

Рипсима Варданян

Рудольф Хачатрян. Идущий по мосту и сам мост

«Рудольф Хачатрян. Идущий по мосту и сам мост», Рослин (), журнал искусства, 2026, № 2 (20)

Перевод с армянского

Рипсима Варданян, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории и теории армянского искусства ЕГУ

Рудольф Хачатрян — один из тех армянских художников XX века, чей талант развивался на основе классического искусства и, естественно, благодаря его исключительной природной одарённости[1]. Постоянные творческие поиски, встречи и общение с прославленными армянскими мастерами способствовали формированию его эстетического вкуса, совершенствованию почерка, расширению поисков. Хачатрян пробовал себя и в рисунке, и в живописи. Хотя живопись занимает в его искусстве заметное место, по его собственному признанию, ближе всего ему был рисунок.

На каждом очередном этапе творчества, даже в каждой работе пульсирует поисковый нерв Хачатряна. Он из тех художников, кто каждой чувственной фиброй связан с внутренним миром человека. Отдавая в портрете предпочтение героям-личностям, он выявлял самодостаточность человека, его своеобразие, неповторимость. Художнику свойственно умение тонко проникать в духовный мир модели, глубоко изучать и воплощать тему. Не случайно в разное время армянские и зарубежные искусствоведы пытались проводить параллели между армянским мастером и творцами эпохи Возрождения. Он выделяется своеобразием мышления и манеры высказывания человека, корнями связанного с прошлым и вместе с тем вполне современного. Его портреты и работы других жанров раскрывают психологические, эмоциональные, материальные сочетания, тайники символических и аллегорических смыслов.

Реалистические рисунки

В послевоенные годы, и особенно в 1960-е, у нас нетрудно было увлечься различными творческими направлениями, ворвавшимся в культурную жизнь. В искусстве Рудольфа Хачатряна тоже были самые резкие скачки — от неореализма до кубизма[2]. Однако преобладающую часть его графического наследия составляют работы, созданные в духе Возрождения — эпохи диалога культур, вдохновлённые прославленными мастерами мирового искусства, своеобразный отклик на их стиль. Кроме того, от своего обожаемого Ерванда Кочара, изобретателя «живописи в пространстве» (*La peinture dans l'espace*), Хачатрян унаследовал особое, бережное отношение к изобразительному искусству, а встречи с талантливыми и знаменитыми армянами под крышей дома и мастерской учителя способствовали выработке вкуса и стиля молодого художника.

Рудольф Хачатрян не получил систематического профессионального образования: всего несколько месяцев он учился в художественном училище имени Ф. Терлемезяна[3]. Известный русский поэт Арсений Тарковский отмечает, что поднявшая голову дерзкая индивидуальность начинающего художника не терпела ничего принудительного, и учебная программа была для него давно пройденным этапом. После училища Рудольф всю дальнейшую жизнь занимался самообразованием. «...Моей школой была жизнь,

замечательные, удивительные, обожаемые мною люди, которых посылала мне судьба. Я у них жадно учился всему», — сказал однажды Р. Хачатрян[4].

С удивительным мастерством выполнены юношеские рисунки художника. Не вызывает сомнений, что он одарённый художник. Не имея профессионального образования, благодаря острой наблюдательности и широкому кругозору он сумел увидеть, почувствовать и передать прекрасное.

Отец Хачатряна, Лорис Хачатрян, был талантливым актёром-любителем, мать, Вардуш, — домохозяйкой, обладавшей, однако, прекрасным голосом. Возможно, любимое занятие матери — вышивание — стало одним из стимулов природного художественного дара сына. Как пишет А. Тарковский, у матери художника было пристрастие вышивать белой нитью по белой ткани так, чтобы вышивка становилась предметно осязаемой. Рудольфу ещё не исполнилось пяти лет, а он уже перерисовывал узоры, которые вышивала мать[5].

