

Ռուբեն Ս. Անգալադյան  
(Սանկր Պետերբուրգ)

## ԵՐՎԱՆԻ ՔՈԶԱՐ. ՀԱՄԱԿ ԽՈՆԱՐՀՈՒՄ\*

**Բանալի բառեր** – Փարիզ, Խորհրդային Հայաստան, Եվրոպական գեղանկարչություն, փարիզյան ցուցասրահներ, սյուրռեալիզմ, տարածական նկարչություն, քանդակագործություն, գրաֆիկա, ազգային էպոս, ազգային ավանդույթներ, մեծ սինթեզ:

1.

Նրա ոչ խոշոր մարմինը ֆրանսիական մայրաքաղաքի անցորդների խտության մեջ լարված է, ինչպես թռչնի թևը: Աչքերը լի են թախծով ու հեզմանքով: Նա նայում է գարնանային երկնքին մեծագույն ուշադրությամբ. ասես այդ ձերմակավուն կապույտից ինչ-որ հրաշքի է սպասում: Հանդարտ նստում է նստարանին և սկսում ուսումնասիրել մարդկանց դեմքերը: Նկարիչը նայում է շուրջը: Մայթի կենտրոնում կանգնած է երիտասարդ մի կին և անհոգ ծիծաղում է: Նա ցնցվում է: Ինչ անհոգություն կարող է լինել այս աշխարհում, որտեղ ամեն բան հաշվարկված է ու ստուգված: Որտեղ ամեն բան կործանվում է...

Ամեն մեկն իր աշխարհն է ներքաշվում, իսկ նկարչին հարկավոր է որսալ և պատկերել այդ աշխարհը, որում բոլորն այնքան միայնակ են, ինչպես երբեք: Բայց նա՝ երիտասարդ կինը, քիչ առաջ այստեղ էր, և նրա գոյությունը հերքում է իր ենթադրությունները, թե աշխարհն այդքան միայնակ է ու դաժան: Նա չնկատեց, թե ինչպես վեր կացավ և արագ քայլքով հատեց մարդաշատ նեղ փողոցը:

2.

Քոչարի արվեստանոցի լուսամուտի դիմաց 1930 թվականի Փարիզն է: Գարունը՝ խաղաղ ու շատ մեղմ, նայում է պատուհանից: Սենի մերձափնյա միայնակ ծառը պատուհանից չի երևում, բայց նկարիչը գիտի, որ այն կա, այն պիտի իր ստվերը նետի բուկինիստական կրպակների վրա, որոնք գրավում են իրեն: Երեկ էր, որ իր մոտ էր եկել **Ռոբերտ Գեյրնեն** և ուզում էր բանավիճել ոչ ավանդական ձևերում գեղարվեստական որոնումի սկզբնավորման մասին: «Գեղեցիկը միշտ նորություն է: Գեղեցիկը միշտ տարօրինակ է, բայց ոչ ամեն տարօրինակություն է

\*Ընդունվել է տպագրության 5.03.2015:

գեղեցիկ»: Իրենց համար հարգարժան **Շ. Բողերի** միտքը պարտադրում էր խորհել գեղարվեստական իմաստի մեջ ձևի սկզբնավորման խորության մասին: Բայց ինչ հասկանալ գեղեցիկ ասելով: Նրանք երկար չխոսեցին «շարժման մասին»: Քոչարը կարծում էր, որ շարժումը ձևեր չունի, ունի ազատություն: Քոչարը խոսում էր համոզիչ, ինչ-որ ներքին նպատակասլացությամբ. ասես ինքն իր հետ էր բանավիճում. «Արվեստը նկարչից պահանջում է ակնթարթը կանգնեցնելու կարողություն. գեղանկարչությունը կտավին պատկերում է ոչ թե շարժումը, այլ շարժման ձևը, պատկերը»: Սա նրա հավատամքն էր, Երվանդ Քոչարի հավատամքը, ում արվեստը դեռ փարիզյան առաջին ցուցահանդեսներից էր գրավել ֆրանսիական մարշանների:



Լնդվգում, 1930 թ.

3.

Ուրիշ անգամ Քոչարը պնդում էր, որ նկարչի համար «սովերը նույնքան առարկայական է, որքան որ առարկան. դրանք գեղարվեստական պատկերման իրավահավասար օբյեկտներ են»: Նա այդ ժամանակ չգիտեր, որ իր համար շատ գնահատելի **Լեոնարդո դա Վինչին** հեռավոր 16-րդ դարում իր նշանավոր գրառումների գրքույկում գրել է. «...Ես նկարները միշտ սովերներից եմ սկսում»: Ու սա ևս մի փոքրիկ նրբագիծ է, որ վկայում է, թե ինչպես էր ձգվում թելը, իսկ այլ դեպքերում էլ՝ վերականգնվում համաշխարհային մշակույթում մեծն Լեոնարդո դա Վինչիի կողմից սկզբնավորված ինտելեկտուալ արվեստի ավանդույթը: Ի դեպ, այդ ուղղակի կապերն են մատնանշում նաև հայ նկարչի վաղ շրջանի նկարները:

4.

Գեղարվեստական տարածության սուբլիմացիան Երվանդ Քոչարի համար կարևորագույն բաղկացուցիչ էր իր ստեղծագործական որոնումի ներսում: Նկարիչը լուրջ փորձ է ձեռնարկում՝ երևան հանելու և վերաիմաստավորելու գուգահեռ տարածությունների բարդ ուրվագծերը. տարածություններ, որոնց ծավալները, ուրվապատկերները, գծերն առաջադրում են նրան կարևոր հարցեր՝ որպես գեղարվեստական ձևը հորինող բաղկացուցիչներ: Այդ հարցը նաև Քոչարի դեռ երիտասարդ, բայց արդեն հասուն նկարչի համար էր կարևորագույնը. նա փորձում էր հասկանալ ժամանակակից մշակույթում կատարվող գործընթացների էությունը, սանձել այդ տարածությունը՝ սկզբում կտավի տիրույթներում, իսկ հետո համատեղելով ճարտարապետությանը, գեղանկարչությանն ու քանդակագործությանը: Հայ վարպետի արվեստի սինթեզն առաջ էր անցնում իր ժամանակից՝ ստեղծելով գեղարվեստական նախադեպեր նրա այլ գա-

ՄՄԱԿՄԻՑԹ

Է (ԺԳ) քապի, թիվ 1 (49) հունվար-մայր, 2015

ՎԷՆ համահայկական համադես

ղափարների համար՝ ի հայտ եկած միայն 1950-ական թվականներին:

Իսկ այն ժամանակ Քոչարը **Հայդեգերից** հետո («Գոյությունը և ժամանակը», 1927 թ.), կարողանում էր կրկնել. «Մտածենք նախ գոյության մասին, որպեսզի մինչև վերջ կշռադատենք այն՝ մինչև սեփական գոյությունը: Հետո մտածենք ժամանակի մասին, որպեսզի մինչև վերջ կշռադատենք՝ մինչև իր իսկ սեփական գոյությունը»<sup>1</sup>: Սա դարձավ Քոչարի հավատամքը ողջ կյանքի ընթացքում, ինչի շնորհիվ էլ նա կարողացավ պաշտպանել իր գեղարվեստական հակումները ամենատարբեր պատմական կատակլիզմների ժամանակ:

5.

Երիտասարդ նկարիչը ճանաչում էր կյանքը, որը հարցեր էր առաջադրում, իսկ ինքը փորձում էր լուծել դրանք. չէ՞ որ «արվեստն իռեալ կյանքն է, և նրա ճշմարտությունն այլ է, ինչ հենց կյանքի ճշմարտությունը»: Ահա դրանք՝ Քոչարին հուզող փիլիսոփայական հարցերը: Ինչպե՞ս էր 1920-1930-ականների Փարիզում Երվանդ Քոչարին հաջողվում գտնել ժամանակից առաջ անցնող արվեստի իրական սկզբնաղբյուրը կամ զարկերակը: Եվ արդյո՞ք նա այդ Փարիզի աշակերտն էր: Կարծում ենք՝ ն՝ այո, ն՝ ոչ: Նա՝ իբրև մեծ ու իսկական տաղանդ, իսկույն շոշափեց իր գեղարվեստական աշխարհը, և այդ ներքին որոնումը ժամանակակից մարդու աշխարհն է՝ այդ բառի լիարժեք իմաստով: Նա սյուրռեալիստական նկարչության խճանկար ներմուծեց իր վեկտորը: Դա իր կյանքի ժամանակն է, և այդ ժամանակը նշանակված է որպես ժամանակակցի խորհրդածումների բաղկացուցիչ մաս. այդպես են հայտնվում անցյալներկան-ապագան «Ընտանիք-սերունդներ» (1925 թ.) նկարում: Հատկապես այդ աշխատանքը դարձավ վճռորոշ նրա ստեղծագործական ուղու մեծ սեգմենտի ապագա բովանդակության համար՝ դրսևորված «Մասունցի Դավթի» թեմայով. այստեղ ն՝ քանդակագործական կերպար է, ն՝ գրաֆիկական թերթեր են:

Անհրաժեշտ է ասել, որ Քոչարը 1920-ականների կեսից արդեն զատորոշում է նկարիչների այն խումբը, որի հետ կցանկանա խորհել գեղարվեստական ձևի շուրջ, ցուցադրվել: Սյուրռեալիզմը նրա համար որոնումի առավել բնահատուկ գեղարվեստական տարածություն էր: Ի դեպ, հենց Քոչարն է կրկին Փարիզ ժամանած **Լեոն Թուրոնցյանին**<sup>2</sup>՝ եվրոպական ավանգարդի խոշորագույն ներկայացուցչին, մտքրել գեղարվեստի, մասնավորապես՝ սյուրռեալիստների շրջանակ: Ընկերները մեծ մասամբ ցուցադրվում էին սյուրռեալիստների հետ, բայց պաշտոնապես չէին մտնում **Ա.Բրետոնի** ընկերակցության մեջ: Իսկապես, Ե. Քոչարը ձևականորեն չէր ստորագրում սյուրռեալիզմին վերաբերող, ինչպես և սյուրռեալիզմին հակասող որևէ փաստաթուղթ. հավանաբար դրա համար կային պատճառներ, որոնք անհրաժեշտ է տեսնել Քոչարի անկախ բնավորության մեջ, ինչպես և ուշադիր փնտրել Փարիզի արխիվներում: Գուցե նրան խանգարում էր սյուրռեալիստների առաջնորդի՝ Ա. Բրետոնի ավտորիտարիզմը: Այո՛, ն՝ տարածայնությունները, ն՝ հակասությունները սյուրռեալիստների մեջ առավել քան բավարար էին: Մյուս կողմից ոչ բոլոր նկարիչներն էին անդամակցում միավորումներին: Օրինակ՝ այդպես

<sup>1</sup> Ավելի մանրամասն տե՛ս <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>

վարվեցին 20-րդ դարի չորս նշանավոր նկարիչներ՝ **Է. Բարլախը, Լ. Ֆինին, Պ. Դելվոն և Մ. Շագալը**. առաջինը չմտավ էքսպրեսիոնիզմի մեջ, մյուսները՝ սյուրռեալիզմի: Ինչ-որ բան նաև Քոչարին էր խանգարում: Այդուհանդերձ, նա բազմիցս և հաջողությամբ ցուցադրվել է նրանցից շատերի հետ, և հատկապես այդ ուղղությամբ էր ընթանում իր դժվարին և անտրամաբանական ողջ կյանքի ընթացքում:

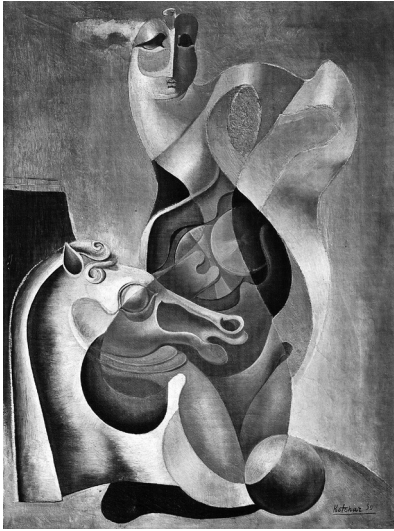
### **Ես անվերապահորեն դատում եմ նրան սյուրռեալիստների թվին:**

Ինչ-որ մեկը կարող է առարկել, որ Քոչարի գեղարվեստական որոնումի մեթոդը զուրկ է այն «ավտոմատիզմից», որն առկա էր սյուրռեալիստների ստեղծագործության հիմքում: Բայց պետք է ասել՝ ոչ բոլորի մոտ: Օրինակ՝ ավտոմատիզմից չէին օգտվում **Ռենե Մագրիտը, Պաբլո Պիկասոն, Պաուլ Կլենն, Պոլ Դելվոն, Արշիլ Գորկին:**

Հետաքրքիր է այլ բան. այդ շրջանի շատ սյուրռեալիստների հետ Քոչարն ունի ոչ քիչ ընդհանրություններ, այդ թվում և՛ Կլենի: Վերցնենք Քոչարի աշխատանքները՝ «Վզպատով կինը» (1923 թ.) կամ «Ծխամորձով տղամարդը» (1925 թ.), և Կլենի «Խաչակիրը» (1927 թ.). զարմանալի է անհատի հանդեպ, ժամանակակցի դիրքորոշման հանդեպ վերաբերմունքի ընդհանրությունը: Թեկուզ և՛ մեկ, և՛ մյուս դեպքում մետաֆորը թաքցված է դիտողից և՛ մեկ, և՛ մյուս նկարչի վերլուծության ներսում: Իսկապես, այն մասին, որ Քոչարը սյուրռեալիստ է, բավականաչափ համոզիչ վկայում են թե՛ նրա աշխարհընկալումը, թե՛ աշխարհայացքը, թե՛ անգամ փարիզյան վաղ շրջանի՝ 1925-1926 թվականների գործերի ոճաբանությունը (օրինակ՝ «Աղջկա դիմանկարը», «Աղջիկը խնձորով» կամ «Արևելյան կանայք»): Դրանք արտահայտում են ժամանակակից ձևերի և Քոչարի կողմից ներդրված միջնադարյան հայկական մանրանկարների, քանդակների, ինչպես և Միջագետքի մշակույթի տարրերի ընկալումը: Քոչարը սյուրռեալիզմի մեջ տեսնում էր նաև կատարելագործված նկարի որոնումը (ուժեղ ազդեցություն էր թողել **Լեոնարդո դա Վինչին**). Ի դեպ, դա նրա մոտ գերազանց էր ստացվում:

Միևնույն ժամանակ սյուրռեալիզմը հնարավորություն է տալիս բացահայտորեն փորձարարել ու ելք ունենալ դեպի ցանկացած գեղարվեստական տարածություն (սպեկտր - Երվանդ Քոչարից մինչև Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկա, մինչև Ճապոնիա, ենթագիտակցականից և անգիտակցականից՝ մինչև ծայրահեղ ռացիոնալիզմ): Սյուրռեալիզմը գեղարվեստական հոսանք է, որն անընդմեջ զարգացող գեղագիտական վեկտոր է ու հենց այդ պատճառով էլ դեռ մինչև վերջ չի գիտակցված ու չի ուսումնասիրված: Մյուս կողմից՝ սյուրռեալիզմի դրոշի ներքո դեռևս չեն հավաքվել նրա բոլոր նշանավոր ներկայացուցիչները: Եվ հատկապես դա է, ըստ իս, Քոչարին հետաքրքիր թվացել նոր ձևեր ստեղծելու իր փորձերում: Նա զավակն էր հնամյա Հայաստանի, Միջագետքի, Պարթենոնի, հին Իրանի, անտիկ աշխարհի մշակույթի, և սրանք նրա հզոր հաղթաթղթերն էին: Քոչարը սա հրաշալի հասկանում էր և յուրօրինակ կերպով այս ողջ գեղարվեստական փորձը յուրացնում բնահատկորեն: Նույնպիսի մղումով և մշակույթների նույնպիսի ռեգիստրով, բայց գեղագիտական այլ դիտակետից էր տեսնում աշխարհը **Արշիլ Գորկին**, ևս մեկ հայ անհատականություն համաշխարհային մշակույթում:

Անկասկած է, որ հայ նկարիչը վերջնականապես ձևավորվել է հենց



Հարմոնիա, 1930 թ.

Փարիզում և հենց փարիզյան դպրոցին էլ պատկանում է: Այստեղ Երվանդ Քոչարը որսացել էր գեղագիտության զարգացման և սյուրռեալիզմի ձևակերտումի տրամաբանությունը: Նա որսացել էր նաև ոճական սինթեզը, որն արտացոլում էր ժամանակակցի աշխարհայացքը: Եվ այս իմաստով Քոչարն առաջ էր անցել գործընկեր-գեղանկարիչներից: Հետագայում նա ավելի ու ավելի ազատորեն և վստահորեն մշակում է այլաբանություն-նշանները: Ինչ-որ առանձնահատուկ համոզմունքով, ինչ-որ կրքով: Սրա ապացույցները մենք կգտնենք 30-ական թվականների նրա շատ նշանավոր ստեղծագործություններում, որոնց վերապահված է կարևոր դերերից մեկը սյուրռեալիզմի

պատմության մեջ: Որպես օրինակ կարող ենք վկայաբերել հետևյալ ստեղծագործությունները՝ «Հուսահատություն» (1930 թ.), «Պերսոնաժը տարածության մեջ» (1931 թ.), «Կինը և ձին» (1931 թ.), «Մարդ-քաղաքը» շարքը (1933 թ.), «Հարմոնիա» (1930 թ.), «Homo sapiens» (1933 թ.):

## 6.

Երիտասարդ նկարիչն արագ վերաճեց իսկական խոշոր վարպետի եվրոպական գեղանկարչության մեջ: Ճանաչման մետաֆիզիկական աշխարհի որոնման քոչարյան հզոր վեկտորը, մարդու և տարածության ուսումնասիրման (ներառյալ՝ ֆիզիկական, հոգևոր, հոգեբանական) նրա խորհրդանիշների գույգորդական շարքն արդեն հետաքրքրում էին շատ ընկեր-նկարիչների: Գեղանկարիչներն օգնում էին միմյանց. այս անկաշխան դիման մեջ էր հենց այն ժամանակների Փարիզի վեհությունը:

Այստեղ եկվորները (այդ թվում՝ և Քոչարը) արվեստի զարգացման ճանապարհները մշակելու ավանգարդում էին: Ահա թե ինչպիսի գեղարվեստական աշխարհում էր ապրում և կառուցում իր հարաբերությունները հայ նկարիչը: Հիմա արդեն հասկանալի են դառնում նաև Երվանդ Քոչարի հարաբերությունները **Լեոնս Ռոզենբերգի** հետ, որը նախագուշացնում էր Քոչարին չտապել արտշուկայի մասին իր եզրահանգումներում: Շուկան դեռ կգնահատի նրան՝ Քոչարին՝ որպես մեծ վարպետի, սակայն դրա համար ժամանակ է պահանջվում... ժամանակամիջոց... Բայց, ինչպես հայտնի է, իսկական ստեղծագործողների ժամանակամիջոցը միայն մեկն է՝ ստեղծագործելու ժամանակը: Հիշեցնենք, որ դա այն բազմափորձ Լեոնս Ռոզենբերգն էր, որը դեռ 1922 թվին կազմակերպում էր **Վիլիելմ Ռոդեի** և **Դանիել-Անրի Կանվեյերի** «նոր արվեստի» հայտնի հավաքածուների նշանավոր աճուրդները, իսկ 1931-ին (այսինքն՝ Քոչարին գրած նամակից մեկ տարի անց) իր ցուցասրահում վաճառքի էր հանել Պ. Պիկասոյի նշանակալից ստեղծագործությունները: Այսինքն՝ նա սրահատեր էր, որը գիտեր՝ ինչ է ասում՝ առաջարկելով Քոչարին սպասել:

Կարելի է ասել, որ Լեոնս Ռոզենբերգի եզրահանգումները կարևոր փաստարկներ են՝ հասկանալու համար այն դերը, որն արդեն խաղում էր Քոչարը և որը կարող էր խաղալ, եթե մնար Փարիզում գոնե մինչև Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի սկիզբը: Այդ մի քանի տարին կարևորագույն կարող էին դառնալ եվրոպական, ապա և համաշխարհային սյուրռեալիզմի համատեքստում նրա ստեղծագործության և անվան ամրապնդման համար:

ՄՇԱԿՄԻՅԵ

7.

Հայ վարպետի արվեստի տրանսֆորմացիան չափազանց հետաքրքիր է: Փարիզում նա նախ հանդես է գալիս իբրև բարդ սինթեզի նկարիչ. սինթեզ, որում Քոչարի աշխարհընկալման կարևոր բաղադրամաս է զգայական բաղկացուցիչը՝ ձևավորված իտալական մետաֆիզիկական գեղանկարչության տպավորություններից: Իսկ հետագայում՝ սինվոլիզմի անհաստատ տազնապից, կուրիզմից, որը սասանել էր տարածական բնութագրումների հիմքերը, մինչև սյուրռեալիզմ, որի հունին էր ձգտում նա աստիճանաբար, Քոչարն ավելի շատ ուզում էր իրեն անկախ տեսնել ոչ այնքան գեղարվեստական ուղղություններից, որքան այս կամ այն խմբավորման թելադրանքից, ու նախ և առաջ՝ դաժան և կոնֆլիկտային Բրետոնից: Իսկ որպես նկարիչ՝ նա ամեն ինչից առավել մոտեցել էր հենց սյուրռեալիզմին թե՛ աշխարհագրոգությունը, թե՛ աշխարհընկալմամբ, թեկուզ և չէր ընդունում, օրինակ, նկարչական գրի ավտոմատիզմը...

Կրկնենք. Քոչարի ներսում շատ բարդ սիմբիոզ էր, որը կարճ ժամանակահատվածում էր յուրացվել հայ նկարչի կողմից (նա դեռ Թիֆլիսում էր պատրաստ դրան) և զատորոշել նրա ստեղծագործությունը «Անկախների» սալոնում դեռևս առաջին ցուցադրության ժամանակ՝ 1924 թվին: Դա կատարվել էր նրա՝ Փարիզ ժամանելուց ուղիղ յոթ ամիս անց: Խոսքը մասնավորապես «Տրանսմուտացիաներ» և «Հարություն» (1923 թ.) գործերի մասին է: Վերջին նկարի սառը գույնը հերոսի կեցվածքը դարձնում է օտարոտի: Պատկերված տղամարդուց այն տպավորությունն էս ստանում, թե մերկացված է մարդու էությունը: Մյուս կողմից նկարիչն ընդգծում է, որ նկարի հերոսն առօրյայից է: Եվ դա են ցույց տալիս թերթերի էջերը, որոնք մետաֆիզիկական մտորումների մթնոլորտ են ստեղծում՝ միաժամանակ դիտողին մոտեցող գորշ առօրյայի որոշակի քրոնիկայով: Միևնույն ժամանակ դիմանկարվածը մի տեսակ «ոչայստեղյա» է: Որտեղից է նա եկել: Ո՞վ է: Ի՞նչ լուր է բերել: Ի՞նչն է տանջում նրա հոգին: Այս հարցերն են հուզում նկարչին: Իսկ նկարի վերնագիրը խորհրդանշական է, բազմաշերտ, նաև՝ փոխկապակցված թղթագլանի գաղտնագրին. նա թղթագլանը պահել է իր ծանր, հոգնատանջ ձեռքերում, նաև՝ մերկ մարմնի մեջ, նաև՝ այդ մարմնի պատառոտ էության («Հարություն»): Այստեղ են և «նրա սովերները», որոնց նշանակության մասին ինքը խոսում է միանշանակ...

Նույն այդ տարում «Աշնանային» սալոնում «Տեսիլք. Քրիստոսը և Մարիամ Մագթաղենացին», «Աղջկա դիմանկարը», «Բաքոս» նկարներով նա, հավասարի կարգավիճակով, ցուցադրվում է իր ժամանակի ամենանշանավոր նկարիչների՝ Հ. Արայի, Կ. Բրանկուզիի, Մ. Էռնստի, Խ. Գրիսի, Պ. Կլեեի, Մ. Լարիոնովի, Ֆ. Լեժեի, Ժ. Լիպշիցի, Խ. Միրոյի, Փ. Մոնդրիանի, Ա. Օզանֆանի, Պ. Պիկասոյի և այլոց հետ: Այդ ժամանակ

ՄՇԱԿՄԻՅԵ  
Է (ԺԳ) քարի, թիվ 1 (49) հունվար-մարտ, 2015

ՎԷՆ համահայկական հանդես

էլ Քոչարը նկատվեց ֆրանսիական առաջադէմ գեղարվեստական քննադատության կողմից՝ **Կլեան Մորրոյի, Ռայմոնդ Մելինգի, Ժյուլ դը Սենտ Գիլերի, Մաքսիմիլիան Գոտյեի**, այլոց կողմից, որ ինքնին արդէն հաջողություն է համարվում: Իսկ նրանցից մեկը՝ **Վալդեմար Ժորժը**, շատ ժամանակ անց՝ 1966-ին, Փարիզում **Մելինե Քոչարի** կազմակերպած երվանդ Քոչարի անհատական ցուցահանդեսի առիթով գրեց մենագրական ակնարկ: Դա Մելինեի հրաշալի ու ողբերգական հրաժեշտի ժեստն էր սիրելիից բաժանումի երեսնամյա տարելիցի առթիվ: Անհատական ցուցահանդեսի փակումից հետո Մելինե Քոչարը կյանքի հետ փակեց հաշիվները:

8.

Փարիզ: 1920-ական թվականներ: Մեքսիկացի նկարիչ **Գիեգո Ռիվերայի** արվեստանոց. դիմելով արվեստանոցի տիրոջը՝ կուբացի գրող **Ալեխո Կարպենտյերն** ասում է. «Գիեգո, գիտե՞ս՝ ինչով է Փարիզը լավը: Մենք մեր հայրենիքում կովում ենք աղջկա համար, որին մերն ենք համարում: Այն ժամանակ, երբ ինքն այդ մասին չի էլ կասկածում: Իսկ այստեղ երիտասարդները կովում են գեղարվեստական գաղափարի համար: Եվ այնպէս են կովում: Երեկ դադախտներն այրել են սյուրռեալիստների սրճարանը: Ա՛յ դա գործ է...»: Սիտավորապէս այդպիսի մթնոլորտում, բայց Կովկասում է մեծացել պատանի Երվանդ Քոչարը: Եվ Փարիզի այդ «դասերը» Քոչարի համար ծայրահեղ թանկ էին, նա դրանք գնահատում էր ողջ կյանքի ընթացքում:

9.

Ուղևորվելով Փարիզ (օգոստոս, 1923 թ.)՝ սկզբում նա չէր մտածում երկար կանգ առնել այնտեղ, ուղղակի չափազանց դժգոհ էր մնացել Իտալիայի գեղարվեստական կյանքից: Սակայն Փարիզը գերեց նրան, և նա գլխավոր խրվեց ստեղծագործության մեջ. մի ողջ տարի իր մասին լուր չտվեց ո՛չ ծնողներին, ո՛չ քույրերին, ո՛չ ընկերներին... Այո, Քոչարը գլխավոր սուզվել էր Փարիզի գեղարվեստական կյանքի մեջ և ընդմիջտ մնաց ստեղծագործողների այդ ընկերակցության ներսում նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ստիպված էր ապրել և ստեղծագործել ԽՍՀՄ-ում: Նրա ստեղծագործական երևակայությունը՝ լիարժեքորեն բացված Փարիզում, տարեցտարի թափ էր հավաքում:

Եվ այն, որ Քոչարը պատահաբար չէր հայտնվել սյուրռեալիստների միջավայրում, վկայում է նաև նրա հոժարական մեկնումը ԽՍՀՄ (մայիս, 1936 թ.): Պետք է հիշել, որ այդ ժամանակ եվրոպական ինտելեկտուալ ընտրախավը ջերմորեն սատարում էր ԽՍՀՄ-ին, իսկ այս դաշտում առանձնապէս զատորոշվում էին սյուրռեալիստները: Եվ Քոչարը թանկ վճարեց իր հապճեպ քայլի համար, բայց և ստալինյան տեռորի ամենահավոր տարիներին մնաց իր համախոհների՝ սյուրռեալիստների շրջապատում: Ահա՛ նրա բառերը՝ իմաստուն ու դրանով էլ ծայրահեղ անհրաժեշտ և անկեղծ. «**Ապրել առանց անկումի նշանակում է գնալ նվազագույն դիմադրության ճանապարհով**»:

10.

Փարիզում անցկացված բոլոր տարիներին Քոչարը հասու էր դառնում մշակույթի՝ որպես համակարգի զարգացման տրամաբանությամբ: Եվ այս դիրքերից նա բնականոն կերպով զարգանում էր ձևակերտումի ասպարեզում, իսկ այլ դեպքերում առաջ էր անցնում 20-րդ դարի նշանավոր վարպետներից: Այս հարցում օգնում էր ոչ միայն գեղարվեստական երևակայության սուր արձագանքող որոնումը, այլև մշակութային շերտը՝ ընդունված նրա և հայկական մշակույթի կողմից՝ իբրև սեփական աշխարհի մասնիկ: Խոսքը հնադարյան և միջնադարյան Հայաստանի վիթխարի գեղարվեստական աշխարհի մասին է, Միջագետքի մշակույթի, պարթևոնյան և հին պարսկական արվեստների: Ահա թե որ դեպքերում մենք կարող ենք խոսել ազգային մշակույթի օժանդակության կամ նշանակության մասին, գործող նկարչին դեմք և ինքնատիպություն տալու նրա դերի մասին: Միևնույն ժամանակ պետք է մոռանալ հեղափոխական Մոսկվայի ռուսական գեղարվեստական փարձառության մասին և մասնավորապես՝ ՎԻՈՒՏԵՄԱՍ-ի (BXYTEMAC), որի մեջ խորասուզվել էր Քոչարը 1918-1919 թթ. ընթացքում: Այս ամենը դարձավ «շինարարական հունք» երիտասարդ նկարչի աշխարհընկալման մեջ: Քոչարը լարված աշխատում է. ոչ թե համարձակություն է ձեռք բերում (դրա պակասը բնավ չկար), այլ ներքին նպատակասլացություն: Այսպես օրինակ՝ «հոսուն ձևերը» **Սավադոր Դալիի** և Երվանդ Քոչարի ստեղծագործություններում այդ վարպետների կողմից կյանքի էին կոչվում զուգահեռաբար: Խոսքը 1930 թվականի կամ դրան մոտակա ինչ-որ ժամանակահատվածի մասին է: Ձևի գիծը հայ վարպետի մոտ միանգամայն այլ է. դե, նաև բուն ձևերի որոնման մեջ էին այս երկու վարպետները ներդնում միանգամայն տարբեր բովանդակություն: Քոչարը մոլորեցնող չէ, ինչպես Դալին. ընդհակառակը՝ Քոչարը ժամանակակցի հոգեկան ապրումների լրաբերն է: Անհրաժեշտ է հիշել, որ Քոչարի մոտ «տարածական նկարչության» բովանդակությունն այն չէ, ինչ փոփ-արտի և ֆուտուրիզմի նկարիչների մոտ: Քոչարի ձևակերտումը կատաղի վեճեր էր հարուցում, որն ինքսին խոսում է ինչպես գործընկեր նկարիչների, այնպես էլ արվեստի սիրահարների սևեռուն ուշադրության մասին: Քոչարի փիլիսոփայական նկարները, որ անդրադառնում էին մարդու կեցության ու հոգեբանության խորին հարցերին, ասես մետաֆորներ էին անցյալից ու ապագայից: Նրանք երևան էին հանում երիտասարդ հայ նկարչի ավելի ու ավելի ընդլայնվող աշխարհը: Այնպիսի զգացողություն էր, որ ժամանակն ինչ-որ ակնթարթում կանգ է առել, բայց շարժումը շարունակվում է. արագությունը իմաստավորման կարևորագույն վեկտոր է: Հենց այս են վկայում «տարածական նկարչության»՝ «Peinture dans l'espace»-ի աշխատանքները: Մարդու աշխարհն ընդունում էր որոշակի ուղղահայաց ձևեր, իսկ հորիզոնականներն սկսում էին սեղմվել՝ ստեղծելով գլանի պատրանք: Հենց դա էլ դիտողին հանգեցնում էր տարածության սաղրանքի մտքին՝ որպես մեծ պատրանքի մասնիկի, որը հենց ձևերի կորնթարդությունը կամ գոգավորությունն է՝ կայուն, բայց ընդհանրական ասոցիատիվ սյուժեի ներսում, որում, բացի մեծ խաղից, չկա այլ լեյտմոտիվ: Իսկապես, Քոչարի նկարներն աստիճանաբար վերածվում էին «տարածական նկարչության» օբյեկտների, որն ինքսին հենց նրա





Բանալիով կոնսպոզիցիա, 1930 թ.

ստեղծագործության այլ փուլի սկիզբն էր՝ **մեծ սինթեզի** սկիզբը:

Շատ ուժեղ տպավորություն են գործում հատկապես երեսնական թվականների գործերը: Դրանք շարունակում են և լրացնում գեղանկարչության և քանդակագործության հզորագույն մետաֆորները: Դրանցում քաղաքը՝ անդեմ, մեխանիկական (իբրև խորհրդանիշ վերցված են երկնաքերները), աղավաղված, անսեռ, իսկ այլ դեպքերում՝ նաև երկսեռ, հայտնվում է Քոչարի ստեղծագործության մեջ՝ որպես հենց քաղաքակրթության մեծ ու անբուժելի հիվանդության սկիզբ ժամանակակիցների կյանքում: Նա՝ Երվանդ Քոչարը, չի ապշեցնում, ինչպես, ասենք, Դալին, այլ փորձում է նախագուշացնել այդ հիվանդության մասին իր անբառ ձիջով: Այդ ձիջը սյուրռեալիստ վարպետների ստեղծագործության մեջ հասարակության վիճա-

կի վերլուծության և դրսևորման հիմնական ատրիբուտներից մեկն է: Եվ Քոչարի արվեստում այդ ձիջը չափազանց բնահատուկ է, չափազանց ձգբիտ հասցեագրված և չափազանց մարդկային: Սակայն Քոչարի ստեղծագործության հետազոտողները կարդում են միայն դրա արտաքին երեսը, բայց դա բավարար վերլուծություն չէ: Քոչարն աշխատում է այլաբանական սյուրռեալիզմի միայնակության և դրամայի ոչ այն հոգեբանական ռեգիստրում, ինչ մեծամասնությունն այդ խմբում: Ո՛չ էպատաժայինում, ո՛չ մոգականում և ո՛չ միմոսայինում, ինչպես, ասենք, Դալիի դեպքում է: Նա ստեղծում է մարդկային ողբերգության կենդանի նշաններ և դրանով տարբերվում ոչ միայն Ս. Դալիից, այլև, ասենք, **Անդրե Մասսոնից** կամ **Ռոբերտո Մատտայից**: Եվ նրանցից առավել խորն է ու հակասական: Քոչարը մարդկային լինելության (ոչ՝ ձևի, այլ հոգեբանական տեսանկյան) ըմբռնումի մեջ ամենից մոտ կանգնած է **Մաքս Էռնստի**, **Ռենե Մագրիտտի**, **Ժոան Միրոյի**, **Ժորժ Ռուոյի** ստեղծագործությանը. թեկուզ վերջինն այլ գեղագիտական ուղղությունից էր:

11.

Ուշադրություն դարձնենք Երվանդ Քոչարին ուղղված Լեոնս Ռոզենբերգի նամակին, որում խոսվում է փարիզյան արտշուկայում շարունակվող ձգնաժամի մասին, ինչից, հավանաբար, դժգոհում էր Քոչարը: Նամակը հայ նկարչին ուղարկվել է 1930 թվականին: Նկատենք, թե ինչպիսի անունների վրա է հենվում հանրահայտ մեկենասն ու հավաքորդը. «...Հիշում եք արդյոք Դուք, որ 19-րդ և 20-րդ դարերի ամենամեծ նկարիչ-

ներն սկզբում մեծ դժվարություններ են կրել՝ ընդհուպ 40-ամյա տարիքը... Ես աշխատել եմ Լեժեի հետ տասներկու տարի, և ութ տարվա ընթացքում չեմ կարողացել նրա գործերը վաճառել, բայց դա չի սասանել իմ հավատը և չի խանգարել ինձ շարունակել գործս... 1920 թվին Պոլ Գիյոմին վաճառել եմ Բրակի շատ մեծ նկարը՝ 1200 ֆրանկով: Մեկ շաբաթ անց Պոլ Գիյոմը, չկարողանալով վերավաճառել այն, խնդրեց ինձ հետ վերցնել. մի բան, որ ես արեցի՝ առանց տատանվելու: Ես այն պահեցի ինձ մոտ ութ տարի և մեծ հաջողությամբ վերավաճառեցի... Այսօր վաճառողը պահանջում է դրա դիմաց 150000 ֆրանկ»:



Անբոխները խելագարված, 1933 թ.

Այս ընդարձակ մեջբերումը՝ պատկառելի մարշանի նամակից, վկայում է, որ Քոչարը նրա համար նույնարժեք էր, ինչ Ֆերնան Լեժեն, Ժորժ Բրակը, 19-րդ և 20-րդ դարերի մեծ վարպետները: Պետք է հիշել, որ Լեոնս Ռոզենբերգի ցուցասրահն այնօրյա Փարիզում գեղարվեստական կյանքը ձևավորող օջախներից մեկն էր:

12.

Գեղարվեստական երևակայությունը, ստեղծագործական տոնուսը, աշխարհայացքային մտորումները 1930–1936 թթ. ընթացքում գործում էին ողջ թափով: Վարպետն ասես մեղիտացնում է նոր նյութերի, ռակուրսների, հումքի ու ձևերի որոնման թեմաներում և խորհրդանիշներում: Նա լցված է նաև ժամանակակից աշխարհի հզոր տպավորություններով. հայ ժողովրդի ապրած ողբերգությունը, տագնապը՝ կապված Իտալիա և Գերմանիա ֆաշիզմի մուտք գործելու հետ, քաղաքացիական պատերազմն Իսպանիայում, «երկաթե վարագույրը» ԽՍՀՄ-ում, որտեղ Հայաստանն է... Սա ամբողջ աշխարհակարգի ընդհանուր միտումն է. սրան ավելանում է տագնապն ու պայքարը գեղարվեստական հոսանքների ներսում, ինչպես և արտշուկայի աղքատացումը... Եվ նրա ներքին հոգեբանական վիճակը. ծնողների և քույրերի չստացված տեղափոխությունը Փարիզ, արտիստիկ և հուզավառ **Վարդենիի** հետ ամուսնությունը 1925 թվին, առաջնեկի մահը, իսկ հետո նաև՝ կնոջ մահը թոքախտից: Հաջորդիվ հոր մահն էր, երկրորդ ամուսնությունը գեղարվեստորեն օժտված **Մելինե Օհանյանի** հետ 1930 թվականին:

13.

1936 թվական: Նա՝ իբրև առյուծ, իբրև Սասունցի Դավիթ, իբրև փոթորիկ, ձգտում է վերադառնալ իր մանկության, վաղ պատանեկության աշխարհը՝ Հայաստան: Կարոտաբաղձությունը հայրենիքի հանդեպ Երվանդ Քոչարին մղում է կոմունիստական քարոզչության գիրկը, և նա հայ

ինտելիգենցիայի 1800 նշանավոր ներկայացուցիչների հետ Մարտելում նստում է շոգենավ, որն ուղևորվում էր ԽՍՀՄ: Մելինեն վատառողջ էր. բուժման կարճաժամկետ կուրսը հետաձգում է նրա մեկնումը: Ամուսինները պայմանավորվում են Երևանում մոտալուտ հանդիպման մասին: Ինչպես էին սխալվում սիրահարները: Մելինեն և Քոչարը բաժանվեցին ընդմիջտ...

14.

Բայց նախքան Քոչարի կյանքի և ստեղծագործության խորհրդային ժամանակաշրջանին անդրադառնալը՝ վերևում ասվածին ավելացնենք որոշակի տեղեկություն, որպեսզի պարզ դառնա, թե ինչ մասշտաբի և ինչ ճանաչման նկարիչ էր ուղևորվում «երկաթե վարագույրից» անդին: Այո, 1936 թվականին Քոչարը լի էր ավյունով և ստեղծագործական մտահղացումներով: Նա իր գեղարվեստական հայտնագործության և ստեղծագործական վարանման գագաթնակետին էր: Երվանդ Քոչարն արդեն գրեթե եվրոպական նշանավոր դեմք էր... Ահա մի քանի նշաձող. 1923 թվական – հայ վարպետի մասնակցությունը «Կուրիստների, սյուրռեալիստների և արստրակցիոնիստների ստեղծագործությունները Լեոնս Ռոզենբերգի ցուցասրահում» շատ կարևոր ցուցահանդեսին, որտեղ նրա աշխատանքները ներկայացված էին **Ժ. Բրակի, Ժ. Մեոցենժեի, Զ. դե Կիրիկոյի, Խ. Գրիսի, Ֆ. Պիկաբիայի, Ֆ. Լեժեի, Մ. Էրնստի** նկարների հետ: 1934 թվական – անհատական ցուցահանդես փարիզյան «Vignon» ցուցասրահում՝ «Քոչար. կերպարվեստ. քանդակագործություն. գրաֆիկա»: 1935 թվական – նա մասնակցում է **Անրի Վալենսի** կազմակերպած ցուցահանդեսներին Բուդապեշտում, Բրատիսլավայում և Բոնոյում. 1936 թվական – իր ստորագրությունն է դնում «Դիմանսիոնիզմի մանիֆեստի» տակ՝ **Հ. Արպի, Ա. Կալդերի, Ժ. Միրոյի, Ռ. Գելոնեի, Մ. Դյուշանի, Վ. Կանդինսկու, Ֆ. Պիկաբիայի** հետ միասին: Դրանում խոսքը նախ և առաջ վերաբերում է ոճի և աշխարհաճանաչողության ընտրության ազատությանը (սկզբում՝ վերցված ֆուտուրիզմից և կուբիզմից) ժամանակի և տարածության ուսումնասիրությունների ռակուրսում... «Դիմանսիոնիզմի մանիֆեստը» կարևոր նշաձող է Փարիզի նախապատերազմական ժամանակաշրջանում, երբ նկարիչներն արդեն կանխազգում էին պատերազմով ընդմիջվելու տագնապը և ձևի գեղարվեստական ճգնաժամը...

Ե. Քոչարին սատարում էին իրական, իսկ երբեմն անգամ հզորագույն գնահատողները, ինչպես օրինակ՝ ողջ հոգով նվիրված Մելինեն կամ մեկենաս Լ. Ռոզենբերգը, որոնց բավականաչափ ծավալուն նամակները վերապատկերում են դարաշրջանի և նկարչի ու հավաքորդի փոխհարաբերությունների կարևոր առանձնահատկությունները:

Եվ այսպես, Փարիզի գեղարվեստական շրջանակներում քաջ հայտնի Երվանդ Քոչարը նավարկում է դեպի ԽՍՀՄ՝ գրպանում խորհրդային անձնագիր:

Ինչ է սպասում նրան «երկաթե վարագույրից» անդին:

15.

Վրաց անվանի նկարիչ **Լադո Գուդիաշվիլին** պատմել է ինձ Փարիզից վերադառնալուց հետո Քոչարի հետ ունեցած առաջին հանդիպման մասին. «Սպասում ենք, որ հայտնվի Քոչարը: Նա հայտնվում է, ինչպես

վենետիկյան դոժ՝ նրբաճաշակ, բավագույն թավշյա բերետով, առանձնահատուկ երկար ձևվածքի կոստյումով, նրբագեղ ձեռնափայտով, մոնոկլով... Այն ժամանակների փարիզյան **բոհեմի** միջավայրում ձեռնափայտն ու մոնոկլը կարևոր ատրիբուտներ էին. ես ինքս 1920-ականների սկզբին եղել եմ այնտեղ: Եվ ուրեմն, ես հրավիրեցի տղաներին: Եկան բոլոր մտերիմ ընկերները՝ **Մաշա Բաժբեուկը, Զոտտոն՝** անդավաճան **Դիաննայի** հետ, **Հովսեփ Կարալյանը:** Մենք ողջագուրվեցինք: Քոչարն ասաց. «Տղաներ, դուք ինչ-որ այն չեք անում: Եկեք այս երեկո մանիֆեստ գրենք, իսկ առավոտյան հանդես կգանք նոր արվեստով»: Գերեզմանային լռության միջից ահաբեկված Զոտտոն ցածրաձայն հառաչեց. «**Երվանդ, այստեղ՝ մեզ մոտ, Բերիան է...**»:

16.

Իհարկե, Վրաստանի նկարիչների միությունը չընդունեց իր շարքերը վեհաշուք Քոչարին: Շուտով նա տեղափոխվում է Երևան և այստեղ վավերացվում իբրև նկարիչ. նա դառնում է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ (1937 թ.):

Եվ այսպես, Ե. Քոչարին ստեղծագործելու հնարավորություն է տրվում. նա պետական պատվերներ է ստանում (իսկ այլ պատվերներ լինում էին): Բայց ինչպիսի ձև ընտրել **գաղափարական շների** ճանկը չընկնելու համար: Մա հարցերի հարցն էր: Չէ՞ որ շատ դեպքերում մարդկային շփումը վերածվում էր չափազանց վտանգավոր խաղի, քանզի ԽՍՀՄ-ում մարդու կյանքը կախված էր մատնիչի ու սադրիչի մեկ բառից...

Ի վերջո, այդպես էլ եղավ: Կեղծ մատնությանը 1941 թվականի հունիսի 23-ին ՆԳԺԿ-ն նրան ձերբակալեց և բանտ նստեցրեց: Քոչարին ազատեցին 1943 թվականի օգոստոսի 23-ին՝ Ներսիսյան դպրոցի ընկերների՝ ճարտարապետ **Կարո Հալաբյանի** և այն ժամանակվա կառավարության անդամ **Անաստաս Միկոյանի** օգնությամբ:

Իսկ 1946 թվին նա ամուսնացավ **Մանիկ Մկրտչյանի** հետ:

17.

Երվանդ Քոչարի ստեղծագործության խորհրդային ժամանակաշրջանը (տարօրինակ է հնչում փարիզյան դպրոցի ներկայացուցչի համար, այնպես չէ՞) զարմանալի կերպարանափոխություն է, դիմակահանդես և կենդանի ողբերգություն՝ միաժամանակ: Բայց ամենից առավել՝ իրական մոլորություն. լինել, ստեղծագործել, չխաբել ինքն իրեն՝ թեկուզ աշխարհն իր շուրջ ազատ չէ, Փարիզը չէ... Այո, Երևանն այնքան ինտելեկտուալ չէր, որքան Փարիզը (թեկուզ հետպատերազմյան Փարիզն էլ արդեն այն չէր, ժամանակակից արվեստի Մեքքան չէր), բայց այդ շրջանում հայկական մայրաքաղաքը «մեծ սիրտ» ուներ, իր ոգեղենության գագաթնակետին էր... Քոչարն ապրում էր ասես սոցիալիստական աշխարհի աքցանում, ժողովրդի ծոցում, ուր քիչ չեն ջերմությունն ու անկեղծությունը, բայց պակաս է ըմբռնումը: Նա մտերմանում է բարձր մշակույթի և անվիճելի տաղանդի տեր նկարիչների՝ **Մարտիրոս Մարյանի, Վահրամ Գայֆեջյանի, Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Գևորգ Գրիգորյանի (Զոտտոյի), Հովսեփ Կարալյանի** հետ: Վերջին երեքը նաև մանկության և վաղ պատանեկության տարիների ընկերներն էին:

18.

Մարդկանց հետ շփումը մարդամոտ Քոչարի համար դառնում է իր գոյության հիմնական խնդիրը: Ասենք, ունեցե՛լ է արդյոք Քոչարը (ինչպես ժամանակին՝ Եղիշե Չարենցը) հնարավորություն՝ ժամանակակից արվեստի մասին խոսելու ազատ, բաց, լրջորեն, խորությամբ և ողջ ընդգրկումով: Արդյո՞ք գրուցակիցները համարժեք են եղել: Կարծում եմ՝ ո՛չ: Սա մեկն էր **Վարպետի** կամ **Մանեսորոյի**, ինչպես նրան սկսել էր կոչել Երևանի գեղարվեստական երիտասարդությունը, ահավոր ողբերգություններից:

19.

1939 թվականին Քոչարը ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչությունից կարևոր պատվեր է ստանում՝ «Սասունցի Դավիթ» հայկական էպոսի գեղարվեստական ձևավորումը: Ազգային գրականության գլուխգործոցի նկարագարդումները նրա արվեստի եզակի նվաճումներից են՝ արդեն գրքի գրաֆիկայում: Նկարիչը, շնորհիվ իր գեղարվեստական տեսունակության, ինչպես և ոճաբանության (ոճավորում և Հայաստանի, և Միջագետքի, և Պարթենոնի քարե հինավուրց ռելիեֆների ներքո), ստեղծել է ազգային էպոսի հերոսի շատ ամբողջական ու օրգանական կերպարը և պատկերն այն աշխարհի, որը շրջապատում էր Դավիթին: Դա Մանեսորոյի ստեղծագործական հաջողությունն էր: Բայց մյուս կողմից՝ հայկական էպոսի նկարագարդման հնարը Քոչարը վերցրել էր **Մագրիտտից**՝ երեսնական թվականների սկզբին: Եվ հայ վարպետն առաջ էր անցել Մագրիտտից իր նկարագարդումներում՝ ողջ նկարը ներկայացնելով իբրև մեկ ամբողջական «քարե» օրգանիզմ՝ սոսկ անկյուններում թողնելով իսկական բնապատկերի ակնարկ: Այդ իրական հնար-ձևին Մագրիտտը հասու է դառնում միայն 1950-ականներին: Ինչի՞ մասին է վկայում այսօրինակ համընկնումը կամ ազդեցությունը. այն մասին, որ Քոչարը մտածում և արարում էր սյուրռեալիստական գեղագիտական պատրանքների հունում: Այն մասին, որ **նրա որոնումը մնում էր անփոփոխ անգամ ստալինյան Երևանում**: Քոչարի գեղարվեստական տրամաբանությունը ընթանում և զարգանում էր հատկապես սյուրռեալիզմի ընդարձակ ինտերնացիոնալ ծովում: Դա վարպետի լավագույն դիմանկարներից մեկն է, մեկն այնպիսի կերպարներից, որոնք մարմնավորում են ժամանակը՝ ոչ միայն իբրև գեղագիտական կատեգորիա, այլև իբրև քրոնիկա: Նույն այդ 1939 թվականին՝ նա անհավանականորեն կարճ ժամանակամիջոցում (18 օրվա ընթացքում) ստեղծում է նաև Սասունցի Դավիթի պատկերաքանդակը (գիպսից): Եվ այդ ամենը՝ ԽՍՀՄ-ում հայկական ազգային էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարության շրջանակներում: Չափազանց կարևոր, միջանցիկ թեմա նկարչի ողջ ստեղծագործության համար: Դավիթը Սասունից է, հայ ժողովրդի սպասումների արտահայտողը և լիարժեք որոնումը Քոչարի ստեղծագործական ու մարդկային ոգու, նրա բարդ, հակասական ու ներքուստ հերոսական կյանքի: Նրա օրերի ու տասնամյակների արտաքին հենքը սոսկ կետագիծ է, սոսկ փոշի... Նա ամբողջովին պարփակվում է սեփական «Ես»-ի ներսում, և բռնկուն, զգացմունքային բնավորությունն աստիճանաբար դառնում է եթե ոչ նրա կամքին ենթարկվող գործիք, ապա գոնե՝ կանխատեսելի:

20.

1959 թվականին Երվանդ Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» քանդակը (ձարտարապետ՝ Մ. Մազմանյան) զարդարեց Երևանի կայարանամերձ հրապարակը՝ դառնալով անվիճելիորեն ամենասիրելի ժողովրդական կերպարը: Հիրավի, գրական կերպարը ստացավ համարժեք քանդակագործական խորհուրդ: Ազգային ինքնագիտակցության վերելքի շրջանում Քոչարը գտավ էպիկական հերոսի բնավորության կարևոր գծերը. նրա վճռորոշ կոմպոզիցիոն ժեստը անվիճելի և անշրջելի հեռացումն է ժողովրդի ձախողումներից ու ողբերգություններից դեպի ազգային երազանքի՝ ուժեղ և անկախ պետականության կողմը: Եվ դա ուներ իր բացատրությունը. տառացիորեն վեց տարի անց (1965 թվականին) խորհրդային Երևանում երիտասարդությունը նախաձեռնեց ազգային զարթոնքը. պահանջեց Օսմանյան կայսրության մեջ իրականացված **Հայոց ցեղասպանության ճանաչումը**: Ազգային արժանապատվությունը սկսեց ձեռք բերել իր կարևոր որակները: Դա առաջին հանրագումարն էր, որը կանխատեսել էր հեռատես Քոչարը: Սակայն պետք է խոստովանենք, որ Սասունցի Դավիթի քանդակն այնքան էլ ձիշտ չի տեղադրված. ընդարձակ թեքվածքով հրապարակը՝ հետին պլանում ցանցկեն ձարտարապետությամբ, որին պայմանականորեն հանգուցված է արձանը, չի դիմանում քանդակի արտահայտչությանը:

Այսպես, համարձակորեն կարելի է ասել, որ 1920-1930-ականների շրջանի պատանիների շատ կերպարներ (օրինակ՝ «Երիտասարդ մարդու դիմանկարը», 1925 թ., «Ձիերը և մարդիկ», 1930 թ., «Պատկած տղամարդը», 1930 թ.) ինչ-որ խորքային, ենթագիտակցական որոնումն են սեփական արմատների, որը հանգեցրել է Սասունցի Դավիթի կերպարին: Կարծում ենք՝ էպիկական հերոսի նախատիպի բացահայտումը Քոչարի համար բնահատուկ էր և անխուսափելի: Սա նշանակում է, որ նա ամեն դեպքում պիտի գար դեպի Սասունցի Դավիթի կերպարը:

21.

Հիրավի, ազգային էպոսի հերոսի կերպարը դառնում է սյուրռեալիստ, փարիզյան դպրոցի ներկայացուցիչ Երվանդ Քոչարի այցեքարտը. ի դեպ, նա այդպես էլ չդարձավ պետության քարոզչական նպատակներին ծառայող պաշտոնական նկարիչ: Բայց դա նրան չէր վշտացնում: ԽՍՀՄ մուտք գործող տարօրինակ ազատախոհության՝ խրուշչովյան «հալոցքի» պայմաններում նա ավելի շատ մտածում էր ձևի գեղարվեստական խնդիրների մասին:

Եվ Քոչարը սկսում է խորհրդածել, թե որքան հեռու է գնացել ձևակերտումն Արևմուտքում: Ուստի ամենից առաջ որոշում է վերականգնել այն գաղափարների առաջընթացը, որոնք սատեցրել էր ԽՍՀՄ գալուն պես: Այսպես, նա ձեռնարկում է ևս մեկ փորձ՝ ելնելու գեղարվեստական խնդիրների նախկին մակարդակի վրա: Բայց սոսկ նվազագույն չափով է դա նրան հաջողվում: Ահա՛ նման աշխատանքների ոչ մեծ ցանկը. «Աղջիկը և լուսինը» (1959 թ.), «Աղջիկը մանդուլինայով» (1959 թ.), «Պատերազմի սարսափների» էսքիզները (1959 թ.), «Պարը» (1972 թ.), ինչպես նաև քանդակները՝ «Մեղանխույա» (1959 թ.), Ֆ. Չերժինսկու դիմաքանդակը, «Կիբերնետիկայի մուսան» (1972 թ.): Հրաշալի է «երկաթե» Ֆելիքս Չերժինսկու դիմաքանդակը (1969 թ.). նրա դիմամիկ, արտասովոր անհատակա-

նությունը ներկայանում է Քոչարի աշխատանքում: Քանդակագործը կերպարը լուծում է հակադրությամբ, որտեղ առկա է և՛ սուր միտք, և՛ չափից դուրս ազնվություն, և՛ բույթ սկզբունքայնություն, և՛ չհիմնավորված նվիրվածություն, և՛ քաղցրածոր սենտիմենտալություն, իսկ ամբողջը միասին՝ սադիստական դաժանության նախասկիզբ...

«Կիբեռնետիկայի մուսան» շարունակում է վերը նշված աշխատանքների ուղղվածությունը (այդ թվում և՛ Ձերժինսկու կերպարի դաժանությունը) և դիտողի մեջ առաջ է բերում խառնիխուռն, բայց հաստատուն զգացմունք իր անպաշտպան հուսահատությամբ, կանացի հմայքի ակներև բացակայությամբ... Պառկած ֆիգուրան ասես տանջալլուկ է ինտելեկտուալ կյանքից, դրա մեխանիկական ռիթմից... Կինն անգամ չի ցանկանում նայել իր ժամանակակիցների դեմքին: Նա ասես մուրում է, իրեն գոյատևելու հույսի հնարավորություն տվեք... Եվ այստեղ նրա փարիզյան «Քաղաք» շարքի բովանդակությունը կրկին դառնում է արդիական: Վարպետի ողջ ստեղծագործության միջով (բացառությամբ շատ վաղ շրջանի) անցնում է տարվածությունը Ֆրեյդի տեսությամբ՝ որպես մեկը կերպարի վերլուծության և դրսևորման հիմքերից: Եվ դա նույնպես կարևոր մասն է, բաղկացուցիչը Քոչարի ստեղծագործության, որն իբրև հատկանիշ՝ հաստատուն է և մերձեցնում է սյուրռեալիստներին: Քոչարի «Կիբեռնետիկայի մուսայի» փիլիսոփայական մետաֆորը գնում է որոնման այն ոլորտ, որում առկա է կարևոր բացասումը. «Հազիվ թե գիտակցությունը կարողանա գլխավորել մարդկային հասարակությունը»: Կյանքի մեքենայացումը սպանում է զգացական ընկալման իսկությունը: Քոչարը բարձրացնում է քաղաքակրթության կարևորագույն հարցը և կանգնում նրանց դիրքերում, ովքեր կարծում են, որ միայն մշակույթը պետք է առաջնորդի մարդկային հասարակությանը: Ահա թե որտեղից է գալիս այդպիսի թեման և խորհրդանիշը՝ կիբեռնետիկայի մուսան: Քոչարն իր աշխատանքով ասում է, որ այդ երկու բառը՝ «կիբեռնետիկայի մուսան», արտուրդ են:

## 22.

Մատերոյի ստեղծագործության մեջ կա ևս մեկ քանդակագործական մոնումենտ՝ Վարդան Մամիկոնյանի՝ հանուն անկախության և քրիստոնեական հավատի մղված պատերազմի (մ. թ. 451 թվական) առաջնորդի և հերոսի արձանը: Քոչարը կերտել է բարձր գեղարվեստական ստեղծագործություն՝ այդ երկրորդ խոշոր արձանով կանգնելով աշխարհի ռեալիստական մտածողության լավագույն քանդակագործ-արձանագործների հետ մինևույն շարքում: Օրինակ՝ այնպիսի վիթխարի վարպետի, ինչպիսին է **Ի. Մեշարովիչը**: Հզոր տպավորություն է գործում կլոր ձիաքանդակը (ճարտարապետ՝ Ս. Քյուրքչյան)՝ դրված բավականաչափ բարձր դիրքում, որտեղից հրաշալիորեն է դիտվում: Ըստ գեղարվեստական ձևերի՝ քանդակն ունի չափազանց նրբին և բարդ համադրումներ և գծեր, որ արտահայտում են հեծյալի լարվածությունն ու կամքը: Սոսկ քաղաքային միջավայրն է (տարամասշտաբ բնակելի շենքերը, հսկայական խողովակը), որ չի նպաստում դիտողին՝ ողջ գեղեցկությամբ հասկանալու և ընդունելու Վարպետի նշանակալից ստեղծագործությունը:

## Վերջարանի փոխարեն

ՄՇԱԿՈՒՅԹ

Երվանդ Քոչարը ազգային ու նաև համաշխարհային մշակույթի կառուրագույն նշանողերից մեկն է ինչպես գեղանկարչության՝ «տարածական նկարչության» (հատկապես արժեքավոր են նրա 1920-ականների վերջի և 1930-ականների սկզբի գործերը, որոնց գտնվելու վայրը, ցավոք, անհայտ է), այնպես էլ քանդակագործության և գրաֆիկայի մեջ:

Միաժամանակ հայ վարպետը տեղ է գտել այն նկարիչների ցուցակում, որոնք համաշխարհային սյուրռեալիզմի հիմնադիրներ են համարվում: Ընդ որում՝ նա ոչ միայն եղել է նման մշակութային երևույթի ակունքների մոտ, այլև տասնամյակների ընթացքում զարգացրել է այդ կարևորագույն վեկտորը 20-րդ դարի համաշխարհային մշակույթում: Հետագայում, գտնվելով ԽՍՀՄ-ի գեղարվեստական կյանքի փակ տարածության մեջ, նա ապրել և ստեղծագործել է համառությամբ և այն հույսով, որ ինքը հավատարիմ է մնացել իր գեղագիտական սկզբունքներին: Եվ այստեղ կան գեղարվեստական ոչ քիչ հաջողություններ ու փորձարարություններ:

Չափազանց հետաքրքիր է «տարածական նկարչության» փիլիսոփայությունը. դա կորացած, բազմաշերտ տարածության և որպես կանոն՝ մարդկային մերկ մարմնի մետաֆիզիկական համադրումն է: Դա մարդու միայնակության ցավն է հսկայական մեգապոլիսում: Քանդակագործական «Գլուխները» և գեղարվեստական գործերը՝ «Մարդ-քաղաք» շարքից (1933 թ.), լրացնում են աշխարհընկալման փիլիսոփայական կոնցեպցիայի խճանկարը: Այդ ամբողջի մեջ հայ վարպետը չափազանց ավարտուն է և բացարձակորեն անհատական: Ի դեպ, նա ավելի շուտ տալիս է նյութաբանական բնանկարը, որն իրականում ինքը երբեք չի տեսել սեփական աչքերով: Եվ այդ դետալը խոսում է ներդաշնակության խորհրդանշական որոնման մասին՝ ժամանակակից աշխարհի և մասնավորապես մշակույթի ներսում վիթխարի տեկտոնիկ բեկումների ժամանակաշրջանում: **Քոչարի ներդրումը 20-րդ դարի մշակույթի մեջ ակնհայտ է, քանզի առանց նրա Տարածության ու Ձևի, ժամանակի ու Մարդու հասկացության համաշխարհային մշակույթը կաղքատանար:**

Երվանդ Քոչարը դարձավ ինտելեկտուալ նոր վեկտորի հիմնադիրը ազգային մշակույթում: Միայն Քոչարին էր վիճակված իր ներդրումն անել ամենաանհարմար ժամանակահատվածում: Սկսած ստալինյան տեռորից՝ խրուշչովյան «հալոցքի» և բրեժնևյան «լճացման» շրջանում նրան վիճակված էր Երևանի երիտասարդ նկարիչների հոգիներում, ինչպես և իր արվեստում, գիտակցաբար ներդնել գեղագիտության ինտելեկտուալ պարամետրերի վրա հիմնված հայացքը՝ աշխարհընկալման ու աշխարհագրագողության նոր հովերի զարգացման նպատակով: Այն հայացքը, որ Քոչարը ներարկում էր երիտասարդներին, այլ էր և տարբերվում էր նրանից, ինչը մատուցվում կամ արմատավորվում էր արվեստասերների շրջանում: Նա հատուկ վերաբերմունքի կոչ էր անում մտահղացման, բովանդակության ու նկարների, քանդակների, ճարտարապետական նախագծերի տեսքի և իբրև հանրագումար՝ ձևի նկատմամբ: Եվ այդպիսի հատուկ վերաբերմունք էր պահանջում արվեստի ստեղծագործությունը գնահատելիս:

Է. (ԺԳ) Գրպրի, թիվ 1 (49) հունվար-մարտ, 2015

Վեյն համահայկական հանդես



## Անձնական շեղում

Իբրև օրինակ՝ ներկայացնեմ իմ առաջին հանդիպումը Երվանդ Քոչարի հետ: Դա 1973 թվականին էր: Այդ ժամանակ ես Լենինգրադում էի ապրում, և իմ գտնվելը Երևանում պայմանավորված էր բանաստեղծություններիս առաջին գրքի հրատարակությամբ: Միայնակ նստած էի հանրաձանոթ սրճարանում (Նկարիչների միության հարևանությամբ) և սուրճ էի խմում, իսկ կողքի սեղանի շուրջ, ուր նստած էր Երվանդ Քոչարը, աշխույժ խոսակցություն էր ընթանում: Հինգ հոգի էին, ոչ ավելին: Ինչ-որ մեկն ինձ նկատեց և հարցրեց (երևում է՝ տեսքս տեղացու չէր), թե որտեղից եմ և արդյոք նկարիչ եմ: Ասացի, որ գրող եմ, բանաստեղծ: Ինչ-որ մեկը հարցրեց, թե արդյոք ձանաչում եմ լենինգրադցի գրականագետ, Վահան Տերյանի զարմիկ, գիտությունների դոկտոր Կամսար Գրիգորյանին: Պատասխանս դրական էր: Այդ ժամանակ Քոչարը հարցրեց, թե գեղարվեստական որ ուղղությանն է հարում իմ պոեզիան: Ես, որպեսզի արագ ամփոփեմ գրույցը, ասացի. «Ես ֆորմալիստ եմ»: Մաեստրոն արձագանքեց ակնթարթորեն՝ ասելով, թե ինքն այդպիսի ուղղության ծանոթ չէ: Ու ես ստիպված եղա ասել, որ իմ ստեղծագործությանն առավելապես մոտ են սյուրռեալիզմը և փոփ-արտը: Պատասխանս, երևում է, դուր եկավ Մաեստրոյին: Կարճ ժամանակ անց մենք միասին քայլում էինք դեպի նրա արվեստանոց, և ես հնարավորություն ունեի լսելու Երվանդ Քոչարի դիտողություններն իմ ստեղծագործության վերաբերյալ: Դա ինձ համար ուսանելի դաս էր:

## Վերջաբանի շարունակությունը

Մի առիթով **Ուոլթ Ուիթմենն** այսպես է արտահայտվել. «**Մենք հաստատում ենք նրանով, որ կանք**»: Կարծում եմ, որ Քոչարը գեղարվեստական գործընթացում հենց միայն իր ներկայությամբ վիթխարի ազդեցություն է ունեցել հայ մշակույթի վրա: Այդ ազդեցությունն ազգային մշակույթի վրա տարածվել է ոչ միայն բուն Հայաստանում, այլև երևանյան շրջանից շատ առաջ՝ դեռ Փարիզում: Հայաստանի նկարիչների միությունը, որտեղ լսելի էր Քոչարի ձայնը, 1920-1930-ական թվականներին բավական ակտիվ էր գործում: Հիշեցնեմ ևս մեկ անգամ, որ հեռավոր 1920-ականներին գեղարվեստորեն օժտված հայ երիտասարդների միջավայրից Քոչարը նկատեց և համաշխարհային ասպարեզ դուրս բերեց Լեոն Թուրունջյանին, որը, ինչպես Մաեստրոն, դարձավ իր ժամանակի խոշորագույն սյուրռեալիստներից մեկը: Այս առումով հետազոտության երկու կարևոր թեմա է ծագում. **1.Երվանդ Քոչար. հայկական սյուրռեալիզմի պատճառներն ու ակունքները, 2.Երվանդ Քոչար. դինամիկան՝ իբրև հայկական սյուրռեալիզմի զարգացման տրանսֆորմացիա:**

Թեմաներն առավել քան արդիական են, հատկապես սյուրռեալիզմի երրորդ համաշխարհային ալիքի շրջանում...

Եվ այսօր Երվանդ Քոչարի բարդ ու վատ ուսումնասիրված ստեղծագործությունը կարող է չափազանց պահանջված լինել աշխարհում: Նա քիչ բան չի մտածել և կանխատեսել աշխարհի ու մարդու, տարածության

ու ժամանակի գեղարվեստական ձևի մասին՝ ստեղծագործող մարդու գեղարվեստական երևակայության մեջ ձևակերտման վեկտորների կարևոր բաղադրիչների մասին: Քոչարը գտնում, իսկ երբեմն նույնիսկ ուղղակի մատնացույց էր անում այն մշակույթների սինթեզը, որոնք դարձան պահանջված շատ ավելի ուշ: Եվ որքան էլ տարօրինակ է, դրանք երաժշտության կամ ճարտարապետության, դիզայնի մեջ էին և ոչ՝ գեղանկարչության: Նրա «տարածական նկարչությունը» (**Peinture dans l'espace**), հնարավոր է, մեկն է ամենատարօրինակ և հայտնի մետաֆորներից 20-րդ դարի մշակույթում: Քանզի Քոչարը դեռ 1930-ականների սկզբին էր կռահել որոշ գեղարվեստական գյուտեր, որոնք առնչվում են **տեսահնաստայացիաներ վարելուն** կամ **պերֆորմանսին**: Նրա բարձրացրած հիմնահարցերը ինչպես աշխարհի, ժամանակի և տարածության ըմբռնման, այնպես էլ գեղարվեստական ձևի իրագործման և դրսևորման վերաբերյալ, չափազանց արդիական են նաև հիմա: Քոչարի բարդ անհատականությունը և բարձր ստեղծագործական կամքը, նրա կյանքի ուղին, որ լիովին արտահայտում է **ժամանակն ու Արվեստը**, չափազանց հետաքրքիր և ուսանելի են այսօրվա մշակութային աշխարհի համար: Նրա՝ սյուրռեալիզմի ներսում լինելու մոլությունը, նրա ինտելեկտուալ սկզբունքայնությունը, նրա լուռ դիմադրածումը ստալինյան շրջանի մարտնչող տգիտությանը, ցինիզմին, կերտում են Քոչարի, Մանեստրոյի՝ խորապես միայնակ ու ողբերգական նկարչի, մտածողի նոր կերպարը: Այսպիսով, հատկապես հիմա՝ 21-րդ դարում է, որ Երվանդ Քոչարի արվեստում, ինչպես Մարտիրոս Մարյանի, Ալեքսանդր Թամանյանի, Եղիշե Չարենցի, Հակոբ Գյուրջյանի, Սերգեյ Փարաջանովի, Լեոն Թուրոնջյանի, Էդուարդ Ութուջյանի դեպքում է, միաձուլվում են ազգային և համաշխարհային մշակույթի տարատեսակ գեղագիտական վեկտորները, մի բան, որը հենց **մեծ սինթեզն** է:

Չլինել Երվանդ Քոչարը, հազիվ թե հայ հասարակությունը այդպես արագ ընդուներ և գնահատեր այն ժամանակ համեմատաբար երիտասարդ կոմպոզիտորներ Ավետ Տերտերյանի և Տիգրան Մանսուրյանի նրբաձաշակ երաժշտությունը, Արտո Չաքմաքչյանի քանդակագործությունը, Մարտին Պետրոսյանի գեղանկարչությունը...

**Քոչարի վիթխարի անհատականությունը անջնջելի հետք է թողել հայ նկարիչների հետագա բոլոր սերունդների վրա նույնիսկ իր մահից հետո: Եվ խոսքն այստեղ նրա ոճաբանության, գեղարվեստական կերպարների ընդօրինակման մասին չէ. անհատականության դերի ընկալման խնդիրն է ինչպես ազգային ավանդույթների, այնպես էլ համաշխարհային գեղարվեստական գործընթացների համատեքստում, որում ի հայտ են գալիս աշխարհընկալման և աշխարհզգացողության կարևորագույն հարցեր: Հատկապես այս ռեգիստրում, բոլորիս համար այսօր էլ մնում է Երվանդ Քոչարի՝ մեծ Մանեստրոյի ողբերգական կերպարը:**

Թարգմանիչ՝ **Կարինե Ռաֆայելյան**

«ՎԷՆ» հանդեսի խմբագրությունը շնորհակալություն է հայտնում Երվանդ Քոչարի տուն-թանգարանին **Մանեստրոյի** նկարների կատալոգը տրամադրելու համար: **Խմբ.:**

## Summary

### YERVAND KOCHAR. PROFOUND OBEDIENCE

Ruben S. Angaladyan (St. Petersburg)

**Key words** – Paris, Soviet Armenia, European painting, Paris galleries, surrealism, space painting, sculpture, drawing, national epos, national traditions, large synthesis.

Ruben Angaladyan's essay is dedicated to Yervand Kochar, who is one of the most original representatives of the Armenian and world art of the 20th century. In his work, the author presents in details the surrealist paintings of the master created in 1923–1936 in Paris. The author regrets about Kochar's returning to Soviet Armenia in 1936, when he was already a world famous artist. Despite the fact that in his homeland he created a series of remarkable paintings and carved magnificent sculptures of David of Sasson and Vardan Mamikonyan, but the dictatorship of Stalin did not allow Yervand Kochar to continue and complete his complex synthesis in the sphere of surrealist art.

## Резюме

### ЕРВАНД КОЧАР. ПОЛНОЕ ПРЕКЛОНЕНИЕ

Рубен С. Ангаладян (Санкт-Петербург)

**Ключевые слова** – Париж, Советская Армения, европейская живопись, Парижские галереи, сюрреализм, пространственная живопись, ваияние, графика, национальный эпос, национальные традиции, большой синтез.

Эссе Рубена Ангаладяна посвящено одному из наиболее оригинальных представителей армянской и мировой живописи 20-го века – Ерванду Кочару. Здесь автор подробно представляет сюрреалистичные картины мастера созданные им в 1923–1936 годах в Париже. Автор выражает сожаление по поводу возвращения Кочара в Советскую Армению в 1936, когда он был уже признанным художником. Несмотря на то, что и на родине представитель парижской школы создал ряд замечательных картин, а также изваял великолепные скульптуры Давида Сасунского и Вардана Мамиконяна, но диктатура Сталина не позволила Ерванду Кочару продолжить и завершить его сложный синтез в сфере сюрреалистического искусства.