

ԵՐՎԱՆԴ՝ ՔՈՇԱՐԻ ՓԱՐԻՉՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Երվանդ Քոչարը Փարիզում հայտնվեց 1923 թվականին: Նա քնակություն հաստատեց Լատինական թաղամասում՝ Մեն Միշելում: Այստեղ կյանքն ~~ստույ~~ էր. ուսանողներ, երիտասարդություն, արտիստներ, թաղամասի երկայնքով՝ մի մեծ, գեղեցիկ այգի: Երվանդը քնակություն է հաստատում պանդոկի մի սենյականում իր հիվանդ կնոջ՝ Վարդենիի և նորածին դստեր հետ: Քոչարը հագնվում էր ինչպես փարիզյան նկարիչները՝ հաստ բրդյա տլիստեր և թավշյա բաճկոն: Նրա արվեստանոցը գտնվում էր Պանթեոնի հետևի փողոցներից մեկում՝ լքված խանութի տարածքում: Այն մի մեծ տարածություն էր՝ պատերին տարբեր ոճերով կատարված իր կտավները, գետնին՝ ամեն անկյունում, բազում արձաններ էին:

Քոչարը Փարիզ էր եկել այն նվաճելու նպատակով...

Յրասիացի նկարիչ և տեսաբան Կամիլ Պիսարոն դեռևս 1883թ. իր մամակներից մեկում գրել է. «Ահա մի նոր նկարիչ ևս երևաց Փարիզում. արդյոք կլինի՞՞ նա այնքան ուժեղ, որ դիմանա, կունենա՞՞ անհրաժեշտ տաղանդ, սակայն՝ ոչ, տաղանդը չէ, որ միայն պետք է այստեղ, այլ մի ուրիշ բան: Տաղանդ հիմա բոլորն էլ ունեն: Այս խոսքերը ճշմարտացի են մաս Երվանդ Քոչարի պարագայում, որը հարատև մեծամարտ տվեց «նկարչական Փարիզում» հաստատվելու համար, և երբ արդեն բավականին հաջողության էր հասել, նույն վճռակամությամբ էլ այն լքեց:

Քոչարն իր գործերով սկսում էր ուշադրության արժանանալ: Փարիզյան բարձր վարկանիշ ունեցող «Բոնապարտյան» սալոնում. 1925թ. նա մասնակցում է «Ժամանակակից արվեստի» ցուցադրությանը, որտեղ ներկայացված էին Պիկասոյի, Բրաքի, Մատիսի, Շագալի, Խոան Միրոյի և այլոց գործերը: Քոչարն արդեն ներկայացրել էր «Թիֆլիսյան արծաթե պերիոդի» իր կտավները՝ «Դը Պրոֆունդիս» («Ի խորոց»), «Հիսուսը և Մագդալինան», «Հարությունը», «Փոքր տղան» և ուրիշ գործեր:

1926թ. հոկտեմբերի 28-ին «La Sacre du Printemps» պատկերասրահում բացվում է Քոչարի գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսը: Այժմ նա հանդես էր գալիս իր նոր՝ «Նկարչություն տարածության մեջ» («Պենտյուր դան լ'էսպաս») գործերով: Արվեստի գիտակները, արվեստաբանները տեսնում են նրա մեջ ծնունդը մի մեծ անհատականության. գովասանքներ, հոդվածներ, բանավեճեր և այլն:

Ասել, որ Քոչարը քանդակագործ չէ, այլ նկարիչ, նույնքան սխալ կլինի, եթե ասենք, որ Քոչարը նկարիչ չէ, այլ քանդակագործ է: Հայրենիքում նա ճանաչվելու է իբրև քանդակագործ, սակայն Քոչարը տիրապետում էր գեղանկարչական բոլոր արտահայտչամիջոցներին՝ տանգվին, ածուխ, ջրաներկ, գուաշ, օֆորտ, յուղաներկ: Երվանդը Փարիզում գոյատևելու համար զանազան միջոցների է դիմել. դիմանկարների ու արձանիկների պատվերներ է ընդունում, նոր տեսակի ներկեր ստեղծում, որոնք օգտագործվում էին որմնանկարներ ստեղծելիս և դիմանում էին անձրևին ու ձյանը: Ներկերի մի մեծ գործարան գնում է դրանց արտոնագիրը. մինչև օրս այս ներկերը կիրառվում են Փարիզում: «Samara» գործարանի համար նա ստեղծել էր գույնզգույն էմալներով զարդարված արծաթե գեղեցիկ իրերի էսքիզներ. «Գավթոշ» թերթի համար կատարել ծաղրանկարներ, ճենապակու գործարանի համար նկարել է սպասք, զբաղվել փորագրությամբ: Իր էությամբ լինելով նորարար՝ նա, համադրելով քանդակադրոշմը, փորագրությունը, քանդակը, նկարչությունը, ձևավորում է նոր տեխնիկա. վերցնում է սպիտակ փափուկ սովորաբար ուղղը և մի փոքր գործիքով՝ ծայրը տափակ ու

