

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна

Лия Адашевская · журнальная статья · 2003

МНОГОМЕРНЫЕ ОБЪЕКТЫ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Лия Адашевская

Применительно к недавнему времени художник Рудольф Хачатрян был виден прежде всего как создатель целой серии замечательных портретов современников, выполненных с виртуозной артистичностью истинного мастера, но которые, казалось бы, не содержали ни малейшего намёка на творчество Рудольфа Хачатряна, которого мы знаем сегодня. Но если запустить «машину времени» вспять и взглянуть на творчество художника через призму сегодняшнего дня, то сразу неожиданно заметишь определённые намёки-зародыши, которые спроецировались в настоящее, предсказав появление этих сверхсложных многомерных объектов.

Так уже в 60-е гг. в работах Рудольфа намечается игровое отношение к проблеме форм, которое выражается прежде всего в решении объёмов транспарентными, сталкивающимися под разными углами плоскостями, в чём сказалось увлечение кубизмом. Плюс к этому художник работает то нервным силуэтом, то красочным пятном, привнося в рисунки элемент певучего декоративизма, то строит изображение на иллюзорном сочетании «выпуклых» и «сквозных» элементов, нервно извивающейся линии, порой рисующей прихотливые контуры образов-символов, изысканной изломанностью своих форм отдалённо напоминающих фантастические сны сюрреализма. Формы выходят из подчинения и, стремясь обрести самостоятельность, затевают странную игру в оборотничество. Всё это в более свободной, но в то же самое время более тонкой живописной манере, спустя почти 20 лет — в лондонский период вернётся в искусство Хачатряна, образуя новый виток на пути к Абсолюту. Но и это двадцатилетие, определяемое в творчестве художника как годы «фантастического реализма», внесло свои созвучия в сложную полигамную структуру искусства Рудольфа Хачатряна. Именно в эти годы у художника занимает культ Любви, который можно выразить словами Овидия «*omnis amantis, ut duo unum fiant*» (пределы любви, да двое едино будут), пределы любви и силы. Именно в эти годы появляются работы, портреты реальных или литературных персонажей, при взгляде на которые возникает какое-то необъяснимое ощущение — кажется, что эти образы-символы находятся на грани возникновения-исчезновения из некоего пространства, перетекающего в лёгкую, прозрачную материю. Они смотрят на нас с этого пустого, стерильного и индифферентного космоса отстранённым взглядом нездешних обитателей, и с рисунков — выполненных в технике левкаса — на нас взирает Вечность. Всё это в той или иной мере найдёт своё дальнейшее развитие в многомерных объектах последних десятилетий.

Что же касается лондонского периода, то он ознаменовался не только обращением художника к сквозным биологизированным формам, не только обращением к рельефам, и не просто к рельефам, а к трёхмерным, многомерным рельефам, в которых изысканнейшая игра самой нематериальной субстанции — света и его порождения — тени облекается в плоть. При этом тень, как в сказке Гофмана, получает свою телесность, а с ней и самостоятельность. В двухмерном пространстве холстов и рельефов Рудольфа Хачатряна двуединство света и тени, двуединные образы — состояния одного человека и одновременно наложение двух времён, прошлого и настоящего, поначалу сплавлены в единое целое. Но постепенно, от рельефа к рельефу, составляющие пару обретают относительную самостоятельность — так ведь и потерять друг друга недолго — и, в отличие от мифических андрогинов, их разрыв происходит не по воле рассердившихся богов, а по их собственной — тем самым форма, сотворённая Художником-Дemiургом, доказывает своё право на свободу. И в этом своеволии переключка с уже библейским мифом о первородном грехе — непослушании, что и повлекло за собой известную цепь событий. В мире же, сотворённом Рудольфом Хачатряном, двуединные образы, выражающие «формулу человека», эволюционируют в символ вечности — вечного вращения. А скоро происходит освоение следующей ступени: трёхмерное пространство — перпендикулярно соединённые плоскости тех же «формул». Вращение в пространстве и во времени. И далее по пути усложнения — скрытая зеркальность, живописная или контурная фиксация реальных теней, усложнение плоскостей «формул» рельефами, материализация теней в объёмную форму, перетекание пространства сквозь зияющие вырезы. Следующий шаг — через фиксирование случайных набросков объекта в живописном произведении и изготовление шаблона по контуру так называемого «портрета» получать новый объект, являющийся единокровным детищем первого, который теперь, в свою очередь, выступает в качестве законной праматери. Этот новый объект, претерпев те же метаморфозы, порождает уже своё дитя и т.д.

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна можно сравнить с «Человеческой комедией» Бальзака или с творчеством Золя, в которых все персонажи оказываются близкими, дальними или потенциальными родственниками, если не физически, то духовно.

При этом цепочка выстраивается не только по принципу генеалогического древа, но и по пути очищения, когда выкристаллизовывается стержневое ядро «семьи», её константа, которая означает не только её именным положением, но и тем, что она на любой стадии превращений просвечивается, акцентируется более плотным сгустком материи, который, несмотря на всю сложность композиций, держит их, не давая рассыпаться. Если угодно, это буквально селекционный или естественный отбор

необходимых качеств.

Многомерные объекты, вне зависимости от того, самостоятельны они или же объединены общей темой, являются составляющими какой-то серии, нежелательно рассматривать вне связи как с другими объектами художника, так и с его единовременными графическими и живописными работами. И здесь можно провести аналогию с живописью Гогена, где была полнота и многослойность его главного полотна «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идём?» раскрывается только после знакомства со всем предыдущим творчеством, через которое постигаешь азбучные составляющие языка художника. Или же с Кандинским, ведущим зрителя от символизма через импрессию и полуабстракцию к абстракции, продвигая не только поступательно от одного к другому, но и единовременно показывая через первые три состояния подсказку к последнему.

Вот так и у Хачатряна — постоянные переносы с живописного холста на многомерный объект и обратно — как фиксация на плоскости каких-то промежуточных состояний объекта. В этом фиксированном «портрете» есть что-то от импрессионизма — поймать момент движения в духе стоп-кадра, но одновременно сохранить ощущение движения, предельно растянутого во времени.

Взаимосвязь объектов Хачатряна настолько сильна, что, находясь в одном выставочном пространстве, включающем в себя как объёмно-пространственные, так и живописные и графические произведения, они утрачивают свою дискретную самостоятельность, превращаясь в составляющие единого многомерного объекта. Более того, и сам зритель, попадая в его энергетическое поле, становится как бы элементом этой сложноорганизованной структуры.

Вообще, надо заметить, что многомерный объект — суть открытие самого художника. И факт открытия нового сегодня тем более неожидан и удивителен, что мы живём в мире, в котором бытует мнение, что всё, что можно было открыть, уже открыто «и нам лишь повторение суждены». Новизну же ищут в сдвиге слоёв, образующих сложный палимпсест современной культуры. Речь идёт о пресловутом цитировании. Что же касается творчества Рудольфа Хачатряна, то если здесь и можно говорить о цитировании, то только о цитировании самого себя. Можно, конечно, в объектах художника увидеть отсвет тотемных столбов или мирового древа, но сходство это всё же, скорее, внешнего плана. И я бы провела здесь несколько иное сравнение — иллюстрация современного искусства, которое непрестанно цитирует самого себя, сочетая эти цитаты в произвольных бесконечных комбинациях, порождает нечто действительно новое, или точнее — своё, содержащее тем не менее приметы праматери.

Так же что значит — многомерный объект? Каковы его имманентные и трансцендентные приметы (свойства), поскольку многомерность объектов Рудольфа Хачатряна определяется не только и даже не столько их формальными характеристиками, сколько их трансцендентальностью? Чисто внешне они представляют собой очень тесный сплав живописи, графики и скульптуры. Но они живописны не только потому, что применён цвет, но и благодаря той насыщенной светотеневой игре, которая возникает в результате пространственных решений — рельефной поверхности многочисленных праматерных ответвлений, а также зияющих в них провалов. Так же неоднозначна их графичность и скульптурность. Многомерность объектов художника не только в подключении к уже перечисленному, в качестве неперемногого составляющего элемента, кинетики — очень сложная траектория движения материи во времени и пространстве — вращательное и одновременно поступательное от фигуры к фигуре. И в этом вроде бы вечном круговороте заложена тенденция к конечности и, если угодно, к исчезновению (в цепи рождений каждый последующий всё более тонкий, всё более тяготеющий к минималистской выразительности линии), исчезновению в бесконечности провала «чёрной дыры», которая одновременно как туннель перехода в иное измерение и одновременно нет, не заканчивается, а продолжается, но уже на каком-то ином качественном витке. (Захочет ли художник заглянуть в эту «пропасть»? Во всяком случае, подобная перспектива таит в себе неограниченный ряд новых формообразований и, думается, довольно неожиданных.)

Эти объекты многомерны не только своей погружённостью в очень сложную пространственно-временную атмосферу, заставляющую формы претерпевать сложные метаморфозы траекторий движений, вращений, перетеканий и превращений, но и своей концептуальной многослойностью прочтений.

По сравнению с героями графических листов художника, изысканно утончёнными, эти странные существа выглядят почти уродливыми монстрами. И они одновременно — люди и не совсем люди, несмотря на наличие у них многочисленных рук и ног, — это, скорее, некая сублимация природного свойства всего живого, ответственного за способность размножаться (продолжение жизни) пусть даже путём почкования. Да, это андрогины, но разве любой из нас не андрогин по сути своей, так как изначально несёт в себе эти два начала — мужское и женское? В нас, как и в них, заключены потенции для неограниченного ряда всевозможных превращений.

Я как-то задалась вопросом — эротичны ли существа Рудольфа Хачатряна (почему-то всё меньше хочется называть их сухо — объектами, пусть и многомерными)? И не смогла на него однозначно ответить. Эротичны — в той мере, в которой может быть эротична делящаяся клетка. Эротичны, как

косвенно касающиеся акта соития. Но здесь ещё дело в том, что существа эти пребывают уже в момент совершившегося зачатия. В конечном итоге все мы беременны не только нашим прошлым, но и грядущим — «...и Прошлое пребудет в Настоящем, вынашивающем Будущее. Плод...», и в этом смысле, в смысле грядущего материнства — они очищены от первородного греха...

И чем дольше рассматриваешь многомерные объекты Рудольфа Хачатряна, тем оказывается труднее избавиться от неуютного ощущения непостижимости и непостигаемости. Вроде бы перед тобой предстаёт развёрнутое во времени и пространстве довольно подробное повествование о бытии форм, о жизненном круговороте постоянных превращений и метаморфоз. (В качестве подсказки для понимания таинства происходящего на твоих глазах ты можешь прочесть статью Левона Абрамяна или же обратиться непосредственно к самому художнику, который с лёгкостью всё объяснит.) Но при всём при том ты оказываешься в той же ситуации, когда смотришь научно-популярный фильм о зарождении жизни — перед твоим взором проходят кадры слияния двух клеток, двух начал — мужского и женского, деление клетки и в конце концов — рождение. Всё вроде бы очень ясно и наглядно, но это ни на йоту не приближает тебя к постижению таинства рождения новой жизни. Так же и с многомерными объектами Рудольфа Хачатряна — сколько бы ты ни анализировал метод художника, сколько бы ни рассматривал формулы — ощущение ясности обманчиво, это иллюзия, ибо, как бы ты ни стремился дойти до последней точки в своих аналитических выкладках, всегда за гранью постигаемого остаётся некий смысловой остаток, не поддающийся логическому осмыслению. Это область метафизики, где прячутся тайны бытия, погружение в которую возможно лишь методом вчувствования к пониманию. И так происходит с каждым значительным явлением в искусстве — нельзя объяснить, но, соединив рацию с чувством, можно приблизиться к пониманию.

И всё же странная штука Судьба. Ты веришь в неё, веришь в некую предопределённость твоего пути. И не зная его примет, растерянно смотришь на шифры линии жизни на твоей ладони. Но путь этот неисповедим, как и неисповедимы пути Господни — ты же создан по Его образу и подобию. И однажды ты оглядываешься и вдруг понимаешь неслучайность всего того, что происходило с тобой до сих пор. Что-то когда-то казалось тебе мучительной случайностью, что-то было мучительно выстрадано, думалось только силой твоего упрямого желания, а оказалось, что и одно и другое было равнозначными ступенями на пути по которому тебя кто-то вёл невидимой рукой судьбы. И так таинственна, так же как таинственна и непостижима природа творчества. И ты начинаешь вглядываться в свои холсты, рисунки, скульптуры, пытаешься разрешить загадку — чей текст проступает на листе бумаги или холсте по мере того как ты касаешься девственной поверхности кончиком кисти или карандаша?

Твоё ли Я распадается на множество оттенков или это что-то приютившее тебя, шифрует свои истины и заблуждения? А может, что было сокрыто в этом конкретном куске грунтованной ткани или дерева, а ты только проявляешь? Кто же ты — Творец или Аналитик? Твоё или чужое? Ты ищешь, интуитивно отбирая знаки из зыбкого подвижного алфавита цветов, линий и форм, для выражения себя? Или ты прозреваешь то, что уже сказано, то, что есть помимо тебя? Но если ты всего лишь записал писанное, то кто записал ещё до тебя этот, сияющий обманчивой яркостью, холст? Не предшествовавшие ли тебе поколения вечно заблуждавшихся людей? Или... или это Он, тот, кто предопределил твою судьбу, очертав её в твоём имени и фамилии — Рудольф Хачатрян? А в графических символах — армянских «Р» и «Х», — которыми ты вдруг тридцать лет назад начал подписывать свои работы, заключил провидческий смысл высших слов: Хачатрян — «тот, кто дарован Крестом». Крестообразность многомерных объектов, к которым ты шёл много лет. Но кто знает — может, и они только ступени, отрезок пути, ещё не пройденного тобой до конца?