

ГРИГОР ХАНДЖЯН — ЖИВОПИСЕЦ, ГРАФИК

(О мировоззренческих и образно-стилистических аспектах творчества)

В. М. ГАМАГЕЛЯН

Для оценки вклада, который внес Григор Ханджян своим творчеством в дело развития культуры нашей страны, недостаточно ограничиться одним перечислением званий и наград, присвоенных, присужденных ему официальными крутами. Гораздо важнее отметить, что истинное признание свое он получает от благодарного народа, неподдельно искреннего в своем отношении к мастеру, посвятившему себя служению общечеловеческим идеалам, сближению культур и народов.

Ханджян принадлежит к той особой категории деятелей искусства, которые, будучи при жизни признанными поистине народными творцами, не опускаются до широкопотребительского вкуса; которые, будучи на редкость чувствительными, умеют поддерживать труднейшее равновесие между «принятым» и «новым».

Сфера творческой деятельности Григора Ханджяна очень широка и многообразна. Она охватывает разные области изобразительного искусства, в каждой из которых созданные им произведения по объему, по полноте и художественной значимости составляют веку в современном армянском искусстве—будь то в книжной или в станковой графике, в живописи, в монументально-декоративном искусстве. И каждая область, в которой работает художник, столь плодотворно и насыщенно, заслуживает пристального изучения.

Сила этого мастера заключается не только в многостороннем проявлении таланта, но, возможно, в большей степени в создании художественной концепции, обеспечившей логическую стройность и целенаправленность всего творческого процесса, неповторимость пластического языка и образного мышления.

На первый взгляд, живопись и графика Ханджяна стилистически и даже эмоциональным строем отличны, самостоятельны. Однако на протяжении всего творчества два качественно разных искусства неоднократно скрещиваются, синтезируются в третьем качестве и рождают в соединении значительные, этапные произведения, как например, картоны для гобеленов, натюрморты 80-х годов, рисунки зарубежных циклов, монументальные панно. Неизбежно и естественно графика и живопись, влияя друг на друга, взаимно обогащаются, как художественно, так и тематически; и через это совершенствуется техника, развивается мировоззрение художника.

В армянскую живопись художник вошел как мастер тематической композиции, лирических, жанрово-философских картин, в которых повседневность представлена в необычном, одухотворенном, возвышенном свете. Тематические картины художника на протяжении лет претерпевают изменения, но неизменным в них остается некий синтез, сплав лирического настроения с рассудочно-аналитическим восприятием мира. Этим качеством обуславливается своеобразие палитры живописных полотен, палитры, как бы создающей мир по внутренне раз-

рабочей, заданной программе, выдерживающей дисциплину мысли и чувства.

В начале 50-х годов картины Ханджяна строятся на воспроизведении жизненно конкретного материала, достоверного, и в то же время овеянного романтикой трудовых будней. Картины отвечают духу времени, несколько насажденному энтузиазму послевоенного периода. Привлекательность их заключается в свежести колорита, световоздушной среды, в правдивости изображаемых деталей. Их живому восприятию во многом способствует ощущение активной «включенности» художника в среду картины, в процесс текущей жизни. Они адресуются зрителю—современнику—своей проблематикой, сюжетом, настроением, но пока еще не достигают обобщающих высот в искусстве, нуждаясь в конкретной сиюминутности материала, в ее описательности, о чем свидетельствуют работы: «На берегу Севана» (1956 г.), «Рыбацкая лодка» (1955 г.), «Счастливая дорога» (1952 г.), «В мастерской художника» (1953 г.), «Строители Еревана» (1960 г.).

Начало творческой деятельности Ханджяна совпадает со временем обновления общественной и культурной жизни народа, с временем, исчисляющим новый период советского искусства, и этапные изменения, происходящие в художественной и общественной среде, неизбежно отражаются на творческом развитии художника как части общего процесса.

Во всей картине развития советского искусства на периферию 50-х и 60-х годов приходится период переломных преобразований, очень важных для сознания людей—психологической и эстетической переоценки явлений. Преодолевается определенная скованность в мышлении, в искусстве, связанные с общим потеплением политической атмосферы страны постсталинской эпохи; раздвигаются рамки представлений, пределы возможного в творческом осмыслении действительности; упрощается понятие реалистического искусства. С развитием мироощущения, мировосприятия обогащаются художественные методы. Ханджян одним из первых в этом поколении художников своим творчеством способствует переходу искусства в новую ступень развития. В 60-х годах и далее в жанровых картинах мастера воплощаются жизненные наблюдения более обобщенного характера, наделенные языком иносказания, сочетающие в себе реалистическую достоверность с абстракцией идеального и вымысла.