И всё же сам будущий художник считал судьбоносным и переломным видение, посетившее его в тринадцать лет, — точнее, лицо, облик, словно сотканный из света. Семья Хачатрянов жила в полуподвальном этаже. Почти постоянная темнота стала для обитателей дома привычным спутником. Однажды вечером, когда подросток Рудольф лежал в постели, в этой темноте ему явилось видение со светлым, добрым лицом. По словам художника, было видно каждое пятнышко на коже, каждая пора. Несколько раз открыв и закрыв от страха глаза, подросток убеждается, что всё это не сон, и в ответ окликает улыбающееся ему лицо. Это видение стало «прелюдией» к его дальнейшему творчеству и сопровождало его всю жизнь. Позже, когда единственный учитель и духовный отец Р. Хачатряна Ерванд Кочар узнаёт об этом, он говорит: «Тебя посетил образ Бога»[6].

Едва достигнув пятнадцати лет, Рудольф едет в Москву, затем в Ленинград, чтобы посетить картинные галереи, приобщиться к искусству разных эпох и выбрать свой путь. Вернувшись в Ереван, он начинает рисовать карандашом. Одна из его первых работ — «Комната, где родился художник» (1951), которая и сегодня поражает мастерством исполнения. Скромный интерьер перенесён на бумагу с таким совершенством, что зритель словно мысленно переносится туда, внутрь. Мастерство рисунка делает осязаемым контраст внешнего и внутреннего, передаёт царящую в комнате атмосферу, тёплое отношение художника к своему дому и любовь к нему. В этой работе уже очевидно художественное мышление молодого автора. Разнообразие карандашных линий — толстых, тонких, от тёмного к светлому — заставляло даже профессионалов признать факт «недетского почерка» автора. Он никогда не рисовал свойственными детям яркими красками, не выдумывал вымышленных, быть может сказочных, персонажей. «Все дети рисуют, я тоже рисовал, но не как ребёнок, я сразу рисовал», — вспоминал впоследствии художник[7].

В юные годы Р. Хачатрян уходит из дома, чтобы начать самостоятельную жизнь. Он снимает маленькое жильё и устраивается на временную работу. Один за другим рождаются карандашные рисунки. Его героем и стержнем творчества становятся человек, природа и всё, что его окружает («Натурщик», «Драпировка 1», «Драпировка 2» — все 1952; «Старый башмак», 1953, и др.). Интересен эстетический подход автора к «Старому башмаку». Вряд ли можно представить себе предмет более невзрачный и непривлекательный. Однако, как свидетельствуют многочисленные примеры мирового изобразительного искусства, внешне некрасивое можно представить обаятельным. Так и Хачатрян сумел изобразить стоптанный

башмак так, что первое впечатление зрителя сменяется изучением, разглядыванием, быть может, восхищением. Шестнадцатилетний юноша, вероятно, очарованный знаменитыми «Башмаками» (1886) Винсента ван Гога, словно тоже попытался изобразить тяжёлую, трудную жизнь рабочего человека, как это сделал знаменитый голландец.

Эти первые рисунки вызвали у маэстро Ерванда Кочара и удивление, и восхищение. Спустя годы художник с любовью вспоминал этот прекрасный эпизод своей жизни и то, как мастер познакомил его с искусством Леонардо да Винчи, далёкие отголоски которого нетрудно заметить в произведениях армянского рисовальщика последующих лет.

Однажды художник рассказал о своей встрече с Кочаром. Когда он рисовал в парке, к нему подошёл человек солидной внешности (которого юноша не знал). Заинтересовавшись его карандашными рисунками и рассмотрев их, тот пригласил мальчика к себе в мастерскую. Лишь там молодой художник узнал, кто этот незнакомец. Мастер, увидев рисунок «Драпировка», сказал, что в нём возродился дух Леонардо. Поскольку Рудольф не знал, кто такой Леонардо, Кочар показал ему книгу с произведениями великого итальянца. Юноша был поражён сходством своего рисунка с «Драпировкой» гения Возрождения.

В 1955 году Рудольф создаёт «Портрет маэстро Ерванда Кочара». Для восемнадцатилетнего юноши это был, вероятно, своеобразный способ выразить чувство благодарности. Хачатрян всегда говорил, что именно благосклонность судьбы сделала его учеником Кочара. «Если бы не Кочар, я не нашёл бы своей дороги. Другое дело, что потом я должен был продолжать её самостоятельно, но начало у меня было с искусства Кочара. Конечно, и перст Божий был в том, что я вырос под лёгкой рукой Кочара, оказался в его высокой среде и взял у него всё, что было возможно», — признался художник по другому поводу[8].

В «Портрете маэстро Ерванда Кочара» голова, опирающаяся на правую руку, пронизательный взгляд и трубка, небрежно причёсанные седые волосы, упорядоченные морщины, едва заметный из-под полуприкрытых век, но явно испытующий взгляд дополняют образ убелённого сединами мудреца. Это, кажется, описание первого впечатления, которое герой произвёл на молодого Хачатряна. Не исключено и то, что художник запечатлел именно первую встречу с учителем, когда маэстро рассматривал его работы и заодно присматривался к нему самому. Трубка в зубах, полуприкрытые глаза маэстро, голова, опирающаяся на руку, и вообще вся манера подачи придают рисунку своеобразную таинственность и психологическую насыщенность. Помимо характерных для Хачатряна линейных решений и подчёркнутых тонких линий (их мы встречаем во многих портретах того периода), интересна одна деталь: правая рука Кочара словно не из этого рисунка. В отличие от тщательно проработанных черт лица, рука явно «необработана»: ладонь и запястье неестественно «приставлены» к руке, отсутствует пропорциональность. Здесь уже очевидно стремление Хачатряна учиться у учителя. Рука целиком выполнена в «кочаровском» стиле, в ней есть иносказание: она вовсе не призвана быть продолжением руки. Как во многих работах маэстро отдельные части тела нередко иносказательно воплощают свою «миссию», так и Р. Хачатрян изобразил пальцы учителя лишёнными естественных размеров. Художник не ставил задачи сделать выразительной каждую мышцу (тогда как в других рисунках он мастерски изображал каждую мышцу и даже складки кожи). Голова Кочара, опирающаяся на руку, — ключ к замыслу художника: это сильная, умелая рука осуществляет то, что задумано в голове. Не случайно автор изобразил именно правую

руку художника — ведущую, созидающую.

После ухода из училища Р. Хачатрян, бродя по улицам Еревана, с поразительной точностью рисовал портреты встречавшихся ему стариков. Тоску по собственным истокам он утолял, рисуя стариков, старые, «отжившие своё» дома, вещи, безлистные деревья. Он изображает всё то, чьё время, кажется, уже истекло, что давно стало забытой историей.

В портретах пожилых людей художника привлекает их духовный мир — милосердие, чистота чувств и мыслей, спокойствие и уравновешенность внутреннего мира («Бабушка художника», 1956; «Сато», 1956).

Хотя художник находился в начале нового этапа своего творчества, именно в этот период он создаёт графическую работу «Портрет Комитаса» (1969). В портрете, выполненном в классической манере, Вардапет представлен по грудь, со взглядом, обращённым к зрителю. Особенно заметны виртуозное исполнение и ответственное отношение автора к работе: в изображении, полном большого внутреннего напряжения, он посредством тональной разработки и светотени удивительно передал окутанное мудростью спокойствие композитора, внутренние переживания великого интеллигента. Не случайно за «Портрет Комитаса» на выставке, посвящённой 100-летию композитора в том же году, Р. Хачатрян был удостоен премии Министерства культуры Армянской ССР.

В ходе поисков нового этапа он ненадолго оставляет излюбленные графические средства (карандаш, сангину, тушь) и переходит к масляной живописи.

«Открытые формы»

В молодые годы Рудольф Хачатрян отошёл от реалистической манеры, полагаясь главным образом на новые, формалистические направления. В 1960-е годы он пережил несколько творческих этапов, которые в конце концов привели его к кубизму и сюрреализму, к рубежу открытых форм. Следуя за Кочаром, он обратился к «открытым формам в пространстве», наделяя натурные образы то тут, то там глубоко раскрытыми пустотами. Так Рудольф Хачатрян создавал образ «Человека иного мира», как он сам его называл, — человека духовного и аскетического. Многочисленные его работы, выполненные в «открытых формах», были попытками не только продолжить путь учителя, но и сделать собственные открытия, по-своему передавая душевные состояния и переживания человека. В рисунке «Крик» (1968) изображён герой, рассечённый, расколотый до пояса. Как во многих произведениях Кочара, тело здесь словно разделено на два пола — полость, превращающуюся в женскую грудь, и мужская грудная клетка, разделённые части лица. Если «Крик» Эдварда Мунка выражал одиночество, отчаяние и отчуждение, то у Хачатряна это скорее взрыв внутреннего «я», крик, идущий изнутри человека.

