

II

ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ  
ՄՐՎԵՍՄԻ ՀԱՐՅԵՐ

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ  
И ИСКУССТВА

## ИЗ МОИХ БЕСЕД С ЕРВАНДОМ КОЧАРОМ

Имя известного скульптора Ерванда Семеновича Кочара я услышал впервые в 1936 году, когда он, подобно многим тысячам соотечественников из разных стран, репатрировался из Парижа в Советскую Армению. Признаюсь, что он долгое время был вне пределов моих интересов и я не знал ничего ни о нем, ни о его творчестве, и моя первая встреча с ним состоялась лишь в августе 1957 года. Произошло это следующим образом.

4 августа 1957 года от продолжительной болезни скончалась моя приемная мать Евгения (Вергине) Мовсесовна Хачикян (Сарибекян), и после похорон я несколько дней с друзьями ездил на центральное кладбище г. Еревана для решения вопросов ограды могилы и надгробного камня. В большом павильоне кладбища во время первого же посещения я лицом к лицу встретился с Ервандом Семеновичем, где он работал над своим будущим шедевром — памятником герою армянского народного эпоса Давиду Сасунскому. Я подошел к нему, представился, назвал свою специальность — эстетику — и задал ряд вопросов. Он любезно согласился ответить на мои вопросы, завязался интересный разговор, в ходе которого я узнал, что он давно задумал создать монумент, но реализовать он мог его только на Родине, где были заинтересованы в создании подобного памятника, и где он мог получить государственную поддержку, без которой осуществить его замысел было бы невозможно. И не только прежде всего потому, что он мог быть интересен и нужен лишь на Родине, но и потому, что работа над ним требовала огромных затрат, которые советское правительство взяло на себя.

Вспоминая об этом, сам скульптор отмечал, что образ Давида Сасунского из героического эпоса армянского народа давно занимал его, и после детального изучения многих вариантов эпоса образ Давида стал для него опре-

деленным и ясным<sup>1</sup>. Поэтому он с готовностью принял поручение правительства в 1939 г., когда Родина праздновала 1000-летие эпоса, воздвигнуть монумент Давиду Сасунскому на привокзальной площади, пока из нестойкого материала — гипса. Спустя много лет, в 1957 году, ему вновь было поручено изваять статую Давида, на этот раз гораздо больших размеров и из стойкого материала (кованая медь) на той же привокзальной площади. “Это стало для меня счастливым поводом, чтобы осуществить свою давнишнюю мечту”<sup>2</sup>, — признавался скульптор. Именно в этот период работы над образом Давида я и познакомился с Ервандом Семеновичем.

В своем, еще незавершенном виде, монумент уже производил огромное впечатление не только своими габаритами, но и уникальностью и величием идейного замысла, который формировался на основе многолетнего углубленного изучения эпоса и учета его многих элементов для воплощения в будущем изваянии. Чем дальше, тем больше возрастало идейно-художественное воздействие обретавшего окончательный облик величественного творения скульптора. Так сложились обстоятельства, что я смог с перерывами наблюдать за продвижением работы мастера. Наконец, настал день открытия памятника 3 декабря 1959 года. Несмотря на зимнюю погоду, на привокзальной площади Еревана, где был установлен монумент, собралось огромное количество людей. И когда покрывало сползло с фигур композиции, максимально насыщенной экспрессией, динамизмом, мощью, восторгу собравшихся не было предела. Я не помню второго такого случая, чтобы открытие какого-либо памятника было бы воспринято с таким подъемом и ликованием. Были произнесены похвальные речи и поздравления в адрес скульптора, создавшего подобное уникальное произведе-

---

<sup>1</sup> См. “О работе над памятником Давиду Сасунскому”, из выступления по радио, 1959. — “Армянские художники об искусстве”, Е., 2004, с. 237.

<sup>2</sup> Там же, с. 234-235.

ние, слова благодарности в адрес правительства, создавшего все условия для работы скульптора, и была радость, всеобщая радость в связи с обретением Ереваном такого подарка. Я вместе со многими другими пожал руку творцу шедевра.

Открытие памятника Давиду Сасунскому послужило для меня толчком для обращения к ознакомлению с творчеством Ерванда Кочара. Я прочел всю доступную в то время литературу о нем и имел уже вполне приемлемый объем знаний о его жизни и творчестве. Мне доставило удовлетворение то, что он оказался уроженцем Тифлиса, города, в котором прошли два дошкольных года моей жизни и о котором навсегда сохранились в моем сердце самые теплые воспоминания. Я уже различал три этапа его творчества: начальный — 1918-1923 гг., парижский — 1923-1936 гг. и ереванский — с 1936 г.

Не скрою, я неоднозначно воспринял парижский период его творчества и не мог понять, как наделенный столь мощными художественными потенциями творец поддался влиянию модных парижских модернистских школ и создал некоторые, лишенные индивидуального авторского лица живописные произведения, отличающиеся крайней деформацией воспроизводимой природы и общей дегуманизацией творений. Не знаю, как в других видах искусства, но в сфере изобразительных явно сказывается нивелирующее влияние модернизма. Попутно отмечу, что по моему мнению, их браваурные заявления о противопоставлении классическому искусству означали лишь отказ и в конечном счете отход от искусства и его родовых признаков, то есть разрушение искусства, в чем модернисты премного преуспели. Но это к слову.

В противовес некоторым живописным работам подлинная кочаровская хватка давала знать о себе в созданных им тематических графических композициях, в портретах конкретных лиц и, конечно, в скульптурных произведениях разных лет.

С 1959 года мои встречи с Ервандом Семеновичем стали более частыми и проходили в непринужденной до-

машней обстановке. В этом году мой тесть Минас Сергеевич Шахбазян, большой поклонник и знаток литературы и искусства, друживший со многими писателями, артистами, музыкантами, художниками, в том числе и с Ервандом Семеновичем, обменял свою квартиру с моим соседом по площадке и поселился по адресу проспект Маштоца 51. И каждый раз, когда он приглашал к себе в гости кого-нибудь из представителей армянской художественной элиты, то обязательно звал также и меня, и мы вместе, ко всеобщему удовлетворению, прекрасно проводили время в беседах об искусстве. Но с Ервандом Семеновичем мы встречались и в его доме. Когда он приглашал моего тестя в гости, то также обязательно звал и меня. Все это способствовало укреплению наших отношений и придавало им характер дружеских, допуская откровенный разговор и о его произведениях. Я, конечно, не злоупотреблял этим и вел себя достаточно тактично и уважительно даже в тех случаях, когда я в чем-то расходился с ним в оценке некоторых его произведений, не только в силу моей благовоспитанности, но и моего преклонения перед ним как автором гениального Давида Сасунского.

К сказанному добавлю, что когда в 1968 году я был принят в Союз Художников Армении и стал членом правления и председателем бюро секции теории и критики Союза, то встречи с ним естественным образом еще более участились.

Обходя в наших беседах острые углы, касавшиеся отдельных его работ парижского и постпарижского периодов, я тем не менее по одному вопросу, названному им "живописью в пространстве", вел с ним профессиональную полемику, высказывая свою точку зрения. Поделюсь с читателем сутью своих возражений.

Когда в возрасте 24 лет молодой Ерванд Кочар переехал в Париж, то сразу оказался в атмосфере подавляющего влияния разных модернистских течений в изобразительном искусстве, которым отдал дань, создав ряд работ с использованием сюжетов, техники и т.д. крайних мо-

дернистских школ (в скобках отмечу, что и по возвращении на родину он представил несколько холстов в таком же стиле). Однако лишь повторять, дублировать созданное другими оказалось для амбиций молодого художника недостаточным и в условиях жизни парижской богемы, где каждый мог возвестить о создании нового направления. Ерванд Кочар в 1928 году представил работу “Гермафродит” с не менее интригующей вывеской “Живопись в пространстве”, хотя по свидетельству А.Агасяна первые образцы живописи в пространстве появились у него в 1925 году, и вплоть до отъезда из Парижа в Армению эта концепция определяла характер и направление творческих поисков автора<sup>3</sup>.

Какие же намерения преследовала “живопись в пространстве”? Скульптор стремился, исходя из модернистского восприятия искусства, нарушения геометрической системы картины, в которой якобы будут преодолены двухмерная система живописи и монокронизм скульптуры, совокупностью собственных подходов и приемов создать произведение нового типа. Такие намерения были не только у него: к этому безуспешно стремились и кубисты, которые затем отказались от этого замысла.

Таким образом, живопись в пространстве можно было бы определить как гибрид живописи и скульптуры, в котором живопись обретала трехмерную объемность скульптуры, а последняя — полихромную живописи.

Я сразу же отметил неточность названия, поскольку, с точки зрения и обычной житейской практики, и философского толкования, вне пространства нет ничего. Поэтому и до изобретения “живописи в пространстве” она предметно находилась в пространстве, точнее — в трехмерном пространстве, обладала всеми признаками трехмерности. Если речь идет не о живописном холсте как предмете, а о воспроизведенной на нем действительности, то живопись в течение тысячелетий успешно ре-

---

<sup>3</sup> См. Арарат Агасян “В пространстве Ерванда Кочара”, Е., “Воскан Ереванци”, 2013, с. 53.

шала задачу плоскостного отражения на двухмерной поверхности холста трехмерного пространства. Попытка вырвать произведение из его естественных условий означала, по существу, ликвидацию живописи как таковой, да и скульптура также от цветовой окраски мало что приобретала в своей художественной действительности, более того, по моему мнению, цветовая гамма отвлекала от основной задачи монохромной скульптуры, ослабляла ее. Наконец, почему надо было провозглашать живопись в пространстве и следовать не реалистическому воспроизведению действительности, а ее модернистской, крайне препарированной форме с засильем деформации натуры и дегуманизации содержания.

Неким подобием живописи в пространстве (условно воспользуемся этим названием) была уже известная такая разновидность пространственного искусства как панорама, впервые созданная в конце XVIII века в Эдинбурге ирландским живописцем Р.Баркером. В XIX веке во многих странах были созданы панорамы на батальные темы. В России пользовались популярностью панорамы "Оборона Севастополя" (1905) и "Бородинская битва" (1912). В панораме живопись и скульптура представлены на равных, на самостоятельных началах, хотя и составляют единую художественную композицию, преследующую наряду с историко-мемориальной также просветительско-познавательную цель. В плане художественном панорама — это "вид живописи, соединяющей картину, охватывающую весь круг горизонта, с передним "предметным" планом (макет земли, сооружений, фигур и т.д.), чем достигается иллюзия реального пространства"<sup>4</sup>.

И все же назвать панорамы живописью в пространстве нельзя, поскольку их авторы не ставили перед собой задачу противоречащим природе вещей и искусства способом совмещать в едином произведении живопись и скульптуру. Панорамы представляли собой добросовестное, я бы даже сказал, где-то натуралистическое вос-

---

<sup>4</sup> МСЭ, третье издание, т. 6, изд-во БСЭ, 1959, с. 1144-1145.

произведение (повторение) куска жизни, где все должно было выглядеть подлинным, всамделишным.

Эти соображения в деликатной форме я высказывал Ерванду Семеновичу, а он, попыхивая своей трубкой, с улыбкой выслушивал меня и, видимо также исходя из деликатности, соглашался со мной, подчеркивая, что все это было данью моде и молодости. И видимо он не лукавил, потому что работ с названием "живопись в пространстве" было создано им немного, продолжателей его открытия не нашлось, а в нем самом вызревали мощные силы большого скульптора, что и воплотилось впоследствии в Давиде Сасунском, о создании которого он задумался еще в конце тридцатых годов.

Но, как наверное догадался читатель, основной темой наших бесед была композиция "Давид Сасунский". По глубине и масштабам постижения армянского народного эпоса Ерванд Семенович, по моему убеждению, превосходил всех специалистов по народному творчеству. Иначе и не могло быть: ведь ему, в отличие от них, предстояло идейное содержание эпоса, представленное в словесной форме, перевести в не менее красноречивые, но беззвучные объемно-зримые формы скульптуры. Поэтому для него не было второстепенных мелочей, все было в одинаковой степени важно. На мой вопрос, как сочетались у него во времени познание эпоса и определение объемных форм воплощения его идейного содержания, Ерванд Семенович говорил, что они подспудно совмещались, так как без соотнесения прочтенного с его скульптурным изображением читать эпос (тем более неоднократно) не имело бы для него смысла. Повторные обращения к эпосу шлифовали в сознании детали композиции и работа эта продолжалась и после очередного обращения к эпосу, да и в самом процессе над созданием монумента. Скульптор отмечает также, что он детально изучил многочисленные варианты эпоса, после чего образ Давида стал для него определенным и ясным<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> См. там же, с. 237.

Ерванд Семенович не раз подчеркивал в беседах, что он создавал не просто абстрактный образ армянина — борца за свободу народа от иноземного ига, а хотел максимально адекватно воплотить образ *героя эпоса Давида Сасунского*, как носителя всех возвышенных качеств борца, в котором каждый армянин видел своего сына, “и сегодня вы видите монумент, воплощающий *созданный нашим народом* прекрасный образ Давида Сасунского”<sup>6</sup>, — говорил он в своем выступлении по ереванскому радио в декабре 1959 года, после открытия памятника. В этом выступлении Ерванд Семенович кратко, но довольно полно высказал то, чем делился в беседах со мной. Поэтому с разрешения читателя я приведу выдержки из этого выступления.

Во-первых, он еще раз подчеркнул, что его “задачей было изваять такой монумент, который отображал бы идеологическое содержание эпоса”<sup>7</sup>. Далее он говорит: “Свободолюбивый и трудолюбивый армянский народ в своем эпосе представил Давида с огненным мечом на коне Джалали — всегда готовым дать отпор нашествию врага. Он не всегда пускает в ход свой меч. Давид не агрессор. Он поднимает меч лишь тогда, когда переполняется чаша терпения...”<sup>8</sup> Скульптор отмечает еще один штрих, характеризующий образ Давида: “Лицо героя эпоса, а также конь Джалали выражают большой гнев, но не злобу. Давид не злобен, а очень разгневан”<sup>9</sup>.

В эпосе реалистическое начало сочетается со сказочным. Так конь Джалали, который изображен говорящим, часто говорил Давиду, что сколько тот истребит врагов своим огненным мечом, столько Джалали уничтожит своим хвостом. “Каким же хвостом должен был обладать Конь, чтобы был равен огненному мечу? Вот почему хвост коня созданного мной монумента необыкновен-

<sup>6</sup> Там же, с. 235, подчеркнуто мной. — Я.Х.

<sup>7</sup> Там же, с. 237.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же, с. 236.

ный, сказочный и опирается на землю, потому что он метет, сметает с ее лица вражеские войска"<sup>10</sup>.

Заслуживает внимания также следующее высказывание Ерванда Семеновича. Он подчеркивает, что высокий эпический дух и возвышенная идея созданного народом прекрасного образа Давида Сасунского дали ему возможность создать "исключительный по своему содержанию и по своей сложности монумент"<sup>11</sup>. По своему содержанию он исключителен, — говорит скульптор, — "так как нигде вы не найдете памятника, который бы изображал целый народ, независимо от времени и эпохи. Все существующие в мире монументы являются памятниками царей, князей или известных людей, героев... Но монумента, символизирующего целый народ не имеется"<sup>12</sup>. Наконец, скульптор подчеркивает сложность создания им монумента. "Все скульптуры с изображением лошади, — говорит он, — сооружены таким образом, что фигура лошади находится под тупым углом и ее передняя нога — в воздухе, то есть приближается к перпендикулярному положению, что облегчает задачу фиксации лошади и наездника на задних ногах и хвоста коня. Конь Давида, наоборот, находится почти в горизонтальном положении. Это, конечно, создает исключительные трудности для укрепления скульптуры в этом положении. Но, желая сохранить многовековые традиции армянского искусства, согласно которым художественные композиции всегда воздвигались на горизонтальных и параллельных опорах, я и взял на себя эту трудность"<sup>13</sup>.

Из истории искусства известны два типа деятелей. Одни всю жизнь создавали добротные, порой выдающиеся произведения, но ни одного превосходящего все остальное, которое стало бы своеобразной визитной карточкой автора. Это не препятствовало их возвеличению и

---

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же, с. 235.

<sup>12</sup> Там же, с. 235.

<sup>13</sup> Там же.

почетному месту в истории. Но были и такие, которые, независимо от наличия или отсутствия других значительных работ, создавали подобные единственные произведения, превосходящие все остальное, и выдвигали автора в число самых выдающихся творцов в мире. Ерванд Кочар, благодаря Давиду Сасунскому, оказался в числе подобных создателей шедевра шедевров.

За мою долгую жизнь я побывал в девятнадцати странах и в девяти республиках Советского Союза. Разумеется, наряду с другими достопримечательностями, довелось ознакомиться и со скульптурами, установленными в разных городах. Все они были воздвигнуты с мемориальной целью и исправно выполняли функцию сохранения памяти о выдающихся деятелях. Однако с точки зрения их художественных достоинств картина была довольно пестрой. Это особенно касалось конных композиций со всадниками. Многие, несмотря на помпезность, не отличались своими достоинствами, оригинальностью, были скучны, похожи друг на друга, статичны и не очень выразительны. Удивительно, что это касалось и памятников русским императорам Александру I, Николаю I, которые были выполнены без огонька, а памятник Александру III просто навевал уныние. Но встречались и настоящие шедевры. Мне более всего понравился памятник Петру Великому Э.Фальконе в Ленинграде (Петербурге), более известному после поэмы А.Пушкина как Медный всадник. Рядом с ним я поставил бы Давида Сасунского. Обо всем, связанном с Давидом, я также говорил Ерванду Семеновичу, и порой приветствовал его словами: "Привет автору гениального Давида!"

Ерванд Кочар создал не только *свою* визитную карточку, но и обогатил и армянскую мемориальную скульптуру непревзойденным образцом, и мировую сокровищницу подобных композиций. На фоне Давида Сасунского меркнут все, в том числе и заслуживающие внимания другие его работы. Но это великое счастье для автора. И дай Бог, чтобы каждый творец создал своего Давида Сасунского.