



мер, создал удивительную работу, где женщина и стояла, и сидела одновременно. Но все его произведения были физически пространственные. Меня же мучил вопрос создания такого образа в плоскости».

Рудольф пролистывает несколько страниц самодельного альбома. Мелькают, как в мультипликации, фотографии его работ, заставляя оживать нереальный мир его персонажей. «Вот, — наконец останавливается он стремительный бег страниц. — Нашел. «Материнство». Так называется эта работа. Присмотрись». Я всматриваюсь в фотографию. Мать нежно прижимает ребенка. Извечный образ Мадонны с младенцем. Но вдруг замечаю, что и ребенок, и мать являются единым целым, неразрывным существом. «Заметил? — восклицает Рудольф. — Что, можно с ума сойти?»

Присутствие во всех произведениях «маленького» (ребенка) вносит в работы фактор времени, причем не буквально, как у его учителя Кочара, а фигурально, на языке живописи. Происходит как бы наложение двух эпох, как, скажем, в Библии, составленной из множества написанных в разное время текстов, но создающих конечную гармонию при ее чтении. У Хачатуряна ребенок — знак прошлого, воспоминания. В одной из

работ он изобразил мать («большого»), сидящую на стуле, а ребенка («маленького»), стоящим во весь рост и смотрящим в зеркало. Как и в опыте Кочара, фигура поднялась из сидячего положения, но произошло это на одной плоскости благодаря малости ребенка.

«Думаю, открытие «маленького» и «большого» было ключевым, — продолжает Рудольф. — Посмотри, маленькая рука естественно ложится на подставку. Маленькая нога создает гармонию, которую бы нарушила большая. Сидящая фигура только тогда получает свою монументальную архитектуру, когда в образе возникает мой «маленький». Это как в храме в Гарни, где ступени выложены громадным шагом, вроде бы по ним когда-то восходили неведомые гиганты. А сам-то он крохотный. ...Есть в Армении чудесное место — церковь Рипсима. Монументальное и величественное сооружение, к которому прилепилась маленькая часовенка. Она дополняет общую гармонию и подчеркивает вечность всего комплекса. Не знаю, может там нужно искать истоки моих идей. А может, это от Бога? Не улыбайся. Откуда ты знаешь?»

Сергей Бабусенко,
собр. корр. «Нового времени»
ЛОНДОН

Судьба Рудольфа Хачатуряна была определена еще тогда, когда мальчиком он познакомился с Ервандом Кочаром, известным живописцем, работавшим прежде в Париже и исповедовавшим принципы классического довоенного европейского авангарда. Учеба у мастера в значительной мере сформировала эстетические взгляды художника. С 18 лет он участвует в выставках — сначала в своей родной Армении, затем в других городах Союза и за рубежом. Начав творческий путь как живописец, заявил затем о себе и как серьезный график.

В 70-е годы Хачатурян перебирается в Москву, и очень многие стремятся попасть в его столичную мастерскую, чтобы познакомиться с его работами и, если повезет, заказать художнику свой портрет.

Осенью 1990 года начинается «лондонский период» творчества Рудольфа Хачатуряна. Получив приглашение от «алмазного короля» Оппенгеймера, он едет в английскую столицу. С помощью друзей находит мастерскую, где трудится с утра до вечера. За год художник создает до трехсот работ, выполненных в разной технике. Ему предлагают выставить некоторые из них в небольших галереях. Но мастер ждет «настоящего» предложения от одного из крупнейших музеев...

ТРЕТЬЯ КОРЗИНА

П О Р Т Р Е Т

Рудольф Хачатрян:

«Я приехал завоевывать Лондон»

Спор о том, где должен работать художник — «здесь» или «там», — и беднеет ли страна, если картины продаются за рубеж, наконец-то исчерпал себя. Но открылись новые проблемы...

В мастерской Рудольфа Хачатряна все уставлено готовыми работами. Они стоят уже двумя этажами, ожидая, когда художник представит их зрителям. Но ему некогда оторваться от главного — поиска формулы ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

Я уже несколько раз садился за машинку, собираясь написать о великом открытии Хачатряна. Но каждый раз, когда я прихожу к Рудольфу в мастерскую, он говорит: «Пойдем покажу. Это с ума можно сойти». И я рву уже почти окончательную статью, потому что не могу угнаться за его творчеством. Однажды Хачатрян показывал издателю, берущемуся за публикацию альбома лондонского периода творчества художника, свою новую серию графики, выполненную изящно и просто методом тиснения на белых листах. Издатель заключил: «Это будет трудно передать на бумаге. На слайдах получится лишь графическая линия. Объемность пропадет». Не прошло и двух недель с того дня, как я вновь услышал знакомое «это с ума можно сойти» и увидел еще одно подтверждение гениальности Рудольфа. Графика ожила...

