

Искусство Рудольфа Хачатряна

Валерий Стефанович Турчин · большая аналитическая статья (вступительный текст к каталогу) · 2002

ИСКУССТВО РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Мир, затаившись, ждет художника. Так пустыня мечтает о дожде, путники об оазисе, горы о храмах на их склонах... Просто удивительно видеть и знать, как Бог дает всем дар смотреть на мир, а некоторым и начать его рисовать, причем уже с детства. Зачем, правда, пока еще неясно. Божий промысел тут первоначально скрыт, и будет раскрываться постепенно, и самому художнику, и тем, кто смотрит, что он делает и как он это делает. Так же начинают петь и танцевать, говорить стихами и сочинять музыку, но здесь все же иное. Пространство звука и движения тела творимы в самом мире, занимая в нем, пусть и на некоторое время определенное место, и тем самым напоминая и о вечном движении, и о таинственных мелодиях природы, а то, что делает художник, иного свойства, он еще не вторгается в мир, а мир вторгается в него, заставляя себя запечатлеть, и, кажется, навеки. Великий, важный миг.

ВТОРЖЕНИЕ. РЕАЛЬНОСТЬ №1

Необыкновенная острота зрения проявилась в рисунках Рудольфа Хачатряна, созданных полвека тому назад. Мы смотрим теперь на них, забывая о прошедших годах. Что же искал юноша в этих домиках среди гор, в силуэтах одиноких деревьев, в лицах стариков? Менее всего, каких-либо уроков, если под этим словом понимать некие учебные задания. Он не тренировался, ибо в этом не было необходимости.

Он рисовал.

Рисовал, чтобы рисовать.

«Желание рисовать» – великая страсть, которая руководит человеком помимо его воли, и где бы она ни настигла его, он берет в руки грифель и творит, творит... Стоит помнить, что поэты порой задумчиво чертят рядом со строками вдохновенных виршей милые образы своих видений, а дочь горшечника из Сиракуз, легендарная Дибудата, кусочком угля запечатлевает на стене тень своего возлюбленного, покидающего ее навек. Ими, поэтами и детьми ремесленников, движет одна и та же страсть.

Есть и еще примеры.

Не наше дело сегодня считать их. Скажем одно, что страсть рисовать настигла Рудольфа Хачатряна на его родине, в Ереване. И сразу определила всю его дальнейшую судьбу. Судьбу художника, который принял в себя образы этого мира, представленного перед его взором, столь конкретно и властно. Мир решительно вторгнулся в сознание Хачатряна, требуя самого

пристального к себе внимания, ибо ему необходимо было быть запечатленным именно этим начинающим мастером, приручить его к себе. Мир стал позировать. Его обличье врезалось в память, превращаясь в лики природы. Их надо было зафиксировать пером и карандашом, свежо и остро, с дюреровским пониманием форм...

Так и случилось.

Казалась достойной внимания каждая былинка у дома, каждый сучок на дереве, каждая морщинка на лице. Кажется, что изобразительная сила Хачатряна беспощадна, что ему важна каждая деталь и сама по себе, и по той нерасторжимой связи, что объединяет ее с другими. Остро заточенный грифель карандаша и перо с тушью присоединяют штрих к штриху. Так ткут ковры, так рисуют мастера. Но не кажется при этом, что он, художник, безразличен к тому, что представляет. Ему интересно бытие мира как таковое, он – свидетель Бытия, притом важный и избранный, важный своей избранностью. Соглядатай и поклонник. Этим определилось самоощущение Хачатряна как художника, с тех, уже далеких лет.

Чем больше росло понимание этого, тем больше «стильности» приобретало его искусство, какое-то сходство с рисунками старых голландских мастеров XVII столетия рождалось само собой как некая подоснова поиска будущих художественных формул. Тут, видимо, скрыт особый закон, определяющий пути разных мастеров, еще плохо осознанный историками искусства.

