

Бесконечность многомерных объектов Рудольфа Хачатряна

Мирослав Кливар (Miroslav Klivar) · большая аналитическая статья к каталогу · 2004

Бесконечность многомерных объектов

Рудольфа Хачатряна

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 остается 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 называли "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 "Карины", 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 выхваченные и высвеченные художником, как свидетельство необычайной одухотворенности объекта не только профиль, но равнозначно лицу - торс женщины ("Амазонка" 1999г.). 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.

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, характерной для сновидения одной фигуры ("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 Гаetonу Башелару, 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, бытие, 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 Башелару: 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 дистанцируется. 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 галлюцинаций. В его творчестве доминирует магическая мифология, то есть раскрытие архаических архетипов в психологии человечества. Здесь можно говорить о болезненном потрясении и освобождении из 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 Голбек 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 семанлично, 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 мифическим.

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.

Профессор Мирослав Кливар, доктор наук.

Над статьёй выдающегося искусствоведа, профессора, доктора наук Мирослава Кливара

работала творческая группа:

Заголовок - Рудольф Хачатрян

Любовь - Наташа Шнайдер

Связь - Артём Соловейчик

Менеджмент - Сева Хачатрян

Душевный вклад - Екатерина Романова

Редакция - Нина Аллахвердова

Компьютерный набор, вёрстка - Матвей Соловейчик

30.1.04