось лишь очертить круг идейно-эстетических и методологических установок армянской художественной критики тех лет применительно к искусству этого мастера. С развитием отечественного искусствознания односторонняя, вульгарно-социологическая трактовка творчества Сарьяна была преодолена и отброшена, наследие художника получило профессионально компетентное, объективное истолкование и оценку, а сам он занял подобающее ему место Мэтра советской армянской живописи.

¹⁷ Для вульгарно-социологических концепций искусства стремление объединить социологические и формальные методы анализа художественного творчества было особенно характерно. Вот что пишет об этом В. Полевой: «Обе точки зрения /"социологическая" и "формальная"/ в своих крайних выражениях страдали односторонностью. Эти крайности оказывались почвой для вульгарно-социологических теорий в искусствознании, согласно которым, с одной стороны, анализ художественного явления исчерпывался определением его классового субъекта, а с другой — вся система классового истолкования искусства опиралась на формальную схему его стилистической эволюции, предложенную, например, Вельфлином или Воррингером. Примеры тому дает "Социология искусства" В.Фриче, появившаяся в 1926 году» (В. Полевой. Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании 1920-х годов // Из истории советской эстетической мысли. Сб. ст. М., 1967, с. 222).