

АРТУР АКОПЯН

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГРАФИКИ ЕРВАНДА КОЧАРА «ТИФЛИССКОГО ПЕРИОДА»

Говоря о раннем, так называемом тифлисском периоде творчества одного из крупнейших армянских художников Ерванда Кочара, следует отметить, что обращавшиеся к данной проблеме специалисты, как правило, концентрируют свой взгляд более на живописном, чем на графическом наследии мастера, и если анализу произведений живописи первых лет творческой деятельности Кочара уделяется достаточно времени и внимания, то специальных исследований, относящихся к его графическим работам, практически нет. Однако при таком подходе к проблеме возможно упущение из виду некоторых, на первый взгляд, незначительных нюансов, при отсутствии которых картина сложения художественного мировоззрения Кочара, на наш взгляд, окажется недостаточно полной.

Становление личности, годы сложения и развития художественного видения, а также деятельность первых лет творческой жизни Кочара проходили в Тифлисе с 1914 по 1921 годы. Именно в этот период формируются основные идейные и мировоззренческие принципы Кочара-творца, многие из которых, не претерпев значительных изменений, останутся в арсенале его творчества, а некоторые в дальнейшем будут заметно пересмотрены и своеобразно реализованы.

Имеющееся графическое наследие художника можно разбить на несколько групп по следующим стилистическим особенностям: 1) беглые карандашные наброски (самые ранние из которых относятся к 1915, а поздние к 1919 годам); 2) небольшие, более тщательно сделанные натурные рисунки, часть из которых, несомненно, выполнена с установкой на стилистику рисунка старых мастеров Немецкого Возрождения (Дюрера и Крахера); 3)

акварели и карандашные наброски 1918 года, навеянные отто-
досками сезаннизма; 4) несколько небольших, но интересных
набросков, исполненных в несвойственной раннему Кочару
манере; 5) два пуантилистических рисунка тушью и, наконец, 6)
кубистические наброски и автопортрет художника этих лет.

Самыми многочисленными из вышеперечисленных рисун-
ков Кочара тифлисского периода являются его беглые наброски.
Судя по недостаточно высокому качеству исполнения таких
работ, как «Старик в шляпе», «Человек, который ел бумагу»,
«Молодой человек в широкополой шляпе», «Грузчик» (датирован
1918г.), «Двое на балконе», «Пьяница», они, скорее всего, отно-
сятся к первым годам ученичества Кочара в художественной
школе Оскара Шмерлинга при Кавказском обществе поощрения
художеств (1914-1918гг.), ко времени его приобщения к азам
художественной грамоты. Однако в этих, пока еще незрелых,
работах юного Кочара уже чувствуется определенная смелость в
линиях и тушевках. Жирная контурная линия проводится если не
с точностью, то с настойчивостью, иногда по несколько раз, слов-
но рисующего совершенно не волнует четкость изображения.
Такие рисунки молодого художника, как «Мужчина в шляпе»,
«Школьник», «За чтением газеты», «Мужчина в полосатых брю-
ках», «Девушка», «Урок музыки», «Продавец арбузов», а также
некоторые другие датированы 1915 годом, что вряд ли соответст-
вует действительности. По всей вероятности, они относятся к
1917 или 1918 годам. При сравнении вышеперечисленных наброс-
ков, с теми, датировка которых не вызывает сомнений, последние
отличаются большим исполнительским мастерством. В них линия
Кочара уже достигла гибкости и выразительности. Она тонка и
очень точна. Вместо множества отрывчатых взаимодополняющих
линий ранних набросков, в совокупности создающих дробный
абрис изображаемого объекта, художник ограничивается одним-
двумя упругими линиями, которые иногда дополняются оживляю-
щими их пластичность сильными или средними тоновыми или
штриховыми акцентами, что достигается размашистыми натир-
ками боковиной грифеля или же нажимами его острия. Ко всему
прочему художник не ограничивается «описанием» одной лишь

позы или движения фигуры, но добивается также конкретной портретной характеристики образа. Таковы, например, «Ученик хозяина магазина», «Ученик хозяина магазина со спины», «Дремлющая», «Урок музыки», а также рисунок «С букетом в руке (Давид)», который хоть и датирован 1915 годом, но, судя по его кубистической стилизации, относится к 1918 - 1919 годам. Вероятно, уже к 1917-му, третьему году обучения в школе Оскара Шмерлинга, завершился начальный период обучения художника, который достиг значительного мастерства и уверенности в рисунке. Тогда же в целом завершилось и формирование его ранних мировоззренческих установок. Примерно в то же время (конец 1917 - начало 1918 года) в творчестве Кочара происходят некоторые стилистические изменения, которые, по всей вероятности, были связаны с изменением формальных задач, поставленных перед собой художником. Проявляется это в уменьшении количества реальных натуральных зарисовок и набросков, появлении интереса к быстрым, моментальным скетчам, в которых ослабевает интерес к наблюдению живой натуры. Вместо штудий, изучающих природную форму и ее реальные пропорции, направленных на повышение мастерства рисунка, Кочар ограничивается небольшими по размерам и «мгновенными» по скорости исполнения зарисовками. Во многих случаях художник пренебрегает внешним сходством, отказывается от портретной характеристики образов, обходится без обозначения дальних и ближних планов, т. е. предметного пространства, что было характерно для его недавних набросков. Более того, иногда фигуры изображаемых моделей почти что сводятся к знакам-символам, как, например, в наброске «Молодая женщина с черным зонтом», где фигура изображенной воспринимается не как именно женщина, а как «нечто» с зонтом — некий продукт графического жеста художника. Здесь тщательная проработка деталей заменена чередованием положенных в нужном художнику порядке энергичных росчерков грифеля. Самыми примечательными из этого рода набросков представляются следующие: «Молодая женщина, сидящая на скамейке», «Вдвоем под зонтом», «Многофигурная композиция», «Женщина в черной шляпе», «Молодая женщина с черным

зонтом», «Завязывающая чулки» (все - 1917-1918гг.). Примерно в тот же период у Кочара возникает интерес к работам Сезанна. И если тому нет подтверждения в живописи художника раннего тифлисского периода, то в графических набросках и эскизах 1917-1918 годов эта тенденция выражена уже вполне определенно. Есть основания предполагать, что к этому же времени относятся и некоторые из недатированных кубофутуристических набросков Кочара. Так, в статье, посвященной выдающемуся архитектору К. Алабяну, он пишет, что в 1917 году «Каро уже не разделял мои крайне формалистические взгляды и начал работать более реалистично»¹. Маловероятно, что употребление словосочетания «крайне формалистический» относится только лишь к сезаннистскому увлечению Кочара.

Из акварельных и карандашных набросков, относящихся к этой группе кубофутуристических работ, наиболее интересными представляются «Мужчина в шляпе», «Человек в широкополой шляпе», «Набросок человека в очках», «В шляпе с пером», «Вдвоем под зонтом», «Трое в саду», «Портрет Анушавана Читеджяна» (все — 1918г.), «Беседа», «На причале», «Читающий человек» (датирован 1916г.) (все — 1919г.) и некоторые другие. В этих работах начинают уже заметно проявляться качества Кочара-формалиста. Меняется само восприятие натуры, появляются попытки новой художественной интерпретации формы, что проявляется сразу в нескольких «вариантах-подходах», свидетельствующих о полистильности творческих исканий Кочара. Параллельно продолжается освоение классических принципов изображения как в графике, так и в живописи художника (портреты Арпеник, рисунки 1919-1920гг.). Среди основных стилистических приемов, использованных Кочаром в период его «сезаннистского» увлечения, отметим стремление к обобщению пластических масс, склонность к лапидарности в трактовке формы, отсутствие ярко выраженной пространственной перспективы («Вдвоем под зонтом», «Трое в саду», «Набросок человека в очках», «В шляпе с пером», все — 1918г.), а иногда — в зависимости от поставленной художественной задачи — отсутствие портретной характеристики образов («На причале», «Сидящая со

спиной» — 1919г.) или же, наоборот, наличие метко прорисованного портрета («Портрет Анушавана Читеджяна»), выполненного с некоторой долей деформации, иногда граничащей с гротеском («Мужчина в шляпе» — 1918г.).

Особое место в графике Кочара раннего периода занимают несколько беглых набросков и один более тщательно и длительно проработанный рисунок, которые явно отличаются от всего, сделанного им в эти годы. В отличие от сезаннистских и кубофутуристических набросков молодого Кочара, здесь очевиден его интерес к рисунку старых мастеров Немецкого Возрождения. Имеем в виду дошедшие до нас наброски обнаженных ног (1918г.), фигуру натурщицы (1919г.) и карандашный портрет Арпеник (1920г.). Чтобы убедиться в том, что перечисленные работы выполнены с установкой на стилистику рисунка Немецкого Возрождения, достаточно сравнить их с манерой исполнения некоторых графических работ Дюрера или Кранаха.² Так, например, набросок обнаженной натурщицы по постановке и позе модели восходит к образу Евы в знаменитой гравюре А. Дюрера «Адам и Ева» (1504г.). Единственное отличие этих двух фигур заключается в том, что вместо прикрывающего наготу Евы фигового листка в гравюре Дюрера «Ева» Кочара сама стыдливо прикрывается левой рукой. И если данное сравнение, на первый взгляд, может показаться несколько натянутым, то в портретном рисунке Арпеник — подлинном шедевре графики раннего Кочара — обращение к классическому стилю Немецкого Возрождения сомнений не вызывает. Рисунок очень крепок и тверд. Он сделан профессиональной, поразительно уверенной рукой мастера, причем сразу, набело, безо всяких подчисток и исправлений. Выполненный сочетаниями сильных нажимов мягкого графитного карандаша в волосах, с нежной тушевкой в свету и сильными, подчеркнутыми тенями в лице, он по своей фактуре напоминает рисунок углем или литографским способом. При первом же знакомстве с портретом бросается в глаза сосредоточенный, мягкий взгляд больших и красивых — миндалевидных глаз, выделяющихся на белом, с ярко выраженными скульптурными формами, лице. Голова девушки увенчана копной пышных чер-

ных волос, которые, свободно ниспадая, обрамляют ее лицо с двух сторон парой игриво выющихся локонов. Пластичный подбородок и скульптурные губы модели оттенены мягким черным бархатом ворота платья, которым охвачена длинная, изящная шея портретируемой. По стилистике исполнения, некоторым приемам светотеневой моделировки, а также по рисунку лица, локонов и платья Арпеник женский образ, созданный Кочаром, удивительным образом перекликается с одной из фигур в группе женщин (по всей вероятности, Саломеи) из ксилографии Л. Кранаха «Казнь Иоанна Крестителя» (1509г.). Говоря о некоторой стилистической близости этих работ, хочется отметить, что здесь речь идет не о прямом заимствовании Кочаром способов и приемов отделки художественной формы у Кранаха (не исключено, что он даже не был знаком с гравюрой последнего), а скорее о творческом усвоении им общих графических принципов и подходов немецкого мастера. Наряду с представленными выше работами из доступного нам графического наследия раннего Кочара, укажем и на другую количественно небольшую группу карандашных эскизов, совпадающих по времени исполнения с сезаннистскими, кубофигуристическими и классическими набросками художника, но совершенно от них отличных по решаемым в них задачам. Наиболее интересными из этих работ представляются «Девушка, расчесывающая волосы», «У окна» (1918 г.), «Груженная лошадь» (1917 г.), «Склоненный» (1917 г.), «Натюрморт» (1916 г.), «Женщина в шляпе» (1915 г.). Пытаясь определить стиль исполнения этих набросков, хочется назвать их «экспрессионистическими», имея в виду острую и выразительную деформацию рисунка, нервные ритмы линий, а также, как и в случае с некоторыми ранними работами Кочара, пренебрежение анатомическими нормами и пропорциями. Невольно возникают ассоциации с творчеством европейских, главным образом, немецких художников-экспрессионистов: Э.Кирхнера, К.Шмидта-Ротлуффа, Г.Пехштейна, Э.Нольде, М.Бекмана и др. Так же, как и в их работах, здесь мы имеем дело с подчеркнутой экзальтацией художественного образа, отказом от мелких штрихов при моделировании формы — резко вырубленной, ограниченной рваными контурами. Из

этого ряда работ молодого Кочара особо выделяются «Девушка, расчесывающая волосы» и «Женщина в шляпе». В первом наброске, сделанном, по всей вероятности, с натуры, художник применяет новый для него композиционный прием, а именно — условное обозначение фона. Этим, незначительным, на первый взгляд, ходом он словно меняет художественную установку наброска. Вместо банальной зарисовки женской фигуры он наделяется качествами тщательно продуманного и компонованного тонального эскиза. Нарисованная в центре листа причесывающаяся девушка, благодаря размашистой тушевке боковой плоскостью грифеля, включается в окружающий ее фон, образуя с ним нерасторжимое целое, сливаясь в единую и однородную тональную среду. Почти полностью отсутствует перспектива, едва различимо материальное, предметно-пространственное окружение фигуры, хотя после более длительного рассмотрения рисунка можно все-таки догадаться, что девушка сидит на тахте или кровати, а справа от нее, позади лежит нечто вроде белой подушки, которая слегка оттеняет ее фигуру и тем самым уравнивает композицию листа. Склонив голову и распустив длинные волосы, она расчесывает их своими несколько угловатыми руками. Ее левая нога опущена к полу, а правая, согнутая в колене и невероятным образом вывернутая, покоится на тахте. Набросок исполнен энергичными вертикальными, нарочито небрежными штрихами, которые повторяют движение и вторят ритму резко ниспадающих черных прядей модели, акцентируя общую композиционную «вертикаль». Таким образом, принимая во внимание вышесказанное, становится явственной если не приверженность Кочара идеям экспрессионизма, то хотя бы его интерес к ним, формально проявленный в нарочитой экспрессивности упомянутых рисунков. Следующими работами Кочара, объединенными как по времени их исполнения, так и, на наш взгляд, по идее, послужившей импульсом для их создания, являются кубистические наброски вкупе с двумя пуантилистическими рисунками тифлисского периода. В них как бы проявляется общая для авангардного искусства того времени идея деструкции художественного образа, более радикальная, по сравнению с сезаннизмом, его

структуризация, распыление на составляющие элементы. Начиная с 1910-х годов этот принцип деструкции, или, по удачному выражению Хуана Гриса, «декомпозиции», получает широкое распространение и становится одним из основных методов творческого обращения к натуре. Однако современные «аналитические» искания, зовущие и ведущие к своеобразной «атомизации» художественного образа, были присущи в Тифлисе скорее футуристической литературе, чем искусству изобразительному, где, как пишет Н. Езерская, подражание кубофутуристической стилистике диктовалось временной «необходимостью соответствовать» литературным прообразам, особенно в книжной графике.³ Что касается здешней живописи, то она была более традиционной, и «наиболее гармонично и стабильно с самого начала у нее строились взаимоотношения с традициями «Голубой розы» и позднего «Мира искусства»⁴. В данной ситуации молодой Кочар стоял в немногочисленном ряду художников, имевших более радикальные взгляды. Интерес к геометрической трактовке натуры появляется у Кочара где-то в середине 1917 года и становится более выраженным к концу 1918 года, когда Кочар находился уже в Москве. Интерес этот отражен как в многочисленных «кубизированных» набросках, так и в живописных произведениях художника, в которых, как пишет А. Агасян, «фигуры и предметы... разбиты на составляющие их геометризированные плоскости и объемы...»⁵. Среди означенных карандашных работ выделяются следующие: «Молодой человек в шляпе», «У туалетного столика», «Натюрморт», «Интересная беседа», «Давид», а также десять набросков, сделанных в кафе во Владикавказе (ГРМ, Санкт-Петербург, все — 1918г.). Знаменательно, что, находясь в постоянном творческом поиске новой художественной формы, Кочар словно дозирует степень кубизированности своих набросков. Это качество придает его исканиям интересный оттенок вариантности, так как работы приобретают стилистические «колебания» в пределах от аналитического кубизма до его декоративных проявлений. Так, в наброске «У туалетного столика» и в «Давиде» степень геометризации незначительна, проработка форм и теневой части фигур ограничивается энергичной

штриховкой, похожей на иконную «щетинку»,⁶ а сам образ вписан в упругий, несколько стилизованный, но все же реальный контур. При сравнении этих рисунков с двумя более поздними владикавказскими набросками кафе, очевидно, что, в отличие от первых, идея кубистической «декомпозиции» здесь властвует уже полностью. Нет ограничивающего форму контура, отсутствует и сам силуэт. Композиционная организация абсолютно кубистична и решена по принципу тонально-линейного контраста, где объем противопоставлен плоскости, плоскость — линии, прямая — кривой.⁷ Отсутствует композиционный центр, взгляд не задерживается ни на одной из частей картины, поверхность листа как бы «пульсирует» благодаря чередованию взаимоисключающих форм и контрастов, «экономному» сопоставлению ромбов, кубов, овалов и прямоугольников, которые иногда «перебиваются» графикой отдельных букв или чисел.

Но, не удовлетворяясь одними лишь формальными комбинациями геометрических элементов композиции и оперированием «огульной» формой, хотя и не отказываясь от них, Кочар параллельно ищет и нащупывает также другие возможные варианты создания деструктивно-синтетической формы, которая бы иначе отражала интересующие его идеи. Среди графических работ тифлисского периода 1918-1919 годов эта тенденция особенно ярко выражена в двух автопортретах художника 1918 года. Первый из них, «пуантилистический», выполненный пером и тушью, представляет собой тщательно прорисованный реалистический портрет, в котором «кубизированные» объемы и формы заменены точками (point) и пунктиром (pointillé). Избегая их пересечений, варьируя лишь их размеры, плотность и скученность, словно работая в пунктирной гравюре,⁸ художник моделирует пластику лица. Переходя к изображению волос, он увеличивает размеры точек, повышает частоту их нанесения на поверхность листа, благодаря чему пуанты достигают здесь своей высшей концентрации и, сливаясь с фоном, взрываются неисчислимым множеством беспокойно метущихся в разные стороны точек-атомов. Употребленная таким образом пуантиль конструирует дробную, пульсирующую поверхность рисунка, который

по своей фактуре поразительным образом напоминает графические иллюстрации Кочара к армянскому народному эпосу «Давид Сасунский», выполненные художником без малого двадцать лет спустя. Таким образом, заключенная в контурах реального, цельного образа поверхность графического листа с формальной точки зрения далека от инертности, подвижна на «субстанциональном» уровне. И хотя при первом приближении «Автопортрет» может показаться вполне заурядным наброском, тем не менее, он представляется нам одним из ярких примеров интересного и своеобразного проявления идеи деструкции в рамках реалистически исполненного, правдивого портретного образа. Возникают аналогии с подобным же образом трактованными ранними рисунками П. Филонова, в частности, с его рисунком «Крестьянская семья» (ГРМ, Санкт-Петербург, 1910г.). В отличие от первого, пуантилистического автопортрета, в кубистическом, сделанном в том же 1918 году, Кочар снова обращается к кубистической геометрии. В этом карандашном рисунке «неотесанное», словно высеченное в камне лицо молодого человека не лепится, не моделируется, а будто конструируется из многочисленных треугольно-ромбовидных граненых форм. Однако, помимо мастерского, композиционно интересного обыгрывания «кубизированных форм», тут важно наличие другого, более глубокого, драматического по сути духовного начала. Острый, насквозь пронизывающий взгляд пророческих глаз изображенного «лика», не задерживаясь на зрителе, устремляется куда-то вдаль, в беспредельную вечность. Кажется, что этот тревожный и, вместе с тем, не терпящий возражения, властный и всевидящий взор возвещает о неизбежности грядущей катастрофы. Нетрудно заметить, что по своему внутреннему содержанию и «эсхатологическому» звучанию, по символической трактовке драматического образа пророка-ясновидца автопортрет Кочара созвучен более «Демону» Врубеля, нежели кубистическим портретам Пикассо. Фактически отказываясь от простого сопоставления контрастной кубистической формы, зашедшей, по выражению П.Филонова, еще в 1912 года в «ступик механических и геометрических конструкций»,⁹ Кочар наделяет ее символическим смыслом. Этот небольшой карандаш-

ный рисунок является ярким свидетельством совершенно свободных синтетических исканий раннего Кочара, не ограничивавшего себя рамками какого-либо одного художественного течения и занятого поиском своего собственного, своеобразного пути и способа творческого самовыражения.

Таким образом, основные художественные опыты и находки Кочара, отразившись, как в зеркале, в его графике тифлиссского периода, подготовили соответствующую профессиональную и идейную базу, прочный фундамент для дальнейшего творческого развития армянского мастера, окончательное становление которого произошло уже в Париже — крупнейшем центре мирового художественного авангарда.

Литература

¹ «Ерванд Кочар» (неизданный сборник искусствоведческих статей и выступлений, часть 2, составитель — М. Мкртчян, с. 71; архив Музея Ерванда Кочара).

² В подтверждение особого интереса Кочара к творчеству Дюрера сошлемся на письмо от 1920 года, адресованное архитектором М. Мазманиян своему другу Кочару. Мазманиян сообщает последнему, что посылает ему специально купленную для него в Москве биографию Альбрехта Дюрера.

³ См.: Н. А. Езерская. Европейская живописная традиция в грузинском искусстве первой четверти XX века. — В сб.: Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству 1920-1930-х годов, М., 1994, с. 37.

⁴ Там же, с. 33.

⁵ А. Агасян. Кочар. Гитутюн, Ереван, 1999, с. 16.

⁶ "Роспись в щетинку" — особый способ наложения завершающего слоя белой или золота по уже прорисованной одежде в технике русской иконописи, когда несколько проведенных линий в итоге сливаются в одну.

⁷ О кубистическом принципе сопоставления форм по противоположности см.: В. М. Ермолаева. Об изучении кубизма. — В сб.: Пути и перепутья..., сс. 216-217.

⁸ Гравюра пунктиром или «пунктирная манера» (от латинского *punctum* — точка) — вид гравюры, принцип гравирования которой состоит в создании изображения системой пунктиров и точек.

⁹ Цит. по: Н. Мислер, Д. Э. Боулт. Филонов. Аналитическое искусство, М., "Советский художник", 1990, с. 78.