

УДК 7.011.3
ББК 85.103(2) (5Арм)
DOI 10.18688/aa2414-7-40

Л. Г. Саргсян

Оттепель и армянская живопись: страницы художественной критики 1950-х годов

В шестидесятые годы прошлого века произошел общественно-политический и культурный перелом и в коммунистическом, и в капиталистическом мире. Во всемирную историю это десятилетие вошло под знаком молодежных движений, провозглашения прав наций и человека, либерализации, демократизации культуры, искусства и общественной жизни. В Советском Союзе этот процесс «десталинизации» начался с Оттепели и перешел в «шестидесятничество». Армянское искусство, богатое национальными традициями, откликнулось на эти явления своеобразно, чему и посвящено наше исследование¹.

Как ни странно, но исчерпывающих всесторонних исследований об искусстве Оттепели до последнего времени не было, за исключением единичных статей либо упоминаний. Об Оттепели вообще не принято было говорить, в чем, видимо, сказывалось укоренившееся табу брежневской реакции. Своеобразную реинкарнацию Оттепель получила в эпоху горбачевской Перестройки. После развала СССР стали появляться историко-политические исследования об этой кратковременной эпохе [1; 24]. Пожалуй, первое и наиболее масштабное исследование культуры и искусства Оттепели в целом — выставка 2017 г., открывшаяся в Новой Третьяковке (Москва, Крымский Вал, куратор — Кирилл Светляков) и изданная по этому случаю книга [8]. Эта статья — первое в армянском искусствознании исследование на данную тему.

Оттепелью принято считать короткий временной отрезок от смерти Сталина (1953 г.) до 1968 г., «когда введение советских танков в Чехословакию окончательно развеяло иллюзию о возможности построения социализма «с человеческим лицом» [8, с. 6].

Как известно, в феврале 1956 г. на поистине историческом XX съезде КПСС, после смерти Сталина пришедший к власти Никита Хрущёв в закрытом докладе «О культе личности и его последствиях» подверг критике и разоблачил сталинский режим. Название эпохе хрущёвских преобразований дала повесть Ильи Эренбурга «Оттепель», впервые опубликованная в журнале «Знамя» в 1954 г.

Хрущёвские преобразования, при всей половинчатости и противоречивости, охватили все области советской действительности — от быта советских граждан до политики, экономики, культуры и искусства. Надо сразу отметить, что и само искусство Оттепели было противоречиво. Наряду с тенденцией освобождения от сталинского официоза, и оно не было лишено конъюнктурности. Хрущёвские преобразования развертывались все в тех же рамках коммунистической пропаганды и были направлены на

¹ Первичные положения данного, более углубленного и расширенного исследования, изложены в статье Саргсян Л. «Между политическим и эстетическим: армянская живопись в контексте Оттепели» [22].

поиски новых аргументов для её оправдания, обоснования и укрепления. В искусстве это проявилось со всей очевидностью. Речь Хрущёва «Во имя тесной связи искусства и литературы с жизнью народа» стала основой или даже «методическим пособием» для обновления доктрины соцреализма. Другим важнейшим фактором в формировании оттепельного официоза стала хрущёвская социально-экономическая реформа. «Люди в первую очередь должны есть, пить, иметь жилище и одеваться прежде, чем быть в состоянии заниматься политикой, наукой и искусством», — заявлял новый советский лидер [13, с. 3–12]. Культивация повседневности в искусстве Оттепели, таким образом, исходила из хрущёвской программы социально-экономических преобразований. «Оттепель» в общепринятом значении — это реабилитация повседневности, освобожденной не только от строгих предписаний (...), но и от тотальной однородности. Допущение возможности приватного, субкультурного, специализированного. Например, массовая культура, предназначенная для старшего (пережившего индустриализацию, террор и войну) и отчасти среднего поколения, — своего рода эстетика «заслуженного отдыха». Прозаическая реабилитация домашнего, семейного, морального в традиционном (не классовом) смысле, мира «бидермейера» [3]. Примечательно, что социальный фактор в искусстве зачастую облакался в форму изобразительных метафор — природных и даже биологических. Ветер — наиболее распространенная из этих метафор. Ставшая знаменитой фраза Михаила Горбачева «ветер перемен», символизировавшая Перестройку, была реминисценцией эпохи Оттепели. Владимир Сальников пишет, что «...советское искусство, в последнее десятилетие правления Сталина репрезентовавшее старческое отношение к жизни, после смерти вождя приобретает характер молодёжного. В живописных полотнах и эстампах, в фильмах и песнях дует вольный ветер, развеваются платки, волосы и юбки — весело шагающих, сбегаящих с лестниц и взбегающих по ним, просто бегущих...» [8]. Слякоть же, возникающая от оттепельного таяния, символизирует хаос. В мифологическом понимании, отражённом в мышлении простых советских людей, Оттепель символизировала переход от сталинского хаоса-ада, зимы, ночи к весне, свету, раю. Отныне жизнь советского человека, пережившего этот ад, должна была стать раем. Его трудовые будни наполнены оптимизмом и радостью. Идея обновлённого социалистического рая стала темой новой пропаганды, реализуемой через искусство. В образах такого легкоусваиваемого, упрощённого оптимистического искусства простой советский человек должен был узнать самого себя — созидателя этого рая, и оно было призвано отвлечь его от критического взгляда на реалии, тем более — от большой политики. Такая эстетическая стратегия новой советской власти скрывала страх, как бы эта «оттепель» не превратилась в «половодье» [1, с. 26]. Забегая вперед, отметим, что приоритет природности (пантеизма) над социальностью — исконная мировоззренческая черта армянского искусства, которая не была продиктована собственно оттепельными веяниями, а скорее получила возможность развития в новом мейнстриме советского искусства.

В реализации пропагандистской роли искусства к императивам «партийности» и «народности» прилагались также «тематизм» и «сюжетность», обеспечивающие дидактическую сущность оттепельного официоза. Одновременно намечались новые тенденции в художественной критике времен Оттепели, о чем свидетельствует и её новый протокольный формат. В преамбуле статей, как правило, суровой критике подвергались бытующий в сталинском искусстве принцип «лакировки» и «окрашивания»

действительности, далёкая от народа парадность, бригадный метод, художественная халтура и т. д. В то же время, от внимания критиков не ускользали и пороки новой оттепельной конъюнктуры. Речь идет о примитивно-дидактическом, повествовательном «хрущёвском бидермайере». Сюжетно-повествовательный принцип, на котором построены картины этого жанра, предполагает своего рода изобразительную режиссуру. Такая изобразительно-образная система была чревата крайней примитивизацией трактовки тем и сюжетов, сентиментальностью, анекдотичностью, театрализованностью. Безусловно, эта тенденция — лишь частное и отнюдь не главное проявление искусства Оттепели. Её акцентирование нами обусловлено тем, что в противостоянии армянских художников именно сюжетно-бытовому жанру наиболее отчётливо проявилась высокохудожественная сущность армянской национальной живописи, с новой силой и в новом качестве возродившейся во второй половине XX в.

Интересный богатый материал об оттепельных тенденциях в армянской живописи дает нам пресса тех лет. Мы рассмотрим, в частности, две наиболее показательные, на наш взгляд, публикации в журнале «Арвест» («Искусство»). Армянская художественная критика особенно активизировалась в связи с первым важнейшим художественным событием начала Оттепели — обширной выставки изобразительного искусства в рамках Декады армянского искусства и литературы в Москве в июне 1956 г. Она возымела колоссальное, как художественное, так и историческое, значение в истории армянского советского искусства [12, с. 84]. Представление малых национальных искусств в метрополии с колониальной точки зрения было «смотром», «сдачей экзамена», «отчётом» (лексика, почерпанная из прессы тех лет), но, одновременно, это было позиционированием национальной идентичности через искусство, что, как увидим ниже, было чётко артикулировано на армянской декадной выставке самими апологетами официального искусства из центра. Дело в том, что в период правления Хрущёва особое внимание уделялось ленинской национальной политике, ссыла на которую осмыслялась как возврат к исконным ценностям, извращенным в сталинскую эпоху. В выступлениях авторитетных представителей социалистического искусства поощрялось наличие «национального образа» в искусстве союзных республик. Декадная выставка армянского искусства состоялась спустя три месяца после XX съезда КПСС, в уже обновленной общественно-политической обстановке. На ней был представлен обширный срез армянского послевоенного искусства. Участвовали 167 художников разных поколений, более половины которых (85) — живописцы [6, с. 9–72]. Среди жанров преобладал пейзаж, который традиционно является ведущим в армянской живописи, и это также одна из её главных национальных черт.

Публикации в армянской прессе о декадной выставке в Москве начались ещё задолго до её открытия, причем в них прослеживаются две тенденции: национально-патриотическая, призывающая армянских художников смело и достойно «показать свое лицо Москве и миру» [14] и колониально-подданническая, предупреждающая художников «не ударить лицом в грязь перед центром» [13].

Подготовка к Декаде в Ереване началась задолго до её старта отборочной республиканской выставкой. Традиционно, в рамках государственного заказа, были разработаны обязательные темы и сюжеты, которые, наряду со свободными малыми жанрами пейзажа и натюрморта, должны были быть выбраны и осуществлены участниками выставки. И вот, художественный критик Р. Ованнисян свою статью «Сюжет на по-

лотне» [19, с. 25–26] начинает в типично пропагандистском духе времен Оттепели, акцентируя значение тематической картины как «высшего проявления художественного мышления». В соответствии с протоколом новых времен, он критикует сталинское искусство, которое, «...довлея на эстетический вкус людей, бесследно кануло в лету» и продолжает: «Ныне из наших выставок ушли выполненные целыми бригадами художников огромные «композиции», изображающие бесцветные и безликие людские массы, однако заметно и другое, не менее опасное явление»: «...*неверно осмысливая основные принципы создания образа, такие художники впадают в заблуждение, упрощая темы, доводя сюжеты до анекдотичности*» (здесь и далее перевод цитат с армянского наш. — Л. С.). Армянский критик приписывает этот недостаток не только армянским художникам, а акцентирует его как общесоветское явление, в качестве яркого примера приводя известную картину «Опять двойка» Ф. Решетникова. Критический пафос этой статьи, раскрывающей провал сюжетно-тематической картины у армянских художников, гласит, что «сюжет не должен быть пассивно-повествовательным» [19]. Примечательно, что в этой статье уже выгодно выделяются имена О. Зардаряна, Э. Исабекяна, А. Бекаряна — крупнейших мастеров послевоенной армянской национальной живописи. В статье Р. Ованнисяна удивляет ставшая возможной ещё в 1955 г. критика методов партийного руководства искусством. Автор пишет: «Выбор темы и сюжета — уже творческий процесс..., целиком обусловленный предпочтениями, духовным складом, возможностями художника. Следовательно, нельзя навязывать готовые темы художникам, не учитывая их желания, как это сделала комиссия по утверждению тем для работ Декады армянского искусства и литературы. Комиссия руководствуется каким-то готовым списком тем. Не говоря уже об ограниченности предложенных тем, надо признать, что такой метод творческой работы не может привести к успеху», — пишет Р. Ованнисян в той же статье. При всей понятной ангажированности статьи Р. Ованнисяна в духе оттепельных веяний, она, тем не менее, в зародыше возвещает о поляризации советского искусства на официальное и неофициальное и о его демократизации.

Спустя почти год после статьи Р. Ованнисяна журнал «Арвест» опубликовал в переводе на армянский язык выступление Б. Иогансона, прочитанное им на обсуждении армянской декадной выставки в Москве [20, с. 35–43]. Многие в этих двух публикациях перекликается. Традиционно начав слово с критики культа личности, пороков сталинского искусства и нанесенного им вреда искусству, апологет советского официального искусства возвещает о появлении, по его же словам, «официальных» и «неофициальных» произведений искусства. К «неофициальным» тенденциям Б. Иогансон относит «*тщательно написанные этюды*», которые, «*как правило... более ценны, чем ложные тематические полотна*». «*Административным путем, — утверждает автор, — никогда невозможно достичь расцвета искусства*» [20]. Метко подмеченное в 1950-х гг. значение этюдного пейзажа как выражения творческой свободы художника, подтверждает и современный критик: «...этюдность тоже была феноменом свободы, в частности — освобождением от дисциплины большого стиля» [3]. Об огромном значении этюдного пейзажа в армянской живописи XX в. свидетельствует не только его количественное превалирование среди других жанров, особенно — в сравнении с бытовым и тематическим жанрами, но и то незримое содержание, которое в него вкладывали армянские художники. С одной стороны — это продолжение традиций импрессионизма, крепко заложенных в армянской живописи ещё в конце XIX – начале XX в. [9, с. 28–35], кото-

рые и в советское время удерживали её высокие художественные качества на уровне общеевропейских новаторских поисков той эпохи. С другой стороны, пейзаж осмыслялся армянскими художниками как обобщенный символ утерянной в результате Геноцида армян в Османской империи 1915 г. великой Родины (их подавляющее большинство было потомками потерпевших Геноцид выходцев из Западной или Турецкой Армении либо сами пережившие эту национальную трагедию). Развитию этюдного пейзажа в советской армянской живописи способствовала так называемая «передвижка» — субсидируемые государством выездные творческие командировки в провинции с целью изображения трудовой жизни сельского населения, индустриализации и т. д. и организации передвижных выставок в провинциальных областях. Эту возможность армянские художники использовали не столько для создания госзаказных тематических картин, сколько для обретения творческой свободы в работе на пленере.

Б. Иогансон положительно характеризует армянскую выставку и тут же подчеркивает: *«ярко выраженный национальный образ»* и, что очень важно, что *«это выражено не только в сюжетах о народе, в изображении истории и жизни Армении или пейзажах солнечной Армении. Это проявляется в самом векторе развития палитры армянских художников, главной особенностью которого является ощущение декоративности и цвета»* [20]. При всей неизбежности пропаганды тематической картины как идейного оплота советской живописи, Б. Иогансон, тем не менее, акцентирует художественно-выразительные, формальные задачи искусства, и это, на наш взгляд, — прорыв к освобождению советского искусства от идеологии. Особенно интересен в этом смысле его анализ полотен «Накануне революции» и «Весна» О. Зардаряна и «Комитас. Последняя ночь» Саргиса Мурадяна. Именно две последние работы стали откровением армянской Декады, вызвавшие бурную полемику и ставшие знаковыми картинами не только национальной, но и общесоветской живописи эпохи Оттепели.

К окончательному варианту картины «Весна» (Илл. 93) О. Зардарян шел долго, и на пути поиска решительно отошел от первоначальной сюжетно-повествовательной, жанровой трактовки образа и темы. Она стала вехой в тематически-композиционном жанре советской живописи вообще и творчества художника в частности. «Эта работа, выполненная с большим творческим вдохновением, в общественно-политической жизни советской страны в так называемые годы оттепели, действительно воспринимается как яркое и убедительное художественно-метафорическое выражение пробужденных надежд и ожиданий», — пишет А. Агасян [14, с. 104]. Продолжая сарьяновские традиции обобщенного эпического пейзажа Армении, картина была смелой и новаторской и тем самым выпадала из общепринятых норм советской тематической картины. Несмотря на противостояние и критику конформистски настроенного местного худсовета, она, тем не менее, была успешно показана не только на московской декадной выставке, но и на Венецианской биеннале того же 1956 г., а в 1958 г. была удостоена серебряной медали на Всемирной выставке в Брюсселе. «Весна» действительно покорила не только широкую публику, но и корифеев советского искусства, и принесла её автору мировую славу. При этом она вызвала бурную полемику, о чем свидетельствуют различные публикации и отчёты в прессе тех лет. Когда Б. Иогансон в своем отчёте о декадной выставке критикует *«такое неестественное, надуманное полотно, как «Накануне революции» О. Зардаряна»* и даже утверждает, что *«не стоило такому талантливому художнику, как О. Зардарян, выставлять эту картину...»* [20, с. 37], то мы

понимаем, что ещё в 1952 г. картина была создана мастером согласно меркам госзаказа, что было вполне естественно для художников советского времени («мы сдавали государству одну большую тематическую работу в год, и это нам позволяло в остальное время творить свободно», — как признался нам в устной беседе один из художников). Жанровое соотношение представленных на декадной выставке работ армянских художников, в частности О. Зардаряна, также указывает на то, что именно «неофициальные», по определению Б. Иогансона, этюдные пейзажи превалировал над остальными жанрами как в количественном, так и качественном отношении [6, с. 9–72]. Н. Степанян, говоря об идейности в советском искусстве периода Оттепели и в 1960-е гг., отмечает: «Большие, субсидируемые государством выставки показывали искусство, как наглядное пособие, обслуживающее идеологию. Произведения оценивались под этим углом зрения, и каждый художник это знал и учитывал (или игнорировал, но знал). (...) свойства проходимости работ через заслоны нескольких отборочных комиссий и жюри (...) — это размер (в соответствии с идеологической значительностью темы), круг героев и их «иконография», авторская подача изображенного события, все до деталей (...) даже одаренные художники, «воспевавшие» события прошлого и настоящего, были обречены в эти годы на искусственность. Она не миновала даже Татьяну Яблонскую, Михаила Савицкого, Ованеса Зардаряна; попытки работать в рамках официальных программ давали осечки» [11, с. 209]. Безусловно, такого рода критика несколько не умаляет достоинства художников, в том числе О. Зардаряна. Наоборот, провал ангажированного тоталитарным режимом тематического жанра подтверждает тенденцию непрямого сопротивления исконных высокохудожественных качеств армянского искусства социалистическому официозу.

Обсуждения армянской декадной выставки в Москве и, ставший на повестку дня вопрос о тематически-композиционном жанре, все ещё продолжались спустя четыре месяца после выставки, на V съезде художников Армении. Интересен разгоревшийся между Р. Парсамяном и Р. Дрампяном спор по поводу несоответствия пейзажа с фигурой девушки на полотне О. Зардаряна «Весна», а также чрезмерной, как считали консерваторы, обобщенности образа девушки. Р. Дрампян оправдывал метод О. Зардаряна: «...исходя из особенностей монументализма, (Зардарян. — Л. С.) поступил верно, с обобщением пейзажа обобщив и образ девушки: художник изобразил не конкретный образ, а обобщенную в символе-девушке весну» [18, с. 49]. О. Зардарян, чьи художественные пристрастия, в основном благодаря влиянию его учителя Ваграма Гайфеджяна, сформировались на традициях импрессионизма и модерна, после создания «Весны» окончательно преодолел сюжетно-повествовательный подход, обратившись к метафоричности и абсолютной условности изображения и встал у истоков армянского «национального модернизма» второй половины XX в. Как оттепельное произведение, «Весна» отражает те ключевые — пантеистические — особенности решения образа в тематическом контексте, о которых мы упоминали раньше: тема витальности, молодости, переданная через природные метафоры. Актуальная для советского искусства 1950–60-х гг. тема молодёжи в армянской живописи решалась исключительно в природном, а не социальном, ключе. «Для живописи «оттепели» (жанров Яблонской, Гаврилова, Левитина, Загоника, Богаевской, Зардаряна) важна реабилитация не повседневного, а именно природного, в котором также происходит изменение сталинской эстетики, дегероизация человеческого существования (достаточно последовательная,

хотя и не выходящая за рамки телесности). (...) В живописи воплощается именно мифология «оттепели» как весны, как пробуждения природы — утреннего солнца и ветра, полуденного тепла и света, мифология «оттепели» как детства и юности, открытости миру, надежде, радости, счастью — тоже носящих чисто природный характер» — пишет А. Бобриков [3]. Эта тенденция очевидно просматривается не только на полотне О. Зардаряна «Весна», но и в его абсолютно аллегоричной картине «Стремление» 1960 г. (Илл. 94) и во множестве картин исследуемого периода других художников. С точки зрения затронутой темы интересное решение дает С. Мурадян в картине «Весна в горах» 1960 г. (Илл. 95). Подчеркнуто мужественный молодой тракторист с ведрами в руках, завидев веселых, молодых, игривых сельчанок с развевающимися от ветра косынками и платьями (иконографическая метафора живописи Оттепели), кажется, на минуту застыл. Поза девушки на переднем плане, которая поддерживает развевающийся от ветра подол платья, отдаленно напоминает известное фото Мерилин Монро. Ирония ли это или совпадение?.. Здесь налицо все атрибуты оттепельной «иконографии»: кажущийся наивным, восторг от бытия, восприятие повседневного труда как праздника и развлечения, оптимизм, представление ликующего человека в неразрывной связи с природой, еле скрываемые эротические намеки. Лишь некоторые атрибуты сельской жизни (трактор, ведра, одежда персонажей и их физиономические особенности) коннотируют социальную конкретику на этой картине. С. Мурадян, лавировавший между конъюнктурным официозом и свободой творчества, полностью отходит от социальности в картине 1963 г. «Пробуждение» (Илл. 96), в которой уже прослеживается переход к «суровому стилю». Исследование «сурового стиля» не входит в рамки данной статьи, и он в определенном смысле был реакцией на «инфантильную эйфорию свободы молодежной культуры середины 1950-х» [3]. Тем не менее отметим, что (и это особенно наглядно в армянской живописи исследуемого периода) оттепельные пантеистические образы (особенно это касается юных героинь на фоне природы) плавно переходят в образы «сурового стиля». «Герой «сурового стиля» — это в первую очередь «просто человек» вне социальной иерархии (...), не знающий разделения на публичное и приватное, не признающий противопоставления «высокого» и «низкого». (...) «Суровый стиль» — изображение «начала». Его герой — голый человек на голой земле» [3]. Метко подмеченная А. Бобриковым метафора «голый человек на голой земле» непосредственно характеризует образ героини на картине С. Мурадяна «Пробуждение». В том же контексте можно рассмотреть и другую знаковую картину армянской живописи второй половины XX в. — «Человек и растение» А. Акопяна и многие другие. Яркая палитра в «Пробуждении» сменяется серо-голубой, отдающей предрассветным холодом. Изображение обнаженной фигуры юной девушки в реальной среде само по себе предполагает аллегоричность, обобщенность и отход от натурности. Интересна история создания картины: она задумывалась художником как исполнение госзаказа на тему спорта, которая в советском искусстве ассоциировалась с темой молодежи. Именно поэтому на первом авторском варианте этой картины на озерной глади виднеются гребцы. Но поиски художника привели его к полной метафоризации образа обнаженной девушки. На позднем (1993), наиболее очаровательном, из вариантов картины, рядом с девушкой изображен буйвол: здесь нет ни гребцов, ни виднеющегося вдали поезда как символа индустриализации провинциального городка Раздан, где и была создана картина, и композиция наводит на мифологические ассоциации.

С. Мурадян, последовательно развивающий тему молодежи и современников, уже в 1960–1970-х гг. поиски тем и образов переносит из провинциальной и природной среды в урбанистическую. Его «Саженьцы. Мои современники» — одна из программных работ, посвященных молодежи. И хотя герои здесь — из городской интеллектуальной среды, знаменательно, что художник и их образ раскрывает посредством ассоциативных природных символов — молодых саженцев.

Если рассмотренные выше картины представляют обобщенно-аллегорическое, пантеистическое направление оттепельной тематической картины, то «Комитас. Последняя ночь» (Илл. 97) С. Мурадяна принадлежит конкретно историческому жанру. Она также стала важным этапом творческих поисков художника и в национальном историческом жанре вообще. Картина посвящена теме Геноцида армян 1915 г. в Османской империи, выраженной опосредованно, через образ Комитаса — легендарного армянского композитора, основателя новой национальной композиторской школы, ставшего обобщенным символом культурного геноцида. Портретов Комитаса, в том числе прижизненных, в армянской живописи множество. Но этот тематический портрет — первый, представленный в контексте темы Геноцида: на полотне изображен тот момент, когда турецкие жандармы врываются в комнату, чтобы арестовать великого музыканта, сидящего за роялем в интерьере своей комнаты. Эта тема не могла войти в официальный тематический список исторических композиций, предъявленных государством художникам для экспонирования на московской декадной выставке. Её представление в Москве армянское жюри отклонило, остерегаясь затрагивать тему Геноцида в центре: известно, что до легализации в 1965 г., в результате небывалых в советское время народных волнений в Ереване, тема Геноцида была под запретом. Однако благодаря личному вмешательству начальника Управления искусством Министерства культуры Г. Ханджяна картина все же была отправлена в Москву. Широкий профессиональный и общественный резонанс, тёплый приём, которые вызвала картина, были обусловлены не только её высокими профессиональными качествами, но и открытием широкой общественностью факта Геноцида и, возможно, также и новоявленными антисталинскими настроениями. В сердцах советских зрителей она могла откликнуться как обобщающая аллегория деспотизма и посягательств правящего режима на жизнь и свободу человека и целого народа. Несмотря на то, что Б. Иогансон критиковал обилие красного на полотне [16, с. 39], не обращая внимания на его символическое значение, тем не менее, картина имела большой успех в Москве и удостоилась всенародного признания в Армении. Более того. Именно картина С. Мурадяна «Комитас. Последняя ночь» стала знаменем подъёма национального самосознания в Армении в постоттепельный период: она тиражировалась в больших количествах, попадала во все дома в виде репродукций на календарях, плакатах, открытках и прочей массовой печатной продукции. История этой картины со всей очевидностью отражает парадоксы советской эпохи, особенно явно проявившиеся в оттепельных противоречиях. Из-за колониальной политики тоталитарного режима на артикуляцию темы Геноцида был наложен запрет, но, в то же время, благодаря оттепельным послаблениям получившая от центра путевку в жизнь, эта картина стала провозвестником национального подъёма.

Таким образом, обновление армянской живописи, начавшееся в период Оттепели, происходило в двух направлениях: чисто художественном и содержательном. Если в первом случае армянские художники обращались к новаторским традициям общев-

ропейского искусства начала XX в., крепко заложенным в армянском искусстве досоветского периода, то во втором случае они раскрывали национально-патриотическую тему через образы и сюжеты национальной истории и эпоса. Узаконенная и культивируемая уже со второй половины 1960-х гг. тема Геноцида 1915 г. стала краеугольным камнем. Оттепель дала мощнейшие толчки для дальнейшей демократизация армянской (и советской) живописи и общественно-политической жизни. «Половодье» было неизбежно.

Литература

1. Аксютин Ю., Волобуев О. XX съезд КПСС. Новации и догмы. — М.: Политиздат, 1991. — 224 с.
2. Армянская живопись нового и новейшего времени. Основные тенденции развития. Очерк-путеводитель / Авт.-сост. Э. Гайфеджян. — Ереван: ВРИБ «Союзрекламкультура», 1990. — 55 с.
3. Бобриков А. Суровый стиль: мобилизация и культурная революция // Художественный журнал. — 2003. — № 51/52. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1137> (дата обращения: 23.01.2023).
4. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 320 с.
5. Вайль П., Генис А. Интервенция // Иностранная литература. — 1991. — № 2. — С. 236–254.
6. Выставка изобразительного искусства Армянской ССР. Живопись, скульптура, графика, декорационная живопись, прикладные искусства. Декада армянского искусства и литературы: каталог выставки / Сост. А. Бакрджян, Т. Махмурия, Е. Хачатрян. Вступл. и общ. ред. Р. Парсаян. — М.: Министерство культуры СССР, Министерство культуры Арм. ССР, Союз советских художников СССР, Союз советских художников Арм. ССР, 1956. — 118 с. (на арм. и рус. языках)
7. Нерсисян А. Человек и природа. Армянская живопись второй половины XX в. — Ер.: Гаспринт, 2004. — 261 с.
8. Оттепель: Государственная Третьяковская галерея, Москва, Крымский Вал, 14 февраля – 11 июня 2017 / авт. ст.: Н. Л. Адаскина и др.; сост.: А. С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева. — М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. — 719 с.
9. Сальников В. В 60-х в СССР // ХЖ (Художественный журнал). — 2003. — № 51/52. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/57/article/1135> (дата обращения: 23.01.2023).
10. Саргсян Л. Значение импрессионизма в армянской живописи XX в.: традиции и инновации // Армянский импрессионизм. От Москвы до Парижа: каталог выставки. — М.: Музей русского импрессионизма, 2017. — С. 28–35.
11. Сопоцинский О. Раскрывая чувства современников // Творчество. — № 6. — 1958. — С. 17–19.
12. Степанян Н. Искусство России XX в. Взгляд из 90-х. — М.: Эксмо-пресс, 1999. — 416 с.
13. Степанян Н. Истоки тенденций в армянской живописи наших дней // Армянское советское искусство на современном этапе. — Ер., изд. АН Арм. ССР, 1987. — С. 84–103.
14. Хрущев Н. За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа // Искусство. — 1957. — № 5. — С. 3–13.
15. Աղալյան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում (1828–1991). — Երևան, Ոսկան Երևանցի, 2009. — 292 էջ.
16. Չարդադրյան Հ. Վարպետների օրինակով // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 5. — Էջ. 18.
17. Ժանրային բազմազանությունը հրամայական պահանջ է: (Հայ նկարիչների գործերի բննարկման նյութերից) // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 7–8. — Էջ. 52–55.
18. Իսահակյան Ավ. Բարի ճանապարհ // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 5. — Էջ. 3–4.
19. Հայաստանի կերպարվեստագետների 5-րդ համագումարը // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 11. — Էջ. 48–49.
20. Հովհաննիսյան Ռ. Սյուժեն կտավի վրա // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 6. — Էջ. 24–28.
21. Յոզանյան Բ. Պատկերը գեղնկարչության պսակն է: (Հայ նկարիչների գործերի մասին տված զեկույցից) // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 7–8. — Էջ. 35–43.

22. *Մարգարյան Լ.* Քաղաքականի և գեղագիտականի միջև. հայ գեղանկարչությունը «Ձնհալի» համատեքստում // Խորհրդահայ մշակույթը. կոնցեպտը, ընկալումներն ու դրսևավորումները: Հոդվածների ժողովածու: Կազմող, մասնագիտական խմբագիր Անտոնյան Յ, Ե.— ԵՊՀ հրատ., 2023.
23. *Վաղարշյան Վ.* Լուսավոր նպատակներ // Սովետական արվեստ. — 1956. — № 3. — Էջ. 3–4.
24. *Վիրաբյան Ա.* Հայաստանը Ստալինից մինչև Խրուշչով: Հասարակական-քաղաքական կյանքը (1945–1957 թթ.). — Ե., 2001.

Название статьи. Оттепель и армянская живопись: страницы художественной критики 1950-х годов

Сведения об авторе. Саргсян, Лилит Грачьяевна — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения. Институт искусств Национальной академии наук Республики Армения. Пр. Маршала Баграмяна, д. 24г, Ереван, Республика Армения, 0019; instart@sci.am, lilit.sargsyan1@edu.isec.am; ORCID: 0009-0004-4586-2242; Scopus ID: 58804218000.

Аннотация. В статье впервые рассматриваются значение и особенности оттепельных преобразований в армянской живописи. Основной документальный материал почерпнут из прессы исследуемого периода, особенно художественной критики. Библиографическим материалом послужили современные, актуальные изыскания искусствоведов и критиков.

Автор обращает внимание на становление новой конъюнктуры в советской живописи и, соответственно, художественной критике 1950-х гг., отвечавших хрущёвским реформам и их пропаганде, а также противостоянию армянской живописи этой конъюнктуре. Особое внимание уделяется тоталитарным методам управления искусством и их критике, ставшей возможной вследствие реформ, общим направлениям демократизации искусства, а также национальной политике в отношении искусства советских народов.

В фокусе внимания автора анализ масштабной выставки армянского искусства, состоявшейся в июне 1956 г. в Москве в рамках Декады армянского искусства и литературы и, в частности, знаковых оттепельных картин, ставших откровением выставки — «Весны» Ованнеса Зардаряна и «Комитас. Последняя ночь» Саргиса Мурадяна. На их примере автор выделяет два основных направления в обновлении армянской живописи периода Оттепели: чисто художественном и тематическом. Если в первом случае армянские художники обращались к новаторским традициям общеевропейского искусства начала XX в., крепко заложенным в армянском искусстве досоветского периода (в частности — импрессионизма), то во втором случае они обращались к национально-патриотической теме через образы и сюжеты национальной истории и эпоса. Узаконенная и культивируемая уже со второй половины 1960-х гг. тема Геноцида 1915 г. стала краеугольным камнем в процессе либерализации армянского искусства. Как оттепельное веяние, своеобразно отразившееся в армянской живописи 1950–1960-х гг., на примере других картин Зардаряна и Мурадяна, отдельно рассматривается также тема молодежи, юного тела, воплощенного в ассоциативной связи с природными метафорами. Автор приходит к заключению, что возрождение армянской советской живописи после сталинских ограничений было не столько прямым следствием Оттепели, сколько продолжением исконных национальных качеств и общеевропейских традиций искусства, заложенных в дореволюционный период.

Ключевые слова: искусство и тоталитарный режим, оттепель, хрущёвские реформы и советская живопись, армянская живопись второй половины 20 века, Декада армянского искусства и литературы в Москве 1956, Ованнес Зардарян, Саргис Мурадян, Геноцид армян 1915 года и армянская живопись, национальные черты в армянском советском искусстве

Title. Thaw and Armenian Painting: Pages of Art Criticism of the 1950s

Author. Sargsyan, Lilit H. — Ph.D. student. Institute of Arts of National Academy of Sciences of Republic of Armenia. 24g, Marshal Baghramyan ave., 0019 Yerevan, Republic of Armenia; instart@sci.am, lilit.sargsyan1@edu.isec.am; ORCID: 0009-0004-4586-2242; Scopus ID: 58804218000.

Abstract. The article is the first to examine the significance and characteristics of the Khrushchev Thaw transformations in Armenian painting. The main source material is derived from the press of the period under investigation. The author draws attention to the formation of a new conjuncture in Soviet painting and art criticism during the 1950s, which corresponded to the Khrushchev's reforms and their associated propaganda, as well as the opposition of Armenian artists to this conjuncture. A special attention is paid to

totalitarian methods of art management and their criticism, which became possible as a result of the reforms, the general directions of art democratization, as well as the national policy regarding the art of Soviet peoples.

The article is based on the analysis of a large-scale exhibition of Armenian fine art, held in June 1956 in Moscow as a part of the Decade of Armenian art and literature and, in particular, two eminent Thaw paintings which became the revelation of the exhibition: “Spring” by Hovhannes Zardaryan and “Komitas. Last night” by Sargis Muradyan. By their example, the author identifies two main directions in the renewal of Armenian painting of the Thaw period as purely artistic and thematic. The author comes to the conclusion that after the Stalinist restrictions, the revival of Armenian Soviet painting of the second half of the 20th century was not so much a direct consequence of the Thaw, but rather the continuation of its pre-revolutionary national and European artistic traditions.

Keywords: art and totalitarian regime, Khrushchev’s Thaw, Khrushchev’s reforms and painting, Armenian painting, second half of the 20th century, Decade of Armenian Art and Literature in Moscow, 1956, Hovhannes Zardaryan, Sargis Muradyan, Armenian Genocide of 1915, national features in Soviet Armenian art

References

- Aghasyan A. *Hay kerparvesti zargatsman ughinery XIX–XX darerum (1828–1991) (Ways of Development of Armenian Art in 19th–20th Centuries (1828–1991))*. Yerevan, Voskan Yerevantsi Publ., 2009. 292 p. (in Armenian).
- Aksutin Yu.; Volobuev O. *XX syezd KPSS. Novatsii i dogmy (The 20th Congress of the CPSU. Innovations and Dogmas)*. Moscow, Politizdat Publ., 1991. 224 p. (in Russian).
- Anonym. Genre Diversity — A Necessary Requirement. From the Materials of the Discussion of the Works of Armenian Artists. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 7–8, pp. 52–55 (in Armenian).
- Bobrikov A. Severe Style: Mobilization and Cultural Revolution. *Moscow Art Magazine*, Moscow, 2003, no. 51–52, pp. 29–33 (in Russian).
- Boym S. *Obschie mesta. Mifologiya povsednevnoi zhizni (Common Places. Mythology of Everyday Life)*. Moscow, Novoe Literaturnoe obozrenie Publ., 2002. (in Russian).
- Gayfedjyan E.; Kurtzens I. (eds). *Armianskaia zhivopis’ novogo i noveishego vremeni. Osnovnye tendentsii razvitiia (The Armenian Painting of New and Modern Times. The Main Trends of Development)*. Yerevan, Soyuzreklamkultura Publ., 1990. 55 p. (in Russian).
- Hovhannissian R. The Plot on the Canvas. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 6, pp. 24–28 (in Armenian).
- Isahakyan A. Bon Voyage. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 5, pp. 3–4 (in Armenian)
- Khrushchev N. For the Close Connection of Literature and Art with the Life of the People, *Iskusstvo (Art)*, 1957, no. 5, pp. 3–13 (in Russian).
- Kurlyandtseva A.; Vorotyntseva Yu. (compl.); Karpova T. (ed.), *Ottepel’ (The Thaw: exhibition at State Tretyakov Gallery on Krymsky Val, 14.02.–11.06.2017)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2017. (in Russian).
- Nersisian A. *Chelovek i priroda. Armianskaia zhivopis’ vtoroi poloviny dvadtsatogo veka (Human and Nature. Armenian Painting of the Second Half of the 20th Century)*. Yerevan Gasprint Publ., 2004. 261 p. (in Russian).
- Parsamyan R. (ed.). *Vistavka izobrazitelnogo iskusstva Armyanskoi SSR. Zhivopis’, skulptura, grafika, dekoratsionnaia zhivopis, prikladnye iskusstva. Dekada armianskogo iskusstva i literatury (Exhibition of Fine Art of the Armenian SSR. Painting, Sculpture, Graphics, Decorative Painting, Applied Art. Decade of Armenian Art and Literature: Catalogue)*. Moscow, Ministry of Culture of USSR, Ministry of Culture of Soviet Armenia, Union of Painters of USSR, Union of Painters of Soviet Armenia Publ., 1956. 118 p. (in Russian and in Armenian).
- Salnikov V. In the 60’s in the USSR. *Moscow Art Magazine*, 2003, no. 51–52. (in Russian).
- Sargsyan L. The Importance of Impressionism in the 20th Century Armenian Painting: Traditions and Innovations. *Armenian Impressionism. From Moscow to Paris. Catalogue of the Exhibition*. Moscow, Museum of Russian Impressionism Publ., 2017, pp. 28–35 (in Russian).
- Sargsyan L. Between the Political and the Aesthetic. Armenian Painting in the Context of “Thaw”. Antonyan J. (ed.). *Khorhrdahay mshakuyty. Kontsepty, ynkalumnyery ev drsevorumnery (Soviet Armenian Culture. Concept, Perceptions and Manifestations. Digest of articles)*. Yerevan, Yerevan State University Publ., 2023. (in Armenian).

Sopotsinsky O. Revealing the Feelings of a Contemporary. *Tvorchestvo (Creativity)*, 1958, no. 6, pp. 17–19 (in Russian).

Stepanyan N. The Origins of Trends in Armenian Painting of Our Days. *Armyanskoe sovestskoe iskusstvo na sovremennoy etape (Armenian Soviet Art at the Present Stage)*. Yerevan, Academy of Sciences of Armenian SSR Publ., 1987, pp. 84–103 (in Russian).

Stepanyan N. *Iskusstvo Rossii dvadtsatogo veka. Vzgliad iz 90-kh (Art of Russia of the 20th Century. A View from the 90s)*, Moscow, Eksmo-press Publ.1999. 416 p. (in Russian).

The Fifth Conference of Armenian Artists. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 11, pp. 48–49 (in Armenian).

Vagharshyan V. Bright Goals. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 3, pp. 3–4 (in Armenian).

Vayl P.; Genis Al. Intervention. *Inostrannaia literatura (Foreign Literature)*, 1991, no. 2, pp. 236–254 (in Russian).

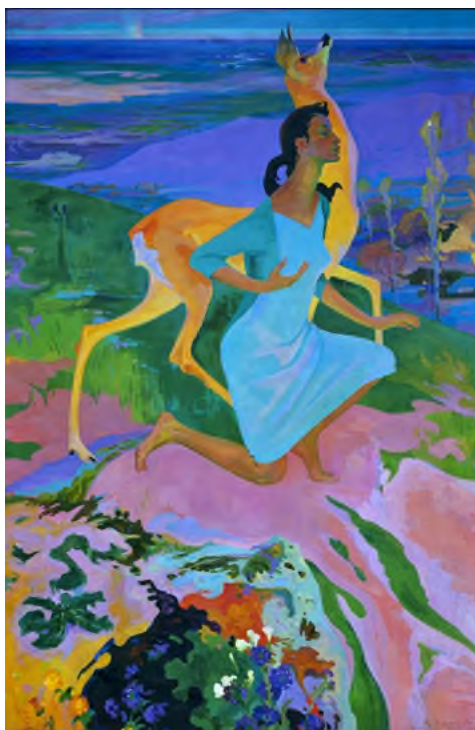
Virabyan A. *Hayastany Stalimits minchev Khrushchov: Hasarakakan-qaghaqakan kyanqy (1945–1957 թթ.) (Armenia from Stalin to Khrushchev. Social and Political Life (1945–1957))*, Yerevan, 2001. (in Armenian).

Yoganson B. The Image is the Crown of Painting. From the Report on the Works of Armenian Artists. *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 7–8, pp. 35–43 (in Armenian).

Zardaryan H. Following the Example of the Masters, *Sovetakan arvest (Soviet Art)*, 1956, no. 5, p. 18 (in Armenian).



Илл. 93. Ованнес Зардарян, «Весна», 1956, 185×250, холст, масло, ГТГ, Москва



Илл. 94. Ованнес Зардарян, «Стремление», холст, масло, НГА, Ереван



Илл. 95. Саргис Мурадян, «Весна в горах», 1960, 162×232, холст, масло, НГА, Ереван



Илл. 96. Саргис Мурадян, «Комитас. Последняя ночь», 1956, 157×200, холст, масло, НГА, Ереван



Илл. 97. Саргис Мурадян, «Пробуждение», 1963, 160×208, холст, масло, НГА, Ереван