В работах Хачатряна с «открытыми формами» очевидны проблески двуединства: человек разделён, но вместе с тем целостен в своих духовных противоречиях. Это направление художник впоследствии развивает вновь, возвращаясь к нему на разных этапах творчества.

Новые творческие поиски. Московский период

Переезд с родины в Москву на постоянное жительство стал поворотным и в творческой, и в личной жизни Рудольфа Хачатряна. Обустройство в новой среде в зрелом возрасте, как и воплощение художественного замысла и таланта, было сопряжено с многочисленными

препятствиями. Нелегко было преодолеть и тоску долгой разлуки с Арменией, и трудности создания новой семьи. Однако новое место жительства и окружение открывали широкие возможности для творчества и созидания.

В Москве Рудольф связывает свою жизнь с талантливой художницей-сценографом Натальей Шнейдер. Расширяется поле деятельности Хачатряна — новая среда, новые люди, новые творческие стимулы. Атмосфера и окружение придают художнику новые силы. Преодолев определённые трудности, он добивается первых успехов, особенно в портретах, где за внешностью видит и внутреннее в человеке — его душевный мир, черты характера, человеческие качества.

Карандашные портреты на первый взгляд просты, вполне понятны («Франческа», 1971; «Портрет девушки», 1971; «Мариамик у окна», 1972). В карандашном рисунке «Маленький Армен» (1987) ощутим нежный подход Хачатряна к ребёнку-модели. Здесь художник особо не выделил тело малыша. Хотя часть его лица мягко затенена, всё лицо залито ярким светом. Выразительны тонкие черты и особенно глаза, которые смотрят на зрителя серьёзно, без улыбки, но вместе с тем выдают его озорной характер. Интересно, что художник изобразил здесь своеобразную перспективу — не пространства, а, так сказать, будущего модели. Об этом говорит его сдержанный и многозначительный взгляд.

Изображая каждую модель, каждого героя, Хачатрян ставит перед собой образную, психологическую задачу. Характерно, что во всех портретах Хачатрян по-своему выделяет глаза: глаза героев крупные, выразительные (кстати, по свидетельству близких Хачатряна, свои беглые портреты он часто начинал именно с глаз модели). В произведениях художника глаза не только передают красоту, но и служат ключом, открывающим внутренний мир человека.

Мужские герои Хачатряна

Характерно, что почти все его мужские герои длинноволосы и бородаты. Можно подумать, что это излюбленный автором образ мужского портрета. В своих портретах Хачатрян часто изображал близкого друга, этнографа Левона Абрамяна, выбирая его прототипом своих героев («Мужской портрет», 1977; «Абу Лала Маари», 1978).

Если в первом портрете перед нами просто профиль этнографа, то во втором — арабский мыслитель и поэт. Художественное воплощение «Абу Лала Маари» создаёт впечатление, будто ещё раз перечитываешь поэму Исаакяна. Тюрбан на голове модели, одежда, борода, задумчивый — не печальный, а скорее тревожный — взгляд довершают образ философа. В глазах героя Хачатряна читаются горечь и отчаяние, вызванные предательством, несправедливостью, ложью. В глазах поэта сгущены тяжкое страдание и непримиримость с действительностью, единственный способ освободиться от которой — его творчество. Тяжёлый тюрбан лишает рисунок воздушности. Художник коричневой тушью соединяет, сливает нити тюрбана с волосами. Этот переход словно след случайно растёкшихся по картону чернил. Раскрывая взволнованный, но тонкий внутренний мир поэта, художник изобразил всю сущность чувствительного, мечтательного и вместе с тем познавшего горечь жизни человека. Художник выбирает таких персонажей, которые в одиночестве пытаются найти ответы на все вопросы и проблемы и пути их преодоления. Это личности, ни от кого не зависящие, сильные даже перед лицом своего страдания, трудностей, даже в одиночестве, требующем невероятной силы воли и оптимизма. Почему художник

отдаёт предпочтение таким личностям-образам — может быть, потому, что и сам он один из них? Или суть художника в том, чтобы всю жизнь оставаться наедине с собой и своими мыслями? Глаза, глядящие на нас из-под тюрбана, не знают покоя: человек в непрестанной борьбе с собой, с людьми, с миром — в стремлении всё преобразить.