Так и Винсент Ван Гог, рисовавший в начале своего творческого пути с экспрессивным веризмом углем и тушью. Лишь смутно догадывался он тогда о том пантеистическом прозрении, что посетит его в последние годы жизни, когда космические вихри трансформируют привычный облик небес и осветят землю и людей новым, еще небывалым солнцем, с утроенной, быть может, удесятеренной энергией. В его ранних рисунках мы также с легкостью заметим голландскую «подкладку» мастеров Золотого века живописи, который стал и Золотым столетием рисунка. Но подобным путем, при всей разнице результатов, шел и Сальвадор Дали: от тщательно прорисованного рисунка, через искусы модных «измов» – к чтению Евангелия.

Картины таких мастеров требуют от зрителя активного сопереживания, взывая к чувствам. В истории искусства – живой истории, а не написанной для чтения – есть свои законы, которые управляют художественной Вселенной и, минуя все преграды, обходя все традиции, ведут к созданию произведений ни на что не похожих. Кроме, правда, одной, но крайне важной традиции: идти от истоков, от потребности рисовать к поискам откровений. Рисунок не случайно считается фундаментом всех искусств, и он, действительно, основа не только профессиональная, но, прежде всего, концептуальная. «Рисовать – познавать», – вот формула, которую следует всегда иметь в виду. Для тех, о ком мы говорим, рисунок был формой

знакомства с миром. Ему обучались самостоятельно, в процессе «смотрения – понимания». Теперь и зритель, знакомясь с творческим путем Хачатряна, должен учиться «смотреть и понимать».

Художник изначально хочет видеть в окружающем его мире не просто объекты для изображения, но как бы «историю» с ними связанную, поясняющую право на их существование. Уже сам выбор этих объектов поясняет многое. Хачатряну хочется изображать лица старух и ветхие дома, стволы деревьев без сучьев, поношенные башмаки. Все это уже прожило свой век, обречено на исчезновение, помечено знаком «ухода» и стало скорее «памятниками» самим себе, образами, символами вещей, людей и явлений природы, выпадающими из реальности. Художественный эффект, который использует Хачатрян, идет от желания запечатлеть образ-призрак, сохранить память о нем в штрихах на бумаге. Так одна из «позирующих» ему драпировок прибита гвоздем к стене, ибо художник не уверен, что она не канет в вечность, не исчезнет со всем тем, что окружало его с детства (см. рисунок «Комната, где родился художник», 1951). При этом Рудольф не становится бытописателем, потому что всюду находит образы-символы. Эти, казалось бы, неприметные вещицы – документы внутреннего самоощущения, и желание запечатлеть их питается огромной к ним любовью. Бросающаяся в глаза документальность – не только в способе интерпретации действительности, сколько в самом подходе к ней – тут и восхищение, и умение взглянуть на нее отстраненно. Как удалось добиться такого эффекта, сказать трудно.

Маленькие истории вещей, домов, деревьев и людей слагаются в эпос. Ощущается притчевость в передаче художником отдельных сюжетов. Такая «болезнь историей» не удивительна в краю, где века вызывают к небу через горы и храмы.

И с этим взглядом на мир Хачатрян стал бороться. В серии автопортретов конца 1950-х годов видно, как он искал согласия между манерой рисовать и представлениями о себе, и это приводило к новому внутреннему согласию форм и образов. Более того, «рембрандтовская» страсть (иначе ведь и не скажешь) к созданию автопортретов невольно подводила художника к осознанию неотвратимости бега времени...

В 1960-е ему дано было узнать, что формы, созданные художником, имеют право на известную самостоятельность, лишь ассоциативно напоминая о реальности. Кубизм и сюрреализм помогли тут во многом. Кубизм заставил сдвигать формы и вплавлять их друг в друга. Сюрреализм – сам некогда прошедший кубистическую школу – не уводя в глубины подсознания, научил использовать для усиления выразительности некоторые характерные приемы, особенно, сочетание элементов «выпуклых» и «сквозных». Подтолкнул к созданию «сцен с фигурами», к аллегориям, к подчеркиванию

биологической подосновы жизни: будь то «крик», «любовные сцены» или изображение слепого...

Мало кому из мастеров, стремящихся влиться в «мейнстрим» искусства XX века, удавалось обойтись без плодотворного искусства этих двух «измов»... Они учили свободе в обращении с формами, давали возможность творить второй, метафорический, параллельный реальному, мир.

