

О творчестве Саро Галенца

В беседе участвуют арт-критик Сусанна Гюламирян, культуролог Грач Баядян и художники Арчи Галенц и Арутюн Зулумян. Перевод с армянского Сусанна Гюламирян

Арчи Галенц: Уважаемые Сусанна, Грач и Арутюн, спасибо, что согласились уделить время для этой беседы.

Годы подряд меня интересовал, интересует и сейчас, вопрос позиции художника, жившего в стране Советов, вопрос места, где осуществлялась его художественная практика и откуда доносился его "голос". С идеологической точки зрения, художников тех лет принято делить на две группы: с одной стороны, это конъюнктурные художники, с другой, - художники-диссиденты. Позицию моего отца - Саро Галенца, на мой взгляд, нельзя свести ни к одному из этих определений, и меня очень интересовал вопрос его формирования и развития как художника.

Я хочу организовать выставку в честь его 60-летия, что, воистину, является исключительно моей личной инициативой, которая не исходит из "семейного" рвения представить одного или другого ее члена - преемственного художника, или из стремления рассказать о том, что происходило внутри семьи. С юношеских лет, я воспитывал в себе убеждение, которому пытаюсь быть верен и сейчас, что общение с властями надо свести до возможного минимума, исключив компромиссное сотрудничество с ними. Это убеждение, в качестве напутствия, из поколения в поколение передавалось художникам - членам нашей семьи. Моя бабушка - Армине Каленц, к любому пожеланию, направленному в мой адрес, добавляла следующие слова: "Никогда не иди на компромисс с собственной совестью".

Уверен, что созданная в художественной семье Каленцев эстетика была "герметичной", она не подчинялась модным течениям и сиюсекундным императивам. Искусство, руководствующееся такими принципами, по-моему, не стареет, не становится преходящим.

Мои исследования в этом направлении начались с анализа художников поколения 1970-ых: мой первый реферат является попыткой такого анализа. В этом реферате артикулирована идея, что существовало поколение советских художников, которое не являлось ни про-социалистическим, ни диссидентским, а создавало иную эстетику. К этому поколению относится и Саро Галенц. Безусловно, трудно в рамках одной выставки представить и сделать анализ всего его творческого пути. Хочу предложить некий рабочий вариант названия выставки: "Допрос". Слово, возможно, довольно сухое и с криминальной окраской, но, уверен, что отец не против жесткой критики: он не делает спекулятивных работ, не стремится быть в том или ином бренде, не тратит и усилий для завоевания признания, соответствования рынку, наоборот, считал и считает это недостойным для художника. Часто он оставляет свои картины незавершенными, делает довольно отличающиеся друг от друга работы...



изображение 1

Сусанна Гюламирян: Но он, все же, выполнял какие-то заказы? Другое дело, что отказавшись от так называемого прямого мимесиса, Галенц, таким образом, лишал зрителя прямой интерпретации, одним словом, не делал “реализма”, поскольку, редуцируя позднесоветскую эстетику, опять же, к понятию, “соцреализм”, мы рискуем впасть в очень поверхностную инициацию. В наши дни слово соцреализм имеет множество коннотаций или, скорее обросло новыми смыслами, переосмыслилось со стороны художников. Например, со второй половины 90-х, в русском, условно говоря, неоавангардистском искусстве сформировалось направление, которое можно назвать новой фигуративностью или новым реализмом, эти художники позиционируют себя как “левые”, им не чужды социалистические или марксистские идеалы... Верные традиции исторического авангарда, представляя свое искусство неким видом борьбы за “истину”, такое искусство, стремится изменить мир. Эти художники мыслят искусство как часть языка власти, которую надо у этой власти отвоевать... Насколько последовательно и честно художник следует за этой инициацией “не быть конъюнктурным”, - сложный вопрос, поскольку, очевидно, что совершенно “чистых” состояний или абсолютной свободы от контекста или конъюнктуры не бывает...



изображение 2

Арчи Галенц: Характерно, что у Саро Галенца не было персональных выставок, по крайней мере в Армении. Его первая персональная выставка - результат моей инициативы. Лишь раз, в 1972г., был организован показ его работ в одном НИИ, где работал его близкий друг. Он также не собирал свои произведения под единой концепцией, единой в смысле их призванности быть в едином мировоззрении, не выставлял общей коллекцией и свои абстрактные работы. Эта его первая выставка, которая имеет претензию быть ретроспективной. Из-за небольшого размера выбранного выставочного пространства, будут представлены не все его работы, возможно, часть из них будет экспонироваться в фото-формате или на CD; есть, наконец, и желание напечатать каталог. Одним словом, хотелось бы представить широкой аудитории более чем 40-летний творческий путь художника. Важно и то, что вы, приглашенные с моей стороны теоретики, выразили желание не просто описать и проанализировать путь становления артиста, но и предложили провести, насколько позволительно в формате одной беседы, некое “расследование” определенного периода в истории культуры Страны Советов, артикулировать важные культурологические проблемы...

Хочу начать разговор с картины Саро Галенца под названием “Аборт” (1975г.), которая также нигде не выставлялась и явно выпадает из “Советского” контекста. Картина имеет жесткое воздействие, по моему, она и по сей день не потеряла своей актуальности. Саро нарисовал ее в память об одной знакомой женщине, которая умерла после аборта. Художник считает, что причиной смерти женщины была ее легкомысленность. Среди работ, которые будут экспонироваться на выставке, это одна из самых ранних его картин, но уже характеризующая художника, его отношение к сложным вопросам.



изображение 3

Арутюн Зулумян: Во время моего интервью с Саро мы говорили

об этой картине, и он выразил следующую мысль: "Когда мои друзья говорили, что женщина предназначена для того, чтобы дарить мужчине и человечеству свою репродуктивную функцию, - я уже знал и понимал, что такое "инь-янь", "день-ночь", "холодное-теплое", "красота-уродство"...



изображение 4

Сусанна Гюламирян: Здесь мы имеем дело с традиционной моделью отношения "мужчина-женщина", интерпретируемой, безусловно, с маскулинной позиции. Саро Галенц противопоставляет этому не менее патриархатный вариант бинарной оппозиции полоролевых функций. Традиционная патриархатная точка зрения утверждает, что полоролевое распределение и, вообще, все, что приписывается каждому полу в отдельности - результат изначально данной биологической дифференции между полами, на самом деле, это социальные, культурные конструкторы. Бинарные оппозиции, упомянутые Зулумяном в вышеприведенной цитате Саро Галенца, можно расширить и дальше: общепринятая модель восприятия "женского" сводится к следующим определениям: природа, интуиция, пассивность, частный сектор и т.д., "мужского" - культура, рациональность, активность, публичный сектор и т.д. В картине "Аборт", как отметил Арчи, критикуется женская легкомысленность, ставшая причиной смерти женщины. Но императивы патриархатного долгое время запрещали женщине распоряжаться собственным телом, желанием и своей репродуктивной функцией. Аборты часто делались подпольно, незаконно, в не гигиеничных условиях. Может, нам представиться в дальнейшем случай вернуться к этому разговору и в другой дискуссии поднять такую тему, как "образы женщин в армянской художественной практике советского периода, например, тех же 60-70-ых, и позиция самой женщины - художницы того же периода"...

Арчи Галенц: Существует мнение, что отмеченное нами поколение художников 70-ых, к ним относится и мой отец - это "потерянное поколение". Утверждение считается верным при сравнении с художниками - абстракционистами. Саро Галенц также не обошел этот жанр, в котором начал работать начиная с 1980-ых, но эти картины нельзя отнести к строгому канону абстракции: они не умещаются в рамках этого направления. Основа его картин этого жанра - сама пережитая жизнь: второе для армян, после геноцида, Бедствие - разрушительное землетрясение в Армении и его последствия; это и стало началом новой фазы, изменившей его жизнь и творчество. В этот период он почувствовал серьезную необходимость обращения к абстрактному стилю. Одна из первых его таких работ "Кувшин в желтом цвете" (название условное)... Но опыты в абстракции у него были уже со студенческих лет. Каменные глыбы, соединенные нитями арматуры, нефигуративные фрагменты, - все это впечатления, оставшиеся после землетрясения, это реальные образы. Другим поворотным событием для Армении после землетрясения стал для всех, в том числе и для художников, развал Советского Союза...



изображение 5

Сусанна Гюламирян: Культура и искусство являлись частью формирующихся ситуаций определенных обществ, они являлись важными коммуникативными средствами, которые, с одной стороны, обслуживали власть, откликаясь на

мобилизующий призыв присоединиться к ней, с другой стороны, не подчинялись властному дискурсу. Как уже отметили выше, существовало также и некое пространство между. В этой связи интересно, почему некоторые представители советского армянского абстракционизма считают, что они не являлись в советские годы "потерянным поколением"? (Так считают и ряд искусствоведов).

В моей беседе с некоторыми из них, с теми, чье творчество формировалось в советские годы, они определяли свое искусство, как резистантное, сопротивляющееся советской идеологии. Но утверждение верно, если артист или любой

индивидуум осуществляет такой интеллектуальный акт или действие, которое направлено на изменение общества. Не думаю, что советские армянские абстракционисты находились в той плоскости позиционирования, которая прямо ставит вопрос "артист-власть". Существовало ли в советские годы то измерение, где художественное и властное сталкивались очень прямо и остро. В этом смысле, вышеназванное утверждение, что поколение Саро Галенца в общем художественном контексте советского периода являлось "потерянным" и не было достаточно инновативным не только формально, но и идеологически, в отличие от армянских абстракционистов, лишено эмпирической основы. Не надо забывать, что абстракционизм, все же, не армянская инновация...



изображение 6

Но вернемся к картинам Саро Галенца. На первый взгляд, бросаются в глаза очевидные сюрреалистические элементы: встреча в едином контексте не сводимых друг к другу означающих, сдвиг в пропорциях, фантасмагорическая предметная интерпретация и т.д.. Но и неверным будет утверждение, что художник следует строгому сюрреалистическому канону, скорее, он миксует жанр с реалистическим, присутствует определенный эклектизм, в том смысле, что художник не задерживается в выборе определенного жанра, определенных границ того или иного канона. То же самое можно сказать и о его абстрактных работах...

Грач Баядян: Значит, мы принимаем, что работы Саро Галенца имеют некоторую склонность к сюрреализму? В таком случае, надо искать причины, почему мы используем название такого направления, возникшего в Европе в 1920-х и получившее название сюрреализм и, очевидно, имевшее другие социальные и культурные причины, в том числе, и связь с фрейдovým психоанализом... и, вдруг, эти элементы появляются в работах армянского художника 1970-х. Я не пытаюсь сейчас предложить какую-либо интерпретацию, но вопрос о причинах, с очевидностью, возникает: каковы были причины или, по меньшей мере, в услужение чему ставил армянский художник этот "сюрреализм"?

Арутюн Зулумян: Подход Саро к этому вопросу мне знаком: для него искусство - это вид мышления. Он думает рукой, головой, думает во время процесса рисования. Все, что происходит извне и его внутренние переживания, - живут отдельно, он пробует примирить этот внешний абсурд и свой вид человека. Вообще же, он не принадлежит к определенной сюрреалистической традиции.

Арчи Галенц: Конечно, был определенный вид искусства, который имел на него влияние. Сам он отмечает фильм Ингмара Бергмана "Земляничная поляна"...



изображение 7

Грач Баядян: Где также, по всей вероятности, можно найти следы влияния теории Фрейда..

Арутюн Зулумян: Внимательный взгляд заметит, что все работы Саро, независимо от даты их создания, полностью сконструированы на принципе отношений, на предметном взаимоотношении: меж - общение играет большую роль, чем предметы сами по себе. Саро трудно отнести к какому-либо конкретному "виду" художника. Он не ставит задачи создавать нечто красивое, он пытается воспроизвести саму мысль. Речь о процессе..., о превращении художественного процесса в мыслительное действие. В этой динамике для него не важно, не существенно к какому он придет результату. Я подметил некую специфику, которой обладают его картины - акцент на фрагментах, он им отводит особую роль. Еще ни один художник, только Саро является исключением, не признавался мне, что общий гармонический строй картины для него не важен. Повторяю, в картинах Саро подчеркнуто соотношение.



изображение 8

Арчи Галенц: Саро Галенц остается в модернистской парадигме. Не являясь ни классическим, ни академическим художником, он не ставит цели достичь равновесия и гармонии. Наоборот, он подводит равновесие к некому состоянию, пробуждающему в зрителе беспокойство, и это, несомненно, довольно модернистский подход, призывающий искусство не успокаивать и усыплять зрителя, а увести в другое место или потрясти. Это ощущение поддерживается отсутствием теней в его картинах, некоторые предметы выборочно лишены своей тени: свободно парящие, лишенные стеблей и ножек цветы, предметы, кажется, не подчиняются закону тяготения и т.д... Здесь очевидно присутствие определенного абсурда

Возможно, его стиль можно отнести не к сюрреалистическому, а к абсурдистскому, если не желаем смешивать термин с классическим европейским сюрреализмом. Саро Галенц и художники его поколения не опираются на опыт дадизма, на революционный месседж сюрреалистов, но, как мне кажется, артикулируют коллапс гармонии в противовес эстетике соцреализма и эпохи Возрождения. Поэтому, такие художники 70-х, как Вагинак Арамян, Карен Агамян, Вардан Седракян и Рубен Гевондян, как и Саро, создают эстетическую ценность, перекликающуюся с европейским маньеризмом. Ни один, живущий в тоталитарной системе, человек не может предвидеть, когда и как выразят себя "реакционные" силы. В работах Саро Галенца присутствует ощущение внутреннего дискомфорта, еще не осознанной, скрытой всеобщей опасности, а также ожидаемого, неизбежного взрыва.

Грач Баядян: Многие представители модернистского направления сознательно отказывались от работы с перспективой от понятия трехмерности.., но Саро Галенц, как кажется, стремится к другой пространственности, что является одной из интересных сторон его творчества. Кажется, что пространство ему нужно для слома, разведения чего-то. Мое впечатление, что в его картинах, часто, заметна некая центробежность, некое избегающее чего-то или убегающее от чего-то движение, и я склонен интерпретировать это как сопротивление обязательной в советских условиях идеологической



изображение 9

определенности, утвержденному единому значению. Свойственная его картинам стилевая гетерогенность, странность и беспокойство (о них уже шла речь) работают на противопоставлении утвержденным культурным и социальным смыслам, в том числе, и против удержания художника в заданных рамках идентичности, т.е. самоочевидность этого берется художником под сомнение. Я бы предложил, в числе других работ, поговорить о картине “Мои современники”, которая является, возможно, одной из наиболее социально ориентированных картин Саро Галенца.



изображение 10

Арчи Галенц: В связи с этим, приведу некоторые факты. Упомянутая работа была создана художником в возрасте 34 лет. Картина появилась на свет на основе эскизов, которые я обнаружил совсем недавно и которые утвердило Министерство культуры. Работа была заказана для выставки под названием “Мои современники” (1980г.), в дальнейшем, она была “сослана” в один из самых дальних филиалов музея Современного искусства Армении: в Капан. На картине – четверо из друзей Саро – архитектор Алик Зурабян, художник Эдик Карсян, композитор Тигран Мансурян и поэт Размик Давоян. Все образы сгруппированы в пространстве мастерской, которая большой аркой непосредственно связывается с пустынным, каменистым пейзажем. Пейзаж в центре картины не случаен: армянская интеллигенция тех лет не творила для рабочего класса, а находилась в поисках собственного пути, имея общую проблему: обнаружение идентичности армянского художника. Мое мнение о картине “Мои современники” таково, что она вне советского “идеослогана”, она созерцательна, на ней представлена интеллигенция, картина лишена соответствующих пропагандистских элементов. С другой стороны, она не вписывалась и в концепцию руководимого Генрихом Игитяном ереванского музея современного искусства.

Грач Баядян: При желании, пропагандистские элементы можно найти и в наиболее абстрактно сделанном полотне, приняв такую манеру письма за бегство, проповедь такого бегства в разрешенное властью убежище, где художник, интеллект, практически, лишается возможности более или менее значимого воздействия на культурное поле, если даже он обладает одновременной претензией быть исполнителем жеста радикального сопротивления. Возвращаясь к работе “Мои современники”, о которой сказал, что она бросается в глаза своей социальностью, хочу добавить, что, тем не менее, здесь этот социальный элемент доведен до минимума. Конечно, в картине можно найти некоторый творческий пафос, возможно, присутствие некой внешней силы, как, например, призванность служить социалистическому отечеству и другие подобные вещи, но очевидно также, что все перечисленное опосредовано определенной отчужденностью. Для меня характерно и то обстоятельство, что на картине отсутствуют символы социалистической реальности, а также, и это тоже важно, очевидные символы или атрибуты национальной жизни. То есть, как и в других картинах, художник сознательно избегает общепринятых стереотипов, дароположных символов, традиционных атрибутов, пробует найти собственный метод в определении “своего времени”.

Арчи Галенц: Возвращаясь к коллекции Музея современного искусства в Ереване, организованного Игитяном в 1972г., хочу подчеркнуть, что задуманная

изначально как анти-советская и представляющая модернистское искусство, она стала, в последующем, национальной. В пост-советский же период, когда госфинансирования не стало, музей стал салоном.

Сусанна Гюламирян: Позволю себе некоторую поправку: Страна Советов в основе своей также была модернистским проектом и утверждение, что организованный Игитяном музей был анти-советским, но модернистским неверно в том смысле, что правильнее было бы говорить о том модернизме, который подразумевал обиходный, повседневный “слэнг” армянских художников или армянского художественного контекста, потребление которого противопоставлялось советскому соцреализму.

Грач Баядян: Хочу чуть дальше продвинуть свою мысль об отсутствии знакомых социальных и культурных элементов в картинах Саро Галенца. Отсутствуют или их крайне мало, пейзажи, эксплуатирующие знакомые и понятные знаки и образы, портреты, имеющие политическое-идеологическое звучание. Связь художника с социальной действительностью, по меньшей мере, с советского взгляда, крайне мала.

Мне понравилось слово “герметичность”, которое употребил Арчи, характеризуя преемственность художественной традиции семьи Каленцев. Возможно, обсуждение вопроса о самоопределении “художественного поля”, в данном случае, Союза художников, в общем социально-политическом контексте покажется в данный момент неуместным, (не будет ошибкой говорить об этом даже относительно советских условий, поскольку это поле контролировалось непосредственно со стороны партийных структур), но, заметим, что, хотя бы в Армении, художники имели определенную независимость, что могло быть результатом ряда обстоятельств: нахождение вдали от “центра”, слава традиции, созданная Сарьяном и другими и т.д. Эта закрытость, герметичность по отношению к идеологическому вмешательству, которая была одновременно и завоевана и дозволена, конечно же, способствовала творческой свободе художника. Но, как видим, внутри ее могло существовать и более узкое поле в лице традиции семьи Каленцев и здесь, как мне кажется, важно подчеркнуть феномен репатрианства. Очевидно, что герметичность этой семейной традиции, в сущности, была построена и на феномене ее “друговости”, являющейся одним из важных элементов “различия” в послевоенной армянской культурной ситуации.

Арчи Галенц: Саро Галенц не играл по правилам, принятым в Советское время. Например, в “Моих современниках”, где он пробует изобразить общество, отсутствуют стандартные плакатные образные клише рабочего, крестьянина или солдата...

Сусанна Гюламирян: Интересно, что другое монументальное полотно “Строители метрополитена” (я видела лишь фотографический вариант картины) так же не решено в принятом соцреалистическом образном ключе. Присутствует та же созерцательность, отсутствуют характерные для соцреализма знаки активности, оптимизма. В отличие от знакомых соцреалистических стереотипов, образы подаются не в динамике ударного труда, а символизируют труд умственный, статичный. Образный ряд “Моих



изображение 11

современников” и “Строителей метрополитена” - та же советская интеллигенция. Художник, как будто, играет с императивом социалистического заказа: с одной стороны, участвует в эстетическом процессе и идеологическом призыве тех лет, с другой стороны, своим образно-знаковым решением он пытается “перехитрить” общепринятые образные коды. Хотя, не следует забывать, что в эти годы, соцреализм начинал обретать камерный характер.

Арчи Галенц: Его работы и одного и другого периода, имею в виду абстракции и предшествующие им работы, – это холодные работы, в них нет слащавости. В абстрактных работах, в особенности, присутствует определенная агрессия. Я бы провел параллель между этим агрессивным настроением и эпилогом фильма “Соломенные псы”, который, по словам Саро, повлиял на его творчество. В эпилоге фигурирует иероглифическое письмо из “дао де дзина”, которое переводится следующим образом: “Небеса не обладают человеколюбием, они относятся к человеку, как к растению и животному...”. Мысль сопоставима с филозофией агностицизма, которая не отрицала существование Истины, но утверждала невозможность ее познания.

Грач Баядян: Невозможность познания равна противопоставлению официальному оптимизму времени, заданным, положительным или отрицательным ценностям, доступности и прозрачности смыслов. Вероятно, отчужденная каста советских интеллигентов начинает формироваться именно в эти годы, многие представители которой пришли в последующие годы к крайнему цинизму. Но одновременный пессимизм, отчужденность, ироничность в стране идеализированного коллективизма и всеобщности становились единственным убежищем для индивидуальности советского интеллигента. Я полагаю, что в картинах Саро Галенца того периода можно увидеть знаки формирования нечто беспрецедентного для советско-армянского общества. Здесь речь не столько о формировании индивидуализма, сколько, в определенном смысле, о происхождении субъекта, вопрошающего быть понятым, личностей, избегающих коллективизма (социального или национального).

Сусанна Гюламирян: В так называемый “застойный” период у многих художников мотивы “мечтательности, условных, сросшихся с ирреальностью композиций” являлись одним из основных художественных методов. Из советских и пост-советских искусствоведческих текстов можно вынести целый словарь, который в точности передает самый распространенный среди художников тех лет художественный метод и образный список: позволю перечислить некоторые из этих словарных форм: “личный, интимный, эмоционально-лирический, интерес к условности, канонический мотив мечтательности, сказочности, лирического настроения..., театрализованность, цирк, легенда, потаенный эротизм, купание, туалет...”. Перечислю и образные предпочтения: “Рыцари, театральные персонажи, арлекины, феи, влюбленные, актрисы, марионетки”. Приведу еще один абзац: “... материал для живописных изысков художники черпали преимущественно из источников всемирного художественного опыта, которые отсылают к пестрой декоративности, тонкому эротизму, к покрытой эфирной вуалью женской красоте, интимным мотивам...” и т.д., и т.д.

Грач Баядян: В начале настоящего разговора Арчи поднял вопрос о биполярном разделении художественного поля на



изображение 12



изображение 13

власти служащим и власти сопротивляющимся. Понятно, что осязаемый пласт художников и интеллигенции находились между двумя обозначенными полюсами, и не проявляли склонности ни к одному, ни к другому. Эти полюса позволяли существованию разных возможностей и видов социального воздействия. По понятным причинам, радиус влияния диссидентства, с социальной точки зрения, довольно узок, и в этом сыграли роль ограниченная доступность движения диссидентства, радикальность позиции и другие факторы. С другой стороны, поддерживаемое официальной властью социальное значение искусства не могло обойти функцию своего служения воспроизводству власти и социального порядка. А подобная миссия художников 70-80-ых могла быть принята определенными слоями общества с серьезным предубеждением. В теории есть понятие "культурное сопротивление", которое как раз и находится в пространстве этого разрыва: между двумя вышеназванными крайностями или полюсами. Это такая культура, которая не стремится к радикальному сопротивлению, но и прямо не служит властям, она одновременно и сопротивляется власти, и со-участна с ней. Для того чтобы иметь более или менее осязаемое социальное значение, культура и художественная практика вынуждены пользоваться теми структурами, которыми руководит власть. Скажем, книга нуждается в издании, и в массовом тираже, а не способом "самиздата", не говоря, об информационных средствах, о доступности структуры образования. Для того, чтобы художник располагал возможностями в социально-культурном поле он шел на уступки, на культурологическом языке это формулируется так: быть участником в ведущейся борьбе за утверждение значений и смыслов.



изображение 14

Не обладая возможностью соответствующего обоснования в заданном формате беседы, желаю лишь сделать следующее предположение: мне кажется, что творчество Саро Галенца и представителей его поколения надо рассматривать в сравнении с теми изменениями, которые предложило предшествующее им поколение: Минас Аветисян, Акоп Акопян и многие другие. Если выразиться довольно обще, это предшествующее поколение, в 60-ые годы, (годы "оттепели") начало работу над новыми определениями, реконструкцией национальной живописи, а также национальной идентичности в живописи. В этом смысле, идущим за ними поколениям художников на поле национально-общественного много работы не осталось. Может, словосочетание "потерянное поколение" верно именно в этом ракурсе. Я сам постарался бы избежать такого названия, тем более, как уже сказал, у художников поколения Саро были и свои открытия.



изображение 15

Арчи Галенц: Армения, представленная Саро - не крестьянско-хозяйственная. Приведу, с вашего позволения, пример из моего упомянутого в начале беседы реферата (1995г.), где в одной из глав у нас с Саро идет беседа о натюрмортах, нарисованных им в Армении. В картине "Жаркий день" 1976г. Саро, по его словам, ищет исключительное восприятие природы: "В миг полуденной



изображение 16

дремы, в жаркий армянский день, все голоса, слышимые извне прекращаются, успокаиваются все шорохи, и в воздухе нет и малейшего движения, как будто, исчезают даже насекомые. Время останавливается, секунда тянется, медленно превращаясь в минуты". В период с 1976 по 1979гг. Саро рисует натюрморты довольно большого размера, не уместяющиеся в пределах жанра. ("Натюрморт. Нана в профиль", "Натюрморт с калами" ("Фашизм"), "Натюрморт. Глаз на пасхальном яйце " и т.д.



изображение 17

Сусанна Гюламирян: По-моему, понятие национального у Саро проявляется довольно самобытным образом или его нет вовсе. Речь не об акцентированно декоративных манерах, декоративно национальных элементах: ковер, хачкар и т.д. Он пробует через армянские образы природы представить свое представление о "родине", которое делается подчеркнуто символистски. Символистский жест здесь – это всего лишь намек на проблему национального, аллюзия. Образ внешнего интериоризируется свзываясь с внутренним таким образом, как будто исходит из внутреннего, одновременно артикулируя камерность...

Греч Баядян: Я склонен думать, что национальное есть исторический культурный конструкт, который каждое поколение, в свою очередь, переопределяет, переупорядочивает, - а не вечная истина или изначально данная неизменная сущность, как принято в традиционном толковании, которое сообщает статус сущностного понятиям родина и национальное. Подобная эссенциализация национальной сущности утверждает ее существование до истории и культуры и дает возможность полагать, что культурная практика и, в частности, художник находит ее, а не конструирует. Чуть выше я говорил именно об этом "приобретенном" художниками 60-х национальном.

Арчи Галенц: Саро очень любит и хорошо знает Армению. Несомненно, что отец признает влияние, оказанное на него сюрреализмом Курта Воннегута, абсурдизмом Кафки, буддистским парадоксом... Даже любимый им предмет – кувшин, явлен в форме неожиданного сочетания круга и куба, что создает напряжение, и это напряжение, возможно, присутствует во всех его картинах. Ни один из представителей семьи Каленцев не состоял в рядах партии, более того, отец избегал участия в больших государственных выставках, служения официозу. В одной из картин под названием "Ира" (1971г.) он использовал общепринятый, любимый традиционастами предмет-символ - глиняный кувшин, который, однако, предствален разбитым и, возможно, поранившим персонажа картины. Затем, символизирующий национальное, кувшин трансформируется: глину заменяет металл, а круглый край кувшина становится квадратным, в духе "единства противоположностей", как выражение абсурда... Армения, которую я знаю – это та Армения, которую создал Саро Галенц. В его работах присутствуют скалы, которые часто изображены лежащими прямо на линии горизонта и создают этим своеобразное напряжение. После этого я начал замечать, видеть окружающие Ереван горы Ераноса и Ара, Арагац и, конечно, Сис и Масис, существующие словно в параллельных мирах. Саро Галенц



изображение 18



изображение 19

долгие годы жил в Москве, где тоже, по большому счету, не выставлялся, потому что не соответствовал общепринятому клише национального. Интересно, что армянское искусствознание, пытавшееся поместить еще Арутюна Каленца в рамки государственной идеологии, утверждало, что Каленц, пройдя путь Геноцида, оставшись сиротой, лишь в процветающей Советской стране получил возможность обнаружения и возможности выразить свой талант (боюсь ошибиться, но так писала, кажется, Нонна Степанян, а может, и Шаген Хачатрян). Это, несомненно, то искусство-знание, которое любую художественную деятельность пытается втиснуть в рамки советской идеологии. К сожалению, нет такого искусствоведческого дискурса, которое попыталось бы синтерпретировать художника, исходя из его внутренних проблем, а не из искусственной попытки поместить его в некую идеологию. Возможно, одна из целей нашей беседы – сделать такую попытку?



изображение 20

Грач Баядян: Но это искусствознание, как раз, может иметь, в каком-то смысле, и противоположный дискурс: выдвигать тип оторванного от контекста художника. Согласно этой логике, только посредственность, плохой художник подчиняется императивам и давлениям, а настоящий писатель, музыкант или художник выше ограничений, навязанных исторической ситуацией: он или выражает строго личные, неуправляемые, неподконтрольные переживания и испытания, или он - выразитель строго абстрактных, общечеловеческих, космических ценностей и явлений. Когда в разговоре о художнике советского периода я употребляю слово армяно-советский, то преследую цель противопоставиться этой логике и употребляю само по себе понятное для тех времен слово, от которого есть стремление избавиться сегодня. Таким образом, мой отсыл к советско-армянскому указывает на неизбежность пребывания художника и любого человека в историческом контексте, что не принижает его талант и творческие достоинства. С другой стороны, я не хочу и эссенциализации понятия "советско-армянское", пытаюсь полностью свести национальное к советскому или приписывать "советскому" гомогенную, монолитную сущность. В этом смысле, конечно, вопрос соответственного теоретического дискурса в наши дни довольно важен, поскольку, до сих пор, пониманию "советско-армянская культура", которое действительно и в силе по сей день, мы обязаны сформировавшимся в советский период культурологии, литературоведению, искусствознанию... Если мы подтверждаем влияние новых направлений на искусство, литературу, музыку в советско-армянской действительности, то то же самое не скажешь о критической мысли. Здесь мало что изменилось, эта область осталась почти безучастной (и в советские годы и в пост-советский период) к радикальным изменениям, произошедшим в мире во второй половине прошлого века. И, конечно, отсутствие соответствующего искусствоведческого дискурса существенно подействовало на статус и восприятие искусства.

Арчи Галенц: Я помню, что советский искусствовед Саро Саруханян говорил, что для того чтобы написать про Армине Каленц он должен на неделю-две уединиться в горах: лишь пережитое там медитативное чувство поможет размышлениям об искусстве.

Грач Баядян: Я не верю в силу интерпретации искусства лишь как медитативного акта. Очевидно, что здесь не обойтись без теоретических, методологических, эпистемологических начал...



изображение 21

Арутюн Зулумян: Но в китайском буддизме существует понятие “активной медитации”, исходя из которого высшая ступень медитативного акта осуществляется не в обособленной ситуации: в пещере, пустынной зоне, а, скажем, в царских палатах или на рынке, то есть, в публичных местах.



изображение 22

Арчи Галенц: Попытка анализа семиотической структуры в картинах С.Галенца, словесное объяснение символов никуда не приведет. Его натюрморты – эти не ребусы, а свидетельства тотальности. Они не ставят цели языка или коммуникации, модной для 80-90-х, они, действительно, о тотальности, которая является вариантом медиума, и здесь я хотел бы артикулировать именно русское слово “живопись – живо/писать”. Я думаю, что это также является видом активной медитации. Здесь уместен отсыл к дзен-буддистской философии, которая берет за основание тотальное восприятие, когда зрение не фиксирует детали, а воспринимает целостный образ. Во время рисования он не размышляет или думает, а созерцает. Рисовать для него – это созерцательный акт.

С. Гюламирян: Вспомнилось определение Ричарда Рорти двух видов творческих людей. Первый вид – это художник, охваченный проблемой личного самосовершенствования, не обеспокоенный обществом и переменами в нем, второй вид – активный в социальной жизни, заинтересованный в социальных изменениях, предлагающий новые значения художник. Кажется, в Советские годы предпочитаемой и общепринятой была модель индивида на пути самосовершенствования. Борис Гройс считает, что искусство в жизни человека является одним из лишних, необязательных атрибутов, без которого спокойно можно обойтись. И действительно, множество людей никогда не посещают “искусственных” пространств, не приобщены к понятию искусство. В качестве примера он приводит, если не ошибаюсь, Берлин, где широкая публика любит и имеет склонность к посещению музеев и выставок лишь по причине, что в этих аккуратных и чистых пространствах можно приятно организовать свой воскресный отдых, и что влияние, оказываемое на человека “сакральным” полем искусства (в смысле предлагаемой Гройсом пары “сакральное – профанное”) измеряется такими же случайными факторами. Например, продолжу мысль Гройса, человек, смотрящий на полотно великого мастера может расчувствоваться, обнаружив не заметный на картине, не бросающийся в дальнем ее углу, который напечет что-то из детства или некий фрагмент собственной жизни, и для него именно это является самым сокровенным следом, оставленным искусством.



изображение 23

В этом смысле, след искусства, социальная значимость искусства определяются в рамках создаваемого вокруг него дискурса. В нынешней армянской ситуации самым слабым, ущербным является интеллектуальная часть. Искусство, замкнутое на самом себе обесценивается, каким бы мы его не воспринимали – выше или ниже жизни. Понятно, что искусство советского периода не могло содержать в себе того критического заряда, которое могло бы раскритиковать государственный идеологический аппарат. Возможно, в 70-ые, единственным выходом для искусства являлось решение проблемы “активной медитации”, но для меня совершенно неприемлемо, когда то же самое мы видим в современных нам художниках. Я не сторонница такого самозамкнутого художника, охваченного проблемой самосовершенствования...

Грач Баядян: Если в круг данного вида или направления искусства входит, на длительный период, хотя бы маленькая общественная группа, то общественное тело уже чем-то обязано этому искусству. Новые направления искусства в разных социальных ситуациях могут иметь разные ролевые функции и могут быть направлены не обязательно на все общество, а на отдельные сообщества. Видимо, придется смириться с фактом модернистского, всеобщественного или всенационального упадка, убывания искусства. Если я пробую понять откуда исходят социальные или сигналы окружающей среды, влияющие на творчество художника, - это означает, что я не верю в то, что искусство является результатом внутренних проблем или устремлений художника (еще и вопрос как мы это "внутреннее" можем развести с социальной средой).



изображение 24

Арчи Галенц: Саро Галенц не считает себя активной персоной, желающей изменить социум, наоборот, он подчеркивает невозможность какого-либо изменения. Если попробуем понять, как он строит картину или что через нее хочет выразить, то заметим, что за 35 лет ничего существенного не изменилось. Конечно, новые работы более свободны, конечно, присутствует стремление спокойного созерцания агрессии внешнего мира. Внешние проявления изменились, но эстетические закономерности остались прежними.



изображение 25

Грач Баядян: Уже 2-3 года, как я занимаюсь изучением видов культурного сопротивления в советский период, точнее, литературного сопротивления, имею в виду творчество Гранта Матевосяна. Каждый хороший автор или художник, каждое поколение или даже семейная традиция, к коей относится и семья Каленцев, нашла свой способ решения этой проблемы, удачно или провально, в той или иной мере. Эта тема, безусловно, интересна сама по себе, но более актуальна с точки зрения оценки возможностей и разработки способов культурного сопротивления в эпоху глобализации. Это и хорошая возможность для переобнаружения, переосмысления и показа советско-армянского культурного наследия или ее части. Приблизительно в этом стремлении я и воспринимаю инициативу Арчи. Мне кажется, организуя эту выставку, он хочет работы Саро Галенца поместить в новую перспективу, сделать их значимыми для сегодняшней культурной ситуации.

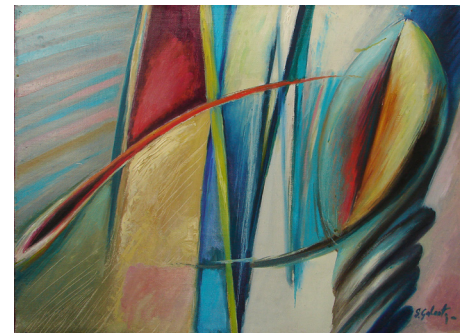
Арчи Галенц: Приведу цитату из текста, написанного Армине Каленц про Саро в 2002г.: "... у него есть некая антенна, накопление чувства, что было бы интересно проанализировать сегодня, поскольку это не было им предусмотрено в качестве заранее обдуманного разговора с обществом. Сегодняшний человек - не тот прежний: он действует головой, а не душевной глубиной. Вот важнейшее из противоречий, которое обнаружил Саро... Но человек изумительное существо, он сам себе создает сложности, задает вопросы и ищет ответы, борется за них, страдает, даже умирает и не успокаивается на пути этого поиска. Вот что такое художник, вот что есть судьба ищущего светлый путь человека... Конченным является тот человек, который все время повторяет сам себя". Действительно, картины Саро, как я уже говорил не являются завершенными. Будучи профессиональным художником, не имея проблем с художественным мастерством,



изображение 26

он не ставит вопроса полной законченности, завершенности: над каждой из картин производилась своя, различная от другой, специфическая работа.

Арутюн Зулумян: Это результат того, что он не ставит перед собой задачи работать для зрителя. В качестве решения он использует язык иносказания, а не прием технически сделанной картины.



изображение 27

Арчи Галенц: А есть ли в поздних работах Саро Галенца отмеченный метафорический прием, если учесть, что в них присутствует предметность, и мы даже можем провести некоторые параллели с реальным предметным миром: некоторые формы напоминают камни, кости и т.п.? Имеет ли смысл делать подобное сравнение, и если в картинах присутствуют реалистические предметы и человеческие фигуры, то каким образом решается вопрос пространства и размеров? По вашему, что происходит на картине: мы видим некий, проглядываемый через микроскоп, мир, где идет "борьба между микробами" или, опять же, через субъективный взгляд наблюдателя, соотношение космических сил?



изображение 28

Арутюн Зулумян: В его абстрактных работах сохраняется чувство материала, а чувство предмета идет из сюрреалистического подхода. Нет заданности опростить символ для более легкого зрительского восприятия. Он не рисует для других, иногда и просто обходится эскизами, упражнениями на обыкновенной бумаге без последующего переноса на холст. Нет у него и серийных работ...

Грач Баядян: В этих абстрактных образах как будто слились расчлененные, прерванные фрагменты нарратива или повествования, которые не образуют единого изложения. На самом деле, довольно труден словесный перенос их тонкого обаяния....

Арчи Галенц: Пребывают ли работы, созданные в разное время, в единой связке, в отношении друг с другом? Если верно, что "эстетика", как считали немецкие философы, должна обладать обратным значением слову "анестезия", то все картины Саро Галенца стремятся к одному: к ситуации вне спокойного и уравновешанного состояния, делается ли это с помощью абсурда или беспокойной, динамичной композиции. В этом можно усмотреть некоторую политическую позицию.

Арутюн Зулумян: Сам Саро говорил, что когда рисовал эти картины, то представлял предметы в пространстве, проекты сложных, обладающих тактильностью монументальных скульптур.

Грач Баядян: Можно сделать такое сравнение: если, в так называемых, сюрреалистических картинах чувствуется стремление преодолеть предметную плотность и пространственную определенность, то в абстрактных работах, как ни странно, художник, как бы, пытается обнаружить предметность. В первом случае, образу свойственно стремление пространственно расширяться, часто, путем подчеркнутой связи между интерь-



изображение 29

ером и экстерьером, движения, создающего ощущение простирающегося пространства. Наоборот, в абстрактных работах присутствует центрированность. В сведенных друг к другу фрагментах просматриваются вдетые в них провода, возможно, подсказывающие о желании или возможности связного изложения, вида артикуляции. Возможно, предлагаемое объяснение покажется несколько примитивным, но эти характеристики можно связать с задачами, имеющими для художника в каждый определенный период свою актуальность: в советские годы, - в противопоставлении обязательной определенности и единому значению (единомыслию), в стремлении к обнаружению места для сопротивления, двусмысленности и даже отсутствию смысла, в пост-советский период, в условиях влияния центробежных сил и продолжающегося развала - в надежде и желании обнаружения связности. Очевидно, что эти противоположные стремления могут быть связаны с представлениями художника о собственной идентичности.



изображение 30

Арчи Галенц: Я вспомнил про один телевизионный фильм, посвященный Саро Галенцу (1993г.) Там его представляют как художника, который имеет три различные идентичности - реалист, сюрреалист и абстракционист. Но анализируя процесс создания им картин, я бы не стал делать подобного развода, а сравнил бы этот процесс со сновидением. Существуют люди, которые способны активно вмешиваться в повествовательную ткань собственного сна, сознательно меняя ход его развития. То же взаимоотношение присутствует в его самых интересных работах всех стилей: во время работы над картиной он еще не представляет законченного вида картины, что свойственно как академическому, так соцреалистическому жанру, где ожидается соответствие общепринятому канону. В отличие от этого существует процесс создания абстракции, когда художник предстает в качестве технического медиума, является средством, а творит, на самом деле, подсознание. Саро, как будто, обнаружил другой путь: он использует подсознание в сознательном процессе.

Грач Баядян: У меня нет впечатления, что Саро Галенц в своих картинах наделяет свою аутентичную идентичность, или собственное Я, "правом голоса" как, возможно, пытались делать сюрреалисты.

Арутюн Зулумян: Согласно современным психоаналитическим теориям Жак Лакана, Славоя Жижека, идентичность – не само собой разумеющаяся вещь, заложенная в человеке, а конструируется в социуме.

Арчи Галенц: Думаю, что даже хорошо, что отец был знаком с теориями Фрейда и других поверхностно: это стало бы сковывать его искусство. Он остался более интуитивным и представляет более современный пример идентичности. В какой-то момент он заинтересовался эстетикой культурно-философского общества "Эютюн" (Сущность). С первого дня их существования, он был связан с ними и не потому вовсе, что общество провозгласило Армине Каленц своей духовной матерью.

Арутюн Зулумян: Его интерес к "Эютюну" наилучшим образом проявился в одной его картине, которая экспонировалась в 2001г. : речь о картине "Падение язычества", которая была



изображение 31

посвящена 1700-летию принятия христианства в Армении. Тема картины типично христианская: Богоматерь с Христом младенцем. Картина впечатляет тем, что построена вокруг катаклизма, при помощи красок, автор делает видимым ракурс “конца язычества”.

Арчи Галенц: Как сказано выше, Саро Галенц не имел персональных выставок, отдельных каталогов с патетическими искусствоведческими формулировками о собственном творчестве. Играли роль и несомненное восхищение перед Арутюном Каленцем, его извечное желание особо подчеркнуть первенство и значимость своего отца-художника...

Грач Баядян: Все это дает основание подвести Саро Галенца к определению “любительский”, хотя слово, в наше время, имеет отрицательную коннотацию, и исходя из этого любительство исключает профессионализм и истинность художника. Но, согласно многим теопретикам, любительство может означать возможность быть свободным от императивов профессии или данной области и стать одним из главных аспектов антиидеологической позиции. И это может содержать в себе такие элементы, как эклектичность, непоследовательность...

Арутюн Зулумян: Проблема эклектизма, как нечто, что связано с негативом, свойственна и более ранним эстетическим представлениям. В современном контексте оно приобретает положительный знак в том случае, когда решена ситуация внутренней гармонии между теми элементами, из которых, в общем, состоит вся структура. Вспомним, эпоху Возрождения. В широком понимании, эстетику Ренессанса представляют как явление абсолютно гармоничное. Но оно, в сущности, происходит из эклектического сопоставления христианских понятий и тогда вновь изобретенных античных скульптур: языческих идолов, хотя церковь считала, что язычество более 1000 лет как преодолено. Следующая эпоха искусства европейского маньеризма долгое время считалась и декадентской и крайне эклектичной до момента, когда сюрреалисты определили его как самый уместный и истинный путь отображения реальности.

Арчи Галенц: Вновь возвращаясь к теме минимального участия Саро Галенца как на советских, так в пост-советских выставках, вспомнил отрывок из статьи критика искусства Екатерины Деготь, которая, как кажется, называлась “Начало творчества и смерть искусства”. Если не ошибаюсь, она говорила, что в Советском Союзе выставки назывались “творческими отчетами”, их смысл заключался не в создании искусства, а в представлении подобных отчетов, свидетельствующих о постоянном пребывании в процессе. В этом смысле, у отца всегда были проблемы: он не просто мало выставлялся, но он не имеет и ни одного напечатанного каталога.

Сусанна Гюламирян: Одним из императивов советской идеологии было существование культуры, главной составляющей которой являлось искусство. Знаменательно, что в наши дни такой императив также наличествует в том смысле, что надо держать, сохранить искусство любой ценой. Исчезнувший советский императив появляется в наши дни в другом виде, речь о новых, относящихся к искусству структурах, которые или слишком коммерциализированны, или же действуют на манер свободных заведений, но не формируют никакого дискурса об искусстве, не артикулируют проблемы, не создают возможностей для помощи художнику. Настоящее состояние современного армянского искусства начинает походить на советскую ситуацию:

нормативное количество годовых выставок-“отчетов”, согласие с конъюнктурой и т.д. У Запада есть определенный интерес к культуре пост-советских стран, но существующая ситуация толкает художника, независимо от позиции, скорее из-за ее отсутствия, к адаптации к заданным условиям “мейнстрима”...

Арчи Галенц: Уважаемые Сусанна, Грач, Арутюн огромное спасибо за интересную беседу и ваше заинтересованное участие.

Ереван, ноябрь, 2006г.



изображение 32

- Изображение 1 - “Нана в фиолетовом наряде”, 1970, 105х73см., холст/масло
- Изображение 2 - “Нана ждет ребенка”, 1971, 70х50см., бумага/ гуашь
- Изображение 3 - “Аборт”, 1972, 98х71см., холст/масло
- Изображение 4 - “Падающий кувшин”, 1989, 70х50см., холст/масло
- Изображение 5 - “Потрясение”, 1989, 50х70см., холст/масло
- Изображение 6 - “Беременная Нана с кубком”, 1971, 71х48см., холст/масло
- Изображение 7 - “Натюрморт и природа”, 1973, 71х59см., холст/масло
- Изображение 8 - “Натюрморт с креслом”, 1973, 75х115см., холст/масло
- Изображение 9 - “История повторяется. Фашизм”, 1974, 170х200см., холст/масло
- Изображение 10 - “Мои современники”, 1980, 200х200см., дерево/левкас/темпера
- Изображение 11 - “Строители метрополитена”, 1982, 200х200см., холст/масло
- Изображение 12 - “Рузанна” 1981, приблизительно 65х50см., холст/масло
- Изображение 13 - “Елена в серебряной манисто”, 1979, 66х55см., холст/масло
- Изображение 14 - “Натюрморт с часами”, 1975, припл. 80х90см., холст/ масло
- Изображение 15 - “Одиночество. Фашизм”, 1980, 80х117см., холст/масло
- Изображение 16 - “Жаркий летний день”, 1976, 92х100см., холст/масло
- Изображение 17 - “Натюрморт”, 1973, 73х49см., холст/масло
- Изображение 18 - “Ира с кувшином”, 1971, 70х50см., холст/масло
- Изображение 19 - “Всевидящий глаз”, 1979, 42х52см., холст/масло
- Изображение 20 - “Стакан воды”, 1992, 60х80см., холст/масло
- Изображение 21 - “Первое утро в Вильнюсе”, 1977, 100х100см., холст/масло
- Изображение 22 - “Взаимоотношение в обществе”, 2002, 80х80см., холст/масло
- Изображение 23 - “Накопление”, 2005, 50х65см., холст/масло
- Изображение 24 - “Потрясение”, 1999, 65х50см., холст/масло
- Изображение 25 - “Плуг”, 2005, 50х65см., холст/масло
- Изображение 26 - “Одиночество”, 1999, 49х64см., холст/масло
- Изображение 27 - “Потрясение”, 1999, 50х71см., холст/масло
- Изображение 28 - “Летающие тела для Арагаца”, 1998, 55х75см., бумага/акварель
- Изображение 29 - “Композиция”, 2005, 50х65см., холст/масло
- Изображение 30 - “Скопление астероидов”, 2005, 50х65см., холст/масло
- Изображение 31 - “Падение язычества”, 2001, 70х60см., холст/масло
- Изображение 32 - “Сложные отношения трех”, 2006, 46х66см., холст/масло