Развитию художественной концепции Ханджяна во многом способствуют путевые зарисовки, этюды, циклы зарубежных рисунков, картины, которые отражают новые, свежие впечатления художника от иного мира. Все более расширяющийся круг явлений, вовлекаемый в сферу внимания мастера, побуждает к более тщательному отбору материала, стимулирует обобщение, сущностное восприятие конкретности, учит философскому восприятию жизни. Примером подобного нового мышления, примером синтеза многих аспектов реальности в одной тематической общности являются картины 60-х—70-х годов: «Сумерки» (1962 г.), «Хлеб, любовь и мечты» (1964 г.), «Подсолнухи» (1970 г.), жанровые портреты, портреты-типажи, натюрморты с этнографическими элементами. В них лиризм, правдивые жанровые характеристики сочетаются с созерцательностью, с символическим языком, воплощающим вечные философские категории. Последние качества закрепляются и уже нескрываемым, явным контекстом проступают в тематических натюрмортах конца 70-х—80-х годов,

Их всех объединяет одна общая характерная черта при всей оригинальной неповторимости каждого. Строгость и лаконизм языка, определенная графичность манеры, с точностью академического рисунка передающая формы, линии, объемы, и рядом с этим—необычные пространственные ракурсы изображаемого, резко урезанные, «приостановленные» формы, вольные, условные предметные сопоставления и контексты, усложняющие ассоциативный ряд в прочтении картины—подобные художественные средства поддерживают строгую концептуальность композиций, выдержанность их в рамках тематического ряда и одновременно сообщают острую, пронзительную экспрессивность их эмоциональному строю. В тематическом и идейном плане в этих натюрмортах неповторимость заключается в том, что в них абстракцией мысли, универсальностью человеческих чувств, интеллекта устанавливается связь времен, определяется место художника в жизни, в искусстве, выдерживается своеобразная модель мироздания. Названия натюрмورتов уже подсказывает их содержание: «Натюрморт с Венерой» (1978 г.), «Итальянский натюрморт», «Посвящается Манцу» (1974 г.), «Натюрморт. Посвящается Врубелю» (1977 г.), «Посвящается художникам» и триптих (1977 г.)—«Натюрморт 24 апреля» (1980 г.), «Благославение» (1975 г.), «Роден» (1980 г.), «Эль Греко» (1980 г.), «Боттичелли» (1980 г.), «Микеланджело» (1980 г.). В последних 6 картинах, объединенных общим названием «Руки», связь, диалог между эпохами осуществляется посредством столь любимой художником детали—многозначно фрагментированным сопоставлением рук—носителей разных культур и в то же время заключающих в себе черты общечеловеческие. Подобная яркая метафора в композициях натюрмورتов в целом их охвате олицетворяет творческую волю человека-демиурга, уподобленного самому Создателю. Величие эпохи Возрождения, несомненно, вдохнуло энергию в мир чувств и мыслей художника. И, несмотря на остросовременную жилку, напряженно усложняющую картину, и на богатый ассоциативный ряд, связывающий их с большим кругом художественных явлений, все же в них превалирующим императивом звучит рационалистическая упорядоченность, композиционная сконструированность, свидетельствующие о дисциплине мысли, базирующейся на принципах академической школы.

Мысленно объемля все творчество мастера, восстанавливая одно произведение за другим, нельзя не заметить то, что повторяющимся и любимым мотивом в его творчестве являются «руки» в разных конфигурациях, контекстах, в разных смысловых наполнениях и прочтениях. Языком рук передается душевное состояние, чувство, тончайшие интонации, может быть, неподвластные иному способу выражения. Композиционно акцентированная, эта деталь, программно проходящая по всему творчеству, образует мощный аккорд настроений: благославляющие, проклинающие, непокорные руки матери в «Ранах Армении», разведенные в страданиях, всеприемлющие и вопиющие руки матери в «Танце сасунцев»; творящие руки композитора в «Несмолкаемой колокольне»; протестующие и борющиеся руки героев в «Балладе о рыбаке», в сериях «Даты из истории армянского народа», «И это в наши дни», надрывный излом сплетенных рук группы «Пьета» из картона «Вардананк» и т. д. В последних же полотнах-натюрмортах руки представлены не как детали, а как непосредственные герои ситуации, несущие на себе наибольшую из всех «рук» экспрессивную и психологическую нагрузку, несмотря на предельно сдержанную их жестикуляцию.

Руки натюрмортов—это символы эпох, символы вечного человеческого начала.

Именно эти живописные натюрморты философским своим пафосом, энергией мысли и чувства, внутренним накалом—но, отнюдь, не манерой и не формой—роднятся с графическими произведениями художника.

Касательно графики Ханджяна, его стиля в этой области, следует подчеркнуть то обстоятельство, что в противовес указанным живописным работам стиль его свободен от скульптурной пластики форм в крайнем своем выражении, от линейно-конструктивной подчеркнутости, как это не парадоксально. Рисунки художника характеризуются экспрессивно-живописными чертами, во многом впитавшими в себя традиции великих мастеров живописного рисунка, таких, как Рембрандт, Гойя, Домье. Органическая близость с ними, а также отточенное мастерство художника сказывается во многом: в умении организовать, лепить формы массивами тоновых пятен, вдохнув в них жизнь изменчивым освещением, владением тончайшим нервом экспрессии света и тени, в способности воспроизводить само движение, развитие, становление изображаемых форм. Следствием этого является то, что уже в момент зарождения происходит наполнение рисунка смыслом, содержанием, чувством. Сказанное подтверждается анализом этюдов, набросков, зарисовок, эскизов и, наконец, окончательных вариантов рисунков. Характерные качества графики Ханджяна контрастируют, ярко выделяются на фоне большинства его живописных работ. В отличие от последних, где твердая продуманность цветовой и композиционной структуры вкупе утверждают дух статичности, в рисунках доминирует внутреннее движение, динамика, развитие, как в плане содержания, так и формы. Композиционные составные ненавязчиво, исподволь организованные в гармоничное целое, непосредственно и открыто воплощают в себе стихию творчества, сам процесс его, поэтому эмоциональным своим воздействием графические произведения необыкновенно сильны и, вместе с тем, неоднозначны. Они с особой открытостью и смелостью выявляют тайный мир творческого процесса и указывают на принципиальную приверженность мастера к рисунку как первейшему и наиважнейшему орудию в изобразительном творчестве, как к основе основ во владении художественным пластическим мышлением.