Поддерживающий молодого Хачатряна мэтр Ерванд Кочар, вернувшийся в Армению из Парижа в 1936 году, дал ему возможность познакомиться с привезенными с собой французскими журналами, иллюстрации в которых убеждали в правильности поисков «открытых форм».

Кочар стал другом и наставником – духовным учителем молодого художника. Их беседы о *peinture dans l'espace* (живописи в пространстве) окончательно убедили Хачатряна в том, что возможно игровое (пока «игровое») отношение к «жизни форм», и художник делает попытку освободиться от власти истории. Миф начинает торжествовать. В рисунках, литографиях и монотипиях того времени (рисунок – основа!) происходят таинственные процессы: главенствует линия. Она пульсирует, стремится вырваться за пределы бумажного листа, превращаясь из арабеска в упругий сгусток энергии.

Пора было ее усмирить.

Настал час испытаний. Испытаний себя, своего мастерства.

ПАРАЛЛЕЛЬНОСТЬ. ФОРМУЛА №1

Стилистически прохладные, аналитические 1970-е годы... Вихрь поп-артовских безумств стих, и реэкзаменация прошедших «измов» окончилась.

Именно таким запомнилось искусство этого десятилетия.

Рудольф Хачатрян погружается, вновь самозабвенно, вновь иступленно, в поиски – теперь уже стилистического – абсолюта, некоей формулы (тогда не было ясно, что она будет первой – «№1» – в ряду, ибо следующие лишь смутно предугадывались). Его стиль рос из самой «стихии рисования», уже более обузданной и дисциплинированной. Страсть эта нам уже знакома, благодаря все новому и новому узнаванию – познанию еще одного возможного перевоплощения культуры рисовать. Здесь хочется подчеркнуть – «культуры рисовать». Так ухаживают за лозой винограда, чтобы получить по осени спелую гроздь, потом же, соблюдая все правила, готовят вино, выдерживают его, а потом смакуют.

Стол и бокал.

Бумага и остро оточенный грифель карандаша.

Чуть позже картон и сепия.

Изображение сведено к формуле, и чудесным образом соединены настроения юности и искусства модернизма, да и не только. Миф и история нашли тут компромисс в легендах, в образах Давида, Юдифи, Лауры. Исторический антураж соблюден с той степенью достоверности, которая удовлетворяет зрителя только в театре; здесь скорее дан намек, чем преподан урок археологической точности. В тюрбанах, беретах, рясах, плащах, шалях, с венком на голове длинной вереницей герои карандашных портретов Хачатряна проходят перед нами. Они чувствуют себя уверенно, и, кажется, им принадлежит мир, а зритель занимает лишь положение вассала в свите феодала.

Тут форма нарочито репрезентативна; ровно настолько, чтобы убедить в своей триумфальности. Такой наглядной, такой впечатляющей. Она сильна своим эффектом выхода к зрителю (так действует актер на сцене) и повышенной степенью «стильности». Апелляция к прошлому нужна, чтобы хрупкому придать статус прочного. Само балансирование на грани почти бестелесного (ибо техника рисования карандашом в манере старых итальянских и немецких мастеров мертвит) и телесного (потому что стихия культа силы и Эроса прочувствована тут изначально) предполагает поиск универсальной формулы – формулы №1. Она соединяет противоположности, не скрывая их характер, их сущность, которые даны иногда намеком или демонстративно подчеркиваются. И правда, Эрос тут утаен, замаскирован, а сила нарочито преувеличена. Зрителю надо настроиться на восприятие шекспировского театра, когда все внешне импозантно, хотя и чревато трагедией, смысл которой еще неясен. Выражения лиц многозначительны и всякий здесь имеет свою тайну, и вовсе не собирается исповедоваться.

И тем не менее.

Мир этот хрупок и прекрасен. Часто в само изображение «врисована» рама, его «охраняющая» (даже когда она отсутствует визуально, семантически – все равно присутствует). Появляется, уже упоминавшаяся, сценичность постановки фигур. Пространство листа безгранично, стерильно, чисто. Откуда льется свет на эти лица и фигуры – остается загадкой. Герой словно входит в пространство, как в камеру-обскура, просматривается, изучается, зарисовывается... Мастер всегда присутствует среди своих героев, и об этом свидетельствует ряд автопортретов. В этой серии не хватает лишь одного листа, представляющего традиционнейшую сцену из мира искусства: художника, рисующего свою модель. Он, видимо, пропущен специально. Так ключ от замков в кладовые бывает намеренно выброшен в пруд.

В 1970-е годы у Хачатряна появляются студии обнаженных, их самостоятельность и самооценку в творчестве художника очевидны. Еще остается определенная сценичность в постановке натуры, объединяющая

все образы того десятилетия, однако в самом облике модели появляется столько настороженности и неприкаянности, что зрителю становится страшно за ее судьбу.

То же и в натюрмортах. Цветы в банках и стаканах стоят в безмерном пространстве, медная ступка балансирует на невидимом подоконнике, стол с книгой «въезжает» в узкое окно, и бумажный ангел возвещает об этом событии.

Без сомнения, художник рисует нам мир заколдованный, находящийся рядом, но уже лишенный всего человеческого, живого, реального. Метафизический мир, который во всем его величии и таинственности могли бы понять только Джорджо де Кирико и представители немецкого «магического реализма».

Натюрморты Хачатряна «событийны». Вот девочка с косичками входит в мир вещей, входит в него не случайно и попадает в магический круг иных притяжений, иных ощущений материальных субстанций («Натюрморт с косичками», 1972). Становится ясно, что в тот мир вещей, которые нам представил художник, входить не стоит, да, может быть, и смотреть на него опасно.

И вновь игра, опасная игра.

Нас заманивают и хотят испугать.

Заманивают красотой и пугают ее недоступностью.

За формулой №1 последовала другая формула, ее продолжающая и уточняющая. Все стало жестче и бескомпромисснее, можно сказать, «формульнее». И дело не только в том, что Хачатрян стал применять в качестве основы для рисунка сепией или сангиной мерцающий из-под штрихов и пятен левкас. Сам мастер переменялся, он вновь устремлен к абсолюту, возводя свою систему на фундаменте прошедших лет. Он синтезировал свой опыт стихийного рисования 1950-х годов с поисками стиля и «стильности» 70-х, на некоторое время затаив эксперименты промежуточного десятилетия. Нам еще будет дано увидеть, как они буйно прорастут сквозь жесткие скорлупки новонайденных формул, личин и ликов одновременно. Тут все совершенно, замкнуто и успокоено, трагедия спрятана внутрь, но она ощутима, она своим присутствием тревожит...

Дух мастера бдит.

И мы вместе с ним.

ПАРАЛЛЕЛЬНОСТЬ. ФОРМУЛА №2

Только ретроспективная экспозиция дает возможность зрителю представить весь творческий путь мастера. Созданные раньше или позже, разбросанные

судьбой по музеям и частным собраниям произведения целиком хранятся только в памяти художника. Выставка же дает возможность постоять у каждой работы, оглядеть их в общем ансамбле, представленным в экспозиции.

Поверхность левкаса, которая теперь используется Хачатрянном для рисунков, тверда как камень. Изобразительная система, выстроенная и выстраданная им, именно в таком фундаменте и нуждается. Хрупкости монохромных образов она придает статус вечности. Мир художника, параллельный реальному миру, парит в невесомости между ним и Вечностью. Мастер занят тем, что стремится сделать свои образы столь запоминающимися, чтобы, уходя с выставки, зритель не забывал бы о них. Он гравировывает их на поверхности нашей памяти, впечатывает в сознание, стараясь «свое» сделать и «нашим». Отсюда проистекает «формульность» его нового стиля, его суровый лаконизм, тщательность прорисовки деталей. Хачатряну удастся постичь тайну возможного равновесия между условностью и натуральностью, и не просто смешать их, но, как алхимику стиля, внести одно качество в другое. Так рождаются драгоценные металлы, волшебные эликсиры. Так возникает Искусство в своей искусственной первозданности, Искусство, которым движет страсть и внутренняя дисциплина...

Ошеломляющее впечатление...

