
ТВОРЧЕСТВО ГРИГОРА ХАНДЖЯНА ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ ЖИЗНИ (1990-2000 ГГ.)

ГАМАГЕЛЯН В. М.

Во временном отношении исследование искусства Гр. Ханджяна приостанавливается у черты конца 80-ых – начала 90-ых годов XX в. Последние десять лет его творческой деятельности остаются вне поля внимания искусствоведов.

Творческие импульсы никогда не покидали художника, чему свидетельство его работы самых последних лет жизни. Причиной своеобразного “затворничества” художника, его скрытости от глаз общественности явились годы войны и последовавшие за ней годы “безвременья”, когда любые начинания, в особенности самые благородные и масштабные, не только не поддерживались со стороны официальных кругов, не предавались огласке и не поощрялись, но и всеми возможными путями заstopоривались. Примером сказанному может служить судьба начатого мастером в 1990-ом году монументального панно в одном из предполагаемых конференцзалов комплекса “Каскад”, панно на тему уже однажды им выполненнх картонов для gobеленов – “Армянский алфавит”, “Вардананк” и нового картона “Возрождение”¹. Отметим, что художник работал не по заказу, а по доброй воле, безвозмездно, и росписи, по всей вероятности, должны были стать его громогласным заветом, адресованным согражданам, соотечественникам –его призывом к борьбе и самоутверждению.

Картонь для росписей не были буквально повторены с предыдущих работ: это были вариации на найденные уже образы, и многое здесь было приведено в соответствие с требованиями стенописи и с внутренними условиями замкнутого пространства зала. Работа такого рода весьма

¹ Данное панно выполнено в технике левкаса и темперы, которую по аналогии называют также “настенной живописью” или “фреской”. Терминология условная.

трудоемкая, требующая большого физического и морального напряжения, и художник проделывал ее с величайшим упорством, последовательностью и любовью, несмотря на нелепейшие “сезонные” препятствия, на материальные трудности и физические недомогания. Очевидно он был охвачен внутренним предчувствием, потому и спешил дописать свой “эпос”. На панно было положено 10 лет жизни тяжелейшего труда, художник работал вопреки всему, но не успел его завершить: часть правой половины композиции “Возрождение” осталась недописанной. Пока еще неизвестно, какова будет судьба зала с росписями, каким целям он будет служить и насколько будут доступны общественному взору произведения. Однако одно несомненно – героика 90-ых годов XX в., хоть и с потерями и лишениями для армянского народа, не канула в Лету, а благодаря столь мощному стимулу, как победа в карабахской войне, воплотилась во многих творческих начинаниях деятелей культуры, в том числе в беспрецедентно – масштабном произведении Григора Ханджяна – в настенном триптихе. Эту настенную декоративную живопись условно можно назвать триптихом в силу трехчастной композиционной выстроенности монументального целого, в силу образно-стилистического единства всего ряда, а также созвучия поставленных задач идейного, содержательного характера.

В содержательном аспекте именно историческое и этическое начало, присущее всем частям, мощным стержнем скрепляет три самостоятельных произведения в монолитную композиционную структуру. В искусствоведческой литературе о композициях картонов для гобеленов с подробным анализом каждого выступили многие исследователи: о них сказано сполна еще в 1980-ые годы – в десятилетие создания первых оригиналов, в пик подъема национального самосознания. В 80-ые гг. композиции “Армянский алфавит”, “Вардананк” стали воистину рупором народного гласа, зеркалом души народной и, без преувеличения, предзнаменованием драматических и героических событий грядущего