բուք (դարձյալ իր կողմից հնարված), երում, սեղմում է ստվարաթուղթը՝ ստեղծելով հարթաքանդակի պատրանք: Այս մեթոդով մա ստեղծել է մի քանի (նշանավոր մարդկանց դիմանկարներ, երբ աշխատում էր «Լիդոյի» փակ ակումբում (հետագայում մա մույն տեխնիկայով կատարելու է «Մատուցի Դավիթ» էպոսի, ինչպես մա «Դոն Կիխոտի» նկարագրությունները):

XX դարի մոդեռն արվեստի պատմության մեջ Քոչարը հայտնագործեց «Նկարչություն տարածության մեջ»՝ յուրովի իրար համադրելով քանդակը և նկարչությունը, ստեղծելով մոր ոճ: Ինչպես ցանկացած նորամուծություն, այն միանգամից չընդունվեց. 1928թ. Ամերիկայի սալոնում, երբ ցուցադրվում էին Քոչարի՝ մերկ կանանց ուրվագծերով փայտից քանդակները, ֆրանսիական ֆաշիստական «Կրակե խաչեր» կազմակերպությանը հարող մի քանի երիտասարդներ, հարձակվել էին արձանիկների վրա, ռումակոխ արել: Նման վանդալությունը Քոչարին սաստիկ զայրացրել էր, սակայն շուտով այդ միջադեպը Քոչարին ծառայեց որպես գովազդ: Մի ամբողջ շաբաթ փարիզյան քերթերը զբոսն էին այդ մասին: Մեկ ամիս անց դոկտոր Ալենդին Սորբոնում դասախոսություն է կարդում Քոչարի մոր գեղանկարչության մասին: Քոչարի անունը տարածվում է ամբողջ Փարիզում:

Հետագայում մա կատարելագործեց այդ տեխնիկան և փայտը փոխարինեց ալյումինի բարակ թիթեղներով, որոնք հեշտությամբ կտրվում էին, ծալվում, ծակվում, ցանկացած ձև ստանում: Եվ այս մակերեսների վրա Քոչարը նկարում էր իր ալյարանական ֆիգուրները: Նման գործերից էր Վենետիկի կիսամերկ արձանը՝ ձեռքերը տարածության մեջ պարզած: Այս կառուցվածքը՝ կեղծանդակ, կենսակար, տեղադրված էր շարժական պատվանդանի վրա: Նկարը այժի առաջ ձևափոխվում էր. մերթ ձեռքերը երկարում էր, մերթ հավաքում: Քոչարի այս մտահղացումը ծնվել էր Հռոմում՝ նրա՝ Միքստինյան մատուռ այցելության ժամանակ: Ինչպես հիշելու է հետագայում. «Երբ քայլում էի, նայելով հանճարեղ Միքելանջելոյի որմնանկարներին, պատկերները կարծես շարժվում էին»:¹

1935թ. հուլիսի 16-ին Քոչարը հրապարակում է «Տարածական գեղանկարչության» իր ուղերձը, որում մա հռչակում է գեղանկարչության զարգացման հետագա հեռանկարները. այն է՝ գեղանկարչության ազատագրումը հարթ մակերեսից և մոր տարածության մոլորումը: Այն առաջարկում էր՝

1. վերացնել հարթ մակերեսը, վերացնել կտավը,
2. վերացնել շրջանակը՝ պայմանական «եզրաբզեղը»,
3. շարժել նկարակալը, որը տափակեցնում է գեղանկարչությունը,
4. վերացնել եռաչափությունը, որը գեղանկարչությունը շրջափակում է, կասեցնում գեղանկարչության շնչառությունն ու արյան շրջանառությունը:²