При всей закрытости формы, которая создается тщательностью отделки каждой детали (тут нет деталей в привычном понимании, ибо все детализировано и слито вместе), зритель без труда разгадывает замысел мастера. И это важное обстоятельство помогает ему войти в тот мир, который создан художником на блестящей поверхности левкаса, оценить его степень мастерства. Здесь достигается тот же эффект, что и в работе ювелира или резчика камней. Трудоемкость исполнения включена в семантику работ. Их художественная ценность возрастает по мере осознания того, как трудно было сделать то, что явлено.

Но и помимо этого.

Странники мы в этом мире, странники.

Вот «Пилигрим» (1981) – и наг, и горд – прилег под иссохшим деревом в пустыне. В лице его, философски спокойном, видна умиротворенность и строгость. Все суетно вокруг, и только, смежив очи, можно припомнить то, что дорого. Хачатрян же уверен в том, что нарисованное не равно действительности, является ее «умножением», а не визуальным эхом. Портретируемые стали смотреть на зрителя в упор, их позы приобрели «говорящий» характер: кто-то преднамеренно жестикулирует, стремясь монолог перевести в диалог, а кто-то вообще пожелал заговорить.

Тяга к путешествиям, во сне ли, наяву, манит, как и вид из окна. Жизнь – там, за окном. И весна видна в проеме ворот. Домики в лесу погружены в тень, деревья озарены закатным солнцем. Человеку отданы во владение его же вещи, да и собранные кем-то букеты. Чем ближе объект изображения, чем короче до него дистанция, тем он «вещественнее», а чем дальше, как пейзаж в проеме окна или ворот, или уже за городом – тем «жизненнее». Здесь воздух выкачен, а там он – в изобилии.

У природы есть своя философия, а вещам и людям она дается мастером. Вещи, изображенные художником, «монологичны». Они жестикулируют и позируют, за их намеренным актерством стоит режиссер. Люди же застывают как вещи, ибо их сковывает желание сбежать от суеты; они останавливаются, задумавшись, и, возможно, надолго. Здесь тихо, но явственно прослушивается эхо ренессансных реминисценций. И оно возникает не потому, что мастер стилизует свою манеру «под Возрождение», а потому, что он ищет абсолютную формулу равновесия натуры и идеала, в старинном понимании этих слов. Исторический инцидент повторяется, словно сам по себе. Стиль, покоившийся на дне истории искусств, становится вновь актуальным.

Может показаться, что здесь правит бал постмодернизм. Нас же интересует этот феномен лишь благодаря следующему обстоятельству. Постмодернизм никому не навязывался извне, он, как форма художественного сознания, готовая прослушивать эхо минувших эпох и цитировать обрывки недосказанного вовремя, сам возникал из всех трещин раскалывающейся на множество фрагментов художественной культуры конца XX века. Каждый мастер шел к новым эстетическим стратегиям, вовсе и не подозревая, что вписывается историей в круг постмодернистских ощущений. Художники могут не подозревать, какое имя получит их время.

В отличие от многих постмодернистов Хачатрян развивался скорее внутри традиции, чем около нее, что было привычно для тех, кто был увлечен только «цитированием» и стилизацией. Внутри же традиции мог развиваться лишь тот, кому было дано умение идти в своем художественном развитии параллельно натуре и истории, не споря с ними и не соглашаясь. Находить формулы, которые, хотя бы частично, их в себе содержат, как в магическом кристалле, который собирает все лучи спектра, чтобы дать жизнь новому свету.

Но, придя, казалось бы, к совершенству, найдя формулу №2, Хачатрян резко меняет направление своих поисков. Беспокойный дух его заставляет вспомнить об опытах 1960-х годов. Ряд из них был повторен, хотя, конечно, уже по-другому. Чтобы увидеть это, стоит сравнить «Три грации» 1990 года с их предшественницами 1969-го. Строгости форм противопоставлена их большая свобода, контур менее четок, определен...

Начались поиски нового.

Настал лондонский период. 1989-1993 годы. Он дал основу для следующих открытий.

Здесь, в Лондоне, в одной из столиц сюрреализма, случайно или нет, оживали видения «сквозных» биологизированных форм-масс, позирующих на фоне сгустившегося мрака. Художник, правда, мало обращал внимания на современное английское искусство, хотя в некоторых его работах, в отдельных мотивах сквозят переключки, пусть и не прямые, с Генри Муром, Грэхемом Сазерлендом, Фрэнсисом Бэконом.

