
АВТОПОРТРЕТЫ МИНАСА АВETИСЯНА

КУРЦЕНС И. А (Латвия, г. Алуксне)

Творчество Минаса Аветисяна (1928-1974) и, конкретно, его автопортреты, позволяют говорить об особенностях самого типа художника, формировавшегося в 1960-е годы в советском изобразительном искусстве. Минас не отделял дело живописца от человеческого взгляда на мир, его произведения – это поступки, за каждым из которых стоит личная ответственность автора.

Закономерно, и история армянского искусства это подтверждает, что автопортрет появляется более всего в периоды неустойчивые, когда человек не столько самоутверждается в мире, сколько вступает с ним в конфликт. По автопортрету можно судить о многом: *”...о месте художника в жизни, о его позиции, о его роли в обществе, о его надежде и мечте, о его намерениях, о социальном самочувствии, о том, как понимает та или иная эпоха сущность и назначение искусства”*¹.

До 1960-х годов автопортреты в творчестве того или иного армянского художника не позволяют вычленить их как материал для широких обобщений, без которых невозможно понимание всего наследия мастера. Все они обычно невелики по размерам и представляют собой изображение головы, оплечную, погрудную или поясную композицию и воплощают какую-либо доминирующую черту автопортретного образа: утонченного эстета (В. Гайфеджян), труженика, напоминающего пахаря, рыбака, путника (С. Агаджанян), юноши, уверенно вступающего в жизнь (Э. Исабекян), творца с кистью в руке (М. Сарьян, Ф. Терлемезян, К. Симонян, А. Бажбеук-Меликян). Скрытое бунтарство “Автопортрета” Е. Кочара, написанного по приезду в Ереван в 1936 году – исключение. В целом в автопортретах художники не стремились к углублению психологического самоанализа и к тому, чтобы выразить сокровенное, то самое “многое”, о котором может поведать автопортрет.

Несомненно, одной из причин такого отношения к автопортрету было то, что художник должен был говорить от имени коллектива. В 1960-е годы в Армении, как и в других республиках (например, России

¹ Сарабьянов Д. В. *К концепции русского автопортрета (Советское искусствознание, 1977, вып. 2, М., 1978, с. 198).*

и прибалтийских), наблюдается резкое возрастание числа создаваемых автопортретов. За разнообразием их живописно-пластических и композиционных решений кроется широкий спектр личностных контактов художников с внешним и своим духовным миром. В 60-е годы лозунг “Партия есть ум, честь и совесть нашей эпохи” оспаривается тем, что художник есть совесть общества как аппарат наиболее чуткий, восприимчивый к происходящему вокруг него” (А. Тарковский)².

В десятках живописных и графических автопортретов Рубена Адаляна варьируется образ художника-бунтаря, многие из них представляют романтического героя, часто меняющего свой внешний облик, и демонстрируют профессиональную свободу в обращении автора с историческим и натурным материалом. К примеру, четыре автопортрета Р. Адаляна, созданные в 1967 г., различны по своей структуре. В одном из них лицо художника и фон написаны резкими штрихами в сочетании с натуралистически выписанными волосами, наклееными газетными кусками, женскими лицами, мотивом атомного гриба. Использование темпера и коллажа было в то время новым словом в изобразительном лексиконе армянского искусства. Есть у Р. Адаляна автопортреты и поясные, и в рост: все они решены в духе “концепции артистизма” (термин Г. Пospelова).

В русле артистической концепции творчества созданы автопортреты Александра Григоряна. Два его автопортрета в рост “Перед мольбертом” (1973) и “Прогулка” (1977) – несомненные творческие удачи. В них индивидуальность образа раскрывается через характеристику пространственной среды интерьера и природы, аксессуаров и тем, что сама фигура, ее пропорции, манера стоять, поворот головы, словом, весь внешний облик является пластической темой изображения. Артистизм внешнего облика А. Григоряна и артистизм как творческое кредо художника и форма его бытия – главное содержание обоих автопортретов.

Своеобразием в пределах не только армянского, но и всего советского искусства отличаются автопортретные образы Грачи Акопяна (1935-1982), представляющего себя ребенком в картинах “Воспоминание. Мое детство” (1973) и “Моя семья” (1975). В последней изображена обнаженная женщина, держащая на руках ребенка. Обнаженная – жена художника, мальчик – он сам. Мотив классически ясной наготы в

² *Цит. по: Александр Липков. Страсти по Андрею. Неопубликованное интервью с А. Тарковским (Литературное обозрение, М., 1988, с. 75).*

пустынном зеленовато-охристом ландшафте оттеняет беззащитность и тонкую душевную отзывчивость лирически прекрасных, но и одиноких в этом мире людей. Это новый аспект темы материнства. В любимой женщине художник видит и мать, она выступает как его защитница, может быть, последнее и единственное прибежище в этом трагическом мире. Сам же автопортретный образ дан во временной ретроспективе.