На наш взгляд, творчество Ханджяна тем своим зрелым обликом, каким оно предстает перед современным зрителем, во многом обязано книге. Именно в этой области начались процессы созревания и кристаллизации его творческих принципов. Через книжную графику пролагается путь, знаменующий новое, самобытное явление в искусстве.

Стиль книжного иллюстрирования мастера меняется и развивается на протяжении всего творческого пути по мере развития и формирования мировоззрения, по мере высвобождения художника от социально-политического диктата времени, от сковывающих пут «канонизации» и по мере приобретения достаточной автономии в искусстве и в жизни.

В первоначальном раннем периоде (сразу после Художественно-театрального института), когда сильно еще влияние «школ» и «мастерских», воспитывающих дух приподнятого, помпезного реализма, художник не осмеливается оторваться от конкретности предметного живописания и организует иллюстрации соответственно по типу страничного включения в книгу. В них внимание сосредотачивается исключи-

тельно на схожем воспроизведении литературных реалий, в основном — на сюжете (аналогичное явление имеет место и в живописи). Очень скоро этот период перерастает в зрелую стадию мышления, когда для образно-композиционного пласта литературного произведения находят-ся более совершенные средства — серийные композиции, сопровождаемые вспомогательными рисунками и оформительскими элементами. Т. е. появляется целостный подход к проблеме иллюстрирования и к вопросу создания изобразительного аналога.

Тоновые серийные иллюстрации, по сути своей станковые, предоставляют большую свободу творческому воображению, но удерживаются на стезе установившихся традиций в искусстве эпохи 50-х—60-х годов. Однако развивающаяся, казалось бы, в общем русле ханджяновская манера недолго задерживается под сенью «всеобщности», самобытное и мощное его мышление очень скоро, с первых же серийных иллюстраций, прорывается в сферы абстрактного обобщения, в сферы образного транспонирования литературных реалий в изобразительные, в сферы оформительской организации книги. В то же время от принципа «серийности» оно не отходит, по всей вероятности, по причине классического соответствия данного принципа его собственному видению. Серийное развитие, позволяющее окончательно и связанно переводить единичное в целое и обобщить их, из книжной области естественным образом просачивается в станковую и способствует, как важный фактор, формированию его мировоззренческой концепции в искусстве. Тому свидетельство вся станковая графика Ханджяна. Не случайно то обстоятельство, что именно в серийно иллюстрированном типе созданные им произведения по праву считаются шедеврами книжного искусства.

Что же касается художественной, исполнительской манеры иллюстраций, то картина ее развития такова: если в первых работах мастер непосредственно иллюстрирует живописью («Ануш», «Охота на Лалваре», «Гикор»), или техникой, создающей эффект живописания (напр., соус в «Давиде Сасунском»), и формы в них моделирует тоновыми и цветовыми переходами, приближающими их к иллюзорной материальной опутимости, то, начиная с «Сако Лорийского» (с 1959 г.) иллюстрации вступают в сугубо графическую сферу своего воплощения. Рисунки, изображенные соотношением больших масс света и тени, являющие собой типичный пример экспрессивной живописной графики, выражаются более условными художественными средствами. Абстракция линий и пятен позволяет достичь композиционной полноты при незавершенности рисунка. В арсенал изобразительных средств активно вовлекается такой абстрактный элемент, как пространство книжной страницы. Эти послышки уже знаменуют зрелость большого мастера, что наиболее ярко выявляется в «Ранах Армении» Хачатура Абовяна и в «Не-смыслемой колокольне» Паруйра Севака.

Всякая условность в графической манере художника варьируется и развивается преимущественно в пределах живописного рисунка, в основе которого лежит неизменное рациональное зерно — реалистическое изображение, правдивое перевоплощение мира. Это качество — основополагающее для всех работ художника с самого начала его творческого пути. И как бы не менялся жанр, вид, стиль, художественная манера его безошибочно узнаваема. Графические произведения Ханджяна, в частности иллюстрации (даже оформления последних лет), наделяются также еще одной неотъемлемой чертой содержательного плана — пафосом гражданственности, историзмом и той концентрацией психо-

логического содержания, которая сопричастна большим человеческим чувствам, сильным внутренним порывам, отвечающим моральным устремлениям и зову совести. Монументальные исторические темы в иллюстрациях, раскрытые именно в таком психологическом аспекте, наделяются близким человеческим содержанием и вызывают к активному зрительскому соучастию. Воплощенная в композициях психология—это состояние крайнего духовного напряжения, граничащего с надрывом, выход из которого посредством сопереживания и сострадания равноценен очищению, просветлению, катарсису. Блестящим примером могут быть, например, листы «Молитва», «Изгнание» (из «Ран» Абовяна), «Резня», «Помрачение» из «Колокольни» Севака, «Танец», «Распятая мать» (из «Сасунцев» Эмина) и др., в которых найдена грань соприкосновения казалось бы таких противоположных качеств, как монументальное и камерное, историческое и психологическое, рациональное и эмоциональное. Проявления эти соединены, примирены, как нам кажется, на почве патриотического, национального чувства, которым осмыслены почти все произведения художника.

Зачастую представляется, что темы иллюстраций выбраны художником сознательно, с целью выражения собственного кредо, позиции гражданина своей эпохи. Книги, рожденные в таком созвучии содержания литературного произведения (будь то родного армянского или близко пережитого русского) с силой внутреннего убеждения художника, являют пример настоящего, большого искусства. Может быть, именно по этой причине многие графические листы, циклы его иллюстраций обладают полнотой, самостоятельностью, свойственной станковым произведениям. Близость ощущима в такой степени, что правомерным кажется в экспозициях наравне со станковыми графическими циклами, отмеченными духом патриотизма, гражданственности, выставить серии к «Колокольне», «Ранам», «Танцам», «Балладе о рыбаке», «Судьбе человека» и др.

В иллюстрациях Ханджяна последних лет активно проявляется еще одна черта его творческого темперамента, которая всегда подспудно осмысляла его работы и наделяла их большой силой воздействия на зрителя. Это—стремление к безостаточному самовыражению; энергичные поиски исчерпывающих, убедительных форм воплощений; доведение до ясного, отчетливого выражения определенной художественной идеи; способность не останавливаться на полпути нащупанной тропы в искусстве.

Этот темперамент художника выводит его книжное искусство на распутье, тянущееся от «Хачезаре и Сиаманто» к ветви комплексно-иллюстративного оформления книги, конструктивной организации ее. Блестящими образцами такого мышления являются «Басни» Исаакяна и «Западноармянская поэзия». В них серийная цепь перевоплощается в символы, страничные иллюстрации лаконизируются почти в орнаментальный рисунок, частное видение вырастает в комплексное.

Однако как бы ни разнился предыдущий тип иллюстрирования с последующим, в первом, так называемом серийном, сохраняется некий стержневой момент, который неизменно поддерживает «художественность» исполнения, сближает его с формосозидательными изысканиями, подводит к комплексно-обобщающим устремлениям. Вопрос в том, что в иллюстративном цикле связь осуществляется не только с помощью сюжета, пересказа, но и в большей степени путем воплощения идейно-эмоционального пласта литературного творения, его организующего ритма. Нелишне еще раз обратить внимание на это обстоятельство. Именно

в подспуде литературного творения, на глубинном уровне его переработки достигается та свобода выражения, свобода манипулирования художественными средствами, свобода перевоплощения литературных образов в изобразительные, та непринужденность, которая позволяет в дальнейшем с такой же легкостью внедрить принцип серийности, циклической законченности в станковую графику.

Как уже было сказано, вся графика, экспрессивная по своему качеству, тяготеющая к большим темам, овеяна гражданским, патристическим пафосом, исполнена духа историзма; историзма, понятого не только как воплощение исторической тематики, но в первую очередь как метод работы над материалом, как оценка явлений с активной гражданской позиции, как мировоззрение.

На пути становления мировоззрения зарубежные циклы играют исключительно важную роль. Родившись впервые в творчестве художника в конце 50-х годов, они на протяжении многих лет остаются любимой формой воплощения идей, замыслов, непосредственных наблюдений, объемля в себе огромный круг явлений, сохраняя при этом большую целостность, целенаправленность и единство создаваемого образа.

* * *

Первые впечатления Григора Ханджяна от познаваемого, доселе незнакомого ему мира закрепляются, фиксируются естественным образом в набросках. Однако в силу внутреннего стремления мастера к композиционному и логическому завершению начатого, к строгой дисциплине мысли и чувств, к изобразительному обобщению увиденного, зарисовки эти и этюды вырастают в духовный образ, законченный и до конца осмысленный, перерастают в цикл рисунков. Наблюдая за характером зарубежных серий на протяжении всего его творчества, за развитием художественной манеры, можно заметить, как все более растет потребность в глубоком осмыслении явлений и в связи с этим как усиливается тяга к композиционно завершенным формам: постепенно этюдный импрессионистический тип акварелей и рисунков первых лет (напр., албанской серии, французской) уступает композиционной выверенности таковых, художественному вымыслу (что наиболее заметно в рисунках итальянской серии, испанской, мексиканской). Зарубежные циклы создают то эмоциональное поле, тот чувственный импульс, который стимулирует рождение и развитие новых идей, новой тематики, открыто публицистической, гражданской, патристической — в серии протеста «И это в наши дни!» и исторической серии «Даты из истории моего народа». Близость зарубежных и последних рисунков пронстает в первую очередь из глубинных уровней исполнительского механизма, из общих мировоззренческих основ.

