

Բազմաչափ օբյեկտ



ՌՈՒԴՈՒՆԵ
ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ



Թող նա, ով փնտրում է, չդադարի
փնտրել այնքան ժամանակ, մինչև
չգտնի, և երբ գտնի՝ կցնցվի, և եթե
ցնցվի՝ կգարմանա...

Ավետարան ըստ Թովմասի

ՌՈՒԴՈՒՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԲԱԶՄԱՉԱՓ ՕԲՅԵԿՏՆԵՐԸ

Որպեսզի հասկանալ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի անսովոր քանդակները, կամ ինչպես ինքն է դրանք անվանում՝ «բազմաչափ օբյեկտները», հարկ է անդրադառնալ այն երկմիասնական կերպարին, որին իրենց ծագմամբ պարտական են այդ օբյեկտները: Եթե հետևենք Ռուդոլֆ Խաչատրյանի աշխատանքների այդ գլխավոր կերպարի երևան գալու ներքին տրամաբանությանը, ապա կարելի է ասել, որ նա ծնունդ է առել սովորական մորից: Իհարկե, ես մի քիչ պարզունականացնում եմ, բայց բոլոր դեպքերում նկարիչն իր ապագա երկմիասնական կերպարի սկիզբը ամենավաղ ձեռով տեսել է հենց մայրության կերպարում: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև հենց մայրն է բնականորեն և հավերժ պատրաստ երկվանալու, այդ նա է իր մեջ կրում երկրորդ, ուրիշ փոքրիկ մարդուն, որը նրա մարմնի խորքերից դուրս գալուց հետո էլ երկար ժամանակ, հաճախ ողջ կյանքում, մնում է կապված նրան: Ռուդոլֆ Խաչատրյանը նկարում է մորը մանկան հետ՝ արվեստի այդ հավերժ թեման, և մանուկն աստիճանաբար դառնում է մոր մարմնի մի մասը: Սակայն դա տեղ է ունենում այնքան բնականորեն, որ քեզ մոտ նույնիսկ հարց չի ծագում, թե դա ինչպես կատարվեց: Առաջին հալացքից թվում է, թե մայրը երեխային սեղմել է կրծքին, բայց հետո գիտակցում ես, որ երեխան - դա մոր մարմնի մի կեսն է, երեխայի երեսիկը մտնում է մոր դեմքի կառուցվածքի մեջ, իսկ նրա փոքրիկ ոտքը՝ մոր ոտքերից մեկն է (նկ. 1): Ուղղակի նկարիչն այնպիսի դիրք է հաղորդել ոտքին, որ ոչ մի անհամապատասխանություն չի զգացվում: Սակայն, եթե մոր դեպքում մնան միաձուլումը ոնց որ թե բնական է և հասկանալի, ապա Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ավելի հեռուն է գնում, պարզվում է, որ մնան մանուկ կա ցանկացած մարդու մեջ: Այսպես մայրության բուն երկվությունը օգնել է Ռուդոլֆին հալադարձել մանկանը մեզնից յուրաքանչյուրի մեջ:

Բայց ի՞նչ է տալիս Ռուդոլֆ Խաչատրյանին իր ստեղծած երկմիասնական կերպարը: Նախ և առաջ նկարիչը նրա օգնությամբ միաժամանակ հաղորդում է մեկ մարդու երկու վիճակները: Նման խնդիր նա փորձել է լուծել դեռևս վաթսուհինական թվականներին, երբ գնալով իր ուսուցիչ Երվանդ Քոչարի հետքերով՝ ստեղծում էր «բաց ձևեր տարածության մեջ»: Այսպես, նա այդ ժամանակ պատկերեց պատկած մի մարմին՝ երկու գլուխներով, որոնցից մեկը բնած էր, իսկ մյուսը՝ արթուն (նկ. 2): Սակայն այն ժամանակ նրկարչին չհաջողվեց հասնել նրան, ինչը հաջողվել է այսօր: Նախ և առաջ, ինչպես ինքն է ճիշտ կարծում, այն պատճառով, որ այդ երկուսն էլ համաչափ էին և, որ գլխավորն է, մի տարիքի էին: Ի հակադրություն դրան, նոր աշխատանքներում տեղի է ունեցել երկու ժամանակների ասես վերադրում, ինչպես դա հաճախ մենք տեսնում ենք ժայռանկարներում: Մանուկը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի մոտ՝ դա անցյալի, վերհուշի նշան է: Այսպիսով, այստեղ տեղի է ունենում ոչ միայն երկու վիճակների համատեղում, այլև երկու ժամանակների վերադրում:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի երկմիասնական կերպարները ծնվում են որպես պլաստիկ և գեղանկարչական լուծումների արդյունք: Քթի եզրագիծը դեմքը «բնականորեն» բաժանում է մեծ և փոքր մասերի, մեծ ձեռքը բնական ձևով հանգչում է պատվանդանի վրա, իսկ երեխայի ոտքի փոքրությունը թվում է անհրաժեշտ է, որպեսզի նստած ֆիգուրը ստանա իր մոնումենտալ ճարտարակերտությունը (նկ. 3, 4), մեծ, աչ ոտքին համաչափ ոտքը կխախտեր ֆիգուրի ընդհանուր համաչափությունն ու պլաստիկ ամբողջությունը: Նրման ձևով, օրինակ, Գառնիի տաճարում աստիճանասալերը ունեն այնպիսի հսկայական բարձրություն, որ կարծես թե ինչ-որ ժամանակ դեպի գողտրիկ տաճար են բարձրացել անիմանալի հսկաներ, սակայն այդ անհամաչափությունը անհրաժեշտ է ընդհանուր ներդաշնակության համար, միայն այդ դեպքում է տաճարը դառնում ճարտարապետորեն ամբողջական: Կամ ահա մի այլ օրինակ հայ ճարտարապետական ավանդույթից, որ հաճախ սիրում է վկայակոչել Ռուդոլֆը, համաչափ և թվում է լիովին ավարտուն կառույցին, օրինկ՝ Հոփսիմեի տաճարին, հետագայում կցվում է մի փոքրիկ, անհամաչափ զանգակատուն (նկ. 5), որը չնայած որոշ արվեստագետների կարծիքի, ներդաշնակորեն միաձուլվում է միասնական ճարտարապետական հորինվածքին և, ավելին, նրան մոնումենտալություն է հաղորդում: Նման օրինակների թիվը հեշտությամբ կարելի է բազմապատկել: Գուցե այստե՞ղ իմաստ ունի փնտրել Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործության, համա-

մասնության նրա ընկալման ազգային ակունքները: Գուցե այսպե՞ս է նութապես մարմնավորվել իր ժողովրդի եկեղեցական ճարտարապետության գլուխգործոցների նկատմամբ նրա տաժած անխոնջ հիացմունքը:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծած երկմիասնական կերպարում սեռի հետ կապված ամեն ինչ չէ. որ պարզ է. նկարիչը երկմիասնական մարմնի կեսն օժտում է փոքրիկ կրծքով. բայց «երեխան» այսուհանդերձ չի ընկալվում որպես իգական սեռին պատկանող էակ: Նկատենք, որ մարմնության պատկերներում միշտ, նույնիսկ Աստվածամոր նախատիպի ազդեցությունից անկախ, մանուկը պատկերացվում է որպես տղա-մանուկ: Ընդհանրապես Ռուդոլֆ Խաչատրյանի աշխատանքներում երկսեռության թեման, ի տարբերություն Երվանդ Քոչարի աշխատանքների, ոչ միշտ է առկա ակնհայտ կերպով և միշտ առկա է առանց պարտադրանքի: Նրա ստեղծած կերպարի երկվությունը ավելի շուտ կոաֆում է: Այդպես մեզնից լուրաքանչյուրի մեջ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը տեսել է ոչ միայն թաքնված մանկանը, այլև հակառակ սեռի էակին:

Նկարչի կառուցած երկմիասնական կերպարը կարծես սկսում է ապրել իր օրենքներով: Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ասեր հետևում է, թե ինչպես է այդ կերպարը զարգանում և փաստագրում է դա իր աշխատանքներում: Այսպես, երկու կեսերի պահվածքի միջև եղած տարբերությունը ծնել է աշխատանքների մի մեծ շարք, որը բնականաբար ստացել է «Երկու վիճակ» անվանումը (նկ. 6, 7): Համեմատական ինքնուրույնություն ստանալով՝ երկմիասնական կերպարի կեսերը սկսել են հնարավոր բազմազան հարաբերությունների մեջ մտնել մի այլ երկմիասնական կերպարի կեսերի հետ (նկ. 8, 9): Եվ բավական էր, որ նկարիչը բնակեցներ իր նկարները մեծաքանակ երկմիասնական ֆիգուրներով, որպեսզի նրանց բաղկացուցիչները մտնեին բարդ փոխհարաբերությունների մեջ. ինչը բերեց աշխատանքների մի շարքի, որոնք արտաքինապես հիշեցնում են Խաչատրյանի սիրած Զանգեզուրյան զարմանահրաշ լեռնային պեյզաժները (նկ. 10), չնայած իրականում դրանք կազմված են երկմիասնական կերպարներից (նկ. 11):

Երկմիասնական կերպարը ոչ միայն ապրում է իր հատուկ օրենքներով, այլև զարգանում է «ինքն իրեն», համարյա կենսաբանորեն: Այսպես, «Բազմապատկումներ» շարքի աշխատանքներում «բաց ձևերով» էակների խոռոչները բառացիորեն ծնում են նման էակներ (նկ. 12), հաճախ «նորածին» էակները ուղղակի խլրտում են կենտրոնական մեծ մարմնի վրա, որի բացվածքները անգուսպորեն ներառվել են ինքնաբազմացման ընթացքի մեջ (նկ. 13):

Սակայն Ռուդոլֆ Խաչատրյանի երկմիասնական հերոսը զարգանում էր և ինքն իրեն այնքան ժամանակ՝ մինչև նրա բաղադրիչների երկու վիճակները չբյուրեղացան մի որոշակի կանոնի մեջ, իսկ ողջ կերպարը չստացավ «կանոնիկ» տեսք: Երեխան սկսեց նաել մեզ դիմահայաց՝ օտարոտի ժպիտով, իսկ «մայրը» գլուխը թեքեց մի կողմ, և նրա պրոֆիլով տրված քիթը սրբանալով՝ ձգվեց կտուցի նման (նկ. 14): «Կանոնիկ» այս ֆիգուրին «մորից» բաժին ընկավ մեծ ոտքը, որը ողջ ֆիգուրը հաստատուն կերպով կանգնեցրեց գետնի վրա (նկ. 15):

Իրանով, սակայն, երկմիասնական կերպարի զարգացումը չավարտվեց: Նկարիչը շարունակում է փնտրել, ինչպես ինքն է անվանում այդ կերպարը՝ «մարդու բանաձևը»: Փաստորեն նա դրանով զբաղվել է երկար տարիներ՝ իր ստեղծագործության տարբեր շրջաններում: Բայց որպեսզի գա իր վերջին տարբերակին, նա ստիպված էր նախ և առաջ մի ատ ժամանակ հեռանալ իր «կանոնիկ» կերպարից: Նա սկսեց ստեղծել տարօրինակ հորինվածքներ՝ մեծամասամբ կազմված ձեռքերից և ոտքերից, բայց առանց գլխի (նկ. 16): Անհրաժեշտ էր նման պլաստիկ հորինվածքների մի ամբողջ շարք (նկ. 17), որպեսզի նորից վերադարձ կատարվեր «մարդու բանաձևին», սակայն հիմա այն ձեռք էր բերել լրացուցիչ ոտքեր, որոնք իրենց դասավորությամբ կազմել էին սվաստիկա հիշեցնող ֆիգուր (նկ. 18): Կենտրոնի նկատմամբ նրանց սիմետրիկությունը կտրել էր ֆիգուրը գետնից, ավելին, այն ասեք սկսեց պտտվել կենտրոնով անցնող առանցքի շուրջ: Սվաստիկայաձև դասավորված ոտքերն արդեն գտնվում են շարժման մեջ, նրանք արդեն պտտվում են հավերժական շրջանով: Այսպես երկմիասնական «մարդու բանաձևը» կտրվելով գետնից ձեռք բերեց իր շարժումը՝ հավերժ պտույտը:

Բայց այս ամենը դեռևս տեղի է ունենում կտավի կամ թղթի հարթության վրա՝ երկչափ տարածության մեջ: Այդ ընթացքում Ռուդոլֆ Խաչատրյանի կողմից հայտնաբերված «մարդու բանաձևը» շարունակում է իր հետագա զարգացումը: Իհարկե, այդ նկարիչն է անդադար զբաղվում փորձարարությամբ՝ հրնթացս ստեղծելով աշխատանքների ամբողջական շարքեր, որոնցից յուրաքանչյուրը մի այլ վարպետի համար կարող էր դառնալ նրա ողջ ստեղծագործական կյանքի առարկան, սակայն՝ այսուհանդերձ, չես կարողանում ազատագրվել այն զգացումից, որ դա նկարչի կերպարների պտղաբեր խոռոչներից ինչ-որ ժամանակ ծնված «բանաձևն» ինքն է սկսում ինքնուրույն կերպով զարգանալ, զարմանալիորեն շարժվելով ոչ թե դեպի իր «օրգանիզմի» էլ ավելի բարդացումը, այլ դեպի ներդաշնակ պարզեցումը:

չնայած աշխատանքներն իրենք արտաքնապես էլ ավելի են բարդանում. թեկուզ հենց այն պատճառով, որ «մարդու բանաձևը» դուրս է գալիս քանդակի եռաչափ աշխարհ:

Ամեն ինչ սկսվում է նրանից, որ նկարիչը կատարում է, թվում է, ոչ բարդ մի գործողություն: Նա վերցնում է «բանաձևի» եզրագծերով կտրված երկու մոդելներ («բանաձևի» այն տարբերակը, ուր ֆիգուրը հաստատուն կանգնած է գետնին). դրանցից մեկը շրջում է գլխիվայր և հատուկ ակոսի օգնությամբ մտցնում մյուսի մեջ այնպես, որ առաջանում են երկու խաչաձևվող փոխադարձ ուղղահայաց հարթություններ: Այս գործողությունը մաթեմատիկոսը կնկարագրեր որպես պարզ սիմետրիկ տեղաշարժ. ճիշտ է՝ փոքր ինչ բարձր կարգի: Սակայն արդյունքում տեսողականորեն ստացվեց զարմանահրաշ մի քանդակ՝ ինչ-որ մի թաքնված սիմետրիկությամբ: Ընդ որում, այս քանդակի կենսական ներուժը նրանումն է, որ երկու խաչաձևվող երկմիասնական կերպարների բաղկացուցիչները փաստորեն անսահմանափակ հնարավորություններ են ստանում փոխարկվել մեկը մյուսի: Սակայն ի տարբերություն իրենց երկչափ նմանակների, որոնք բազմաթիվ փոխկապերի նույն սկզբունքի շնորհիվ առաջացրել են Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «լանդշաֆտային» շարքը (նկ. 11), եռաչափ «բանաձևը» ծավալվում է մի հարթությունից դեպի մյուսը, րնդ որում այդ ծավալումը տեղի է ունենում ժամանակի մեջ, քանի որ քանդակները սկզբունքորեն մտածված են որպես դանդաղ պտտվող: Այլ կերպ կարելի է ասել, որ եթե «լանդշաֆտային» նկարներում «մարդու բանաձևի» ստեղծագործ ներուժը տարածվում է երկչափ տարածության մեջ, ապա պտտվող քանդակներում այդ նույնը տեղի ունի եռաչափ և նույնիսկ քառաչափ տարածության մեջ: Այստեղից էլ «բազմաչափ օբյեկտներ» անվանումը, որով Ռուդոլֆ Խաչատրյանը կնքել է իր ստեղծագործությունները: «Բանաձևի» բաղկացուցիչների անվերջ փոխադարձ անցումները դառնում են էլ ավելի անորսալի, երբ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը իրար է խաչաձևում երկու սվաստիկաձև ֆիգուրները, որոնցից յուրաքանչյուրն արդեն իսկ «պտտվում էր» իր հարթության մեջ (նկ. 19, 20, 21):

Այստեղ հարկ է նորից հիշատակել Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ուսուցիչ Երվանդ Քոչարին, որը դեռևս երեսնական թվականներին Փարիզում սկսեց ստեղծել իր «գեղանկարչությունը տարածության մեջ»: Դրանք նույնպես իրար կցվող հարթություններ էին (որպես կանոն՝ երեքը), որոնք դանդաղ պտտվում էին ուղղաձիգ առանցքի շուրջ: Բայց դրանք ավելի շուտ ուղղա-

կի հարթություններ էին (և ոչ թե հարթ քանդակներ, ինչպես «բազմաչափ օբյեկտներում» են), որոնց վրա Քոչարը նկարում էր իր ֆիգուրները (որպես կանոն՝ ռեալիստական), որոնք նույնպես կարող էին շարժման դեպքում մի հարթությունից անցնել մյուսը (նկ. 22), օրինակ՝ մի հարթության վրա նրստած կինը մյուսում ոտքի էր կանգնում: Շատ տարիներ առաջ այդ օբյեկտները ցույց տալով իր պատանի աշակերտին, Քոչարն ասել էր. «Դու դեռ կրգաս դրան, բայց քո ճանապարհով»: Եվ ահա ուսուցչի մարգարեությունը կատարվել է. Ռուդոլֆ Խաչատրյանը հնազանդվելով իր ստեղծագործության ներքին տրամաբանությանը և իր «բանաձևի» ինքնակազմակերպվող կենսութիւն, հանգել է «բազմաչափ օբյեկտների», որոնք զարգացնում են Քոչարի փորձերը մի այլ մակարդակում: Այլ մակարդակում, քանի որ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ֆիգուրները՝ շնորհիվ իրենց ներքին «կանոնիկ» երկմիասնության և բնորոշ հալելակերպության դատապարտված են հավերժ փոխարկումների: Ես վկան եմ եղել այն բանի, թե ինչպես նրա խաչաձևվող բարդ ֆիգուրների տարրերն անսպասելիորեն, իրենք իրենց, «առանց նկարչի գիտության» և ի զարմանս նրա փոխարկվում էին մեկը մյուսին: Իսկ Քոչարի մոտ պատկերների անցումը մի հարթությունից մյուսը ամբողջությամբ գեղանկարչության արդյունք է, հանիր հարթության վրա նկարածները և կմնա միայն հիմնականաբար:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «բազմաչափ օբյեկտները» նույնպես չեն բացառում գեղանկարչական «կտրվածքը»: Նրանցից մի քանիսը ի հավելումն դրան գեղանկարչորեն պատկերազարդված են (նկ. 23), այնպես որ բավական է ֆիքսես օբյեկտը ցանկացած դիրքում և դու կունենաս գերազանց գեղանկարչական «կտավ»: Հատկանշական է, որ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը այդպես էլ վարվում է՝ որպես բնորդ կամ ավելի շուտ ոգեշնչող ընտրելով որևէ «բազմաչափ օբյեկտի» այս կամ այն դիրքը: Այդպես նույնիսկ առաջացել է գեղանկարչական աշխատանքների մի ողջ շարք (նկ. 24): Նկարիչը չի բացառում, որ այդ երկչափ աշխատանքներն իրենք կարող են ապագայում ոգեշնչման աղբյուր հանդիսանալ եռաչափ այլ օբյեկտների համար, որոնք հնարավոր է, որ շատ հեռու լինեն «բազմաչափ օբյեկտներից», բայց իրենց ծագումով պարտական կլինեն Ռուդոլֆ Խաչատրյանի կողմից հայտնաբերած իր ստեղծագործական նախատարրի՝ «մարդու բանաձևի» կենսական ներութին:

Ընդհանրապես, Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «բազմաչափ օբյեկտներն» իրենցից ներկայացնում են քանդակի, գեղանկարի և գրչանկարի մի զարմանալի

միաձուլում. ավելի ճիշտ՝ ինքնարտահայտման գեղարվեստական այդ երեք միջոցների նախասկզբնական մի միասնություն: «Օբյեկտներն» ինքնին քանդակ են. ընդ որում՝ այդ ժանրին բնորոշ ողջ աստիճանակարգությամբ. բավական է նշել տարբեր խորության ռելիեֆները, որոնցով Ռուդոլֆ Խաչատրյանը հաճախ պատում է իր խաչաձևվող հարթ ֆիգուրների երկու կողմերը: «Բազմաչափ օբյեկտների» գեղանկարչական սկզբի մասին արդեն խոսել ենք. իսկ գծանկարն ակնհայտորեն դիտելի է այն «բանաձևերի» եզրագծերում. որոնցից հավաքվում են այդ օբյեկտները, կամ էլ առկա է որոշ օբյեկտներում՝ որպես լրացուցիչ արտահայտչամիջոց:

«Բազմաչափ օբյեկտների» ամեն մի հարթություն կառուցված է հալելակերպության սկզբունքով. նրա երկու կողմերը կրկնում են իրար ոչ միայն իրենց եզրագծերով, այլև շերտավորումներով: Սակայն ավելի էական է նրանց խորքային, թաքնված հալելակերպությունը: Չէ որ նկարիչը դրանք ստեղծել է հալելակերպ շրջած (թեկուզ և 90 աստիճանով իրար նկատմամբ շեղված) երկու նույնական ֆիգուրներով: Ըստ էության դրանք հալելակերպ մասնակներ են. որոնք իրենց առասպելական զուգահեռների՝ նույնական երկվորյակների մասն հաճախ մեկը մյուսի հակապատկերն են ներկայացնում: Այսպես՝ որոշ «օբյեկտներ» կազմված են սև և սպիտակ հալելակերպ շրջած «մարդու բանաձևերից» (նկ. 25): Այսպիսով, Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «օբյեկտներում» հալելակերպությունը, երկվորյակությունը էական դեր են խաղում բազմաչափության էֆեկտ ստեղծելու գործում:

Սակայն նկարիչն իր «բազմաչափ օբյեկտներում» գործի է դրել մի զարմանալի երևույթ ևս. որն ունի զուտ երկչափ բնույթ, և որը միշտ, հալելակերպությանը համահավասար հրապուրել է նկարչին իր ստեղծագործության տարբեր շրջաններում: Խոսքը ստվերի մասին է: Յուրաքանչյուր հարթություն՝ շնորհիվ ինչպես իր արտաքին եզրագծերի, այնպես էլ ներքին անցքերի, բնական կերպով ստվեր է ձգում իր հետ խաչաձևվող հարթության վրա: 1996 թվականի վերջերին նկարիչը «բռնեց» երկչափ աշխարհի այդ ոչ մշտական հլուրերին՝ նկարելով նրանց այն մակերեսին, որտեղ նրանք հալտնվել էին: Հետո նա թեքեց «օբյեկտն» այնպես, որ «բռնի» ստվերը հաջորդ հարթության մակերեսի վրա: Եվ այդպես՝ չորս անգամ: Որպեսզի ստանա լուսի նույն աղբյուրից չորս այլ մակերեսների վրա առաջացող ստվերները. նկարիչը շրջեց «օբյեկտը» և կրկնեց նույն գործողությունը, բարեբախտաբար՝ վերևն ու ներքևը այստեղ լիովին փոխատեղելի են: Արդյունքում բոլոր մակերեսները պատվեցին անշարժացած ստվերի

նախշերով (նկ. 26): Իսկ ստվերն ինքը նման ձևով սփռվեց շնորհիվ շարժման. այսինքն՝ շնորհիվ ժամանակի: Այսպես շնորհիվ երկչափ ստվերի. որն իր հերթին հայտնվել է այստեղ շնորհիվ չորրորդ չափման՝ ժամանակի. «բազմաչափ օբյեկտները» իրենց անվան ևս մի լրացուցիչ հաստատում են ստանում:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «բազմաչափ օբյեկտները» առաջին հալացքից հիշեցնում են տիեզերական ծառը՝ համընդհանուր մի կառուցվածք, որը կազմակերպում է տիեզերքը. բաժանում այն երեք ուղղաձիգ աշխարհների (լուսաստուների, թռչունների և երկնաբնականների վերին աշխարհ, ստորերկրյա արարածների ներքին աշխարհ և մարդկանց ու երկրային կենդանիների միջին աշխարհ) և չորս հորիզոնական աշխարհների՝ երկրի չորս կողմերի: «Բազմաչափ օբյեկտների» վերևը և ներքևը. ինչպես հենց նոր տեսանք. հայելակերպ սիմետրիկ են. ինչպես որ տիեզերական ծառի մի շարք տարբերակներում է. իսկ խաչաձևվող հարթություններն էլ. թվում է. համապատասխանում են տիեզերական ծառի աշխարհի չորս կողմերին: Սակայն. ինձ թվում է. չնայած արտաքին նմանությանը. ավելի կարևոր է «բազմաչափ օբյեկտների» մի էական տարբերությունը տիեզերական ծառից: Բանն այն է. որ եթե տիեզերական ծառը բաժանում է աշխարհը. ապա «բազմաչափ օբյեկտները». ընդհակառակը. միացնում են երբեմնի բաժանվածք:

Եվ վերջապես. հարկ է նշել մի էական մանրամասնություն. որը տարբերում է Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «բազմաչափ օբյեկտները» Երվանդ Քոչարի «տարածության մեջ գեղանկարչության» օբյեկտներից: Դա կախանում է նրանում. որ վերջիններս կարող են հարթությունների վրա նկարած կերպարների փոխարկումներ կատարել միայն ուղղաձիգ առանցքի շուրջ պտտվելիս. այն դեպքում. երբ առաջինները սկզբունքորեն կարող են պտտվել ցանկացած առանցքի շուրջ. նրանց նախատարրերի կառուցվածքային առանձնահատկությունները փոխատեղումներ են ենթադրում ամենատարբեր մակարդակներում: Այս իմաստով «բազմաչափ օբյեկտները» իրենց էությամբ մոտիկ են գնդին. չնայած տեսողականորեն նրանցում գերիշխում է խաչաձև հենքը: Ըստ երևույթին Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «մարդու բանաձևը» իր ինքնազարգացման մեջ ձգտում էր հենց գնդի իդեալական ձևին: Այս առումով պատահական չէ. որ նման «գնդաձև» «բազմաչափ օբյեկտներից» մեկի հորինվածքը ներառնում է և երկրաչափական գունդը (նկ. 27):

Այստեղ տեղին է հիշել նախամարդկանց գնդաձև կերպարը մի հին առասպելից, որը վերաբառադրված է Պլատոնի «Խնջույթը» երկխոսությունում: Համաձայն այդ առասպելի, մարդկանց նախնիները ունեցել են երկուական դեմք, չորս ձեռք և չորս ոտք: Նրանք երեք սեռի էին՝ տղամարդիկ, կանայք և երկսեռեր: (Ինչպես տեսանք, Ռուդոլֆի երկմիասնական կերպարը նույնպես գուրկ չէ երկսեռության հատկանիշներից): Այդ գնդաձև երանելի վիճակի վերջը եկավ, երբ Զևսը պատժեց նախամարդկանց իրենց հպարտության համար՝ երկու երկայնական կեսերի բաժանելով նրանց: Եվ այդ ժամանակներից սկսած մարդիկ փնտրում են իրենց կորցրած կեսը: Կորուսված երկսեռության կապակցությամբ կարելի է հիշել նաև Փիլիպոսի գնոստիկական Ավետարանի խոսքերն այն մասին, որ եթե Եվան նորից մտնի Ադամի մեջ և նա նրան ընդունի, ապա այլևս մահ չի լինի: Ի միջի այլոց, տեղին է հիշեցնել, որ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի սվաստիկայաձև «պտտվող» երկչափ «բանաձևը» արդեն հիշեցնում է հավերժության նշանը, որ վկայված է բազմաթիվ ավանդույթներում (նկ. 28): Սակայն նրա «բազմաչափ օբյեկտների» նկատմամբ ավելի շատ կիրառելի են գնոստիկական մի այլ՝ Թովմասի Ավետարանի խոսքերը. «Երբ դուք երկուսին կդարձնեք մեկ, և երբ դուք ներսի կողմը կդարձնեք ինչպես արտաքին կողմ, և վերևի կողմը՝ ինչպես ներքևի կողմ, ... երբ դուք աչքի փոխարեն աչքեր կստեղծեք, և ձեռք՝ ձեռքի փոխարեն, և ոտք՝ ոտքի փոխարեն, կերպար՝ կերպարի փոխարեն, այնժամ դուք արքայություն կմտնեք»: Ռուդոլֆ Խաչատրյանը սիրում էր մեջբերել այս խոսքերը դեռ այն ժամանակ, երբ նրա երկմիասնական կերպարը՝ ծնված սովորական մորից և զարգացած իր հատուկ օրենքներով, դեռևս չէր մարմնավորել այդ գաղափարը նկարչի «բազմաչափ օբյեկտներում»:

Լևոն Աբրահամյան

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

МНОГОМЕРНЫЕ ОБЪЕКТЫ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Чтобы понять необычные скульптуры Рудольфа Хачатряна, или «многомерные объекты», как он их называет, следует обратиться к тому двуединому образу, которому эти объекты обязаны своим происхождением. Если проследить внутреннюю логику появления этого главного персонажа работ Рудольфа Хачатряна, то можно сказать, что его родила обычная мать. Конечно, я немного схематизирую, но все же начало своего будущего двуединого образа художник наиболее ярко углядел 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, и 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 тела матери, но это происходит так естественно, что ты даже не задаешься вопросом, как это произошло. С первого взгляда кажется, что мать прижала ребенка к груди, но потом осознаешь, что ребенок - это половина тела матери, личико ребенка входит в структуру лица матери, а его маленькая нога - это одна из ног матери (рис. 1). Просто художник так расположил ее, что никакого несоответствия не ощущается. Но если в случае с матерью такое слияние вроде бы естественно и понятно, то Рудольф Хачатрян идет дальше: сходный ребенок оказывается в любом человеке. Так исконная двойственность материнства помогла Рудольфу открыть младенца в каждом из нас.

Что же дает Рудольфу Хачатряну созданный им двуединый образ? Прежде всего с его помощью художник передает одновременно два состояния одного человека. 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 (рис. 2). Но ему тогда не удалось добиться того, что удалось сегодня. Прежде всего потому, что он верно считает, что эти двое были соразмерными и, главное, одного возраста. В противоположность этому, на новых работах произошло как бы наложение двух времен, как это мы нередко видим в наскальной живописи. У Рудольфа Хачатряна ребенок - это знак прошлого, воспоминания. Таким образом, здесь происходит не только совмещение двух состояний, но и наложение двух времен.

Двуединые персонажи Рудольфа Хачатряна рождаются в результате пластических и живописных решений: линия носа «естественно» делит лицо на большую и малую части, большая рука естественно ложится на подставку, а малость ноги ребенка как бы необходима, чтобы сидящая фигура получила свою монументальную архитектуру (рис. 3, 4) - большая, соразмерная правой ногой нарушила бы общую соразмерность и пластическую целостность всей фигуры. Так в Гарнийском храме

ступени выложены с громадным шагом, как если бы в крохотный храм поднимались некогда неведомые гиганты, но эта соразмерность нужна для общей гармонии, только тогда весь храм становится архитектурным целым. Или другой пример из армянской архитектурной традиции, который любит приводить Рудольф: к соразмерному и вроде бы полностью завершённому строению, например, храму Рипсима позже прилепляется маленькая, несоразмерная колокольня (рис. 5), которая, несмотря на мнение некоторых искусствоведов, гармонично вписывается в единую архитектурную композицию и, более того, сообщает ей монументальность. Такие примеры легко можно умножить. Может быть, здесь имеет смысл искать национальные истоки творчества Рудольфа Хачатряна, его понимание пропорции? Может быть, так материально воплотилось его неустанное восхищение шедеврами церковной архитектуры своего народа?

В двуедином образе Рудольфа Хачатряна не все ясно с полом: художник надевает малую половину двуединого тела маленькой грудью, но «ребенок» тем не менее не воспринимается как существо женского пола. Как и всегда на изображениях материнства, даже вне влияния прообраза Богородицы, ребенок мыслится мальчиком. Вообще тема андрогинизма в работах Рудольфа Хачатряна, в отличие от работ Ерванда Кочара, присутствует не всегда явно и всегда ненавязчиво. Сдвоенность пола его персонажа скорее угадывается. Так в каждом из нас Рудольф Хачатрян углядел не только затаившегося ребенка, но и существо противоположного пола.

Двуединый образ, построенный художником, как бы начинает жить по своим законам. Рудольф Хачатрян как бы следит, как этот образ развивается, и фиксирует это в своих работах. Так, различие в поведении двух половин породило большую серию работ, которая естественно получила название «Два состояния» (рис. 6, 7). Приобретшие сравнительную самостоятельность половинки двуединого образа начали вступать во всевозможные взаимоотношения с половинками другого двуединого существа (рис. 8, 9). А стоило художнику заселить свои картины большим количеством двуединых фигур, как их составляющие вступили в сложные взаимоотношения, что привело к серии работ, которые внешне напоминают любимые Хачатряном причудливые Зангезурские горные пейзажи (рис. 10), хотя на деле они составлены из множества двуединых персонажей (рис. 11).

Двуединый образ не только живет по своим особым законам, но и развивается «сам по себе», почти биологически. Так, в серии работ «Умножения» полости существ с «открытыми формами» буквально порождают таких же существ (рис. 12), порой «новорожденные» существа просто кишат на большом центральном теле, отверстия которого безудержно включились в процессы самоумножения (рис. 13).

Но двуединый герой Рудольфа Хачатряна развивается и сам по себе, пока два состояния его составляющих не выкристаллизовались в некий канон, а весь образ не приобрел «канонического» вида. «Ребенок» стал смотреть на нас анфас с отрешенной улыбкой, а «мать» повернула голову в сторону, и ее профильный нос, заострившись, вытянулся в виде клюва (рис. 14). От «матери» «канонической» фигуре досталась большая нога, которая устойчиво поставила всю фигуру на землю (рис. 15).

На этом эволюция двуединого образа, однако, не завершилась. Художник продолжает искать «формулу человека», как он называет этот образ. Фактически он занимался этим много лет, в разные периоды своего творчества. Но чтобы прийти к последнему варианту этой формулы, ему пришлось прежде на время отойти от своего «канонического» образа. Он начал создавать странные композиции, составленные большей частью из рук и ног, но без головы (рис. 16). Понадобилась

целая серия подобных пластических композиций (рис. 17), чтобы вернуться вновь к «формуле человека», но теперь она приобрела дополнительные ноги, выстроившиеся в фигуру, напоминающую свастику (рис. 18). Их симметричность по отношению к центру оторвала фигуру от земли, более того, фигура как бы начала вращаться вокруг оси, проходящей через центр. Ноги, выстроившиеся в свастику, уже находятся в движении, они уже идут по вечному кругу. Так двуединая «формула человека», оторвавшись от земли, приобрела 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 дальше. Конечно, это художник беспрестанно экспериментирует, создавая попутно целые серии работ, каждая из которых могла бы составить иному мастеру предмет творчества на всю жизнь, однако тем не менее не можешь освободиться от ощущения, что это сама «формула», родившись некогда из плодоносящих полостей образов художника, начинает самостоятельно развиваться, удивительным образом двигаясь не в сторону все большего усложнения своего «организма», а наоборот, в сторону гармоничного упрощения, хотя сами работы на вид все больше усложняются - хотя бы потому, что «формула человека» выходит в трехмерный мир скульптуры.

Все начинается с того, что художник совершает несложную, казалось бы, операцию. Он берет две вырезанные по контуру модели «формулы» (той, что стоит устойчиво на земле), переворачивает одну из них головой вниз и вставляет в другую, в специальный паз, так что образуются две скрещенные взаимно перпендикулярные плоскости. Математик описал бы эту операцию как простой симметрический перенос, только несколько высокого порядка. Однако визуально в итоге получилась причудливая скульптура с некой затаенной симметричностью. Причем главная жизненная потенция этой скульптуры в том, что составляющие двух скрещенных двуединых образов получают фактически неограниченную возможность переходить одна в другую. Но в отличие от двухмерных своих двойников, которые по тому же принципу множественной взаимосвязи образовали «ландшафтную» серию Рудольфа Хачатряна (рис. 11), трехмерная «формула» разворачивается из одной плоскости в другую, причем это разворачивание происходит во времени, так как скульптуры в принципе задуманы как медленно вращающиеся. Иными словами, можно сказать, что если в «ландшафтных» картинах творческая потенция «формулы человека» распространяется в двухмерном пространстве, то во вращающихся скульптурах то же самое имеет место в трехмерном и даже четырехмерном пространствах. Отсюда и название «многомерные объекты», которым Рудольф Хачатрян окрестил свои создания. Бесконечные взаимопереходы составляющих «формулы» становятся еще более неувимыми, когда Рудольф Хачатрян скрестил две свастикоподобные фигуры, каждая из которых уже «вращалась» в своей плоскости (рис. 19, 20, 21).

Здесь следует снова упомянуть учителя Рудольфа Хачатряна Ерванда Кочара, который еще в тридцатые годы в Париже начал создавать свою «живопись в пространстве». Это были также смыкающиеся плоскости (как правило, три), которые медленно вращались вокруг вертикальной оси. Но это были скорее просто плоскости (а не плоские скульптуры, как в «многомерных объектах»), на которых Кочар писал свои фигуры (как правило, реалистические), которые тоже могли из одной плоскости переходить в другую при движении (рис. 22) - например, сидящая на одной плоскости женщина в другой вставала на ноги. Много лет назад, показывая эти объекты своему юному ученику, Кочар как-то сказал: «Ты еще придешь к этому, но своим путем». И вот пророчество учителя свершилось: Рудольф Хачат-

рян своим путем, повинаясь внутренней логике своего творчества и жизненной силе своей самоорганизующейся «формулы», пришел к «многомерным объектам», которые на другом уровне развивают эксперименты Кочара. На другом уровне, так как благодаря своей внутренней «канонической» двуединости и исконной зеркальности фигуры Рудольфа Хачатряна обречены на вечные взаимопереходы. Я был свидетелем того, как элементы его скрещенных сложных фигур неожиданно сами по себе, «без ведома» художника и к его удивлению, переходили одна в другую. У Кочара же переход изображений из одной плоскости в другую целиком является результатом живописи: сними нарисованное на плоскостях, и у тебя останется лишь каркас.

«Многомерные объекты» Рудольфа Хачатряна тоже не исключают их живописного «среза». Некоторые из них к тому же живописно разрисованы (рис. 23), так что стоит зафиксировать объект в любом положении, и ты получишь отличный живописный «холст». Показательно, что Рудольф Хачатрян иногда так и поступает, беря в качестве натуры, или скорее вдохновителя, тот или иной ракурс какого-нибудь «многомерного объекта». Так возникла даже целая серия живописных работ (рис. 24). Художник не исключает, что уже эти двухмерные работы могут послужить в будущем вдохновителем иных трехмерных объектов, уже далеких, возможно, от первоначальных «многомерных объектов», но обязанных своим происхождением той же жизненной потенции найденного Рудольфом Хачатряном первоэлемента творчества - «формулы человека».

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 жанру градациями - достаточно сказать о рельефах разной глубины, которыми часто снабжает Рудольф Хачатрян обе стороны своих скрещенных плоских фигур. О живописном начале «многомерных объектов» мы уже сказали, рисунок же явственно проглядывает в контурах «формул», из которых собираются эти объекты, или же присутствует в некоторых объектах в качестве дополнительного средства выражения.

Каждая плоскость «многомерных объектов» 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 зеркально перевернутых (хоть и повернутых на 90°) идентичных фигур. По сути это зеркальные двойники, которые, подобно своим мифологическим параллелям - идентичным близнецам, порой представляют собой прямые противоположности. Так, некоторые «объекты» составлены из белой и черной зеркально перевернутых «формул человека» (рис. 25). Таким образом, в «объектах» Рудольфа Хачатряна зеркальность, двойничество играют существенную роль в создании эффекта многомерности.

Однако художник задействовал в своих «многомерных объектах» еще одно удивительное явление, которое имеет сугубо двухмерную природу и которое всегда, наравне с зеркальностью, привлекало художника в разные периоды его творчества. Речь идет о тени. Каждая плоскость естественным образом бросает на скрещенную с ней плоскость тень благодаря как своим внешним контурам, так и внутренним отверстиям. В конце 1996 года художник «поймал» этих непостоянных гостей из двухмерного мира, зарисовав их на той поверхности, где они появились. Затем он повернул «объект» таким образом, чтобы «поймать» тень на поверхности соседней плоскости. Так он проделал четыре раза. Чтобы получить тени, образующиеся от того же источника света на четырех других поверхностях, худож-

нику пришлось перевернуть «объект» и проделать ту же операцию - благо верх и низ здесь вполне переставимы. В результате все поверхности покрылись узорами застывшей тени (рис. 26), которая развернулась подобным образом благодаря движению - времени. Так «многомерные объекты» получают еще одно дополнительное подтверждение своему названию - благодаря двухмерной тени, которая в свою очередь появилась здесь благодаря четвертому измерению - времени.

«Многомерные объекты» Рудольфа Хачатряна с первого взгляда напоминают мировое древо - универсальную конструкцию, организующую вселенную, разделяющую ее на три мира по вертикали (верхний мир светил, птиц и небожителей, нижний мир хтонических существ и средний мир людей и наземных животных) и четыре по горизонтали (четыре страны света). Верх и низ «многомерных объектов», как мы только что увидели, так же, как и во многих вариантах мирового древа, зеркально симметричны, а перекрещивающиеся плоскости вроде бы соответствуют четырем странам света мирового древа. Однако, мне кажется, важнее существенное отличие «многомерных объектов» от мирового древа, несмотря на внешнее сходство. Дело в том, что если мировое древо разделяет мир, то «многомерные объекты», наоборот, соединяют некогда разделенное.

И, наконец, следует сказать об одной существенной детали, которая отличает «многомерные объекты» Рудольфа Хачатряна от объектов «живописи в пространстве» Ерванда Кочара. Это то, что последние могут совершать взаимопереходы нарисованных на плоскостях персонажей лишь при вращении вокруг вертикальной оси, тогда как первые в принципе могут вращаться вокруг любой оси: конструктивные особенности составляющих их первоэлементов предполагают взаимопереходы на самых разных уровнях. В этом смысле «многомерные объекты» по своей сути близки к шару, хотя визуально в них доминирует крестовидный остов. Видимо, именно к идеальной форме шара и стремилась в своем саморазвитии «формула человека» Рудольфа Хачатряна. Поэтому не случайно в композицию одного из таких «шаровидных» «многомерных объектов» входит и геометрический шар (рис. 27).

Тут приходит на ум шаровидный образ перволюдей из древнего мифа, воспроизведенного в диалоге Платона «Пир». Согласно этому мифу, предки людей имели по два лица, четыре руки и четыре ноги. Они были трех родов - мужчины, женщины и андрогины. (Двуединный образ Рудольфа тоже не лишен, как мы видели, андрогинных черт.) Этому шаровидному блаженному состоянию пришел конец, когда Зевс наказал перволюдей за их гордость, разрубив каждого вдоль. И с тех пор люди ищут свою утерянную половинку. Можно вспомнить также в связи с утраченным андрогинизмом слова из гностического Евангелия от Филиппа о том, что если Ева снова войдет в Адама и он ее примет, то смерти больше не будет. Уместно напомнить, кстати, что уже двухмерная свастикаподобная «вращающаяся» «формула» Рудольфа Хачатряна напоминает знак вечности, известный во многих традициях (рис. 28). Однако к его «многомерным объектам» еще более применимы слова из другого гностического Евангелия - от Фомы: «Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону, и верхнюю сторону как нижнюю сторону, ...когда вы сделаете глаза вместо глаза, и руку вместо руки, и ногу вместо ноги, и образ вместо образа, - тогда вы войдете в царствие». Рудольф Хачатрян любил приводить эти слова задолго до того, как его двуединный образ, родившись от обычной матери и развившись по своим особым законам, не воплотил эту идею в «многомерных объектах» художника.

Левон Абрамян

Let the one who is looking for
something look until he finds it,
and when he finds it, he will be shocked,
and if he is shocked, he will be surprised...

The Gospel of Thomas

THE MULTIDIMENSIONAL OBJECTS OF RUDOLF KHATCHATRIAN

To understand the unusual sculptures of Rudolf Khatchatrian, or multidimensional objects, as he calls them we need to turn to the dual images from which they originate. If we follow the inner logic of how this protagonist of Rudolf's work emerged, we can say that they were born from a normal mother. I am simplifying things here, but the artist did get the idea for his protagonist from the image of motherhood. If one traces the inherent logic behind the emergence of Rudolf's protagonist, one is led to think that it was born to an ordinary mother. I realize that I am simplifying things slightly, but it remains true that motherhood served as both the model and the original impulse for his dual image. And it is only natural, because the mother is ever ready to duplicate. She is the one who always carries another, small being in the innermost depths of her body, and when that being comes out it keeps the old ties for long - sometimes for its whole life. Rudolf Khatchatrian is drawing the mother and child, this ever-lasting theme in art, and gradually the child becomes part of the mother's body and the change comes about so naturally that one never wonders how it happened. At first sight it looks like the mother is holding the child close, but then you realize that the child is half of the other's body. That the child's face is part of the mother's face, and its little leg is also the mother's leg (plate #1). The artist positioned the bodies in such a way that one doesn't feel any incongruity. To blend the mother and child is apt to appear natural and logical, but Rudolf moves a step further - he puts a child inside any person. The inherently dual nature of motherhood helped him to discover the child in any of us.

What opportunities does Rudolf get from the dual image he created? First of all it can convey two states of one person. Rudolf first approached this back in the 1960s while following his teacher Ervand Kochar's experiments with the so called «open forms in space». At that time he first painted a reclined figure with two heads, one sleeping and one wide-awake (plate #2) but he could not attain then what he has attained now. As he himself believes, the reason was that in his old pictures the figures had the same proportions and, more importantly, were of the same age. In his new work a kind of overlap of two different moments occurs - something that can be often seen in rock paintings. A child for Rudolf is the sign of memory, of the past. This way his new work features the convergence of not only two different states but two different times.

Rudolf's dual images emerge naturally from the human architectonics. The noseline divides a face into the smaller and larger part, a big arm leans over a prop, and a small leg gives the right balance to the whole picture and makes it look monumental where large proportionate leg would have impaired the whole (plates #3-5). In a similar way the broadly spaced steps of the Garni Temple that seem to have been designed for some supernatural giants of the bygone are indispensable for the whole. The seeming disproportion of the huge steps and the tiny temple produces the unique architectural harmony. There is still another example from the Armenian architectural tradition which Rudolf likes to quote. To the fully completed Ripsime monastery a small, incom-

patible belfry was later attached. Though some critics would argue to the contrary, it fits perfectly into the whole composition and renders it more monumental. Many examples of a similar effect can be found and maybe that's where we want to look for the national roots of Rudolf's art. Many of his images may have been inspired by his unfailing admiration of the church architecture of his people.

It is not clear which sex Rudolf's dual images have. The smaller part is endowed with small female breasts and yet the «child» does not look female. Typically for the motherhood theme, even if we set aside the powerful Virgin and Child model, one tends to think of the child as a boy. The androgyne theme in Rudolf's work, as opposed to the work of Ervand Kochar, is not always obvious and always stays unobtrusive. The duality of sex is rather hinted at than stated. Thus, Rudolf Khatchatrian not only uncovers the child in each of us but also the person of the opposite sex.

The dual image created by the artist develops something of an independent existence. The artist seems to follow and capture this development in his works. For instance, the different behavior of the two parts of the dual image lead to a large series of works called «Two states of being» (plates #6,7) in which the two relatively independent parts of the image begin to interact (plates #8,9). When Rudolf populated his pictures with many dual figures, their halves entered into complex relationships which stated a series of works reminiscent of the rocky landscapes found in Rudolf's favorite Zanzegur mountains (plate #10). But what looks like rocks is in fact a multitude of dual figures (plate #11).

The dual image does not only have its own laws of existence but also develops independently and almost biologically. In the series called «Multiplication», hollows of the creatures with the so called «open forms» literally give birth to other similar creatures (plate #12). Sometimes the big central body actually swarms with «newborn» while its hollows frantically produce more and more tiny creatures duplicating the original self (plate #13). The dual image develops by itself until its two components arrive at a certain model or «canon». «The child» is facing the viewer with a distracted smile on his face and the «mother» is looking sideways, her nose protruded into a kind of beak (plate #14). The model figure inherited a big leg from the «mother» which puts it steady on the ground (plate #15).

Yet this figure was not the end of the evolution of the dual image. Rudolf continued his quest for the «formula of man» as he puts it. He has been after it for many years and in different periods actually. To arrive at the latest variant of his formula he had to leave his model figure aside for a while. He started drawing strange clusters composed mainly of legs and arms, without the heads (plate #16). It took Rudolf a whole series of similar plastic compositions (plate #17) to be able to get back to his «formula» again. Now it has borrowed additional legs from the «headless» series which gave the whole figure the symmetry and dynamics of a swastika (plate #18).

This symmetry lifted the legs from the ground and allowed them to rotate around their axle. The legs of the swastika are in motion, they are tracing an endless circle. The dual «formula of man», lifted from the ground became engaged in eternal rotation.

All of this so far takes place on the flat surface of a canvas or paper, in a two-dimensional world but the «formula» continues to develop. Of course it is the artist who never stops experimenting and whose experiments result in whole series of works which could provide enough material for some other artist's lifetime. Yet, one cannot help thinking that the «formula» itself, once produced by the fertile hollows of the artist's images, develops independently changing its «organism» towards a simpler rather than more complex harmony. At the same time, visually Rudolf's works become even more sophisticated - if only because the «formula of man» enters the three-dimensional world of sculpture.

Everything starts when the artists does a seemingly simple thing. He takes two «formulas» (the ones that stand firm on their feet), cuts them out and puts one upside down in

a special slot made in the other. He gets two criss-cross perpendicular surfaces. A mathematician would have probably qualified this trick as a symmetrical transfer, only of a higher rank. What you get visually is an unusual symmetrical sculpture. The potential and vitality of this type of sculpture lies in the fact that the two crossed images obtain a virtually unlimited opportunity of merging. As opposed to its two-dimensional kin whose multiplication led to the so called «landscape» series (plate #11), the three-dimensional «formula» unfolds as a merging of different surfaces. There is also a dimension of time, because the sculptures were conceived as slowly rotating. In other words we could say that the creative potential of the «formula of man» is realized in the «landscape» series in a two-dimensional world, while with rotating sculptures it takes place in a three-dimensional and even four-dimensional world. This explains the name «multidimensional objects» that Rudolf gave to his creation. The infinite interplay of the elements of one «formula» gets even more impossible to trace when Rudolf crosses two seemingly rotating swastika-shaped figures and really makes rotate the whole structure (plates #19,20,21).

Here again we need to mention Rudolf's teacher, Ervand Kochar, who made his «paintings in space» back in the 1930s in Paris. These were generally three vertically connected surfaces which slowly rotated around their axis and not flat-surfaced sculptures like the «multidimensional objects». Unlike Rudolf's, as a rule Kochar's figures were realistic, but the surfaces were also interrelated: for instance, a sitting woman seemed to get up when the painting rotated. Many years ago while showing his works to the Rudolf, Kochar said: «You will also arrive at this but in your own way.» The teacher's prediction turned true: following his own creative logic and the vital potential of his self-developing «formula» Rudolf came to the «multidimensional objects» which continue Kochar's experiments on a different level. This new level is set by the in-built propensity of Rudolf's inherently dual and symmetrical figures to transform themselves from one into another endlessly. I myself witnessed how elements of his complex crossed figures transform themselves unexpectedly and somehow without the artist's deliberate intention. Kochar's visual transformations were different: they resulted from what was painted on the surfaces, not from the shape of the surfaces themselves. The interplay would have stopped had the pictures been removed.

Rudolf's «multidimensional objects» also include the aspect of painting. Some of them make great paintings if viewed from one angle (plate #23). Sometimes Rudolf uses this property and gets inspiration for his paintings from the «multidimensional objects» rather than nature. This has led to a series of paintings (see plate #24). He also thinks that it is not impossible that those paintings would in their turn inspire the creation of new «multidimensional objects» far removed from the original ones but also indebted to the vitality of the main element of Rudolf's art - his «formula of man».

The «multidimensional objects» of Rudolf Khatchatrian are a wonderful alloy of sculpture, painting and drawing, or rather an intrinsic unity of those three modes of artistic expression. Taken as such the «objects» are certainly sculptures with all the properties of this artistic mode, and the crossing surfaces have different reliefs. We have already talked about how the «objects» are painted. As for drawing, this mode of art reveals itself in the contours of the «formulas» that go into the creation of an «object», or is present as an additional characteristic of some of the objects. Different sides of an «object» are mirror images: they not only share the same contour but have the same relief. But their hidden duality is probably even more important. They were first conceived by the artist as mirror images of identical figures turned at 90 degrees. As often happens in mythology, identical twins can be the exact opposites of each other. Consequently, some «objects» are composed of mirror images of one «formula» - one black and one white (plate #25). Mirror effects and cloning play an important role in achieving the multidimensional quality.

There is one other natural effect that plays an important role in the creation of «multi-dimensional objects». It has always interested Rudolf no less than mirror effects. We are talking about shade here. Any surface can cast a shade onto another surface due to its contours and openings in its «body». In 1996 Rudolf first «caught» those volatile guests of the two-dimensional world: he made a picture of the shade on one surface, then turned the «object» so as to capture the same shade on another surface. He did this four times. To capture the shades on the other four surfaces the artist had to turn the object upside down (luckily the top and the bottom are easily interchangeable) and do the same thing all over again. In the end the same pattern was imprinted on all of the surfaces due to the factors of time and movement - a shade frozen still (plate #26). The name of Rudolf's creation - «multidimensional object» - thus gains an additional meaning because the two-dimensional shade appeared here due to a fourth dimension - that of Time.

At first sight Rudolf Khatchatrian's multidimensional objects look like the tree of life - the universal structure dividing the Universe vertically into three worlds (the upper world of planets, gods and birds, the lower world of underground creatures and the middle world of beasts and humans) and horizontally into the four sides of the Earth. As we have seen the top and the bottom sides of «multidimensional objects» are symmetrical mirror-images which is often true for many versions of the Tree of Life, while the crossing planes may correspond to the four sides of the Earth. Yet, for all the similarities of «multidimensional objects» with the Tree of Life, I believe there is a basic difference which is of major importance. While the Tree of Life is drawing divisions, the «multidimensional objects» are bringing things back together.

Finally we should mention one important detail which makes Rudolf Khatchatrian's multidimensional objects different from Ervand Kochar's «paintings in space». With the latter, the protagonists drawn on different surfaces can undergo transformations only when the «paintings in space» are rotated around their vertical axle. Rudolf's «objects» theoretically can rotate around any of their axles because their constructive elements afford multiple opportunities for transformation. In this sense the «multidimensional objects» are closer to a sphere even though visually their cross-shaped frame is more prominent. It may be that the spontaneous development of Rudolf's «formula» was itself aimed at the ideal form - that of a sphere. It is not an accident that a geometrical sphere became an element in one of such «spheric» «multidimensional objects» (plate #27).

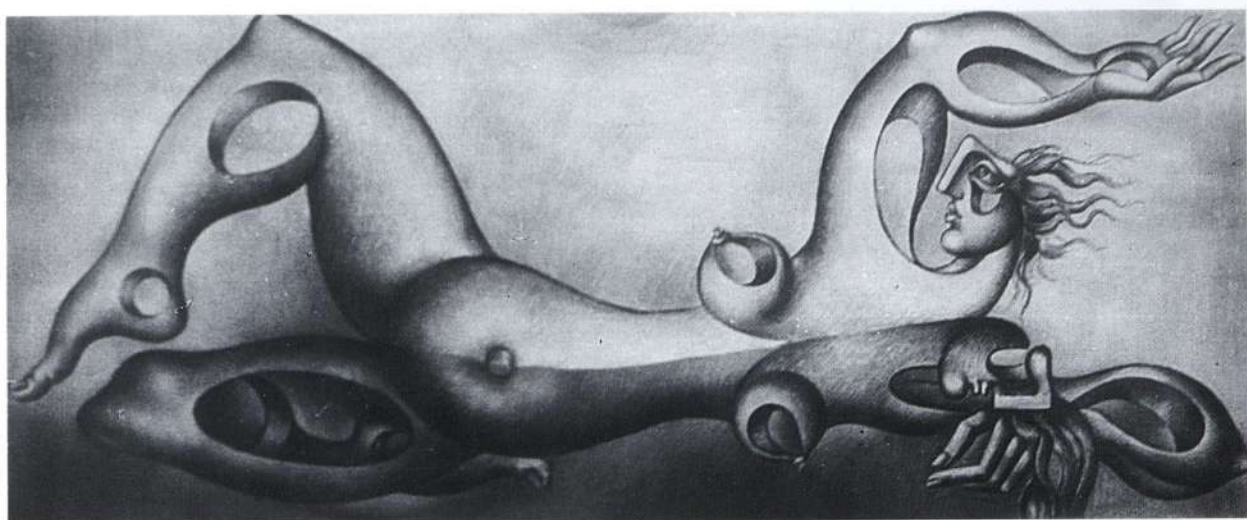
This reminds one of the ancestors of humans from an ancient myth cited in Plato's «Feast». According to that myth, the ancestors of humans had two faces, four arms and four legs. They had three sexes - men, women and androgynes. (As we remember, Rudolf's dual image also carries some traits of androgynes.). The state of fulfilled spheric bliss came to an end when Zeus punished the ante-humans for their arrogance by cutting the whole in two pieces. Since then people have to look for their lost halves. In relation to the lost androgynism one can recall the words from the gnostic Gospel of Philip that if Eve enters Adam again, and he accepts her, Death will be no more. We may mention here that the swastika-shaped two-dimensional rotating «formula» already looks a lot like the sign of eternity known to many cultures (plate #28). Yet, for the «multidimensional objects» the words from another apocryphal Gospel - that of Thomas - are even better suited: «When you make the two one...and the above like the below...and when you put eyes in place of an eye, and a hand in place of a hand, and a foot in place of a foot, and a likeness in place of a likeness; then will you enter the kingdom». Rudolf liked to quote these words long before his dual image which born from an ordinary mother and developed according to its own logic, gave tangible shape to this idea in the «multidimensional objects».

Levon Abrahamian



1

Գրվախառնուրդ, 1990
Объятие, 1990
Embrace, 1990





3

Эфигири V, 1990
Фигура V, 1990
Figure V, 1990



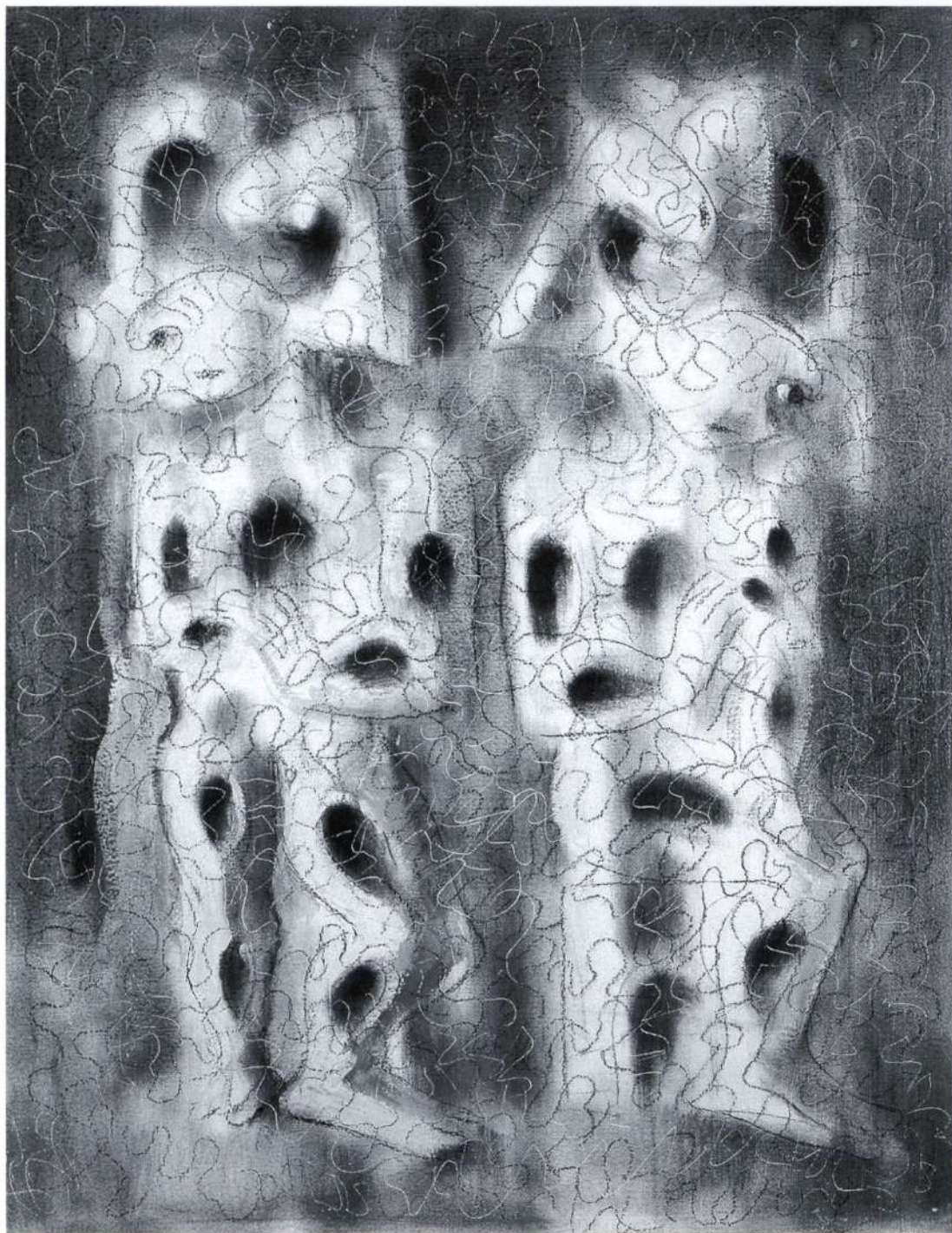




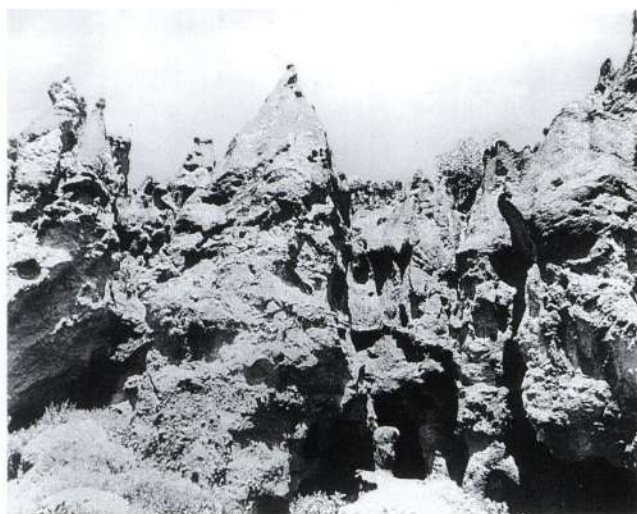


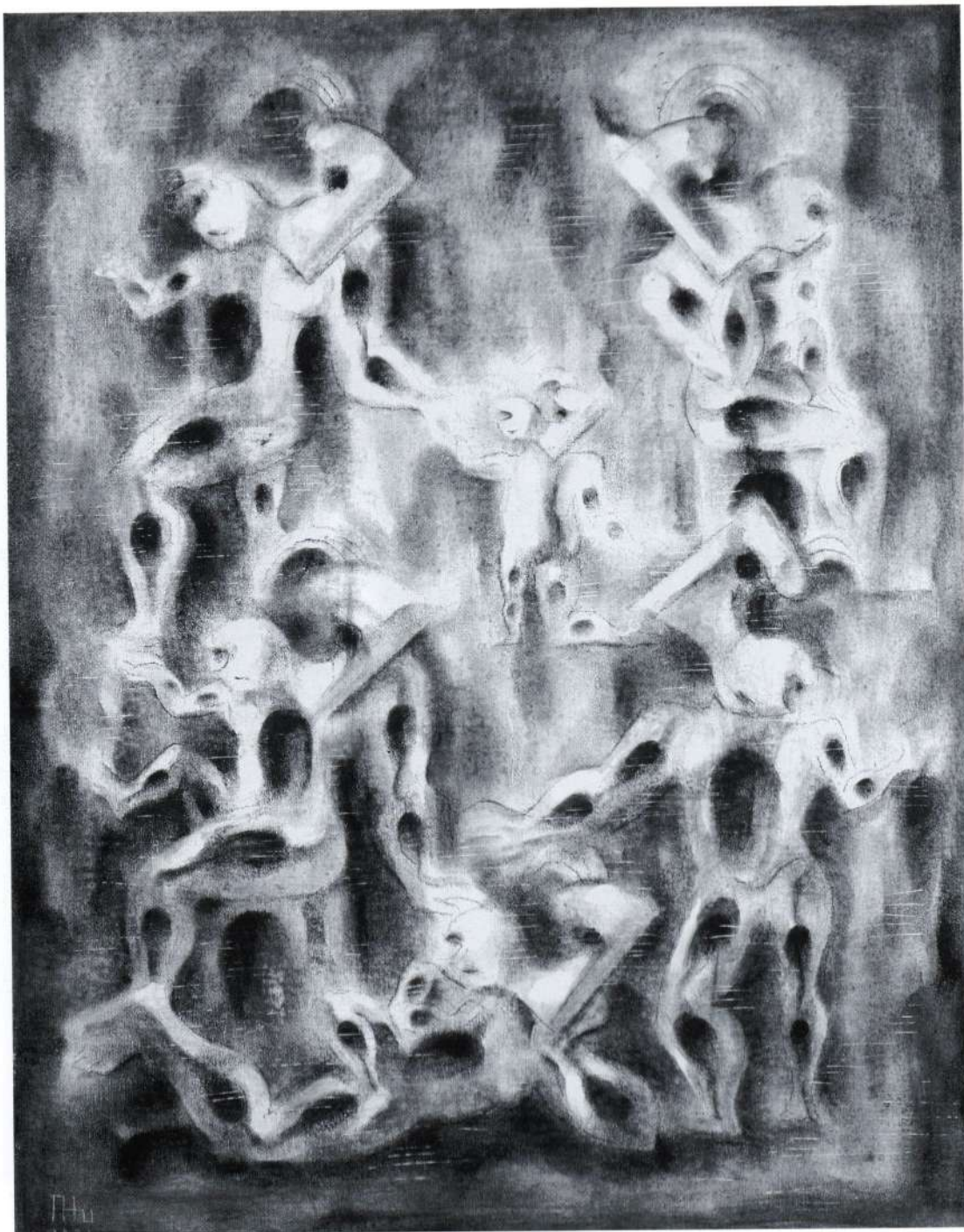
7

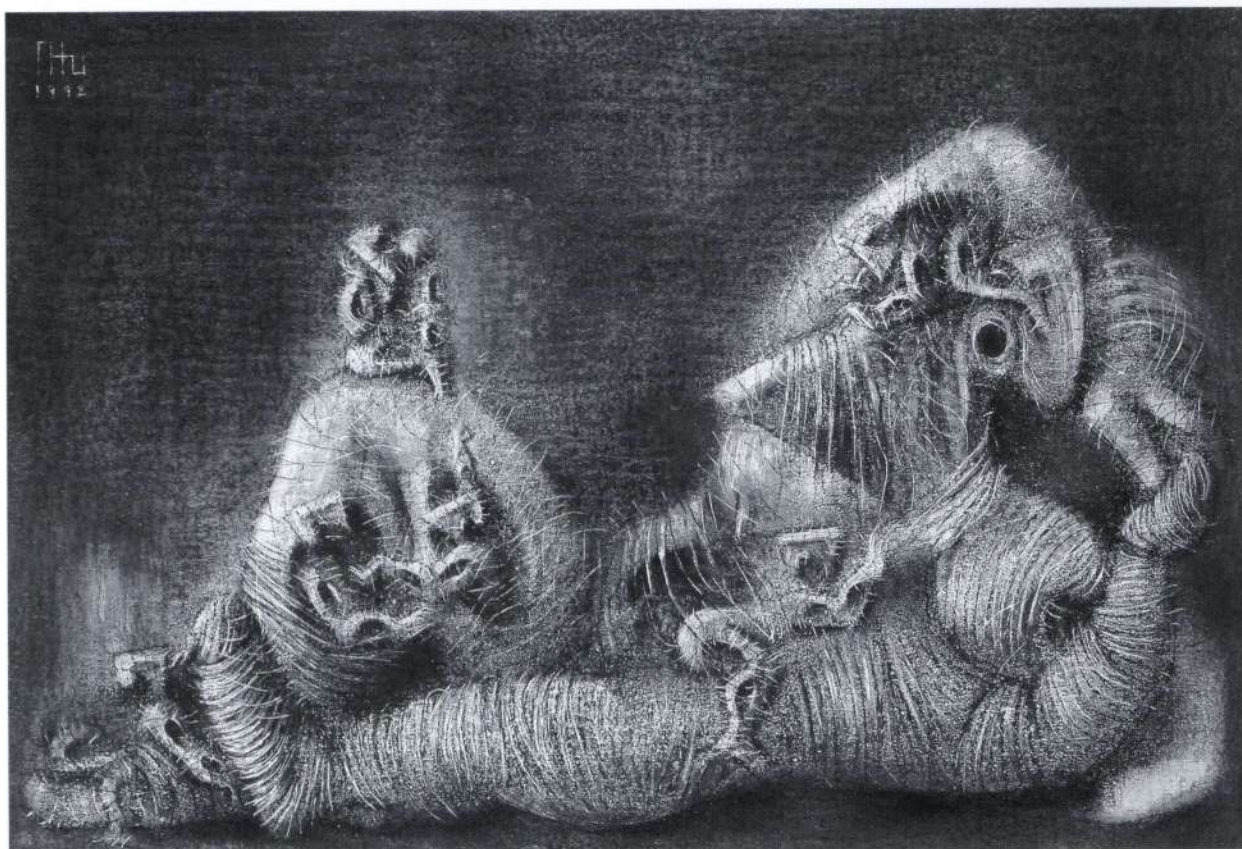
Հնամ ֆիգուրան քիթուի հետ, 1991
Спящая фигура с бабочкой, 1991
Sleeping Figure with Butterfly, 1991













13

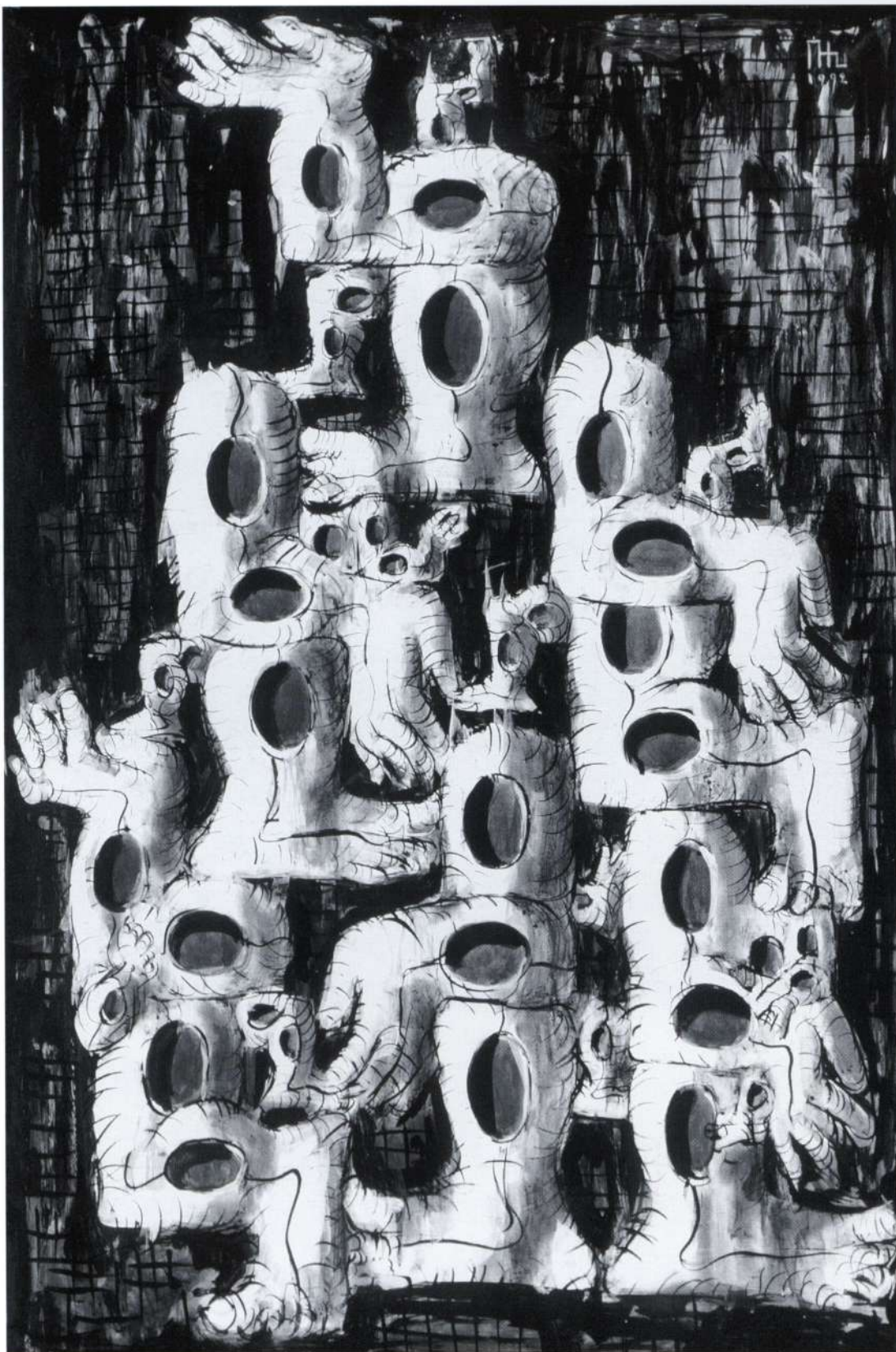
Anti I, 1992
Сон I, 1992
Sleep I, 1992

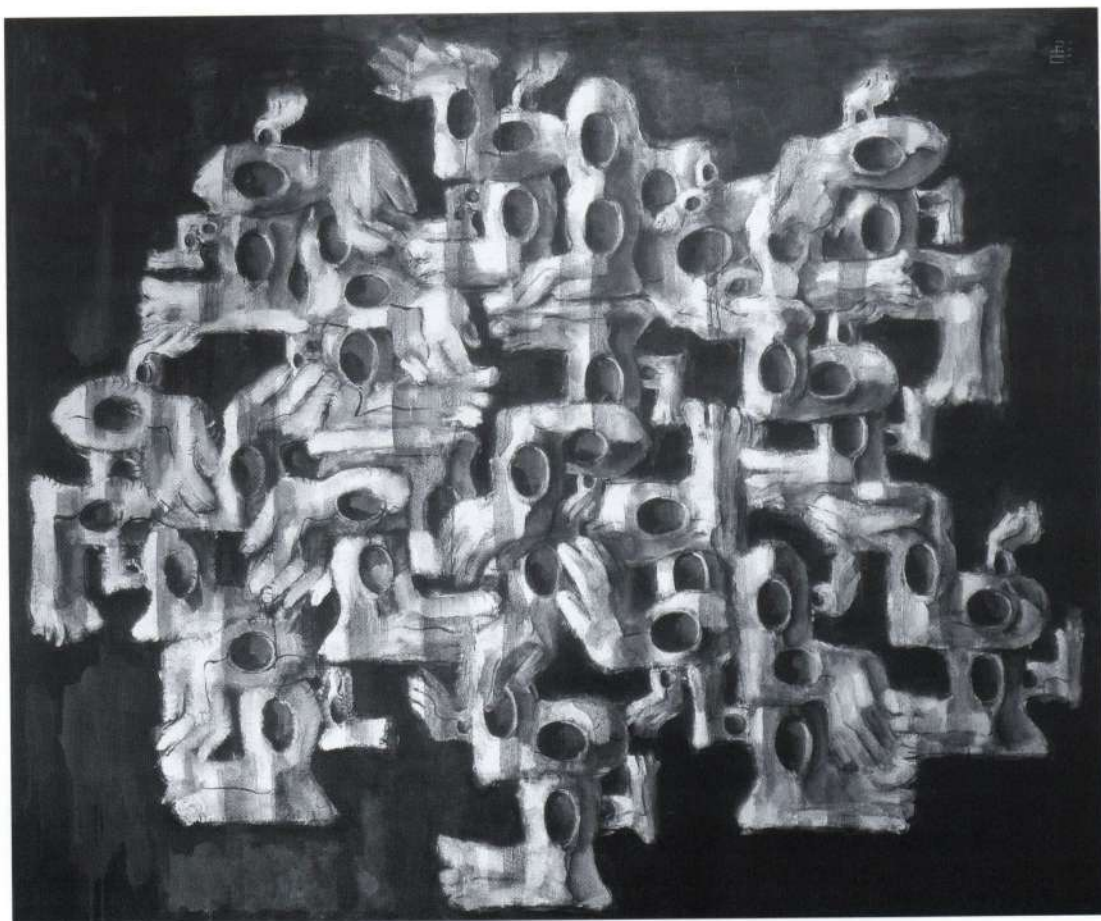




15

Մանգանո ֆիգուր I, 1992
Сстоящая фигура I, 1992
Standing Figure I, 1992

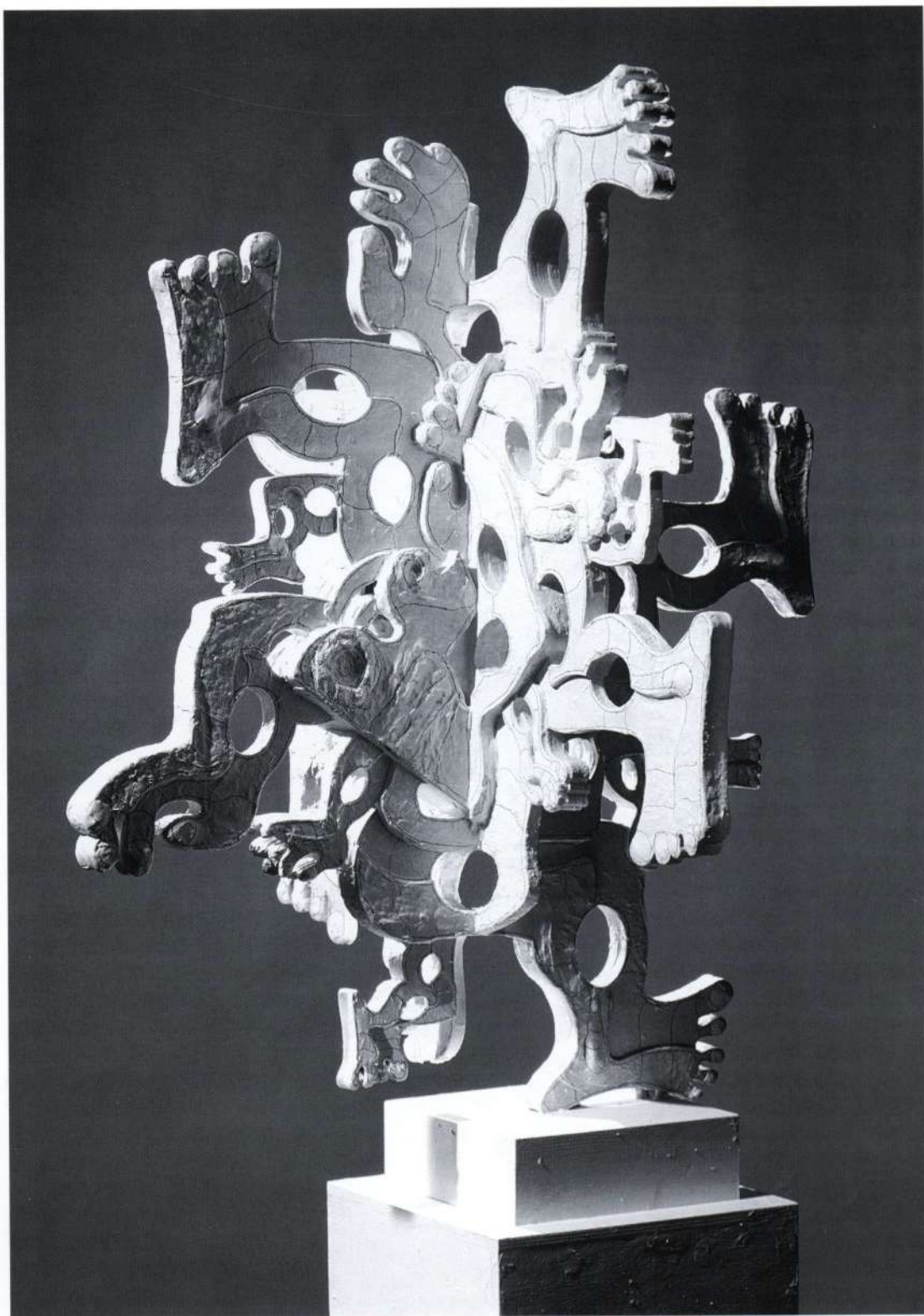


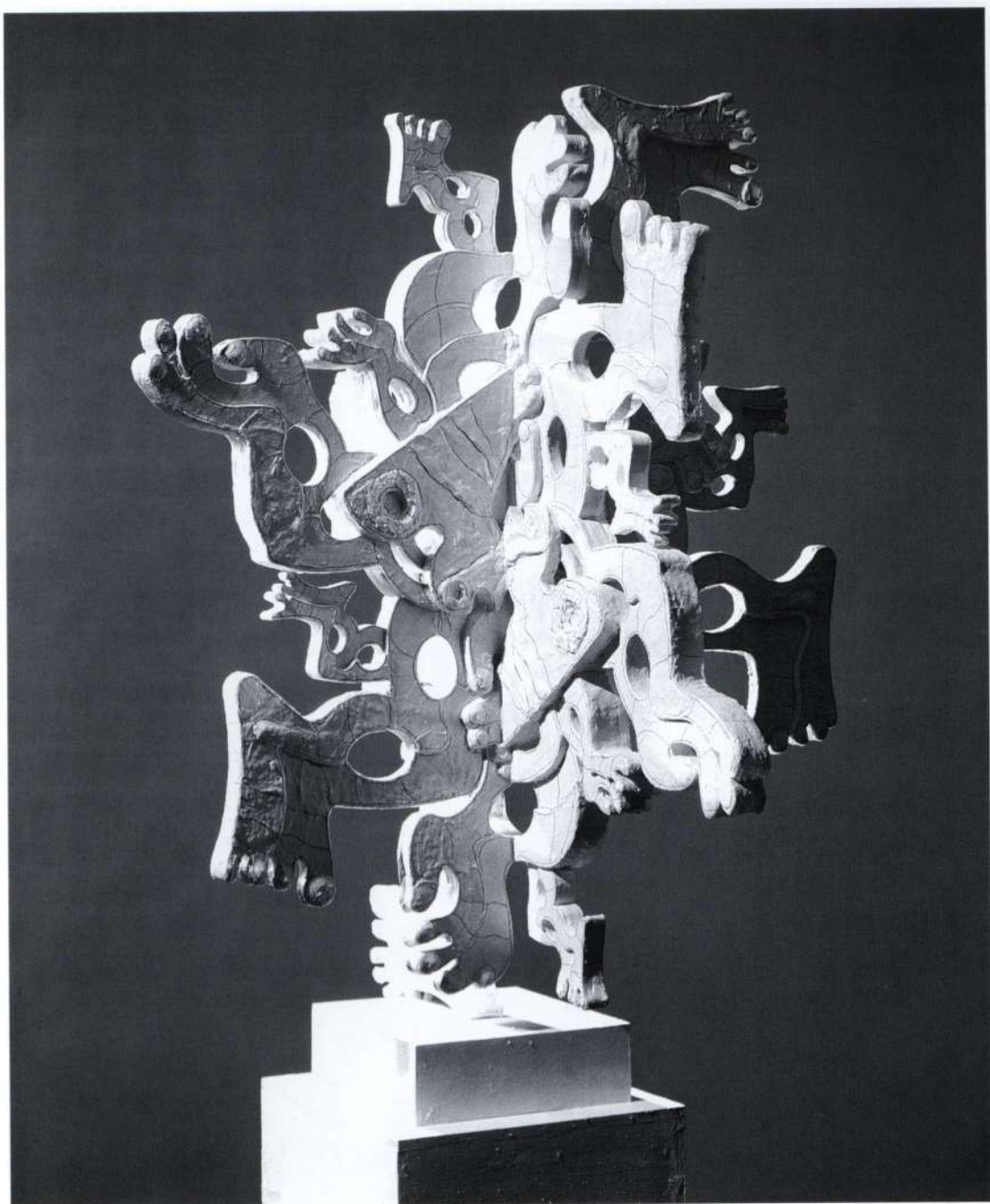


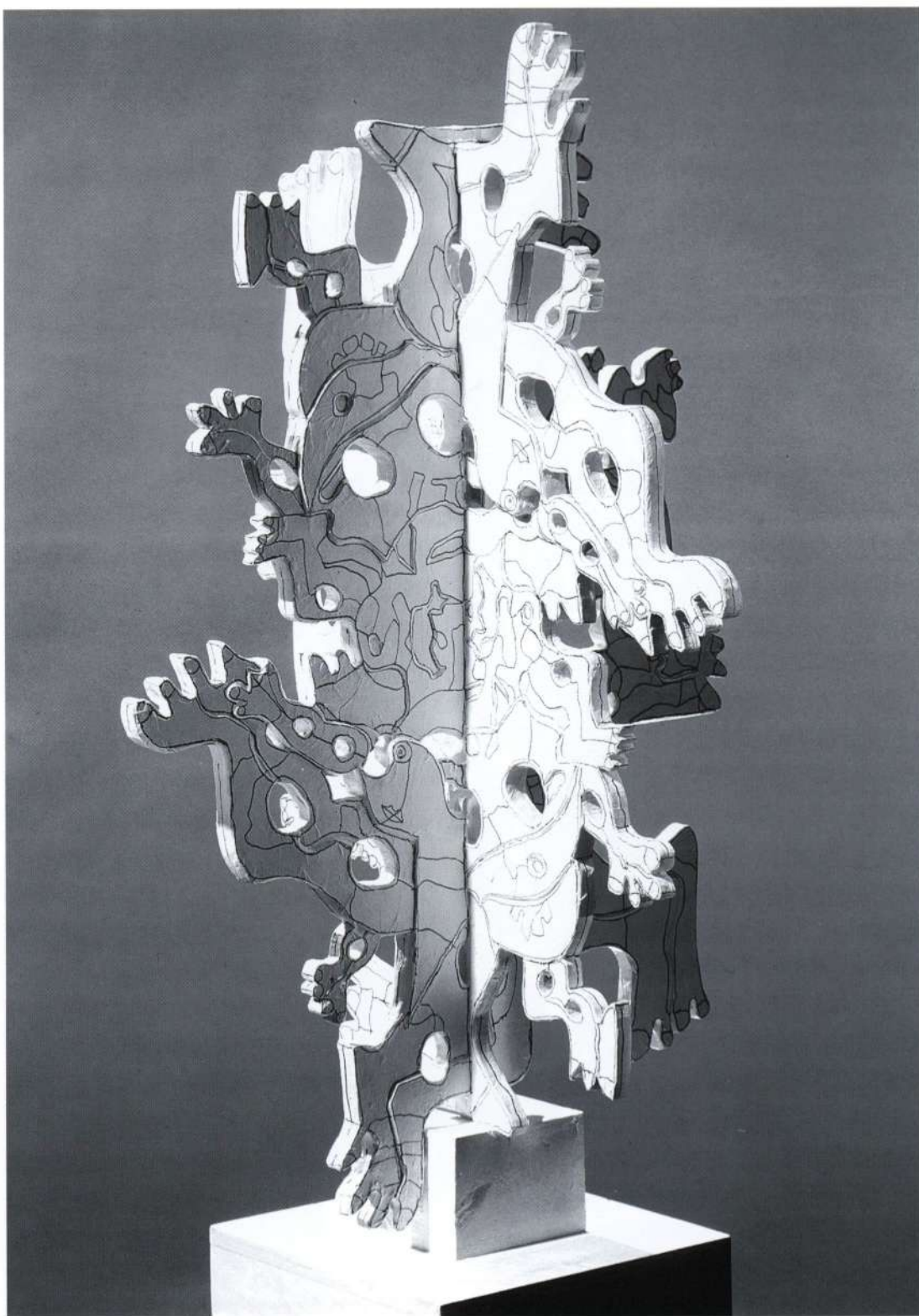
17

Կոմպոզիցիա XI, 1992
Композиция XI, 1992
Composition XI, 1992









21

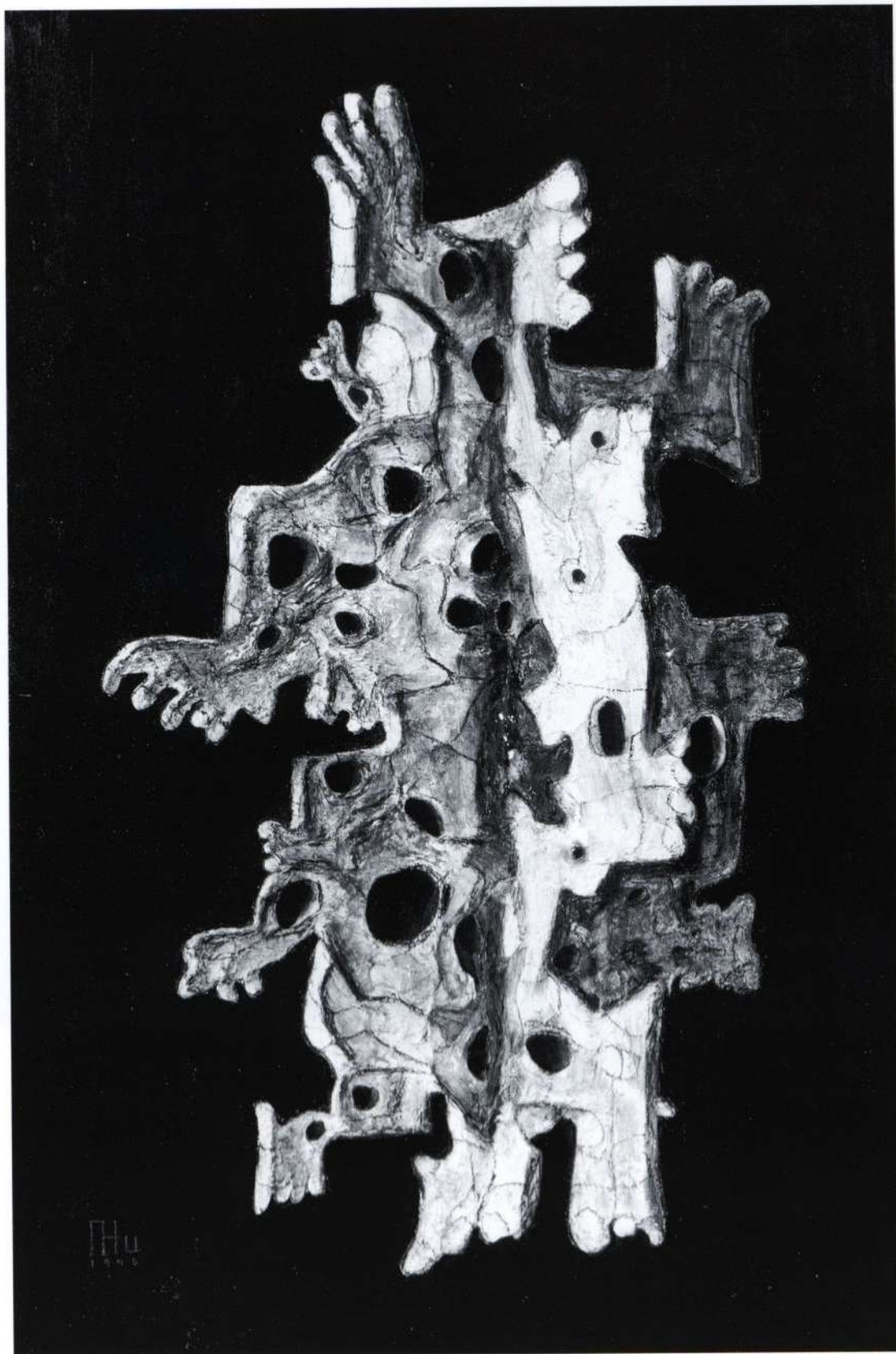
Բազմաչափ օբյեկտ II, 1996
Многомерный объект II, 1996
Multidimensional object II, 1996

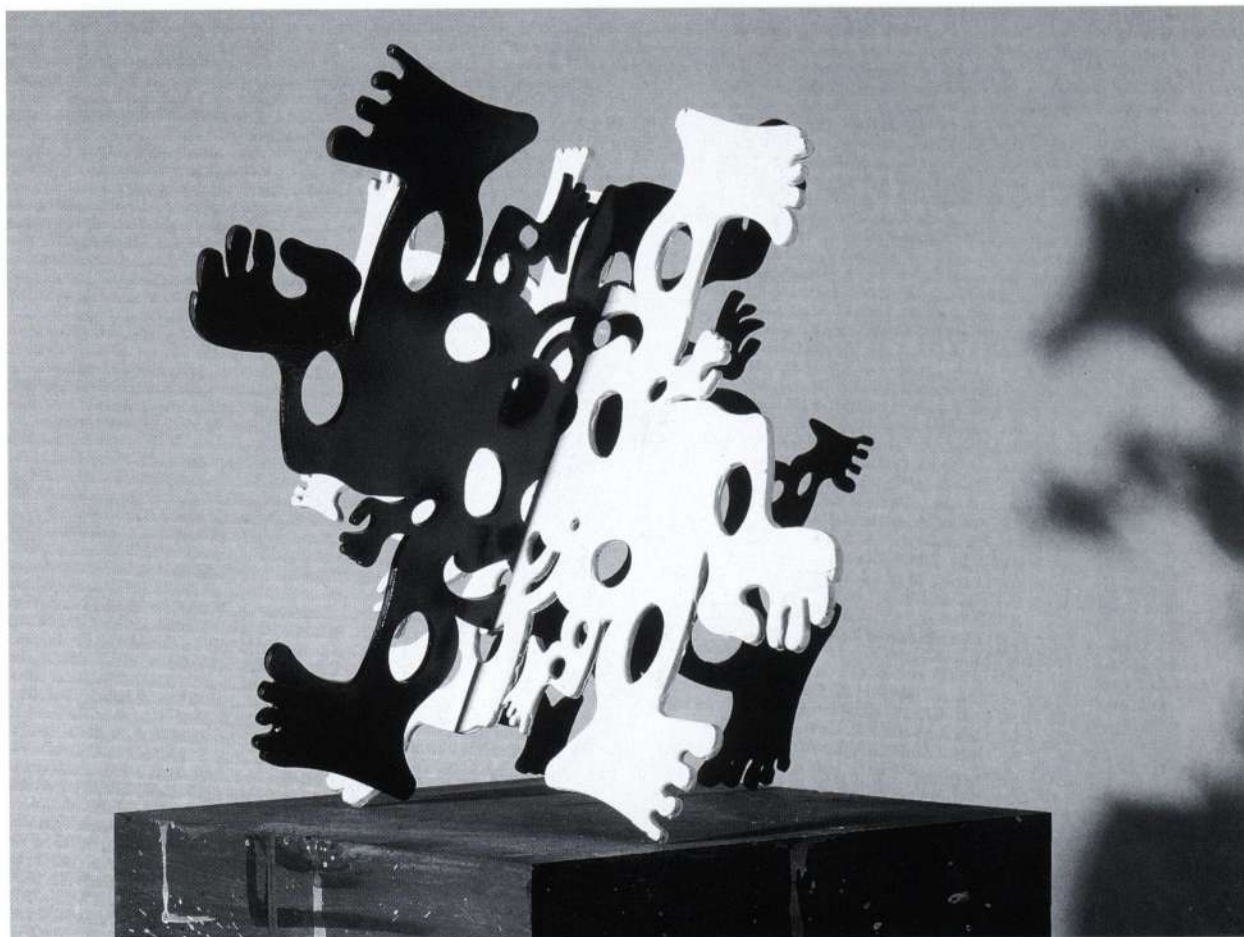




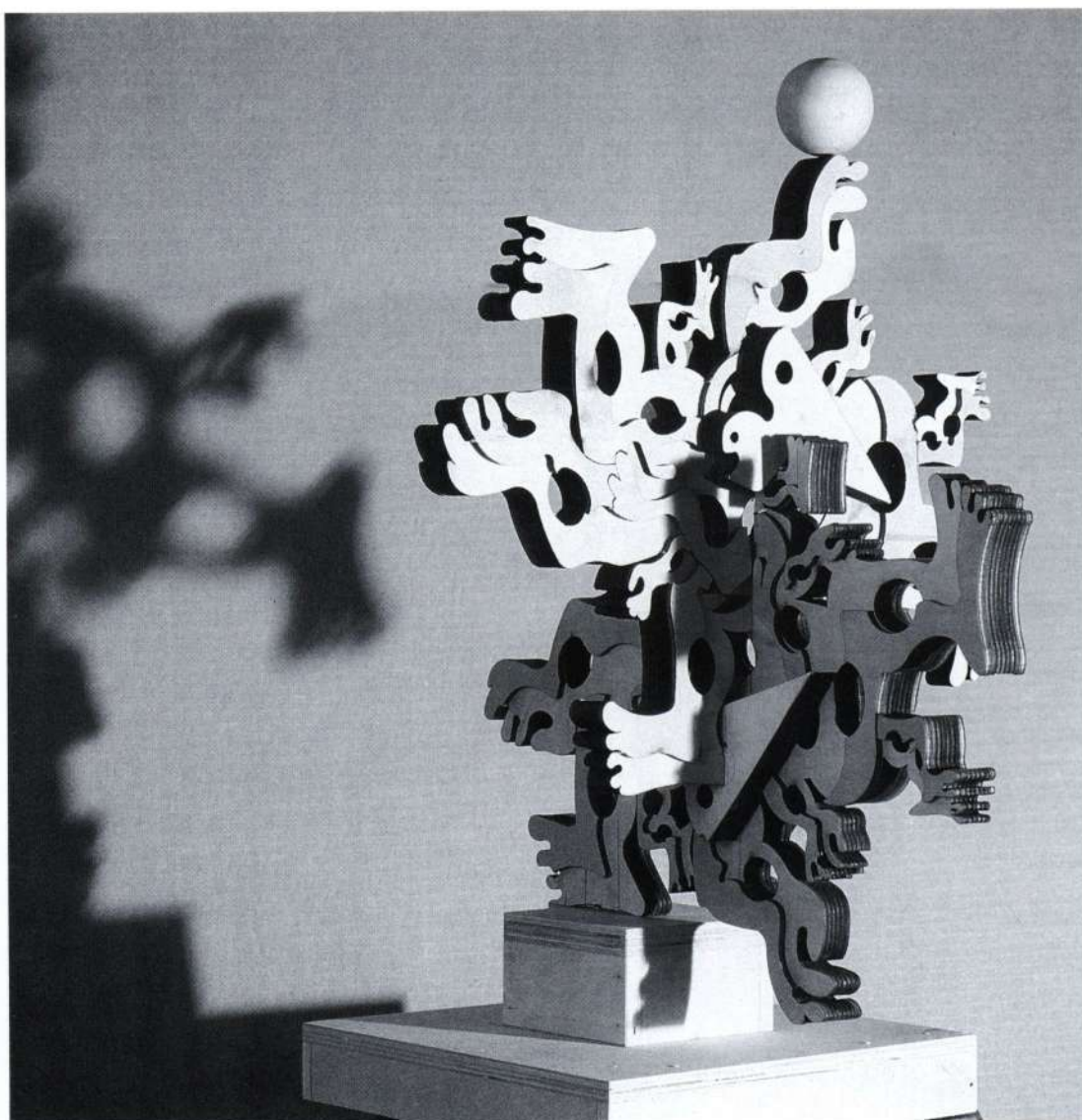
23

Բազմաչափ օբյեկտ III, 1996
Многомерный объект III, 1996
Multidimensional object III, 1996











Կատալոգ

1. Գրկախառնություն, 1990, լեկաս, սեպիա, 100x80
2. Գիշեր և ցերեկ, 1968, թուղթ, ջրաներկ, 15x40, մասնավոր հավաքածու,
Լոս Անջելես
3. Ֆիգուրա V, 1990, լեկաս, սեպիա, ածուխ, 65x55
4. Նստած ֆիգուրա VI, 1991, լեկաս, խառը տեխնիկա, 80x65
5. Սբ. Հովհաննիսի տաճարը, VII դար, Հայաստան,
6. Բնած ֆիգուրան հայելու հետ, 1991, լեկաս, խառը տեխնիկա, 45x33,5,
մասնավոր հավաքածու, Լոնդոն
7. Բնած ֆիգուրան թիթեղի հետ, 1991, լեկաս, սեպիա, պիզմենտ, 110x90
8. Երկխոսություն, 1991, լեկաս, խառը տեխնիկա, 45,5x35
9. Երկխոսություն, 1991, լեկաս, խառը տեխնիկա, 115x95, մասնավոր
հավաքածու, Փարիզ
10. Չանգեզուրի լեռները, Հայաստան
11. Խմբային կոմպոզիցիա IV, 1991, լեկաս, խառը տեխնիկա, 65x50,5
12. Պարկած ֆիգուր, 1992, լեկաս, սեպիա, պիզմենտ, 35,5x48,5
13. Բուն I, 1992, լեկաս, սեպիա, պիզմենտ, 35x45
14. Նստած ֆիգուր VII, 1992, կտավ, ակրիլ, 76x61
15. Կանգնած ֆիգուր I, 1992, կարտոն, ակրիլ, տուշ, 21x16
16. Կոմպոզիցիա IX, Աշտարակ, 1992, կտավ, ակրիլ, տուշ, 100x65,5
17. Կոմպոզիցիա XI, 1992, կտավ, ակրիլ, 213x177, ՄԱԿ-ի հավաքածու, Ժնև
18. Ֆիգուրա II, 1993, կտավ, ակրիլ, 100x90, մասնավոր հավաքածու,
Փարիզ
19. Բազմաչափ օբյեկտ I, 1996, փայտ, խառը տեխնիկա, 74x40x45,
մասնավոր հավաքածու, Փարիզ
20. Բազմաչափ օբյեկտ I, 1996, փայտ, խառը տեխնիկա, 74x40x45
21. Բազմաչափ օբյեկտ II, 1996, փայտ, խառը տեխնիկա, 66x32x30
22. Բոջար
Նկարչությունը տարածության մեջ, 1929, թիթեղ, յուղաներկ, 80x30x40,
մասնավոր հավաքածու, Փարիզ
23. Բազմաչափ օբյեկտ III, 1996, թիթեղ, ակրիլ, 25x14x14
24. Պրոյեկցիա I, 1996, կտավ, խառը տեխնիկա, 112x70, մասնավոր
հավաքածու, Փարիզ
25. Բազմաչափ օբյեկտ IV, 1996, թիթեղ, ակրիլ, 24x30x30
26. Բազմաչափ օբյեկտ V, 1996, մետաղ, ակրիլ, 40x30x30
27. Բազմաչափ օբյեկտ VI, 1997, փայտ, ակրիլ, 50x45x46
28. Հավերժության նշան, Հարթաքանդակ, XVII դար, Հայաստան

Կատալոգը հրատարակված է Հայաստանի Ազգային
Պատկերասրահում Ռուդոլֆ Խաչատրյանի հորելյա-
նական ցուցահանդեսի կապակցությամբ:

Յուզահանդեսի հովանավոր՝ Ա. Պողոսյան:

Երևան, 1997թ.

РУДОЛЬФ ХАЧАТРЯН

МНОГОМЕРНЫЙ ОБЪЕКТ



THE MULTIDIMENSIONAL OBJECT

RUDOLF KHATCHATRIAN



1 9 9 7