Прежде чем сказать об автопортретах Вруйра Галстяна, хотелось бы отметить одну из особенностей его художественного мышления. Картины Вруйра вызывают ощущение эстетического “зашкаливания”. Это царство двумерности, плоскости, на которой “тутти” чистых локальных цветов звучат “фортиссимо”. Ошеломляюще воздействие взятых прямо из тюбика цветов: черный и белый вводятся на равных с желтыми, красными, синими.

Начиная с 1970-х годов работы В. Галстяна не поддаются жанровому определению, исключая портрет, изменяющийся оригинальным образом. Вруйр принадлежит к типу художников, для которых предметом творчества и предметом изображения является, главным образом, мир их подсознания. Мотив маски (“Натюрморт со статуэткой”, 1970) становится формообразующим элементом картины, превращаясь в композиционно оформленный конгломерат различных выражений “лиц”. Чтобы “прочесть” цветовые аккорды, надо долго всматриваться, и тогда глаз начинает видеть формы, напоминающие “лица”, точнее сказать, те или иные их выражения: удивленные, вопросительные, смотрящие в никуда, причем эти “лица” могут быть самой различной конфигурации и соседствовать неожиданным образом – перекрывая друг друга, дополняя или умножая. Завязываются немые монологи форм-лиц. Их состояния трудно определимы словами, но хорошо ощущаются подсознанием, входят с ним в непосредственный контакт. Впечатление от живописи таково, будто под плотным красочным слоем находится цветовая глубина, как за поверхностью океана ощущается глубокая толща воды, и живописная поверхность распирается как бы изнутри однородного цвета, лежащего на поверхности холста.

Автопортреты Галстяна, начиная с 1964 года, обнаруживают тенденцию к сильному масштабному укрупнению. Голова художника занимает все поле холста, а живописно-пластический модуль мазка так увеличен, что оборачивается своеобразным полиморфизмом, когда зритель, осознавая, что перед ним – портретная голова, видит вместе с тем (при наличии воображения) еще что-то, например, ночной город. Автопортрет воспринимается как огромной силы энергетическая

емкость. При всей своей фронтальной ориентации он не рассчитан на общение со зрителем, апеллируя не к нему, а к мирозданию, может, мирозданию собственного подсознания, а может и к вселенной. Таков монументализм галстяновских автопортретов.

Обзор тенденций, наметившихся в армянском автопортрете 1960-х – первой половины 70-х годов, позволяет выявить своеобразие как вышеназванных художников, так и Минаса Аветисяна, автопортретные работы которого представляют цельную концепцию творческой личности и характеризуют его как человека, вступающего в пространственный диалог со зрителем. Автопортреты М. Аветисяна можно рассматривать не только с точки зрения содержания и формы, но и как инструмент исследования, помогающий скорректировать некоторые тематические линии творчества живописца.

Сегодня трудно установить точное количество созданных Аветисяном автопортретов, их примерно тридцать, если иметь в виду кроме “чистых” автопортретов и композиции, в которых изображен либо сам художник, либо персонаж, имеющий авторские черты. Если собрать вместе с автопортретами и те работы, в которых идет речь о “художнике”, если рассматривать их и примыкающие к ним живописные работы и рисунки не в хронологической последовательности (годы создания), а как движение от начала жизненного пути к его концу, то мы получим своего рода “жизнеописание”, в котором переплетаются рассказ о конкретном художнике и размышления о творчестве и жизни.

Комплексный разбор “чистых” автопортретов Минаса Аветисяна начинается с доакадемического “Автопортрета в шляпе” (не датирован) и завершается “Автопортретом в красной повязке” 1973 г. (всего 7 работ). Все они дают представление о незаурядной и цельной личности со своей системой духовных ценностей, личности, которая предъявляет высокие требования в первую очередь к себе, не скрывая мучительных проблем жизни, глубоких сомнений, исканий и душевных катаклизмов.

Рассмотрим ряд композиций, которые раскрывают разные аспекты “темы художника”. Некоторые из них – “Посвящение матери” и “Покой” – подтверждают, что автопортрет-картина в армянской живописи появляется в конце 1960-х – начале 70-х годов и в целом характеризуется в советском искусстве чертами, выделенными Л. С.

Зингером³.

Особого внимания заслуживают работы Аветисяна, в которых варьируется сюжет “художник и модель”, “художник и муза”, “двое” и развивается тема духовного согласия и сложности обретения этого согласия. Внимание к женским образам, рядом с которыми из мужских персонажей присутствует только сам автор, подсказывает мысль о том, что художник смотрит на женщину с точки зрения идеально-возвышенных представлений.