десятилетия. В определенном смысле композиции Гр. Ханджяна своим внутренним накалом и силой эмоциональной концентрации – провидческие. В их чисто поэтической, художественно-образной ткани словно бы скрестились временные координаты, как если бы сошлись прошлое и будущее в призме настоящего, преобразив изображенную плоскость в подобие театра исторических действий, в реалию, выводящую произведение искусства за рамки условной художественности и тем расширяющую сферу его влияния. В этих творениях, как в народно-эпическом сознании, личность предстает в обобществленной ипостаси, и вся художественная среда преобразуется в арену для разворачивания мифологизированной истории, несущей глубинные пласты народного мышления. В ханджяновской поэтике художественность и реальность взаимно коррелируют в друг друга именно по типу мифологизированного мышления, поэтому не случайно, что композиции этого большого проекта (и названных предыдущих картонов) несут в себе пафос судьбоносной исторической масштабности. Для настенной композиции Ханджяна весьма знаменателен факт тяготения ее к эстетике цикла, принципы которого разработаны мастером еще в предыдущем десятилетии. Цикличность, столь присущая мышлению художника, практически пронизывающая собой все графическое наследие мастера и часть живописного, естественным образом проникает в монументально-декоративное искусство. При панорамном охвате всего творчества художника можно заметить, как в начале 1980-ых происходил процесс обратного накатывания (порядка): концентрирование художественно-образного строя серийного ряда (существующего в графике) в централизованную систему монументально-декоративного единства (композиций гобеленов). (Это явление обстоятельно изучено и изложено в статье автора строк, где проблема рассмотрена в общем контексте развития мировоззренческих и художественно-стилистических принципов Ханджяна)². Каждый из мону-

² Гамагелян В. М., Григор Ханджян – живописец и график. О мировоззренческих и образно – стилистических особенностях творчества (Երևանի համալսարանի գիտություններ, 1999, N 3, p. 82-95).

ментально-декоративных плоскостей гобеленов (картонов) подытоживает и собирает, как в призме, нарастающие тенденции художественной образности предыдущих этапов и являет собой вершину творчества художника. И, казалось бы, уже достигнут итог: доведена до пика творческая биография мастера (совпавшая, как уже говорилось, с психологически-эмоциональным накалом общества). По логике развития после подъема должна была наступить разрядка – спад. Но события, разворачивающиеся в 1980-ые годы, доказывают обратное: наравне с интенсифицирующейся активностью народных масс все действенней становится творческая энергия мастера, подведшая его к идее осуществления грандиозного замысла, к созданию настенной живописи актуального, общезначимого звучания. Имеющийся материал подсказывает ему решения: усилить акцент в уже найденных разработках, расширить охват явлений и довести их патетику до значимости триумфального действия. Для этого художнику понадобилось воссоздать заново два уже существующих произведения (“Алфавит”, “Вардананк”) и, соединив их с третьей, специально созданной для этого случая композицией (“Возрождение”), сварьировать их так, чтобы сложилась эпическая трилогия, как складывались рапсодами многочастные, многократно повторяемые эпические сказы. Ритм в них – неспешный, торжественный, а внутренний накал всего единства – колоссальный. Для осуществления этого замысла нужна была просторная плоскость стены, огромное помещение зала (притом, общественного предназначения), необходимы были материальные средства. В случае счастливого сведения всего требуемого творческий гений создателя обещал сотворить нечто неординарное и преподнести в дар горожанам небывало-масштабное, грандиозное произведение, призванное взволновать сердца и мысли и воспитать поколения. Обещанное случилось, но, к сожалению, не дошло до точки назначения, ибо доступ к произведениям для

широкого зрителя до сих пор (уже по прошествии многих лет с момента их осуществления) не обеспечен.

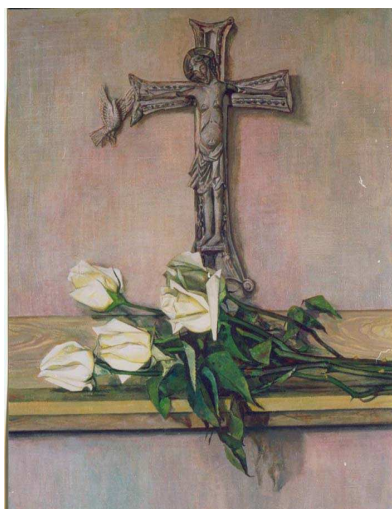
Интересно, что сюжетно-смысловое прочтение трехчастного панно происходит по горизонтальной нарастающей, совпадающей с хронологией событий: создание армянского алфавита–405-406 гг. (левосторонняя композиция), Аварайрское сражение – 451 г. (центральная), современность (правая часть). Однако эмоциональным эпицентром, энергетическим средоточием триптиха является средняя композиция – “Вардананк” – к центрической вершине которой стремят все композиционно-психологические развития масштабного панно. Такой замысел обеспечивает компактную монолитность структуры этого гигантского произведения. При этом, наряду с пластической выразительностью форм, смысловой наполненностью образов выдерживаются каноны развития декоративно-плоскостной изобразительности: разрабатывается исключительно передний план, обеспечивающий прочтение слева направо, снизу вверх и наоборот – то есть прочтение по плоскости стены. Художник выдает в этом неординарном “монолите” свои блестящие возможности живописца, графика и декоративиста в синтезе.