Рудольф Хачатрян никогда не исчерпывает образ своих героев и то, что они хотят сказать, одним произведением: он может продолжить его в изображении другой модели, в другом одеянии, передавая основную идею от одной работы к другой, развивая и обогащая её. Поэтика свободолюбивого духа «Абу Лала Маари» находит продолжение, например, в графических работах «Пилигрим» (1981) и «Караван-баши» (1982).

Рисунки на левкасе (1979–1989)

В 1970–1980-е годы творчество Хачатряна вступает в новый этап. Бурный, эмоциональный темперамент художника постоянно побуждает его к новым художественным открытиям. Интересно, что на протяжении творческой жизни он многократно обращался к живописи, но очень скоро вновь возвращался к излюбленному рисунку. Стремление превратить графическую работу в живопись, вероятно, побудило его перенести любимую технику на левкас, который до тех пор в графике ещё не применялся[9]. Случайный подарок — доска, покрытая левкасом, — предопределил дальнейший путь художника. Сам этот вид грунта не был новинкой: в Средние века в этой технике создавалось множество икон. Способ приготовления до сих пор в основном тот же: чем тоньше и ровнее слой грунта, тем лучше сохраняется изображение. После высыхания покрытую левкасом доску шлифуют и полируют.

Говоря о рисунке «Абу Лала Маари», мы отметили, что образ его свободолюбивого героя и человеческий тип по-своему развиваются в левкасах «Караван-баши» и «Пилигрим», герои которых — разные, но дополняющие друг друга личности.

В левкасе «Пилигрим» грузная поза модели — воплощение магической силы, в котором одновременно видны и фанатичный паломник, остановившийся на миг передохнуть по пути в «Святую землю», и утомлённый чужестранец, и ищущий путь, и покинутый, одинокий человек. «История» «Пилигрима» невольно перекликается с сорокадневным странствием Христа в пустыне. Внутренняя сила, исходящая от героя, убеждает, что он никогда не поддастся искушению. В этом произведении очевидно влияние карандашного рисунка Кочара «Лежащий» (1925). Кстати, и у Кочара, и у Хачатряна в этих работах герои опираются на толстый ствол дерева, что символизирует близость к земле, «глубокие корни» и непоколебимость. Дерево и путник слиты воедино, как навеки едины человек и природа. Кстати, этот левкас иногда называют также «Изгнанник» или «Ссылный». Иначе говоря, в образе пилигрима автор, вероятно, увидел и отвергнутого, одинокого, но несломленного человека, наделённого сильной волей.

Своеобразен портрет «Армен Джигарханян. Перед спектаклем» (1986), который словно и вправду сделан «перед спектаклем», однако очевидно, что речь здесь идёт не о каком-то конкретном спектакле или роли: изображено сдержанное смятение души любимого актёра и вообще художника, призванного воплощать разные образы.

В портрете Гранта Матевосяна (1986) — образ писателя, живущего в вечности и питающего своё слово землёй и водой Цмакута; в нём сгущены раздумья, которые время продиктовало прозаику: в озабоченном взгляде — бремя таланта, а в глазах словно

накоплены человеческие истории родного села. Каждая линия портрета, кажется, состоит из черт характера героев Матевосяна. Портрет Гранта Матевосяна Хачатрян «завесил» строками писателя — «пишущего обнажённым нервом мира».

В 1988 году, в этот переломный и трудный период истории армянского народа, Рудольф Хачатрян обратился к портретам двух сынов Армении, несущих исключительную для нас миссию, — Григора Нарекаци и Комитаса. Два символа нашего бытия и Возрождения культуры — армянской литературы и армянской музыки — в произведениях художника несут две схожие судьбы. Вероятно, поэтому оба изображения имеют почти одинаковое построение. Как и Комитас, Нарекаци тоже стоит в окне ниши, в алтаре, — оба в светоносном образе. Свет, излучаемый и Нарекаци, и Комитасом и окружающий их, изображён здесь как аллегорический нимб. «Комитас» Хачатряна — частица родной души народа, пронизательная и страдающая, неотъемлемая страница его судьбы. В композиционном решении мы видим определённое сходство с напоминающим икону, в арочной раме, полотном «Комитас» художника Валентина Подпомогова, проложившего путь сюрреализму в Армении[10]. «Комитас» Рудольфа Хачатряна находится в Первопрестольном Святом Эчмиадзине. Как мы уже отмечали, и Комитаса, и Нарекаци рисовальщик построил с почти одинаковыми художественными решениями. Тем не менее здесь есть существенное различие: основоположник возрождения армянской литературы стоит перед арочной нишей, а Вардапет находится за нишей, по ту сторону её. Давая на левкасе такие художественные решения, Хачатрян, несомненно, подчеркнул обособленность музыканта, внутренний мир страдающей души в объятиях одиночества. Хачатрян изобразил Комитаса, проникнутого музыкой тишины, ищущего утешения в одиночестве, задыхающегося от духовной и душевной немоты и от своего внутреннего беззвучного крика. Художник подчеркнул присутствие в мире Комитаса гармонии внутренней и внешней красоты дома Божьего, где слышен звон каждого церковного колокола, где слышна Литургия Комитаса — отождествление человеческой души с природой и духовной, просветляющей музыкой.

Армянин и армянин

Гармонии мысли и чувства во многом способствуют среда и атмосфера, в которых живёт творец. В этом смысле Хачатряна можно считать счастливым. Его мастерская как раз и становилась центром встреч, диалогов, споров и уточнения замыслов со специалистами разных областей. Так, в годы жизни в Москве состоялась встреча Арно Бабаджаняна и Р. Хачатряна, ставшая основой будущей дружбы. В 1970-х годах известный русский музыкант, близкий друг художника Александр Слободяник просит Хачатряна временно перевезти его рояль к себе в мастерскую. Позже инструмент уже стоял в мастерской художника как непосредственный участник очень интересных вечеров. Однажды Арно Бабаджанян, закончив за одну ночь свою знаменитую фортепианную пьесу «Элегия», посвящённую памяти Арама Хачатуряна[11], ранним утром приходит в мастерскую художника и играет её для Рудольфа. Так впервые в мастерской Рудольфа Хачатряна прозвучали переливы музыки композитора, проникающие в самые глубокие пласты его внутреннего мира.

Последние периоды творчества — лондонский и московский (1989–2007)

Возвращение к «открытым формам»

Последние годы жизни Рудольфа Хачатряна — лондонский (1989–1994) и московский (1995–2007) периоды — отмечены небывалым творческим подъёмом и новым

высказыванием. Это творческое двадцатилетие, включающее десять периодов, ознаменовалось работами разных жанров и стилей. Будучи смысловым и формальным продолжением друг друга, они объединяются под одним общим названием — «Метаморфозы», или «Превращения».

Всю жизнь изображая «живых, реальных» героев и персонажей, художник в конце концов попытался найти за их пределами вечную формулу человека-творения, человека-загадки. Здесь перед нами встаёт художник-новатор со своими неожиданными замыслами и их воплощением, причём не только средствами живописи: скульптура, аппликация и т. д.

В работах художника 1989–1990 годов мы встречаем главным образом библейские образы. Удивительно, но Хачатрян спустя годы обращается к той теме, которая в детстве явилась ему видением.

«Читаю, а чаще перечитываю снова и снова Библию — мою единственную любимую и бесконечную книгу. Библию я знаю наизусть», — отмечал Рудольф Хачатрян[12].

Облик Христа во всех работах Хачатряна неизменен; в некоторых работах, однако, лицо решено с раскрытыми, «открытыми» формами. Первая работа этого периода — «Портрет апостола Фомы» (1989), прототипом которого стал Левон Абрамян. Ни одну из известных библейских тем художник не истолковал в рамках традиционного повествования. Все его герои пребывают в глубоких переживаниях, раздумьях, в тяжёлом душевном состоянии.

«Иоанн Креститель» (1989) обособлен от всего мира. Создаётся впечатление, что художник изобразил его бездыханным, но вместе с тем — с живым присутствием. В его взгляде отражены отклик на дела, совершённые в мире, и боль прощания. Есть и сожаление о несправедливости. Автор вновь прибегнул к иносказанию: во взгляде Крестителя — отражение его деяний и боль прощания. Примечательно положение его тела, напоминающее работу Ерванда Кочара «De profundis...» (1919). Как у Кочара, так и у Хачатряна человек связан с землёй — символом корней и непоколебимости.

Рудольф Хачатрян изображал библейских персонажей без одежды, но они никогда не бывают нагими: они одухотворены, нематериальны. Такой подход свидетельствует о его искреннем благоговении перед Библией, подчёркивая неземную, священную природу персонажей.

Автопортреты

Истина в том, что, что бы ни рисовал художник, он выражает и собственную личность. Тем более если герой — он сам, во времени и пространстве, со своими переживаниями, мыслями и душевным состоянием. В автопортретах Рудольфа Хачатряна явно запечатлены не только внешние изменения, но и новые черты характера.

В «Автопортрете» 1951 года молодой художник смотрит на зрителя прямо, без поворота. Это единственный случай, когда он предстаёт так прямо. В последующие годы взгляд в автопортретах становится более косым, внутренним и психологичным. В ранних работах художник ищет свой стиль, выражение лица, особенности мимики. Характерно, что он часто изображал себя в артистической позе — творящей личностью, ищущей саму себя. В более позднем «Автопортрете» московского периода, 1971 года, уже заметны тяжесть

накопленного жизненного опыта и внутренней борьба.

Внутренним напряжением, озабоченностью и вместе с тем непоколебимой силой выделяется «Автопортрет» 1989 года. А в работах последнего творческого периода художник предстаёт более смелым, сосредоточенным в себе человеком, который уже обращает к зрителю свою оценку мастера.

Его автопортреты — не только фиксация внешности, но и непрерывное исследование внутреннего мира. Его искусство на протяжении всей жизни было внутренней борьбой — между человеком, временем и искусством.

Рудольф Хачатрян сказал однажды: «Мне трудно подражать, даже невозможно, потому что я — и идущий по мосту, и сам мост»[13].

[1] Следует отметить, что в рамках одной статьи невозможно охватить весь творческий путь Рудольфа Хачатряна. Искусство художника целиком мы рассмотрели в посвящённой ему кандидатской диссертации. См.: Варданян Р. Искусство Рудольфа Хачатряна. Ереван: Институт искусств НАН РА, 2014 (научный руководитель — Арарат Агасян) (на арм. яз.).

[2] См.: Рудольф Хачатрян (альбом, автор предисловия Г. Игитян). Ереван: Дом художника Армении, 1980, с. 5–6.

[3] См.: Айтаян П. Рудольф Хачатрян — 70: запоздалая, но не поздняя попытка портрета // Азг. Ереван, 2007, 24 марта (на арм. яз.).

[4] См.: Тарковский А. Монохромная полифония Рудольфа Хачатряна // Литературная Армения. Ереван, 1983, № 5, с. 62.

[5] Там же.

[6] Рудольф Хачатрян. Метаморфозы. Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна (автор вступительной статьи Л. Абрамян). Москва, 1993, с. 12. В литературе о художнике, однако, есть и другой вариант: Хачатрян лишь утром говорит матери, что видел Бога.

[7] Кажоян Дж. Рудольф Хачатрян. Общественное телевидение Армении, 2007.

[8] Папикиан Г. «Я продолжу рисовать Ереван». Рудольф Хачатрян // Ереван 7 дней. Ереван, 2004, 24–30 марта (на арм. яз.).

[9] В искусстве Возрождения на грунтованной бумаге создавались произведения в сочетании разных техник, дававшим многоцветность.

[10] Подробнее об этом см.: Агасян А. Комитас глазами армянских художников. НАН РА, «Гитутюн», 2019, с. 15 (на арм. яз.).

[11] Асатрян А. Саят-Нова — « », Арно Бабаджанян — «Элегия» // Саят-Нова — 300. Ереван: Гитутюн, 2012, с. 83–85 (на арм. яз.). В статье А. Асатрян подробно рассказывает историю создания «Элегии».

[12] См.: Аразян Г. «Теперь мне есть что сказать... и много» (на арм. яз.).

[13] См.: Манукян Э. Он сам — и идущий по мосту, и... мост // Азг. Ереван, 2007, 7 августа (на арм. яз.).