От серии к серии, от поездки к другой наблюдается неуклонное возмужание художника, позволяющее окрепнуть и мощным голосом возвестить о своем отношении к миру и к искусству. Является стремительный параболлический взлет его творчества. Так, в первых зарубежных циклах — «По Албании» и «Парижские рисунки» — господствует, если можно так выразиться, «пантеистическое» воззрение на мир, на новую среду, которое изначально побуждает художника слиться с ней и посредством единения постичь его тайны и тем преодолеть несоответствие и антагонизм любого порядка — социального, психологического и др. «Созерцательность» взгляда в них рождает растекающуюся легкую

манеру письма и вызывает к жизни несколько меланхоличное, неопределенное настроение, едва намекающее на социальную активность художника. Графические листы «Родина Скандербег», «В саду Родена», «Лувр», «Нотр-Дам», «На выставке импрессионистов» и др. овеяны камерной теплотой, и это несмотря на пространственно-композиционную их развернутость, несмотря на большой охват явлений. Достаточная степень обобщения в них регулируется умеренным эмоциональным накалом. Мысли, чувства и идеи еще не доведены до той черты напряжения, которая выводила бы восприятие за грани человекообразного, гармоничного.

Начиная с итальянской серии и далее в «Мексиканской» и «Испанской» голос создателя уже не растворяется в общем созвучии, а выделяется на правах ценителя, судьи, вершителя. Художник как бы высвобождается из зачаровывающих пут действительности и становится истинным инициатором своего искусства. Отныне не он «включается» пассивным созерцателем в среду, но выбирает ситуацию, нужный «кадр» реальности, который наилучшим, ближайшим образом соответствует его замыслу, а скорее, он строит эту «реальность» и становится его активным соучастником, арбитром. Естественным образом, изменения в мировоззрении выдвигают новую художественную концепцию, новые способы изображения: меняется отношение к поверхности листа, глубинные разработки ограничиваются, смыкаются на переднем плане, внутрихудожественные стилистические средства, определяющие оригинальное лицо искусства, становятся активней, акцентированней. И, если суживается поле внимания художника, то затем, чтобы углубиться в одном, более существенном объекте, позволяющем сполна раскрыться философским измышлениям и душевным движениям. Интересно также одно качество, выявляемое при сравнении более поздних серий с ранними: поздние произведения отличаются монументальным звучанием и в плане формы, и в содержательном аспекте.

В «Итальянских» рисунках Ханджян апеллирует к тончайшим психологическим пластам человеческой души, проникает во взаимоотношения людей, в их духовные рефлексии, и неординарные ощущения, вызванные итальянской действительностью, объединяет их под эгидой человеколюбия, сострадания, преклонения перед человеческим достоинством, перед его гением. Такой подход уже по сути своей, внутри себя преодолевает и сближает крайности, разобщенность, отчуждение и создает реальную, здоровую почву для сосуществования.

«Испанский» и «Мексиканский» циклы углубляют дальнейшее проникновение в специфику и сущность местного колорита и путем острых социальных и национальных характеристик обнажают основной нерв творчества Ханджяна—его открытое, заинтересованное отношение к проблемам извечной насущности: к соотношению национального и гражданского, патристического и общечеловеческого начал.

Путь разрешения ее прокладывается в первую очередь через понимание исторической судьбы народа; его боли, его страдания. Ход мысли, движение души, прочитываемые в рисунках, таковы: трудно, оставаясь безразличным, не загоревшись любовью к земле, не определившись к своему отечеству, пожать и близко, глубоко воспринять проблемы других. В то же время императив всеобщей причастности и взаимосвязи неумолимо подводит к преодолению замкнутости, ограниченности, себялюбия, требует раздвижения рамок эгоистического обобщения и раскрытия навстречу миру.

Подобное понимание патриотизма как чувства, перерастающего из любви к себе в добрую заинтересованность по отношению к другим, т. е. в позицию истинно гражданственную, универсальную для всего творчества Ханджяна (в этом нетрудно убедиться, лишь раз обратившись к его книжным сериям, ко многим живописным картинам, к декоративным картонам). Но особенно актуально оно для графических циклов последних десятилетий. При этом очень важно, что ни в одном из произведений мастера идейные, морально-этические, политические убеждения его не выпирают, не декларируют призывно, жестко, плакатно. Они находят свое выражение через философское обобщение, эмоциональное художественное опосредование. Отсюда проистекает и та интересная, своеобразная черта, которой наделяются графические работы: в них сочетается глубоко чувственное с публицистическим, порой и обличительным пафосом; сочетается остро современное воззрение на вещи с тонким восприятием традиций, соединяется типажная национальная конкретность характеристик с обобщением гуманистического порядка. Эти крайности, полярные сосуществования в одном качестве присущи и мексиканскому циклу, и испанскому (созданному раньше, в 70-ые годы) и другим, позже следующим, с превалированием в каждом тех или иных черт, оттенков, в зависимости от раскрываемой тематики. На этом пути следующей качественной ступенью является публицистический цикл протеста и серия «Даты из жизни моего народа».