Մեկ տարի անց՝ 1936թ., մի խումբ հայտնի արվեստագետներ՝ Արալը, Կալդելլը, Սիբոն, Դելոնեն, Դյուշանը, Կանդինսկին, Քոչարը, Պիկաբիան, ստորագրում են «Դիմանափոփոխման մանիֆեստը», որի հիմնական դրույթներն արդեն իսկ արտահայտվել էին Քոչարի «Նկարչություն տարածության մեջ» ուղերձում: Առաջարկվում էր մի քանաձև՝ N+1, ըստ որի, օրինակ, երկչափ գեղանկարչությունը պետք է թողներ հարթությունը և տարածություն գրավեր: Քանդակագործության առնչությամբ խոստում է Մանիֆեստում բերված հետևյալ արտահայտությունը. «Քանդակագործությունը ճեղքեց իր որովայնը և ներառավ այն, ինչը պակասում է իրեն: Արդյունքում՝ խոռոչավոր

¹ Իսահակյան Վ., Փարիզ, Քոչար, անցած օրեր, Եր., 2006, էջ 46:

² In Vitro, 1999, 4, էջ 35:

քանդակագործություն, շարժվող քանդակ, շարժիչ ավտոմատ օբյեկտ»:³ Այս փաստաթուղթը չափազանց կարևոր նշանակություն ունեցավ արվեստի զարգացման հետագա ուղիների վրա՝ ստեղծագործական երևակայությունը տեղափոխելով իրողությունների նոր դաշտ, որտեղից պետք է բխեցնել հոգևոր արժեքները արդեն ուրիշ ծիրում տեսնելու արվեստագետների մղումը, այն է՝ ավանգարդ արվեստը կյանքի կոչելու անհրաժեշտությունը: Վալդեմար Ժորժը՝ պատմական ավանգարդի տեսարաններից մեկը, Քոչարի ցուցահանդեսի առիթով հիշում է Մանիֆեստը՝ առանձնացնելով դիմանախոհիզմի պատմության մեջ հայ արվեստագետի ունեցած քացատիկ դերը: Նա գրում է. «Կարդալով Մանիֆեստը՝ կարելի է նկատել, որ վերջինիս հրապարակումից 10-12 տարի առաջ իր տարածական նկարներում Քոչարը արդեն կյանքի էր կոչել Մանիֆեստի գլխավոր մտքերն ու դրույթները»:⁴

Մարգարեն իր հայրենիքում գնահատված չէ: Այն, ինչ Քոչարի արվեստի մասին ասել են օտարները, հայրենիքում երբևէ չի ասվել: Քոչարն ունեցավ հետևորդներ: Պիկասոն տեղյակ էր Քոչարի «Նկարչություն տարածության մեջ»-ին և ցուցաբերում էր մեծ հետաքրքրություն: Մենք գիտենք, որ 15-20 տարի հետո Պիկասոն էլ ունեցավ «Պենտյուր դան լ' էսպասի» կարճ ժամանակաջրջան: Նկարում էր կոմպոզիցիաներ մետաղյա շարժական կոմպոզիցիաների վրա, որոնք ընդհանուր շատ քան ունեին Քոչարի «Նկարչություն տարածության մեջ»-ի հետ: Սա եղավ Պիկասոյի համար մի կարճատև, անցողիկ շրջան, ինչպիսին մա ունեցել էր իր ստեղծագործական կյանքում քազում անգամներ: Ամերիկացի քանդակագործ Քալդելը, ներշնչվելով Քոչարից, ստեղծեց իր մետաղյա կոմստրուկցիաները, որոնք սկսում էին տարածության մեջ և քանո ազդեցության տակ շարժվում, կերպարանափոխվում:

Փարիզում եղած տարիներին Քոչարը տարվեց կինոարվեստով: Նա հաճախում էր հատուկ կինոթատրոն, որտեղ ցուցադրվում էին միայն փորձարարական ավանգարդ ֆիլմեր: Դիտել էր Լուի Բունյուելի և Սալվադոր Դալիի «Անդալուզյան շունը», որը համարվեց սյուրռեալիզմի մանիֆեստը, Ման Ռեյի կարճամետրաժ «Մովային աստղը», որտեղ նկարահանվել էր Մոնպառնասի ամենահայտնի բնորոշիչ Բիքին:

«Հիմա, գրում էր Երվանդը, ես էլ եմ ուզում կինո նկարել: Կինոյի միջոցով կարելի է արտահայտել այնպիսի միտք, դրություն, տեսարան, որը ոչ մի ուրիշ գեղարվեստական միջոցով չես կարող իրականացնել»:⁵ Քոչարն ասում էր, որ սցենարը իր գլխում է, փող էլ պետք չէ, դերասանի, դեկորի պետք չունի: Կարծում էր հեշտ, հմարավոր բան: Նա մի քանի տուփ կինոժապավեն գնեց ու անցավ գործի: Սցենարն ստեղծվում էր համապատասխան: Երվանդն ուզում էր նկարահանել «Նկարչություն տարածության մեջ» տեսության հիմունքները, կանոնները, իր քանդակ-նկարների ձևափոխումները տարածության մեջ, շարժման ընթացքում, երբ պատեցնում էին դրանք, կամ թե կամերան էր պտտվում դրանց շուրջ: Անշուշտ, հետաքրքիր հղացում էր, սակայն փորձի և փողի պակասը զգալ են տալիս...