Хотелось бы понять это необычное свойство: мрак светозарен. И темные лучи, подобные пучкам таинственной энергии, могут оживлять. Темное, конечно, антипод светлого, но здесь свет не противостоит мраку, и вместе они являются субстанциями одной материи. Стихия света была уже глубоко прочувствована мастером в его рисунках позирующих моделей, пейзажах и натюрмортах. В переходе на другую ступень познания реальности Хачатрян открывает собственную ее природу, и чтобы передать ее и зрителю, он делает рельефы. Среди них особенно выделяются «вдавленные» рельефы на белой бумаге. Сама субстанция света уловлена тут в форму. Она сверкает, она вызывает к образам чистоты, будь то снег в горах или одеяния ангелов.

И свет, и мрак...

Понимание активности форм приводит мастера к технике трехмерного, многослойного рельефа. От граней такого рельефа падают тени. Иногда художник, стремясь закрепить мимолетность впечатления, прорисовывает эти тени прямо на поверхностях рельефа. Затем они станут абрисом следующих форм, и так далее.

В нескольких сепиях на левкасе Хачатрян в 1990 году представил театр теней. Само это название не должно вызывать в памяти китайские спектакли с актерами за ширмами. Речь идет о «тнях теней» в платоновском понимании, как образы других образов. У форм есть своя «память», и, анализируя их, художник идет к праформам, имеющим архетипическое значение.

Он не верит случайностям.

Никогда.

Только ленивый откажет себе в удовольствии заметить, как не похожа была манера Хачатряна рисовать с точностью мастера-ювелира на то, что он начал делать в 1990-е годы. Кажется, художник полемизирует с самим собой. Ведь личинам реальности, переданным куда как точно, он противопоставляет наброски с форм иного мира, а потому и по-иному. Но случайности нет. Поэтому то, что показано, и показано с убедительной

телесностью, буквально завораживает. Скажем больше, у появившихся фигур возникают «свои» отношения с окружающим пространством.

Становится ясно, только так их и можно представить. Четкость им чужда, ибо они подвижны. Зритель должен включиться в игру еще ему не знакомых форм бытия энергии, заговорить на языке материи о мистериях.

Графическим знакам формул №1 и №2 (степень условности образа-знака может быть различной) Хачатрян, помня о них и не отменяя их, лишь пряча на дно сознания, дает новый импульс, все преображающий. Зритель уже постоял перед глухой стенкой ниши («Ниша», 1981), теперь она взломана...

КОНЕЦ ПАРАЛЛЕЛИЗМА. ВТОРЖЕНИЕ В МИР. УНИВЕРСАЛЬНАЯ ФОРМУЛА

...тем самым мастер выходит из «параллельного реальности» художественного мира, и не столько уже принимает настоящий мир в себя, в свое сознание, сколько сам, своим творчеством, вторгается в действительный мир. Так он продвигается к искусству объектов – к искусству представлять свои образы трехмерными. Появляются группы пространственных композиций.

Одновременно на картоне в комбинированной технике Хачатрян создает своеобразные графики движений вымышленных фигур, которые покидают свои места, оставляя, как высветленный контур, след своего пребывания. Наконец, появляются существа-мутанты, любящие и страдающие. Их роднит с человеческим родом жажда любить и желание размножаться. Их страсть еще «реальнее», ибо они не играют в нее, как актеры на небывалой сцене. Каплеобразные сгустки биологической материи могут принимать любые очертания, сливаться и разделяться, следуя великим законам живой материи. Ими повелевает мастер, а нам кажется, что сама природа.

Как же это происходит?

Законы творческой фантазии не будут изучены никогда. И что могут сказать другие, если и сам автор их описывает весьма приблизительно, порой лучше жестом, чем словом? Жестом потому, что, то, что видится, происходит в пространстве. Ясно, что Хачатряна интересуют все возможные превращения, и понятно, что они – в принципе – бесконечны. Их предугадывал только Сальвадор Дали («Загадочные элементы в пейзаже», 1931). Тут перед нами мистерии, где царствуют соблазны. Они действуют бесшумно, ибо даже если их и сопровождает звук, то нам он будет все равно не слышен.

Причем, в отличие от сюрреалистов, мастер здесь не ищет ассоциаций, не прибегает к аллегориям или метафорам. Он представляет некую данность, ставит зрителя перед фактом, сотворенным своей фантазией. И факт этот не требует комментариев. Зрителю здесь не надо ничего додумывать.

Обескураживающее, волнующее искусство.

Кажется, что произведения эти нерукотворны, что природа сама их создает, стремясь продемонстрировать еще одну возможность существования. Сбывается мечта художника о создании своей реальности, аналогичной природной. Обе они – стихийны. Понятно, что настанет миг, и одна из них должна войти в наш мир. Так что вариации неисчерпаемы, как сама жизнь.

Хачатрян не балует зрителя цветом, объекты его почти монохромны, цветность мира еще дремлет, подразумевается, но не показывается. Лишь красные, тревожные всполохи порой освещают фон – некую среду, не менее живую, чем фигуры в ней возникающие, которые черпают из этой среды импульсы развития, поглощая ее. Настанет миг, и они выйдут из нее, уже «физически», как самостоятельные трехмерные тела. Теперь фоном-средой для них послужит наш мир, и уже из него они будут черпать энергию для своего развития.

Понятно, что художник им эту энергию передает.

В ней он видит залог движения материи, преобразования ее форм. Ранее он изучал только формы. Теперь он начинает изучать жизнь, видя, что формы вторичны, они в ней заложены, из нее выходят и уходят. Ему хочется открыть принцип, поясняющий многообразие форм. Так одни ученые изучают листья, другие окидывают умственным взором всю крону, а третьи – в обычном дереве видят Древо жизни, ветви и корни которого объемлют весь мир. Каждый из них по-своему прав. Художник может быть уподоблен этим ученым. Гений Леонардо да Винчи свидетельствует, что такое возможно. И что было возможно раньше, возможно и теперь.

Чем больше Хачатрян следит за мутациями форм, тем больше он проникается идеей Вечного, которое их порождает и которое в них пребывает. Единое раскрывается во множестве, в бесконечных комбинациях простых, узнаваемых объектов, которые, соединяясь по двое, по трое, уже создают необычное. Так мастер видит процесс изменений, подходит к проблеме времени. От неподвижности мига – к восприятию четвертого измерения.

Среда-мрак уплотняется, в ней появляются щелевидные разрывы, которые ведут в мир другого измерения. Темные силуэты рельефных форм демонстрируют себя на серых, синих и коричневых фонах. То, как они поворачиваются разными гранями, становятся при всей своей схожести различными, говорит о том, что они движутся.

«Негативные» и «позитивные» формы проявляются как конструкции в пространственной среде. Они корреспондируются друг с другом, взаимно друг друга поясняют и проясняют.

Зрителю становится понятно, что Хачатрян, который уже использовал многоступенчатые рельефы или размещал в пространстве силуэты фигур,

может и должен перейти – в поисках основы основ – к своеобразным «моделям» праформам. И действительно, мастер создает многомерные объекты, которые нужно обойти со всех сторон, чтобы увидеть, как одни формы перекликаются с другими. Некоторые из них начинают вращаться. В этом и выражается ощущение того времени, которое необходимо для существования форм в пространстве. Так у астероидов, когда они путешествуют по галактикам Всеминого океана, появляется свой центр, своя ось вращения. Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна метафорически напоминают этих небесных странников. Глыбообразные и прекрасные, холодные как лед и хранящие в хрустале своем пламя.

И они несут жизнь.

Итак, вторжение началось...

Теперь, когда все художественные теории трещат по швам и сгорают во всемирном пожаре эстетических излишеств, позиция мастера, который стремится создать цельную концепцию миропонимания, выглядит куда как привлекательно.

Рудольф Хачатрян обрел формулу реальности, просматривая ее суть за личинами сменяющих друг друга «реальностей».

Так поступают художники и философы.

А их, как мы знаем, в этом мире мало...

Валерий Турчин