Познанный Ханджяном мир в разных его концах и в многообразии своем неумолимо наводит на мысль о том, что в современном мире, прошедшем многовековой путь развития, непростительно уживаются плоды человеческой цивилизации с издержками социума, с отрицательными проявлениями. Красоте и гармонии неотступно противостоят нищета и насилие. Беспокойный темперамент не позволяет художнику оставаться на позиции пассивного созерцателя, но стимулирует его творческую активность, непосредственно включая его в борьбу, направляя на новую стезю деятельности. Рождаются новая тематика и новые идеи. Неприятие зла находит свое выражение в форме обнаженного неприкрытого «преподнесения» его зрителю.

Исполнено возмущения и непримиримости восклицание «И это в наши дни!», которое риторическим своим пафосом заряжает все композиции аналогично названного цикла. Разоблачительные рисунки выявляют жгучие проблемы современности, актуальные для любой точки планеты и, самое главное, они не лицемерят (если учесть эпоху создания), не отсылают куда-то в неопределенные страны с далекими координатами, а указуют в первую очередь на собственную уязвимость и несовершенство, на ту ответственность, которую несет каждый за происходящее. С твердой уверенностью можно сказать, что публицистические рисунки мастера из этого и другого цикла, созданные в 70-ые годы, проблематичны и сегодня и останутся таковыми до низведения зла.

Графические листы не уточняют места действия, однако четко формируют ощущение времени, могущего быть охарактеризованным как вторая половина 20-го века. Посредством обобщенных образов представляются глобально негативные явления — «Террор», «Насилие», «Война», «Голод», «Тюрьма», «Наркомания». Рисунки исполнены порывистой экспрессии и плакатной пластической выразительности. В них сочетается обобщенность языка, монументальность форм, образов с полнокровной жизненностью их характеристик. Сложное композици-

онное единство оживляется психологическим содержанием—воспроизведенным эффектом подлинности, неподдельности совершающегося. Достигается двоякая цель: с одной стороны, изображения воздействуют с молниеносностью и остротой публицистического произведения, с другой—задерживают внимание глубиной и эмоциональностью своей, побуждающей к более серьезной, многоплановой духовной деятельности.

В изображениях все «сцепы» протеста представляются «крупным кадром», а значит, сжатым, сокращенным фрагментом, предельно сдерживающим, урезывающим детали. Рисунки теснятся в рамках и, в силу внутренней активности, психологически разрушают границы, вырываясь за собственные пределы. Они обращаются прямо к зрителю, неумолимо вызывая к его сочувствию и соучастию, и доходят до сознания их быстро, форсированно и категорично, заражая своим революционным духом. Однако революционность и интенсивный характер воздействия в них начисто свободны от пропагандистской одержимости. Механизм воздействия строится не на насаждении стихийной и очень влекущей мощи массового движения, а на тонком апеллировании к психологии личности, к совести человеческой и к его природной потребности в справедливом.

Роль сюжета в произведениях ужимается и сводится к минимуму, к той грани необходимого, которая поддерживает связь с реалистическим предметным, осязаемым миром. Всеми остальными своими проявлениями подобные «организмы» существуют в сферах неподражательных, в условиях и параметрах, создаваемых искони искусством.

При целостном охвате творчества Ханджяна обнаруживается удивительная мировоззренческая стабильность, некое единство, пронизывающее собою все этапы творчества, основные виды и даже жанры. Стабильность мышления выявляется и в постоянстве языкового выражения: отшлифованные уже пластические методы от цикла к циклу, от этапа к другому все полней и ярче воплощают идею, связывая воедино все несхожести. Анализ последнего цикла неизбежно подводит еще раз к подчеркиванию основных существенных средств и способов претворения мысли. Это в первую очередь: фрагментированное изображение, как бы документально фиксирующее процесс, влекомая отсюда—содержательная экспрессия, создаваемая за счет столкновения мимолетного с монументально весомым, энергичным, духовным; затем, своеобразная точка наблюдения, пространственная компоновка, обнажающая выразительные возможности формы, создающая крайнюю остроту содержания, поднимающая явление над обыденным, повседневным, героизирующая его. При всем разнообразии сюжетных мотивов и разнотипности форм воплощений все серии сложными нитями переплетаются и воздействуют друг на друга. Более того, мысленное ретроспективное сравнение работ 70—73-х, 79—81-х годов выявляет пути воздействия самих серий на монументально-декоративные произведения—картоны для гобеленов. Первое, что характеризует произведения этих двух видов—моральная зрелость, голосом протеста, во всеуслышанье провозглашающая кредо художника: осознанное, целенаправленное служение Отечеству есть служение идеалам человечества, олицетворение высокого духа гражданства.

Эпиграфом, буквальным и символическим заглавием гобелена «Вардапанк», является высказывание армянского летописца Егише (запечатлевшего события Аварайрского сражения под предводительством Вардана Мамиконяна):

«Смерть неосознанная есть смерть,
смерть осознанная—бессмертие».