Այդ տարիներին Փարիզում ապրում էին անվանի հայ արվեստագետներ, որոնք համախմբված էին «Անի» միության մեջ: Նախագահը Հովսեփ Փուշմանն էր, անդամները՝ Ռաֆայել Շիշմանյանը, Մախոբյանը, Շաքմանյանը, Հակոբ Գյուրջյանը, Գառզում, Ժամսեսը: Քոչարը նրանց կողքին իր արժանի տեղը գրավեց, սակայն նրա չափազանց նորարարական որոնումները վախեցնում էին անգամ փորձառու արվեստագետներին:

³ *In Vitro*, 1999, 4, էջ 17:

⁴ Նույնը:

⁵ *Իսահակյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 53:*

1930-ական թթ. հայազգի արվեստագետներն ու գիտնականները վերադառնում էին հայրենիք՝ շենացնելու հայրենի երկիրը: Այս միտքը ոգևորեց Քոչարին. նրա համար վճռորոշ եղան Եղիշե Չարենցի հետևյալ խոսքերը. «Դու պետք է վեր խոյանաս Հայաստանում, ինչպես Էյֆելյան աշտարակը Փարիզում»:⁶ Նա հսկայական ծրագրեր ուներ. «Գնամ Երևան, նկարեմ, քանդակեմ, ինչպես սովորական նկարիչ, մի բան չե: Երևանի համար ուրիշ ծրագրեր ունեմ: Այս տարիներին Փարիզում շատ բան տեսա, սովորեցի: Կոզենայի Երևանում բանալ-հիմնադրել մի դպրոց, ակադեմիա, ինստիտուտ, ինչպես ուզում եմ, բոլ այն կոչեն: Այդ ինստիտուտը պիտի նվիրվի մեր ժամանակների արվեստի ողողությունների պրոպագանդանը, մարդկանց ճաշակի ձևավորմանը, ոչ միայն նկարչության, քանդակագործության ասպարեզում, այլև բոլոր այն բնագավառներում, որտեղ գեղեցկությունը ունի կարևոր նշանակություն, ասենք, շենքերի, կառույթի, ավտոմեքենաների արտաքին ձևավորումը, մինչև անգամ հեռախոսի տարբը: Նոր էպոխային պիտի տանք նոր զգեստ»:⁷ Իր փառքի շեմին, շատերի համար անսպասելի, ընդմիջա լրելով Փարիզը, սիրելի կնոջը՝ Մելինեն, Քոչարը Մարսելից «Միմենա» նավով ուղևորվում է Խորհրդային Միություն:

Արդարացա՞ն արդյոք Քոչարի՝ հաքագատ երկիր վերադառնալու հետ կապված երազանքներն ու սպասումները: Իհարկե, ո՛չ: Առջևում սպասում էին զրկանքներով լեցուն սովալլուկ տարիները, անհաջող ամուսնություն, չիրականացած բազում ծրագրեր, հալածանքներ, երկու տարվա ազատազրկում: Ակամա հարց է ծագում. ի՞նչ կլինեն Քոչարի ճակատագիրը, եթե նա մնար Փարիզում: Իհարկե, Արևմուտքում նա կդառնար մեծ նկարիչ, բոլորի կողմից ճանաչված, հավասար Պիկասոյին: Բայց մենք չէինք ունենա հայկական Քոչար, չէինք ունենա «Սատունցի Դավիթը», «Վարդանը», «Զվարթնոցի արծիվը»...

ПАРИЖСКИЙ ПЕРИОД ЕРВАНДА КОЧАРА

____ Резюме ____

____ А. Маргарян ____

На своей родине Ерванд Кочар признан как гениальный скульптор, однако в годы, проведенные во Франции (1923-1936) он преуспел также в живописи. Он является основоположником нового стиля – пространственной живописи, а в 1935г. написанный им “Манифест пространственной живописи” лежит в основе “Димансионистского манифеста”, который является основополагающим документом для развития авангардной живописи.

⁶ Игитян Г., Ерванд Кочар, скульптура, изд. “Советский художник”, 1989.

⁷ Իսկական Վ., նշվ. աշխ., էջ 86: