

Пусть тот, кто ищет, не перестает искать до тех пор,  
пока не найдет, и, когда он найдет, он будет потрясен,  
и, если он потрясен, он будет удивлен...

*Евангелие от Фомы, 1*

## **МНОГОМЕРНЫЕ ОБЪЕКТЫ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА**

Чтобы понять необычные скульптуры Рудольфа Хачатряна, или «многомерные объекты», как он их называет, следует обратиться к двуединому образу, которому эти объекты обязаны своим происхождением. Проследив внутреннюю логику появления этого главного персонажа, 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 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. ?). 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 двуединый образ, созданный Рудольфом Хачатряном? Прежде всего с его помощью художник передает одновременно два состояния одного человека. Но вместе с тем это как бы наложение двух времен – ведь ребенок это знак прошлого, воспоминания. То есть 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 боль-шую и малую части, большая рука естественно ложится на подставку, а малость ноги ребенка как бы необходима, чтобы сидящая фигура получила свою монументальную архитектуру (рис. ?) – 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 несоразмерность 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 завершеному строению, например, храму Рипсима позже прилепляется маленькая, несоразмерная колокольня (рис. ?), которая 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? Тем более что позже, уже в многомерных объектах, о которых речь ниже, выявилось еще одно поразительное соответствие с древними архитектурными формами. В основе многомерных объектов лежит крестовина, и если смотреть на них сверху, в проекции виден крест, подобно тому, как он заложен в плане крестово-купольных храмов, появившихся впервые в своем классическом совершенстве в VII веке и до сих пор остающихся одной из вершин армянского церковного зодчества. Кстати, свою подпись-инициалы (армянские буквы «Р» и «Х») Рудольф Хачатрян тоже построил на основе креста, чем отразил «крестоносность» своей фамилии, которую можно перевести как «тот, кто дарован Крестом».

Однако вернемся к двуединому персонажу художника. В этом образе не все ясно с полом: художник наделяет 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 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. ?). Приобретшие сравнительную самостоятельность половинки двуединого образа начали вступать во всевозможные взаимоотношения с половинками другого двуединого существа (рис. ?) и в итоге породили серию работ, густо населенных множеством двуединых фигур (рис. ?).

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

Но двуединый герой Рудольфа Хачатряна развивается и сам по себе, до тех пор, 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. ?). От «матери» «канонической» фигуре досталась большая нога, которая устойчиво поставила всю фигуру на землю (рис. ?).

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. ?). Понадобилась целая серия подобных пластических композиций (рис. ?), чтобы вернуться вновь к «формуле человека», но теперь она приобрела дополнительные ноги, выстроившиеся в фигуру, напоминающую свастику (рис. ?). 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. 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, причем в сторону гармоничного упрощения, а 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 занимали большие плоскости картин, трехмерная «формула» разворачивается из одной плоскости в другую, к тому же это разворачивание происходит во времени, так как скульптуры в принципе задуманы как медленно вращающиеся. Иными словами, можно сказать, что если в двухмерных 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» стали еще более неуловимыми, когда Рудольф Хачатрян скрестил две свастикоподобные фигуры, каждая из которых уже «вращалась» в своей плоскости (рис. ?).

Можно сказать, что эти фигуры обречены на вечные взаимопереходы благодаря своей внутренней «канонической» двуединости и исконной зеркальности. 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.

Многомерные объекты Рудольфа Хачатряна, будучи скульптурами, тем не менее не исключают их живописного «среза». И не только потому, что некоторые из них живописно разрисованы (рис. ?). Подобно тому, как фигуры Рудольфа Хачатряна переходят одна в другую, и именно благодаря этому живописные поверхности также подвержены вечным взаимопереходам. Стоит зафиксировать их в любом положении, и ты получишь отличный живописный «холст». Показательно, что художник иногда так и поступает, беря в качестве натуры, или скорее вдохновителя, тот или иной ракурс какого-либо многомерного объекта. Так возникла даже целая серия живописных работ (рис. ?). Как говорит Рудольф Хачатрян, он рисует «портреты» своих объектов, причем последние многолики – ведь объект можно остановить в самых разных положениях, тогда как портрет человека, добавляет художник, снискавший известность своими портретами, можно нарисовать лишь в паре-другой положений.

Вообще многомерные объекты Рудольфа Хачатряна представляют собой удивительный сплав скульптуры, живописи и рисунка, вернее, изначальное единство этих трех художественных 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 они собираются, или же присутствует в некоторых объектах в качестве дополнительного средства выражения.

Каждая плоскость многомерного объекта построена по зеркальному принципу: обе ее стороны повторяют одна другую не только своими контурами, но и напластованиями. Однако более существенна их глубинная, скрытая зеркальность. Ведь художник породил их из двух 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. Видимо, поэтому некоторые объекты составлены из белой и черной зеркально перевернутых «формул человека» (рис. ?). Хотя «формула человека» неявно андрогинна, такая черно-белая пара напоминает черно-белое женско-мужское единство инь-ян. Как видим, в создании эффекта многомерности в объектах Рудольфа Хачатряна существенную роль играют зеркальность и двойничество.

Однако художник задействовал в своих многомерных объектах еще одно удивительное явление, имеющее сугубо двухмерную природу и всегда, наравне с зеркальностью, привлекавшее его в разные периоды 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, художнику пришлось перевернуть объект и проделать ту же операцию – благо верх и низ здесь вполне переставимы. В результате все поверхности покрылись узорами застывшей тени (рис. ?), 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. Надо отметить, что тень уже давно, еще до многомерных объектов, привлекала художника своей таинственной порождающей способностью – в 1990 году он даже создал специальную серию под названием «Театр теней» (рис. ?).

Следует сказать еще об одной существенной особенности многомерных объектов Рудольфа Хачатряна. Подобно тому, как прочно стоявшая на ноге двухмерная «формула человека» оторвалась от земли и стала свастикообразно «вращаться» в плоскости картины, трехмерные объекты стали «отрываться» от подставок-постаментов, на которых они покоились. На постаментах теперь установлены крестообразно перекрещивающиеся стеклянные пластины, в которые художник заключил перекрещивающиеся плоскости объектов. Так что теперь объекты вращаются вокруг вертикальной оси (прозрачные пластины установлены на вращающихся подставках), паря в воздухе (рис. ?). Хотя вращение осуществляется вокруг вертикальной оси, что обусловлено технической простотой задачи и, кстати, подчеркивает крестообразную основу многомерных объектов, они в принципе могут вращаться вокруг любой оси. Конструктивные особенности составляющих их первоэлементов таковы, что предполагают взаимопереходы этих первоэлементов при любых вращениях объекта. В этом смысле многомерные объекты по своей сути близки к шару, хотя визуально в них доминирует крестовидный остов. Видимо, именно к такой идеальной геометрической форме и стремилась в своем саморазвитии «формула человека» Рудольфа Хачатряна. Поэтому не случайно в композицию некоторых таких «шаровидных» многомерных объектов входит и геометрический шар (рис. ?).

В 2003 году художник загибает отростки на краях перекрещивающихся плоскостей в разные стороны, так что остов в плане становится похожим на импровизированный мальтийский крест, но чаще – на свастику (рис. ). При вращении такого объекта вокруг вертикальной оси образуется более сложная и как бы вибрирующая фигура, как если бы мы наблюдали прецессионное вращение объекта, который в целом благодаря сложному наложению отклоняющихся от плоскости краев и большему «взаимопроникновению» плоскостей образует при вращении уже не абстрактный, а «реальный» шар.

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 Хачатряна 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 (71) о том, что если Ева снова войдет в Адама и он ее примет, то смерти больше не будет. Уместно напомнить, кстати, что уже двухмерная свастикоподобная «вращающаяся» «формула» Рудольфа Хачатряна напоминает знак вечности, известный во многих традициях (рис. ?). Однако к его многомерным объектам еще более применимы слова из другого гностического Евангелия – от Фомы (27): «Когда вы сделаете двоих одним, и когда вы сделаете внутреннюю сторону как внешнюю сторону и внешнюю сторону как внутреннюю сторону и верхнюю сторону как нижнюю сторону, ...когда вы сделаете глаза вместо глаза и

руку вместо руки и ногу вместо ноги, образ вместо образа, – тогда вы войдете в [царствие]»<sup>\*</sup>. Рудольф Хачатрян любил приводить эти слова задолго до того, как его двуединый образ, родившись от обычной матери и развившись по своим особым законам, воплотил эту идею в многомерных объектах.

И, наконец, самая удивительная особенность многомерных объектов, приближающая эти творения Рудольфа Хачатряна к миру природы на самом глубинном, «клеточном» уровне. Многие художники восхищались природой, стремились самыми разными способами передать ее суть – от скрупулезного копирования или выхватывания мимолетных состояний до подражаний и фантазий на уровне микробиологии. Однако все эти попытки – от древнейших до ультрасовременных – лишь попытки отразить, раскрыть или в лучшем случае вмешаться в природу, как это делают сегодня некоторые концептуалисты. Рудольф Хачатрян тоже, как мы уже упоминали, стал изображать нечто вроде биологии размножения своих двуединых фигур. Но в многомерных объектах биология проявилась совсем на другом уровне. Я уже говорил, что Рудольф Хачатрян создает порой живописные произведения, перенося на холст то или иное положение объекта. Так вот, с некоторых пор он стал фиксировать такие случайные остановки объектов – напомним, что объекты не только по техническому замыслу, но и по своей природе вечно вращаются, а их первоэлементы вечно переходят один в другой. С изображения, на котором синхронно наложились состояния объекта в момент фиксации, художник делает зеркальное отображение, затем по обоим контурам вырезает фанерный шаблон, вставляет их друг в друга, как он это делает всегда с отдельными «формулами», – и получает новый многомерный объект, порожденный – не фигурально, а буквально – первым (рис. ?). Так он иногда продельывает несколько раз: новый объект может по той же схеме породить еще один объект – и так до бесконечности, не в реальности, конечно, а в потенции.

Я с самого начала следил за поисками Рудольфа Хачатряна, но когда узнал о такой демиургии художника – а иначе это не назовешь, – был потрясен его находкой. Ведь он, сам того не осознавая, фактически занимался демиургией на «клеточном уровне». «Первопредок» порождал некое потомство, и художник брал у него «клетку», делил ее по законам своей «биологии» и давал этой клетке вырасти в новый объект. Так он получал фактически линии-потомства, у каждого из которых был свой прародитель – не мифический, как это часто случается в жизни, а конкретный, стоящий тут же, в мастерской художника. И я уже не был удивлен, когда вскоре, видимо, повинувшись логике биологического развития, художник-демиург решил скрестить потомков разных «первопредков». Два потомка объединились на мгновение (были вдеты друг в друга соответствующие шаблоны), это единение «подглядел» и зафиксировал художник, затем породил нового, гибридного, потомка по уже налаженной схеме порождения – зеркальное отображение, шаблоны по контуру, зеркально-перевернутое совмещение (рис. ?). То, что в момент «спаривания» потомков он немного отступал от принципа зеркального самопорождения, не затемняет, а, наоборот, делает более прозрачной наше биологическое соотношение. Ведь каждый потомок внутренне (структурно) зеркален и его первоэлементы неминуемо встретят свою совместимую пару. Совсем как при совмещении материнской и отцовской хромосом. (Напомним, что «формула человека» исконно андрогинна, так что мы здесь не делаем особых «половых натяжек».) А дальше все развивается уже «само собой» – из «генетической основы» разворачивается новое существо – многомерный объект. Так художник неожиданно получил ключ к порождению целого «народа».

Вот почему я сказал, что Рудольф Хачатрян подошел к биологизму изнутри логики своих творений, а не внешним подражанием. Впервые художник не вторгается в природу (сегодня это пытаются сделать даже на клеточном уровне), а позволяет произведениям искусства развиваться по законам биологии. И они это делают уже почти «сами собой». Художнику остается лишь, оправившись от потрясения, удивляться своим порождениям.

Хотя порожденный Рудольфом Хачатряном «народ» и необычен, он, будучи «естественным народом», неминуемо должен так или иначе быть подверженным явлениям, присущим этническим народам. Этот «народ» – чужой, другой для нас, порождений иной, но

<sup>\*</sup> Евангелия от Филиппа и от Фомы цитируются в переводе М. К. Трофимовой.

сходной биологии. Ему предстоит еще быть открытым со стороны ищущих, которых ждут потрясения и удивление. Так мы вслед за антропологами пытаемся узнать непонятный и чужой для нас мир странных народов, затем включаем его в свой мир, чтобы в итоге познать через них самих себя.

Однако для ищущего череда удивлений и потрясений на этом не кончается. Уже первый гибридный потомок получился несколько более «стройным» – он, естественно, был того же роста, что и «родители», но его перекрещивающиеся плоскости меньше выступали от вертикальной оси и имели к тому же немного более сложные очертания (рис.?). Так ребенок выглядит «сложнее» своих родителей, поскольку он унаследовал причудливую мозаику их черт. Вряд ли стоит удивляться, что ищущий художник, как истинный демиург, стал порождать последующие поколения своего странного народа. Удивительно другое. Чем дальше уходит художник от первоначальной пары, тем похоже становятся потомки друг на друга, хотя каждый и несет на себе характерный «генетический» отпечаток. При этом потомки становятся все «собранные» (рис.?). Если смотреть сверху, то крылья основополагающей крестовины от поколения к поколению становятся все короче, а при взгляде сбоку многомерный объект все больше приближается к столбу, облепленному сложным рельефным орнаментом. Антрополог сравнил бы его с тотемными столбами индейцев северо-запада Америки (рис.?), конструкциями, имеющими отношение к тотемным предкам. Я все время удерживался, чтобы не сравнить многомерные объекты Рудольфа Хачатряна с мировым деревом – универсальным конструктом, символизирующим строение космоса, поскольку не все детали этого универсального образа совпадали с творением художника и чтобы не навязывать читателю антропологических сопоставлений, хотя многомерные объекты столь же самодостаточны и мироописательны, как мировое дерево. Однако последовательное приближение объектов к «тотемному» столбу говорит о том, что их сходство с мировым деревом не чисто внешнее (например, скрытая симметричность верха и низа или соответствие перекрещивающихся плоскостей с четырьмя странами света). Священный столб – колонна, шест или тотемный столб – это один из вариантов мирового древа, мировая ось, проходящая через центр мира.

Нетрудно предвидеть, что в своем демиургическом рвении художник неминуемо придет к вертикальной линии и к точке (если смотреть сверху) – минимальным визуальным абстракциям своих удивительных трансформаций. Имеет смысл вспомнить, что еще до открытия «формулы человека», в один из недолгих периодов своих исканий, который художник назвал «минимализмом», он создал целую серию линейных композиций, в которых пытался передать свои вечные поиски истинной формы самыми минимальными средствами изображения. Что же дальше? После того как «формула человека», разившись в многомерный объект, который в свою очередь породил поколения потомков, выродилась в вертикальную линию и может, к потрясению художника, вообще исчезнуть в итоге его удивительных поисков? Для меня это значит, что художник прошел путь развития своего образа до логического конца и теперь вправе свободно обратиться к любому отрезку этого пути, к любой стадии пережитых трансформаций. Так мудрые знают, что за насыщенной красотой земной жизни следует аскетическое совершенство духа. Но это не мешает им восхищаться красотой этой жизни.

Последние строки я написал в 2002 году, думая, что многомерные объекты в целом прошли свой жизненный цикл и художнику остается лишь «править» сотворенным им «народом». Но через год он удивил меня новым открытием. Как мы уже говорили, для получения многомерного объекта художнику необходимо было вырезать два шаблона из двух пластин. Так вот эти пластины – плоскости с вырезами он соединил тем же зеркально-перекрестным способом, каким получал многомерные объекты. В результате получились две перекрещенные плоскости, вокруг линии пересечения которых благодаря вырезанным пустотам образовался бесплотный многомерный объект. При вращении он принял еще более неуловимую, но явственно чувствуемую бесплотную форму, являя собой как бы дух того плотного объекта, который был когда-то на его месте (рис.?). Получившемуся новому виду

художник дал название «многомерный объект: открытая форма», отсылающее нас к «открытым формам в пространстве» – его исканиям 1960-х, когда он создавал полости в плоскости своих рисунков и полотен (рис. ?). Соответственно определились имевшиеся уже виды объектов. Плотный прототип бесплотной «открытой формы», который собственно и есть многомерный объект, сейчас уточнился как «многомерный объект: скульптура». Третий же вид получил ожидаемое название «многомерный объект: живопись в пространстве» – еще одна отсылка, на этот раз к известным Кочаровым исканиям (рис. ?), но уже в привязке к многомерным объектам. Таким образом выделились три типа объектов, в которых неожиданно проявилась триада, давно занимавшая Рудольфа Хачатряна: скульптура, соотносимая с Богом-Отцом (демиург как скульптор), живопись, соотносимая с Сыном Божьим (Христос, запечатлевший свой лик на полотенце Св. Вероники), и рисунок, соотносимый с Духом Святым, – идеал, к которому стремился художник в реалистический период своего творчества и к которому, думаю, он максимально приблизился в своих «бесплотных» карандашных рисунках 1970-х. Эта вот триада и возвратилась вроде бы неожиданно, но на самом деле вполне закономерно в триаде многомерных объектов. Вместо «бесплотного» рисунка мы имеем уже настоящую бесплотность, как вместо былых нарисованных на плоскости «открытых форм в пространстве» имеем настоящие открытые формы в пространстве.

В связи с «открытыми формами» художник увидел весной 2003 примечательный сон, скорее видение: Отец и Сын стояли вдалеке (он знал, что это они), а Дух Святой, громадный, надвигался на него. Проснувшись, Рудольф решил запечатлеть увиденное. Получилось – как вырезанная в плоскости пластины фигура, обычная составляющая каждого многомерного объекта (рис. ?). Позже он сделал то же в негативном варианте – в виде тени с размытыми краями (рис. ?); на самом деле, как он уверяет, этот вариант и был изначальным, тем, который явился ему во сне-видении. Это видение явным образом перекликается с видением детских лет, о котором не раз писали исследователи творчества Рудольфа Хачатряна, в том числе автор этих строк. То первое видение на долгие годы предопределило рисунок Рудольфа; и вот ему является новое видение, чтобы подсказать о сути «открытой формы».

Открытие «открытой формы» естественным образом повлекло за собой целую серию открытий в пределах новой формы: в одном многомерном объекте художник поместил в вырез одной из перекрещивающихся плоскостей зеркало (рис. ?), в другом зеркалом служат отполированные металлические поверхности плоскостей (рис. ?), еще в одном он поместил в пустоту бесплотной формы ее плотный прототип, слегка повернув его вокруг общей вертикальной оси (рис. ?), превратив это «раскрытие» секрета «открытой формы» в новый объект. Можно предвидеть, что со все большим вытягиванием последующих поколений объектов-скульптур, приближением их к рельефной игле, соответствующий ряд «открытых форм» будет неуклонно приближаться к световой линии в месте пересечения плоскостей.

И последнее. В 2001 году, когда Рудольф Хачатрян с удивлением заметил, что его объект стал сжиматься и исчезать на глазах, он внезапно пережил новое потрясение. Ему неожиданно открылся тайный смысл его артистической подписи. Графика армянских заглавных букв «Р» и «Х», обыгранная в подписи, оказалась фактически формулой построения многомерных объектов (рис.?). Действительно, большой и малый зеркально перевернутые элементы левой и правой части подписи (вспомним мать-и-дитя «формулы человека» и зеркальную перевернутость противопоставленных плоскостей объектов) соединены двумерным крестом – крестовиной многомерных объектов. Так подпись, впервые появившаяся на работах реалистического периода в 1971 году, через тридцать лет открыла свой тайный смысл в многомерных объектах Рудольфа Хачатряна.

*Левон Абрамян*

*Статья в каталоге выставки в ММСИ, Москва, 2004*