Слова эти, армянскими письменами органично вплетенные в декоративную канву рисунка, в структуру гобелена, определяют своим содержанием сущность данного произведения и, в целом, сущность всего творчества.

Второе, что сближает графическое творчество мастера с монументально-декоративным—особенности пластического языка, исполнительские топкости, сначала сформировавшиеся в книжных рисунках, развившиеся в станковых и затем стимулировавшие собой создание монументальных произведений. Они таковы:

— декоративная выпуклость, выразительность силуэта, подчеркнутая сплошным, ограничивающим фоном;

— контрастное сочетание пластической моделированности форм и исключительно переднего плана изображения, отсюда—сочетание объемного с плоскостным;

— прием фрагментированного выделения мотива «голова и рук» как наиболее выразительного момента фигуры;

— эффект «присутствия», «включенности»;

— эффект тесноты, сдавленности, урезанности, контурного сплетения форм, рождающего внутренний динамизм;

— энергичный, экспрессивный рисунок, силой воздействия, крайней степенью напряжения граничащий с трагической развязкой (очень важной чертой многих работ Ханджяна).

Естественно, гобелены как произведения монументально-декоративного искусства ставят и решают иные задачи, нежели станковые графические листы; по масштабности и охвату изображенного, по колористическому решению, по конкретности и значимости воплощаемого явления, а также по силе обобщения они гораздо богаче и насыщенней. Поэтому и моральное воздействие их небывало сильно. Однако несомненно и то, что внутреннее образное видение мастера реализуется еще до того, в графических сериях. Так же, как в станковых композициях, картоны не передают событийного ряда по типу эпического повествования, по фиксируют наинпряженный, кульминационный момент происходящего, концентрирующий в себе и обнажающий, как в момент озарения, всю сущность исторического катаклизма. Подобное наблюдается и в книжной графике, и в станковой, по выражается в каждой по-особому, согласно специфике вида и внутренней сущности произведения.

Так, в книжной серии «Раны Армении» все богатство содержания сосредотачивается в одном многозначном и полнокровном *символе*, осязающем собою весь цикл творения, и рефреном, повторяющимся от супера, форзаца до страничных иллюстраций.

В «Несмолкаемой колокольне» доминантой становится идея расторженности личности с судьбой народа; героизированная линия судьбы личности пронизывает собою весь цикл от первых листов до последнего.

В станковых сериях «II это в наши дни!», «Летопись истории моего народа» решающее слово остается за современностью их звучания, актуальностью, остротой и проблематичностью, подводящей к конечной идее—гражданского подвига. Все эти черты в сериях, станковых и книжных, претворяются по принципу движения, развития по нарастающей линии, т. е. по тому принципу, который характеризует понятие серийности.

Каждый лист в отдельности сосредотачивает концептуальную, композиционно-содержательную специфику своего начала, являясь уже законченным произведением. Однако в циклах выражаемая мысль, воплощаемое чувство созревают до конца *по мере* восприятия каждой из композиций, *по мере* перехода от одной плоскости листа к другой, *по мере* мысленного синтеза всех, т. е. — движения по горизонтальной направленности в постепенном развитии.

На большой плоскости монументального гобелена преодолено этапное развитие: изобразительный ряд синтезирован здесь не в представлении, а на визуально-ощутимой, реальной, конкретной основе, собравшей в мощное композиционное единство всю полифоническую многосложность. Так, в изображении Аварайрского сражения («Варданапк») усиление композиционно-смысловых акцентов ведется следующим образом: на общем монотонном фоне наступающих сзади, вражеских войск, в плотном частокоте вертикалей, горизонталей и диагональных пересечений четким цветовым силуэтом выделяется в треугольную композицию главная часть — войско Вардана Мамиконяна и армянское ополчение. Тесно сближенные друг к другу человеческие тела, в особенности головы, лица, сплетенные силуэты психологически воссоздают атмосферу хаоса, грохота битвы, хотя непосредственного изображения батальной как таковой нет. Рождается неизбежное и недвусмысленное понимание значения этого сражения как судьбоносного события: слишком велико напряжение лиц, источающих волевые импульсы — решимость, силу, мудрость. Проникновенный глаз угадывает в них знаменитых мужей Отечества, на грани потрясения и духовного откровения с мистической остротой начинает ощущать роковую предпачертанность всей судьбы своего народа, верить в его искупительную миссию.

В ряду борцов, среди обобщенных героических образов — близкие, знакомые черты соплеменников — дзятелей прошлого и современности, образ самого автора — создателя этой эпопеи. (Здесь «включенность» идет уже открытым парадным прочтением. В контекст включается вся история, вся страна, весь духовный опыт и память художника). Подобный прием уже испытан в изобразительном искусстве, но в таком масштабе и в столь активном героическом контексте, каковое представляется в исторической композиции Ханджяна, он меняет свои первоначальные очертания, приобретая возвышенно символическое значение. В столь энергичном сведении сонмы звезд олицетворяют собою бессмертные души народной.

Гобелен организует все множество действий, деталей и формирует композицию строго по правилам декоративного искусства, развивая только передний план, подчеркивая плоскость основы, материала, ткани. Отсюда — прочитывание и восприятие его по вертикали — сверху вниз и снизу вверх, задержанное на акцентированных вершинах треугольника, затем расходящееся по всей поверхности изображения. Композиционно и идейно в нем не только сгущается и одновременно выражается постепенно нарастающий накал серийных рисунков, но и глобально синтезируется весь творческий опыт мастера и подводится к пику, к наивысшей точке, мировоззренческое его развитие.

Исподволь в вызревании эмоционально-концептуального строя гобеленов, в его организации участвует также почти параллельно отрабатываемое новое живописное видение художника периода второй половины 70-х — начала 80-х годов. Тоновая живопись, традиционно господствующая в искусстве «сопореалистического» толка и присущая жи-

вописи Ханджяна до 70-х гг., преодолевается в размытости собственных очертаний—содержательно и формосоздательно—и спускается в лапидарные пределы, почти стереоскопически выпячивая форму, концентрируя идею.

Следует также помнить, что подобные живописные работы мастера воплощаются не иначе, как в виде «тематического ряда», т. е. своего рода цикла, уже нашедшего свое убедительное решение в графике, но на сей раз, не конкретизирующего, не дробящего реальность, а метафоризирующего ее на этико-философской подоснове. Морализирующие тенденции предыдущих творений при этом, являющиеся следствием привата идеи над художественностью, в живописных тематических натюрмортах окончательно преодолеваются, взамен устанавливаются этико-художественные критерии в искусстве, утверждается новое воззрение на реальность, на историю, скорее на то и другое, преломленные в призме искусства.

В свете сказанного нетрудно узреть, как, какими путями оттачиваемая, уточняемая в собственных художественных задачах и целях живопись подпитывает собою «организм» и структуру монументально-декоративного искусства, которое из достижений последней, взявши фактор лаконизма мышления, а также фактор поэтизации и метафоризации языка, переводит их на декоративную почву, определенным образом смещая и усиливая акценты.

Таким образом, живопись с одной стороны, графика—с другой, как радиальные лучи стремят к вершине творческие поиски мастера и увенчивают их декоративно-историческим панно. Синтетизм, а точнее, синкретизм последних, хотя и явленный в творчестве Ханджяна в виде резюмирующего опосредования, онтологически и этимологически детерминирует собою все проявления творчества, в особенности в том срезе, который связан с ханджяновской интерпретацией «историзма». Ханджяновское понимание истории, подготовленное, можно сказать, всем предыдущим культурным наследием и духовным опытом человечества, в особенности национальной армянской литературой, средневековым армянским искусством, «этническим историзмом» армянского живописца конца 19-ого века—Вардгеса Суренянца¹—ханджяновское понимание прежде всего знаменательно и значительно самобытностью своей, страстностью, острой актуальностью звучания, масштабностью мышления. Именно историзмом творчество Ханджяна напрочно вошло в армянское искусство, оставив в нем глубокий след и ознаменовав собою дух эпохи наряду с творческими достижениями других одаренных художников второй половины столетия.

¹ О параллели двух творчеств—Суренянца и Ханджяна и о путях, связывающих этих мастеров разных эпох пишет искусствовед Н. С. Степанян в убедительном и проницательном компактном исследовании—предисловии к альбому «Григор Ханджян», М., 1987, с. 8.

ԳՐԻԳՈՐ ԽԱՆՋՅԱՆԸ ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉ ԵՎ ԳԾԱՆԿԱՐԻՉ

(Աշխատեցավ գողական և զեղարվեստաբանական մտածողության շուրջ)

Վ. Մ. ԴԱՄԱՎԵԼՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Գրիգոր Խանջյանը՝ հայ արվեստի մեծ երախտավորը, մենում է մեր ժողովրդի մտապատկերում որպես եռանդուն գործիչ, անմնացորդ նվիրյալ՝ արվեստին և հայրենիքին։

Իր ողջ ռադմարտական և բաղամբնույթ արվեստով նա բացառիկ հետևողականությամբ զարգացնում և հաստատում է քաղաքացիական պարտքի, հայրենասիրության և մարդասիրության գաղափարները։ Իրանց սկիզբը դնելով զեղանկարչության մեջ, մշակելով և հղկելով գծանկարում, ամբողջացնում և ընդհանրացնում է դեկորատիվ կիրառական արվեստում։ Այս ասպարեզում ստեղծած գլուխգործոցները՝ «Վարդանանք» և «Հայոց գրեր» ստվարաթղթերն ու գորելենները բոլորում են նրա զեղարվեստական, պատկերային րմրոնումները, ողջ կենսափորձը, աշխարհընկալումը։

Գրիգոր Խանջյանն իր ազգանպաստ արվեստով ոչ միայն խթանում է պատմական ժանրի նկարչությունը (որը որպես ժառանգություն ստանում է XIX դ. մեծ զեղանկարիչ Վարդգես Սուրենյանցից և անճանաչելի փոխակերպման ենթարկում գծանկարի դեկորատիվ արվեստի ոլորտներում), այլև մեծապես նպաստում է իր ժողովրդի «պատմական մտածողության» զարգացմանը, ու հասունացմանը, նրա հոգևոր աճին։