По прошествии более чем десяти лет с момента создания произведения невольно хочется риторически изречь: “великие эпохи рождают масштабное мышление, масштабный замысел!”, – и по аналогии сослаться на параллель с эпохой Великой французской революции, на творческие подвиги Жака Луи Давида (1748-1825) – художника этой эпохи, развернувшего активную общественно-творческую деятельность по осуществлению гигантских проектов: оформление триумфальных шествий, экстерьеров, интерьеров общественных зданий, организации крупных зрелищных мероприятий и т. д.

Монументальная живопись современного армянского художника Григора Ханджяна в глубинных пластах опосредованно впитала в себя облагораживающую сдержанность искусства Давида и в целом – всего классицизма, выразительную, ясную пластику форм, но главное – масштабность

мышления, патриотический и революционный порыв и умение уловить тончайший нерв времени. Миривоззренческая общность и грани соприкосновения художников двух разных эпох и разных стран никоим образом не умаляют достоинств искусства Гр. Ханджяна, а наоборот, на фоне высокой академической исполнительской культуры последнего высвечивают самобытные стороны его мышления: ярко выраженную психологичность, эмоциональный накал, характеризующий современность, напряженную ритмику и все то, что диктуется духом эпохи, естеством нации и, более узко, проблематикой десятилетия. А первоочередной задачей для армянского народа в 80-90-ых гг. XX в. стала проблема самоорганизации и отстаивания границ собственной республики (впрочем, как и для всех народов распавшейся великой державы). Насущные проблемы стояли перед всеми слоями общества и в том числе перед интеллигенцией, деятелями культуры; и из их рядов Гр. Ханджян был одним из первых, откликнувшихся на императив времени. Он одним из первых взялся за увековечение героики эпохи. И хочется думать и надеяться, что усилия мастера были приложены не всуе, и что поколения по-достоинству оценят титанический труд художника. Но самое главное – надеяться, что монументальное творение станет достоянием горожан и соотечественников.

Параллельно с панно Гр. Ханджян работал над образами Богородицы с Младенцем, по аказу духовного патриаршества, предназначенными для алтарных стен апостольских армянских церквей: Эчмиадзинского кафедрального собора, церкви св. Вардана в Лос-Анджелесе, церкви св. Саркиса в Новом Норке. По психологическому строю образы ханджяновских мадонн разные: например, Мадонна из церкви св. Вардана наделена сдержанностью, созерцательной углубленностью. Здесь можно увидеть синтез многих типологических черт Богородицы – и раннехристианской, и византий-



ской, и мадонны эпохи Возрождения. Но более всего здесь сконцентрированы черты современной героики, той, которая вдохновила к созданию образной группы “матери с младенцем” в монументальной композиции “Возрождение”. Аналогии и ассоциации между двумя образами открыты и легко прочитываемы. (Подобная программность характерна для художника во всех срезх его творчества). Той же героикой овеяны образы мадонн из церкви св. Саркиса Нового Норка и Эчмиадзинского кафедрального собора, с той разницей,

однако, что в последнем Богоматерь наделена чертами большей сострадательности, а возможно, и элегичности. Понятно, что настроения не могут повторяться: они варьируют внутри одной типажности, цельность которой диктуется мировосприятием мастера, его жизненным и художественным кредо. А оно таково: строгая духовность, непоколебимая вера в человеческий разум, в его созидательные силы. Особенно последовательно и интенсивно подобное качество воплотилось в последних десяти живописных натюрмортах Гр. Ханджяна.

В свободное от работы над крупными произведениями время мастер творил “для себя”, как бы входил в контакт с неумолимым потоком времени, перебрасывал мосты через века, заставляя остановиться “прекрасное мгновение”. Последние десять произведений – это натюрморты-откровения, натюрморты-исповеди. По всей вероятности, они не были предназначены для широкого обозрения, а, скорее, были адресованы тесному кругу ценителей и знатоков: в них слишком неподдельно и свободно выражается эмоциональный накал и интеллектуальный опыт, а также экспериментаторский дух мастера. Но чем сокровенней их содержание, тем строже и выраженной художественно-образный язык произведений. Чисто сюжетно они продолжают линию тематических натюрмортов 70-80-ых годов: натюрмортов-посвящений, серии “Руки”.

По прошествии десятилетий, в ходе изучения тематических натюрмортов методом искусствоведческих сопоставлений, стилистических и типологических сравнений склоняемся к мысли, что изначальным стимулом к созданию подобного рода композиций, вдохновителем идеи стала в первую очередь художественная концепция великого французского реалиста XVIII века – Жана-Батиста-Симеона Шардена (1699-1779), его “Натюрморт с атрибутами искусства”. Образный строй и культура внедрения готовых реалий искусства в рамки нового произведения, несомненно, Ханджяну продиктованы Шарденом. Однако не менее важно

было и влияние классической строгости мышления другого знаменитого француза – Никола Пуссена (1594-1665), в особенности в плане использования им некоторых оригинальных композиционных приемов. Например, Пуссен в своем автопортрете 1650 года (последнего десятилетия жизни) с целью усиления выразительных акцентов образа, высвечивания интеллектуально-рационалистического начала человека эпохи наравне с трактовкой фигуративного первого плана активизирует фон, используя в качестве последнего сопоставления строго очерченных срезов рам и плоскостей обратной стороны холста. Подобные композиционные приемы, даже более усложненные, в целом были присущи портретному искусству XVII века. Более эффектные варьирования, например, можно встретить в портретах классициста – Филиппа де Шампеня. Однако пуссеновские решения, как всегда, выделяются ясностью и содержательной глубиной. И именно эта глубина, академическая выверенность исполнения, определенная конструктивность мышления возымели влияние на нашего современника – Ханджяна, по природе своей уже склонного к рационалистическому восприятию явлений. Только к классицистическому мышлению предшественников армянский художник прибавил сложную систему ассоциативных связей и внедрил в структуру своих композиций некую напряженность и многоплановость, выражающие дух и настроение своей эпохи.

В натюрмортах Гр. Ханджяна 1990-ых–2000-ого годов к качествам уже существующим исподволь прислаиваются новые интонации: печали, "внутреннего разговора", а в некоторых случаях и возвышенной эпитафии. Таковы, например, символические натюрморты, рожденные трагическими событиями, потрясшими армянский народ и весь мир. Они выстроены в триптих; "Спитак" 1996, "Сумгаит" 1996, "Арцах" 1996. И использованные реалии не новы, они уже испробованы в живописи художника: мольберт, подрамники, рамы, палитра и по одной специфической детали для каждой композиции – поникшая красная роза у средокрестия подрамника,

круг тернового венца вокруг средокрестия, изваяние Распятия на стене. Детали в композиционном и цветовом плане обыграны таким образом, что в каждом из них молниеносно, стремительно прочитывается смысловая наполненность произведения. В следующую минуту рождаются сложные ассоциации, переживания. Контекстуально содержание держится на аналогиях и апеллирует к эмоциональным пластам восприятия зрителя, меж тем в чисто исполнительском плане эти произведения строго рационалистические. В скупости выбора средств выражения натюрморты доведены до предела лапидарности. Образный строй натюрмортов под общим названием “Любые картины” продолжает поиски натюрмортов-посвящений предыдущего десятилетия и в то же время претерпевает изменения, переходя как бы в новый виток идейного развития. Официальные “Посвящения” переходят в сферу более интимного настроения, переименовываются в “Любимых” и обретают большую углубленность, созерцательность. Создаются “Микеланджело” (1999), “Врубель” (1994), “Дега” (1996), “Вермеер” (1998), “Поллайоло” (1998), “Суренянц” (1999). Первые два произведения являются вариантами написанных ранее картин. В остальных произведениях использованы уменьшенные копии шедевров великих мастеров живописи – “Девушка с письмом” Вермеера, “Женский профиль” Поллайоло, “Танцовщица” Дега, “Саломея” Суренянца. Каждый из использованных шедевров, несущий эстетику своего века, будучи внедренным в композиционный контекст современности, получает новое, многогранное звучание, разнообразие оттенков, смыслов и настроений. Явления усложняются по мере нарастания времени, меняются восприятия, стили, способы выражения, но извечным остается то рациональное зерно и духовное начало, которые осмысляют человеческое бытие. По сути – это произведения философского плана. В них как бы в чистом виде воплотился дух Возвышенного и Прекрасного. Дух этот изначально бескорыстен. И бескорыстны, до предела искренни именно те произведения

Гр. Ханджяна, которые он

сотворил как откровения, “для себя” – это натюрморты последнего десятилетия его жизни. Возможно, интуитивно предчувствуя приближающуюся финишную черту в своем жизненном пути, маэстро создает подытоживающее произведение: он обращается к образу, смыкающему в себе меридианы развития человечества, являющемуся психологической точкой отсчета всему сущему – к образу Христа.

“Распятие. Белые розы” 2000 г. Предположительно так называется последнее незаконченное произведение Гр. Ханджяна. Оно создано в жанровых рамках натюрморта. Здесь сфрагментировано известное произведение армянского средневекового скульптурного искусства – деревянное изваяние Христа Спасителя из Авуц – Тара на тему “Снятие с креста” (X в.). Гр. Ханджян использовал только часть композиции, позволив себе некоторые изменения в деталях. Типология и иконография Христа на Распятии в корне отличается от европейских образов. Авуц – Таровское Распятие словно сконцентрировало в себе все brutальные силы природы. В систему выразительных средств для изображения фигуры Христа введены определенная угловатость, диспропорциональность, обобщенность (что в целом присуще всей восточно-христианской средневековой скульптуре); и благодаря именно этим качествам образ “Распятия” становится близким, искренним, жизненным. Здесь нет излишней эстетики: отправной точкой художественности Гр. Ханджян выбрал простоту и выразительность и, виртуозно обыграв их в собственной композиции, восполнил ее всего лишь одной деталью – розами у подножья распятия. Белые розы на столе в данном контексте символизируют одновременно и скорбь, и веру в вечно неувядаемое начало. Создавая это полотно, художник стоял у порога XX века и со всей напряженностью предчувствовал его трагичность и перипетийность. Это напрямую отразилось на последнем произведении, которое несмотря на свою незавершенность (подмалевочность) в глобальном смысле одухотворено и пронизано метафизической идеей Конца и Начала, точно так, как Кон-

цом и Началом в христианском мировосприятии является образ Христа Спасителя.

**ԳՐԻԳՈՐ ԽԱՆՋՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՄՆԱՄՅԱԿԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ (1990-2000 թթ.)**

ԳԱՄԱՂԵԼՅԱՆ Վ. Մ.

Ամփոփում

Հայ մեծանուն նկարիչ Գրիգոր Խանջյանի ստեղծագործական ուղու ուսումնասիրությունն ավարտվում է 1990-ականի սկզբի սահանագծով: Վերջին փուլը՝ 1990-2000 թթ., մնացել է ուսումնասիրության ոլորտից դուրս: Գլխավոր պատճառը պատերազմյան և հետպատերազմյան շրջանների ցնցումնային իրավիճակն էր, որը հայությանը մոտ մեկ տասնամյակ պահեց պարփակ վիճակում՝ ներքին լարվածության մեջ:

Այդ տարիների ընդհանուր պատկերում սակավ էին այնպիսի ստեղծագործությունները, որոնք կարող էին ստեղծել դարի հավաքական կերպարը: Գրիգոր Խանջյանի ստեղծագործական որոնումներն ընթացան հենց այս ճանապարհով. նա ձեռնամուխ եղավ աննախադեպ մեծածավալ մի ծրագրի՝ համարյա ավարտին հասցնելով մեծադիր որմնանկարների շարքը երևանյան Կասկադի դահլիճներից մեկում:

Նկարչի կյանքի վերջին տասնամյակի ստեղծագործական արգասիքն են նաև Մայր աթոռ Սբ. Էջմիածնի տաճարի Ավագ խորանի սրբապատկերը, երկու այլ սրբապատկերներ՝ կատարված Նոր Նորքի Սբ. Սարգիս և Լուս Անջելեսի Սբ. Վարդան եկեղեցիների Ավագ խորանների համար, ինչպես նաև փիլիսոփայական բովանդակության բազում նատյուրմորտ-նվիրումներ: Բոլորը տարբեր բնույթի, բովանդակության և տրամադրության գործեր են, սակայն իմաստավորված են մեկ ընդհանրությամբ՝ դասականության խստաբարո շնչով, որն այս պարագայում չափանիշ է խանջյանական արվեստի, իսկ լայն առումով՝ ողջ կերպարվեստի համար: