RUDOLF KHACHATRIAN

Хачкар, Армения
VII век

Начало
Открытые формы
Рисунок
Рисунок на бумаге
Рисунок на левкасе

многомерный объект

Метаморфозы
Открытые формы 1989-1990
Рельефы
Театр теней
Минимализм
Двуединство
Двойное состояние
Образы и тени
Проявление образа
Мифологемы I
Мифологемы II
Соединения
Метаморфозы

Многомерный объект
Проекции
Рельеф в пространстве
Умножение образов
Созвучие
Трансформации
Соединения 2004

Многомерный объект: **Скульптура**
Многомерный объект: **Живопись в пространстве**
Многомерный объект: **Открытая форма**

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Московский
Музей
Современного
Искусства

Рудольф Хачатрян выражает
свою особую признательность
директору Московского музея
современного искусства
академику **Зурабу Церетели**

Также благодарит за
помощь в организации выставки
сотрудников ММСИ:
Василия Церетели
Елену Церетели
Людмилу Андрееву
Татьяну Зорину
Владимира Прохорова
Евгения Березнера
Наталью Тарасову
Ирину Чмыреву

Искренняя благодарность
Виктору Федотову за финансовую
помощь в издании Каталога

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Данное издание является переводом каталога выставки Рудольфа Хачатряна в Московском музее современного искусства, дополненное избранными статьями.

multidimensional object

Разрозненные мысли
Нина АЛЛАХВЕРДОВА

Монохромная полифония Рудольфа Хачатряна
Арсений ТАРКОВСКИЙ

Дорога к себе
Михаил РОЩИН

Многомерный мир Рудольфа Хачатряна
Дмитрий САРАБЬЯНОВ

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна
Левон АБРАМЯН

Бесконечность многомерных объектов
Мирослав КЛИВАР

Биография
Каталог

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Разрозненные мысли

Импровизированный диалог журналиста и художника

Нина АЛЛАХВЕРДАОВА (Соловейчик)
Кинодраматург, журналист

И родится поэт?
Разве только поэт –
Философ не менее.
Гёте.

— Рудольф, ваша с Наташей мастерская парит над Чистыми прудами. В ней много окон, каждое – другой формы, каждое располагается на своём уровне и по-другому вписывается в пространство. Есть даже ромбовидное окно. Некоторые из них я узнаю на твоих картинах. И атмосфера в вашей мастерской тоже совершенно необыкновенная. Ты согласен со мной?

— Да, конечно. Но вообще все мастерские особенные. Любая — лицо художника. Ведь каждый по-своему чувствует красоту, создаёт уют в соответствии со своими представлениями. Что же касается нашей мастерской, то я провожу в ней большую часть жизни. Даже ночевать не могу в другом месте. Это наш с Наташей дом, жизнь на протяжении тридцати лет, наше творчество. И наша атмосфера.

— А что здесь было раньше?

— Чердак, причём в таком состоянии, что никто из художников не решался сюда перебраться. Все не просто пугались — приходили в ужас. Но я увидел за окнами собор Архангела Гавриила и сразу понял, что мы останемся здесь. Отбросил все сомнения, забыл о том, что я художник, и целый год занимался строительством. Мало кто теперь помнит, до какой степени это было трудно в те годы. Материалов не достать, походы за каждым гвоздем изнуряли до безнадежности. Но я был молод... Это было начало 70-х гг. Зато теперь, когда вижу за окнами плывущую в воздухе колокольню с сияющим куполом в виде цветочного бутона, небо, облака, а иногда и свободных, стремительных птиц, на душе делается хорошо. Эти стены на самом деле стали домом. В них вложен большой труд.

Вначале мастерская фактически стояла пустая, но постепенно в ней собирались предметы и мебель. Кто-то подарил кресло интересное. Но, прежде всего, собралось много работ, стало тесно. Надо бы перебраться в мастерскую побольше, но здесь наша жизнь до такой степени запечатлела себя во всем, что я не нахожу в себе силы это сделать.

— Часто ли твои работы в мастерской дополняются новыми? Часто это происходит? Расскажи!

— Ну, художник всё время работает, это — во-первых. А во-вторых, я не так много продаю. Дело в том, и я отдаю себе в этом отчет, что мои картины "классического" периода были зрителю ближе и понятнее, чем то, что я делаю теперь. И это естественно.

— Что ты называешь классическим периодом? Твою уникальную графику – рисунки на левкасе, утончённые женские и глубокие мужские портреты?

— Я имею в виду, прежде всего, юношеский этап в моём творчестве, который искусствоведы с какого-то момента стали называть "леонардовским". Начиная от ранних "портретов" пейзажа, драпировок, старого башмака, небольшого ветхого дома, дерева, железной печки с трубою из окна нашей комнаты и кончая рисунком на левкасе и портретами многих моих современников.

— Мы обязательно поговорим о том, что ты подразумеваешь, говоря о "портретах" башмака, печи, дерева (если иметь в виду твоё стихийное рисование пятидесятых годов), и позднее — о "портретах" многомерных объектов, а пока... Скажи мне, пожалуйста, как ты ощущаешь красоту?

— Я думаю — она доступна каждому человеку на уровне его сознания. Один счастлив от красоты, которая ему неожиданно открылась по-новому, особенно. Другому вообще неведомо, о чём идёт речь. Например, человек возмущается: "Для чего существует гиена? Надо, чтобы не было её! Она же падалью питается!" Развожу руками. Если внимательно присмотреться, то увидишь, что и она по-своему красива, как и всё, что существует в жизни, как и всё, что создал Бог. Но как это объяснить людям? Трудно.

— Ты мастер классического рисунка. Твои портреты на левкасе, сдержанные и одновременно необычайно эмоциональные, известны во всём мире. Я хорошо помню, каким это было событием, когда они были выставлены в Музее народов востока на Суворовском бульваре...

— Я писал свет по-особенному. Собственно в этом и состояла тайна этих портретов.

— Мало того, что портреты пользовались большим успехом, ничто, кажется, не предвещало тогда, что художник Рудольф Хачатрян настолько станет другим...

— Да, было много заказов. И я считался достаточно обеспеченным художником.

— Но ты, уже будучи уже участником Лондонской выставки "Выдающие русские художники двадцатого столетия", бросил наработанную манеру и ушел совсем в другой художественный мир, в другое художественное пространство, совсем другое...

— Более сложное, как я считаю, искусство, поэтому мои работы теперь покупают реже: люди к новому привыкают с трудом.

— Неужели то, к чему ты пришел в Лондонский период, является настолько новым?

— Из Лондона (я поехал туда во второй раз после той выставки, о которой ты сейчас упомянула, и прожил там пять лет) я привёз около тысячи работ, состоящих из разных циклов: "Двуединство", "Метаморфозы", "Проявление образа", "Двойное состояние", "Образы и тени", "Минимализм", "Проекции", "Мифологемы", "Соединения", "Созвучия", "Тени".

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

— Получается, как в музыке? Тысяча полотен периода "Метаморфоз" – это темы с вариациями?

— Возможно.

— В них зародилась та странная, непривычная красота твоих объектов-существ?

— Тогда у многих моих почитателей был шок. Что с Хачатряном? Есть ли этой перемене какие-то объяснения? В книге отзывов были вопросы, критика и даже угрозы...

— Даже так? Странно...

— Именно так. Иногда я оборачиваюсь на пройденный путь, на более пятидесяти лет моего труда: сколько восторга перед жизнью в юношеских работах! Но шли годы, всё менялось. Другой возраст, другое восприятие — так я шел к другой красоте. Сегодня — к красоте многомерных объектов... Я пришел к этому, мне они кажутся красивыми, я это пережил.

— А как их вообще восприняли?

— Много раз слышал: "Зачем эти руки... ноги... Для чего?" Как может другой пройти в один миг путь осознания красоты, которым я шел долгие годы? Конечно, всё это не так страшно. Но, если перейти к обобщению, то я бы сказал, что трагедия художника в этом.

"Послушайте, — думаю я, — это же очень хорошо, что вам нравятся мои рисунки на левкасе. Я согласен, они действительно этого заслуживают. Но я же не умер, я жив, я существую. И разве плохо, что, кроме всего того, что вам нравится, в моём творчестве появилось что-то новое, совсем другое? Может быть, мы с вами всё-таки поймём друг друга? Может быть, вы хотя бы проникнетесь доверием к художнику, которого любили? Ведь я оплатил эту "неудачу", как вы это определяете, всей своей творческой жизнью. Почему вы уверены, что так уж правы?"

Известно, что мы с лёгкостью судим о классическом искусстве, о хорошо известных произведениях, но всё меняется иначе, когда перед нами оказываются произведения, созданные в другом мировоззрении, новые в полном смысле этого слова. Нам хочется отторгнуть то, что не кажется нам привычным...

— Даже Чехову понадобилось время, чтобы его стали понимать.

— А Ван Гог? Он был потрясающим художником. Гениальное видение мира. Но его не понимали, не чувствовали. Ему, чьи картины сегодня покупаются по самым высоким в мире ценам, не удалось продать при жизни ни одной. И, отчаявшись пробиться к людям, он трагически закончил свою жизнь. Теперь Ван Гога видят, слышат и понимают. Понимают ли ...

— История показывает, что людей, принимающих новое, всегда меньше. Других гораздо больше. Но разница с годами сокращается. И, наконец, новое становится видным, понятным многим. Но вернёмся к Лондонскому периоду... Что он значит на самом деле?

— Лондонский период — серьезный этап в моей жизни, и он мне достался дорогой ценой. Но это отдельный разговор. "Метаморфозы", как ты знаешь, были выставлены в Доме Художника на Крымском Валу и заняли весь второй этаж. Каталог той Московской выставки назывался также "Метаморфозы". Выставку посетило много народу. Была большая, значительная пресса.

— Грандиозная выставка! Ты вообще работаешь очень интенсивно...

— Времени действительно прошло не так уж много, но в мастерской опять столько новых работ, что я не могу их посмотреть одновременно. Так и стоят они на стеллажах, плотно прижатые друг к другу. Конечно, есть фотографии, какая-то систематизация... Спасибо Севе — сыну, он все преодолевает.

Тесно! Теперь еще появились многомерные объекты. Это же скульптура! Где её ставить? Но все это неважно по сравнению с тем, что я чувствую себя в этой мастерской счастливым.

— "И всё живет слиянностью одной. Из недр моих забот воздвигся дом. И я любим. И на плече моём любимая в слезах найдёт покой..." – это Рильке, мои любимые стихи, я прочитала их по памяти... Поэтому здесь могут быть неточности, но когда встречаешь что-то красивое, испытываешь такую радость, и, главное, благодарность к тому, кто ею с тобою поделился...

— Спасибо, я, кажется, понял.

— Что такое изобразительное искусство в двадцать первом веке?

— Понимаем ли мы, что само понятие "картина" меняется? Двухмерный мир исчерпывает себя. Когда Эйнштейн сказал: "Прости меня, Ньютон, ты был не прав..." — это стало открытием другой эры, рождением нового взгляда на время, движение и пространство. Плоскость бумаги, холста, ограниченная рамой и висящая на стене, устаревает. Сегодня "картина" — музейное понятие. Поэтому появляется новое — "живопись в пространстве". Многомерный объект взывает к новому уровню мышления. Он видо-из-ме-ня-ет-ся! И суть перехода к многомерному объекту именно в этом.

— А если вернуться к многомерным объектам? В чем их особенность?

— У них нет верхней или нижней стороны, правой или левой, и они могут вращаться в любом направлении, по любой оси. В этом смысле их можно считать шаровидными. Но я начну с духовной категории многомерных объектов. И на этот раз, — уже не впервые, — это было каким-то откровением для меня. Ибо это и есть формула человека, которую я искал всю жизнь и к которой я пришёл в девяностых. Я просто ахнул. Я процитирую из редко издаваемого Евангелия от Фомы: "Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону и внешнюю сторону как внутреннюю сторону и верхнюю сторону как нижнюю сторону, ...когда вы сделаете глаза вместо глаза и руку вместо руки и ногу вместо ноги, образ вместо образа, — тогда вы войдете в [царствие]".

Объект должен двигаться, и чем многообразнее будет его движение, тем разнообразнее его смысл: по кругу, сверху — вниз, или наоборот снизу — вверх, справа — налево, или же слева — направо. И всё это рождает бесконечные возможности их трансформации. Когда представляешь себе эту перспективу — поражаешься! Движение заложено внутри объекта. Один и тот же объект,

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

соединяясь с другими, образует каждый раз нечто новое. И так до бесконечности.

В конце концов — важно понять. Объект называется — "Многомерный". Он состоит из множества фрагментов и имеет определенную форму. Пусть он статичен! В него вложена идея многообразного движения. Поэтому он может и не двигаться даже. Человек, сам, идя вокруг объекта, проникнется его бесконечностью. Нет разницы, движется объект, или человек его обходит, важно, чтобы человек был способен проникнуться идеями его трансформации. Но зрителю кажется, что положением объекта и ограничиваются его возможности. Он в основном воспринимает то, что видит только глазами, и не ощущает идею многомерных объектов.

— Еще вот о чем. Меня волнует присутствие шара в твоих объектах.

— Многомерные объекты — они сами шаровидные. Почему все галактики круглые? Потому что веками крутятся и сбрасывают, в своем бесконечном вращении, лишнее. Шар — это вечная совершенная форма, там все точки одинаковые, нет верха и низа. У многомерного объекта все точки разные, но они уравниваются во время движения.

Шар при многомерных объектах — как символ. Они названные братья. Это знаковое искусство.

— Я, кажется, начинаю понимать, что ты хочешь сказать: если человек, сидя в своей мастерской или в каком-то другом месте, мыслит пространственно, космически, то это ничуть не меньше, чем если бы он на самом деле передвигался в космосе?

— Мы иногда говорим о космосе так, как будто он существует отдельно от нас. На самом деле мы — не вне космоса, а в нём. Это с одной стороны. А с другой — космос внутри нас. Значит, человек должен осознавать себя, по большому счёту, носителем космоса, носителем мира. Всё, что есть в мире, должно быть и в нас. Бог дал человеку духовные крылья, чтобы он мог летать космически, внутри себя. Это же прекрасно! Когда в своём воображении ты плывешь душой в любом направлении и на любые расстояния, — тогда и чувствуешь, как велик мир, как безграничны небесные пространства в человеке. И это невероятно.

— Как надо воспринимать конкретное произведение искусства? Например, из твоего цикла "Метаморфозы"?

— Искусство — всегда было и будет мифологичным. По крайне мере, оно должно быть таковым. "Метаморфозы", которые я создал, — это новая мифологическая система, которая своей образностью и привела меня к многомерному объекту. И, значит, надо попытаться понять язык этой мифологии.

— Верно ли утверждение, что за всем, что создаёт художник, стоит труд всей его жизни?

— Да, но скорее огромный опыт человечества в искусстве. Настоящий творец стремится к истине, к связи времён, к ассоциативному мышлению. Насколько он одухотворён, сколько культуры в себя вмещает, — этим он и значителен. Художника питают многовековые традиции изобразительного искусства. Нужно много знать. Нужно иметь корни. Художник, как и каждый человек, — это Адам, воплощающий в себе человечество. Нужно чувствовать себя Ван Гогом и Пикассо, русским, темнокожим, армянином и китайцем! И действительно разницы нет. Художник соединяет в себе весь мир.

Я хочу сказать, что бытие таких классиков, как Пикассо, Ван Гог, Рембрандт, Кандинский, Леонардо да Винчи или Микеланджело, Гойя делает художника не одиноким в мировом пространстве изобразительного искусства. И одновременно рождает в нём уверенность, что в творчестве во все времена и при любых жизненных обстоятельствах возможно идти собственным путём.

— Говорят, первое одеяние души человека — тело, второе — одежда, а третье — дом, в котором он живет. Скажем, мастерская... Что ты можешь сказать по этому поводу?

— Только то, что для меня душа существуют целостно, независимо ни от чего, я не вижу душу в этих трёх соотношениях.

Есть такое слово "вдохновение". Я его не люблю, мне оно кажется манерным. Но единство мастерской и "вдохновения" — обязательно. Конечно, иногда, чтобы не сойти с ума, я рвусь отсюда. Мне нужно отдохнуть. Энергетическая насыщенность творчеством становится такой сильной. Вещи, многомерные объекты, картины так давят на меня, что я не выдерживаю, ухожу, брожу по улицам, сижу в кафе с разными людьми, об искусстве не вспоминаю, не говорю. Узнай они о том, что я художник, наверное, очень бы удивились. Но чаще мастерская даёт такой покой и счастье, какие нигде не найдёшь.

— Тебе нравятся, как я сейчас услышала, обычные человеческе взаимоотношения?

— Да, конечно. Я реальный человек.

— Не романтик?

— Нет. Я слишком многое повидал.

— И не мистик?

— Совсем нет.

— Однажды, глубокой зимой, я видела в вашем окне, выходящем в закуток внутреннего двора, целый сонм сосулек. Они густо располагались во всё окно, были мощные, не меньше метра длиной. Редкое зрелище! На улицах, или же во дворах, где снуют прохожие, такое увидеть невозможно, их сбивают. И казалось, что это нечто вроде шторы, удивительно органичной зимнему времени года. А может быть, вроде небесного органа, на котором со временем весна сыграет капелью свои мелодии...

— Я рад за тебя. Красивое действительно окружает нас. Мы в океане красоты. Но видят её только те, в ком она живет. Только изнутри, только через единство с красотой, мы можем её ощущать. Но в повседневности наше восприятие красоты обычно затуманено.

— Как истолковывать твои коллажи? Они очень красивы.

— До многомерных объектов я довольно серьёзно занимался рельефом. Непростая работа. Ей предшествовали многолетние усилия. Пришлось для неё создать целую

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

систему. Об этом интересно было бы поговорить. Но главное, что перебирая обычные бумажные обрезки, оставшиеся в процессе работы над пространственными композициями, объектами, рельефами, совмещая их друг с другом, накладывая одно на другое, я старался превратить их в своеобразные новые композиции, по возможности, многоголосые и серьезные... И удивлялся неожиданным решениям, возникающим при этом. Говоря другими словами, я пытался удерживать, исследовать красоту, которая присуща абсолютно всему, только надо уметь её видеть, и доступна она не только художнику, но удержать и исследовать ее может только художник в своих произведениях.

Экспериментируя с обрезками бумаги и картона, предназначенными на выброс, я хотел добраться до прекрасного в них, до совершенства, — эти понятия всегда взаимосвязаны, — выявить и сделать явной их красоту... Красота, прекрасное, в чём бы они не проявлялись, не могут обмануть. Так появилась новая серия, которая стала отдыхом и радостью для меня.

— Прекрасное в многомерных объектах означает, что в них есть истина? Правильно я понимаю? А они красивы...

— Художник отличается тем, что он создаёт красивое из всего, к чему бы он ни прикоснулся. Этим, мне кажется, определяется в первую очередь ценность всего того, что он делает.

— Ты говорил, что искусство – бесконечная дорога, что, идя по ней, ты ничего не делаешь от себя, просто живешь творчеством, и оно само тебя ведёт? Так ли это?

— Есть художники, которые всю жизнь делают по существу одно и то же. Если не считать меняющихся сюжетов их творений. Сегодня нарисовал кувшин, завтра натюрморт или пейзаж за окном. Для них нет разницы, в чем себя выражать. Но художник не должен повторяться. В Лондоне я испытал глубокий творческий кризис. Я больше не мог делать то, что делал вчера. Казалось, впереди ничего нет, всё кончено. И я не мог даже и предположить, что всего лишь завершается очередной период моего творчества, и это — возможная предпосылка к новым открытиям. Но когда душевное напряжение достигло предела и я был в отчаяние, вдруг, будто само собой, начало открываться новое. Таким образом, Лондонский период выразил себя рождением "Метаморфоз". Спустя какое-то время, уже в Москве, я пришёл к многомерным объектам.

— Твои таинственные многомерные объекты возникли здесь, в этой мастерской?

— Да. Вторая, по возвращению из Лондона, выставка прошла в Третьяковской галерее и так и называлась — "Многомерные объекты". Кстати, само понятие "многомерные объекты" возникло впервые. Я сам так назвал свое творение. Правда, Мирослав Кливар, известный историк искусства, считает, что название "многомерные объекты" слишком невыразительное, было бы лучше дать другое название: "Время открытого пространства", объединяющее в себе три времени. Прошлое, настоящее и будущее.

— То есть, переживая творческий кризис в Лондоне, ты не мог даже и предположить, что идёшь к новым открытиям?

— Многомерным объектам предшествовало не меньше тринадцати законченных периодов, которые для меня были открытиями. Ещё в начале шестидесятых я пережил несколько творческих этапов, в результате которых от увлечения кубизмом и сюрреализмом пришел к идее открытых форм. Можно сказать, что каждые десять лет во мне рождается новый художник и начинается новый период открытий. Любому из них можно было бы посвятить жизнь. И быть при этом ни на кого не похожим. Я художник неплохой, хотя, возможно, это звучит и нескромно. Но я не остановился ни на втором, ни на третьем, ни на четвертом открытиях. Никогда не эксплуатирую то, что нашел. Всегда хочу идти дальше.

— Каждый период должен выразить себя полностью для того, чтобы мог возникнуть следующий?

— Да. Но в этом процессе открытий нет ничего искусственного, умозрительного. В каждом — уже заложен новый, который рано или поздно начинает о себе заявлять. Так, соединяясь между собой, переходя один в другой, как цепочка, они вывели меня к многомерным объектам. Вывели, как кажется, самым неожиданным образом. И это счастье. Оно кажется сегодня бесконечным, но так будет лишь до тех пор, пока период не исчерпает себя полностью. Но это — позже. И нет смысла сейчас об этом задумываться. На самом деле всё рождается как бы само собой. По судьбе.

— То есть тебе не приходится принимать свои решения, делать выбор между тем, чтобы продолжить найденное тобой направление в искусстве, или же перейти к новому открытию?

— Я об этом именно и говорил.

— Творческие терзания в Лондоне "разрешились", если можно так сказать, двумя инфарктами, которые последовали один за другим... Печальное "разрешение"...

— Да, но я остался жить и работаю.

— Храни Бог. Что тебя беспокоит в изобразительном искусстве сегодня?

— Ну, что я могу сказать? Изобразительное искусство есть изобразительное искусство. Оно — не литература и обращено к нашему сознанию и подсознанию без помощи слов. Поэтому его послания должны начинаться и заканчиваться по его собственным, самодостаточным для него законам. Чтобы, и это очень важно, мысль художника выражала себя движением, формой, ритмом, светом, тенью, цветом, паузой, красотой, размером, пластикой, гармонией... А иногда, если нужно, и дисгармонией... Но только не словами. В изобразительном искусстве бытует литература, и это большая беда.

— Хочешь сказать, что, если возможно рассказать словами изображенное на полотне, то незачем было его и создавать? Но разве не может быть у конкретной картины своя важная фраза, говоря условно? Своя тема? Своя ария, как в опере, например, которая сразу запоминается в отличие от всего произведения?

— Нет, не может. Искусству изображения это противопоказано.

— Я встречала публикации, где говорят как раз о многообразии и музыкальности твоих произведений?

— Но я, возражая тебе, имел в виду совершено другое — образы изобразительного искусства очень значительны. Они проникают в нас непосредственно, без помощи слов.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

— Ты противопоставляешь своё понимание художника — науке? Возможно ли это? Ведь научные доказательства обладают большой силой?

— Не знаю, я далёк от науки. Но меня самого удивляет точность, с которой делаются и живут мои многомерные объекты. Здесь каждая точка продуманна и соответствует каждой другой, потому что формула, которую я долго искал и которая лежит в основе объекта, стопроцентная. Я совсем не знаю ни математику, ни физику, даже не закончил школу. Но ученые, которые знакомы с некоторыми моими открытиями, удивляются: "Тебе удалось создать четырехмерный мир, это научное открытие!". Мой друг, академик Мигдал, ученый, физик, очень эрудированный человек, написал книгу о красоте науки. Выступая на моей выставке, он также сказал, что открытия, к которым я пришел в искусстве, — научные. Но я занимаюсь искусством, а не наукой. И вряд ли смогу оценить то, что делаю, с научной точки зрения. Однако, у меня есть ощущение, что художник с его гипертрофированной интуитивностью, как и всё искусство в целом, часто опережает науку. Известно, что наш мозг работает только какой-то маленькой своей частью, а если бы действовал целиком, то человек, наверное, стал бы Богом, так много в него вложено Создателем. Случается, человек вспоминает удивительные вещи, которых никогда не знал и не видел. Откуда это идёт? Всё это в нём, в его сознании... Поэтому стоит ли так уж удивляться? Среди художников немало первооткрывателей в науке, но мы не говорим научным языком. И не используем метода доказательств.

— Ты действительно никогда нигде не учился?

— Учился урывками, если иметь в виду официальное образование. В школе — четыре года. Позже поступил в художественное училище. Через три месяца меня исключили. Потом встретил Кочара...

— Я хорошо знала замечательного писателя Геннадия Снегирёва, который также проучился в школе всего четыре года, но был до последнего времени самым издаваемым детским писателем нашей страны за рубежом. Можно было бы привести другие примеры.

— Мы живём в такое время, когда формальный план жизни всё-таки уступает место живому. Это нельзя не ценить. Но если говорить серьёзно, — моей школой была жизнь, замечательные, удивительные, обожаемые мною люди, которых посылала мне судьба. Я у них жадно учился всему.

— Ты говоришь о чём-то очень важном и большем, чем произнёс сейчас. О том, что в твоей жизни происходит много удивительного, но происходит совершенно естественным образом... Судьба действительно таинственна. Поговори со мной об этом.

— Это случилось в Ереване, когда мне было пятнадцать лет. Я рисовал в скверике напротив Оперного театра в центре города, недалеко от нашего дома, где обычно собирались старики играть в нарды. Пожилой человек (на самом деле ему было пятьдесят лет, но так мне показалось по молодости), наблюдавший за мной какое-то время, спросил: "Где ты учишься рисовать?". "Я нигде не учусь. Меня уже выгнали". "Хорошо, что выгнали, — сказал он, — Видишь тот дом? Вечером принеси все свои рисунки". Я пришёл, он взглянул на них и воскликнул: "Дух Леонардо жив!". Я удивился, потому что не знал, кто такой Леонардо. Я думал, что надо научиться рисовать, как Репин, и считал его самым великим художником. Человек поднялся на антресоли, достал старый тяжелый том, открыл страницу с рисунками драпировок, и протянул мне. Я был потрясён сходством моих работ с ними. Он сказал: "Прочитай!". Книга называлась "Леонардо да Винчи".

— Кто же был этот удивительный человек?

— Маэстро Ерванд Кочар, знаменитый армянский художник-новатор, блестящий знаток французской культуры, создатель художественного принципа "Живопись в пространстве". И — самая трагическая личность на моём жизненном пути. В тридцать шесть лет, в самом расцвете сил, он оставил Париж, где неоднократно выставлялся, где о его открытии писали статьи, проводились научные исследования, где известный коллекционер Розенберг покупал его работы, где он прожил долгие счастливые годы. И вернулся в Армению. Его арестовали, посчитав французским шпионом. Вышел он из заключения с повреждённым позвоночником, навсегда оглохший на одно ухо.

— Слушаю тебя сейчас и представляю: небо темнеет, начинаются раскаты грома, и вот сверкнула молния, – раз, второй, третий... Начался ливень... Как было бы хорошо понаблюдать отсюда за грозовым небом, думая о Ерванде Кочаре...

— Маэстро Кочар стал моим учителем и духовным наставником. Я не только учился у него, это было бесценное общение, и я осознавал, что нахожусь рядом с великим человеком. Что жизнь моя, благодаря этой встрече, стала очень значительной.

— Получается, что Кочар сразу принял тебя, как равного?

— Именно Кочар приучал меня относиться к себе, как к большому художнику. Мне не исполнилось и двадцати, когда однажды он сказал: "Можешь спокойно умереть, всё равно останешься в истории армянского искусства".

Находясь рядом с Кочаром, я оказался в среде самых выдающихся людей Армении. Это была настоящая Академия и творчества и жизни.

Кочар познакомил меня с гением театра — Папазяном. Однажды Папазян даже сыграл для меня одного роль Отелло у себя в гримерной. Я смотрел в зеркало на то, как он играет, и делал быстрые наброски его портрета. Но это отдельная история.

Я очень хорошо чувствовал и понимал, кто эти люди, что каждый из них собой представляет, потому что ощущал их дух, разделял их взгляды и умел это ценить. Видимо, и мои суждения были правильными, и они меня любили. Сравню эти взаимоотношения с чтением библии. Читая её, ты становишься мудрее.

— Я понимаю, что после твоих многолетних встреч с Кочаром ты не мог бы творить так, как будто их не было.

— Кочар — первооткрыватель четвертого измерения. Я уже сказал, что он первый, кто изобрёл и разработал художественный приём "Живопись в пространстве", основанный на таком же новом принципе, как четвертое измерение. Его беседы со мной об этом открытии в искусстве сыграли самую важную роль в становлении моего пространственного мышления.

Когда я был ещё юношей, он сказал мне: "Ты придёшь к живописи в пространстве и будешь напоминать людям обо мне. Когда это будет? Не знаю. Но ты придёшь, и придешь по-своему, не подражая мне".

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Так действительно и произошло. Но я не спешил и пришел к многомерным объектам только в пятьдесят пять лет, после инфаркта. Московский период, после возвращения из Лондона стал временем открытия многомерных объектов.

Конечно, сначала, задолго до открытия многомерных объектов, в юности, я пережил период под названием "Открытые формы", под прямым влиянием Кочара. Именно Кочар дал мне возможность познакомиться с журналами, которые он привёз из Парижа. Я увидел запрещенное тогда в нашей стране искусство — современное, авангардное. Увиденное потрясло меня и убедило в правильности поиска открытых форм.

Хочу закончить тем, что моё искусство пронизано пространственным мышлением, но уже иным, чем у Кочара.

— Рудольф, ты хотел бы вернуться в прошлое?

— Что значит вернуться в прошлое? Двинуться в обратном направлении? Но ничего подобного быть не может. Ничего не повторяется. И вернуться никуда невозможно. Как может быть, что я в свои шестьдесят семь лет вернусь в своё детство? Ни в мыслях, ни в памяти, — прошлое в этом смысле живёт в душе каждого, — а реально. Мы ведь об этом сейчас говорим. Я иду к смерти и это прекрасно. Всё умирает, рождается другое. А в этом, по-моему, и заключен смысл жизни.

— В смерти?

— В развитии жизни. Хочешь, я прочитаю тебе единственное стихотворение, которое я написал за свою жизнь? Подстрочный перевод с армянского... "Когда я был маленький, Бог пришел ко мне своим образом и своим светом. И Он от своего света дал мне, чтобы мне из этого света создать своё искусство и тоже уйти".

— Какое впечатление произвела на тебя твоя всеобъемлющая выставка "Метаморфозы" на Крымском валу, когда ты смог, наконец, увидеть все работы лондонского периода одновременно?

— Я ждал эту выставку с нетерпением. Может быть, она была для меня даже важнее, чем для зрителей. Появилась, наконец, возможность увидеть все работы сразу. Я как бы отчитывался перед собой, и это самое главное. Я ощутил, что эта выставка естественна.

— Как ты думаешь, Рудольф, какой эпиграф можно было бы нам взять к этой беседе?

— Пока не знаю...

— Бывают ли у тебя озарения в процессе работы?

— ...Не знаю. Не хочу так это называть.

Бывает радость. Творчество — это живой процесс. В нем действуя — находишь, и бываешь потрясен и удивлен , и чувствуешь радость, а иногда боль. Акт творчества непостижим. Я сам не знаю, как и из чего он складывается.

— Говорят, что о правде искусства свидетельствует его красота. Может быть, необычная, непривычная, но красота? Мне кажется, что на метаморфозах, на многомерных объектах ты перешел к новому самовыражению через красоту. Некоторые этого не понимают. На самом деле ты перешел к такому уровню выражения красоты, когда тебе уже не нужно видеть перед собой натуру, как это бывает, например, при создании портретов, натюрмортов, пейзажей. Создавая многомерные объекты, ты извлекаешь эту красоту из самого себя: ритм, паузы, рельеф, рисунок отдельных фрагментов и взаимодействие при движении, зеркальное отражение, игра теней...

— Да. Именно красота говорит о том, что перед нами произведение искусства. Прекрасное находится повсюду, в том числе и в тех формах, которые нам непривычны, непонятны и новы.

— А ты когда-нибудь изображал себя смеющимся?

— Нет! Я никогда не писал себя смеющегося! Да и вообще мне говорят, что я человек без юмора. Ничего подобного. Я люблю остроумие, хотя не могу сказать, что это имеет для меня большое значение. Конечно, смех полезен для организма. Смеющийся человек лучше, чем угрюмый, но художник, писатель, вообще творческий человек не может жить, смеясь. Слишком глубоко он чувствует тяжесть времени, его трагичность, несправедливости прошлого. Он носит всё это в себе в настоящем и предчувствует тяготы в будущем. Нас хотят смешить, но, честно говоря, меня рассмешить очень трудно.

— Я встретила древнее тибетское изречение: "Многие приходят — смотрят, смотрят, смотрят. Один приходит - видит".

— Художники во время творческого процесса видят очень глубоко. Люди смотрят, а художники видят и изображают для того, чтобы и другие смотрели, смотрели, смотрели, и вдруг тоже смогли бы увидеть.

Когда начинаю работать, я, пытаясь проникнуть в суть задуманного, концентрируюсь, до такой степени, что вижу микроэлементы. Творчество художника — это энергетическая страсть, энергетическая концентрация.

Вот это и есть творчество. Руки, глаза, голова, сердце, чувства, любовь — всё должно быть равно друг другу. Обычные люди так не видят. Но и мы художники, в повседневной жизни, безусловно, видим несколько иначе, чем когда находимся в работе.

— Рудольф, эти труднопостижимые существа в твоих "Метаморфозах"? Они рождены воображением? Или же ты их видишь в реальности?

— Они связанны с реальным миром, но не отражают его буквально, лишь напоминают ассоциативно об этой реальности. Подобные ассоциативные связи мы находим в кубизме, сюрреализме и других современных течениях.

— Но почитателей действительно смущают перемены в искусстве художника Хачатряна.

— Понимаю. Недавно один искусствовед написала о моих последних работах — "Красивое уродство". Да... Красивое уродство. А знаешь, ведь многие наши великие предшественники приходили к новому и странному для их времени и для себя пониманию красоты.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Возьми хотя бы гротескные рисунки Леонардо да Винчи! А Микеланджело, пришедший на пике своего грандиозного творчества к странной, непонятной и не принятой его современниками "Пьете"...

Критерии, каноны и понятия прекрасного менялись. Что-то бередило беспокойные души художников и заставляло другими глазами видеть и другими средствами выражать новую, преображенную красоту. Не менялась сокровенная красота творчества. Поэтому так неизменно пронзительны живописные шедевры Гойи и его графические кошмары.

Да, самые гениальные художники в пору зрелости начинают видеть и другую красоту. Не отворачиваются от неё, а исследуют и изображают в своих произведениях. И страстный Сутин, удивительный Руо, Эль Греко, может быть, самый таинственный и свободный художник своего времени; а Пикассо, Фрэнсис Бекон, эпатирующий и ниспровергающий само понятие внешней красоты; Дюбюфи, Дали, импрессионисты, в конце концов, которых мы теперь так любим... все они в своё время становились новаторами, и часто — трагическими одиночками. И зрелый Рембрандт, такой близкий моему сердцу художник, пришедший от светлой, почти рафаэлевской гаммы, к темному колориту, грубой фактуре, чувственной телесности, к новой, мерцающей драгоценной поверхности своих холстов.

— Ты удивительно искренен. Этот разговор очень важен...

— Насколько я понимаю, он очень творческий.

— Значит, есть шанс, что разговор будет интересен не только нам, но и другим... я перебила тебя...

— А как Рембрандт менялся с годами? Вот автопортрет с женой Саскией на коленях. Их любовь, радость, счастье брызжут из светоносного холста. Но идут годы и, — бедный Рембрандт! — света на его картинах становится меньше, колорит темнеет, мазок делается все грубей. Почему? Жизнь! Она никого не оставляет безмятежным. Самого Рембрандта в жизни преследовали несчастья. Потери...

Знаменитая картина "Утренний дозор" не была принята, потому что каждый хотел видеть себя светлым, красивым, блистательным, а у Рембрандта участники действия, — группа офицеров, — тонут в полумраке. Тёмную палитру, с помощью которой Рембрандт с определенного времени выражал себя в искусстве, они восприняли, как ночь. И "Утренний дозор" стал называться ночным. Но это не "Ночной дозор"! Тогда все его портреты этого периода надо назвать "Ночными портретами"!

И вот — загадка: на одном из автопортретов, в конце жизни, Рембрандт, вопреки всему, изобразил себя смеющимся. Мне кажется, я понимаю его, слышу его голос: "Что такое жизнь? Что-то необъяснимое. Пришёл и ушёл... И я бессилен на неё воздействовать".

Да, это был гений!

Для меня Рембрандт — истинный, единственный в своем роде, образ художника со всей своей теплотой и искренностью. Без него невозможно представить Искусство — такая будет пустота!

Так что есть определённая закономерность в переходе зрелого художника к подобному витку самовыражения, который не так-то просто объяснить. Не знаю, как сложится моё творчество в дальнейшем, но думаю, так развивается любая жизнь. Я не исключение.

— То есть приходит понимание, что не жизнь — полотно, на котором художник пишет свои картины, а художник, вообще все люди - это полотно, на котором жизнь пишет свои сюжеты?

— Да, да. Слишком серьёзное откровение — свидетельство зрелого сознания. И оно требует мужества, чтобы быть принятым.

— Рудольф, что ты можешь сказать о бесконечности?

— Я так много говорил об этом, что мне, боюсь, уже не сказать ничего нового.

— Повторение в искусстве — не такая уж бесполезная вещь. У Новеллы Матвеевой есть таки строки: "Всё сказано на свете, несказанного нет, и всё же людям светит несказанного свет...". Всё сказано, но всё ли понято? И потому мы говорим и говорим о том, что было уже сказано.

— Тогда я скажу тебе так: благодаря многомерным объектам, бесконечность стала открываться мне в своём безостановочном развитии, которое не может пойти вспять. Но до однозначных ответов-представлений о бесконечности нам еще очень и очень далеко. А возможно, они никогда не будут найдены.

— Тебе нравиться мастерская в дождливый день?

— Конечно. В дождь особенно ощущаешь, что все мы здесь, на земле, что все мы живы. В этих звуках сама жизнь. Все природные явления прекрасны.

— Они прекрасны своим движением? Здесь тепло, светит солнце, а где-то бушуют вьюги, падает снег. Всё движется, движется, и становится так ясно, что путь ещё не пройден.

— Да, всё переменчиво в природе, — движутся воды по всей земле, над полями, горами, пустынями проносятся ветры, осыпаются и вновь вздымаются пески, меняются береговые линии морей и океанов, реки, изменяя своё направление, пробивают новые русла. Через миллионы лет, — конечно, я называю условное время, — земной шар, если он останется, будет представлять совсем другая карта, абсолютно другая. И совершенно другое искусство.

— Тогда всё? Да?

— Тогда всё!

Москва, 2004 год.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Монохромная полифония Рудольфа Хачатряна

Арсений ТАРКОВСКИЙ (1907-1989)
Поэт, переводчик, прозаик

Заслуженный художник Армянской ССР Рудольф Лорисович Хачатрян родился в 1937 году в Ереване в рядовой, небогатой семье, далекой от влияния каких бы то ни было искусств. Разве что мать будущего художника любила вышивать белыми нитками по белой ткани так, чтобы вышивка получалась рельефной, и, может быть, пристрастие матери послужило залогом развития дарования сына. Ему не исполнилось еще и пяти лет, когда он принялся рисовать для матери узоры, по которым она вышивала.

Ребенком он умел видеть сны наяву. Однажды ему привиделось нечто светлое, прекрасное, но и столь ужасающее, что пришлось спрятаться с головой под одеяло. Звук чудовищной силы колебал пространство его комнатенки об одном маленьком окошке с наружной ставней. Этот звук был пронзителен и ярок, ослеплял глаза и был неотличим от пронзительного света. То, что увидел маленький Рудольф, и то, что он услышал, повторилось трижды. Рудольф, по его словам, закричал, как рождающееся дитя. В этом он угадал некий знак: его призвало искусство. В предвидении своего будущего он всерьез, увлеченно принялся рисовать с натуры.

Очень рано Рудольф Хачатрян был принят в Художественное училище. Но тут у него проявилась дерзостная индивидуальность, он не терпел никакого принуждения, а в школе его заставляли заниматься рисованием по обычной школьной программе. Для него это был пройденный этап. В школе он учился недолго: его исключили.

Тогда, бродя по ереванским улицам, он принялся с поразительным сходством рисовать портреты встречных стариков и старух. Лица их привлекали его контрастом со своим, еще мальчишеским лицом — привлекали слезящимися глазами, морщинами и свойственным дряхлости выражением сосредоточенной печали.

Однажды за этим занятием его застиг живописец и скульптор Ерванд Кочар. Это был и мыслитель, и представитель армянской богемы, широко известный в народе, прозванный "Маэстро". Иначе к нему никто и не обращался: "Маэстро! Маэстро!"

К тому времени Рудольфу Хачатряну исполнилось пятнадцать лет.

— Мой мальчик, — сказал Маэстро, — сегодня же вечером принеси мне свои рисунки. Моя мастерская вон за тем садиком.

Так с Рудольфом Хачатряном случилось то, что иногда происходит в добрых сказках.

Отобрав лучшие рисунки, вечером он пришел к Маэстро.

Кочар посмотрел их и воскликнул со свойственным ему пафосом:

— Дух Леонардо жив!

Рудольф Хачатрян тогда еще не знал, кто такой Леонардо.

Кочар сказал:

— Хорошо, что тебя выгнали из училища. По-моему им больше нечему тебя учить.

Рудольф Хачатрян никогда не рисовал в присутствии Ерванда Кочара. Он только выслушивал его наставления и советы. Подросток и ереванская знаменитость подружились. Дружбу с ним, его похвалы и наставления подросток тоже воспринимал как добрый знак, как обещание, долженствующее оправдаться в грядущем.

Когда Рудольфа изгнали из художественного училища, его родители решили, что он трудный ребенок, никудышный художник, без каких бы то ни было способностей, без будущего.

Пришел дядя Никола, портной-закройщик, главный советчик в семье.

Дядя Никола настойчиво говорил:

— У тебя только одна дорога: ты пойдешь ко мне в ученики. Потом из тебя получится лучший портной в городе. Хватит заниматься твоей мазней! Ты будешь есть не чужой, а свой хлеб. Не послушаешься меня — пропадешь зазря.

Но Рудольф не пошел к дяде Николе в ученики.

Отец Рудольфа, человек строгий, решительно заявил:

— Я не буду больше ни кормить тебя, ни одевать. Поступай, как хочешь. Зарабатывай на хлеб сам.

Напрасно Ерванд Кочар посещал Хачатрянов-родителей и пророчил своему юному другу прекрасное будущее. Отец стоял на своем.

И подросток оставил родительский дом, и свою комнатушку в этом доме, и нанялся на стройку, и таскал туф, и камни были большие, тяжелей кирпича, а после работы опять работал: рисовал до ночи и за полночь и спал не больше четырех-пяти часов, утром едва продирал глаза, но приходилось спешить на стройку, и снова таскать камни, и не было им конца.

Рудольф Хачатрян никогда не забудет своего друга и наставника. Духовный образ Маэстро навсегда закрепился в его благородном сердце. Он никогда не забудет также изнурительной тяжести туфа в руках, предназначенных для другого дела.

Дружба с большим художником и работа на стройке были первой настоящей школой — художественной и жизненной — начинающего мастера рисунка. Процесс становления был поразительно скор: в восемнадцать лет он уже участвует в профессиональных выставках.

Подобно многим молодым художникам нашего времени, Рудольф Хачатрян не устоял перед влиянием модернистских школ. Он был заворожен кубизмом. Он прошел через сюрреализм. Он был одержим так называемыми "формами в пространстве". Но преодолел их влияние. Силами на это его одарила любовь.

Он встретился со своей будущей женой. И когда задумал рисовать ее портрет, ему открылось, что ни кубизм, ни сюрреализм, ни формы в пространстве тут были бы ни к чему, и не только ни к чему, но и кощунственны. Он понял, что должен раствориться в своей модели, своей святыне, которой оказалась эта молодая женщина.

Так Рудольф Хачатрян возвратился к своему началу, но уже в новом качестве. Теперь, самоучка по существу, он владел рисунком в совершенстве. Проблемы внешнего и психологического сходства рисунка и модели для него больше не существовало, она была разрешена. с

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

поразительной легкостью и свободой. Линия пела у него под руками. Он родился вторично, снова возник, как Адам на фреске Сикстинской капеллы. Рудольф Хачатрян проник в тайну духовности трехмерного мира. Он уже твердо знал, что жизнь Нике в скульптуре продолжилась в живописи Леонардо да Винчи благодаря ее потрясающей одухотворенности и несомненной трехмерности.

Художник, боготворящий человеческий дух, умирает в законченной картине, чтобы воскреснуть в новой, только что начатой. Нужно потерять себя в природе, в модели, чтобы занять новую, высшую ступень в искусстве. Тот, кто потеряет себя, тот найдет себя.

Вот во что неколебимо верит Рудольф Хачатрян.

Каков его материал?

Порой это бумага и карандаш, серебряный, графитовый. Чаще — большие доски, покрытые отшлифованным левкасом: тогда художник рисует сепией или сангиной.

Левкас поразительно расширяет возможности рисунка. Рисунок перестает выглядеть графикой в обычном смысле этого слова. Он становится трехмерным благодаря свойствам левкаса как светоносной стихии. Это открытие Рудольфа Хачатряна. А проистекло это открытие из идеи художника, ищущего нового приложения своего недюжинного дарования. Конечно, левкас существовал и до него, но так им до Рудольфа Хачатряна никто не пользовался. В его руках левкас приобрел новую для него сущность, новую систему выразительности. Он долго искал материал, присущий только ему, и наконец обрел его. И левкас зазвучал по-иному. Это и стало монохромной полифонией Рудольфа Хачатряна.

Подобно знаменитому кинорежиссеру Феллини в фильме "Джульетта и духи", он обряжает свои модели в причудливые одеяния, тюрбаны, шляпы. Это роднит Рудольфа Хачатряна с Рембрандтом, с живописцами Высокого Возрождения. Таков "Портрет жены" (1973 г.), где мы видим ее на сносях, в цветочном венке на голове и с цветами в руке, с приоткрытыми губами и взором, обращенным в глубину своей души. Таков портрет "Джеммы" (1976 г.) — модель в широкополой шляпе, подвязанной шарфом. "Юдифь" (1976 г.) — тоже в фантастическом головном уборе. Или "Женщина в чалме" (1976 г.), или "Армянский сфинкс" (1978 г.). Тем не менее и здесь Рудольф Хачатрян совершенно самостоятелен, остро индивидуален. Какого бы то ни было подражания обнаружить нельзя, сходство со старыми мастерами только внешнее.

Рисунок на левкасе Рудольфа Хачатряна — сепия или сангина, — монохромный по существу, производит неожиданное впечатление полихромности. Это происходит потому, что белоснежный левкас светится изнутри, свет мерцает, переливается между штрихами, играет чудесную роль: как бы уводит зрителя в пещеру, где Алладин из "Тысячи одной ночи" обрел многоцветные богатства... Каждый, кто видел работы Рудольфа Хачатряна, остро ощущал этот великолепный эффект, в том числе и я, в его московской мастерской. Я не художник. Белизна левкаса... и все-таки не до конца понимаешь, какими же еще средствами этот эффект достигается. Здесь таится нечто чудесное.

Если говорить о ранних работах художника, периода "до левкаса", рисунках на бумаге... Например, "Надя" (1973 г.). Тонкость и затаенная нежность целомудренного и безукоризненно точного карандаша одаряет зрителя благоговением перед образом чистейшей девической наготы. Такие работы похожи на отражения натуры в воде: это роднит их с женственной, серебристой, влажной стихией лермонтовского стихотворения, лермонтовской "Тамани".

Все работы Рудольфа Хачатряна производят неизгладимое впечатление воплощенной красоты. Его преданность родной стране, родному народу щедро выражена в портретах деятелей армянской культуры и тех, кого не без некоторой барственности иные называют "простыми людьми". Но как часто они оказываются натурами далеко не простыми, оказывается, "простых людей" на свете не существует. Хочется назвать пафос "графики" Рудольфа Хачатряна героическим. Так изображали свои модели прославленные живописцы стародавних времен на фресках и полотнах, беспрепятственно проникнув в сущность их душ. Мне тоже, вослед художнику, хочется верить в героизм человека. Рудольф Хачатрян рисовал не только армян. Всех других он тоже героизировал, все на его портретах выглядят героинями легенд и рыцарями духа, коими в лучших своих образцах и являются люди, стоит только повнимательней к ним присмотреться. Кредо Рудольфа Хачатряна — в признании высокой духовной силы человека, по праву занявшего центральное место в мире. В этом основная сила выдающегося мастера, а не только в мощном диктате рисунка, которому так радостно подчиниться.

Особенно в больших по размерам картинах Рудольфа Хачатряна, нарисованных по левкасу, проявляется мужская, мужественная природа его творчества. Он властно принуждает модель служить своему исповеданию искусства. Штрих за штрихом — он творит подвиг, к которому приучен всей своей многотрудной жизнью, и окружает модель светом воздушной среды, порождаемым белизной излюбленного материала.

Я был в мастерской художника, пересмотрел множество его произведений. Передо мной прошли чередой девушки и женщины, поражающие привлекательностью своего душевного строя, настойчиво требующего поклонения, герои-подвижники, закованные в броню исключительности и благородства.

Натюрморты Рудольфа Хачатряна подробны до мельчайших деталей, будь это цветы, или рыбы и головки лука; так же, как и портреты, это — чудеса искусства. Изобразительное здесь явилось из бытия предметов и явлений, окружающих нас, и потому, что они милы и нужны человеку, художник одаривает их таким благодарно пристальным вниманием, таким правдоподобием, такой исчерпывающей полнотой подробностей.

Творческий подвиг высокой человеческой души, как мы видим это на примере служения искусству Рудольфа Хачатряна, гуманистичен по своей природе. Художник верит, что на свете нет ничего могущественней человеческого духа, драгоценней хрупкой человеческой жизни и окрыленности самых светлых человеческих надежд.

Впервые статья опубликавана в журнале: "Литературная Армения", 1983, № 5.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Дорога к себе

Михаил РОЩИН
Прозаик, драматург

Каждый настоящий художник знает о себе все. И это начинается очень рано. Он прозревает свою судьбу, всегда ощущает свое движение. Мать вышивает, а пятилетний ребенок берет карандаш и рисует канву лучше взрослого. Сила данного природой дара, словно конь, который тащит за собой на веревке пленника, — беги, чтобы не упасть. Тетива спущена, стрела летит к цели от начала до конца одинаково, изменения касаются лишь ее баллистической кривой, но не ее самой. Тебе дано, ты есть — вперед!

Художник Рудольф Хачатрян — философ. Вот, я думаю, его главная черта. Мальчик из бедной армянской семьи, дитя послевоенного Еревана, рисует на оберточной бумаге свой бедный дом, улицу, печку с чайником и кастрюлей или свой башмак (как Ван Гог) и видит каждую вещь с какой-то странной многозначительностью. Он заставляет меня, зрителя, задуматься: в чем дело, что такое в этой кастрюле или башмаке скрыто, что я должен на них смотреть? Я всматриваюсь (если я точно всматриваюсь, а не протестую внутренне против "низкой" натуры) и понимаю постепенно, что мне хотят сообщить об этих вещах нечто важное. И наконец я соображаю: эти простые предметы отображены с любовью, да с любовью и изумлением перед значением каждой вещи в мире, ее местом и значением. Есть выражение "художник спорит кистью", но он и думает кистью.

Счастливый дар Хачатряна — рисунок. Мы не увидим ни живописи, ни акварели, ни скульптуры не только на его выставке, но и в мастерской. Он пробовал, но ему это было неинтересно, его стрела летела и летит в иную мишень. Рисунок! Рисунок, рисунок и еще раз рисунок! Хачатрян пристален и упорен, пристрастен и последователен. В пятнадцать лет он рисует драпировку, как зрелый художник. У него нет школы, его никто не учит и, кажется, уже не может ничему научить. Он приходит в класс и рисует натурщика "сразу" с головы. Он не понимает и не слушает, "как надо"; над ним смеются; он не знает даже азов анатомии. Но натурщик-то вот он, есть, он более чем натурен, и видно, что автор обладает и чувством формы, и знанием, и что ему "нравится" быть тщательным, точным. И даже эта фигура для него не манекен, но живой человек и потому окутана мягкостью и теплом.

С первого раннего автопортрета глядит на нас юноша одухотворенный и умный, думающий. Ритм портрета, объем, твердость пера — все говорит о ранней зрелости и целеустремленности. Он как будто уже знает все, что содержится в нем самом, свою духовность, он всматривается в себя, чтобы узнать: кто я?

Великих артистов не учат играть, великих писателей — писать. Обычно учатся мастерству. Открытию "научиться" нельзя. А Хачатрян движется к открытию, вот, собственно его дорога. Может быть поэтому она столь пряма и даже однолинейна. Он испробует себя и в одном, и в другом, даже в абстракции, но это будет кратко, это будут порыв молодости, пробы, он все будет оставаться верен рисунку.

Но юный художник видит главным образом то, что ему нужно, что укрепляет вектор его направления. С годами вещи, открытые интуитивно, обретут свои формулировки, и концепция сведется вот к чему: скульптура вышла к своим абсолютам, живопись тоже, а рисунок? Искусство скульптуры уже в Древней Греции достигло высших своих точек (Нике, богиня Победы, например) — это как бы боги лепили человека по своему образу и подобию, достигая божественного же совершенства. В эпоху Возрождения высших своих точек достигла живопись, другая форма изобразительного искусства, имевшая в основании иконопись, плащаницу с отпечатком лика Спаса. Рисунок, присутствовавший и в том, и в другом виде искусства, играл всегда как бы вспомогательную роль. Карандаш и бумага — орудия эскизов, набросков и лишь редких во всей истории живописи самостоятельных творений. Любя рисунок, будучи преданным только ему, Хачатрян стремится доказать его великую силу, его скрытые еще возможности, он знает, что его собственный путь здесь.

Начиная с двадцати лет, он пишет десятки портретов, добиваясь все большей выразительности, точности, поиска образа, мягкости. Портрет становится главенствующим в творчестве, оттесняя пейзаж, к которому художник понемногу теряет интерес. Он вообще теряет интерес к тому, что "вышло", что достигнуто, что сдалось ему, — это тоже есть признак высокого таланта. Только ремесленник, "схватив" одно перо жар-птицы, прячет его в мешок и тем довольствуется навсегда, тиражируя свой, личный, для себя достигнутый рекорд. Высокий талант не знает потолка, не должен знать. Да, шедевр, безусловно, та мишень, к которой стремится стрела. Но к тому моменту, когда она вонзается в мишень, ее сила не иссякает, а напротив, увеличивается, и она пробивает свою цель, чтобы лететь дальше. Это принцип творчества, "принцип велосипеда"; пока едешь — держишься, остановился — упал.

К тридцати годам художником, кажется, освоено все, он всему отдал дань, он достиг многого в искусстве натюрморта и особенно портрета. Кстати, о натюрморте. Точно так же, как в ранней юности, художник, беря в руки (хочется сказать: в глаза) любой предмет, делая его объектом своего художнического видения, еще с большей силой ощущает его как нечто необыкновенное, единственное, уникальное. Художники Возрождения были пантеистами, для них божеское было растворено в мире, и бог был в каждой травинке, муравье, скале, облаке — отсюда их тщательная проработка каждой детали в картине. Для них не существовало мелочей или вещей незначительных. Все было равнозначительно и требовало одинакового внимания. Хачатрян тоже уравнивает в своих натюрмортах веник и книгу, скрипку и ступку, живую луковицу и мертвую рыбу.

Кажется, что для него сопротивление материала — ничто: он может почти органично соединить пять разных металлов в одном натюрморте и доказать: его рисунку подвластно все, любой оттенок, любая поверхность. Но я забегаю вперед...

Итак, есть какой-то рубеж, есть уже пробитые мишени — тут начинается сомнение. Неудовлетворение. Тревога. Вопрос: что дальше?..

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Когда-то однажды увиденный свет еще так и не воплощен, когда-то однажды впитанное тепло так и не отдано, море любви плещется в своих берегах без выхода, ювелирное мастерство начинает более обращать внимание на себя самое, чем на объект изображения. А "классику" Хачатряну это претит, он слишком аскетичен и строг, слишком предан искусству, чтобы свое "я" выдвигать впереди природы. Я уже говорил, что это было одним из ранних и как бы личных его открытий: великое искусство может быть анонимно, и даже лучше, если оно анонимно: автор должен раствориться в своем создании. Модернисты посходили с ума, они забыли о назначении искусства, они занялись своим "я" и приучили публику обращать внимание не на отраженное в зеркале, а на самое зеркало, его оправу: "Ах, посмотрите, какое интересное зеркало" (А зеркало интересно и без того, без оправы.)

К этому времени искусство карандашного портрета действительно достигает пика. Стоит сравнить один портрет 1973 года ("Надя"), очень точный, живой, обаятельный, и портрет более поздний, 1977 года ("Женщина в чалме"). Видно, какого высокого, изысканного мастерства достиг художник за несколько лет. Очарование и грация этих женских портретов, окутанных тайной и прелестью, уже почти на грани осязания и воспроизведения образа. Всмотритесь в эти волосы, глаза, губы, в эту бледность, идущую от страстного желания художника передать нам свет, объем, краску. Он почти задыхается, что-то с ним происходит — неужели это потолок? Бумага и карандаш себя исчерпали, а задача заключается в том, что рисунок может, должен обрести материальность живописи, объем скульптуры (которого достигла в свое время живопись). Бумага не излучает такого света, карандаш не дает такого тепла. Дает, дает, но не такого, о котором с детства знает мальчик, привыкший к солнцу Армении.

И тут происходит открытие, совпадение. Художник находит свой материал. Он прямо-таки ныряет в него, как в "свою", наконец-то обретенную стихию, имеющую ту температуру, которая сходится с температурой твоего тела. Хачатрян начинает писать на левкасе (это вид грунтовки, мел; и графит сепии, столь любимой художником, словно бы сплавляется, спаивается с мелом левкаса, образуя одно).

Открывается новое дыхание. Левкас источает свет, которого не знает бумага и который так долго грезился художнику. Коричневая сепия обретает многоцветие палитры — от почти красного до почти черного. Рисунок смело одевается в наряд живописи, он свободно покидает свой привычный плоский вид и получает объем, перспективу, глубину, новую жизнь.

Легко сравнить одно с другим: превосходные миниатюры на бумаге и портреты, созданные уже на новом материале. Насколько вторые сочнее, свободнее, жизнеспособнее. Время, пространство, место — все вмещается и сочетается в предельно реалистический образ. Все отжато до предела, фон убран, привлечены камуфлирующие аксессуары, чтобы не отвлекать зрителя на чересчур конкретные догадки. Время, пространство, место — все должно быть заключено непосредственно в изображаемом, в человеке или предмете, которые, уж если взяты во внимание художником, то должны обрести полноту, предельную полноту правды, на которую способно отображение. Словно ликуя, играя, пируя на своем Дне Открытия, художник ставит себе задачи и справляется с ними: обнаженная натура, вид из окна, еще одно окно, сквозь граненый бриллиант которого ребенок глядит в огромный мир, натюрморты с самыми сложными, формальными, высшей сложности композициями, которые вполне могут быть, видимо, оценены лишь профессионалами; все новые и новые портреты тоже новой и новой сложности, но уже другой: точно испытывая себя, Хачатрян пишет людей, чью индивидуальность и не схватишь, и не передашь запросто. Он увлечен тайнами людей искусства, ученых, творцов и интеллектуалов, актеров, композиторов, художников.

Но, в сущности, я повторяю, он и тут стремится к анонимности. Может быть, самые значительные его произведения, которые так много рассказывают нам о человеческом характере, о людях суеты и людях покоя (так бы я их назвал), о темном и светлом в человеке, носят условные названия: "Караван-баши", "Пилигрим", "Профиль". Но это есть самые лучшие, полные, во всю широту мысли и чувства созданные творения. Сколько чистоты в "Еве", сколько любви, улыбки и добра в "Моко", какая пронзительно сложная, опасная душа заключена в фантастически переданном взгляде одного только Караван-баши! Художник точно освободился, вздохнул, вырвавшись к настоящей работе, устремясь к другому своему "я", художническому, духовному, полному любви к людям и миру.

Любви? Одной любви? Не знаю... Свой последний автопортрет художник как бы соединяет воедино с портретом жены. Первый решен темно и строго, второй полон женственности и света. Мужской образ и женский, наиболее, разумеется, близкие художнику. Нужна тоже своя смелость так говорить о себе, открыто и ясно. Женское начало излучает доброту и неясность, мужское — твердость и ум. Художник глядит на нас доброжелательно, но и требовательно, он строг в своем взгляде на мир, он сдержан и точен, он знает наши слабости, он требует человеческого качества. И он стоит на страже женственности, красоты, света... Какое счастье быть самим собой, сознавать свое мастерство, постигать и постигать заново тайны жизни, но и понимать, что чего-то так и не узнаешь никогда. Но все-таки идти туда, проникать, обогащать себя все новым и неожиданным знанием — глядя на себя, человек познает мир, гласит старая истина, — да, художник глядит на себя в каждом из тех, кого он отображает, он всякий раз отдает себя целиком чтобы целиком воссоздать другого, не частичку, не крошку надо отдать, нет, все бросить, чтобы получить то, что надо. Да и не "получить", а чтобы "получилось". В сущности, только это и есть жизнь художника, его ежедневная цель: чтобы "получилось".

У тех, кто верен себе, кто не устает "открывать" то, что заложено в него природой, получается.

Оглянись и увидишь: все пока идет так, как ты думал. Как ты знал еще мальчиком. И дальше будет так, как надо. Это дорога. Теперь ты поднялся высоко и видишь дальше. Только и всего.

Впервые статья опубликована в газете: "Советская культура", 17 мая, 1984, № 59.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Многомерный мир Рудольфа Хачатряна

Дмитрий САРАБЬЯНОВ
Профессор, доктор искусствознания,
действительный член Российской академии наук

Настоящая выставка* является большой ретроспективой творчества Рудольфа Хачатряна. Здесь представлены разные периоды развития художника, и их интересно сопоставить. Может показаться, что они вступают друг с другом в спор.

Действительно, разница между ранним Хачатряном и сегодняшним велика. Казалось бы, трудно представить, что тонкий стилист, в совершенстве владеющий линией и создающий "очень похожие" и слегка стилизованные и приукрашенные портреты в "ренессансном стиле", вдруг станет сверхреальным, энергичным изобретателем новых форм, творцом современных мифологем и развернет свой талант в столь неожиданном направлении. Однако, если вспомнить творчество Рудольфа Хачатряна 60-х годов, когда он почти целых десять лет создавал "открытые формы в пространстве" — человеческие образы с отверстиями в теле (прием, которым пользовались в скульптуре великие Мур и Арп), то работы последнего периода не покажутся уже столь неожиданными. Более того, есть точки соприкосновения между реалистическим и последним периодами творчества художника. Сам Хачатрян считает, что раннее его творчество не прошло даром. Он овладел формой, познал ее возможности, утвердился в своей позиции сторонника позитивных художественных ценностей, что в дальнейшем уберегло его от примата идеи или концепции над пластикой.

Хачатрян погружен в особый созданный им мир. В этом мире живут удивительные существа. Они не просто результат воображения автора, но и плод его пристального наблюдения над реальностью, которая как бы перед глазами художника приумножает свои качества, разрастается, концентрируется в своей энергии. Этой природной силой питается художник. Овладевая реальностью, он в чем-то подчиняется ей, воспринимая и воспроизводя ее ритмы, повинуясь законам роста, торжествующим в природе.

Как и всякий миф, исполненный уверенности и подлинности своей реальности, миф Хачатряна заставляет верить в истинность сотворенного им мира. Фантастические образы вызывают доверие прежде всего потому, что художник рождает свои мифы в пластическом обличии, а не иллюстрирует их. Рука, глаз и ум действует одновременно, создавая образы-формулы, а последние как бы сами подвергаются метаморфозам, отдаются стихийным силам, преображаются. Сам принцип работы сериями, которого придерживается художник, способствует такому творческому методу. Художник повинуется стихии, одновременно управляя ею, фиксирует все новые и новые варианты формул, рожденные этой стихией, доводя идею до логического завершения. Рациональное и интуитивное органично взаимодействует в этой системе мышления.

Формулы, о которых идет речь, чаще всего связаны с человеческой фигурой, приобретающей самые неожиданные модификации. Из традиционного мотива матери с ребенком вырастает фигура, состоящая из сросшихся тел — большого и малого. Иногда и равновеликие "персонажи" ведут "двойное существование" (так называется одна из серий художника). У фигур разрастаются головы, превращаясь в огромные маски, в которых словно закреплена память о рождении живого из неживой природы — из Матери-Земли. Будто Земля с незапамятных времен отделила от себя эти существа, несущие на себе печать древних эпох, еще не знавших отсчета времени. Между тем, они во всей своей достоверности пребывают перед нами, словно соединяя цепью прошлое и настоящее. Когда, умножаясь, фигуры создают скопления — некие муравейники (как выразился однажды сам художник), они вновь сливаются с землей, образуя подобие скал или пещер. Отверстия в телах усугубляют это впечатление. Они не только включают в форму пространство, но соединяют внутренними ходами эту форму с неведомой нам подземной жизнью. Это атоническое начало, как и постоянный интерес художника к метаморфозам, которые претерпевает человеческая фигура, к маске, к монстру, красноречиво говорят о стремлении мастера прирасти к традициям примитива, первобытного художественного мышления — всегда столь жизненного и убедительного.

Во многих отношениях, подвергаясь своеобразной художественной редукции, фигуры как бы расстаются с полным и обязательным "набором" своих постоянных признаков. Остается рука или нога, многократно повторенная и выступающая как некое свидетельство органического происхождения того клубка форм, из которых она вырастает.

Фантастический мир Хачатряна, хотя и реализует себя в настоящем, обращен также и в прошлое и в будущее и потому располагается как бы "над временем"; он коренится в глубинах Земли и одновременно открыт всеобщему пространству, ибо не скован бытовым измерением. Он мог показаться надуманным и непрочным, если бы неорганическая природность и сила, вложенная в него мастером. Ему сообщена энергия, которой во многом определяется дар Хачатряна. Его талант можно назвать энергетическим. Со времен Филонова стало истиной простое уравнение: вложенная в произведение энергия равна силе обратного воздействия этого произведения. Филонов "заряжал" свои картины медленным кропотливым, трудом заполняя холст от края до края и тратя на это годы. Хачатрян свой заряд выстреливает с поразительной быстротой. Он делает это яростно. А сила, вложенная в образ, удваивается в результате столь стремительного пути от первого импульса к законченной работе.

К своеобразным качествам таланта Хачатряна относится его удивительная изобретательность. Он работает в разных техниках, с разнообразными материалами.

* Государственная Третьяковская галерея, 1997.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

При постоянстве мотивов именно за счет этих особенностей его искусство становится многообразным. Выразительны его рельефы, сделанные из нескольких слоев картона, наложенных друг на друга и создающих сложную игру линий, теней, объемов. В этих работах мастер отбрасывает прочь загадочность и таинственность своих мифологизированных образов и предстает перед нами как чистый пластик, творящий своеобразную музыку форм. Может быть, это "второе лицо" художника способно соревноваться с первым.

Привычному облику Хачатряна с его переизбытком форм, словно выливающихся навстречу нам как из рога изобилия, казалось бы, противостоит изобретенная им графическая манера, обозначенная им как "минимализм". Линии, вычерченные на картоне, завершенные наверху кружками, а внизу загнутыми окончаниями, могут быть восприняты как схематизированные фигуры. Но вовсе не обязательно видеть в них это фигуративное прошлое. Линии самоценны. Каждая имеет свой путь, а пересечения путей полны смысла.

В последние годы расширился круг исканий Хачатряна. Рельеф открыл путь к трехмерной скульптуре, или многомерным объектам, как он их называет, а движение скульптурной композиции вокруг своей оси добавило четвертое измерение — время. Сегодня излюбленным "жанром" художника является клееная из картона или дерева скульптурная композиция, имеющая четыре "фасада". Не случайно появилось здесь это слово. Действительно, эту композицию можно принять за некое архитектурное сооружение, воплощенное скульптурным языком и "расцвеченное" живописью. Вращение композиции добавляет к этим качествам игру теней. Этот оригинальный синтез не является результатом умозрительных решений — он приходит естественно, как итог творческого процесса современного мастера. Вместе с тем, в этих работах ясно чувствуется ориентация на архаические образцы — на армянские четырехсторонние стрелы IV века, украшенные рельефами с четырех сторон, и средневековые армянские хачкары, в которых резьба покрывает одну только сторону памятника. Чувствуется также ориентация на покрытые сплошь рельефами майянские стелы или на четырехсторонние древнеславянские идолы. Таким образом возникает проблема еще одного синтеза — архаики и современности — столь важная для всего художественного мышления Хачатряна.

Последние произведения живописи показывают, как интересно взаимодействуют в творчестве художника разные виды искусства. Он создает живописные изображения своих четырехсторонних "многомерных объектов", естественно, ограничиваясь одной точкой зрения и выводя трехмерность на плоскость. Он строит эти композиции на черном фоне, добиваясь необычайной пластической убедительности, почти иллюзорности в передаче своего предмета и одновременно гармонической целостности. Трудно сказать, что подтолкнуло мастера, столь удачно перешедшего в недавнее время от живописи к скульптуре, на этот "обратный переход". Быть может, мысль о способности живописи соревноваться со скульптурой в овладении реальной трехмерностью.

Рудольф Хачатрян открыл для себя новые пластические и живописные возможности, обрел творческую свободу, завоевал право соревноваться с европейскими классиками. Начав свой путь в Ереване, продолжив его в Москве, затем в Лондоне и опять в Москве, мастер воспользовался правом сопоставить свой дар с традициями западноевропейской культуры. Но при всем своем устремлении к тому, чтобы быть "человеком мира", он остался армянским художником. Великие соседи не помешали ему развить свои национальный талант. Тем более, что традиция армянской культуры коренится в той самой сверхисторической древности, которую так глубоко сумел прочувствовать Хачатрян.

Впервые статья опубликована в каталоге:
"Рудольф Хачатрян. Многомерный объект ", М., 1997.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна

Левон АБРАМЯН
Культуролог, кандидат исторических наук

Пусть тот, кто ищет, не перестает искать до тех пор,
пока не найдет, и, когда он найдет, он будет потрясен,
и, если он потрясен, он будет удивлен...

Евангелие от Фомы, 1

Чтобы понять необычные скульптуры Рудольфа Хачатряна, или "многомерные объекты", как он их называет, следует обратиться к двуединому образу, которому эти объекты обязаны своим происхождением. Проследив внутреннюю логику появления этого главного персонажа, можно сказать, что его родила обычная мать. Конечно, я немного схематизирую, но все же начало своего будущего двуединого образа художник наиболее ярко углядел именно в образе материнства. Это и понятно: ведь именно мать естественно и вечно готова к удвоению, это она носит в себе второго, другого маленького человечка, который, и выйдя из глубин ее тела, долго, порой всю жизнь, остается связанным с ней. Рудольф Хачатрян рисует мать с младенцем, эту извечную тему в искусстве, и постепенно младенец становится частью тела матери, но так естественно, что ты даже не задаешься вопросом, как это произошло. С первого взгляда кажется, что мать прижала ребенка к груди, но потом осознаешь, что ребенок — это половина тела матери, личико ребенка входит в структуру лица матери, а его маленькая нога — это одна из ног матери (рис. 35*). Просто художник так расположил ее, что никакого несоответствия не ощущается. Но если в случае с матерью такое слияние вроде бы естественно и понятно, то Рудольф Хачатрян идет дальше: сходный ребенок оказывается в любом человеке. Так исконная двойственность материнства помогла Рудольфу открыть младенца в каждом из нас.

Что же дает двуединый образ, созданный Рудольфом Хачатряном? Прежде всего с его помощью художник передает одновременно два состояния одного человека. Но вместе с тем это как бы наложение двух времен — ведь ребенок это знак прошлого, воспоминания. То есть здесь происходит не только совмещение двух состояний, но и наложение двух времен.

Двуединые персонажи Рудольфа Хачатряна рождаются в результате пластических и живописных решений: линия носа "естественно" делит лицо на боль-шую и малую части, большая рука естественно ложится на подставку, а малость ноги ребенка как бы необходима, чтобы сидящая фигура получила свою монументальную архитектонику (рис. 34) — большая, соразмерная правой нога нарушила бы общую соразмерность и пластическую целостность всей фигуры. Так в Гарнийском храме ступени выложены с громадным шагом, как если бы в крохотный храм поднимались некогда неведомые гиганты, но эта несоразмерность нужна для общей гармонии, только тогда весь храм становится архитектурным целым. Или другой пример из армянской архитектурной традиции, который любит приводить Рудольф: к соразмерному и вроде бы полностью завершенному строению, например, к храму Рипсиме позже прилепляется маленькая, несоразмерная колокольня, которая гармонично вписывается в единую архитектурную композицию и, более того, сообщает ей монументальность. Такие примеры легко можно умножить. Может быть, здесь имеет смысл искать национальные истоки творчества Рудольфа Хачатряна, его понимание пропорции? Может быть, так материально воплотилось его неустанное восхищение шедеврами церковной архитектуры своего народа? Тем более что позже, уже в многомерных объектах, о которых речь ниже, выявилось еще одно поразительное соответствие с древними архитектурными формами. В основе многомерных объектов лежит крестовина, и если смотреть на них сверху, в проекции виден крест, подобно тому, как он заложен в плане крестово-купольных храмов, появившихся впервые в своем классическом совершенстве в VII веке и до сих пор остающихся одной из вершин армянского церковного зодчества. Кстати, свою подпись-инициалы (армянские буквы "Р" и "Х") Рудольф Хачатрян тоже построил на основе креста, чем отразил "крестоносность" своей фамилии, которую можно перевести как "тот, кто дарован Крестом".

Однако вернемся к двуединому персонажу художника. В этом образе не все ясно с полом: художник наделяет малую половину двуединого тела маленькой грудью, но "ребенок" тем не менее не воспринимается как существо женского пола. Как и всегда на работах, изображающих материнство, даже вне влияния прообраза Богоматери, ребенок мыслится мальчиком. Вообще тема андрогинизма в работах Рудольфа Хачатряна присутствует не всегда явно и всегда ненавязчиво. Сдвоенность пола его персонажа скорее угадывается. Так в каждом из нас Рудольф Хачатрян углядел не только затаившегося ребенка, но и существо противоположного пола.

Двуединый образ, построенный художником, как бы начинает жить по своим законам. Рудольф Хачатрян как бы следит, как этот образ развивается, и фиксирует это в своих работах. Так, различие в поведении двух половин породило большую серию работ, которая естественно получила название "Двойное состояние" (рис. 36). Приобретшие сравнительную самостоятельность половинки двуединого образа начали вступать во всевозможные взаимоотношения с половинками другого двуединого существа (рис. 39) и в итоге породили серию работ, густо населенных множеством двуединых фигур (рис. 38).

Двуединый образ не только живет по своим особым законам, но и размножается почти биологически. Так, в серии работ "Умножения" полости существ с "открытыми формами" буквально порождают таких же существ, порой "новорожденные" существа просто кишат на большом центральном теле, отверстия которого безудержно включились в процессы самоумножения (рис. 43).

Но двуединый герой Рудольфа Хачатряна развивается и сам по себе, до тех пор, пока два состояния его

* Рис. – нумерация по каталогу выставки в ММСИ 2004 года

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

составляющих не выкристаллизовались в некий канон, а весь образ не приобрел "канонического" вида. "Ребенок" стал смотреть на нас анфас с отрешенной улыбкой, а "мать" повернула голову в сторону, и ее профильный нос, заострившись, вытянулся в виде клюва. От "матери" "канонической" фигуре досталась большая нога, которая устойчиво поставила всю фигуру на землю (рис. 45).

На этом эволюция двуединого образа, однако, не завершилась. Художник продолжает искать "формулу человека", как он называет этот образ. Фактически он занимался этим много лет, в разные периоды своего творчества. Но чтобы прийти к последнему варианту этой формулы, ему пришлось прежде на время отойти от своего "канонического" образа. Он начал создавать странные композиции, составленные большей частью из рук и ног, но без головы. Понадобилась целая серия подобных пластических композиций, чтобы вернуться вновь к "формуле человека", но теперь она приобрела дополнительные ноги, выстроившиеся в фигуру, напоминающую свастику (рис. 44). Их симметричность по отношению к центру оторвала фигуру от земли, более того, фигура как бы начала вращаться вокруг оси, проходящей через центр. Ноги, выстроившиеся в свастику, уже находятся в движении, они уже идут по вечному кругу. Так двуединая "формула человека", оторвавшись от земли, приобрела движение — вечное вращение.

Но все это пока происходит на плоскости холста или бумаги — в двухмерном пространстве. Выявленная Рудольфом Хачатряном "формула человека" тем временем продолжает развиваться. Конечно, это художник беспрестанно экспериментирует, создавая попутно целые серии работ, каждая из которых могла бы составить иному мастеру предмет творчества на всю жизнь, однако тем не менее не можешь освободиться от ощущения, что это сама "формула", родившись некогда из плодоносящих полостей образов художника, начинает самостоятельно развиваться, причем в сторону гармоничного упрощения, а сами работы на вид все больше усложняются — хотя бы потому, что "формула человека" выходит в трехмерный мир скульптуры.

Все начинается с того, что художник совершает несложную, казалось бы, операцию. Он берет две вырезанные по контуру модели "формулы" (той, что стоит устойчиво на земле), переворачивает одну из них головой вниз и вставляет в другую, в специальный паз, так что образуются две скрещенные взаимно перпендикулярные плоскости. Математик описал бы эту операцию как простой симметрический перенос, только несколько более высокого порядка. Однако визуально в итоге получилась причудливая скульптура с некой затаенной симметричностью. Причем главная жизненная потенция этой скульптуры в том, что составляющие двух скрещенных двуединых образов получают фактически неограниченную возможность переходить одна в другую. Но в отличие от двухмерных своих двойников, которые по тому же принципу множественной взаимосвязи занимали большие плоскости картин, трехмерная "формула" разворачивается из одной плоскости в другую, к тому же это разворачивание происходит во времени, так как скульптуры в принципе задуманы как медленно вращающиеся. Иными словами, можно сказать, что если в двухмерных картинах творческая потенция "формулы человека" распространяется в двухмерном пространстве, то во вращающихся скульптурах то же самое имеет место в трехмерном и даже черырехмерном пространствах. Отсюда и название "многомерные объекты", которым Рудольф Хачатрян окрестил свои создания. Бесконечные взаимопереходы составляющих "формулы" стали еще более неуловимыми, когда Рудольф Хачатрян скрестил две свастикоподобные фигуры, каждая из которых уже "вращалась" в своей плоскости (рис. 52).

Можно сказать, что эти фигуры обречены на вечные взаимопереходы благодаря своей внутренней "канонической" двуединости и исконной зеркальности. Я был свидетелем того, как элементы его скрещенных сложных фигур неожиданно сами по себе, "без ведома" художника и к его удивлению, переходили одна в другую.

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна, будучи скульптурами, тем не менее не исключают их живописного "среза". И не только потому, что некоторые из них живописно разрисованы (рис. 65-67). Подобно тому, как фигуры Рудольфа Хачатряна переходят одна в другую, и именно благодаря этому живописные поверхности также подвержены вечным взаимопереходам. Стоит зафиксировать их в любом положении, и ты получишь отличный живописный "холст". Показательно, что художник иногда так и поступает, беря в качестве натуры, или скорее вдохновителя, тот или иной ракурс какого-либо многомерного объекта. Так возникла даже целая серия живописных работ (рис. 48). Как говорит Рудольф Хачатрян, он рисует "портреты" своих объектов, причем последние многолики — ведь объект можно остановить в самых разных положениях, тогда как портрет человека, добавляет художник, снискавший известность своими портретами, можно нарисовать лишь в паре-другой положений.

Вообще многомерные объекты Рудольфа Хачатряна представляют собой удивительный сплав скульптуры, живописи и рисунка, вернее, изначальное единство этих трех артистических способов самовыражения. Объекты сами по себе скульптуры, причем со всеми присущими этому жанру градациями — достаточно сказать о рельефах разной глубины, которыми часто снабжает Рудольф Хачатрян обе стороны своих скрещенных плоских фигур. О живописном начале многомерных объектов мы уже сказали, рисунок же явственно проглядывает в контурах "формул", из которых они собираются, или же присутствует в некоторых объектах в качестве дополнительного средства выражения.

Каждая плоскость многомерного объекта построена по зеркальному принципу: обе ее стороны повторяют одна другую не только своими контурами, но и напластованиями. Однако более существенна их глубинная, скрытая зеркальность. Ведь художник породил их из двух зеркально перевернутых (хоть и повернутых на 90°) идентичных фигур. По сути это зеркальные двойники, которые, подобно своим мифологическим параллелям — идентичным близнецам, порой представляют собой прямые противоположности. Видимо, поэтому некоторые объекты составлены из белой и черной зеркально перевернутых "формул человека". Хотя "формула человека" неявно андрогинна, такая черно-белая пара напоминает черно-белое женско-мужское единство инь-ян. Как видим, в создании эффекта многомерности в

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

объектах Рудольфа Хачатряна существенную роль играют зеркальность и двойничество.

Однако художник задействовал в своих многомерных объектах еще одно удивительное явление, имеющее сугубо двухмерную природу и всегда, наравне с зеркальностью, привлекавшее его в разные периоды творчества. Речь идет о тени. Каждая плоскость естественным образом бросает на скрещенную с ней плоскость тень благодаря как своим внешним контурам, так и внутренним отверстиям. В конце 1996 года художник "поймал" этих непостоянных гостей из двухмерного мира, зарисовав их на той поверхности, где они появились. Затем он повернул объект таким образом, чтобы "поймать" тень на поверхности соседней плоскости. Так он проделал четыре раза. Чтобы получить тени, образующиеся от того же источника света на четырех других поверхностях, художнику пришлось перевернуть объект и проделать ту же операцию — благо верх и низ здесь вполне переставимы. В результате все поверхности покрылись узорами застывшей тени (№ 2*), которая развернулась подобным образом благодаря движению — времени. Так многомерные объекты получают еще одно дополнительное подтверждение своему названию — благодаря двухмерной тени, которая в свою очередь появилась здесь благодаря четвертому измерению — времени. Надо отметить, что тень уже давно, еще до многомерных объектов, привлекала художника своей таинственной порождающей способностью — в 1990 году он даже создал специальную серию под названием "Театр теней" (рис. 42).

Следует сказать еще об одной существенной особенности многомерных объектов Рудольфа Хачатряна. Подобно тому, как прочно стоявшая на ноге двухмерная "формула человека" оторвалась от земли и стала свастикообразно "вращаться" в плоскости картины, трехмерные объекты стали "отрываться" от подставок-постаментов, на которых они покоились. На постаментах теперь установлены крестообразно перекрещивающиеся стеклянные пластины, в которые художник заключил перекрещивающиеся плоскости объектов. Так что теперь объекты вращаются вокруг вертикальной оси (прозрачные пластины установлены на вращающихся подставках), паря в воздухе (рис. 55, 56). Хотя вращение осуществляется вокруг вертикальной оси, что обусловлено технической простотой задачи и, кстати, подчеркивает крестообразную основу многомерных объектов, они в принципе могут вращаться вокруг любой оси. Конструктивные особенности составляющих их первоэлементов таковы, что предполагают взаимопереходы этих первоэлементов при любых вращениях объекта. В этом смысле многомерные объекты по своей сути близки к шару, хотя визуально в них доминирует крестовидный остов. Видимо, именно к такой идеальной геометрической форме и стремилась в своем саморазвитии "формула человека" Рудольфа Хачатряна. Поэтому не случайно в композицию некоторых таких "шаровидных" многомерных объектов входит и геометрический шар (№ 7).

В 2003 году художник загибает отростки на краях перекрещивающихся плоскостей в разные стороны, так что остов в плане становится похожим на импровизированный мальтийский крест, но чаще — на свастику (№ 10). При вращении такого объекта вокруг вертикальной оси образуется более сложная и как бы вибрирующая фигура, как если бы мы наблюдали прецессионное вращение объекта, который в целом благодаря сложному наложению отклоняющихся от плоскости краев и большему "взаимопроникновению" плоскостей образует при вращении уже не абстрактный, а "реальный" шар.

Тут приходит на ум шаровидный образ перволюдей из древнего мифа, воспроизведенного в диалоге Платона "Пир". Согласно этому мифу, предки людей имели по два лица, четыре руки и четыре ноги. Они были трех родов — мужчины, женщины и андрогины. (Двуединый образ Рудольфа Хачатряна тоже не лишен, как мы видели, андрогинных черт.) Этому шаровидному блаженному состоянию пришел конец, когда Зевс наказал перволюдей за их гордость, разрубив каждого вдоль. И с тех пор люди ищут свою утерянную половинку. Можно вспомнить также в связи с утраченным андрогинизмом слова из гностического Евангелия от Филиппа (71) о том, что если Ева снова войдет в Адама и он ее примет, то смерти больше не будет. Уместно напомнить, кстати, что уже двухмерная свастикоподобная "вращающаяся" "формула" Рудольфа Хачатряна напоминает знак вечности, известный во многих традициях (рис. 44). Однако к его многомерным объектам еще более применимы слова из другого гностического Евангелия — от Фомы (27): "Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону и внешнюю сторону как внутреннюю сторону и верхнюю сторону как нижнюю сторону, ...когда вы сделаете глаза вместо глаза и руку вместо руки и ногу вместо ноги, образ вместо образа, — тогда вы войдете в [царствие]"**. Рудольф Хачатрян любил приводить эти слова задолго до того, как его двуединый образ, родившись от обычной матери и развившись по своим особым законам, воплотил эту идею в многомерных объектах.

И, наконец, самая удивительная особенность многомерных объектов, приближающая эти творения Рудольфа Хачатряна к миру природы на самом глубинном, "клеточном" уровне. Многие художники восхищались природой, стремились самыми разными способами передать ее суть — от скрупулезного копирования или выхватывания мимолетных состояний до подражаний и фантазий на уровне микробиологии. Однако все эти попытки — от древнейших до ультрасовременных — лишь попытки отразить, раскрыть или в лучшем случае вмешаться в природу, как это делают сегодня некоторые концептуалисты. Рудольф Хачатрян тоже, как мы уже упоминали, стал изображать нечто вроде биологии размножения своих двуединых фигур. Но в многомерных объектах биология проявилась совсем на другом уровне. Я уже говорил, что Рудольф Хачатрян создает порой живописные произведения, перенося на холст то или иное положение объекта. Так вот, с некоторых пор он стал фиксировать такие случайные остановки объектов — напомню, что объекты не только по техническому замыслу, но и по своей природе вечно вращаются, а их первоэлементы вечно переходят один в другой. С изображения, на котором синхронно наложились состояния объекта в момент фиксации, художник делает зеркальное отображение, затем по обоим контурам вырезает шаблон, вставляет их друг в друга, как он это делает всегда с отдельными "формулами", — и получает

* № — нумерация репродукций, изданных отдельным приложением к каталогу выставки в ММСИ 2004 года
** Евангелия от Филиппа и от Фомы цитируются в переводе М.К. Трофимовой.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

новый многомерный объект, порожденный — не фигурально, а буквально — первым. Так он иногда проделывает несколько раз: новый объект может по той же схеме породить еще один объект — и так до бесконечности, не в реальности, конечно, а в потенции.

Я с самого начала следил за поисками Рудольфа Хачатряна, но когда узнал о такой демиургии художника — а иначе это не назовешь, — был потрясен его находкой. Ведь он, сам того не осознавая, фактически занимался демиургией на "клеточном уровне". "Первопредок" порождал некое потомство, и художник брал у него "клетку", делил ее по законам своей "биологии" и давал этой клетке вырасти в новый объект. Так он получал фактически линии-потомства, у каждого из которых был свой прародитель — не мифический, как это часто случается в жизни, а конкретный, стоящий тут же, в мастерской художника. И я уже не был удивлен, когда вскоре, видимо, повинуясь логике биологического развития, художник-демиург решил скрестить потомков разных "первопредков". Два потомка объединились на мгновенье (были вдеты друг в друга соответствующие шаблоны), это единение "подглядел" и зафиксировал художник, затем породил нового, гибридного, потомка по уже налаженной схеме порождения — зеркальное отображение, шаблоны по контуру, зеркально-перевернутое совмещение (рис. 57—64). То, что в момент "спаривания" потомков он немного отступал от принципа зеркального самопорождения, не затемняет, а, наоборот, делает более прозрачной наше биологическое соотнесение. Ведь каждый потомок внутренне (структурно) зеркален и его первоэлементы неминуемо встретят свою совместимую пару. Совсем как при совмещении материнской и отцовской хромосом. (Напомню, что "формула человека" исконно андрогинна, так что мы здесь не делаем особых "половых натяжек".) А дальше все развивается уже "само собой" — из "генетической основы" разворачивается новое существо — многомерный объект. Так художник неожиданно получил ключ к порождению целого "народа".

Вот почему я сказал, что Рудольф Хачатрян подошел к биологизму изнутри логики своих творений, а не внешним подражанием. Впервые художник не вторгается в природу (сегодня это пытаются сделать даже на клеточном уровне), а позволяет произведениям искусства развиваться по законам биологии. И они это делают уже почти "сами собой". Художнику остается лишь, оправившись от потрясения, удивляться своим порождениям.

Хотя порожденный Рудольфом Хачатряном "народ" и необычен, он, будучи "естественным народом", неминуемо должен так или иначе быть подверженным явлениям, присущим этническим народам. Этот "народ" — чужой, другой для нас, порождение иной, но сходной биологии. Ему предстоит еще быть открытым со стороны ищущих, которых ждут потрясения и удивление. Так мы, вслед за антропологами, пытаемся узнать непонятный и чужой для нас мир странных народов, затем включаем его в свой мир, чтобы в итоге познать через них самих себя.

Однако для ищущего череда удивлений и потрясений на этом не кончается. Уже первый гибридный потомок получился несколько более "стройным" — он, естественно, был того же роста, что и "родители", но его перекрещивающиеся плоскости меньше выступали от вертикальной оси и имели к тому же немного более сложные очертания (рис. 59). Так ребенок выглядит "сложнее" своих родителей, поскольку он унаследовал причудливую мозаику их черт. Вряд ли стоит удивляться, что ищущий художник, как истинный демиург, стал порождать последующие поколения своего странного народа. Удивительно другое. Чем дальше уходит художник от первоначальной пары, тем более похожими становятся потомки друг на друга, хотя каждый и несет на себе характерный "генетический" отпечаток. При этом потомки становятся все "собраннее" (рис. 60—64). Если смотреть сверху, то крылья основополагающей крестовины от поколения к поколению становятся все короче, а при взгляде сбоку многомерный объект все больше приближается к столбу, облепленному сложным рельефным орнаментом. Антрополог сравнил бы его с тотемными столбами индейцев северо-запада Америки, конструкциями, имеющими отношение к тотемным предкам. Я все время удерживался, чтобы не сравнить многомерные объекты Рудольфа Хачатряна с мировым древом — универсальным конструктом, символизирующим строение космоса, поскольку не все детали этого универсального образа совпадали с творением художника и чтобы не навязывать читателю антропологических сопоставлений, хотя многомерные объекты столь же самодостаточны и мирописательны, как мировое древо. Однако последовательное приближение объектов к "тотемному" столбу говорит о том, что их сходство с мировым древом не чисто внешнее (например, скрытая симметричность верха и низа или соответствие перекрещивающихся плоскостей с четырьмя странами света). Священный столб — колонна, шест или тотемный столб — это один из вариантов мирового древа, мировая ось, проходящая через центр мира.

Нетрудно предвидеть, что в своем демиургическом рвении художник неминуемо придет к вертикальной линии и к точке (если смотреть сверху) — минимальным визуальным абстракциям своих удивительных трансформаций. Имеет смысл вспомнить, что еще до открытия "формулы человека", в один из недолгих периодов своих исканий, который художник назвал "минимализмом", он создал целую серию линейных композиций, в которых пытался передать свои вечные поиски истинной формы самыми минимальными средствами изображения. Что же дальше? После того как "формула человека", развившись в многомерный объект, который в свою очередь породил поколения потомков, выродилась в вертикальную линию и может, к потрясению художника, вообще исчезнуть в итоге его удивительных поисков? Для меня это значит, что художник прошел путь развития своего образа до логического конца и теперь вправе свободно обратиться к любому отрезку этого пути, к любой стадии пережитых трансформаций. Так мудрые знают, что за насыщенной красотой земной жизни следует аскетическое совершенство духа. Но это не мешает им восхищаться красотой этой жизни.

Последние строки я написал в 2002 году, думая, что многомерные объекты в целом прошли свой жизненный цикл и художнику остается лишь "править" сотворенным им "народом". Но через год он удивил меня новым открытием. Как мы уже говорили, для получения многомерного объекта

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

художнику необходимо было вырезать два шаблона из двух пластин. Так вот эти пластины — плоскости с вырезами он соединил тем же зеркально-перекрестным способом, каким получал многомерные объекты. В результате получились две перекрещенные плоскости, вокруг линии пересечения которых благодаря вырезанным пустотам образовался бесплотный многомерный объект. При вращении он принял еще более неуловимую, но явственно чувствуемую бесплотную форму, являя собой как бы дух того плотного объекта, который был когда-то на его месте (рис. 68—70). Получившемуся новому виду художник дал название "многомерный объект: открытая форма", отсылающее нас к "открытым формам в пространстве" — его исканиям 1960-х, когда он создавал полости в плоскости своих рисунков и полотен (рис. 15—17). Соответственно определились имевшиеся уже виды объектов. Плотный прототип бесплотной "открытой формы", который собственно и есть многомерный объект, сейчас уточнился как "многомерный объект: скульптура". Третий же вид получил ожидаемое название "многомерный объект: живопись в пространстве" — еще одна отсылка, на этот раз к известным Кочаровым исканиям (рис. 65—67), но уже в привязке к многомерным объектам. Таким образом выделились три типа объектов, в которых неожиданно проявилась триада, давно занимавшая Рудольфа Хачатряна: скульптура, соотносимая с Богом-Отцом (демиург как скульптор), живопись, соотносимая с Сыном Божьим (Христос, запечатлевший свой лик на полотенце Св. Вероники), и рисунок, соотносимый с Духом Святым, — идеал, к которому стремился художник в реалистический период своего творчества и к которому, думаю, он максимально приблизился в своих "бесплотных" карандашных рисунках 1970-х. Эта вот триада и возвратилась вроде бы неожиданно, но на самом деле вполне закономерно в триаде многомерных объектов. Вместо "бесплотного" рисунка мы имеем уже настоящую бесплотность, как вместо былых нарисованных на плоскости "открытых форм в пространстве" имеем настоящие открытые формы в пространстве.

В связи с "открытыми формами" художник увидел весной 2003 примечательный сон, скорее видение: Отец и Сын стояли вдалеке (он знал, что это они), а Дух Святой, громадный, надвигался на него. Проснувшись, Рудольф решил запечатлеть увиденное. Получилось — как вырезанная в плоскости пластины фигура, обычная составляющая каждого многомерного объекта. Позже он сделал то же в негативном варианте — в виде тени с размытыми краями; на самом деле, как он уверяет, этот вариант и был изначальным, тем, который явился ему во сне-видении. Это видение явным образом перекликается с видением детских лет, о котором не раз писали исследователи творчества Рудольфа Хачатряна, в том числе автор этих строк. То первое видение на долгие годы предопределило рисунок Рудольфа; и вот ему является новое видение, чтобы подсказать о сути "открытой формы".

Изобретение "открытой формы" естественным образом повлекло за собой целую серию открытий в пределах новой формы: в одном многомерном объекте художник поместил в вырез одной из перекрещивающихся плоскостей зеркало, в другом зеркалом служат отполированные металлические поверхности плоскостей (№ 3), еще в одном он поместил в пустоту бесплотной формы ее плотный прототип, слегка повернув его вокруг общей вертикальной оси (№ 5), превратив это "раскрытие" секрета "открытой формы" в новый объект. Можно предвидеть, что со все большим вытягиванием последующих поколений объектов-скульптур, приближением их к рельефной игле, соответствующий ряд "открытых форм" будет неуклонно приближаться к световой линии в месте пересечения плоскостей.

И последнее. В 2001 году, когда Рудольф Хачатрян с удивлением заметил, что его объект стал сжиматься и исчезать на глазах, он внезапно пережил новое потрясение. Ему неожиданно открылся тайный смысл его артистической подписи. Графика армянских заглавных букв "Р" и "Х", обыгранная в подписи, оказалась фактически формулой построения многомерных объектов. Действительно, большой и малый зеркально перевернутые элементы левой и правой части подписи (вспомним мать-и-дитя "формулы человека" и зеркальную перевернутость противопоставленных плоскостей объектов) соединены двумерным крестом — крестовиной многомерных объектов. Так подпись, впервые появившаяся на работах реалистического периода в 1971 году, через тридцать лет открыла свой тайный смысл в многомерных объектах Рудольфа Хачатряна.

Впервые статья опубликована в каталоге:
"Рудольф Хачатрян. Рисунок. Многомерный объект",
М.: Галарт, 2002 г.,
дополнена в 2004 г.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Бесконечность многомерных объектов

Мирослав КЛИВАР
Профессор, президент Европейского союза культуры и исскуства,
президент Европейского общества "Франца Кафки"

Нет сомнения, армянский художник Рудольф Хачатрян, за плечами которого десятилетия творческих новаций, поисков и достижений, принадлежит сегодня к числу выдающихся мастеров мирового искусства. Рисование, графика, живопись, скульптура, многомерные композиции... Выставки в России и за рубежом, каталоги, пресса...

Но творчество Хачатряна, способное дать материал еще не для одного теоретика, настолько сложно и многопланово, что его невозможно рассматривать с помощью лишь одного метода: с точки зрения художественной критики или же — с точки зрения методологии истории искусства. Тем более нельзя обойтись без знания семиотики, — свойств знаков и знаковых систем, — без учета психологической, философской и психоаналитической сторон его таланта. Можно предположить, что мы стоим в преддверии рождения новой школы восприятия искусства.

С учетом этих понятий мы и попытаемся анализировать произведения мастера.

Начнем с рисунков. Хачатрян понял и воплотил смысл высказывания великого художника Энгра: "Рисовать это не значит передать одни лишь контуры. Рисунок не состоит из одной лишь линии, это в то же время и выражение, внутренняя форма, поверхность, лепка. Что же кроме этого остается? Рисунок охватывает три с половиной четверти того, что мы называем живописью".

Изучив ренессансный рисунок Леонардо да Винчи, Дюрера и Рембрандта, во всей полноте осознав закономерности развития рисунка, начиная с пятнадцатого века, когда рисунок был всего лишь средством, помогающим созданию конструкции живописного творчества, художник стал наследником лучших традиций классического искусства.

Можно дифференцировать несколько эстетических слоев рисунков Хачатряна. Прежде всего, это рисунок "индивидуальной мифологии" — портрет, который предполагает комплексную систему выражения, то есть портрет, жест, драпировку, описание одежды. Детальный рисунок "внешних черт", особенно драпировки, гармонично сочетается с "центром тяжести" портрета — с выражением лица, жестом — и образует художественное единение внутренней и внешней психологии портретируемой личности.

Что касается натюрмортов, здесь можно отметить два направления: тематика одного связана с предметами обычной жизни, являющимися в то же время исторической памятью народа. Она идет по стопам архетипов национального подсознания в духе психоанализа. Тематика второго отмечена переходом к авангардному мышлению так называемого "figuracion libre" с его интересом к постисторическим картинам, с пересказом мифов обычной жизни в духе автобиографии. Здесь его творчество приближается к постмодернистской живописи.

Творчество Хачатряна остаётся для нас актуальным и с другой точки зрения. Оно связано не только с европейской культурой. Дзен-буддизм, к примеру, утверждает, что каждое мгновение нашей жизни — это ежесекундное обращение к вечности и что действительность можно понять лишь через повседневную жизнь... Исходя из этого, можно сказать, что натюрморты Хачатряна вводят нас в "настоящее мгновение вечности", представляя собой, при этом "абсолютное настоящее".

Особенно ценной представляется нам область, которую мы назвали "интровертивный и экстравертивный рисунок". Эта область включает в себя, в основном, рисунок карандашный и рисунок сепией, применяемой лишь с XIX века; ее художник особенно предпочитает.

В рисунках сепией художник исследует собственные мысли и чувства, однако, скорее в экстравертивном плане, когда, в соответствии с учением Юнга о психологических типах на первый план выступает объективная реальность, объективные отношения. Но это не значит, что при этом отсутствует субъективный взгляд. Суть — в позитивном интересе к объекту, в данном случае к портретируемому человеку. С такими тенденциями в автопортретах и в женской обнаженной натуре мы встречаемся у Хачатряна уже с семидесятых годов двадцатого века. В дальнейшем развитии художника эта тенденция уступает место интровертивному изображению в автопортрете. Таким образом, мы можем констатировать вместе с Юнгом, что "бессознательное" и "я" находятся в компенсационном взаимоотношении. Возникает иллюзия действительности. В таком ключе созданы автопортреты Хачатряна 1998 — 2000 гг. (акрил), портрет "Карина", 1999г. Здесь особенно важна темная структура фона, из которого, как из вечности, а может быть, из этой жизни в вечность волнующе выступает лицо женщины. Или выхваченный и высвеченный художником, как свидетельство необычайной одухотворенности объекта не только профиль, но равнозначно лицу — торс женщины ("Амазонка", 1999). Торс вообще представляет собой в этом смысле одну из важнейших эстетических ценностей, как в интровертивном, так и в экстравертивном рисунке, начиная с шестидесятых годов ("Бабушка художника", 1956, "Сато", 1956).

Теперь о технике рисунка, в которой работает Хачатрян. Наряду со штриховыми рисунками и с сепией, мы видим рисунок углем, пастелью, даже цветным карандашом. Все эти изобразительные приемы едины в одном: они способствуют возникновению мягкой поэтической линии рисунка, многочисленных световых оттенков формы и теней. Так, в кубистическом периоде художника, где преобладает аналитический подход, рисунок пастелью помогает передать разницу во взаимодействии геометрических форм и одновременно смягчает контрастность этих форм ("Портрет девочки", 1961, "Мужчина в кресле", 1961). Главными здесь можно считать два выразительных средства: это сюрреалистическая эстетика открытых форм ("Двое", 1959) и силуэтный рисунок ("Полет", 1959). Работа на камне в литографии продолжает дематериализацию форм ("Адам и Ева", 1969), здесь проявлена также зернистость рисунка и плоскости. Цветной карандаш по-своему сближается с живописью ("Молодость", 1974). Интересны и монотипии художника, которые встречаются в его творчестве начиная с 1969 года.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Мы уже говорили, что для понимания оригинальности творчества Рудольфа Хачатряна психоаналитическая эстетика является наиболее глубоким исходным моментом. Прежде всего, следует отметить одну из основных специфических черт его искусства, а именно — символику снов. У Хачатряна мы видим единение рациональных и иррациональных моментов и ценностей. Юнг очень точно сказал о символе, что это "формация наиболее комплексная, так как она состоит из данных всех психических функций, и вследствие этого не обладает ни рациональным, ни иррациональным характером. Правда, есть в ней одна сторона, которая идет навстречу разуму, но есть и другая, которая разуму не доступна, так как она состоит не из данных рационального характера, а из иррациональных данных, чистого внутреннего и внешнего восприятия." Следуя учению Юнга о символе преобразованной энергии, мы можем отметить специфическую эстетическую смелость такого преобразования Хачатряном в размноженных структурах, создаваемых художником на его рисунках, в скульптурах и живописных работах. Структуры несут в себе знаки тревоги и страха. Все это, бесспорно, — ощущения века. При этом энергия воплощения настолько динамична, что приводит художника на этом этапе его творчества к своего рода гулливеризации, стремлению к чрезвычайно крупным и чрезвычайно мелким форматам художественных объектов, в бесконечном многообразии их взаимодействия между собой, когда великаны преобразуются в карликов, а карлики в свою очередь — в великанов, как свидетельства неоднозначности и неостановимости движения жизни внутри человеческой личности. Гулливеризация является основной чертой его иконологии. В конечном счете, это энергия эстетических форм проявляется в метафорах, близких процессу биологического размножения клеток, как живого мира, так, в то же время, и размножению неорганических структур неживой природы. И то, и другое созвучно единому проявлению жизни.

Анализ структуры снов Хачатряна можно провести с помощью идей психоаналитика Н. Якоби: в работах художника мы встречаемся с экспозицией снов, то есть с развертыванием проблемы сна. Это касается, например, графики, выполненной в технике монотипии. Далее возникают перипетии сновидений: развитие действия в эстетических структурах, его нарастание вплоть до масштабных размеров, и, наконец, появляется эстетическое решение сновидения, в котором доминирует "бессознательное". Завершающая эстетическая "надструктура" произведения, включающая субструктуры, цензурированные и не цензурированные разумом, носит характер неясных представлений, вытекающих из подсознательного и бессознательного в духе психоаналитического толкования.

Дальнейшие эстетические качества мы видим в сжатости и смещенности сновидений, проявляемых постепенно. Как утверждает психоанализ, сначала определенные латентные элементы в эстетическом сновидении вообще не допускаются, затем из множества комплексов латентного сна в манифестированный сон проникают лишь отдельные частицы, и, наконец, на третьем этапе, имеющие нечто общее латентные элементы переходят в манифестированный сон и сливаются в одно целое. Художник идет от композиции с одной фигурой ("Сидящая", 1990; "Стоящая", 1990) через дуалистическую композицию ("Сидящая фигура перед зеркалом", 1991) к многофигурной ("Многофигурные фигуры", 1992). И, наконец, в 1995 году, переходит к сложным композициям. К синтезу рисунка, живописи, скульптуры, графики. Согласно внутренней логике системы психоанализа Э. Криса, у Хачатряна также находит свое применение эстетическая иллюзия как способ взаимоотношения между реальным и нереальным. Так, например, в самом начале экспозиции сновидений Хачатряна присутствует символ-иллюзия женщины.

Новейшие достижения психоаналитической эстетики и феноменологии, помогают нам глубже проникнуть в художественные достоинства сновидений Хачатряна. В том случае, когда картины полностью написаны на черном фоне ("Диалог 1", 1992, "Многофигурная композиция III", 1992), мы различаем у художника, согласно Гастону Башляру, категории ночных снов. Такой фон обладает магической эстетической функцией. И, в сущности, раскрывает у нашего автора два основных элемента — абсолютный сон и полусон. По психоанализу, бытиё, растворенное в ночи, это — "ничто", это мы — затонувшие. Таким образом говорится о темноте души, в которой может проявиться инстинкт смерти. Следует напомнить, что тревога в искусстве Рудольфа Хачатряна иногда выливается в экзистенциальное ощущение смерти. Ночь не обладает континуумом. По психоанализу одна ночь не соотносится с другой. В ночном сне мы являемся существами без памяти и без истории. Мы различаем "сон" и "грёзы" согласно Башляру: сон представляет собой страстную борьбу с цензурой, а грёзы открывают язык воображения без цензуры сознания.

Удвоенное сновидение — сновидение о сновидении, что предполагает удвоение личности и самого художника — творца, принадлежит к числу иконографических ценностей творчества Хачатряна. В его картинах, скульптурах и рисунках мы ощущаем, что художник, который видит сны, действительно видит сны о снах. Сюда можно отнести некоторые мультиразмерные объекты, которые отличаются мультипликацией фигур ("Две фигуры", 1996, "Три фигуры П", 1999), а также работы без явного фона в бесконечной плоскости ("Большая композиция", 1996, "Композиция, рельеф", 2000)... Сон Хачатряна обладает еще одним характерным признаком — "антропоидная константа": вскинутые руки и ноги фигур, направленные в бесконечное пространство и выражающие послание человеческой личности. Мы можем также сказать, что "все органически реальное существует лишь потому, что Я — есмь Я сам" (Кьеркегор).

В работах Хачатряна мы находим и черты постмодернизма, но художник с ним полностью не отождествляется. В чем это заключается? Характеристика постмодернизма, данная Лиотаром, обнаруживает "декомпозицию", то есть то, что он не создает традиционные художественные произведения, но демонстрирует изолированные элементы изобразительности, элементы самого понятия искусства, части интегральной системы искусства как такового. Лиотар говорит о "растворении" живописи. Особенно в многофигурных композициях (1992) видно с первого взгляда, когда нарушается традиционный подход к изображению живописной фигуры, и элементы становятся доминирующими. Следующая черта постмодернизма по Лиотару представляет собой "рефлексию", то есть освобождение от традиционных условий и методов, преодоление правил. Это тоже типично для Хачатряна: он переходит от бумаги к рельефу, от живописи к синтетическому искусству, от скульптуры к "скульптуре-объекту", антискульптуре. И категории "эксперимента" и "плюрализма" находят свое отражение в творчестве Хачатряна. Но одновременно от строгого определения этот автор дистанциируется. У него нет интереса к возвышенному в понимании Лиотара, его скорее притягивает психология абсурдности, "я" тревоги. Эксперимент он использует для обнажения психологических конфликтов до уровня

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

галлюцинаций. В его творчестве доминирует магическая мифология, то есть раскрытие архаических архетипов в психологии человечества. Здесь можно говорить о болезненном потрясении и освобождении от него. Хачатрян полемизирует с представлениями блаженства и иллюзорного счастья. Он против "пустой возвышенности".

Для эстетики Хачатряна типичны эстетический лабиринт и форма пустоты. Он учитывает "смотровое отверстие", сквозь которое как бы "проходит пустое пространство". Все это, безусловно, черты авангардного искусства (Генри Мура). Такая авторская "дематериализация" представляет собой важную черту его иконографии. Она проявляется как в живописи ("Композиция VI", 1992), в скульптуре ("Многомерный объект I", расписанное дерево, 1996), так и в различных материалах, включая расписанное железо ("Многомерный объект IV", 1996). Эстетику лабиринта усиливает рисунок, который многократно проходит по всему объекту или же плавно объединяет его элементы ("Фигура", комбинированная техника на холсте, 1996). Рисунок обладает спонтанным характером жеста и состоит в полной гармонии с психоаналитическим пониманием вибрирующей энергии символов.

Теперь следует остановиться на понимании пространства в творчестве Хачатряна. Важный период в его развитии получил название "Многомерные объекты". Мы считаем, что это слишком узкое понимание, так как, в соответствии с мышлением современной науки, категория пространства тесно связана с категорией времени. Поэтому для обозначения иконографии Хачатряна лучше воспользоваться термином немецкого философа Мартина Хайдеггера "открытое время-пространство", которое уносит нас из настоящего в прошлое и будущее. Мы считаем, что этот термин точно выражает усилия Рудольфа Хачатряна, направленные на эстетическое оформление пространства.

Первый период развития "открытого времени-пространства" этого автора относится к 1990 году, когда в его творчестве возникает бумажный рельеф на картоне: форма выходит из двухмерной поверхности картины и переходит, как правило, в рельеф из многослойной бумажной материи. Понятие "время-пространство", по Эйнштейну, не раз использовалось для интерпретации кубистических и футуристических произведений архитектуры и искусства. Хачатрян, однако, относится к числу тех художников, которые стремятся достичь четвертого измерения, называемого еще "десятая муза". Время здесь чрезвычайно важный фактор. Об этом свидетельствует несколько пространственных планов в его скульптурах, созданных под различными углами зрения и с различных, геометрически выражаясь, плоскостей проекции поверхностей. С точки зрения современной истории искусства эта часть творчества Хачатряна принадлежит к авангардному течению "paper art", с которым мы встречаемся на международных смотрах искусства в Леопольд-Хот-Музее в немецком городе Дюрен. Представителями этого вида творчества считают членов группы "ЗОРО-круг" (Оскар Голвек и другие). Важна программа этих художников: "бумага создает пространство", которая актуальна и для Хачатряна, но он подошел к этой проблеме, благодаря своей интуиции, с другого конца.

Его картонные рельефы изобразительно близки творчеству Арпа, однако свидетельствуют о поиске художником своего пути. В плане классической эстетики было бы ошибкой включать эти произведения в сферу абстрактного искусства. Здесь нам может помочь семантическая эстетика: абстрактное художественное произведение является всегда смысловым (обладает означаемым — десигнатом). Следовательно, искусство всегда семантично, всегда обозначает ценности, не представляет нам вещи, но представляет оценку ценностей, действие комплекса знаков, в котором сочетаются изобразительные (иконические) знаки с неизобразительными. Все это порождает общее изобразительное пространство.

В бумажных рельефах Хачатряна есть изобразительные знаки, передающие реальность, и знаки неизобразительные. Изобразительное сходство с предметом не всегда бывает видимым. У Хачатряна существуют скрытые знаки, представленные посредством латентного сна. Художественное произведение представляет собой комплексный знак, который сам по себе является структурой знаков. Моррис приводит четыре основных метода означаемости или же совокупности знаков, он называет их "аскрипторы". Для Хачатряна наиболее актуален поэтический язык в семантической эстетике, который, однако, связан у него с языком мифологическим.

Оценивая произведения Хачатряна из бумаги и картона с эстетической точки зрения, можно обнаружить целую гамму изобразительных знаков ("Адам и Ева", 1990 или "Мужчина и женщина", 1990), где находят свое применение явные знаки, изображающие реальные элементы фигур. Далее мы видим здесь неизобразительные знаки, которые исходят из максимальной стилизации формы ("Пространственная композиция номер один и два", 1990 и другие). В этой группе произведений мы видим силовые кривые энергии. И хотя, на первый взгляд, они неточно могут быть обозначены "абстрактными", дело здесь заключается в эстетическом изображении процессов энергии и. В связи с этим, мы можем назвать их формами органическими в духе взглядов архитектора Райта, который сказал, что "подлинная форма всегда носит органический характер... это принцип структуры, авторитетности, архитектуры...". В данном случае мы говорим об абсолютной красоте творчества Хачатряна.

Абсолютная форма для этого автора является исходным моментом следующего, второго этапа его развития в понимании открытого времени-пространства. Этот период у него представляют бумажные фигуры из картона ("Проект фигуры", 1990, "Ангелы", 1990), произведения трехмерные, которые являют собой многочисленный цикл, причем созданный на протяжении одного года творчества, что, естественно, вызывает восхищение! В этом периоде, по мере развития многомерных объектов, мы видим появление комбинированной техники (бумага-пигмент, а также различных материалов).

И, наконец, третий этап отмечен многомерными объектами, помещенными в прозрачных стенах из листового стекла, они указывают на бесконечные проекции скульптур времени-пространства в мимолётных состояниях с учетом стран света. Это касается творчества 2000-2001 годов, когда мы уже можем говорить о космических объектах в стеклянных объемах, где они медленно вращаются. Можно говорить также о шаге в сторону сферы внечувственного восприятия в понимании трансперсональной эстетики и называть эти произведения произведениями "космического сновидения". Основная их эстетическая ценность заключается в том, что они парят в воздухе и, выражаясь метафорически, — вне гравитации. Ибо композиционно эти "сокрытые" произведения своей материей не достигают поверхности Земли. Космизм многомерных объектов лишь усиливает эстетическую ценность вечности в работах Рудольфа Хачатряна, благодаря чему, он навсегда входит в наше сознание как художник — философ этой вечности.

Прага 2003 г.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Биография

1937 Родился 4 марта в г. Ереване, Армения.
1952 Встреча с Ервандом Кочаром — художником-новатором, создателем художественного принципа "peinture dans l'espace". Кочар становится его другом, духовным учителем и вводит в круг интеллектуальной элиты Армении.
1955 Впервые участвует в республиканской выставке.
1961 Государственная картинная галерея Армении приобретает серию портретов деятелей культуры Армении работы Р. Хачатряна.
1962 Коллекционеры (А. Чудновский, А. Кадемьян, Г. Бунатян, А. Григорян и др.) начинают приобретать работы Р. Хачатряна.
1969 Первая премия Министерства культуры Армении за портрет Комитаса (на конкурсе к столетию композитора).
с 1971 живет и работает в Москве.
Начинается период "Классический рисунок".
1980 Открывает новую изобразительную технику.
Начинается период "Рисунок на левкасе".
1984 Получает звание "Народный художник Армении".
с 1989 живет и работает в Лондоне. Начинается период "Метаморфозы", включающий в себя несколько основных этапов: "Открытые формы 1989-1990", "Двуединство", "Двойное состояние", "Проявление образа", "Мифологемы".
с 1994 живет и работает в Москве.
Разрабатывает и открывает новые изобразительные принципы пространственных композиций.
Начинается период "Многомерный объект".
1995 В честь 50-летия ООН получает в дар от правительства Республики Армения картину Р. Хачатряна "Соединение".
1997 Указом Президента Российской Федерации награжден орденом Дружбы.
2002 Избран членом-корреспондентом Российской академии художеств.
2003 Указом Президента Республики Армения награжден орденом Мовсеса Хоренаци.
Награжден золотой медалью Европейского общества "Франца Кафки".

Персональные выставки

1978 Союз художников, Москва.
1979 Союз художников, Ленинград.
Музей западного искусства, Одесса.
1980 Союз художников, Ереван.
1983 Музей современного искусства, Ереван.
1984 Государственный музей искусств народов востока, Москва.
1985 Heritage Gallery, Лос-Анджелес, Детройт, США.
1988 Дом художника, Ереван.
1990 Резиденция архиепископа Кентерберийского, Лондон.
1993 Центральный Дом художника, Москва.
1997 Национальная галерея Армении, Ереван.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.
2002 Российская Академия художеств, Москва.
2004 Галерея «Новый Эрмитаж», Москва.

Работы находятся в музейных, корпоративных и частных коллекциях России, Армении и более чем 60 страна мира.

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Каталог

Все размеры указаны в сантиметрах

Начало

1.
Автопортрет. 1998
Холст, акрил. 48 x 40

2.
Автопортрет. 1957
Бумага, сангина. 59,5 x 42

3.
Дома в Каджаране. 1955
Бумага, масло, перо. 7 x 10

4.
Тутовое дерево. 1955
Бумага, масло, перо. 20 x 15

5.
Сато. 1956
Бумага, сухая кисть. 43 x 34

6.
Бабушка художника. 1956
Бумага, цветной карандаш. 27 x 23

7.
Автопортрет. 1957
Бумага, сангина. 50 x 38

8.
Автопортрет. 1957
Бумага, сангина. 43 x 33

9.
Комната, где родился художник. 1951
Бумага, карандаш. 30 x 25

10.
Драпировка 2. 1952
Бумага, карандаш. 33 x 25

11.
Старый башмак. 1953
Бумага, карандаш. 9 x 20

Открытые формы

12.
Портрет девушки. 1961
Период "Кубизм"
Бумага, пастель. 35 x 25

13.
Любовная сцена. 1968
Картон, гуашь. 80 x 55

14.
Мужчина в кресле. 1961
Период «Кубизм»
Бумага, пастель. 65 x 55

15.
Женский портрет. 1968
Бумага, тушь, перо. 30 x 20

16.
Двое. 1969
Монотипия. 70 x 55

17.
Поцелуй. 1968
Картон, масло. 38 x 30

18.
Материнство. 1965
Холст, масло. 32,5 x 28

19.
Человек и бык. 1966
Картон, масло. 25 x 35

20.
Автопортрет. 1966
Картон, акрил. 26 x 17

Рисунок

21.
Женский портрет. 1977
Бумага, цветной карандаш. 25 x 21

22.
Сева. 1974
Бумага, карандаш. 13 x 12

23.
Женщина в чалме. 1978
Бумага, цветной карандаш. 19 x 16

24.
Пьеро. 1978
Картон, сепия. 62 x 52

Рисунок на левкасе

25.
Караван-баши. 1982
Левкас, сепия. 80 x 60

26.
Автопортрет с трубкой. 1983
Левкас, сепия. 80 x 60

27.
Портрет художника Эдуарда Харазяна. 1988
Левкас, сепия. 90 x 75

28.
Портрет сына. 1986
Левкас, сепия. 90 x 75

29.
Утварь. 1987
Левкас, сепия. 75 x 90

Открытые формы 1989-1990

30.
«Профондиус» (Иоан Креститель). 1989
Левкас, сепия, уголь. 100 x 80

31.
Монолог. 1990
Сепия, уголь, картон, 67,5 x 54

Рельефы

32.
Композиция №2. 2000
Глубокий, многослойный рельеф
Фанера, акрил. 104 x 79

33.
Композиция №1. 2000
Глубокий, многослойный рельеф
Фанера, акрил. 104 x 79

Двуединство

34.
Сидящая фигура V. 1990
Левкас, сепия, уголь. 65 x 55

35.
Объятие. 1990
Левкас, сепия. 95 x 80

Двойное состояние

36.
Склоненная фигура. 1992
Бумага на холсте, акрил. 118 x 100

37.
Сидящая фигура VII. 1992
Холст, акрил. 76 x 61

Проявление образа

38.
Дорога. 1992
Левкас, сепия, пигмент. 65 x 50

39.
Диалог. 1992
Левкас, смешанная техника. 45,5 x 35

40.
Лежащая фигура. 1992
Левкас, сепия, пигмент. 33,5 x 48,5

Метаморфозы

41.
Проект фигуры. 1990
Картон. 10 x 5 x 5

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

42.
Стоящая фигура. 1992
Из серии «Образы и тени»
Бумага, пигмент, давление, 31,5 x 21,5

43.
Фигура I. 1992
Из серии «Образы и тени»
Левкас, сепия, уголь. 48,5 x 33,5

44.
Фигура II. 1993
Из серии «Метаморфозы»
Холст, акрил. 100 x 90

45.
Стоящая фигура I. 1992
Из серии «Мифологемы»
Картон, акрил, тушь. 21 x 16

46.
Композиция № 2 (фрагмент). 1995
Из серии «Умножения»
Холст, акрил. 90 x 120

47.
Две фигуры V. 1998
Из серии «Проекции»
Холст, акрил. 140 x 118

48.
Композиция V. 2001
Левкас, сепия, уголь. 122 x 100

49.
Фигура с шаром. 1998
Из серии «Проекции»
Холст, акрил, смешанная техника. 118 x 84

50.
Многосложная композиция II. 2000
Холст, акрил. 120 x 110

51.
Рельеф. Групповая композиция. 1999
Фанера, картон, акрил. 28 x 31

Многомерный объект

52.
Многомерный объект №15. 1996
Дерево, акрил. 40 x 30 x 30

53.
Многомерный объект №37. 1998
Дерево, акрил, 58 x 28 x 28

54.
Фигура III. 2000
Бумага, тушь, перо, 36 x 22

55.
Многомерный объект №11. 2001
Дерево, акрил. 54 x 49 x 49

56.
Многомерный объект №46. 2001
Дерево, акрил. 87 x 40 x 40

Многомерный объект: Скульптура

57.
Бронза. 2002
47 x 19 x 19

58.
Бронза. 2002
49 x 20 x 20

59.
Бронза. 2002
49 x 19 x 20

60.
Бронза. 2002
47 x 15 x 15

61.
Бронза. 2002
47 x 11 x 11

62.
Бронза. 2002
45 x 6,5 x 6,5

63.
Бронза. 2002
45 x 5 x 5

64.
Бронза. 2002
47 x 4,5 x 4,5

Многомерный объект: Живопись в пространстве

65.
Сталь, акрил. 2003
58 x 23 x 23

66.
Сталь, акрил. 2003
32 x 18 x 18

67.
Сталь, акрил. 2003
41 x 19 x 20

Многомерный объект: Открытая форма

68.
Бронза. 2004
45 x 25 x 25

69.
Бронза. 2004
45 x 25 x 25

70.
Бронза. 2004
42 x 23 x 21

Проекции 2004

71.
Коллаж 8. 2004
Бумага, коллаж, 38 x 27

72.
Коллаж 7. 2004
Бумага, коллаж, 39 x 28

Зеркальный рельеф

73.
Сталь, бронза. 2003
64 x 36 x 3

74.
Сталь, бронза. 2003
69 x 34 x 3

75.
Сталь, бронза. 2003
64 x 41 x 2

Фотографии:

стр. 3
Хачкар, Армения, VII век

стр. 4
Рудольф Хачатрян.
Москва, 2004

стр. 6
Рудольфу шесть месяцев.
Ереван, 1937

стр. 12
Семья Хачатряна: отец Лорис, брат Альберт, мать Вартуш, Рудольф (внизу).
Ереван, 1941

стр. 15
С Ервандом Кочаром. Ереван, 1962

стр. 22
С Ервандом Кочаром на открытии его персональной выставки в Государственном музее искусств народов Востока.
Москва, 1972

стр. 30-31
С женой Наташей, 1974

стр. 54-55
В мастерской.
Москва, 2004

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Составитель – **Всеволод Хачатрян**
Дизайн – **Ярослав Мартынов (YAR)**
Фотосъемка – **Павел Кисляев, Ярослав Мартынов**
Перевод на англ. – **Ксения Кистяковская**
Редактор – **Екатерина Кваценко**
Пре-пресс – **Андрей Костиков (AKO)**
Печать – **Линиграфик**

Московский Музей Современного Искусства
Москва, Петровка 25.
20 октября – 8 ноября 2004 года

Rudolf Khachatryan Digital Archive · https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Rudolf Khachatryan (1937–2007)

Rudolf Khachatryan Digital Archive · rudolfart.com

Rudolf Khachatrian. Multidimensional Object (Texts)

This file was downloaded from:
https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=en

Works by Rudolf Khachatryan © Heirs of Rudolf Khachatryan. Other texts, photographs and design © their respective authors. When using this material, please credit the source and link to the page above.

Рудольф Хачатрян (1937–2007)

Цифровой архив Рудольфа Хачатряна · rudolfart.com

Рудольф Хачатрян. Многомерный объект (тексты)

Файл скачан со страницы:
https://rudolfart.com/catalogues/RKh-Cat-235-1?lang=ru

Произведения Рудольфа Хачатряна © наследники Рудольфа Хачатряна. Остальные тексты, фотографии и оформление © их авторы. При использовании материала укажите источник и ссылку на эту страницу.