

А. АГАСЯН

# К О Ч А Р



75 Ар | 2689

А-23 | Агасян А. В.

Ерванд Кочар.

Ер. 1999.

**К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ  
ХУДОЖНИКА**

2689





G. P. P. P.

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРАРАТ АГАСЯН

ЕРВАНД КОЧАР

6289 2689

ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУГИОН" НАН РА

Ереван 1999

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

УДК 73 (479.25)  
ББК 85.103 (2Ар)  
К-755А

Печатается по решению ученого совета  
Института искусств НАН РА

Ответственный редактор –  
*доктор искусствоведения Н.С.Степанян*

## Агасян Арарат

К-755А Ерванд Кочар / Отв. ред. Н.С.Степанян;  
НАН РА. Ин-т искусств.- Ер.: Изд-во "Гитупон"  
НАН РА, 1999.-90с.: ил.

Книга посвящена одному из крупнейших армянских художников XX века. Последовательно рассматриваются основные этапы и характерные особенности творческой эволюции мастера, подробно анализируются его наиболее значительные живописные, графические и скульптурные произведения. Большое внимание уделяется парижскому периоду в искусстве Кочара, отмеченному поисками новых, нетрадиционных форм художественного выражения, которые велись в общем русле европейского авангардизма.

Книга адресована как специалистам-искусствоведам, так и широкому кругу читателей.

К  $\frac{4903000000}{703(02) - 99}$  Без объявл.

ББК 85.103(2Ар)

ISBN 5-8080-0411-8

© Агасян Арарат. 1999

© Институт искусств НАН РА. 1999

## Тифлис

**Е**рванд Кочар родился на исходе прошлого века в Тифлисе — городе, с которым тесно связаны жизнь и творческая биография многих выдающихся деятелей армянской культуры. Предки Кочара были выходцами из Карабахя, обретшими в Грузии свою вторую родину. Ни отец будущего художника, торговец вином Симон Кочарян, ни его мать, уроженка Кахетии Фекла Мартиросян, отношения к искусству не имели и вряд ли могли предпологать, что сына их ожидает нелегкая судьба и громкая слава Мастера.

Тифлис начала XX века хоть и был административным центром всего Закавказья, в общероссийском масштабе оставался не более чем культурной провинцией, куда отголоски новых веяний докатывались со значительным опозданием, теряя по пути энергию первых разрядов<sup>1</sup>. В отличие от Москвы или Петербурга, других европейских столиц, где художественная жизнь в эти годы была ключом, Тифлисе жил размеренной, неторопливой жизнью. Выставок и экзено-

<sup>1</sup> Так, например, печатный орган грузинских символистов "Голубые роги" вышел в свет лишь в 1916 году, в то время как символизм в русском, не говоря уже о западноевропейском изобразительном искусстве и литературе, уже отошел в историю, уступив свое место новым направлениям и течениям.

зиций, которые могли бы дать представление о панораме современного искусства, здесь не наблюдалось, постоянно действующих галерей не имелось, коллекционеров и меценатов такого калибра, как Сергей Щукин, Иван Морозов или Амбруаз Воллар явно не хватало. Один из дореволюционных критиков, характеризуя состояние художественных вкусов тогдашнего Тифлиса, недвусмысленно замечал, что зрители тут военитаны были преимущественно на "аэрографическом пейзаже"<sup>2</sup>, вывесках над винными погребками и духанами, а также на академических картинах Г.Банинджагния и Г.Габашвили, которые периодически выставлялись в витринах торговых рядов на Головинском проспекте.

Творческий путь Кочара поначалу складывался удачно. Заложенные в нем от природы художественные способности проявились рано, еще в начальных классах Перенджиевской семинарии, где он обучался с 1906 по 1918 годы. Вскоре на одаренного мальчика обратили внимание его педагоги, а первым профессиональным наставником Кочара стал учитель рисования, известный армянский художник-традиционалист Арутюн Шамширян. Именно по совету последнего, не прерывая занятий в Перенджиевской семинарии, Кочар поступил в художественную школу Оскара Шмерлинга при Кавказском обществе поощрения художеств. Методика преподавания здесь была ориентирована на педагогическую практику петербургской Академии художеств, своеобразным "филиалом" которой и являлась тифлисская школа. В ее стенах Кочар провел несколько лет (1914-1918) и достиг немалых успехов в результате особой системы "натаскивания", которая включала в себя ерничивание гипсовых слепков, сочинения на заданную тему с обязательным неиспользованием классических композиционных схем, натурные этюды, где ставились и решались лока-

<sup>2</sup> А.Петроковский. *Выставка картин художников-армян*. - Кавказское слово, 1917, 16 февраля.

льные художественные проблемы. Впоследствии это служило Кочару доброй службой, хотя в целом рутинная, почти неизменная со времен братьев Карраччи методика академического преподавания сковывала самостоятельную творческую инициативу учащихся, имея целью борьбу с шаблонизмом и так называемыми "отрицательными направлениями", под которыми подразумевалось все то новое, неожиданное и смелое, что пыталось утвердить себя в современном искусстве. К счастью, Кочар избежал мертвящих пут академизма, перенимая у него лишь навыки добротного профессионализма. Здесь же, в стенах художественной школы, ему было принято острое чувство классического рисунка.

В годы учебы у Шмерлинга Кочар, естественно, не мог избежать влияний, которые порой входили в противоречие с его индивидуальным творческим складом. Созданные им в этот период работы представляют собой портреты и незамысловатые жанровые сценки, в которых художник ограничивает себя воспроизведением характерных типов и жизненных ситуаций. Таковы, например, карандашные рисунки и наброски Кочара "Шагающая женщина", "За завтраком", "За чтением газеты", "Двое на балконе", "Бездомные", "Пьяница", "Широки в шарды" (все — 1915), "Мушкетер из Тифлиса", "Тифлисец", "Мать художника на кухне" (все — 1916) и некоторые другие. Вместе с тем, в ряде его одновременных графических листов и живописных полотен появляются темы и применяются стилевые приемы, обязанные своим происхождением не столько прямому наблюдению натуры, сколько творческому воображению Кочара и более определенному кругу чисто художественных впечатлений. Показательна в этом отношении вышележащая и смешанной технике гуаши и акварели "Сказка" 1915 года. Перед нами расхожий ориенталистический мотив с изображением обнаженных красавиц, во-видимому одалисок, в укромном уютке дворцового сада, то ли в пестро убранном интерьере сераля. Мотив, как и само название работы, наталкивают нас на аналогии с некоторыми произведениями мастеров

"Голубой розы", в том числе и с отдельными листами акварельного цикла "Сказки и грезы" одного из членов этого объединения московских художников - символистов Мартироса Сарьяна. Сходство бросается в глаза и потому, что Кочар прибегает здесь к тем же формальным приемам, которые характеризуют творчество большинства из "голуборозовцев". Это и хрупкость, изнеженность линий, и откровенная стилизация рисунка, и силуэтная, декоративно-плоскостная трактовка форм в духе распространенного в западноевропейском и русском искусстве XIX - начала XX веков "стиля модери".

О более серьезном и длительном творческом увлечении совсем еще юного художника приходится говорить в связи с теми его ранними произведениями, которые хочется назвать импрессионистическими. Речь идет прежде всего об акварелях и карандашных набросках Кочара 1918 года, созданных, по всей вероятности, до его отъезда в Москву или по пути туда, на Северном Кавказе. Среди этих вещей следует выделить живописные этюды "Сад в Тифлисе", "Пейзаж", акварели "В саду", "Отдых", "Беседа", "Трое в саду", "Прогулка", "За чтением газеты", "Интимная беседа", рисунки с изображением таких типично импрессионистических мотивов, как "За туалетом" или "В кафе под открытым небом". Увлечение импрессионизмом можно объяснить влиянием на Кочара одного из его преподавателей - Египие Татевосяна. Ежедневное общение с выдающимся армянским пленэристом, великолепным мастером импрессионистического этюда не могло пройти для Кочара бесследно<sup>3</sup>. По крайней мере, в перечисленных выше произведениях художника мы встречаемся как с тематическим репертуаром, так и со стилистическими принципами импрес-

<sup>3</sup> Кочар с благодарностью вспоминал имя своего учителя: "Это было счастье, что Татевосян преподавал рисование в художественной школе Шмерляни", - писал он в предисловии к каталогу юбилейной выставки, приуроченной к 100-летию со дня рождения классика армянской живописи. Известно также, что Кочар собирался написать монографию о Татевосяне.

своиства. Это как бы мимоходом подсмотренные, выхваченные из потока жизни, мгновенно зачатленные сцены: герои Кочара неспешно прогуливаются в городском сквере, беседуют о чем-то споем, отдыхают в тени под деревом, лис-



*Трое в саду. 1918, бумага, акварель*

тают газету в уютном интерьере кафе... Тут господствует атмосфера бесечности и покоя, свободная от драматических коллизий, социальных или психологических конфликтов. Глядя на эти работы Кочара, ни за что не догадаться, что созданы они в канун невиданных на Кавказе социально-политических потрясений, лишь год спустя после революции в России. Настроение безмятежности разлито в произведениях художника, унесенные спиюннутым, здесь и сейчас

обретенным счастьем составляет их эмоциональное содержание. Это не что иное, как поэзия переходящих, эпизодических впечатлений, поэзия растратываемого "по пустякам" скоротечного времени. Подобно мастерам французского импрессионизма, Кочар кадрюет изображение, исподнаует неожиданные точки зрения и композиционные срезы, которые усиливают впечатление случайности, непреднамеренности авторского "вторжения". Несмотря на отказ художника от пуантилистической техники, отсутствие в его работах мелких, отдельных мазков и пельщенных, интенсивных спектральных красок, рождающих в своей совокупности эффект трепетного импрессионистического "эфумато", работы Кочара отличаются необычной свежестью тонов, сквозной омытостью светом и воздухом.

Влияние импрессионизма в этих ранних, ученических произведениях художника во многом определяет особенности их образно-тематического содержания и формального языка, однако при более пристальном взгляде тут можно заметить и совершенно иные черты. Можно, в частности, утверждать, что импрессионизм у Кочара был в значительной мере разбавлен струей сезаннизма, которая вскоре напротив вытеснила импрессионистическую тенденцию, ибо более соответствовала психическому от природы творческому менталитету Кочара. Это произошло уже в живописных работах художника 1918 года — таких, как "Девушка с книгой", "Патюрморт с тазом", "Патюрморт с игровой картой", "Дома и дым", "Патюрморт с гирями", "Патюрморт с бутылками" и некоторые другие. Сейчас, когда еще не восстановлена в точности летопись жизни и творчества Кочара, не разобраны его архивы, не изданы письма художника, его дневниковые записи, трудно дать однозначный ответ на вопрос о том, пришел ли он к сезаннизму самостоятельно, руководствуясь внутренними побуждениями, или здесь сказалось воздействие виднейшего представителя русского сезаннизма Петра Кончаловского, у которого в течение одного учебного года (1918 — 1919) Кочар занимался в Москве, и

стало в Кончаловском, со стороны молодого художника это был, кроме всего, самиздат и цензурный набор. Вместе с тем, Коар не стал подвизать манеру хитрей, повторить образы и мотни его произведения. Во-первых, он открыл совершенно равнодушные и скрапированные изображения, что свидетельствовало о нежелании Коаровского. Но именно в искусство Коар внес нечто новое, даже самую неприемлемую и резко выраженое на протяжении мира.

Коар в мастерской  
1918, Москва, СССР



Поисковые европейские художественные мастерские. Как по парне "Патриот" с флаконом и ирландской рюмкой (1917). Коар унаследовал сестринском еще до своего отъезда в Москву, однако только в Москве ренессанс был популярен. Нет оснований думать, что Коар случайно попал и

Конечно, как и Кончаловский, Кочар не мог приехать к берегу сезаннизма, минуя воздействие самого Сезанна: благо, в только что национализированных и выставленных на всеобщее обозрение московских коллекциях С.И.Щукина и П.А.Морозова (Музей новой западной живописи) произведений "молчальника из Экса" было более чем достаточно. С характерными приметами сезаннизма мы встречаемся в таких картинах Кочара, как "Женский портрет", "Натюрморт с утюгом", "Натюрморт со ступкой", "Мужской портрет", "Женщина на фоне натюрморта", "Натюрморт с кофейником" (все — 1919), перечисленные ранее картины. Очевидно, что в этих работах цвету отведена не декоративная, а формообразующая, конструктивная роль, направленная прежде всего на выявление объемно-пространственной, пластической структуры изображения, его осязаемой плоти, т.е. того, что пытались преодолеть в своем творчестве импрессионисты. Рисунок Кочара тверд, подчинен аналитическому расчету, а композиции в целом отличаются строгой собранностью, тесным взаимодействием всех составляющих элементов: каждая деталь изображения, каждый штрих, каждый оттенок цвета несут только на них возложенную, только им доверенную художественную информацию. Уже в этих ранних произведениях проявилась способность Кочара выражать волнующие его образы и идеи в предельно сжатой, концентрированной живописно-пластической форме. Выступая в качестве последователя Сезанна, молодой армянский художник был уверен в собственных силах. Не удивительно, что сразу же по возвращении из Москвы он устроил в Тифлисе персональную выставку, которая стала заметным событием в художественной жизни города<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> В том же 1919 году художественная жизнь Тифлиса была ознаменована еще одним примечательным событием — совместной выставкой произведений А.Бажбеук-Меликяна, Л.Гудияшвили и И.Кикабадзе.

Второй тифлисский период в искусстве Кочара длится до 1922 года. В это время художник продолжал вести активные творческие поиски, опираясь, с одной стороны, на классические традиции, а с другой — на уроки постсезаннизма, которые преподавало ему искусство кубистов<sup>1</sup>. Попытку примирить, синтезировать эти тенденции мы наблюдаем в одной из самых значительных работ Кочара тех лет — картине 1919 года "De profundis..." ("Из глубины..."). Несмотря на то, что она написана с натуры, это не портрет и не постановочная анатомическая студия, а иносказательная, аллегорическая композиция. Фигура нагого юноши, согбенная под тяжестью невидимого груза, кажется неподвижной,



"De profundis..." 1919, холст, масло

бездетальной и инертной, а лицо его с полусомкнутыми веками, плотно замкнутым ртом, твердыми, словно окаменевшими глазами — бесстрастным, мертвенно-отрешенным. По чем дальше вглядываемся мы в это лицо с

<sup>1</sup> С творчеством кубистов Кочар также был хорошо знаком по богатому собранию московского Музея новой западной живописи. Еще находясь в Москве, он создал несколько произведений, отмеченных влиянием кубизма, среди которых особенно выделяется небольшой графический "Автопортрет" (1918).

гордым юношеским профилем, тем яснее становится, что главное в нем не смирение, не покорность судьбе, а подспудная, еще не вышедшая себе нехота работа духа, неосознанное до конца желание пробудиться. Впрочем, решающую роль в осмыслении образа играет не столько данная в профиль и сильно затененная голова, сколько мощная пластика тела и крайне выразительный жест непомерно громадных, сцепленных в узел пальцев. Человек будто скован цепями, пригвожден к глыбе камня, преградившего ему путь. Возникают ассоциации с мифологическими образами Сисифа и Прометея, широко распространенными в изобразительном искусстве и литературе этого времени. Картина Кочара допускает и другие варианты образной интерпретации, но главный смысл произведения заключается все же в идее пробуждения долго дремавших сил человека, готовой восстать и сбросить с себя оковы самоосознавшей личности. О трагическом разладе между косной материей и жаждущей освобождения, просветленной волей рассказывает нам Кочар в своей картине. Не случайно он решил ее по принципу резкого диссонанса: с одной стороны, композиция строго статична, замкнута в жестком треугольном каркасе, образуемом линией рук, плеч и шеи героя, с другой стороны, из недр ее исходит острое внутреннее напряжение, направленная вверх и вовне центробежная сила. Зрителя не покидает ощущение, что мощное, разбуженное к жизни, восставшее тело юноши пот-пот распрямится, сметая преграды и разрывая гнетущие пути.

Ведущими средствами художественной выразительности являются в картине Кочара рисунок и светотень. Свет, падающий из верхнего левого угла композиции, как в картинах караваджистов, выхватывает из густой, непроглядной тьмы фигуру юноши и одухотворяет ее, а сухой, угловатый рисунок обнажает ее "скелет". Функциональную роль играет и цветовой строй произведения. Ограниченный темными, почти черными тонами и светлыми красками инкарната, он придает изображению суровый, даже несколько

мрачноватый оттенок<sup>4</sup>, заикленный, между прочим, в самом названии картины. "Из глубины врываю к Тебе, Господи! Господи, услышь глас мой!" — именно эти начальные строки 129-го, так называемого покаянного псалма, который обычно читался как отходная молитва над умирающим, издал Кочар в качестве заголовка, эпитафии к своему произведению. В чем же казлся и кого "отпевал" здесь Кочар? Конкретные факты его биографии, насколько нам это известно, к такого рода мнимоым, безрадостным интонациям не располагали, и покаянный, откровенно исповедальный тон картины на самом деле может быть объявлен субъективным творческим самочувствием начинающего художника, "скованные силы которого позже вырвались стремительным потоком и заявили о себе во весь глас"<sup>5</sup>.



*Автопортрет*  
1918, бумажка, карандаш

Характеризуя искусство Кочара второго тифлисского периода, надо сказать, что в нем классические и новейшие художественные тенденции развивались изолированно, на-

<sup>4</sup> В этом отношении колорит картины Кочара напоминает палитру другого тифлисского художника-армянина Геворкя Грингоряна (прозванного Джатто), с которым Кочар был особенно близок в те годы.

<sup>5</sup> Герцех Игитян *Вступительная статья к каталогу выставки произведений Ерванди Кочаря* Ереван, 1971, с.19.