Разбор однофигурных композиций, таких как “Девушка в кресле” и “Девушка с платком” (обе 1966), относимых исследователями к портретному жанру, а также некоторых других работ, показывает, что они связаны с поисками типологических черт, отвечающих представлению художника об идеале женщины. Собранное в “девушках” художник переносит на реальные образы матери и жены (имеются в виду рисунки “Чтение Нарекаци”, “Видение. У гроба матери” и картина “Раздумье”).

Таким образом, концепция личности дается Аветисяном в единстве двух начал – мужского и женского, что является отличительной особенностью нравственно-эстетических устремлений мастера.

В изобразительном автографу, запечатленном на стене Дома литераторов в Москве в 1970 году, Минас оставил как бы формулу главных сюжетных мотивов творчества: задумавшийся человек – автопортрет художника, дерево, дом с темным дверным проемом и гора Арарат – символ Армении. Цвет – черно-красный на светло-охристом фоне.

Автопортреты Минаса имеют в зародыше почти все, что будет так или иначе развито во всех остальных его произведениях. Корректируя по автопортретам тематическую направленность искусства живописца, следует иметь в виду, что “картина-размышление”, “картина-

³ “Во-первых, – небывалое расширение тематического и сюжетного диапазона автопортрета, усиление его повествовательной основы, несущей в себе сложный психологический, а подчас и философский подтекст. Во-вторых, более тонкая, нежели прежде, разработка в автопортрете духовной взаимосвязи человека с окружающей его средой. В-третьих, наметившаяся в ряде полотен тенденция отчуждения автопортрета от своего создателя, попытка художника взглянуть на себя со стороны или даже с нескольких сторон в разных жизненных ситуациях” (Зингер Л. С. *Очерки теории и истории портрета*, М., 1986, с. 282).

предстояние” в нем типологически преобладает⁴. Автопортреты М. Аветисяна составляют резкий контраст с автопортретами М. Сарьяна, А. Бажбеук-Меликяна, Л. Бажбеук-Меликян, А. Григоряна, М. Асламазян, которые созданы в духе традиции, прославляющей искусство и его творца – художника. Они содержат более сложные драматические коллизии жизни и творчества.

Уже по доакадемическим автопортретам, одним из которых является “Автопортрет в шляпе”, можно судить о даровании и возможностях автора в области психологического портрета. Этот автопортрет написан с учетом пленерных характеристик. Артистическая внешность подчеркнута взятым чуть снизу ракурсом. Молодой человек смотрит немного свысока, полуприкрыв веки над непроницаемой чернотой глаз; зрачков не видно и потому их выражение окутано тайной. Первое впечатление самоуверенности и высокомерия сменяется более сложным ощущением затаенной грусти, потенциальной силы творческой личности и нарождающегося предчувствия будущих страданий.

Другой, написанный в Ленинграде в год окончания Академии художеств “Автопортрет” (1960), свидетельствует о смене живописно-пластической системы изображения. Художник, прекрасно овладевший реалистическим рисунком и живописью, стремится, подобно мастерам постимпрессионизма и, в особенности, фовизма, к выявлению суггестивных возможностей цвета, ритма, плоскостному пониманию картины с соответствующим ему неглубоким пространством, снимающим впечатление иллюзорной трехмерной глубины. Крупнозернистый холст, прочно “сцепляясь” с тонким слоем краски, образует рельефную однородную живописную фактуру. Противоположные цвета взяты почти без тональных переходов: в лице – зеленый и красный, в одежде – красный и синий, в пейзаже – желтый. Психологическая напряженность портретного образа обогащается эмоционально насыщенной “партией”, которая обусловлена цветом. Сюжетная завязка этого профильного автопортрета воспринимается как

⁴ Это было характерной чертой всего советского искусства. А. Т. Ягодковская отмечает, что: “К началу 70-х годов, несмотря на видимую пассивность, “размышляющий” герой оттеснил на периферию творческих интересов любых возможных конкурентов” [Ягодковская А. Т. Типология образа героя наших дней в советском искусстве 60-х – 70-х годов (К вопросу о внутреннем единстве художественного процесса на современном этапе). Советское искусствознание, 1978, N 2, с. 13].

взволнованная реакция самого художника на то, что представляется его воображению. Наклоненное окно с двойной рамой – пространственная цезура, подчиненная центростремительному ритму встречного наклона как бы падающего силуэта армянского храма – все это вызывает тревожные мысли о Родине, культуре народа. Можно предположить, что тревожность автопортретного образа рождена не только социальными, но и личными проблемами художника⁵. “Автопортрет на фоне Арарата” (1960 г.) выдержан в философски обобщающем плане и обращен к реальным проблемам современного мира⁶.

Смелость “Автопортрета на фоне Арарата” состоит в том, что художник не скрывает великого сомнения, высвеченного с фовистской пронзительностью. Эта работа предвосхищает развитие “картины-размышления”, остро ставящей вопрос выбора в жизни и в искусстве.

“Автопортрет на фоне Арарата”, как и все последующие, противоречит утверждению о том, что Минас Аветисян “осмысленно продолжает развитие декоративного направления армянской живописи”⁷. Мастер создает оригинальный психологический портрет, а декоративность обогащает его образной ассоциативностью, как раз тем самым цветом, который стал предметом критики творчества художника. “У тебя только цвет!- жаловался Минас,- как будто существует живопись без цвета? Цвет – это отношение художника к жизни”⁸.

Феномен Аветисяна заключается в особом рода живописном психологизме, не поддающемся описательным методам анализа. Но нужно сказать и то, что способность передать сложный духовный мир человека была изначально присуща дарованию Минаса, поэтому выбор изобразительной системы не сковывал его. Например, его “Автопортрет в берете” выдерживает сравнение с лучшими реалистическими психологическими портретами европейских мастеров XVII века.

⁵ *Ршцпр*, 24.XI.1960:

⁶ Директор Художественного фонда Армянской ССР С. Т. Габриелян сообщил в письме от 13 февраля 1960 года: “В ответ [на] отношение Отдела кадров Художественного фонда СССР /.../ сообщаем, что Художественный фонд Армянской ССР не имеет возможности устроить на работу молодого художника Аветисяна М. К., так как Ереванский художественный институт ежегодно выпускает художников всех специальностей и нам очень трудно устроить их на работу” (Архив Академии художеств СССР, ф. 7, оп. 7).

⁷ Игитян Г. Минас Аветисян, М., 1970, с. 113.

⁸ Шахназарян В. Дорога Минаса (Коммунист, 14.IX.1977).

“Автопортрет на фоне Арарата” опрокидывает и сложившийся стереотип представления о том, что “...Земля для него (Минаса – И. К.) – цветущий сад, работа на ней – счастье”⁹, и трактовку красного цвета лишь в качестве эквивалента знойности природы, палящего солнца. Смелое использование красного цвета и разнообразие его психологического насыщения, в зависимости от структурного контекста произведения, в армянской живописи принадлежит Минасу, но, безусловно, с учетом опыта европейского, русского и средневекового армянского искусства.

Использование красного цвета при изображении человека, дерева, земли, воды, неба можно встретить в работах многих мастеров конца XIX – начала XX вв. Называю в первую очередь имена А. Матисса, хорошо известного Минасу, П. Гогена, П. Мондриана, К. Петрова-Водкина, М. Сарьяна (в частности, его “Красную лошадь”). О суггестивных свойствах красного цвета писали В. Ван-Гог и В. Кандинский. В армянской миниатюре символика красного цвета воспринималась как воплощение жертвенности, например, поверхность овального стола в “Тайной вечере” рукописи “Евангелия Таргманчац”, иллюстрированной в 1232 году художником Григором, написана красным цветом.

В “Автопортрете на фоне Арарата” изображение строится на плоскости холста, и все локальные цветовые пятна – желтое небо, синяя гора, красная земля – взяты как сильный цветовой аккорд. Красный цвет земли имеет тенденцию движения не к оранжевому цвету, а ближе к синим гаммам, то есть к минорной интонации. Эта минорная интонация усилена парой почти до черноты синих и абсолютно голых стволов, наклоненных друг к другу, деревьев, завершающихся неровными двойными развилками. Мотив раздвоенного ствола присутствует во многих работах Минаса, он то сдержанно обогащается кроной, то теряет ее, внося тем самым интонационные и смысловые нюансы в образный строй произведения. В иных случаях развилка ствола усиливает диалогический смысл композиции. Этот мотив, намеченный в “Автопортрете на фоне Арарата”, получит в дальнейшем существенное развитие в самых разных работах Минаса. Семантику этого мотива можно связать с армянской средневековой традицией, согласно которой слово “сабек” в армянских источниках переводится как ветвь, сучок дерева или раздвоенное дерево, две ветви которого символизируют “два

⁹ **Воронова О.** *Служба красоты (Комсомольская правда, 12.V.1969).*

плеча” креста, то есть идею распятия. Можно отметить и другие, вполне наглядные и возможные источники происхождения мотива раздвоенного ствола дерева, символизирующего страдание и жертвенность, например, “Святого Себастьяна” Антонио Поллайоло, где фигура помещена на самой развилке голого древесного ствола.

Одно из деревьев в “Автопортрете на фоне Арарата” ритмически указывает на струйку дыма, облаком расходящегося над конусом горы. Так усиливается внутренняя напряженность пейзажной среды автопортрета. С синим силуэтом горы корреспондируют синяя одежда и шляпа художника, а красный цвет земли – с красным вокруг глаз и в разных частях лица. Таким образом “вулканические” процессы становятся метафорой состояния мира и души художника, выявляют внутренний драматизм этого состояния.

Л. С. Зингер писал об этом автопортрете: “Бурному столкновению мыслей и чувств портретируемого вторит встревоженная природа – Малый Арарат, извергающий мощную струю дыма”¹⁰. Эти слова создают принципиально иной образ художника, отличный от самой картины. Заметим, так как это касается не только данного автопортрета, но и всего творчества Аветисяна: у него крайне редки “бурные столкновения”. “Бурное столкновение” предполагает быстрый темп протекания процесса. При “бурном столкновении мыслей и чувств” человек не может быть глубоко задумавшимся, как в “Автопортрете на фоне Арарата”. Глубину этой думы, кроме похожих на глубокие озера глаз Минаса, подчеркивает мотив поддерживающей голову ладони. Этот мотив был широко распространен в искусстве 1960-х годов не только в портретах Аветисяна. Есть определенное сходство автопортрета Минаса с деревянным барельефом “Увядание веры” (1968) скульптора Ерванда Годжабашяна, с которым Минас был дружен и с которого он написал замечательный портрет, напоминающий эльгрековские образы. В “Увядании веры” обыгрывается мотив поддерживающей голову ладони, человек у Годжабашяна как бы отказывается от реальной действительности: глаза двух изображенных на рельефе женщин закрыты, лица выражают состояние глубокой самопогруженности. Сходное состояние мы найдем в поздних работах Аветисяна, например, в рисунке “Сидящая

¹⁰ Зингер Л. С. *Автопортрет в системе жанров* (в кн.: Зингер Л. С. *Очерки теории и истории портрета*, с. 280).

женщина” (1974).

В автопортретах Минас выступает как человек и художник, ответственный за судьбы мира. Им осознавалась “исчерпанность утопических энергий” (Ю. Хабермас) и сомнение познающего и ищущего духа, ориентированного на исследование жизни, ее “болезненных вопросов”. Состояние художника в “Автопортрете на фоне Арарата” напоминает состояние героя “на распутье” в картине И. Крамского “Христ в пустыне” (1872). Эта аналогия возникает и потому, что тема трагедии личности знакома была Минасу через Егише Тадевосяна, картину которого “Христос и фарисеи” (1919) Минас хорошо знал. Подобная аналогия возможна в контексте последующих автопортретных работ Аветисяна и особенно картины “Посвящение матери”, о которой еще будет сказано.

“Автопортрет на фоне Арарата” свидетельствует, что “...к апофеозу художника и прославления искусства примешивается идея “крестного пути” художника”¹¹. У Минаса идея “крестного пути” исподволь раскрывается в автопортретах и наиболее открыто, как мы увидим, в “Посвящении матери”.

Небезынтересно сравнить здесь “Автопортрет на фоне Арарата” с “Автопортретом” (1909) М. Сарьяна. Оба автора в момент их создания были примерно одинакового возраста: Сарьяну – 29 лет, Аветисяну – 32 года, оба изображения связаны с ландшафтом, оба привлекают смелостью, захватывающей воображение силой изобразительного высказывания. Однако отчетливо заметны и различия мироощущений обоих художников.

Живописная стилистика “Автопортрета” Сарьяна¹² близка таким его работам, как “У колодца. Жаркий день” (1908), “У моря. Сфинкс” (1908). Как и в них, в “Автопортрете” Сарьян моделирует формы удлинненными мазками-полосками, – идея слияния с природой проводится через ритмизованный живописный прием, отождествляющий лицо портретируемого с формами природы: гор, деревьев, животных. Использованный в фоне и лице “Автопортрета” светло-желтый цвет, на который накладывается “татуировка” мазков, становится метафорическим выражением пронизанности ярким солнцем человека

¹¹ *Е. М. Тадевосян (1870-1936) получил профессиональное образование в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1885-1895) у В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова, М. Н. Неврева, В. Д. Поленова.*

¹² *Имеется в виду его второй вариант, датированный 6 февраля 1909 года.*

и ландшафтной среды. Во всем экзотическом облике художника сквозит какая-то дерзкая вольность: открытый, почти улыбчивый взгляд зорких глаз, прямая посадка головы говорят об уверенности в своих силах. И в природе нет никакой тревоги. Три птицы, друг за другом устремляющиеся откуда-то сверху вниз, словно залетели из сарьяновской серии “Мечты” и “Сказки”, где царствует “мотив уюта” (термин Г. Пospelова).

Сарьян указывал на близость “Автопортрета” 1909 года картине “Земледелец” (того же периода, к сожалению, не сохранившейся), о которой он писал: “человек шагает в лоне природы, среди гор и долин, под солнцем, озаренный лучами великого светила. Освещенная сторона лица дана в желтовато-золотистых и золотисто-красных тонах, а затененная – в синих. Волосы и усы в тени – черные, а в освещенных местах – светло-синие. На заднем плане с двух сторон возвышаются горы, в центре – зеленовато-синие горы и небо”¹³. В этих словах Сарьяна обрисованы основные черты композиции и колорит, присущие и его “Автопортрету”.

Сходство с Аветисяном здесь можно усмотреть в постановке живописной задачи – не поступиться силой цвета, как писал Сарьян: “Найти сильные выразительные цвета, достигнуть интенсивности их отношений, чтобы выразить переживания, чувства, думы”¹⁴. Но сами “переживания, чувства, думы” Варпета лишены конфликтности, бремени рефлексии, проблемы выбора – тень сомнения не падает на солнечную перспективу жизни, цель художника ясна: “создать сильный, красивый, возвышенный образ человека, своим честным трудом создающего блага земли”¹⁵.

Какой стала “земля” – видно в “Автопортрете на фоне Арарата” Минаса Аветисяна. Опирируя символическими смыслами, живописец показал, что земля здесь “пропитана” скорее страданием, чем знанием, а мир в целом так нестабилен, что ясно – историческая судьба народа в таком мире глубоко драматична, если не трагична. Драма народа являлась сравнительно новой темой во всем советском искусстве, и

¹³ Сарьян М. С. *Из моей жизни*, М., 1970, с. 115.

¹⁴ Там же, с. 116.

¹⁵ Там же Сарьян писал, что прототипом “Земледелец” явился Александр Мясникян: “его типичные армянские черты, пластическая выразительность фигуры, пристальный сияющий взгляд, отражающий глубокий интеллект, мужественная осанка сильного, здорового человека во многом отвечали главному образу картины, сложившемуся в моем воображении” (Сарьян М. С., указ. соч., с. 116).

ассоциативная цепь смыслов рождалась из эмоционально-духовного накала художников, создававших свои произведения в раздумьях о реальном историческом опыте и его итогах, нравственной боли за эти итоги. Таковы “Воспоминания. Вдовы” (1966) В. Попкова, “Смерть активиста” (1968) С. Джяукштаса, фильм “Калина красная” (1974) В. Шукшина.

Закономерным является сходство мотива тяжело повисших крупных кистей рук в картинах “Мои родители” Аветисяна, “Воспоминания. Вдовы” Попкова, “Портрет Будриса” Тулейкиса. Эти руки говорят не только о прошлом тяжком труде, они подобны подрезанным крыльям и воспринимаются едва ли не как символ предельного изнеможения, реального состояния труженика, когда “руки опускаются” еще и из-за того, что сама возможность работать с полной отдачей стала проблематичной. Этим обстоятельством, наряду с другими, объясняется созерцательный характер многих картинных образов в искусстве Аветисяна.

Сам же художник занимает действенную творческую позицию. Размышления “на распутье” в “Автопортрете на фоне Арарата” сменяются в другой работе – “Автопортрете в красном” (1964) страстным гневом, возникающим у Минаса при соприкосновении с действительностью “обнаженными нервами”. Здесь экспрессия автопортретного образа как бы выплескивается вовне. Глаза художника – раскаленные белки, вторгающиеся в “угли” зрачков, их чуть скошенный взгляд наполняется гневом. Скорбная горечь выражается в изгибе рта. Лицо написано контрастом горячих цветов и доведенных буквально до “белого каления” холодных. В их борьбе, обостренной разнообразной конфигурацией корпусных мазков, в пурпуре одежды – драма. Интенсивно оранжевый фон содержит более мажорную интонацию и воспринимается как обещание надежды.

Конфликтность с миром, в сравнении с другими автопортретами Минаса, выражена здесь наиболее открыто через эмоциональную реакцию, которая в последующих автопортретах будет углубляться, становясь одной из граней более сложного психологического состояния. Возможно, знание фактов жизни Аветисяна объяснило бы мотивы появления этого автопортретного образа, который, похоже, был создан как отголосок какого-то драматического душевного переживания и в этом смысле имеет более частный характер. Об этом говорит и композиция автопортрета, почти наполовину

фрагментирующая фигуру, как бы временно появившуюся в “кадре” холста.

Хорошо дополняет и развивает эмоциональный накал “Автопортрета в красном” рисунок “Художник” (не датирован). Этот рисунок – один из самых своеобразных автопортретов Минаса. Его можно было бы назвать “Голова пророка”, поскольку он отличается яркой декларативностью, в целом не свойственной искусству художника. Пересекающиеся удары штрихов, выстраивающие изображение, напоминают колючесть терновника, из которого смотрят пронзительные глаза. Они “пригвозждают” зрителя, от них некуда скрыться – это глаза совести, гневный вопрос, обращенный к миру. Пророческую ипостась “Художника” выдает огромная концентрация духовной силы в лице, которое словно обличительной проповедью стремится остановить, предостеречь, заставить задуматься. Его гневный пафос напоминает гнев “изгоняющего торгующих из храма”.

А. А. Каменский вспоминал о Минасе: “Угловатый, застенчивый, он никогда не думал о собственных выгодах, но готов был бросить все, чтобы помочь товарищу”¹⁶. Рисунок “Художник” как раз и создает впечатление, что Минас готов бросить все, чтобы помочь всем сразу.

В ином плане решает Минас “Автопортрет с колючкой” (1967). Поясное изображение фигуры, занимающей все поле холста, рука с цветком, усиливающая композиционную стабильность у нижнего его края, более светлые в тоне, чем все остальное, лицо и кисть руки, – все это напоминает портрет эпохи высокого Возрождения, хотя и он написан не светотенью, а полноценным цветом, пастозными крупными мазками с подчеркнутым контрастом теплых и холодных тонов. Родство с классикой заключается и в том, что значительность и духовное величие портретного образа рождены ощущением полноты творческих возможностей личности, высоким уровнем ее самосознания. Вместе с тем есть в облике художника суровость, проявляющаяся не только в выражении его лица, но и в одежде – плотном свитере, написанном широкими мазками, угадываемом за спиной пейзаже, цветке колючки (две такие же есть в “Портрете матери” 1965 года), выступающем метафорой суровых условий, в которых живет и работает художник, его душевной стойкости в этих условиях. Цветок колючки он держит словно кисть. Стоицизм художника набирает силу

¹⁶ Каменский А. *Открытый заново* (Известия, 6.V.1984).

в следующей по времени работе – “Автопортрете в берете” (1970), раскрываясь в тончайшей психологической гамме автопортретного образа.

Небольшие размеры холста и оплечная композиция сосредотачивают внимание на лице художника, просветленность которого, подобно образам святых во фресковой живописи, рождается из многострадального долготерпения и такого ясного понимания жизни, что нельзя не поверить духовному свету этого лица, открытого диалогу со зрителем и как бы доверительно приобщающего его к своим ценностям.

Это лицо словно подтверждает написанные Ш. Хачатряном строки о чертах характера Минаса. “Простота и искренность, неподдельное дружелюбие и доброта, справедливость и чувство достоинства, тонкий юмор и острая память в сочетании с блестящим даром рассказчика наделяли Минаса редкостным обаянием. К нему тянулись”¹⁷.

В сложном психологическом сплаве “Автопортрета в берете” есть компоненты, определяющие отношение Минаса к труду художника, подтверждаемые также его словами о том, что “Если нет одержимости идеей, мыслью, чувством, лучше не братья за кисть – ничего хорошего не получится, изображение будет вялым, обыденным, в нем никто не найдет того открытия, без которого нет подлинного искусства”¹⁸. Такая устремленность к открытию, одержимость, пытливость умного сердца, знающего цену совести, правде и лжи, любви и равнодушию, составляет естественную основу духовной пищи, предлагаемой Аветисяном современникам и потомкам. И сам он производит впечатление необычайно цельной личности, человека, на которого можно положиться, который не предаст и не обманет, который способен уважительно отнестись к достоинствам другого человека.

Под стать изображенному в “Автопортрете в берете” лицу и эстетические достоинства живописи. Безукоризненное владение рисунком здесь воспринимается не как линия, а как хорошо прочувствованная конструктивная основа изображения. В отличие от других автопортретов, написанных в широкой манере, здесь налицо небольшие мазки, очень разные в самом приеме их наложения и соединения друг с другом – приеме вrastания, сплавливания,

¹⁷ Хачатрян Ш. В художественном мире Минаса Аветисяна (*Искусство*, 1984, N 10, с. 28).

¹⁸ Цит. по: Генрих Игитян, *указ. соч.*, с. 76.

перекрывания – ненавязчиво обогащающих пластику лица, моделированного с большим вниманием к каждому миллиметру его поверхности, что и позволяет мастеру передать сложность духовного мира с ясностью откровения.

Лицо Минаса в этом автопортрете сочетает экспрессию двух разных состояний – сиюминутную непосредственность и выработанный художником нравственный императив: ”Совесь, Благородство и Достоинство – вот оно – святое наше воинство”. За это стоит страдать.

Кроме воплощаемых автопортретами Минаса личностных качеств в них всегда присутствуют раздумья о нашем мире и определенное к нему отношение – глубокая тревога (ленинградский “Автопортрет” и “Автопортрет на фоне Арарата”), приятие его суровости (“Автопортрет с колючкой”), философское понимание (“Автопортрет в берете”).

Есть определенное отношение к миру и в “Автопортрете с красной повязкой” (1973). Здесь оно уже характеризуется строгим вопросом, который мог бы стать темой суда. Это не тот, полный обиды и горечи вопрос, который был задан художником миру в “Автопортрете в красном” или “философия жизни” “Автопортрета в берете”, это уже вопрос-счет, предъявляемый человеком, который очень многое познал, понял, испытал на себе, не изменив гуманистическим принципам, обретя полноту зрелости человека и художника. Все это подтверждается композиционно-пластическим решением портрета. В нем словно выверяется в синтезе поясная композиция “Автопортрета с колючкой” и оплечная “Автопортрета в берете”, приведшие к погрудной композиции “Автопортрета с красной повязкой” – самой устойчивой из всех, рассмотренных нами. Портрет масштабно укрупнен относительно формата холста, а широкие плечи и грудь даны фронтально, без пустот по краям холста, образуя “пьедестал” для головы, тектонично посаженной на крепкую шею. Спокойная сила читается во всем облике художника, повязка на голове (ее носили в Западной Армении) ассоциативно связывается с представлением о свободолюбивых предках.

Героизация портретного образа ненавязчиво сочетается в “Автопортрете с повязкой” с “осанкой духа” (выражение П. Д. Корина) портретируемого. В сравнении с такого рода героизацией многое в жизни и искусстве выглядит, а может быть и является, суетой и фальшью. И художник знает это, потому так строг его взгляд, плотно сомкнуты губы и столь взыскательно его отношение к миру.

Подтверждает эту взыскательность и рисунок того же 1973 года

“Автопортрет с сыновьями”. По рассказу Гаяне Ашотовны – жены художника – он был исполнен в предновогодний вечер, поэтому в какой-то мере его можно рассматривать как некое подытоживание, естественно возникающее накануне смены лет, эпох или вообще – перемен.

Устойчивость треугольной композиции рисунка отвечает идее родства, чувства отцовства. Но как печально лицо Минаса – трагическое смирение читается в нем. Такая печаль бывает при невосполнимых потерях – имевших место или предстоящих.

Образы детей¹⁹ наделены здесь автопортретными чертами, мироощущением самого художника, и в этом смысле они побуждают вспомнить врубелевский “Портрет сына” (1902) с его недетским выражением лица. Если, к примеру, в автопортрете Александра Григоряна с сыном (“Арман и я”, 1962) ощущается защищенность детства, то в “Автопортрете с сыновьями” Аветисяна этого нет. За раздумьями о будущем своих детей видится тревога за судьбу молодого поколения, у которого вряд ли будет “счастливое детство” и безбедная жизнь.

“Автопортрет с сыновьями” – самый пессимистический из всех известных мне автопортретов Аветисяна. Есть в нем какое-то трагическое предчувствие, и невольно вспоминаются слова художника В. Вартаняна: “Никакой позы, на лице постоянно задумчивое, озабоченное выражение, традиционно армянская грусть. Может быть, эта грусть не так уж необычна для человека, который жил с тенью собственной гибели”²⁰.

Итак, рассмотренные нами “чистые” в жанровом отношении автопортреты Минаса Аветисяна раскрывают многогранность личности художника, бросившего вызов реальной действительности и создавшего свой художественный мир, в котором правда жизни несет в себе и высокое ценностное содержание.

ՄԻՆԱՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԻ ԻՆՔՆԱՆՎԱՐՆԵՐԸ

ՎՈՒՐՅԵՆՍ Ի. Ա. (Լատվիա, ք. Ալուքսնե)

Ամփոփում

Մինաս Ավետիսյանի (1928-1974) ստեղծագործությունները, մասնավորապես ինքնանկարները, հնարավորություն են ընձեռում խոսելու նրա գեղանկարչության արանձնահատկությունների մասին՝ ձևավորված 1960-

¹⁹ В год создания “Автопортрета с сыновьями” младшему, Нареку, было четыре года, старшему, Арману – девять лет.

²⁰ Մովսեսյանի Հայաստան, 24.VIII.1988:

ական թթ. խորհրդային կերպարվեստում: Մ. Ավետիսյանի ինքնանկարները բացահայտում են նկարչի վառ անհատականությունը:

Գեղանկարիչը պայքարում էր իրականության դեմ՝ ստեղծելով իր գեղարվեստական աշխարհը, որտեղ կյանքի ճշմարտությունը արժեքային բարձր բովանդակություն ունի: Ասվածի վկայությունն են Մ. Ավետիսյանի աշխատանքները՝ «Ինքնանկար Արարատի ֆոնին», «Ինքնանկար կարմիրով» «Փշով ինքնանկար», «Բերետով ինքնանկար», «Ինքնանկար որդիների հետ»:

SELF-PORTRAITS BY MINAS AVETISYAN

I. KURCENS (Latvia , Alūksne)

Abstract

The works by Minas Avetisyan (1928-1974), particularly his self-portraits, give us a chance to discuss the peculiarities of his art, forged in the 1960s school of Soviet fine arts. Avetisyan's self-portraits reveal the lively personality of the artist.

The artist fought against reality by creating his artistic world, where life truth has a high aggregated value. His works, such as "A Self-Portrait in the background of Mount Ararat," "Self-Portrait in Red," "A Self-Portrait with a Beret," and "Self-Portrait with Children," support the above mentioned statement.