

Об искусстве Рудольфа Хачатряна

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

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна

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 главного персонажа, можно сказать, что его родила обычная мать. Конечно, я немного схематизирую, но все же начало своего будущего двуединого образа художник наиболее ярко разглядел 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, 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 матери, но так естественно, что ты даже не задаешься вопросом, как это произошло. С первого взгляда кажется, что мать прижимает ребенка к груди, но потом осознаешь, что тельце ребенка – это половина тела матери, его личико входит в структуру материнского лица, а его маленькая нога становится одной из ног матери (ил. 53). Просто художник так расположил фигуры, что никакого несоответствия не ощущается. Но если в образах «мать и дитя» такое слияние вроде бы естественно и понятно, то 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 здесь происходит и наложение двух времен, как мы нередко видим в наскальной живописи, – ведь ребенок это знак прошлого, воспоминания. Такую задачу он пытался решить еще в шестидесятые годы, когда создавал «открытые формы в пространстве» вслед за своим учителем Ервандом Кочаром. Так он изобразил тогда лежащую фигуру с двумя головами, одна из которых спала, а другая – бодрствовала (см. ил. на с. 18). Но ему тогда не удалось добиться того, что удалось сегодня. Прежде всего потому, что, как он верно считает сейчас – две половины одного существа были соразмерными и, главное, одного возраста.

Двуединые персонажи Рудольфа Хачатряна рождаются в результате пластических и живописных приемов: линия носа «естественно» делит лицо на большую и малую части, большая рука естественно ложится на подставку, а малость ноги ребенка необходима, чтобы придать сидящей фигуре монументальность (ил. 55, 56) – большая, соразмерная правой ногой нарушила бы пластическую целостность всей композиции. Так ступени, ведущие в крохотный Гарнийский храм, выложены «с громадным шагом», как если бы в него поднимались некогда неведомые гиганты, но эта несоразмерность нужна для создания единого, гармоничного ансамбля. Или другой пример, который любит приводить Рудольф: к массивному храму Рипсимэ прилепляется маленькая, несоразмерная ему колокольня, которая очень естественно вписывается в архитектурную композицию и, более того, придает ей дополнительную монументальность. Такие примеры легко можно умножить.

Может быть, истоки творчества Хачатряна, его понимание пропорций имеет смысл искать в армянской архитектурной традиции? Может быть, так материально воплотилось его неустанное восхищение шедеврами церковной архитектуры? Тем более что позже, уже в многомерных объектах, о которых речь ниже, проявится еще одна поразительная

параллель с древними архитектурными формами. В основу этих объектов ляжет крестовина, так же как она присутствует в планах классических армянских крестово-купольных храмов VII века, до сих пор остающихся одной из вершин церковного зодчества.

Кстати, свою подпись, составленную из инициалов – армянских букв «Р» и «Х», Рудольф Хачатрян также построил на основе креста, чем выразил суть своей фамилии, которую можно перевести как – «тот, кто дарован Крестом».

Однако вернемся к двуединому персонажу художника.

Как и всегда на изображениях материнства, даже вне влияния праобраза Богоматери, ребенок мыслится мальчиком. Хачатрян же наделяет малую половину двуединого тела маленькой грудью, но «ребенок», тем не менее, не воспринимается как существо женского пола. 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 разглядел не только затаившегося ребенка, но и существо противоположного пола.

Двуединый образ, созданный Хачатряном, начинает жить по своим законам. Художник же лишь следит, как он развивается, и фиксирует это в своих работах. Различие в поведении двух половин породило большую серию работ, которая получила название «Два состояния». Позже, приобретшие сравнительную самостоятельность половинки одного двуединого образа начали вступать во всевозможные взаимоотношения с другими «парными существами» (ил. 71), что дало жизнь следующей серии, густо населенной множеством двуединых фигур.

Двуединый образ не только живет по своим особым законам, но и почти биологически размножается. Так, в серии работ «Умножения» полости существ с «открытыми формами» буквально порождают таких же существ (ил. 80), порой «новорожденные» просто кишат на большом центральном теле, отверстия которого безудержно включаются в процессы самоумножения.

Но двуединый герой Рудольфа Хачатряна развивался и сам по себе, до тех пор, пока два состояния его составляющих не выкристаллизовались, а весь образ не приобрел «канонический» вид. «Ребенок» с отрешенной улыбкой стал смотреть на нас анфас, а «мать» повернула голову в профиль и ее заострившийся нос, вытянулся в виде клюва (ил. 90). От «матери» «канонической» фигуре досталась большая нога, которая придала устойчивость всей композиции.

На этом эволюция двуединого образа, однако, не завершилась. В поисках универсальной «формулы человека» художник на время отходит от своего «канонического» образа и начинает создавать целые серии странных композиций, составленных из рук и симметричных, образующих свастику ног (ил. 122). Позже эти пластические эксперименты естественно и органично дополняют уже устоявшийся «канонический образ», теперь уже окруженный множеством ног, как бы идущих по кругу, а вся фигура, оторвавшись от земли, начнет вращаться вокруг оси, проходящей через центр композиции. Так двуединой «формуле человека» было сообщено 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. Художник беспрестанно экспериментирует, создавая попутно целые серии работ, каждая из которых могла бы стать для иного мастера предметом творчества на всю жизнь. Однако не можешь освободиться от ощущения, что родившаяся некогда из плодоносящих полостей двуединых образов «формула» начинает самостоятельно и гармонично упрощаться, а сами работы все больше усложняются – хотя бы потому, что изображение выходит в трехмерный мир.

Все началось с того, что художник совершил несложную, казалось бы, операцию. Он взял две вырезанные по контуру модели «формулы» (той, что устойчиво стоит на земле),

перевернул одну из них головой вниз и вставил в специальный паз, расположенный в другой, так что образовались две взаимно перпендикулярные плоскости. Математик описал бы эту операцию как простой симметрический перенос. В итоге получилась причудливая скульптура с некой затаенной симметричностью. Причем ее главная жизненная потенция состояла в том, что составляющие двух скрещенных двуединых образов фактически получили неограниченную возможность переходить одна в другую.

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. 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 (ил. 91).

Можно сказать, что эти фигуры обречены на вечные взаимопереходы, благодаря внутреннему «каноническому» двуединству и исконной зеркальности. Я был свидетелем того, как элементы сложных, скрещенных фигур неожиданно, сами по себе (без ведома художника и к его удивлению) переходили один в другой.

Многомерные объекты – скульптуры – Рудольфа Хачатряна очень живописны. И не только потому, что на некоторые из них нанесен рисунок (ил. 97), подверженный, как и сами фигуры, вечным взаимопереходам. Художник иногда создает целые серии живописных работ, беря в качестве натуры, или скорее вдохновителя, тот или иной ракурс какого-либо многомерного объекта (ил. 98).

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 виду искусства градациями – достаточно сказать о рельефах разной глубины, которыми часто снабжает 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 повернутых на 90° и перевернутых идентичных фигур. По сути, это двойники, которые, подобно своим мифологическим параллелям – идентичным близнецам, порой представляют собой прямые противоположности. Видимо, поэтому некоторые объекты составлены из белой и черной «формулы человека» (ил. 102). Хотя сама «формула» неявно андрогинна, такая черно-белая пара напоминает женско-мужское единство инь-янь. Как видим, в создании эффекта многомерности в объектах Рудольфа Хачатряна существенную роль играют зеркальность и «двойничество». В своих многомерных объектах художник задействовал еще одно удивительное явление, имеющее сугубо двухмерную природу, которое, наравне с зеркальностью, привлекало его внимание в разные периоды творчества. Речь идет о тени. Каждая поверхность естественным образом бросает на скрещенную с ней плоскость тень, повторяющую как внешние контуры, так и внутренние отверстия. В конце 1996 года художник впервые зарисовал этих непостоянных гостей из двухмерного мира на той поверхности, где они появились. Затем он повернул объект таким образом, чтобы «поймать» тень на поверхности соседней плоскости. И 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, которая развернулась особым образом благодаря движению – времени. Так многомерные объекты получают еще одно дополнительное подтверждение своему названию – благодаря тени (ил. 156), которая в свою очередь появилась здесь благодаря четвертому измерению – времени.

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 начала свастикообразно «вращаться» в пространстве, трехмерные объекты стали «отрываться» от подставок-постаментов, на которых они покоились. Для этого художник заключил перекрещивающиеся плоскости своих объектов в стеклянные пластины и установил их на вращающиеся подставки, так что они начали как бы парить в воздухе (ил. 157). Хотя движение осуществляется вокруг вертикальной оси, что обусловлено технической задачей и, кстати, подчеркивает крестообразную основу многомерных объектов, они в принципе могут вращаться вокруг любой оси, благодаря конструктивным особенностям составляющих их первоэлементов. 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». Поэтому не случайно шар входит в композицию некоторых многомерных объектов Рудольфа Хачатряна (ил. 137).

Тут приходит на ум «шаровидный» образ перволюдей из древнего мифа, воспроизведенного в диалоге Платона «Пир». Согласно этому мифу, наши предки имели по два лица, четыре руки и четыре ноги и были андрогинами, сочетая мужское и женское начала. (Двуединый образ Рудольфа Хачатряна тоже не лишен, как мы видели, андрогинных черт.) Этому идеальному состоянию пришел конец, когда Зевс, наказав их за гордость, разрубил каждого вдоль. И с тех пор люди ищут свою утерянную половинку. В этой связи можно вспомнить также 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, что уже двухмерная свастикоподобная «вращающаяся» «формула» Рудольфа Хачатряна напоминала знак вечности, известный во многих культурных традициях. 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 глаз вместо глаза, и руку вместо руки, и ногу вместо ноги, образ вместо образа, – тогда вы войдете в [царствие]»¹. 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, хочется сказать о самой удивительной особенности многомерных объектов, приближающей творения Рудольфа Хачатряна к миру природы на самом глубинном, «клеточном» уровне.

Многие художники, восхищаясь 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 – оставались лишь попытками отразить, раскрыть или в лучшем случае вмешаться в природу, как это делают сегодня некоторые концептуалисты. Рудольф Хачатрян, как мы уже упоминали, тоже стал изображать нечто вроде биологического размножения своих двуединых фигур. Но в его многомерных объектах эти процессы проявились совсем на другом уровне. Я уже говорил, что художник порой создавал живописные произведения, перенося на холст то или иное положение объекта. Так вот, с некоторых пор он стал фиксировать такие случайные остановки объектов. (Напомню, что эти объекты не только по техническому замыслу, но и

¹ Евангелия от Филиппа и от Фомы цитируются в переводе М.К.Трофимовой.

по своей природе вечно вращаются, а их первоэлементы вечно переходят один в другой.) С изображения, на которое синхронно наложились состояния объекта в момент фиксации, художник делает зеркальное отображение, затем по обоим контурам вырезает фанерные шаблоны, вставляет их друг в друга, как он это делал с отдельными «формулами», – и получает новый многомерный объект, порожденный – не фигурально, а буквально – первым. Так он иногда продельвает несколько раз. Новый объект (ил. 41) может по той же схеме породить еще один объект (ил. 40) – и так до бесконечности, не в реальности, конечно, а в потенции.

Я всегда пристально следил за творческими поисками Рудольфа Хачатряна, но когда узнал об этом открытии художника, был потрясен его находкой. Ведь он, сам того не осознавая, фактически занимался демиургией – а иначе это не назовешь – на «клеточном уровне». «Первопредок» порождал некое потомство, а художник брал у него «клетку», делил ее по законам своей «биологии» и давал этой клетке возможность вырасти в новый объект. Так он получал фактически линии-потомства, у каждого из которых был свой прародитель – не мифический, а конкретный, стоящий тут же, в мастерской художника. И я уже не был удивлен, когда вскоре, видимо, повинувшись логике биологического развития, художник решил скрестить потомков разных «первопредков». Два потомка объединились на мгновение (были вдеты друг в друга соответствующие шаблоны), это единение «подглядел» и зафиксировал художник, затем породил нового, гибридного, потомка по уже налаженной схеме воспроизведения (ил. 224). 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 в этом сравнении нет особых смысловых натяжек.) А дальше все развивается уже «само собой»: из «генетической основы» появляется новое существо – многомерный объект. Так художник неожиданно получил ключ к созданию целого «народа».

Вот почему я сказал, что Рудольф Хачатрян подошел к биологизму изнутри логики своих творений, а не внешним подражанием. Более того, он даже не подозревал, что открыл метод художественного клонирования. Впервые художник не вторгается в природу (сегодня это пытаются сделать даже на клеточном уровне), а позволяет своим произведениям развиваться самостоятельно по законам биологии. Художнику остается лишь, оправившись от потрясения, удивляться своим открытиям.

Хотя порожденный Рудольфом Хачатряном «народ» и необычен – он чужой, другой для нас, порожден иной, но сходной биологией, – но, будучи народом «естественным», он неминуемо должен развиваться по законам, присущим этносу. Этому «народу» предстоит еще быть открытым со стороны ищущих, которых ждут потрясения и удивление. Так мы вслед за антропологами пытаемся понять чужой для нас мир иных народов, затем включаем его в свой мир, чтобы в итоге познать через него самих себя.

Однако на этом череда удивительных превращений еще не кончается. Уже первый гибридный потомок получился более «стройным» – он, естественно, остался того же роста, что и «родители», но его перекрещивающиеся плоскости меньше выступают от вертикальной оси и имеют более сложные очертания (ил. 241). Так ребенок выглядит «сложнее» своих родителей, унаследовав причудливую мозаику их черт. Вряд ли стоит удивляться, что ищущий художник, как истинный демиург, не остановился на достигнутом, а стал порождать следующие поколения своего странного народа. И чем дальше он уходит от первоначальной пары, тем более похожими друг на друга становятся потомки, хотя каждый и несет на себе характерный «генетический» отпечаток. При этом потомки становятся все «собранные» (ил. 243). 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 (ил. 245).

Я все время удерживался, чтобы не сравнить многомерные объекты Рудольфа Хачатряна с мировым деревом, символизирующим строение космоса, поскольку не все детали этого универсального конструкта совпадали с творением художника. Не хотел также навязывать читателю антропологических сопоставлений, хотя многомерные объекты столь же самодостаточны и мироописательны. Однако последовательное приближение объектов к «тотемному» столбу говорит о том, что их сходство с мировым деревом не чисто внешнее (например, скрытая симметричность верха и низа или соответствие перекрещивающихся плоскостей с четырьмя сторонами света). Священный столб (колонна, шест или тотемный столб) – это вариант мирового дерева, ось, проходящая через центр мира.

Нетрудно предвидеть, что в своих демиургических откровениях художник неминуемо придет к вертикальной линии и к точке (если смотреть сверху) – минимальным визуальным абстракциям своих удивительных трансформаций. (Вспомним, 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 отобразить поиски универсальной формулы самыми минимальными средствами изображения.) Что же дальше? После того как «формула человека», развившись в многомерный объект, породивший в свою очередь поколения потомков, выродилась в вертикальную линию, она 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 этой красотой.

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 открылся тайный смысл его артистической подписи. Графика армянских заглавных букв «Р» и «Х», обыгранная в ней, 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 в многомерных объектах) соединены двухмерным крестом – крестовиной многомерных объектов. Так подпись Рудольфа Хачатряна, впервые появившаяся на его работах реалистического периода в 1971 году, через тридцать лет открыла свой тайный смысл в многомерных объектах.

Левон Абрамян