параллельно друг другу, лишь в отдельных, исключительных случаях органично взаимодействуя и переплетаясь между собой. Классическая тенденция преобладает, в частности, в таких живописных работах Кочара, как "Скрипка" или "Натурицик" (обе — 1919). При этом если в "Натурицике" сказывается воздействие барочной живописи с ее внешней патетикой, динамичностью форм, бесноконной игрой света и тени, то в "Скрипке", наоборот, художник ориентируется на живописное наследие классицистов, что обнаруживает себя в строгом рисунке и ясности композиционных членений, в упорядоченности форм и согласованности колорита. Более последовательно и четко классическая тенденция проступает в графических работах Кочара — таких, как "Голова мальчика", "Женский портрет", "Портрет", "Портрет Ареник Овсенян", "Раздумье" (все — 1920) и некоторые другие. Особенно интересен в этой связи миниатюрный портрет возлюбленной художника Ареник Овсенян ("Раздумье"), к образу которой Кочар обращался в своих живописных и графических произведениях неоднократно. Хрупкость и трепетность линий, гармоничная ясность и одухотворенность форм, возвышенная и умиротворенная эмоциональная характеристика образа — все это невольно вызывает в памяти графические портреты "старых мастеров", в особенности представителей итальянского quattrocento. Что касается традиций новейшего европейского искусства и прежде всего кубнистической тенденции, то отчетливее всего они проступают в живописных работах Кочара, его портретах и натюрмортах 1919-1920 годов — таких, как "Кубнистическая женщина", "Женщина с бокалом", "Натюрморт с купиноном и бокалом", "Натюрморт с трубкой", "Натюрморт с книгами", "Овальный натюрморт" и другие. Здесь уже наличие все формальные признаки первой, аналитической стадии кубизма: фигуры и предметы будто вывернуты наизнанку, разбиты на составляющие их геометризованные плоскости и объемы, совмещены разные точки зрения и пространственные аспекты, цвет сведен до строгого монохромизма.

Неизвестно, как сложились бы дальнейшая творческая судьба Кочара, если бы весной 1922 года он не решил отправиться в Европу с целью более широкого знакомства и внимательного изучения современного западного искусства. В Париж, к заветному пункту назначения, художник добирался долго, с остановками в Константинополе, Венеции, Риме, Флоренции. Об этом почти двухлетнем периоде его творчества, к сожалению, сохранилось слишком мало достоверных, документально подтвержденных свидетельств, и потому приходится ограничиваться лишь тем, что известно доподлинно. В своем



Кубистическая женская  
1919-1920, гипс, масти

кратком монографическом эссе о Кочаре известный французский искусствовед и художественный критик Вальдемар Жорж сообщает о том, что в 1922 году, находясь в Константинополе, Кочар выполнил ряд живописных холстов, положивших начало серии "восточных мотивов", которые, по словам критика, "напоминали марокканские картины Матисса..., иллюминированные арабские рукописи, персидскую расписную керамику"<sup>8</sup>. В Константинополе Кочар сумел устроить небольшую персональную выставку.

<sup>8</sup> Вальдемар Жорж *Кочар и живопись в пространстве*. Бейрут, 1972, с.35 (на арм. яз.). Книжка В Жоржа увидела свет в Париже в 1966 году (Waldemar George. *Kotchak et la peinture dans l'espace*, Galerie Percier, Paris, 1966). Через шесть лет она была переведена на западноармянский язык и издана в Бейруте (Վալդեմար Ժորժ, *Կոչարը և նկարչությունը տարածության մեջ*, Պեյրութ, 1972). На это переводное издание мы и будем ссылаться в настоящей работе.



6879

где и показал свои произведения<sup>9</sup>. В 1923 году, при пересылке их в Париж, работы эти были утеряны<sup>10</sup>.

Несколько месяцев художник проводит в Венеции, на острове Сан-Лазаро, в католической конгрегации армянских монахов-мхитаристов. Здесь он впервые по-настоящему пробует свои силы в скульптуре, хотя за это время уже имелся небогатый опыт работы<sup>11</sup>. Как пишет А. Пилипосян, в скульптурных портретах аббата Кюрезипа, папского нунция в Венеции кардинала Лафонтепа<sup>12</sup>, поэта Аветика Исаакяна<sup>13</sup> «в каждом из них убедительно передан характер портретируемого, а в пластическом аспекте — это насыщенные светотенью, хорошо обработанные объемы. В своей классической вежливости они, вероятно, связаны с итальянскими впечатлениями<sup>14</sup>. От себя добавим, что возникший еще в Тифлисе интерес Кочара к классическому искусству не мог не усугубиться в Афинах, где художник задержался по пути из Константинополя в Венецию. В Венеции Кочар создал и несколько живописных работ, среди которых отметим портрет преподобного о. Маргаряна, а также автопортрет художника и остановимся на двух других его произведениях — «Портрете итальянского поэта» и «Воскрешении Лазаря» (оба — 1923). В первом из них изображен молодой человек, сидящий за столиком кафе с бокалом вина и курительной трубкой в руках. В выражении глаз и в тонких чертах лица читается сосредоточенная работа духа.

<sup>9</sup> Сохранился приглашенный билет, на котором помечена дата открытия выставки — 14 июня 1922 года.

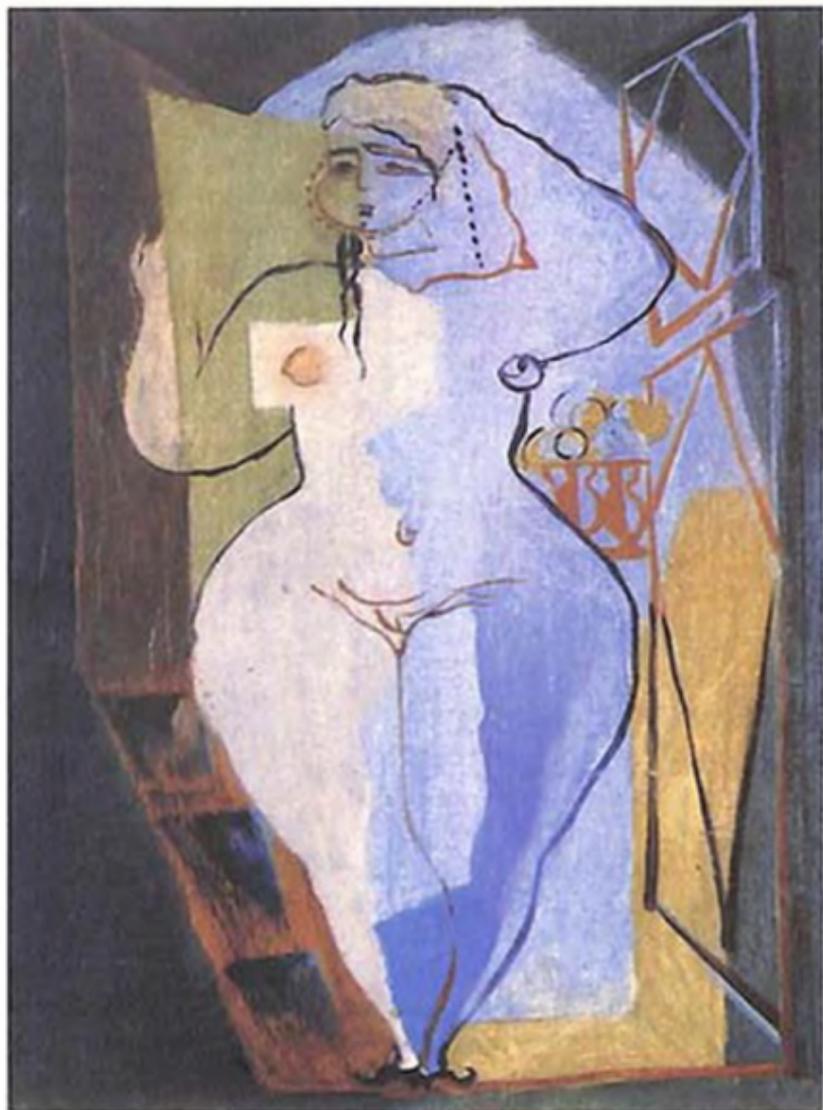
<sup>10</sup> Об этом см.: Пилипосян А.С. *Ерванд Кочар. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения* Баку, 1978, с. 11.

<sup>11</sup> Среди малочисленных скульптурных работ Кочара, созданных им еще до отъезда в Париж, выделяется гипсовый бюст поэта Вына Терьяна (1919).

<sup>12</sup> Это произведение Кочара было удостоено серебряной медали венецианского патриарха.

<sup>13</sup> По сведениям доктора филологических наук Аветика Исаакяна этот необычно крупный, выполиненный в технике тонированного гипса бюст поэта был некогда размещен в вестибюле опекаемой мхитаристами школы «Мурад Рафаэлян». Местонахождение скульптуры в настоящее время неизвестно.

<sup>14</sup> Пилипосян А.С. *Ерванд Кочар* —, с. 11.



1. Толстушка за туалетом. 1923, холст, масло



проступает печать интеллектуально го напряжения. Глядя в сторону отрешенным, невидящим взором, погруженный в собственные мысли, он озарен светом творческого горения. Приметы благородного артистизма угадываются в его сухощавой и несколько сутуловатой фигуре, в рисунке его нервных, чуть удлиненных пальцев. Мотив отражения, намеченный хрупким, прозрачным стеклом бокала, как нельзя лучше выражает идею зыбкой, легко уязвимой грани,



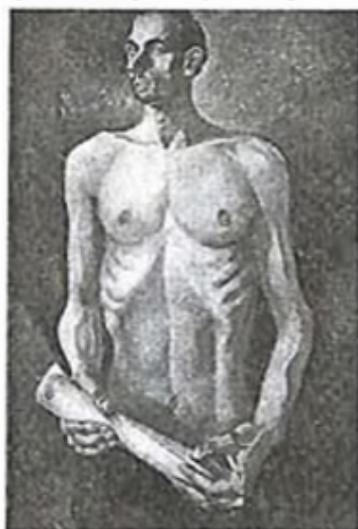
*Портрет итальянского живописца*  
1923, холст, масло

ин, что отделяет объективный мир, мир предметной реальности от мира мечты, субъективных поэтических превращений. Причудливым диссонансом выстраивается в общий художественный контекст произведения фигурка шаловливого путти, будто по ошибке слетевшего сюда с полотен великих венецианцев или мастеров итальянского барокко. Возможно, Кочар таким образом хотел иллюстрировать мысль о живучести и преисметвенности традиций, которые порой безотчетно выливаются в духовном сознании и культурной памяти современного человека. Примечательной особенностью картины можно считать и то, что здесь, впервые в своем ис-

кустве, художник обращается к принципу ложного, имитативного коллажа, создавая иллюзию наклеенных на поверхность холста газетных вырезок. Тот же прием будет использован Кочаром и в ряде других живописных и графических произведений 1920-х годов – таких, как “Поэт”, “Патюр-морт на фоне газет” (оба – 1924), “Мужчина с трубкой”, “Трое”, “Крыши Парижа”, “Портрет девушки” (все – 1925), а также упомянутая выше картина “Воскрешение Лазаря”, которая была задумана и осуществлена в знак признательности художника принявшим его ученым-монахам, посвятившим себя подвижническому труду по сохранению и возрождению для будущих поколений бесценного наследия армянского народа, его многовекового культурного опыта. Как воскрес из гроба библейский Лазарь, так на острове Сан-Лазаро воскресли из мертвых и древние армянские писмена – хранители мудрости, нетленные свидетельства нашей истории. Кочар создавал картину по воображению, но в основе ее лежал написанный им с натуры еще в Тифлисе “Портрет Геворка Григоряна” (1920), который по манере исполнения был близок к кочаровскому “De profundis...”: тот же темноватый музейный колорит, та же резкая караванджистская светотень, те же крепкие, узловатые, выдвинутые на первый план кисти рук портретируемого. Удлиненная фигура с беспокойно изогнутым, словно пламенеющим силуэтом и возбужденным, почти экстатическим выражением лица напоминает героев Эль Греко, к искусству которого, судя и по некоторым другим ранним работам Кочара, художник был неравнодушен<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Так, по мнению Вальдемара Жоржа, находившаяся в частном парижском собрании картина Кочара “Портрет мальчика” (1919) “по своей замечательной красоте и трепетному рисунку напоминает критянина Эль Греко” (Вальдемар Жорж. *Кочар и живопись в пространстве*, с.33). Впрочем, та же работа напоминает и знаменитую картину “голубого” Пикассо “Стиркий еврей с мальчиком” (1903), которую Кочар видел в московском Музее новой западной живописи и которая, согласно признанию художника, произвела на него негладкое впечатление. Об этом см. Երվանդ Քոչար, *Պրճիսիւն* - Չրճիւն

Из "Портрета Геворка Григоряна" в "Воскрешение Лазаря" он перенес фигуру без изменений, лишь слегка отретушировав характерные физиономические черты модели. Актив-



*Портрет Геворка Григоряна.*  
1919-1920, холст, масло



*Воскрешение Лазаря.*  
1923, холст, масло

ную, можно сказать экспрессивную роль играет в картине Кочара цвет. Будто облученная под рентгеном, фигура Лазаря источает неестественное, фосфорическое свечение, что придает ей подобие бесплотного, призрачного существа, пробужденного из небытия и шагнувшего к нам из широко открытого, обдающего холодом саркофага.

Рассмотренные выше произведения Кочара говорят нам о том, что художник отправлялся в Париж не с пустыми руками, а имел за спиной уже достаточно внушительный творческий опыт.

---

Երևան, 1966, 4 անդրերկիր (Երվաճ Կոչար. *Սիկսսո* - Գրաֆիկ տերտ, 1966, 4 նոյեմբր, ևս արմ. լա.)

## Париж

**В** Париже он обосновался в 1923 году, в пору бурных событий в художественной жизни Франции, когда различные направления и школы изобразительного искусства стремительно возникали, чередовали друг друга и, не успев как следует заявить о себе, взаимно опровергались. Погоня за новизной в искусстве во что бы то ни стало рассматривалась как непеременимое условие коммерческого успеха. В галереях и частных салонах, в торговых лавках предприимчивых маршанов открывались всевозможные выставки, культивировались произведения вчера еще никому не известных художников, на страницах независимых изданий провозглашались шокирующие обывателя эстетические манифесты... Париж все еще шел в авангарде мировой художественной культуры.

Первые два-три года по приезде туда Кочар приглядывался к происходящему, осваивался, обживался. Он прекрасно понимал, что получить здесь признание не просто, что для этого необходимы не только упорный, изматывающий труд, но и умение наладить нужные связи, быть на виду у художественных критиков и дельцов от искусства, примелькаться, понравиться им. Врожденное дарование и завидная работоспособность всегда отличали Кочара, но и в чисто практической, деловой хватке отказать ему было трудно. Он быстро сумел адаптироваться в незнакомой художественной среде, преодолеть языковой барьер, обзавестись



2. *Восточные женщины*. 1926, холст, масло

Центр Ж.Помпиду, Париж





*Мужчина с трубой*  
(Портрет Костю Заряну),  
1925, бумага, карандаш

*Поэт (Влад Ткачев)*,  
1924, холст, масло



мастерской. В течение 1923-1925 годов работы его экспонировались на Осеннем Салоне, выставке Ученого Общества, Салоне Независимых, а в октябре 1926 года он организовал в Париже свою первую персональную выставку.

К тому времени Кочар уже создал целый ряд замечательных произведений — таких, как "Толстушка за туалетом" (1923), "Гурия" (1925), "Гурия с плодами", "Денушка с яблоком", "Восточные женщины" (все — 1926) и другие. Вероятно, они были задуманы как продолжение той самой восточной серии, начало которой было положено в Констан-

тинополе. И если это действительно так, то к определению Вальдемара Жоржа следовало бы сделать существенную оговорку: разделяя его мнение о “трогательном синтезе восточного и западного искусства”<sup>1</sup>, который, безусловно, присутствует в ориенталистических работах Кочара, мы, в отличие от французского критика, под “восточным искусством” склонны видеть не столько искусство ислама, сколько родную для Кочара художественную культуру Армении и прежде всего — средневековую армянскую миниатюру, образцы которой он хорошо изучил на острове Сан-Лазаро и с которой, надо полагать, был знаком задолго до этого.

В первые годы своего пребывания в Париже Кочар создал и два подлинных живописных шедевра — крупные по формату аллегорические композиции “Видение” (1924) и “Семья. Поколение” (1925). В первой из них оригинальное образное воплощение нашли мысли художника о двойственной природе

*Видение. 1924, холст, масло*



человека, об извечном противоборстве в нем темных и светлых начал, о низких, животных позывах человеческой плоти и высоких, божественных устремлениях духа. Сюжет картины заимствован из евангельского рассказа о явлении распятого и затем воскресшего Христа Марии из Магдалы. Бросается в глаза, что Кочар здесь заметно отступает от канонического новозаветного текста, предлагая свою, явно “анокрифическую” версию. Встреча Христа и Марии происходит не в саду ни Голгофе, как на то указывает Евангелие от Иоанна,

<sup>1</sup> Вальдемар Жорж. *Кочар и живопись в пространстве*, с. 29.

а в вымышленном интерьере. К тому же не только Мария, но и Христос представлены зрителю... голыми, без покровов! Б ы т ь м о ж е т , о б н а ж а я г е р о е в и т е м с а м ы м п р и д а в а я с ц е н е в е с ь м п - д в у с м ы с л е н н ы й х а р а к т е р . Х у д о ж н и к х о т е л а к ц е н т и р о в а т ь ч е л о в е ч е с к у ю , " с л и ш к о м ч е л о в е ч е с к у ю " п р и р о д у Х р и с т а , н о т о г д а п о ч е м у о н н е о с т а н о в и л с в о й в ы б о р н а п е р в о й в е т р е ч е И и с у с а с е щ е н е р а с к а я в ш е й с я б л у д н и ц е й ? А м о ж е т , э т о н и н е Х р и с т о с в о в с е , н о я в и в ш и й с я в е г о о б л и к е и п о д о б и и н е к у ш а ю щ и й б е с – т о т , ч т о б ы л и з г н а н и м н а б е с н о в а т о й М а р и и <sup>2</sup>? Н е н а э т о л и н а м е к а ю т и з о б р а ж е н и я в г л у б и н е к а р т и н ы ч и н а с " г р е ш н ы м и п л о д а м и " , л у к а в а я у л ы б к а л ж е б о ж е с т в а , е г о д о в е р и т е л ь н о - в к р а д ч и в ы й ж е с т ? " Н е т р о н ь м е н я ! " – т а к , с о г л а с н о б и б л е й с к о й л е г е н д е , в о с к л и к н у л И и с у с , к о г д а и з у м л е н н а я в е т р е ч е й с н и м М а г д а л и н а в п о р ы л е б л а г о г о в е н и я п р о с т е р л а к н е м у с в о и р у к и . Т а к и п о к а з а н о э т о с о б ы т и е в с р е д н е в е к о в ы х м и н и а т ю р а х , в о ф р е с к е ф р а А н ж е л и к о , в к а р т и н а х Ш о н г а у э р а , Т и ц и а н а , Б а т т и с т е л л о , А л е к с а н д р а И в а н о в а ... Х р и с т о с К о ч а р а , н а o б о р о т , н е и з б е г а е т М а р и и : в ы п р я с т ы в а я н о г у , к а к б ы п ы н а т и в а я и з к а р т и н н о г о п р o c т р а н с т в а , о н п р и в л е к а е т е е к с е б е , у в л е к а е т е е з а с о б о й в м и р и z м о н а ш е с к о й к е л ь и !



*Видение. 1924, холст, масло  
(фрагмент картины)*

"Видение" выдержано в холодных голубовато-серых тонах, а формы лишены объемно-пространственной моделировки, намечены в общих чертах. Художник сознательно

<sup>2</sup> Такая, на первый взгляд, парадоксальная интерпретация художественного образа была предложена искусствоведом И.А.Курием в докладе, прочитанном в мае 1990 года на состоявшейся в Национальной картинной галерее Армении научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Кочара.

стремител погрузить зрителя в атмосферу смутных видений и призрачных галлюцинаций, к которым, судя по евангельскому рассказу, была предрасположена Магдалина. Фигура Христа словно соткана из легкой, просвечивающей пелены. Осязаемо и рельефно написана Кочаром лишь "выставленная" за рамки картины, пробитая гвоздем стопа Иисуса,



*Семья Пиматушине 1925, лавас, масло*

тень от которой падает на тщательно прорисованную деревянную панель и каменную плиту пола, что производит на зрителя несколько жутковатый натуралистический эффект.

В ином ключе решена картина Кочара "Семья. Поколения", хотя она также не поддается строгой жанровой дефиниции и может быть охарактеризована как емкая по своему идейно-образному содержанию живописная аллегория. Четыре фигуры представлены в этой работе: усталый сединами старец и молодые супруги с младенцем. Персонажи лишены индивидуальных портретных черт, четкого психологического рисунка. О том, что перед нами не обыч-



*Семья. Поколения. 1925, холст, масло (фрагмент картины)*

ный групповой или семейный портрет говорит наличие в картине обнаженных моделей — не совсем подходящий мотив для этого жанра. Обилие ю в работе Кочара примечательно в ином отношении — как подтверждение его интереса к традициям классического искусства, связь с которым обнаруживает себя также в пластически убедительной, "статуарной" трактовке фигур. Не конкретные, а универсальные образы, персонафицированные вехи человеческой биографии показал здесь Кочар. Идея преемственности поколений, бесконечной их череды, и шире — мысль об извечном, замкнутом круговороте жизни лежит в основе картины. Не случайно фигуры людей сплочены в нерасторжимо тесную, монолитную группу, не случайно ядром композиции, ее "лейтмотивом" является форма круга, намеченная линией правой руки старика, полукругом мужского плаща, головами

матери и младенца и замкнутая, наконец, линией ног возлежащего старца. Группа в целом уподоблена мощному дереву, в основании которого покоится еще крепкая, крижистая фигура старика, а ствол образуют тела молодых супругов.

Картина Кочара вызывает и определенные библейские ассоциации. Не исключено, что в работе художника своеобразное преломление нашло сказание о Всемирном потопе. И действительно, не праотец ли Ной, чудом божественного провидения спасшийся "на горах Араратских" и не давший роду человеческому исчезнуть с лица земли, изображен в картине Кочара? Случаен ли факт почти буквального совпадения фигуры старца из его работы с фигурой пьяного Ноя из фрески Микеланджело на плафоне Сикстинской капеллы? Привлекает внимание и изображение голубя, которого с нежностью прижимает к себе младенец. Символ мира, вестник добра — так воспринимается этот образ ныне, после того как он "выпорхнул" из-под грифеля Пикассо. Но значение символа он приобрел еще в начальных и, надо думать, самых древних главах Священного писания, а именно — в заключительной части рассказа о Всемирном потопе: "И выпустит от себя голубя, чтобы видеть, сошла ли вода с лица земли...". Голубь Ной, в конце концов, вернулся обратно со свежим масляным листом в клюве, свидетельством пробуждения жизни. Кочар, конечно же, избегает откровенных, прямых аналогий, но соответствующие библейские ассоциации картина его все-таки навевает. Это относится и к изображенному им пейзажу: группа людей расположена на каменистом холме, возвышенном островке суши, за которым, до самого горизонта, простирается зеркало вод. Перед нами замерший, неподвижный, словно выпавший из потока времени "доисторический" пейзаж. И вновь вспоминаются строки из Библии, где говорится о том, что смена ночи и дня, ход истории был восстановлен лишь после того, как схлынули воды Нютона.

Несмотря на внешнюю безмятежность, в картине Кочара есть скрытое напряжение: что-то скорбное, даже

трагическое ощутимо в фигуре старца, его тяжело склоненной на грудь голове, глубоко задумавшемся, будто терзаемом воспоминаниями лице, устало сомкнутых веках, жесте протянутой, как бы просящей ладони, неловко опирающейся о колено сына, ницущей поддержки руке; затаенная грусть читается в облике мужчины и женщины, в их огромных, широко раскрытых глазах; приглушенно, сдержанно, скупо, чуть тревожно звучат серовато-землистые и пожухлые зеленоватые краски... Но все же доминируют здесь иные эмоциональные настроения и чувства, преобладают светлые, умиротворяющие тона. Не случайно на губах молодого отца играет легкая, едва заметная улыбка, мягкое тепло материнства излучает весь облик женщины, а композицию венчает трогательная фигурка младенца с голубем – символом надежды и веры. Муза Кочара полифонична – драматические интонации в его искусстве обязательно перемежаются и, в конечном итоге, перекрываются мажорными нотами!

Перечисленные работы художника не могли пройти незамеченными и вскоре привлекли к себе внимание таких влиятельных французских критиков, как Вальдемар Жорж, Клемент Моро, Сент-Энан, Раймон Селиг, Пьер Молль... Имя Кочара все чаще стало мелькать на страницах "L'Art vivant", "Art d'aujourd'hui", "La Renaissance", "La Revue Moderne", "Le Cahier d'Art" и других художественных изданий. Он и сам время от времени выступал в печати, разъясняя содержательный смысл собственного искусства. Однако подлинное признание пришло к Кочару лишь после его второй персональной выставки, устроенной в парижской галерее Ван Десера в ноябре 1928 года под интригующим названием "Живопись в пространстве". Именно под этим названием и вошли в историю искусства произведения Кочара, в которых предпринималась попытка сломать привычные представления о специфических границах живописи, раздвинуть пределы ее выразительных возможностей.

Живопись в пространстве стала выдающимся достижением творческой мысли художника, одним из наиболее блистательных открытий во всем его многолетнем искусстве — чрезвычайно плодотворном, отмеченном внезапными поворотами и неожиданными метаморфозами. Не удивительно, что В.Жорж определял Живопись в пространстве Кочара как "вершину и душу его искусства"<sup>3</sup>, а сам художник откровенно признавался, что она доставила ему "наиболее полное творческое удовлетворение"<sup>4</sup>.

Что же такое Живопись в пространстве Кочара, куда уходит она в своих истоках и каковы намеченные ею перспективы? Начать, вероятно, следует с вопроса о предпосылках кочаровского открытия. Не секрет, что уже в искусстве Сезанна, в острой форме реакции на импрессионизм, была поставлена проблема не только "реабилитации" предмета, осязаемого пластического объема, но и проблема трехмерности, т.е. пространственного измерения в живописи. Сезанн, как и целый ряд последующих мастеров, пытался решить ее, оставаясь в пределах двухмерной картинной плоскости, хотя и отказавшись от разработанной еще художниками Возрождения, научно обоснованной линейной перспективы, которая не убеждала его в силу своего монокулярного характера. Взамен этого Сезанн предложил принципиально иной, более объективный с его точки зрения, бинокулярный тип визуального восприятия и передачи пространства, который позже был определен как "перцептивный переперспектива". Но проблема тем самым не закрывалась. Еще дальше по пути, который был предложен Сезанном, пошли его непосредственные наследники — кубисты. Желая обнажить "анатомическое строение" предметов, они не просто сводили изображение к основным геометрическим формам шара, конуса или цилиндра, как это делал Сезанн, а под-

<sup>3</sup> Вальдемар Жорж. *Кочар и живопись в пространстве*, с.34.

<sup>4</sup> Там же, с.37.

вергали натуру аналитическому разложению с ее последующим, уже произвольным "синтезом". Итогом кубистических исканий стало почти абстрактное, далекое от изобразительных задач, свободное комбинирование или сложное сочленение геометризованных, как бы граничных фигур в двухмерном пространстве картины. Вскоре, однако, кубисты поняли, что проблему "объективной" передачи умоизрительной картины мира невозможно решить средствами традиционной живописи, и что для этого необходимо преодолеть ее специфические границы. Сами кубисты на этот шаг не решились, но благодаря их "негативному опыту", т.е. после того, как они обнаружили "бесперспективность реализации на поприще картины конечных целей кубизма"<sup>5</sup>, стало ясно, что "преодолением противоречия мог быть или возврат к старому пониманию "живописной картины"... или шаг вперед — выход за пределы изобразительного полотна к осуществлению конструктивного пластического синтеза предметных форм в окружающей человека реальной среде. На первый путь скоро вернулись Пикассо, Леже, Хуан Гри. По второму пошли русские конструктивисты"<sup>6</sup>. Заметим, что осознав безвыходность ситуации, по второму пути двинулись было и некоторые из кубистов. Так, в течение 1912-1914 годов, один за другим, появляются знаменитые коллажи Жоржа Брака, а также рельефные картины Пабло Пикассо, в которых фактура предметов и их пластические объемы не имитируются средствами живописи, а непосредственно вводятся в композицию, что ведет к частичному стиранию границ между живописью и скульптурой — так называемому "ассамбляжу". Тогда же Пикассо создает свои первые "конструктивистские" скульптуры, которые, в отличие от традиционной техники валяния, не лепятся, не высекаются резцом и не отливаются в формах, а собираются, как бы

---

<sup>5</sup> В.Тасялов. *Прометей или Орфей. Искусство "технического века"*. Москва, 1967, с.282.

<sup>6</sup> Там же.

монтируются из дерева и листового железа. Почти одновременно с кубистическими конструкциями Пикассо создаются "конкретные скульптуры" Анри Лорана, "контр-рельефы" Владимира Татлина и, наконец, "скульпто-картины" Александра Архипенко, представляющие собой полихромные конструкции из дерева, гипса, металла, пань-маше, к которым в работах Архипенко добавляется и стекло.

То, к чему пришли в своем творчестве перечисленные выше художники, стимулировало становление конструктивизма, представители которого подошли к решению проблемы овладения реальным пространством, исходя из результатов исследований в области точных наук, прежде всего — неевклидовой геометрии Лобачевского, Римана и Минковского и теории относительности Эйнштейна, где обосновывалась возможность существования  $n$ -мерных пространств и предполагалось наличие парадоксальных пространственно-временных связей. Именно на долю конструктивистов выпало "практически осуществить ту пространственную "интеграцию" многих проекций реального предмета, к которой кубистическая живопись настойчиво пыталась, но была бессильна обрести ее на поле картины"<sup>7</sup>. Правда, при этом художники-конструктивисты пожертвовали, пожалуй, самым главным — они вынуждены были отказать от изобразительных задач искусства, сосредоточившись, по существу, на "макетировании" абстрактных пространственных форм<sup>8</sup>.

Как известно, расцвет конструктивизма пришелся уже на 1920-е годы, а свою наиболее устойчивую и ортодоксальную форму он приобрел в России, выдвинув (помимо Архипенко и Татлина) целую плеяду неординарно мыслящих мастеров — таких, как Л.Брунн, А.Ган, И.Клюн,

<sup>7</sup> Там же, с.238.

<sup>8</sup> Те же задачи, только живописными средствами, решали в пределах двумерной картинной плоскости и такие художники, как Тео ван Дусбург, Казимир Малевич и некоторые другие.

Л.Лисицкий, К.Медунецкий, Л.Попова, П.Пуни, А.Родченко, А.Экстер, Г.Якулов... Подлинными же лидерами конструктивизма и самыми влиятельными его теоретиками были братья Наум Габо и Натан Певзнер. Именно в их творчестве процесс полного отказа от объема и пластики в пользу чисто пространственных конструкций нашел свое программное воплощение. За исключением ранних конструктивистских опытов Наума Габо (серия "голов" и "торсов" 1915-1918 годов), все последующие их произведения имели дело с безобразными пространственными фигурами, состоящими из пересекающих друг друга прямыхлинейных или сложно изогнутых плоскостей из металла, стекла и дерева. Эти сквозные стереометрические композиции, которые были наполнены геометрией многомерных и криволинейных пространств, вместе с тем отличались свободой художественной фантазии и воспринимались как своеобразные примеры "лирической инженерии".

Теоретической базой, катехизисом конструктивизма стал "Реалистический манифест", подписанный Габо и Певзнером в Москве в августе 1920 года. И поскольку некоторые из его постулатов имеют принципиально важное значение для понимания идейно-эстетической платформы и художественного языка Живописи в пространстве Кочара, есть смысл их вкратце пересказать. Требования, которые были предъявлены искусству в "Реалистическом манифесте", сводились к четырем обязательным пунктам: 1) отказ от цветовой, красочной характеристики произведения и замена ее естественным светопоздушным "тоном"; 2) отказ от линии, рисунка, изобразительности как таковой и вытеснение их "силовыми ритмами"; 3) отказ от морфопластических элементов "объема" и "массы" во имя "глубины" как единственной, абсолютной и всеобъемлющей формы пространства; 4) отказ от неподвижной, статической и, наоборот, утверждение подвижной, "кинетической" композиции. Из этих четырех пунктов конструктивистской программы Кочара могли приклекать два последних. И хотя связь

между "Реалистическим манифестом" и его Живописью в пространстве достаточно гинотетична, вероятность этого все-таки высока. Кочар учился во Вхутемасе у Кончаловского в те же годы, когда в Москву из-за границы после длительной отлучки вернулись Габо и Певзнер. Здесь они активно пропагандировали идеи конструктивизма, причем Певзнер занимался этим непосредственно в стенах Вхутемаса, куда был приглашен в качестве преподавателя. Следовательно, Кочар имел возможность познакомиться как с ранними образцами творчества конструктивистов, так и с их теоретическими взглядами еще в период своего пребывания в Москве. С работами братьев он мог познакомиться и несколько лет спустя, в 1924 году, когда уже жил в Париже. Именно тогда в парижской галерее Перье (там же, где через много лет, в феврале 1966 года, открылась первая после отъезда в Армению персональная выставка Кочара<sup>9</sup>) была организована и пользовалась громким успехом художественная экспозиция "Русские конструктивисты: Габо и Певзнер", предисловие к каталогу которой написал все тот же Вальдемар Жорж. Она сыграла поворотную роль в судьбах европейского конструктивизма и не могла быть обойдена вниманием Кочара. Во всяком случае, вскоре после этого он заметно пересматривает свои прежние художественные воззрения. Не отступая вслед за кубистами, но и не разделяя до конца позицию конструктивистов, Кочар намечает свой собственный, еще нехоженый "третий путь". Не желая жертвовать живописью, т.е. сохраняя изобразительную основу последней, он вместе с тем отрывает ее от картинной плоскости и улеткает в пространство. Уверенный в

---

<sup>9</sup>Идея устройства в Париже персональной выставки Кочара возникла еще в 1955 году, но в силу различных причин она была воплощена в жизнь лишь спустя одиннадцать лет. Действительное участие в организации выставки, экспозицию которой составили оставшиеся во Франции произведения мастера, приняли его бывшая жена Мелниэ Кочар и известная французская художница Соня Делюис-Терк. Книжка В.Жоржа как раз и была приурочена к этому событию.

правильности своего выбора, не видя иной, достойной альтернативы, художник при этом решительно заявляет: "Когда последователям абстрактной живописи станет ясно, что им больше нечего делать на двухмерной плоскости, живопись либо умрет на последнем квадрате Мондриана, либо... выдвинется в пространство"<sup>10</sup>.

Первые образцы Живописи в пространстве появились в конце 1925 года, и вплоть до отъезда Кочара в Армению эта оригинальная художественная концепция продолжала определять характер и направление творческих поисков мастера. К сожалению, мы не знакомы с примерами его парижской Живописи в пространстве непосредственно и в полном объеме. Работы эти остались за рубежом, разбрелись по частным собраниям и галереям. И все же составить о них некоторое представление можно по отзывам прессы, имеющимся в нашем распоряжении фотографиям и репродукциям, каталогам выставок с участием Кочара, а также по аналогии с образцами его Живописи в пространстве, которые были созданы уже в Ереване.

