

Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна

Левон Абрамян · большая аналитическая статья к каталогу · 1993

ИСКУССТВО И МИФОЛОГИЯ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

"И свет во тьме светит, и тьма не объяла его"

Когда Рудольфу Хачатряну было тринадцать лет, с ним случилось удивительное событие, которое постоянно живет в его памяти и которое во многом предопределило его судьбу. Однажды ночью, когда он был в постели, над ним возникло чье-то лицо, которое пристально смотрело на него. Лицо – вернее, лик – было соткано из света и висело низко, чуть ли не на расстоянии вытянутой руки, и исчезло лишь когда Рудольф не выдержал и закричал от страха. Немного позже его первый и единственный учитель Ерванд Кочар, познакомившись с работами Рудольфа и узнав о ночном видении, сказал, что мальчика посетил сам Господь и направил на него свой указующий перст. Сам Рудольф тоже убежден, что видел в ту ночь Бога и что с тех пор Бог следит за ним.

Но в этом видении есть и другая знаменательная особенность, с которой связано уже искусство Рудольфа Хачатряна. Лик, по сути, был световым портретом на черном фоне, неким негативом, который как бы отпечатался позитивом на позднейших портретах Рудольфа. Как луч света прочерчивает светлую линию во мгле, так остро отточенный карандаш оставляет темный след на белой бумаге. Недаром рисунки Рудольфа, как правило, не имеют фона и пронизаны светом. Но это больше касается рисунков московского, зрелого периода, к которым мы еще вернемся.

Одна из самых удивительных сторон творчества Рудольфа Хачатряна – это то, что он фактически не учился рисовать, а, взяв карандаш в руку, сразу проявил себя зрелым художником. Это хорошо видно из его сохранившихся детских рисунков. Как будто он не только носил в себе мастерство великих рисовальщиков прошлого, но и их видение мира. Рудольф-подросток повесил на гвоздь кусок ткани и стал рисовать драпировки, не зная, что так поступали его великие предшественники. Причем нарисованное так походило на знаменитые Леонардовские драпировки, что Кочар воскликнул: "Дух Леонардо жив!", впервые произнеся перед мальчиком имя гениального флорентийца.

Затем, в молодые годы, Рудольф отошел от реалистического рисунка, поддавшись всеобщему увлечению модернистическими течениями. В этот период, особенно в начале 60-х годов, наиболее характерным для него было обращение, вслед за маэстро Кочаром, к "открытым формам в пространстве" – способу изображения натуры с зияющими тут и там пустотами. Но в отличие от маэстро, молодой Рудольф создавал эти пустоты "открывая форму" не произвольным формальным образом, а удалял из анатомии

человека преимущественно те части, которые делают его земным, плотским. Тем самым Рудольф создавал некий образ "Человека из иного мира", как он его сам называл, человека аскетического и духовного. Затем этот бесплотный человек удалился в свой иной мир, до лучших для него времен, а Рудольф в 1971 году, уже живя в Москве, вновь обратился к реалистическому рисунку своего детства. Это, конечно, не было повторением ранних рисунков и манеры, а естественным их продолжением, как будто не было промежуточного бурного и беспокойного периода формальных исканий, принесших Рудольфу Хачатряну известность и признание. Это был своеобразный возврат к детству. Божественный негатив, о котором мы уже говорили, всегда, видимо, стоявший перед глазами Рудольфа, наконец, проявился в его светоносных рисунках этого периода.

Эпоха рисунка или возвращение к детству

Рисунок для Рудольфа Хачатряна вообще знаменует начало новой, третьей эпохи в эволюции изобразительного искусства. Речь идет не о рисунке-эскизе или рисунке-подготовке, который существовал всегда, а о рисунке самостоятельном и самодостаточном, каковым является творчество Рудольфа Хачатряна этого периода. Но чтобы представить суть этой третьей эпохи, следует кратко очертить первые две эпохи триады, которую вычленил Рудольф. Его триада соотносится со Святой Троицей, в каждую эпоху на первый план последовательно выдвигаются Отец, Сын и Дух Святой. Первая эпоха – эпоха скульптуры, и первый здесь мастер – Бог-творец, который создает, лепит человека "из праха земного". Но тот, первый скульптор, работал в жанре автопортрета, так как создавал Адама по своему образу и подобию. Вторая эпоха идет под знаком Сына. Как считает Рудольф, первым трехмерным живописным произведением был "автопортрет" Христа, который тот сотворил, приложив к лицу кусок чистого холста – согласно легенде, этот портрет был сделан по заказу эдесского царя Абгара, чтобы вылечить его от проказы, или, согласно более поздней легенде, он отпечатался на полотенце сердобольной Вероники. Как видим, и вторая эпоха начинается с автопортрета. Она несет в себе память о первой и во время своей кульминации возрождает ее. Недаром во время Возрождения вначале открыли античные скульптуры. Также и перспектива, объемность, появившиеся в живописи, возвращали к объемным творениям Отца-скульптора. И вот, согласно Рудольфу, приближается третья эпоха – эпоха Духа Святого, выявляющего себя в рисунке. Здесь тоже все начинается, можно сказать, с автопортрета. Но это автопортрет опосредованный, каким и должно являться творение Духа. Вспомним, как ночное видение Рудольфа "отпечаталось" в его рисунках. Здесь Рудольфу выпала миссия выявить это в многочисленных портретах (и собственных автопортретах) – земных отблесках божественного прототипа. Подобно Предтече, "он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о

Свете". Вспомним, кстати, отпечаток на Туринской плащанице, негативный характер которого приближает его к зеркальным "автопортретам" независимо от недавних сомнений ученых в вопросе его датировки.

"Искусство – зеркало природы", – говорил Леонардо. А так как сотворенный Богом мир сам "зеркален" по отношению к божественному прототипу, то, как полагает Рудольф Хачатрян, художник, "зеркально" отображающий эту "зеркальную" природу, приближается к ее истинной, божественной сути.

Следует отметить, что каждая эпоха не идет под исключительным диктатом скульптуры, живописи или рисунка. Так, древние раскрашивали свои скульптуры, то есть в них присутствовало уже нечто от живописи. Рисунок же лежит в основе композиции любой скульптуры. Или же в живописи налицо трехмерность, качество, доставшееся ей от скульптуры, о чем мы уже говорили, а рисунок при иных техниках живописи, например фламандской, играет важную структурную роль, оставаясь скрытым в основе подготовки. Показательно, что даже в нефигуративной живописи наиболее значительное создано теми, кто владеет классическим рисунком. Видимо, три эпохи Рудольфа, или три изобразительных начала, – это не нечто разрозненное, а проекции некоего триединства, которое выказывает ту или иную свою сторону в те или иные эпохи. По логике Рудольфовых построений в эпохе рисунка должны проявиться живописная и скульптурная основы – скоро мы увидим, что так оно и случилось. Более того, как вторая эпоха "возродила" скульптуру, так третья эпоха должна была "возродить" живопись. Это стало очевидным, когда в начале 80-х годов Рудольф решил рисовать на левкасе – грунте, на котором писались иконы.

Если графит или сепия прочерчивают свой путь на пассивной, "мертвой" поверхности бумаги или картона, преодолевая их инертность, то та же сепия на левкасе вступает совсем в иные отношения с "живым" мелом, который составляет основу грунта. Именно благодаря такому активному взаимодействию и возникает то, что вносит в рисунки Рудольфа на левкасе качества живописи. Это соединение графита и мела неминуемо приводит к богатым полутонам, наконец, к появлению фона, так что рисунок на левкасе приобретает и внешнее сходство с живописью. Подчеркнем, что это внутренняя закономерность развития рисунка Рудольфа, а не подражание живописи. Кстати, в молодые годы исканий Рудольф много занимался и живописью, однако, как он сам признается, сердцем к ней не был привязан.

Но настала ли эпоха рисунка? Или Рудольф Хачатрян является ее предтечей, явившимся слишком рано? Как бы то ни было, его творчество и судьба удивительно следуют закономерностям выделенной им эпохи, пусть даже эта эпоха представлена единственным художником – Рудольфом Хачатряном. Впрочем, очень может быть, что эта эпоха предназначена только для него – недаром Рудольф как-то сказал молодому художнику,

неумело пытавшемся его копировать, что идти за ним очень трудно, даже невозможно, так как он есть и идущий по мосту, и сам мост.

Второй возврат или возвращение бесплотного героя

Осенью 1988 года в творчестве Рудольфа Хачатряна наметился еще один возврат, на этот раз к поре молодости, а именно – к открытым формам. Случилось так, что я стал свидетелем этого и даже оказался причастным к нему. Рудольф рисовал сцену с Фомой Неверующим и решил писать его с меня. Когда он закончил реалистический портрет Фомы и приступил к центральной фигуре Христа, тот вдруг стал приобретать черты его персонажей периода "открытых форм": в нем появились такие же отверстия и полости, и Фома вложил свой испытующий палец не в раны, а в зияющие пустоты в теле Христа (кат. 156). Так в творчество Рудольфа Хачатряна вернулся его Человек из иного мира.

Непосредственно следующий за этим период был ознаменован, можно сказать, бурным праздником в честь возвращения вновь обретенного героя. Он стал помещаться в самые разные ситуации, причем художник пытался приблизиться с помощью этого образа к двум тайнам, которые занимали его всю жизнь – к зеркальному отражению и тени. Говорить об этом периоде довольно трудно, так как соответствующих работ практически не сохранилось – Рудольф сошлифовал левкасы, чтобы освободить поле для дальнейших поисков, ибо, как мы вскоре увидим, поиск своего героя продолжался еще долго – вплоть до 1993 года. Но помнить о нем все же, думаю, необходимо, если мы хотим понять, как художник пришел к окончательному решению. Главное, реалистический персонаж, с которым непременно соседствовал бесплотный герой Рудольфа Хачатряна, был преимущественно женщиной, как, например, на картине со Св. Магдалиной (кат. 155), единственной сохранившейся работой этого типа. И тут Рудольф вспомнил, что знал его гораздо раньше, в четырех-пятилетнем возрасте, когда предавался странным мечтаниям о своем двойнике-аскете, бестелесном и безвозрастном рыцаре (он даже ощупывал себя, чтобы удостовериться, есть ли у него плоть и кости), который жил с некой плотской нагой женщиной зрелых очертаний. Жили они под землей – детском представлении иного мира, – вдали от людей, в любовном и одновременно духовном слиянии – ведь двойник маленького, но не по годам зрелого Рудольфа был бестелесным, а его подруга – телесной. Теперь Человек из иного мира, а на деле духовный двойник Рудольфа, приобрел свою желанную пару – на картинах он стал соседствовать с реалистической нагой женщиной. Таким образом, возврат оказался не к молодости, а к раннему детству. Скачок назад оказался направленным в гораздо более давние времена, чем при первом возвращении.

В поисках формулы человека

Если строго придерживаться хронологии, то следующий, лондонский, этап творчества Рудольфа Хачатряна (1989-1993) со всеми своими периодами шел под общим знаком поиска главного персонажа, или "формулы человека", как называет его Рудольф. Сперва он пришел к тому, что вычленил из образов героев предыдущего периода лишь условную человеческую фигуру, сохранившую только основные универсальные части человеческого лица и тела, но без обозначения пола (кат. 169). Правда, иногда в ней угадываются неуловимые мужские черты, иногда женские, часто пол можно узнать по пластике и взаимодействию фигур, как, например, на "Пьете" (кат. 157). С помощью этого образа Рудольф стал создавать множество работ самого разного рода и даже в различных жанрах. Так, кроме работ в знакомой нам уже технике левкаса, появились рельефы и плоские скульптуры, обыгрывающие тень как полноправное изобразительное средство (кат. 171, 172, 175). Или же тень от плоской скульптуры становилась моделью для самостоятельных картин (кат. 176, 177) или рельефов (кат. 174).

Каждое из этих исканий могло бы с легкостью стать основой для целых направлений, если бы Рудольф надумал остановиться на нем, а не продолжать упорные поиски, подталкиваемые некой не вполне осознаваемой сверхцелью. Вообще иногда становится не по себе, когда даешь вдруг себе отчет, что все эти многочисленные произведения созданы одним художником. Так, примерно за один только 1992 год Рудольфом Хачатряном создано около трехсот работ, выполненных в разной технике, которые вполне могли бы представить творческий путь длиною в целую жизнь, настолько они составляют единое целое, со своим началом, внутренней динамикой развития, завершением и открытостью к будущим поискам.

Упомянутая выше формула человека в 1991 году трансформировалась в странный двуединый образ, который стал активно заселять картины Рудольфа Хачатряна. Однако прежде чем рассмотреть, откуда он возник и во что он далее обратился, я хотел бы поведать о том (Рудольф не раз говорил мне об этом), что существует три способа отображения мира. Первый – это когда ты в точности и мастерски отображаешь внешний мир на бумаге, холсте или воплощаешь в скульптуре. Второй способ – когда удастся воссоздать и то чудо, которое лежит в основе отображаемого внешнего мира. И, наконец, есть третий, высший, наиболее труднодостижимый способ – когда ты создаешь некий несуществующий мир, но при этом вдыхаешь в него чудо реальной жизни. Таков мир искусства, например, древних египтян или современных традиционных обществ. Можно сказать, несколько упрощая, что прежде Рудольф Хачатрян преуспел главным образом в первых двух способах отображения мира. Последний же этап его творчества – это "третий путь". Рудольф Хачатрян создает нечто несуществующее в реальной жизни, но наделенное чудом жизни.

Что же это за несуществующий мир и что за существа его населяют? Если проследить внутреннюю логику появления 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, 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 мы даже не задаемся вопросом, как это произошло (кат. 205). Мы привыкли, что ребенок всегда в объятиях матери, что он максимально приближен к ней, как бы врос в нее. Рудольф Хачатрян фактически снимает "как бы", но так мастерски, что мы этого даже не замечаем. Идеальный случай такого вrastания – работа, которая смотрится как классическая, чуть ли не с академическими пропорциями (кат. 233) – тут невольно вспоминаешь ренесанский реализм московского периода Рудольфа Хачатряна. 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. 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. Видимо, недаром еще в 1964 году он получил специальную премию за полотно "Материнство" (кат. 44).

Показательно, что, создав такое раздвоенное единство через образ материнства, Рудольф Хачатрян в рамках той же темы наиболее зримо демонстрирует, что обретение его героями двуединой сущности произошло окончательно и основательно. Так, он рисует снова мать с младенцем, но уже младенцем "внешним", которым занята мать, "внутреннему" же младенцу нет дела до него, он тянется к луне (кат. 283). То есть младенец, составляющий половину матери, максимально автономен и безразличен к "внешнему" своему двойнику, которому хотя бы изобразительно обязан своим происхождением.

Что же дает Рудольфу Хачатряну и искусству вообще созданный им двуединый образ? Прежде всего с его помощью художник передает одновременно два состояния одного человека. Такую задачу он пытался решить еще в 60-е годы, когда создавал "открытые формы в пространстве". Так, он изобразил тогда лежащую фигуру с двумя головами, одна из которых спала, а другая – бодрствовала (кат. 61). Но ему тогда не удалось добиться

того, что удалось сегодня. Рудольф верно считает, что те двое были соразмерными и, главное, одного возраста. Теперь же присутствие ребенка вносит в работы фактор времени. Действительно, на этих работах произошло наложение двух времен, как это мы нередко видим в наскальной живописи, или когда мы читаем стихи Библии, составленные из разных текстов, но создающие удивительную гармонию. У Рудольфа Хачатряна ребенок – это знак прошлого, знак воспоминания. Таким образом, здесь происходит не только совмещение двух состояний, но и наложение двух времен. Например, в одной из работ Рудольфа Хачатряна "мать" дремлет, сидя на стуле, а "ребенок" стоит во весь рост, смотрясь в зеркало (кат. 276). То есть фигура встала из сидячего положения, продолжая сидеть на стуле, но произошло это на одной плоскости и благодаря малости ребенка.

Здесь следует сразу же подчеркнуть, что возврат к детству, расщепление личности – понятия психологические, не имеющие прямого отношения к творчеству Рудольфа Хачатряна как таковому. Художник ни в коем случае не иллюстрирует или эксплуатирует эти известные положения, как это делают, скажем, сюрреалисты. Наоборот, его творчество само может служить хорошим объектом для изучения со стороны психологов разного толка, так как все архетипические схемы, о которых мы уже говорили и о которых еще пойдет речь, выявляются изнутри его творчества.

Так неожиданно появляется тема маски, за которой прячется суть "надевшего" ее человека. В некоторых работах несоразмерно большие лица буквально воспринимаются как маски. Это впечатление усиливается еще и тем, что иногда персонаж Рудольфа Хачатряна, особенно малая его половина – "ребенок" поднимает руки к лицу, как бы держит громадную маску (кат. 236). В другом случае (кат. 192) двуединый персонаж держит перед лицом настоящую маску, как бы в подтверждение нашей догадки. Причем глубокая двойственность героев Рудольфа Хачатряна захватывает и маску, и того, кто за ней прячется, вернее, выглядывает из-за нее.

О том, что тема маски не выдумана мною, а содержится в глубине творчества Рудольфа Хачатряна, говорит следующий показательный случай: в одной работе персонаж Рудольфа как бы надел экзотическую, типа африканской или меланезийской инициационной маски. Сходство показалось настолько явным самому автору, что он переписал работу. Первоначальный же вариант не сохранился. Этот случай хорошо показывает, что архаическая основа творчества Рудольфа Хачатряна лежит именно в глубине, а не взята извне из какой-либо этнографической реалии, как это делается, как правило, в современном искусстве начиная с Пикассо. Для меня этот случай особенно показателен, так как я слишком хорошо помню, как Рудольф еще совсем недавно, умом признавая архаическое искусство, сердцем его никак не мог принять.

Еще одно качество, которое было всегда органически чуждо Рудольфу Хачатряну, это эстетизация уродства. Критики его реалистического периода даже порицали его за чрезмерную, как им казалось, красоту его работ. И вот неожиданно в последних работах появляется неизменный персонаж, в основе своей урод, чудовище – иначе не назовешь существо, состоящее наполовину из взрослого человека, наполовину из ребенка. Здесь и срабатывает третий принцип отображения мира, о котором я упоминал в самом начале этой главы. Дело в том, что двуединые персонажи Рудольфа Хачатряна – существа абстрактные. Это некая формула человека, которая наполнена дыханием жизни в своем, особом мире. Точно так же прекрасные египетские рельефы или бушменские наскальные изображения выглядели бы уродцами, появись они в нашем обыденном мире.

Персонажи Рудольфа Хачатряна рождаются в результате пластических и живописных решений и поэтому они не уродливы: линия носа естественно делит лицо на большую и малую части, маленькая рука естественно ложится на подставку, а малость ноги ребенка как бы необходима, чтобы сидящая фигура (кат. 238) получила свою монументальную архитектуру – большая, соразмерная левая нога нарушила бы 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 несоразмерность нужна для общей гармонии. Только тогда все сооружения становятся архитектурным целым. Или другой пример из армянской архитектурной традиции, который любит приводить Рудольф: к соразмерному и вроде бы полностью завершенному строению, как монастырь Рипсима, позже прилепляется маленькая, несоразмерная колокольня, которая гармонично вписывается в единую архитектурную композицию и сообщает ей монументальность. Может быть, здесь имеет смысл искать национальные истоки творчества Рудольфа Хачатряна? Может быть, так материально воплотилось его неустанное восхищение шедеврами церковной архитектуры своего народа? Вспомним также большое лицо Бога-Отца, несоразмерное анатомически, но гармоничное эстетически, на рельефе Нораванкского монастыря, пример, который как-то приводил Рудольф в подтверждение своего творческого метода.

Как и в случае с первоначальной "формулой человека", в двоединой "формуле" тоже не все ясно с полом. Хотя художник и наделяет малую половину двуединого тела маленькой грудью, "ребенок" тем не менее не воспринимается как существо женского пола. Как и всегда на изображениях материнства, даже вне довлеющего влияния великого пробраза Богоматери, ребенок мыслится мальчиком. Наиболее естественна связь мать – сын, будь это даже противоестественное влечение типа Эдипова.

Наше восприятие ребенка как мальчика, несмотря на наличие маленькой женской груди, подтверждается в целом ряде работ, где в соединении (или

разъединении?) большой и малой ног можно заметить мужской признак пола. Таким образом, в каждом из нас Рудольф Хачатрян углядел не только затаившегося ребенка, но и существо противоположного пола. Тема андрогинизма в работах Рудольфа Хачатряна идет не всегда явно и всегда ненавязчиво. Так, его фигуры, разделенные по вертикальной оси на две части, никогда не разнятся по половым признакам, как это делается, скажем, в изображениях индийских андрогинов ардхинаришвара. Сдвоенность пола скорее угадывается. Так, рука половинки-"ребенка" (кат. 233) нежно покоится на груди матери, но это не совсем невинный жест – вспомним снова историю Эдипа. Любопытно, что среди не существующих уже работ того периода, когда бесплотный герой вернулся в творчество Рудольфа Хачатряна, были такие, где тема андрогинизма получила явное выражение. Так, в "Адаме и Еве" левую половину двуединого тела андрогина составляла земная женщина, а правую – мужчина, ее духовный двойник из иного мира и другого измерения. Здесь более явно произошло слияние мужского и женского начала, духовного и телесного, иного и этого мира, к чему фактически всегда стремится Рудольф Хачатрян. Так он попытался решить задачу, которую поставил апостол Фома в своем Евангелии: "...Когда вы сделаете двоих одним... и когда вы сделаете мужчину и женщину одним, чтобы мужчина не был мужчиной и женщина не была женщиной..." Но начав с соединения в двуединое тело мужчины и женщины, он пришел к тому, что в его новой андрогинной формуле соединились ребенок и мать, в чем, может быть, сыграли свою роль и детские мечтания Рудольфа о тайной подземной жизни своего бестелесного двойника.

"Открытые формы в пространстве" и выход в открытое пространство

Построив свой двуединый образ "матери-ребенка", Рудольф Хачатрян начинает приглядываться к вычлененным им половинам. Они столь непохожи друг на друга, что художник начинает искать различия в их поведении. "Двойное состояние" – так он назвал большую серию работ, где половинки двуединого существа живут независимой жизнью: по-разному предаются раздумьям (кат. 278, 280, 286), занимаются разными делами – например, "мать" читает, "ребенок" играет с куклой (кат. 275), "мать" задумалась, "ребенок" читает книгу. Есть даже явные противоречия – например, "мать" не дает "ребенку" вырваться из ее объятий, или же мы становимся свидетелями чуть ли не насилия большого над малым.

Следующий шаг художника уже можно предугадать: если половинки обретают сравнительную самостоятельность, то они могут вступить в какие-то взаимоотношения с половинами другого двуединого существа. В самом деле, если раньше даже материнство могло изображаться в виде удвоенной фигуры матери и ребенка, части которой вели себя, можно сказать, согласованно, не вступая в противоречия, то постепенно они начинают вступать во всевозможные взаимоотношения. Например, обе

половины двух двуединых существ вступают в диалог друг с другом – "дети" находят свою тему разговора, "взрослые" – свою (кат. 287), или наоборот, "дети" отвернулись друг от друга, а "взрослые" обернулись один к другому (кат. 281).

Понятно, что стоит художнику заселить свои картины еще большим количеством двуединых фигур, как их составляющие вступят в еще большее число возможных взаимоотношений. Так это и происходит в ряде работ Рудольфа Хачатряна. Может сложиться впечатление, что художник просто стал создавать более сложные многофигурные композиции. Формально так оно и есть, но если приглядеться к этим композициям, то можно заметить, что сюда всего лишь переселились его персонажи с других работ. Художник как бы использовал их в качестве "кирпичей", чтобы построить свои причудливые здания. Будучи вместе, они создают нечто качественно иное. Так и в природе: например, причудливый каменный выступ, характерный для Зангезурского пейзажа сам по себе остается уникальным монументом, но будучи окруженным сходными скалами, он растворяется в величественном пейзаже. Точно так же множество отдельных индивидуальностей, собравшись вместе, образуют нечто качественно иное – безликую толпу или многоликий праздник.

Здесь следует сделать два важных замечания, касающихся формы, в которой Рудольф создает своих персонажей, можно даже сказать, их анатомии. Дело в том, что именно наличие полостей и отверстий, унаследованных от "открытых форм в пространстве", позволяет Рудольфу разъединять и вновь соединять части, составляющие единое тело, без того, чтобы впасть в столь неприемлемую для художника эстетизацию уродства. И другое: в процессе создания работ этого периода Рудольф написал несколько картин, где изображена некая старая женщина, хотя ее пол и не акцентируется (кат. 225). Это не мешает тому, чтобы изображенная фигура воспринималась как женская – ведь детородные органы у женщины скрыты от посторонних глаз гораздо надежнее, чем у мужчины.

Кстати, так Рудольф объяснил мне однажды отсутствие явных признаков гермафродитизма у некоторых андрогинных фигур. Так вот, эта женщина еще больше утверждает в своей женственности, более того, причастности к тайнам материнства, благодаря полости, зияющей в ее чреве. Сам ее облик, который был бы отвергнут чуть ли не с брезгливостью Рудольфом Хачатряном в его "ренессансный" период, близок чем-то к палеолитическим вечно беременным Венерам. Тогда она воспринималась бы как дань уродству, но теперь, выросшая из недр нового подхода к человеку, она стала символом материнства с утробой-пещерой, из которой произошел весь человеческий род и в которую он вечно возвращается. Так формальный метод вырезывания отверстий привел Рудольфа Хачатряна еще к одному архетипу, и опять же это произошло изнутри, из глубины его искусства, а не

извне.

В картинах, объединяющих много двуединых фигур, части которых вступили во всевозможные взаимоотношения, эти пещеры-утробы, имеющиеся у каждой двуединой "матери", стали неожиданно напоминать окна и двери неведомых архитектурных сооружений или даже пещеры причудливых гор Зангезура, служивших некогда сородичам Рудольфа Хачатряна убежищем и жилищем (кат. 315, 316). Увидев эти работы, я вспомнил как Рудольф несколько лет назад хотел отдать дань патриотизма родным пейзажам и любимой архитектуре. Тогда он рисовал в реалистической манере. Но этот опыт не дал ему должного удовлетворения. И вот теперь те же пейзажи вдруг проявились, в его двуединых персонажах, когда он как бы вернулся в родной дом, обретя свое детство.

Сопоставление многофигурных композиций с горным пейзажем – не просто образное сравнение. Женщина с утробой-пещерой стоит прочно на земле, она сама воплощает собою Мать-Землю – вспомним подземный мир маленького Рудольфа. Не случайно также, что параллельно с этим образом Рудольф рисовал беременных женщин (рис. 9, кат. 197), у которых утроба еще не разверзлась, а одна из работ "пейзажного" типа имеет в своем основании большую возлежащую беременную женщину (рис. 10). Художник как бы вводит нас в таинство зарождения и умножения жизни (период "Проявления образа"), и мы вдруг осознаем, что и в последующих работах, в которых уже нет темы беременности, полости и отверстия тем не менее приобрели порождающие качества пещеры-утробы, где бы они ни были расположены. Так появляются двуединые существа с "открытыми формами", из которых появляются подобные, карабкающиеся к следующим отверстиям (рис.12, кат. 328). Порой они просто кишат на большом центральном теле, отверстия которого безудержно включились в процессы самоумножения (рис. 11, кат. 337). Любопытно, что даже тогда, когда утроба-пещера, как мы пытались проследить, передала свою порождающую способность всем полостям в теле, "бесплодие" открытых форм поры юности не дают ему покоя, и Рудольф выдумывает специальную стадию в жизни своих существ, чтобы объяснить их странную "плодовитость". Я бы назвал ее стадией кокона, так как двуединые фигуры здесь плотно спеленуты какой-то узкой бесконечной лентой или тонкими нитями, которые изнутри, из полостей, разрывают крохотные существа, чтобы выйти на свет божий. То, что это в известной мере выдуманно умом, а не идет из логики самого образа, говорят некоторые композиции, где проиллюстрирован весь процесс порождения – от цельного кокона к кишашему живностью освободившемуся от пелены существу (кат. 333). Художник как бы сам удивлен этой неожиданной плодовитостью своих фигур с "открытыми формами". Так "ребенок"-половина одной из фигур-коконов с удивлением смотрит на существ, выходящих изнутри его двуединого тела (кат. 334).

Нам остается проследить, как дальше развивался двуединый герой Рудольфа Хачатряна, как два состояния, варьированием которых он был занят долгое время, наконец, выкристаллизовались в некий канон: отныне (не берусь сказать, навсегда ли) "ребенок" стал смотреть на нас анфас с отрешенной улыбкой, а "мать" повернула голову в сторону (рис. 13), и ее профильный нос, заострившись, вытянулся в "канонический" клювообразный (рис. 14, кат. 336). И, удивительное дело, сразу же исчезла несоразмерность большого лица и маленького тела первоначального образа. Правда, теперь значительно увеличились конечности – нога и рука, но они близки по масштабу к большой половине. Сперва новые двуединые "мать-и-дитя", подобно своим предшественникам, сидели на стульях (рис. 15, кат. 356), но потом они стали утверждаться на земле – большая нога давала им особую устойчивость и фундаментальность, – пока не обратились в образ, который можно считать конечным результатом исканий художника формулы человека, но в том варианте, где фигура пока прочно стоит на земле (кат. 348). Чтобы получить последний вариант формулы, Рудольфу пришлось прежде на время отойти от своего двуединого героя. Он начинает создавать странные композиции, составленные большей частью из рук и ног, но без головы (кат. 384). Понадобилась целая серия подобных пластических композиций (рис. 16), чтобы вернуться вновь к стоящей на земле формуле, но теперь она приобрела благодаря предшествующему периоду дополнительные ноги, выстроившиеся в фигуру, напоминающую свастику (кат. 398). Их симметричность по отношению к центру оторвала фигуру от земли, теперь это самостоятельный, можно сказать, самодостаточный образ. Из полостей и открытых форм здесь тоже рождаются миниатюрные существа той же конфигурации, но они уже не выкарабкиваются из "пещер"-полостей каждый на свой манер, как это было в более ранних вариантах, а появляются на свет такими же каноническими и самодостаточными, как их большой праобраз-прародитель.

Когда художник стал из полученных многоногих фигур собирать большие многофигурные композиции, ему уже не понадобилось сцеплять отдельные элементы взаимосвязью частей, как это было в прошлых "пейзажах". Свастикообразная формула человека оказалась настолько автономной, что соединяется с такой же чисто внешне, соприкасаясь ногами и руками. Художнику приходится поэтому решать скорее композиционные задачи, строя причудливые комбинации из уже готовых элементов.

Последнее, что естественно вытекает из получившегося образа, это движение. Ноги, выстроившиеся в свастику, уже находятся в движении, они уже идут по вечному кругу. Но художник подчеркивает это движение-вращение еще и тем, что в экспрессивном рисунке несколько смазывает ноги, чем создает у нас полную иллюзию их движения (кат. 400).

Благодаря тому, что фигура вращается вокруг центральной оси, она выказывает тенденцию к симметричности относительно этой оси, то есть относительно двуединого лица. Поэтому в принципе картину можно перевернуть, поменяв местами верх и низ – некоторые фигуры так и изображены в многофигурных композициях – мы узнаем об этом только по направлению большого лица-"клюва" и взгляда маленького лица. По этому поводу Рудольф любит вспоминать слова из 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, образ вместо образа, – тогда вы войдете в царствие". О том, как в том же высказывании совмещается мужчина и женщина, мы уже говорили в связи с андрогинностью двуединого образа. Однако теперь в нем появляется еще один аспект, который можно сопоставить со словами из другого апокрифического Евангелия – от Филиппа: "Когда Ева была в Адаме, не было смерти. После того, как она отделилась от него, появилась смерть. Если она снова войдет в него и он ее примет, смерти больше не будет". Здесь фактически указывается, каким образом победить время и добиться вечности. Но "вращающаяся" формула Рудольфа – это и есть знак вечности, известный во многих традициях. И еще одно сопоставление – в последнем варианте формулы "мать", уподобившись гигантской сказочной птице, как бы выносит "сына" из темного царства на белый свет.

Так двуединый герой Рудольфа Хачатряна побеждает время и к тому же, будучи порождением "открытых форм в пространстве", выходит в открытое пространство, к свету, с которого начинался его творческий путь.

Левон Абрамян