Если говорить об основном, на мой взгляд, даровании Рудольфа, то это — умение вдохнуть жизнь в образы и формы.

Если говорить об основном его открытии, то это — графическое изображение истории. Ему удалось найти формулу отображения жизни, соединив пространство и время.

«Понимаешь, каждый из нас носит в себе свое детство. Это некий символический образ. Исходя из этого, я допускаю, что можно писать одновременность существования двух состояний одного образа. Показать их единство. В принципе это не просто допуск, символика. Ка-

ждый из нас действительно таит в себе одновременно несколько состояний. Психологически в любом живет ЧЕЛОВЕЧЕСТВО. На худой конец — выдуманный герой», — Рудольф закуривает очередную сигарету, садится в низкое кресло, стоящее здесь же, в его мастерской. — Адам — это все человечество. Его исток. Соединил всех в единый образ, получишь опять Адама. Но будет он уже не тем библейским персонажем, а неким другим сложным существом, вобравшим в себя всю гамму чувств, форм, противоречий. Это получится сюрреалистический урод, поверь мне, но — Адам. И главное, что заставит его выглядеть так, — это спрессованное в нем время. Знаешь, я упрощаю себе задачу и не стараюсь «собрать Адама назад». Мне достаточно для символической передачи времени в плоскости двуединого состояния одного образа: матери и ребенка. Это объединение прошлого и настоящего. А как еще более органично передать это, если не через соединение в одном образе источника жизни и самой жизни? Условно я назвал своего уродца «маленький-большой». Сначала это был один монументальный образ. Потом, сам знаешь, я стал заселять его другими «маленькими-большими», как бы возник муравейник. Все они на фоне почти неподвижного гиганта живут своей суетливой жизнью. И самое удивительное, что ни монументальной основе, ни муравьиному племени нет дела друг до друга, а порой, вернее почти всегда, одной половине каждого нет дела до другой, хотя все они гармонически слиты в единый образ. Просто не могут существовать автономно».

Помню, в один из моих приходов к Рудольфу мы также сидели у него в мастерской, и оказалось, что последняя серия работ, где он создал опи-

санный выше муравейник человечества, — апофеоз его творчества. Мне подумалось, что так считает и сам художник, что он достиг критической точки. Но на следующей неделе услышал по телефону: «Приезжай. Это с ума можно сойти». «Ты — гений», — сказал я, когда посмотрел его новую серию. «А ты сомневался! Я приехал, чтобы завоевать Лондон. Вах!»

Еще в шестидесятые годы Рудольф Хачатрян начал создавать удивительный мир людей с вырезанными в их теле отверстиями — «открытую форму в пространстве». «Дырявое» население его мира не понравилось власти имущим. Это чуть не стоило Рудольфу членства в Союзе художников СССР. Но он продолжал творить в своей манере. Уже тогда мастер приходит к идее, ставшей впоследствии делом всей жизни, — поиску пластической передачи времени. Он пишет странное существо: лежащую двухголовую фигуру. Одна голова спит, другая — бодрствует. Два состояния одного образа. То, что будет потом проходить красной нитью через все творчество Рудольфа.

«Но это было еще не открытие. Слишком все пропорционально, — говорит мне он, показывая в альбоме фотографии двухголового монстра. — Нужна была связь между прошлым и настоящим. Нужно было движение в пространстве, но пластическое, а не механическое. — Хачатрян на минуту замолкает. Скрежет кофсматую, с проседью, бороду. — Я все чаще вспоминаю своего учителя Ерэванду Кочару. Он еще в тридцатые годы пытался передать одновременность двух состояний. Для этого ему пришлось придумать новое направление — «живопись в пространстве». Представь себе фигуры, расположенные в разных плоскостях. Вращая эти плоскости, ты увидишь, как одна фигура переходит в другую, одно состояние — в другое. Но, учитывая, что фигуры слиты в единый образ, получается одновременность их присутствия в нем. Кочар, напри-



Одна из последних работ Хачатряна помещена на обложке этого номера «НВ»

май