Поначалу художник ставил перед собой чисто формальные задачи, преследуя цель во что бы то ни стало вывести живопись из двухмерной, плоскостной системы координат и ввести ее в третье, пространственное измерение. Он хотел решить эту проблему в принципе, доказать практическую осуществимость идеи, а потому не придавал особого значения собственно изобразительной, образно-тематической стороне произведений, оставляя их в большинстве случаев безмянными. Ранние опыты его Живописи в пространстве пока еще не отличаются разнообразием мотивов или сколько-нибудь развернутым сюжетом, что можно встретить, к примеру, в пространственных композициях Кочара 1960-х годов. В отличие от последних, это в основном объемные формы из дерева, поверхность которых покрыта живописью с изображением одной или двух обнаженных фигур. Работы

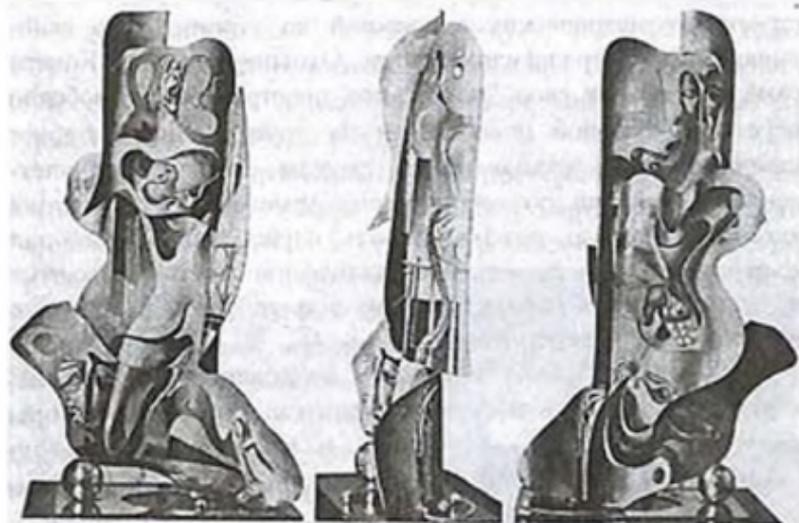
<sup>10</sup> Цит. по: Вальезмар Жорж. *Кочар и живопись в пространстве*, с.37.

эти люди по разрядам, почти  
 миниатюры. Их жеманни  
 можно рассматривать из сто-  
 ронах, повернувшись к распе-  
 ром в сторону, как распе-  
 ром и декоративные ста-  
 тетки. К слову сказать, в  
 эти годы Кофур начинает  
 работать на фабрике  
 керамических изделий в  
 Битри-сюр-Сен, где создает  
 серию аниматических скин-  
 зов на восточную тему для  
 газетных статей.  
 Расписанные мастя-  
 комозити художника мож-  
 но определить как пол рас-  
 крытой, познковой ку-  
 латры, где живопись вы-  
 нута из привычного  
 поля, доверствуясь "души-  
 ленку" аристократического об-  
 екта. Между тем на целую  
 Кофур, его творческой опре-  
 деленной была сутью живопис-  
 ная организация пространства.  
 Задача, ему необходимо было  
 преодолеть "противоположные  
 материи", т.е. полностью  
 отделить от скульптурной  
 основы. Именно так и по-  
 явилась вскоре Кофур, Записки



Скульптура в стиле "Жеманни" в  
 экспозиции 1978, музей, Париж

деревянные скульптуры — медью, медными сплавами (латунь, мельхиор) и частично стеклом, а позже, уже в работах 1960-х годов, обращаясь к жести и алюминию, умело



*Без названия Живонис в пространстве (три аспекта)*

1934, латунь, эмалевые краски

Центр Ж Помпиду, Париж

используя широкий диапазон их физических свойств — таких, как гибкость, податливость, ковкость, просвечиваемость и т.д., он, с одной стороны, освобождает слои произведения от рудиментов полной, морфопластической скульптуры, а с другой — увеличивает размеры работ и разворачивает их в пространстве. Таким образом, его трехмерная живонис избавляется от “комплекса исполненности”, от противоположных ей, сугубо пластических

качества объема и массы, приобретая не опосредованные ничем, неограниченные пространственные полномочия. То, что невозможно было осуществить на основе деревянных объемов, стало возможным на основе тонких листов из металла, легко принимающих самую различную конфигурацию — от строгих геометрических плоскостей до стремительно закручивающихся, спиралевидных форм. Отныне живопись Кочара сама определяет свое “жизненное пространство”: свободно перетекая с одной поверхности на другую, она выбирает направления и устанавливает пределы своего пространственного развития по собственному усмотрению. Выполняя чисто прикладную, подсобную роль, служа лишь опорой для Живописи в пространстве, металлические листы позволяют не только кроить из них нужные силуэты, но и вырезать в них сквозные отверстия.

Казалось бы, наиболее подходящим, выгодным материалом для художественного синтеза, совокупления жи-



*Мастер Кочар 1930, желст. масло*

вописи и пространств должно было стать стекло. Обладая способностью пропускать свет, т.е. “растворяться” в световоздушной среде, и в то же время удерживать на своей поверхности красящие вещества, оно могло сыграть неоценимую и максимально эффективную роль в практической реализации идеи пространственной живописи. Эксплуатируя специфические свойства стекла в ряде своих произведений 1930-х годов, Кочар, однако, вынужден был ограничить его применение, ибо наряду с очевидными досто-

инствами стекло таило в себе и существенные недостатки — хрупкость, неэластичность, легкая уязвимость аморфной структуры. Между тем, художник придавал большое зна-

чение долговечности и стойкости своих живописных конструкций, предпочитая материалы, устойчивые против механических илтрузок, коррозии в воздухе и в воде, и используя специальный состав эмалевых красок, которые, по утверждению Вальдемара Жоржа, "не разрушались под воздействием дождя и холода"<sup>11</sup>. Отсюда следует, что в 1930-е годы Кочар предполагал устанавливать образцы своей Живописи в пространстве не только в интерьере закрытой архитектуры, но и на открытом воздухе.

Понятно, что Живопись в пространстве принципиально отличалась от обычной станковой картины. Последняя "привязывала" зрителя к строго фронтальной, единственно выгодной для ее восприятия точке зрения, в то время как новая, трехмерная живопись вступала с ним в динамичный контакт, побуждала его передвигаться вокруг, рассматривать произведение не просто с определенной дистанции, но и в движении, а значит — во времени и измерении. Лишь позже, в аналогичных композициях 1960-х годов, учитывал творческий опыт Марселя Дюшана, Александра Кальдера, Никола Шеффера и других мастеров так называемой "кинетической скульптуры".



Угрожение кошке. 1930, булгага, гутта.

Кочар стал применять электрический двигатель (мобиль), при помощи которого конструкции обретали подвижность и сами разворачивались перед зрителем.

В 1930-е годы заметные изменения претерпела и палитра Кочара. В живописных работах художника мы часто

<sup>11</sup> Там же, с.39.

встречаем излюбленную средневековыми армянскими миниатюристами красновато-охристую и фиолетово-синюю гамму. Сопоставляя и взаимно усиливая звучание этих красок. Кочар не только извлекает декоративный эффект, но и добивается пластической выразительности изображения. Учитывая особенности воздействия на зрителя холодных и теплых тонов, он первыми из них намечает выпуклые и затененные



Композиция с девочкой.  
1930, гипс, карандаш

формы, а вторыми — выпуклые и освещенные.

Несмотря на расширение образного состава произведений художника и его обращение к астральным, морским и зооморфным мотивам, главными действующими лицами Живописи в пространстве Кочара по-прежнему остаются Мужчина и Женщина. В корне меняется лишь метод художественной интерпретации образов, манера их живописной трактовки. Фигуры эти производят странное, неестественное впечатление: искаженные в пропорциях, деформированные до неу-

знаваемости или, наоборот, выполненные с почти натуралистическим правдоподобием, до осязаемости подробно, они зияют сквозными отверстиями и просемами, а их отдельные анатомические органы либо сняты в одно целое, либо сильно гипертрофированы. Кочар орудует кистью как скальпелем: отверзая полости тел, обнажая "естество" человека, он бесстрастным взором хирурга изучает его внутреннее устройство — тесное обиталище его духа. Подобно тому, как слово теряет свое первоначальное значение в зависимости от



3. *Женщина с ключом.* 1930, холст, масло



той или иной речевой ситуации, так и истинное содержание кочаровских образ во многом зашифровано от алогичной, как бы вывернутой наизулку изобразительной формы. Такую изначную, парадоксальную связь между содержанием и формой художественного произведения нацпнали еще символисты, но свое крайнее и притом нарочно алогичное выражение она получила лишь у мастеров анаморфного (фигуративного) сюрреализма.

О парижском увлечении Кочара сюрреализмом писалось неоднократно, и если одни из пишущих видели в том свидетельство необычайной творческой отзывчивости, открытости художника ко всему неожиданному и новому в искусстве,



*Поедания 1931, холст, масло*

то другие находили удобный случай, чтобы лишний раз обвинить его в грехах "безыдеинности" и "формализма". Сам Кочар свое отношение к сюрреализму высказал со ссылкой на авторитет Пикассо: "Подсознание уже далеко опережало сознание. Художники обнаружили тайную жизнь нашего "я". Сон, который рьякренощал запретные желания и страсти, стал знаком освобождения души. Вместе с Андре Бретоном и Сальвадором Дали Пикассо создал всемирное движение сюрреализма, которое векоге охватило все виды ис-

куства и поныне имеет своих великих последователей<sup>12</sup>. Печать сюрреализма легла не только на пространственную живопись Кочаря, но и на все его творчество этих лет. Правда, в отличие от своего младшего соплеменника, также работавшего в Париже Левона Тютюнджяна, Кочар не стал правоверным адептом течения. Принимая участие на выставках, экспонируя свои работы бок о бок с работами сюрреалистов (как это было, например, на выставке 1932 года в галерее Леониса Розенберга "Effort moderne"), он не примыкал к ним организационно, не подписывал их манифестов и не выступал со страниц основанных ими художественных изданий. Теоретическая платформа сюрреализма по самой своей сути была неприемлема для аналитического, рационального творческого мышления Кочара, склонного поверять мир скорее знанием и разумом, нежели иррациональными импульсами. И хотя в работах художника конца 1920 – первой половины 1930-х годов, по сравнению с его предыдущими произведениями, роль подсознания и бессознательной творческой интуиции становится более активной, и хотя в них впервые появляются откровенно выраженные сексуальные символы, типично фрейдистские мотивы "идентификации" пола или его "раздвоения"<sup>13</sup>, тем не менее влияние сюрреализма в большинстве случаев действительно проявляется у Кочара "не в идейном, мировоззренческом плане, а в использовании формальных приемов"<sup>14</sup>. В отличие от произведений сюрреалистов, которые своим творчеством довершили начатый еще футуристами процесс

---

<sup>12</sup> Ерванд Кочар. *Пикассо...*

<sup>13</sup> "Раздвоенный человек" – так называется графический лист художника 1933 года, а образ гермафродита встречается не только в его парижских работах, но и в более позднем творчестве. Тот же образ с женской грудью и мужской головой был в 1930-е годы одним из ключевых и в творчестве сюрреалистов, которые трактовали его по рецептам фрейдизма – как символ "бисексуальности" человеческой психики. В качестве примеров укажем на такие картины С.Дали, как "Воспоминание женщины-ребенка" или "Рождение жидких желаний" (обе – 1932).

<sup>14</sup> Пильпоян А.С. *Ерванд Кочар...*, с.12.



4. *Нагюрморт*. 1930, холст, масло



"дегуманизации искусства", даже в самых имперсональных фантазиях Кочара на тему "полых людей" нет ощущения болезненной опустошенности и внутренней ущербности образов. Живое человеческое чувство, трепет эмоционального нерва все равно пробиваются сквозь их внешние бесстрастные сюрреалистические покровы.

Было бы, однако, неверно связывать формальный язык кочаровской живописи тех лет лишь со стилистикой сюрреализма, ибо наряду с этим в нем явственно различимы и совершенно иные акценты. Так, продолжают заявлять о себе отголоски классического искусства, что проявляется не только в безукоризненной чистоте рисунка или пластической выразительности изображения, но порой и в прямом обращении художника к классическим первоисточникам. Нельзя закрывать глаза на очевидные иконографические соответствия между героинями таких произведений Кочара, как "Женщина с ключом", "Женщина и петух" (оба — 1930), "Женщина с конем" (1931) и "безрукими" античными Венерками, между изготовленной из палье-маше, покрытой густою композицией художника "Лежащий мужчина" (1933) и скульптурой лежащего Диониса, некогда украшавшей фронтон Парфенона... И пусть нас не смущает то, может быть, излишняя фамильярность, которую Кочар иногда позволяет себе по отношению к классическим оригиналам. Это было вполне в духе времени, так поступали многие представители художественного авангарда и прежде всего — сюрреалисты. Вспомним хотя бы "Венеру Мелосскую" Агассандра, "Мону Лизу" да Винчи, "Кружевницу" Вермеера, "Анжелюс" Милле, "Олимпию" Мане в более чем вольной аранжировке Сальвадора Дали, Марселя Дюшана, Рене Магритта! Как видим, и здесь между искусством Кочара и творчеством сюрреалистов имелись точки соприкосновения, хотя в целом "классицизм" армянского мастера был сродни скорее неоклассицизму Пикассо, чем академизму Дали, а метод ретроспективного цитирования не становился

у него самоцелью или средством программного авангардистского эпатажа.

Свое преломление в парижском искусстве Кочара нашли и отдельные стилистические признаки футуризма, в частности — связанный с проблемой динамизации форм прием цветовой разбивки изображения с одновременной мультипликацией рисунка, а также принцип так называемого "пространственного симюльтанизма", при котором на крупном плане человеческого лица отражаются, как в зеркале, созерцаемые персонажем или изображаемые им калейдоскопические "картинки" — метод, широко применяемый Северини в своих произведениях 1910-х годов<sup>15</sup>. Параллели с творчеством футуристов возникают и в связи с тематикой некоторых, преимущественно графических произведений Кочара парижского времени. Известно, что футуристы восторженно приветствовали надвигающуюся эру тотальной механизации, с агрессивным энтузиазмом воспевая внешние атрибуты технической цивилизации. Идеальным ее средоточием им виделся город грядущего — Мегалополис, где и должен был обитать их бесчувственный, аморальный, но физически сильный, роботоподобный герой — тот, которого в одном из своих манифестов они нарекли "механическим человеком с заменяющимися частями"<sup>16</sup>. Тема "человека и города", "человека-города" занимала в 1930-е годы и творческое воображение Кочара<sup>17</sup>. Правда, она интересовала его, рассматривалась и трактовалась им с принципиально иных

<sup>15</sup> С Джинно Северини, как и с рядом других представителей художественного авангарда, Кочар был знаком лично. Вместе с ним, а также с Фернаном Леже и Жаком Метсенже он весной 1930 года организовал групповую выставку в лондонской галерее Лейчестер. Помимо Северини, аналогичный метод "проникающего" изображения применяли в своем творчестве и такие известные мастера европейского авангарда, как Джорджо де Кирико и Марк Шагал.

<sup>16</sup> См.: *Манифесты итальянских футуристов*. Москва, 1914, с.42.

<sup>17</sup> Необычное воплощение эта тема нашла в творчестве художника еще в картине 1925 года "Ното sapiens", где мы впервые встречаемся и с образом гермафродита.



5. *Женщина и петух. 1930, бумага, гуашь*



морально-этических и эмоциональных позиций. Каким он будет — "человек будущего", что несет с собой повсеместная механизация жизни, культ голого технизма, не приведет ли он к деградации личности, к ее духовному опустошению, не нарушится ли ее внутренняя гармония с миром, естественная связь с природой, стремительно разъедаемой "метастазми" цивилизации, теснимой городами-сирутами, урбанизированными пейзажами из стекла и железобетона? Вот круг вопросов, которыми задается Кочар. Воинствующий оптимизм футуристов сменяется в его работах глубоким смятением, беспокойством за судьбу человека, тревожными раздумьями о возможном крушении нравственных и эстетических идеалов, о разрушительных последствиях дегуманизации общества. Герою футуристов, "заводному человеку" с мотором вместо сердца, неведомы страх и сомнение, раскаяние или стыд. Иным предстает перед нами герой живописных, пластических и особенно графических произведений Кочара — таких, например, как "Город", "Голова", "Голова-город", "Человек будущего", "Человек и город", "Человек-город" (все — 1933), "Голова" (1936) и некоторые другие. Он тоже не из плоти и крови, не человек даже, а скорее гомункул — искусственное существо, вращенное в чреве безликого, "метафизического" города с нескончаемой перспективой глухих и безлюдных улиц, сдавленных громадами вознесенных к небу необитаемых жилищ. В этом городе человеку неуютно и холодно, в нем он чувствует себя одиноко, недостаток живого тепла иссушает душу, сковывает ее непробиваемой броней отчуждения. Так, согласно Кочару, рождается "механический человек". Как он, однако, далек от "положительного героя" футуристов! Да и герой ли он, победитель, "сверхчеловек" или трагическая жертва неподвластных ему обстоятельств? Не потому ли и широко распахнутых, в упор глядящих на нас глазах "человека-города", в выражении его не до конца еще обезличенного лица читается не печать превосходства, не право сильного, а глубокая постальгия, меланхолическое

томление? "Тоскующий", "Меланхолия" — в ряде графических работ Кочара начала 1930-х годов настроения эти заявляются прямо в названиях. "Механический человек" Кочара еще умеет страдать, в нем еще теплится живая, готовая возродиться душа, он не доволен своей участью, он несчастен. Железный обруч технического "прогресса" не успел еще полностью подавить его личность, вытравить в нем память о природе и Боге.

В годы пребывания в Париже Кочар создал сотни графических произведений, выполненных карандашом, пером или кистью, методом аппликации... Во многом они имеют вспомогательный, "лабораторный" характер. То, что впоследствии должно было быть воплощено в живописных или скульптурных работах художника, зачастую проходило сквозь "очистительный огонь" его графики. Но среди многочисленных листов Кочара этого времени немало и вполне самостоятельных, самодостаточных композиций — начиная с виртуозно исполненных графических экспромтов и кончая основательно проработанными портретами. Графика Кочара парижского периода, по сравнению с его живописью, кажется более гибкой в выборе изобразительных мотивов, разнообразней с точки зрения жанрово-тематического охвата. Что касается ее формального языка, средств художественной выразительности, то сколько-нибудь существенных, принципиальных расхождений здесь не наблюдается. Исключения составляют лишь упомянутые выше графические портреты художника, решенные в сугубо реалистической манере. Типичным примером этого может служить карандашный "Портрет рабочего" (1933).

Совершенно особое место в ряду графических листов Кочара занимает группа работ, в большинстве своем созданных в 1930 году. Выделяет их среди прочих произведений художника примененная здесь техника, которую сам Кочар в своих дневниковых записях определял французским термином "gerousse" (буквально — штамповка) и которая представляет собой разновидность так называемого "гоф-



6. *Человек-город*. 1933, бумага, цветные карандаши



фража", т.е. тисненого рисунка на ткани, с единственной в данном случае поправкой: в качестве основы изображения Кочар использует не текстиль, а плотную, хорошо пощеную и, как правило, тонированную бумагу. Процарапывая, а точнее продавливая ее грифелем с затупленным концом, при необходимости прорезая насквозь, он в результате добивается выразительного по своим художественным свойствам плоского или заглубленного в бумагу, бесцветного или частично расцвеченного графического рельефа. К числу наиболее интересных произведений такого рода относятся "Женщина с распущенными волосами", "Человек и птица", "Портрет девушки", "Натюрморт с рыбами", "Композиция", "Мужской профиль" и другие.

В Париже Кочар знали прежде всего как живописца. Графическая часть его творчества была известна меньше, и уж совсем смутное представление имели французы о скульптуре Кочара.

По существу, знакомство с ней состоялось лишь в 1934 году, за два года до отъезда художника на родину, на ретроспективной выставке "Кочар: живопись, скульптура, графика" в парижском салоне Вишон. Скульптура действительно занимала тогда скромное место в искусстве Кочара: к тем



*Натюрморт с рыбами  
1930, бумага, гуашь, тиснение*

редким скульптурным портретам, которые вышли из-под его резца или были вылеплены им в Тифлисе, а затем в Венеции у мхитаристов, он добавил в Париже лишь несколько композиций из гипса — таких, как "Мужская голова", "Гермафродит" (обе — 1933), "Голова женщины" (1934) и некоторые другие. В отличие от ранних образцов его пластики, они представляют собой сильно отвлеченные от натуры, антропоморфные "головы" и "фигуры", где вместо пол-

ного объема мы видим усеченные формы с глубокими выемками и проветами. Принцип "полой", "сквозной" скульптуры к тому времени уже успел утвердиться в европейском искусстве. Еще в 1925 году, в год рождения Живогниси в пространстве Кочара, Жак Липшиц показал в Париже свои первые "прозрачные" скульптуры, вслед за которыми по-



*Галлия (два аспекта). 1933, глина*

вились аналогичные композиции Пабло Гаргалло, Осипа Цадкина, Генри Мура... Кочар был близко знаком с Жаком Липшицем, и сближало их многое: оба были выходцами из России, оба прошли через увлечение кубизмом и на выставках тех лет нередко экспонировались по соседству<sup>18</sup>. Но

<sup>18</sup> Об одной из таких выставок Кочар писал в упомянутой выше статье о Пикассо: "Когда (в 1925 году - А.А.) в Париже была устроена большая всемирная выставка "Искусство сегодня", Пикассо отказался экспо-

даже если допустить, что саму идею "полой", "сквозной" скульптуры Кочар перенял у своего старшего по возрасту и более авторитетного друга, нельзя не поразиться тому, как армянский художник сумел адаптировать, подчинить ее собственной концепции творчества, ибо его парижские скульптуры, варьируя уже знакомые нам по живописи и графике Кочара образы "человека будущего", "раздвоенного человека", "человека и города", несут на себе печать исключительной самобытности.

Особого разговора требует скульптура Кочара, созданная им непосредственно перед отъездом в Армению. Речь идет о большом гипсовом бюсте Сталина, известном по фотографии. Что побудило художника, до того державшегося в своем искусстве в стороне от политики, обратиться к этому образу? Может быть, то была наивная уловка невольного эмигранта, решившего вернуться обратно в страну Октября и пытавшегося "задобрить" советские власти, предъявить им свидетельство собственной благонадежности? Не потому ли, отпавшая в мае 1936 года в Советский Союз, Кочар взял с собой "Сталина", но оставил в Париже другие, куда более примечательные произведения<sup>19</sup>? Возникает, однако, встречный вопрос: отчего же художник не решил портрет в реалистической форме? Да, бюст Сталина изображал конкретную историческую фигуру и в целом выглядел достаточно правдоподобно, но еще больше сходства он обнаруживал с рассмотренными выше сюрреалистическими и футуристическими "головами". Вождь был уподоблен "механическому человеку", был дан в аксиометрическом срезе, и зритель мог видеть в груди у него и под куполом черепа металлические трубки и шестеренки. Не думаем, чтобы Кочар вкладывал в работу обличительный смысл (зачем же тогда

---

пироваться в главном, престижном зале, и предпочел разместить свои работы в небольшой отдельной комнате вместе со скульптором Липшицем и автором этих строк".

<sup>19</sup> В Париже эти работы Кочара бережно хранила его жена Мелинэ, которой суждено было навсегда разлучиться с мужем.

он вывозил ее из Парижа?!), но так или иначе, а вскоре по приезде в Армению художник вынужден был уничтожить этот портрет. Хотя Кочар и догадывался о том, что "в Ереване работы его окажутся "под замком"<sup>20</sup>, он истинного положения дел, по-видимому, не представлял.



Станок. 1936, гипс (не сохранился)

Отъезд художника для многих, даже близко знавших его людей стал неожиданностью и поверг их в недоумение. К тому времени Кочар успел обрести достаточно широкую известность. В 1936 году, как приложение к журналу "N+1", в Париже был опубликован Манифест диман-

<sup>20</sup>См.: Вальсмар Жорж. *Кочар и живопись в пространстве*, с.33.

эпизода, в котором провозглашались идеи, задолго до того нашедшие в искусстве Кочара практическое воплощение. Его подписи стояли под этим документом рядом с именами Хуана Миро, Ханса Арна, Робера Делоне, Велеслия Кандинского, Пабло Пикассо, Наума Габо, Жака Липшица, Дэвида Какабадзе и других признанных мастеров европейского авангардизма<sup>21</sup>. Хвалебные отзывы о творчестве Кочара писали видные французские критики, его работы и копии хранятся в собрании Национального центра искусства и культуры имени Жоржа Помпиду в Париже, в музеях и частных коллекциях Великобритании, Италии, США... Казалось бы, чего больше? Кочар добился того, о чем иному художнику может только мечтаться. Но решимость его была непреклонна, и выбор был сделан. Спустя тридцать лет, комментируя это событие, Вальдемар Жорж выразился так: «Глубинные причины его отъезда остались нам непонятны. Неужели Кочар предпочел Ереван, столицу Советской Армении, потому что тоска по родине гнала его, как Прокофьев? Или, может быть, он испытывал чувство вины перед покинутой им страной революции? В любом случае, Кочар возвращался в Советский Союз, как мирянин, принявший обет монашества»<sup>22</sup>. В какой-то степени критик был прав – отбывая из родины, Кочар, безусловно, жертвовал многим. В душливой атмосфере 1930-х годов, и за-

<sup>21</sup> Примечательно, что к моменту выхода в свет Манифеста димансионистов Кочар уже находился в Армении. Однако, учитывая его заслуги в области пространственного искусства, составители декларации и прежде всего один из друзей и единомышленников Кочара Шарль Сприто сочли необходимым включить имя армянского мастера в число подписантов, оповестив его об этом уже post factum. Экземпляр Манифеста и сопроводительное письмо, которые Сприто отправил Кочару, хранятся в архиве Музея художника в Ереване. О связанных с этим фактом подробностях см: Լաւր Մարտիրոսյան-Կոչար, *Մանիֆեստը անկախորէն Եւրոպայի արվեստագետները համարձակեցին արեւմտեան արվեստագետներին 1930-ականներին*, Երևան, 1998, էջ 63-68 (Լաւր Մարտիրոսյան-Կոչար *Մանիֆեստը Դիմանցիոնիզմի և նրա դերը արվեստագետներին և նրա դերը արվեստագետներին 1930-ականներին*, Երևան, 1998, էջ 63-68, на арм яз.)

<sup>22</sup> Вальдемар Жорж *Кочар и живопись в пространстве*, сс.32-33.

поведнике соцреализма, продолжать работать в парижской манере было немыслимо. На долгие годы художнику пришлось отказаться от принципов, которыми он руководствовался в предыдущий период своего творчества. Его работы потеряли прежнюю остроту выразительности, дух смелого новаторства и постепенно укладывались в "прокрустово ложе" советского искусства тех лет. Формальный язык авангардизма, которым художник владел в совершенстве, в становлении которого сам принимал участие, был изгнан из его произведений.

## Ереван

**К**очар, однако, не стал послушным исполнителем социальных заказов. Склонный к умозрительному, философическому восприятию мира, он не мог смириться с ролью пассивного бытописателя или бездумного глашатая уготованных свыше, разрешенных "истин". Убежище от официальной художественной политики, возможность уклониться от обращения к темам так называемого "большого общественного звучания" Кочар пытается найти в таком доселе неизвестном ему виде искусства, как сценография. Специально для этого он останавливает свой выбор на классических, не имеющих к современности прямого отношения литературных и музыкально-драматических сочинениях — таких, как "Каменный гость" А.С.Пушкина (Государственный академический драматический театр имени Г.Сундукяна, 1937), "Кюджинские переналки" К.Гольдони (там же, 1941), оперетта И.Кальмана "Принцесса цирка" (Государственный театр музыкальной комедии, 1947). Что касается станкового искусства, то Кочар резко сужает жанровый и тематический диапазон своего творчества, сосредоточившись почти исключительно на портрете.

Правда, первоначально он еще тешил себя надеждой, что ему хоть в какой-то мере удастся отстоять свои прежние художнические позиции, о чем свидетельствуют, в частности, живописный "Автопортрет" 1936 года и созданная тогда

же гипсовая голова Горького. В "Автопортрете", где мы встречаемся с одним из первых и редких в творческой практике Кочара случаев применения деревянной доски в качестве основы изображения, всю плоскость

*Автопортрет. 1936, дерево, масло*



картины занимает голова художника, повернутая к нам вполоборота. Исполненный здесь принцип "крупного плана", при котором лицо Кочара вплотную придвинуто к зрителю, невольно привлекает наше внимание к этому небольшому портрету. Ту же цель преследует и пристальный, строго изыскующий взгляд "немигающих" глаз модели. Открытое, мужественное лицо художника бороз-

дит морщины на лбу и широкие складки у переносицы, набухли мешки под глазами... Перед нами лицо усталого, многое испытавшего, но не сломленного, не придавленного судьбой человека. Решительно сомкнуты его губы, тверд его взор, сила воли и готовность к действию читаются в повороте его головы. Ялконичный и четкий рисунок, строгая собранность композиции придают этой скромной по формату картине монументальную значимость. Тому же способствует и колорит произведения, который выдержан в холодных голубоватых, фиолетово-серых и розовато-охристых тонах. Отказавшись от услуг светотени, одним лишь сопоставлением и модуляцией красок художник добивается убедительной пластической характеристики изображения. Цвет при этом выполняет не столько имитативную, собственно

изобразительную, сколько экспрессивную, существенную роль.

Большой силой идейно-образного воздействия на зрителя обладает и скульптурная голова Горького, созданная Кочаром под непосредственным впечатлением от смерти писателя. Оставаясь в границах реалистического портрета, Кочар заостряет и даже несколько утрирует реальные формы. Несмотря на цельность и устойчивость композиции, скульптура пронизана динамизмом, беспокойным внутренним ритмом, под напором которого как бы оживает и пульсирует пластическая масса. Прибегая к приему художественного преувеличения, к стилизованной трактовке отдельных деталей, Кочар создает сложный по своему характеру, неоднозначный образ пророка-воителя, одержимого идеей трибуна, зачинателя соцреализма, но вместе с тем и человека, в полной мере иснившего чашу жизненных испытаний, терзаемого мучительными сомнениями, драматическими переживаниями и раздумьями, наложившими неизгладимую печать на весь его облик. Портрет-биография, концентрированная, уплотненная в осязаемую материальную форму жизнь духа, ее итог — так можно определить образное и эмоциональное содержание работы. Кочар и сам, по-видимому, воспринимал ее как удачу. Не случайно в 1970 году он повторил композицию в базальте, удвоив размеры скульптуры.

Увы, очень скоро художник убедился в том, что даже робкие попытки отстоять свои творческие позиции воспринимаются в штыки и чреваты серьезными последствиями. Сразу же с началом войны, в июне 1941 года, по надуманному обвинению в "антисоветской агитации и пропаганде" Кочар был арестован и провел в заключении свыше двух лет. Лишь благодаря ходатайству его товарища по Перенсяновской семинарии, видного государственного и партийного деятеля А.Н.Микояна он в августе 1943 года был выпущен на свободу. Здоровье Кочара было подорвано (заметно ухудшился слух), но еще больше он был подавлен морально. Если сразу же велел за "Автопортретом" и головой

Горького художник создал еще несколько интересных живописных и скульптурных портретов — таких, как написанный в 1936 году "Портрет А.Мовсисян" или гипсовая фигура Пушкина, приуроченная к столетию со дня смерти поэта<sup>1</sup>, то в течение ряда лет после своего освобождения он не создал, по существу, ни одного равнозначного им по художественному уровню живописного или скульптурного произведения. Глядя на картины "Колхозница с виноградом" (1945), "Девушка с веткой пшата" (1946), "Портрет генерал-лейтенанта М.Барсегова" (1948) или на выполненные в гипсе головы машиниста Абаджяна (1948), колхозника Даггояна (1956), равно как и на большинство других одновременных живописных и скульптурных работ Кочара, с трудом различаешь в них руку автора блистательных парижских картин и скульптур, творческий почерк гениального создателя "Ужасов войны" и "Давида Сасунского"!

Впрочем, именно в эти годы художник совершает и подлинное открытие: в ряде своих картин — таких, как "Женский портрет" (1945), "Натюрморт с синим кувшином" (1946), "Портрет Маник" (1947), "Генинистка" (1948) и некоторые другие, он вместо привычной ему масляной и эмалевой живописи прибегает к использованию восковых красок, за что в феврале 1948 года решением Государственного комитета по изобретениям и открытиям при Совете Министров СССР ему выдается авторское свидетельство<sup>2</sup>. В чем же состояла заслуга Кочара? Ведь не секрет, что техника восковой живописи была известна еще древнеегипетским мастерам, а в V веке до нашей эры древ-

<sup>1</sup> Имеется в виду стоящая в полный рост фигура Пушкина, ныне хранящаяся в Национальной картинной галерее Армении. Тогда же, в 1937 году, Кочар выполнил и фигуру сидящего поэта из гипса, которая выдержана в более традиционной, пассивно-имитативной манере (находится в Музее Ерванда Кочара).

<sup>2</sup> Судя по всему, первые опыты Кочара в области восковой живописи относятся еще к парижскому периоду. Во всяком случае, одна из портретных работ художника 1931 года из собрания А.Галенца написана восковыми красками по картону.

ние греки выработали "горячий способ" ее применения, так называемую энкаустику, которой пользовались и византийские иконописцы, заменившие ее впоследствии "холодным способом" — восковыми красками на скипидаре. Вскоре, однако, техника эта была вытеснена сначала темперой, а затем и масляной живописью. Рецепт изготовления восковых красок был утерян для будущих поколений. Археологические экспедиции XVIII-XIX веков, заново открывшие миру неповторимое очарование античной живописи, возродили интерес и к основательно забытой технике. Были предложены разнообразные рецепты ее изготовления, но ни один из них не выдержал испытания на прочность. Между тем, именно это качество как энкастики, так и "холодного способа" (он и был воссоздан Кочаром) составляет главное достоинство восковых красок. В отличие от масла, они не подвержены разрушительным химическим реакциям, не темнеют со временем, не покрываются трещинами-кракелюрами, не пропускают влагу, не требуют специальной предохраняющей грунтовки холста, деревянной доски или иной изобразительной плоскости, не боятся холода и жары, веками способны хранить первоначальную свежесть. Прозрачность, просвечиваемость восковых красок позволяет художнику использовать тончайшие лессировки, легко прибегать к методу многослойной, богатой полутонами живописи. Наконец, восковыми красками можно достичь как матовой, напоминающей фрески, так и (при соответствующей полировке верхнего слоя) блестящей, будто покрытой лаком фактуры. Всеми этими свойствами и была наделена восковая темпера, изготовленная по рецепту Кочара, что и подтвердила авторитетная государственная комиссия<sup>1</sup>.

Но не живопись, как прежде, и не скульптура определяли тогда творческое лицо Кочара. Искусство художника

<sup>1</sup> Подробно об истории создания восковых красок и о технологии их изготовления см.: Արվածի Զաւր, Հար ճանապարհորդը - Չիվարլուի և անվերջորդ, 1964, N 2, էջ 34 -37 (Ерվազ Կոչար *Новые восковые краски*. - Гитутюн և Թեւիք, 1964, N 2, сс.34 -37, на арм.яз.).

этих лет своими высшими достижениями обязано было его графике. Вспоминается прежде всего замечательный цикл графических иллюстраций Кочаря к русскому тексту юбилейного издания "Давида Сасунского" (Москва-Ленинград, издательство "Academia", 1939), выпущенного в свет в год празднования тысячелетия армянского народного эпоса<sup>4</sup>. С сознанием огромной ответственности принял Кочар предложение редактора юбилейного издания академика Н.А.Орбели взяться за это дело. Перед ним стояла сложная задача: среди множества эпизодов разветвленного эпического повествования необходимо было выбрать ряд узловых, кульминационных сцен, способных донести до зрителя идейное и нравственное содержание литературного памятника, его патристический пафос, его героический дух. Предстояло также найти особый стиль, особую манеру изображения, чтобы в адекватных визуально-пластических формах передать не только размеренный композиционный ритм, но и высокий поэтический слог "Давида Сасунского". В сказании о Санацаре и Багдасаре, Мгеря Старшем, Давиде и Мгеря Младшем, о подвигах сасунских богатырей отразились особенности исторической судьбы армянского народа, черты его национального характера, склад психологии, образ мышления и мироощущения. В цикле из семи графических иллюстраций Кочаря, в строгом соответствии с литературным источником, представлены все четыре поколения легендарных героев<sup>5</sup>. В "Именовании крепости", первом листе этой се-

---

<sup>4</sup> Параллельно этому в Ереване на армянском и русском языках увидели свет еще два юбилейных издания эпоса в оформлении художников М.Абегяна и А.Мамаджания. Причем обложку, форзы и титульный лист для русского издания выполнил Тварогос, а для армянского – С.Алтуни. В том же году был выпущен специальный альбом иллюстраций к "Давиду Сасунскому" с работами А.Коджояна, Г.Гюрджяна, О.Шаваряна, М.Абегяна, А.Мамаджания, С.Рашимаджяна, С.Алексыяна и других армянских художников.

<sup>5</sup> В последующие годы Кочар в своей графике еще несколько раз обращался к теме народного эпоса. Эти более поздние композиции художника как по тематике исполнения, так и по стилю напоминают работы 1939 года, однако не могут рассматриваться вкупе с ними, в общем ряду, ибо не только отстоят от

рин, изображены старшие из богатырей рода Санасар и Багдасар. Представлен тот эпизод сказания, где старец-сеятель, обойдя на руках у Санасяра стены возведенной братьями-близнецами величественной крепости, нарекает ее "Сасун" (согласно народной этимологии — "устрашающий", "грозный"). В "Битве Мгера со львом" герой второй ветви эпоса показан в момент единоборства со зверем. Спасая народ от голода, он, подобно ветхозаветному Самсону или герою античной мифологии Гераклу, разрывает пасть льву, перекрывшему хлебный путь. Следующие четыре листа цикла посвящены центральному персонажу эпоса Давиду Сасунскому: пот перед нами Давид-пастушок, с гор и лесов пригнавший в город диких хищников вперемежку с отарой овец; пот отрок Давид, изгоняющий из отцовской кланы лачного сборщика дани, посла Козбадина; пот юный Давид, готовый сразить молниеносным мечом ненавидящего врага, чужеземца Мера Мелика; пот он, наконец, уже возмужалый, вместе с верным и преданным другом — огнедышавшим, буренподобным конем Джалали. Заклучает же цикл сказ о Мгере Младшем, герое последней эпической ветви, который после долгой борьбы с неметными силами зла рассекает скалу и скрывается в ней в ожидании лучших времен. Всего семь эпизодов развернутого по действию, многопланового повествования представляет Кочар в иллюстрациях к "Давиду Сасунскому", но с почти исчерпывающей полнотой выражают они основное содержание эпоса.

Свои графические композиции Кочар решает в аллегорическом ключе: за каждой конкретной сценой таится инуюсказательный смысл. О неколебимой воле народа, его удивительной стойкости рассказано в "Именовании крепос-

---

них хронологически, но и не вписываются в первоначальный, строго продуманный авторский замысел. Как самостоятельные стиховые произведения следует воспринимать такие графические композиции Кочара, как "Давид и старик араб" (1944), "Мера Мелик испытывает маленького Давида" (1962), "Встреча Давида с Куркиком Джалали" (1969). В 1955 году художник выполнил также эскиз для форзаца к "Давиду Сасунскому".

ти"; о мужестве и свободолюбии народа, его готовности отстаивать независимость и не склониться перед врагом говорится в "Битве Мгера со львом" и в "Битве Давида с Мера Меликом"; поборниками справедливости, образцами добродетели, хранителями нравственных устоев народа выступают герои эпоса в "Давиде и сборщике дани", а также в "Мгере Младшем": миролюбие народа, его паивное простодушие и трогательная доверчивость чувств раскрываются з р и т е л ю в "Давиде-пастушке"; мысль о неразрывной связи народа с землей, о его любви к родной природе заключает в себе "Давид и Куркик Джалали". К л к видим, множество значительных по масштабу и глубоким по звучанию идей в о б р а з и, вместили в себе, синтезировали иллюстрации Кочара.



*Иллюстрация к эпосу "Давид Сасунский": Давид-пастушок. 1939, булгага, гуашь*

Выразительный и формальный язык произведений, примененные в них стилистические приемы. Крупные по формату, рассчитанные на страничное, лицевое размещение в тексте, выполненные гуашью композиции Кочара решены в холодных серебристо-серых тонах. Художник использует здесь оригинальный метод изображения, при котором эпи-

зоды поэтического сказания предстают в виде высеченных в камне рельефов. Неуклюже имитируя фактуру изъеденного временем камня — мшистого, с отколотыми краями, покрытого трещинами и неспешенного лунками, художник тем самым намечает “историческую дистанцию” между изображением и зрителем, а себе отводит роль скромного копииста, добро-совестно переводящего на бумагу сцены седого предания, якобы запечатленные в камне рукой безвестного мастера, очевидца тех давних событий.

Создавая свои иллюстрации, Кочар ориентировался как на изобразительные традиции древневосточного и средневекового армянского искусства<sup>6</sup>, так и на примеры из репее-слисней пластики. Демонстрируя тонкое художественное



Иллюстрация к эпосу “Давид Сасунский”: Давид и Куржик — Джалали. 1939, бумага, гуашь

чутье, он сумел избежать эклектизма, согласовав две эти тенденции и привести их в соответствие с собственным твор-

<sup>6</sup> По замечанию А.С. Пилипосян, некоторые композиционные принципы и элементы иконографии, примененные в иллюстрациях Кочара, восходят, в частности, к средневековой армянской пластике — рельефам с изображениями так называемых ктиторов, т.е. лиц, на средства которых возводились или декорировались храмы. См.: Հանրիկ Փրփրչիւնիկ, Երվանդ Ջուրիկի անձնական — Լիպիշիանի արձան, 1974, N 10, էջ 38 (Асмик Пилипосян. *Графика Ерванда Кочара*. — Советский арест, 1974, N 10, с.38, на арм. яз.).

ческим темпераментом. Композиции Кочара решены по принципу строгого равновесия и, несмотря на динамизм и эмоциональное напряжение образов, устойчивы и статичны. Изображенные в них фигуры даны крупным планом и заполняют собой почти всю поверхность листов. За исключением "Давида и Куркика Джалали", самой внушительной по размерам композиции цикла, все остальные иллюстрации строятся на сильном ритме, и действие в них разворачивается слева направо, параллельно плоскости изображения. Художник широко обобщает рисунок, сводит его к простым формам, а заодно отказывается от сложных ракурсов и пересечений. Обобщая рисунок и заметно его упрощая, Кочар привносит сюда и некоторые архаизирующие элементы. Так, подобно древневосточным ваятелям, он в большинстве своих иллюстраций дает лицо человека в профиль или в трехчетвертном повороте, корпус и плечи очерчивает в фас, а ноги вновь переводит в профиль. Этих архаизирующих черт лишена, пожалуй, лишь одна иллюстрация Кочара — "Давид и Куркик Джалали", которая полнее других отвечает классическому, ренессансному пониманию формы. Пластическая трактовка изображения достигает здесь своей кульминации. Кочар не только не акцентирует плоскость, но даже пытается "преодолеть" ее, максимально вынося изображение на зрителя и откровенно имитируя высокий, как бы отбрасывающий густые тени рельеф. Мощная погрудная фигура Давида и кротко опущенная ему на плечо голова коня даны во фронтальном аспекте. Энергичная светотеневая моделировка объемов, обобщенный и в то же время полнокронный рисунок сообщают изображению монументальный размах, наделяют его особой силой художественного воздействия на зрителя.

Рассматривая иллюстрации Кочара к армянскому народному эпосу, невольно сравниваем их с созданной еще раньше работой "Давид Сасунский" (1922) выдающегося мастера книжной графики Акова Коджояна. Выполненная акварелью и тушью, эта относительно небольшая компо-

зиция состоит из тридцати шести скрепленных единым сюжетом, но изолированных друг от друга, строго кадрированных фрагментов, которые в виде клейм, двумя широкими поясами, обрамляют более крупную по размерам центральную сцену. Сравнение напрашивается не только в силу общности разрабатываемой художниками эпической темы, но и потому, что впоследствии, уже после смерти Коджояна, фрагменты его композиции были использованы как иллюстрации ко второму армянскому изданию эпоса<sup>7</sup>. В отличие от монохромных листов Кочара, ведущую роль в кожояновской композиции играет не светотень, а стилизованный линейный рисунок, поддержанный декоративно "озвученным" колоритом. Коджоян исходит не из пластических, как Кочар, а преимущественно из живописных традиций средневекового армянского искусства, особенно той его ветви, где ярче всего отразились исконно народные вкусы и эстетические представления.

Успех, сопутствовавший Кочару в серии графических иллюстраций к "Давиду Сасунскому", сопровождал его и в ряде аналогичных, исполненных в той же технике серебристо-серой гуаши портретных работ - таких, как "Тигран Великий", портрет сестры художника Маргариты (обе - 1940), "Шекспир в Армении" (1943), портрет режиссера Тиграна Шамирханяна (1945), "Военка Ереванца" (1946) и некоторые другие. Среди них встречаются как написанные с натуры или по памяти образы современников, так и портреты исторических личностей, зачастую созданные Кочаром по воображению. Но если последние, в точном соответствии с циклом рассмотренных выше графических иллюстраций, решены в виде запечатанных в камне скульптурных рельефов, то в портретах современников Кочар, еще более усиливая объемный характер рисунка, наращая и утяжеляя

<sup>7</sup> См.: *Մուկեթի Պալիկյան-Հարությունյանի Ժամանակակից Արվեստի, Հայրենասիրտի*. 1961 (*Давид Сасунский. Армянский народный эпос*. Ереван, Арчгосиздат, 1961, на арм. яз.).

формы, покрывает лица моделей и обнаженные части фигур своеобразной "зернистой пылью", напоминающей пористую фактуру камня лишь по аналогии. Производимый художественный эффект заключается в том, что на наших глазах живая плоть человека неожиданно застывает, "запекается" в камне и вместе с тем навсегда удерживает в нем, увековечивает неповторимый трепет отлетевшего мига. Пор-



*Дон Кихот. 1951, бумага, гуашь.*

треты Кочара имеют крупный формат, отличаются собранностью композиции и полной образной характеристикой. Это монументальные не только по размерам, но и по манере исполнения, методу пластической и интерпретации форм станковые произведения. Подобно иллюстрациям к "Давиду Сасунскому", они отличаются лаконичным и мужест-

венным рисунком, обобщенной трактовкой выдвинутого на первый план, укрупненного изображения. Высокие художественные достоинства этих графических произведений позволяют смело ставить их в ряд с лучшими из когда-либо созданных Кочаром живописных и скульптурных работ.

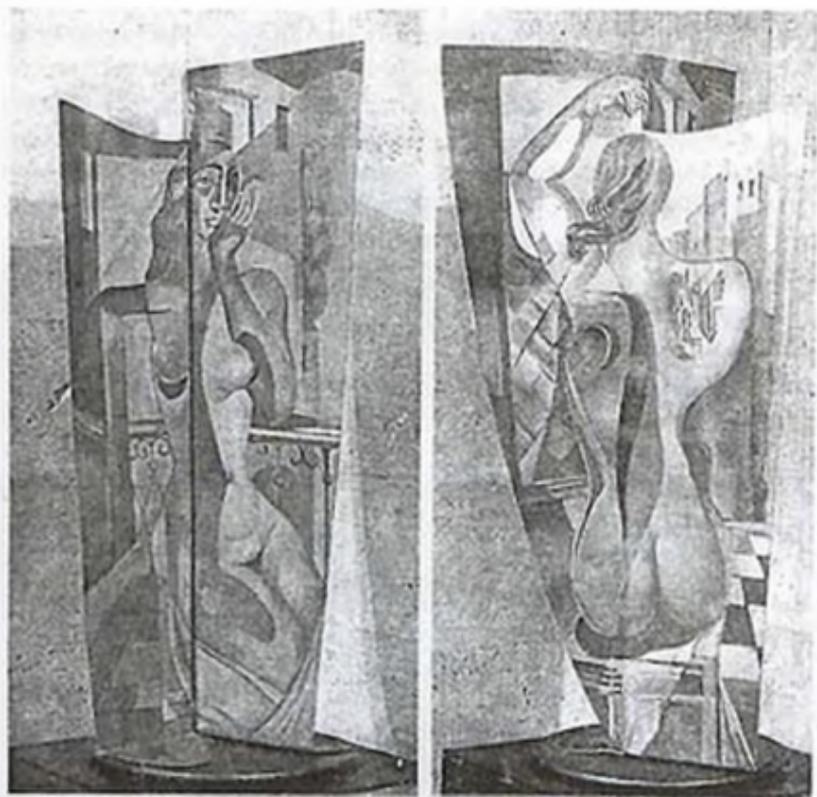
К числу интересных графических листов художника этого времени относится и работа, которая была выполнена в 1951 году по мотивам романа Сервантеса "Дон Кихот".

Сопоставляя ее с иллюстрациями к "Давиду Сасунскому", нетрудно заметить, что Кочар здесь почти в точности повторяет композиционную схему, использованную им в 1939 году в "Давиде и Куркике Джалали": Рыцарь Печального Образа и его конь Росинант изображены крупным планом, строго фронтально, с резким выносом их "на зрителя", причем голова коня так же бережно опущена на плечо хозяина. Можно говорить и о некоторой стилистической близости произведений, если иметь в виду пластическую выразительность рисунка. Вместе с тем, "Дон Кихот" Кочара свободен от арханизирующих элементов или признаков художественной стилизации. Изображение носит менее условный, даже подчеркнуто реалистический характер, что особенно бросается в глаза при рассмотрении второго плана композиции с подробно выписанным пейзажем, фигурами понурого ослика и развалившегося в тени под деревом, отдыхающего после обильной трапезы Санчо Пансы. Такая заведомо жанризованная, прозаическая трактовка фона понадобилась художнику для того, чтобы полнее раскрыть романтический образ главного персонажа — неисправимого мечтателя и идеалиста.

В том же 1951 году Кочар создает "Давида" — сквозную гипсовую голову юноши с асимметрично усеченными формами, наподобие тех, что мы видели в "Мужской голове" (1933). Вскоре появляются и несколько графических композиций Кочара — таких, как "Раздвоенная личность", "Танец", "Думы" (все — 1954) и некоторые другие, где постепенно возрождаются не только образы и мотивы его на-

Танец. 1954, бумага, карандаш





*Утро Живится в пространстве (два аспекта). 1962, алюминий, масло*

рижского творчества, но и дерзкий, парадоксальный язык авангардизма, от которого Кочара пытались отучить на родине. Как и всякий библшой художник, он чувствовал, что в стране грядут перемены, и перечисленные произведения стали первыми ласточками столь желанной для многих "оттепели", которая наступила со смертью Сталина и была официально объявлена на двадцатом партийном съезде. Предчувствия Кочара сбывались: пусть осторожно и выборочно, с окриками и оговорками, но стали пересматриваться прежние художественные критерии, понятие "социалистический реализм" раздвигало свои берега. В армянском искусстве

тех лет процессы эти носили едва ли не самый радикальный характер, и переживавший свою вторую молодость Кочар был в первых рядах обновителей. Он вновь обращается к Живописи в пространстве ("Женщина с тремя яблоками" — 1960; "Утро" — 1962; "Испанские узники" — 1964; "Ереван-Эребуни" — 1968; "Дружба" — 1974), создает острые, напряженные по формам станковые композиции ("Обиженная" — 1959; "Экстаз" — 1960; "Любовь", "Поцелуй", "Ключи счастья", все — 1962; "Сон" — 1972), пишет выразительные портреты А. Тахтаджяна (1963), А. Кадамяна (1967), А. Гюльназаряна (1968), Б. Мкртчяна (1969), Г. Асратяна (1971), выполняет такие оригинальные скульптуры, как "Меланхолия" (1959) и "Муза кибернетики" (1972). Если творческие достижения художника предыдущего периода были связаны преимущественно с графикой, то заключительные этапы его искусства отмечены новыми взлетами в области живописи и небывалым расцветом таланта Кочара-паятеля. После появления в 1959 году замечательной серии небольших по размерам акварелей, гуашей, пастелей, рисунков тушью и карандашом ("Голова девушки", "Лежащая", "Воспоминания", "Девушка и луна", "Девушка с гитарой" и другие) графика художника постепенно отходит в тень и убывает в количестве.



*Голова девушки*  
1959, бумага, тушь.

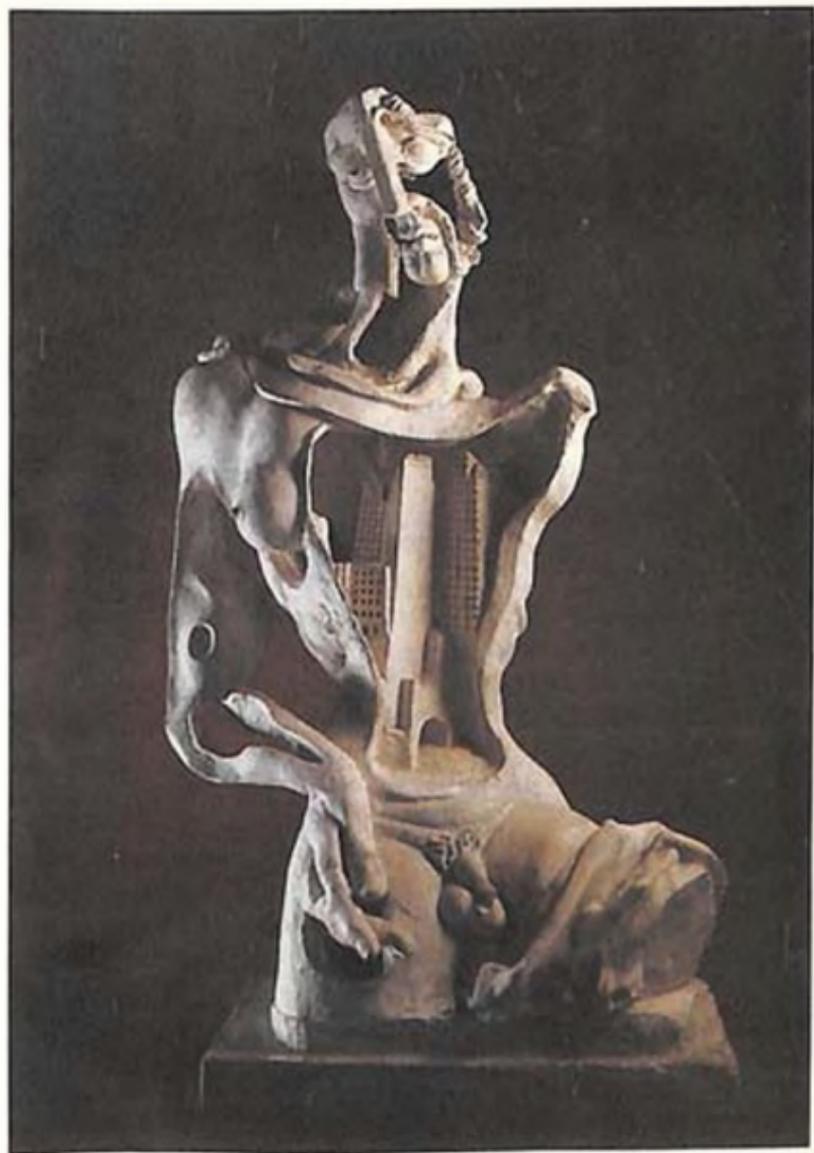
Между живописью Кочара этих и далеких парижских лет обнаруживается немало общего. Кажется, будто и не было мучительного разрыва с прошлым, обреченного живописца на долгие годы вынужденного "простоя". Недоговоренная, как бы оборванная на полуделов, она была вновь подхвачена и продолжена уже стареющим мастером.



*Музы гомосексуальности. 1972, чеканная медь*

Наряду с возрожденной Живописью в пространстве возвращаются на небывшие и красочные, прихотливые по рисунку ориенталистические фантазии Кочара, его инуюказательные, аллегорические образы. Вместе с тем, живопись позднего Кочара не так абстрагирована от природы. В ней форма художественного высказывания редко довлест над содержанием и еще реже — носит самодостаточный, самоценный характер. Это в равной степени относится как к станковым работам Кочара, так и к образцам его пространственной живописи. Значительное место в позднем творчестве мастера занимает жанр портрета, который мало привлекал его в парижские годы, и, наоборот, углубляет интерес художника к натюрморту, который играл заметную роль в искусстве молодого Кочара.

О завершающих фазах его живописного творчества можно говорить подробно и долго, на примерах большого числа произведений, но картина будет не полной, если обойти вниманием самое величественное и монументальное по-



7. *Меланхолия*. 1959, гипс



лотно Кочара тех лет — “Ужасы войны” (1962)<sup>2</sup>, где, как и в капле воды, отразился весь спектр не только идейно-художественных, но и социально-этических проблем, которые волновали умудренного жизнью мастера на склоне его лет. Замысел произведения, судя по известным нам подготовительным эскизам, возник у Кочара еще в 1950-е годы. В этих небольших по размерам предварительных рисунках уже достаточно ясно намечены контуры будущей композиции, найдены ее основные смысловые и иконографические узлы. Но пронизанные бурным, несколько хаотичным линейным ритмом, эскизы Кочара еще лишены того строгого организующего начала, которое присутствует в самой картине. Последняя к тому же дополнена рядом фигур, не просто корректирующих композиционный рисунок, но играющих важную роль в ориентации нашего восприятия, обогащающих содержательные аспекты произведения, еще более насыщающих его и без того усложненную художественную ткань.

Взгляд зрителя, упав на картину, выхватывает поначалу лишь отдельные, разрозненные фрагменты: искаженные гримасой боли и ужаса лица людей и лошадиные морды; раскинутые, как на кресте, вознесенные к небу руки; судорожно сжатые в кулак, когтящие горло противника пальцы; растянутые в сухожилиях, понижанные волерженных ноги; кубистические разломы архитектурных форм... Все это мелькает, как в калейдоскопе, зыбится перед глазами, то наползая, наслаиваясь друг на друга, то рассыпаясь на части разноцветными елочками. В этой беснующейся крутоверти красок и форм, в их запутанном клубке трудно сразу же разобраться — нужно время, чтобы зафиксировать изображение, охватить его в целом. Лишь тогда, во всем своем монументальном размахе, взору зрителя предстает сцена яростной, смертной схватки одержимых жаждой взаимного истребления.

<sup>2</sup> Название картины (*“Фильм о войне”*) иногда переводится на русский язык как “Трагедия войны”, но оно может быть переименовано и по аналогии с “Бедствиями войны” Жака Калло или Франсиско Гойи.

ребления, иступленных в страхе и ненависти друг к другу людей и животных — “апокалипсисе от Кочара”!

Трое всадников, втянутые в стремительный водоворот борьбы, образуют центр картины. Оскалены лица людей и лошадиные морды, налиты кровью глаза, дикие крики и



*Ужасы войны (фрагмент картины). 1962, холст, масло*

стоны рвутся наружу из их охрипших, натуженных глоток. Тела людей и животных переплелись, тесно срались друг с другом, будто это не люди и не животные вовсе, а трагические в своей раздвоенности существа, миксантропное племя кентавров. Так битва всадников у Кочара неожиданно преобразуется в сцену кентавромахии — один из древнейших и популярных мотивов в европейском искусстве от Фидия до Пикассо. Между тем, взгляд зрителя постепенно смещается к нижнему краю картины, где под ногами людей и животных различаются павшая на колени, но еще не остывшая от борьбы мужская фигура и знакомая нам по парижскому творчеству художника фигура Венеры, в ладони которой еще трепещет крохотная голубка мира. Как символ поруганной, растоптанной Красоты смотрится этот образ. Не менее выразителен и образ раздавленной, напрасно источающей жизнедеятельную плугу виноградною кисти. Фоном же картины, ее “сценическим задником” служат обугленные дымом пожарниц фантастические руины. Однако в конечном итоге произведение Кочара не оставляет впечатление мрачного и без-



8. *Ужасы войны*. 1962, холст, масло



ыходного эсхатологического пророчества. Наоборот, перед нами проникнутое тревогой о будущем, предостерегающее послание — “знак Беды”, о которой следует помнить, чтобы не дать ей случиться. Это не эстетизация ужаса, не апология страха, а живописная антиутопия, призванная оказать на нас отрезвляющее воздействие — то, что древние греки называли словом “катарсис”.

Дух античной трагедии витает в картине Кочара, и ощущается он не только в драматических образах атлетически сложенных, героических в своей жестоте персонажей, но и в несприметной с первого взгляда, отнесенной к правому краю холста фигуре облаченной в траурный пурпур плакательницы — женщины в длинном до пят, ниспадающем складками неплосе и накинутом на голову, затеняющем ее лик коротком гиматиионе. На самом деле фигура эта выполняет важную идейно-эмоциональную функцию. Аналогичные по рисунку фигуры скорбящих можно встретить на мраморных плитах древнегреческих саркофагов и ренессансных надгробий, мемориальных памятниках эпохи классицизма: жены, оплакивающие супругов; матери, оплакивающие сыновей; музы, оплакивающие своих избранных... В фигуре скорбящей из картины Кочара комментаторы видят, как правило, назидательные образы Судьбы или Смерти. Сам Кочар отводил ей такую же роль, какую в античной драме поручалось ис-



*Ужас и надежда (фрагмент картины). 1962, холст, масло*

полнить хору — упреждать надвигающуюся опасность и призывать к общественному согласию<sup>9</sup>.

Условный, аллегорический характер произведения нашел свое отражение и в его сугубо формальной, стилевой системе, отличительной особенностью которой является прежде всего сочетание чуть приглушенного, но экспрессивного калорита и смело заостренного, деформированного рисунка. Рисунок и цвет в композиции Кочара оторваны от предметной основы и не зависят от обстоятельств реального освещения. Задачей их является не подражание натуре, не объективная передача визуальной картины мира, а ее неестественное превращение по методу сюрреалистов. Но страшное сюрреалистическое видение Кочара отрицается самим же художником: две большие композиционные диагонали, пересекаясь в центре картины, на срединной ее оси, решительно “перечеркивают” изображение! Так Кочар не просто откликается на чрезвычайно актуальную, злободневную тогда проблему войны и мира, но и отчетливо обозначает свою собственную позицию. Напомним: шел 1962 год, и мир впервые был подведен к самому краю пропасти — разразился и достиг апогея так называемый Карибский кризис. И хотя картина Кочара была задумана еще в 1950-е годы, свое полноценное воплощение, всю силу трагического звучания она обрела под впечатлением от этого, грозящего перераста в гуманитарную катастрофу, ядерного противостояния.

Нередко, говоря об “Ужасах войны”, вспоминают “Гернику” Пикассо, а греческий писатель и публицист Минос Александрупулос прямо называет работу Кочара “армянской “Герникой”<sup>10</sup>. И мы не видим ничего зазорного в том, что при создании своей картины художник действительно исходил из “Г е р и к и” — одного из величайших тво-

<sup>9</sup> Об этом сообщила нам доктор искусствоведения В.О.Казарян, вспоминая свои личные встречи и беседы с Еրվանդом Кочаром.

<sup>10</sup> Минос Александрупулос. *Армате*. Москва, 1990, с.184.

рений в искусстве XX века<sup>11</sup>. Бросящее в дрожь “трагическое видение”, “застывший кошмар” — так определяет работу Пикассо известный японский художник Таро Окамото и добавляет: “Но ее пафос не переходит за грань, где начинается безумие”<sup>12</sup>. Это как раз те слова, которые без оговорок можно переадресовать картине Кочара. Однако, при всем ее драматическом напряжении, работа армянского мастера не оставляет гнетущего впечатления. Это не “скорбная песнь в андалусской традиции”, не “реквием по усопшим”, не мучительный “воплоть отчаяния”<sup>13</sup>, оглашенный во мрак ночи, а яростное сопротивление смерти. Идет борьба, но исход ее не предрешиен: фигуры людей и животных полны динамизма и грации, необоримая воля к жизни сообщает им яркую эмоциональность, а узкий, вертикально вытянутый формат не столько “аккумулирует” разрушительную по накалу страстей отрицательную энергию героев, сколько ограничивает, сдерживает ее, не давая ей разрастись!

Внушительно японское наследие позднего Кочара, замечательные произведения созданы им в этой области, но всенародное признание и славу принесла ему все же скульптура. И если некогда Живопись в пространстве художника была воспринята как “одно из крупнейших завоеваний современного искусства”<sup>14</sup>, то настоящим творческим подвигом следовало бы назвать монументальную пластику мастера, в первую очередь — установленный в Ереване конный памятник Давиду Сасунскому (1959). К работе над ним Кочар приступил в 1939 году, одновременно с работой над графическим циклом иллюстраций к

<sup>11</sup> Между прочим, шедевр Пикассо был специально показан на Всемирной выставке 1962 года и воспринимался тогда именно в контексте Карибского кризиса.

<sup>12</sup> Таро Окамото, *Застывший образ трагедии*. — Курьер ЮНЕСКО, 1981, январь, с. 18.

<sup>13</sup> В таких выражениях характеризует полотно Пикассо его друг, испанский драматург и историк искусства Хосеп Палау-и-Фабре (см.: *Герника*. — Курьер ЮНЕСКО, 1981, январь, с. 18).

<sup>14</sup> Вальдемар Жорж, *Кочар и живопись в пространстве*, с. 27.



*Давид Сисуйский. 1959, чеканная медь*

народному эпосу. В предельно сжатые сроки, не имея практически никакого опыта скульптора-монументалиста, он должен был выполнить произведение, которому предстояло стать первым конным монументом, когда-либо возведенным

в Армении. Всего 18 дней (по другим источникам - до трех месяцев) понадобилось Кочару для того, чтобы вылепить и затем отлить в гипсе трехметровую статую. В дни празднования юбилея, в сентябре 1939 года, она была временно установлена на привозкальной площади, вознесенная вверх семиметровым пьедесталом прямоугольной формы, недалеко от места, где через двадцать лет получил окончательную прониску ее основательно переработанный и переведенный в металл вариант. Воплотить образ эпического героя в

соответст в у ю Кочар собирал дам, но арест продолжите л ь борьбы с про ного национа скульптора от ченных плниов. всему погибл модель<sup>15</sup>. П о в ция, в которой летию до этого до да Винчи,



щем материале ся по свежим сле- художника и его ная опала в годы явлениями "мест- лизма" вынудили казаться от наме- В довершение ко и сама гипсовая торилась ситуа- за несколько сто- оказался Леонар- когда взявшие

Милан французские арбалетчики разнесли на куски уже готовую к отливке глиняную модель конного монумента Франческо Сфорца. Из истории мы помним, что Леонардо, посвятившему работе много лет жизни, не хватило ни времени, ни моральных сил, чтобы восстановить утраченное. В этом отношении Кочару посчастливилось больше: в 1957 году он вновь возвратился к "Давиду Сагуцскому", и 3 декабря 1959 года всадник из кованой меди был торжественно установлен в центре площади перед городским вокзалом. Как пишет Р.Г.Драминан, "затянувшиеся годы в пос-

<sup>15</sup> Представление о ней можно составить по сохранившимся фотографиям и репродукциям. Снимок с нее был опубликован, в частности, на страницах республиканской газеты "Коммунист" от 16 сентября 1939 года.

тановке памятника не прошли для Кочара даром. Время позволило скульптору внести ряд изменений и довольно существенных<sup>16</sup>. Резко укрупнив размеры произведения (общая высота монумента — 12,5 метров, размеры скульптуры — 650+930+220 сантиметров), художник решительно пересмотрел его композицию: он отказался от перегружавших статую частностей и деталей и, обобщая пластические формы, придал фигурам всадника и коня символический смысл и монументальный характер. Стряхнув с себя налет описательности, чрезмерной прикованности к литературному сюжету, памятник Кочара стал значительно глубже по своему содержательному потенциалу, достиг необычайной емкости и широты идейно-тематического охвата.

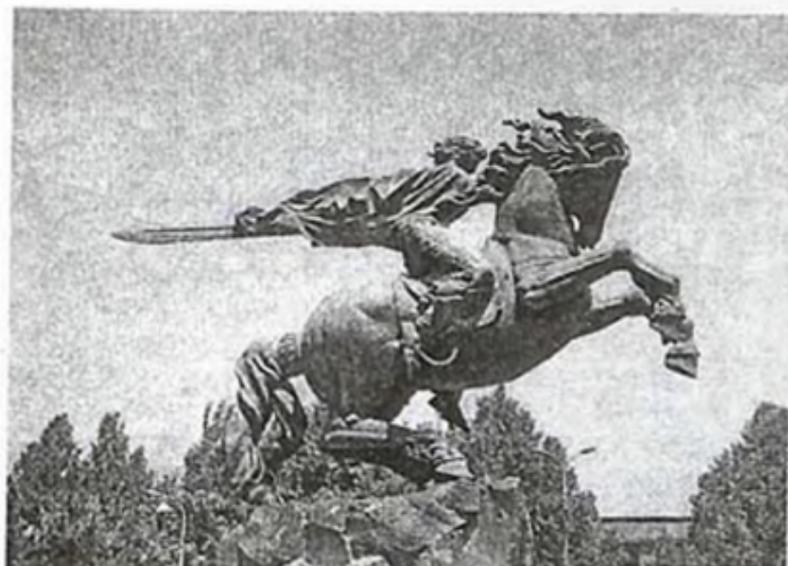
Скульптура приковывает к себе внимание удивительной цельностью и экспрессивностью образа. Давид представлен на вадрыбленном коне, с занесенным мечом, готовый ринуться в бой и сокрушить врага. Гневным взором из-под нахлупленных бровей смотрит он на противника. Твердость и непреклонность читаются на его прекрасном, мужественном лице, увенчанном густыми, растрепанными на ветру кудрями. Вылепленная пластически безукоризненно, голова Давида производит сильное художественное впечатление. Уподобленный лиричным богам и героям, в чем-то похожий на своего библейского тезку, извлеченного из мрамора резцом Микеланджело, Давид Кочара вместе с тем сохраняет достаточно выраженные этнические черты, воспринимаясь как собирательный образ рожденного в лоне народа легендарного богатыря. В отличие от первоначальной версии, герой армянского эпоса в трактовке Кочара 1959 года выглядит зрелым и доблестным мужем, движимым не безоглядной жаждой подвига, не молодецкой удалью, но праведным и осмысленным гневом. Нечеловеческой, исполинской мощью веет от фигуры Давида, высоким рельефом бугрятся его

<sup>16</sup> Р.Г.Драмыян. *Вступительная статья к каталогу выставки Еրվանդ Կոչար* Ереван, 1965, с.42.

упругие мышцы. Кочар намеренно отходит от анатомически "грамотного" рисунка и прибегает к искаженному, даже несколько утрированному изображению, с максимальной художественной выразительностью передавая ощущение физического превосходства героя. Решенная в условно-стилизованной манере, плотно облегающая фигуру одежда Давида не только не нарушает пластическую характеристику образа, но еще более акцентирует его атлетическое, поистине богатырское телосложение. Обутое на босу ногу сандалины на толстой подошве, штаны, обшитые по бокам "лампасами" из грубого ворса, туго обтягивающий талию широкий кушак, холщевая рубаха с открытым воротом, короткая мантия наподобие плаща, увесистый меч, подстать его обладателю — эти лаконичные, строго отобранные детали костюма и предметные аксессуары наделяют Давида, с одной стороны, чертами армянского настуха-простолюдина, а с другой — представляют его как воина, народного заступника-федаина. На двойственность образа указывает и сам жест Давида, резко развернувшего плечи и далеко оттянувшего за спину меч. Этот не совсем "правильный", подходящий скорее ко сарю, нежели ратнику, жест хорошо иллюстрирует мысль о мирной натуре героя, и шире — о миролюбии народа, вынужденного братья за оружие в годы горестных испытаний. Давид Кочара воин не по призванию, а поневоле, в ратном подвиге он отстаивает и воплощает миротворческие идеалы народа-труженика. Фигура воина исполнена огромного напряжения. Готовясь нанести удар, он прижал, опираясь на стремя выпрямленной, до конца разогнутой в колене левой ногой. Движение плеч и могучего торса Давида, остановленное встречным движением его решительно повернутой головы, образует динамичный контраст, и это шаткое равновесие разнонаправленных сил — следствие сдерживаемых, грозных "прорваться" — насыщает образ героя невероятной внутренней энергией. Если правый передний аспект композиции раскрывает фигуру Давида во всей ее титанической мощи, то левый боковой аспект, на-



оборот, обнаруживает поразительную легкость и "окрыленность" фигуры, ее безудержный и стремительный духовный порыв. Прижатая к крупу коня, согнутая в колене правая нога, наклон конуса и головы, растрепанные волосы героя, складки его подхваченного ветром плаща и застывшее на весу точеное лезвие меча — все это, складываясь в беспло-



копный, подвижный, но и то же время ясно очерченный на фоне неба, словно отчеканенный слугэт, создает ощущение ничем не обремененного, раскованного полета.

Заметные изменения претерпела в монументе Кочара и фигура коня. В гипсовой модели 1939 года она казалась слишком приземистой и невзрачной по сравнению с фигурой Давида, который словно бы подминал ее своей тяжестью. Конь был передан убедительно, анатомически верно, но не вырастал в художественный образ той же силы, которую он приобрел в своем окончательном, металлическом варианте. История мирового изобразительного искусства знает немало удачных примеров конных статуй и монументов — начиная с намятника Марку Аврелию и кончая произведениями Донателло, Верроккьо, Шлютера, Фальконе, Бушардона, Бурделя, Мештровича... Но даже в ряду выдающихся памятников редко можно встретить фигуру коня, которая играла бы такую же важную роль в идейно-образной концепции монумента, какую в "Давиде Сасун-

ком" играет конь Джалали. Он не просто держит героя, служит ему опорой, но, сливаясь с ним в единое целое, сообщает скульптуре особый размах. В этом смысле "медный всадник" Кочара созвучен, пожалуй, лишь памятнику Фальконе, где смело оторванный от пьестала, вздыбленный конь Петра воспринимается в неразрывной идейной связи с восседающим на нем, как бы сросшимся с ним героем. В процессе работы над фигурой коня Кочар столкнулся с теми же трудностями, которые в свое время подстерегли и Фальконе. Конь должен был быть исполнен движения, бурного динамического порыва и вместе с тем сохранять устойчивое равновесие, казаться не только легким и резвым, но и массивным, физически сильным, словом — совмещать в себе свободу и мощь олицетворяемой им природной стихии. И надо сказать, что с этой задачей Кочар справился блестяще. Напряженно осев и вскинув передние ноги, упрямо склонив свою красивую, умную голову, животное застыло на пьестале, готовое через миг оттолкнуться всей тяжестью развитого мускулатуры тела. В фигуре коня, как и во всей композиции, найден необходимый баланс между активным, горизонтально устремленным движением и властно удерживающими его, низводящими силами. Момент кульминации скульптор решил по "принципу маятника": он представил крайнюю, мертвую фазу динамичного действия, когда движение в одну сторону уже исчерпало себя, завершилось, а движение в обратную еще не развернулось, не началось. При этом фигура коня, как и фигура всадника, предполагает сразу несколько выгодных точек зрения, каждая из которых по-своему дополняет другую, позволяя нам воспринимать художественный образ в развитии. Так, если с левого бокового аспекта предельно раскрывается и безраздельно господствует горизонтальная, динамичная ось композиции, а в правом аспекте ее перекрещивает и перебивает образованная фигурой Давида статическая, вертикальная ось, то фронтальный аспект скульптуры окончательно гасит

порывистое движение коня, фиксируя наше внимание на его тяжело нависшей пластической массе.

Сложность композиционного решения, богатство ракурсов и аспектов сочетаются в монументе Кочара с лаконизмом и цельностью образной характеристики. Не следуя за натурой слепо, скульптор в то же время сумел достичь той меры художественной условности, когда даже заметный отход от реальных пропорций, отклонение от привычного глазу анатомического рисунка не вызывают протеста, а кажутся уместным, глубоко оправданным творческим ходом. Кочар мыслит крупными, широкими объемами и плоскостями, лишь при необходимости оживляя скульптуру графически прорисованными или отчеканенными в рельефе деталями. Эффект контрастного сопоставления гладких и выпуклых, насыщенных по фактуре, хорошо моделированных форм особенно впечатляет в фигуре коня, чей ясный, строго выписанный силуэт утверждает идею тяжести и физической силы, тогда как спутанные пряди его разметавшейся гривы и бурно струящийся хвост (им, согласно этическому преданию, он сметал с пути соимы врагов) выражают идею движения, раскрывают динамику образа, сообщают ему беспокойный, неустойчивый ритм.

Скульптура закреплена на относительно низком и продолговатом постаменте, составленном из крупных блоков дикого, неотесанного базальта, темно-серый оттенок которого хорошо гармонирует с цветом патинированного металла. Если в гипсовом монументе 1939 года пьедестал служил не более чем опорой для статуи и не играл практически никакой содержательной роли, механически связываясь со скульптурой и даже "пререкаясь" с ней своей строгой геометрической формой, то возведенный в виде скалы, имитирующий природные формы базальтовый пьедестал воспринимается как неотъемлемая, органичная часть монумента, которая не только выполняет сугубо конструктивную, архитектурную функцию, но и способствует более полному раскрытию художественной концепции скульптуры. Компо-

зияция решена таким образом, что балансирующий на краю утеса, вздыбленный конь Давида не в состоянии опустить свои высоко вскинутые передние ноги. В отличие от постамента 1939 года, на широкой и ровной площадке которого целиком умещалась статуя, базальтовый пьедестал кажется слишком тесным для фигуры животного. Кочар, однако, шел на это сознательно: с одной стороны, он хотел еще более акцентировать неустойчивое, динамичное равновесие скульптуры, т.е. ее главную композиционную доминанту, а с другой — выразить мысль о том, что величие страны и народа не всегда измеряется в единицах количества. Эту мысль Кочар разъяснил в беседе с переводчиком книжки В.Жоржа Торосом Торняном: "Что мне стоило отыскать для нашего Давида пьедестал из огромных каменных глыб? В каменной Армении на это хватило бы камня. Но, гляди-ка, ноги коня остались за постаментом... Мала Армения... И все же, всмотрись в фигуры Давида и Джалали: велика у народа духовная мощь и размахает его полет!"<sup>17</sup>

Определенные технические проблемы возникли у Кочара в связи с креплением статуи на пьедестале. Надо было так зафиксировать массивную металлическую скульптуру, чтобы исключить вероятность "заваливания" коня. Большую долю нагрузки должны были взять на себя задние ноги животного, но полагаться только на них значило подвергнуть проект немалому риску. Поэтому к двум естественным точкам опоры скульптор добавил и третью. Охвативший у основания широким, декоративно решенным ободом, испадующий тяжелыми волнами хвост Джалали и стал этой третьей, самой надежной и устойчивой точкой.

Не просто связующим, переходным звеном между статуей и постаментом, но и немаловажным содержанием компонентом скульптуры является расположенная у ног коня переполненная "чаша терпения". По отвесной стене пьедестала вниз, в округлый, окольцовывающий мону-

<sup>17</sup> Цит. по: Вальдемар Жорж Кочар и живопись в пространстве, с.13.

мент бассейна (архитектор М.Мазманин) из нее истекает вода — «та родная стихия, которой герои эпоса обязаны были своим происхождением, откуда они черпали свою сверхчеловеческую мощь»<sup>18</sup>. Как видим, все элементы памятника были тщательно продуманы и осмыслены автором, тесно взаимосвязаны между собой, объединены в стройный и выразительный художественный ансамбль, что и предопределило беспрецедентный, поистине всенародный успех «Давида Сасунского». Статуя не просто вписалась в уже сложившийся архитектурно-пластический облик площади, но и утвердилась в сознании жителей города в качестве своеобразной эмблемы, «геральдического знака» армянской столицы. Как памятник Фальконе стал символом Санкт-Петербурга, так и кочаровский монумент стал символом обновленного Еревана.

Отныне имя Кочара ассоциировалось с «Давидом Сасунским», задвинувшим в тень, заслонившим другие произведения скульптора. Может быть, отчасти поэтому не был в должной мере оценен и не получил широкого общественного резонанса еще один конный памятник мастера, посвященный национальному герою Армении, полководцу древности Вардану Мамиконяну<sup>19</sup>. Скульптура из кованой меди, не уступающая по размерам «Давиду Сасунскому»<sup>20</sup>, высятся на постаменте из плотно пригнанных друг к другу, хорошо отесанных плит светло-охристого известкового песчаника. Сразу же заметим, что и строгая форма трапециевидного постамента, и цвет, и фактура камня недостаточно согласованы со скульптурой. Не совсем убеждает и местоположение памятника, которое, как известно, играет в монументальной скульптуре немаловажную роль. Установленный почти вплотную к тротуару на относительно небольшой и узкой платформе (архитектор С.Кюркчян), с

<sup>18</sup> К.Тревэр. *Водный Аггей армянского эпоса*. — Коммунист, 1939, 16 сентября.

<sup>19</sup> Установлен в Ереване в 1975 году.

<sup>20</sup> Размеры «Вардана Мамиконяна»: 850+750+150 сантиметров.



*Вардан Мамиконяни. 1975, чеканная медь*

трех сторон выходящей на загруженные транспортные магистрали и частично укрытой зелеными насаждениями Кольцевого бульвара, памятник, по существу, не имеет дальних точек обзора, несмотря на его внужительную, более чем 15-метровую высоту. Но подлинную причину сдержанного отношения зрителей к "Вардану Мамиконяну" следует, на наш взгляд, искать в том очевидном несоответствии, которое пролегло между глубоко укоренившимися представлениями народа об образе одного из наиболее почитаемых, причисленных к лику святых деятелей армянской истории и его художественным претворением в монументе Кочара. О внешнем облике Вардана Мамиконяна, вдохновителя судьбоносной для армии битвы с персами при Аварайре (451 н.э.), в итоге которой удалось отстоять языковую, конфессиональную и культурную самобытность Армении, сохранилось слишком мало свидетельств. Поэтому в сознании народа, в его "коллективной памяти" образ героя с веками приобрел ореол легендарности, вырос в монументальную полуэпичес-

кую фигуру. И зритель вправе был ожидать, что, обратившись к этому образу, Кочар представит его в виде такого же богатыря и Антея, каким в "Давиде Сасунском" он представил героя национального эпоса. Но ожидания эти не подтвердились. Не желая, видимо, повторяться, скульптор выбрал принципиально иное решение: отказавшись от многогранной, сложной по содержанию образной характеристики, он ограничился передачей страстного волевого порыва, запечатлев его посредством предельно стремительного, как бы выставленного напоказ движения. Метод художественной стилизации, который и раньше привлекал Кочара, получил в данном случае исключительное, чуть ли не самодовлеющее значение.

Статуя производит на зрителя не столько монументальное, сколько... декоративное впечатление. Словно точеная шахматная фигурка смотрится голова коня, каким-то интригующим, миниатюрным кажется всадник, и если бы не огромные размеры скульптуры, трудно было бы удержаться от соблазна взять ее в руки, повертеть перед глазами, рассмотреть поподробней. Полнокровная пластическая моделировка форм, которую мы видели в "Давиде Сасунском", сменилась в "Вардане Мамиконяне" их несколько уплощенной, декоративно-стилизованной интерпретацией. Рассчитанная на силуэтное, профильное восприятие, небогатая ракурсами и аспектами, статуя напоминает род двустороннего, обоюдновыпуклого рельефа, чему способствует и метод ее художест-



венной обработки, основанный на эффекте чеканного, т.е. выдавленного, тисненого изображения с графической прорисовкой деталей. Тонкие, грациозно изогнутые ноги коня, прихотливо вьющийся хвост, ломкие складки мантии, спадающей с плеч полководца, острый абрис скульптуры в целом насыщают ее декоративным ритмом, сообщают ей особый эстетический изыск. И это не вызвало бы возражений, будь памятник изначально задуман как отвлеченная от конкретного исторического лица и события, аллегорическая композиция в духе знакомых нам по истории изобразительного искусства "побед", "триумфов" и "апофеозов".

Кочар и сам не скрывал, что в "Вардане Мамиконяне" он преследовал преимущественно формальные цели. Одним из главных достоинств памятника художник не случайно считал то действительно редкое в конной скульптуре, может и уникальное обстоятельство, что все четыре копыта коня оторваны от постамента, а фигура животного легко "зависает" над ним, единственной точкой опоры имея орнаментально завитые металлические клубы пыли. Было бы, однако, несправедливо оценивать скульптуру Кочара лишь по формальному признаку, ибо при всей ее декоративной изысканности и остроте форма художественного высказывания здесь все-таки не заслоняет стержневую идею произведения. По горным кручам вниз, в долину, навстречу неслетному вражьему воинству, не прикрываясь щитом, как рыцарь с открытым забралом, устремляется всадник, призывным жестом выкинув вперед свою левую руку, а правой сжимая поднятый над головой крестообразный меч. Если смотреть на скульптуру с правого бокового аспекта, то можно увидеть как складываются в крылья креста и руки Вардана Мамиконяна. Символ перы, свободу совести — вот что прежде всего отстанил полководец в битве при Аварайре, и эту мысль скульптор выразил, "осенив" фигуру героя крестным знаменем, совместив ее с формой креста.

"Вардан Мамиконян" стал последним крупным произведением Кочара, еще одним достижением его боль-

шого творческого пути. След, оставленный художником в истории армянского изобразительного искусства, чрезвычайно глубок и пока еще должным образом не оценен. Кочар из тех мастеров, масштаб дарования которых раскрывается тем полнее, чем дальше в прошлое отходят даты их бренного, земного существования. Всем содержанием, всеми гранями своего искусства он принадлежал нашему сложному и беспокойному веку, ровесником которого был по рождению, но его творчество — это и непрочитанная до конца, "открытая книга", страницы которой лишь бегло пролистаны современниками. Кочар, безусловно, один из наиболее интересных и самобытных художников XX века. И хотя сегодня имя его недостаточно широко известно за рубежом Армении, есть основания думать, что рано или поздно оно обратит на себя внимание и будет поставлено в ряд с именами выдающихся мастеров нашей эпохи. Залогом тому — персональная выставка, которая с успехом прошла в парижской галерее Гарика Басмаджяна весной и летом 1989 года<sup>21</sup>.

Конечно, нельзя утверждать, что Кочар не был признан и оценен при жизни. Он вращался в европейских художественных кругах, был удостоен высшего в СССР звания Народного художника, ему вручили всевозможные грамоты и награды, почтительно величали Маэстро. А спустя пять лет после смерти художника, в 1984 году, был открыт и Музей Ерванда Кочара, который, благодаря стараниям его директора Лалы Азатовны Мартirosян, обещает вырасти в серьезный научно-исследовательский центр по изучению и пропаганде творческого наследия мастера. Уже сейчас там ведется кропотливая работа по выявлению, атрибуции и системной каталогизации произведений Кочара, сбору документов и материалов для составления развернутой летописи его жизни и творчества, изданию дисковидной и эпис-

<sup>21</sup> См.: *Kotchar (1899-1979). Exposition retrospective du 19 mai au 9 septembre 1989. Galerie Garig Basmadjian, Paris, 1989.*

толярной прозы художника<sup>22</sup>. Надо надеяться, что в обозримой перспективе появятся и капитальные монографии о Кочаре<sup>23</sup>.

Предложенный нами текст, не претендуя на фундаментальность исследования, представляет собой лишь скромный шаг "по направлению к Кочару". И если заключенные здесь наблюдения и выходы заинтересовали читателя или побудили его к самостоятельным размышлениям, мы вправе считать свою задачу исполненной.



---

<sup>22</sup> Кочар обладал литературным даром, чувствовал и умел обращаться со словом и всерьез пробовал себя как литератор. В Музее художника хранится целая валка его прозаических и поэтических сочинений. Отдельные вещи (в том числе и переводы) публиковались при жизни Кочара.

<sup>23</sup> За исключением нескольких статей и выставочных каталогов, альбома со вступительным текстом Г.С.Игитяна (*Ерванд Кочар*. Ереван, 1972), а также упомянутых выше эссе Вальдемара Жоржа и диссертационной работы А.С.Пилипосяна, о Кочаре нет сколько-нибудь профессиональной искусствоведческой литературы. Правда, в последнее время с рядом содержательных докладов и публикаций о творчестве мастера выступила И.А.Куриенс (см., например: И.А.Куриенс. *Цвет как форма творческого самовыражения художника: Ерванд Кочар, Миняс Аветисян*. - В сб.: Художник и философия цвета (тезисы докладов). Санкт-Петербург, 1997, сс.62-63). Искусство Кочара привлекало и наше внимание (см., например: А.В.Агасян. *Ерванд Кочар - Творчество*, 1990, N 1, сс.3-5; А.В.Агасян. *Парижский период творчества Ерванда Кочара*. - В сб.: Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству 1920 - 1930-х годов. Москва, 1994, сс.168-185).

Автор выражает искреннюю признательность своему другу, предпринимателю Ашоту Каралетяну за содействие и поддержку при издании этой книги.

На обложке: Ерванц Кочар. *Без названия. Живопись в пространстве.* 1930, металл, стекло, эмалевые краски

*Арарат Владимирович Агасян*  
**ЕРВАНД КОЧАР**

Технический и художественный редактор А.Б.Иванян

Издательство "Гитупон" НАН РА  
Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

Цветоделение – ООО "ДАР"  
Ереван, ул. Пушкина, 54

Отпечатано в типографии ОАО "Дом печати А. Меганарт"  
Ереван, ул. Теряна 91



