

ՀԱՅՈՒԲ ԿՈՋՈՅԱՆԻ 1921—1922 ԹԹ. ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ԵՐԿԵՐԸ

1921 թ. Կոջոյանը մեկնեց Պարսկաստան, ուր ապրեց երկու տարի։ Արեւելյան կենցաղի վաղեմի ավանդները պահած այդ երկիրը, դարերի ընթացքում պարսիկ ժողովրդի ստեղծած հարուստ մշակույթը՝ ներշնչանքի նոր աղբյուր և ազդակ եղան արվեստագետի համար։

Նկարիչը անմիջականորեն կապված էր տեղի հայությանը, որը տնտեսական, կուլտուր-լուսավորական աշխույժ կյանքով էր ապրում։ Մասնավորապես լայն շրջանառության մեջ էին հայ գորդագործների, ոսկերիչների, բրուտագործների թողարկած ապրանքները և գեղանկարիչների գործերը, որոնք դեռ կրում էին մայրենի-ազգային դրոշմը՝ զերծ չլինելով նաև արևելյան ազդեցությունից։

Նիստ շահեկան էր վերջին հանգամանքը։ Դիտենք, որ Կոջոյանի Մյունխենում ուսանելու և Փարիզում եղած տարիներին (1903—1909) տարբեր ժողովուրդների էսթետիկական պատկերացումների սինթեզումը արդեն պրոցեսի մեջ էր, իսկ այժմ դարձել էր XX դարի համաշխարհային արվեստի զարգացման հիմնական տենդենցներից մեկը։ Եվ, ահա, նկարիչը ավելի քան նույնաստավոր պայմաններում էր։ Վենց իր հայրենակից արհեստավորների և արվեստագետների ստեղծագործությունների հետազոտումով նա լրացրեց-ամփոփեց այն գիտելիքները, որ ստացել էր արժաթագործությունը սովորելու երիտասարդական շրջանում։ Կոջոյանը գտավ հայկական և պարսկական մետածելակերպերի՝ բնական ու անմիջական շփումով միահյուսման փայլուն օրինակներ։ Բրեն հատուկ հմտությամբ յուրացնելով դրանց որոշ կողմերը և լծորդելով եվրոպական ավանդներին, նա տվեց սինթեզի մի նոր որակ։ Այդպիսով պատվավոր տեղ զբաղեց Սայաթ-Նովայի, Հակոբ Հովնաթանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Մարտիրոս Սարյանի կողքին, որոնք տարբեր քաղաքակրթությունները օրգանապես միաձուլելու բարձրագույն մակարդակին են հասել։ Եվ դա օրինաչափ է։ Եթե Արևելքի և Արևմուտքի ավանդները զոդելու շարժումը Եվրոպայում ընդհատվել ու XIX դարի երկրորդ կեսին նոր-նոր վերականգնվում էր, ապա հայ մշակույթը այդ առումով երբեք չընդհատված հազարամյակների փորձ ուներ։ Այնպես որ, տարբեր մետածելաձևերը ի մի բերելու ընդունակությունը յուրաքանչյուր հայ կարծես իբրև ժառանգական» հատկանիշ է կրում իր մեջ։ Բարենպաստ պարագաներում այդ ընդունակությունը դրսևորվում է այնքան ներդաշնակորեն, որ շատ հաճախ չափազանց դժվար է լինում արդյունքը դիտելիս որոշել, թե ինչը որտեղից է գալիս։ Այսպիսին է նաև հայրենի ու պարսկական թեմաներով Կոջոյանի ստեղծած երկերի շարքը, ուր երևակվում է փորձառու հայ ոսկերչի, մյունխենյան դպրոցի ան-

¹ Հիշատակման արժանի փաստ է, որ Կոջոյանը դասեր էր տալիս ճարտարապետ Ալ. Բամանյանի Բավրիզում կազմակերպած գեղարվեստական ստուդիայում։

ցած նկարչի, արևելյան ավանդներին քաջատեղյակ արվեստագետի լացառիկ երևակայությունը:

Դիտարկենք ստորև նրա գրաֆիկական ստեղծագործությունները՝ զանց առնելով «Սասունցի Դավիթը», որը բոլոր բնույթի ուսանձնանում է այդ շարքում և այլ մոտեցում է պահանջում:

Ա.

«Քնած պարսկուհին» (1921, Հայաստանի պետական պատկերասրահ), «Հայկական մունետիկ» (1921, Հայաստանի պետական պատկերասրահ), «Ախալցխայի կանայք» (1922, Ավ. Իսահակյանի հավաքածու), «Հայկական ոճավորում» (1922, Հայաստանի պետական պատկերասրահ) աշխատանքները հաստոցային գրաֆիկայի նմուշներ են, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն փոքրիկ պատկերներ: Ե. Մարտիկյանի ավելի կոնկրետ բնութագրմամբ՝ դրանք «զարդանկար-սյուժետային» գործեր են: Այս անսովոր բառակապակցումը միանգամայն ճիշտ է, որովհետև արտասովոր են իրենք՝ խնդրո առարկա երկերը: Բսկ որոնք են այդ յուրատիպության էական կողմերը:

Կոչոյանին նախորդող հայ նկարիչների սերնդից օրնամենտի նկատմամբ մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել հատկապես Վ. Սուրենյանցը: Դա երկու պատճառ ուներ: Նախ, ականավոր արվեստագետը ստացել էր նաև ճարտարապետական կրթություն և բնական է, որ նա սիրում էր ղեկորատիվ հարդարանքը: Ապա, Սուրենյանցը պատմության, ժողովրդական ավանդությունների թեմաներով բազմաթիվ կոմպոզիցիոն-ֆիգուրալ աշխատությունների հեղինակ է: Եվ ամեն անգամ, սյուժեն անհրաժեշտ հավաստիությամբ ներկայացնելու նպատակով, նա դիմում էր տվյալ ժողովրդի քաղաքակրթության, արվեստի նմուշների օգնությանը: Վերջիններս նկարիչը ներբերում էր իբրև համապատասխան ֆոն ու միջավայր պատկերվող հերոսների, իրադրության և գործողությունների համար: Այդ ճանապարհով նա տալիս էր տեղի ու ժամանակի համոզիչ կոլորիտը: Բավական է հիշել, օրինակ, թե որքան ամբողջական ու տալիս էր դարձել թեման Սուրենյանցի «Զաբել թագուհու թագադրումը», «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Ֆիրդուսին կարդում է Շահ-Նամեն Մահմուդ 4-րդ-ին» և այլ երկերում՝ շնորհիվ ճարտարապետական, քանդակագործական զրվագների, զարդապատկերային մոտիվների օգտագործման:

Այդ առումով ինչ ենք տեսնում Կոչոյանի վերոհիշյալ գրաֆիկական թերթերում: «Ֆիգուրների պատկերները,—դրանց մասին գրում է Ռ. Երամբյանը,—այստեղ այնքան օրդանասպես են միահյուսված և ենթարկված օրնամենտին, որ կորցնում են իրենց ինքնուրույն նշանակությունը, և ջրանկարը ամենից առաջ ընկալվում է որպես օրնամենտային մոտիվ»²: Այնուհետև հեղինակը նշում է, թե Կոչոյանը յուրացրել է հայկական զարդարվեստի ավանդ-

2 Տե՛ս Ե. Մարտիկյան, Հակոբ Կոչոյան, Երևան, էջ 12: Ափսոսանքով, սակայն, պիտի նշել, որ այդքան ճիշտ տիպային բնորոշումը Մարտիկյանի չի կարողացել բոլոր ամենայնի լացահայտել: Էսթետիկական չափանիշների սահմանափակությունը արվեստաբանին թույլ չի տվել, ինչպես կտեսնենք, հստակ և ամբողջական կարծիք հայտնելու Կոչոյանի հիշյալ գործերի մասին: Նրա շարադրանքը (նույն տեղ, էջ 10—12, ինչպես և 17—19) տեղեկացիոց է, ինչպես նաև որոշ դատողություններով և անհարկի դիտողություններով:

3 Բ. Ժրաբյան, Акон Коджоян, Москва, 1960, стр. 16—17.



ները և ստեղծել ինքնատիպ նոր կոմպոզիցիաներ⁴։ Ե. Մարտիկյանը, հակասելով իր բնորոշմանը, նույն միտքը հայտնում է հետևյալ երանգավորումով. «Հիշյալ բոլոր աշխատանքների մեջ գերիշխում է զարդանկարը. մարդկային ֆիգուրների առկայությունը թեպետ որոշ իմաստ տալիս է ղրանց, բայց վերջին հաշվով ղրանք ենթարկված են զարդանկարների ութմին, դառնալով նրանց մի մասը»⁵։

Այս դիտարկումներում ճիշտ է ասվում, որ մարդկային ֆիգուրները օրգանապես ևն միահյուսված օրնամենտին, որ Կոջոյանը օգտագործել է հայկական զարդարվեստի ավանդները։ Բայց, իրենց ընդհանրության մեջ վերցրած, երկու քաղվածքների հիմքում էլ ընկած է մի թյուրըմբռնում, որը առաջին հայացքից չի նկատվում։ Հստ այդ քաղվածքների ստացվում է այսպես՝ նկարչի գրաֆիկական թերթերը ընկալվում են իբրև օրնամենտալիս մոտիվ, որովհետև գրանցում «գերիշխում» է օրնամենտը կամ թե՛ մարդկային ֆիգուրները «ենթարկված» են օրնամենտին։ Դուրս է գալիս, որ Կոջոյանը ցանկացել է տալ մի կողմից մաքուր զարդանախշ, մյուս կողմից՝ ղուտ մարդկային ֆիգուրներ, բայց տարվել է օրնամենտով և ֆիգուրները կուլ ևն գնացել վերջինիս մոտիվներին։ Կուլ գնալ արտահայտությունը հեղինակները ուղղակի չեն օգտագործում։ Սակայն ինչպե՞ս հասկանալ, օրինակ, այն, որ Ե. Մարտիկյանը «Հայկական ոճավորում», «Քնած պարսկուհին» և մյուս գործերում իր կալթիքով գովելու արժանի մոմենտները նշելիս մի «չնայած» կամ «թեպետ» է օգտագործում՝ իբրև թերություն այստեղ բաց կցելով ղրանց «զարդանկար»-ը։ Արվեստաբանը առհասարակ ղեմ է օրնամենտին։ Չե՛նք կարծում։ Ուրեմն մնում է մտածել, թե նա կուղենար, որ զարդանկար-մարդ հարաբերությունը Կոջոյանի գրաֆիկական թերթերում լինի այսպիսին, ինչպիսին վերը տեսանք Վ. Սուրենյանցի մոտ։ Ռ. Դրամբյանը իր բնութագրման մեջ քննադատական երանգ չի ղնում նկարչի հասցեին։ Բայց հարցը, վերջ ի վերջո, ղրանում չէ։ Բանն այն է, որ երկու արվեստաբանների մոտ էլ հստակորեն չի գիտակցվել ղրանցում կիրառված ստեղծագործական մեթոդը։

«Մաքուր» օրնամենտ Կոջոյանի դիտարկվող թերթերում, իհարկե, կա։ Բայց այդ երկերը ընդհանուր առմամբ ընկալվում են իբրև օրնամենտ ո՛չ այն պատճառով, որ ֆիգուրները «ենթարկված» են մաքուր օրնամենտին կամ թե՛ ղրանցում «գերիշխում» է զարդանախշը։ Առավել ևս ճիշտ չէ, որ հենց օրնամենտին ենթակա լինելու հետևանքով ֆիգուրները «կորցրել են իրենց ինքնուրույն նշանակությունը»։ «Քնած պարսկուհին» և մյուս ստեղծագործությունները մի փոքր ավելի քննախույզ հայացքով նայելիս պարզ է դառնում, որ սրանցում Կոջոյանը զարդանախշի սուրենյանական ըմբռնումից բոլորովին տարբեր սկզբունք է ընտրել։ Վերը արված բացատրությունից ենթադրվում է, որ Սուրենյանցը օրնամենտը դիտել է ինքնին իբրև արտացոլման օրյեկտայնպես, ինչպիս պատկերվող մյուս սուարկաները, մարդուն։ Իսկ Կոջոյանի

⁴ Տե՛ս Բ. Ժրամպյան, Առթ Կոջոյան, էր. 18, Հ. Իդիթյանը իր հերթին իրավացիորեն նշում է, որ այդ երկերում նկարչի ղրսերել է օսկերչական արվեստի իր իմացությունը (տե՛ս Հ. Իդիթյան, Կոջոյանի արվեստի հմայրը, «Սովետական արվեստ», 1964, № 1, էջ 29—30)։

⁵ Ե. Մարտիկյան, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1961, էջ 11—12։

մոտ օրնամենտը դրսևորվում է որպես արտացոլման, կերպավորման ելակետ: Նա օրնամենտացման-ոճավորման հայացքի տակ է առել նկարվելիք ողջ նյութը, աշխարհին մոտեցել է օրնամենտի՝ որպես սիմվոլացնող մտածելակերպի, տեսանկյունից: Արվեստագետը ոչ թե տալիս է մի կողմից օրնամենտ, մյուս կողմից՝ մարդկային և ուրիշ ֆիգուրներ, այլ իրական բոլոր ձևերի օրնամենտային ըմբռնումը հավասարապես: Քննվող աշխատանքներում տեսնում ենք, օրինակ, բազմաթիվ վարդյականեր: Ինչպես հայտնի է, օրնամենտները բնական և արհեստական ստարկաներից մտովի դուրս բերված և կանոնավորված ձևանիշեր են: Ուրեմն նրանք աշխարհի ճանաչողության արդյունքներ են, որ ժամանակի ընթացքում վերածվել են ինքնուրույն արժեքների և սերնդից-սերունդ ժառանգվել: Տվյալ դեպքում վարդյակաները, որոնք վարդածաղիկներից հանված ձևանիշեր են, պատկանում են հենց այդ կարգի «մաքուր» օրնամենտների թվին: Բայց Կոչոյանի նկարներում վեր է հանված նաև բազմաթիվ ծառատեսակների, թռչունների, կենդանիների, անգամ արեգակի, երկնքի՝ ու մարդու օրնամենտային տիպը, ձևանիշը: Այս ճանապարհով է, որ Կոչոյանը նկարային տարածությունը վերածում է նախշամոտիվների մի համատարած հյուսվածքի: Ուրեմն, նա տալիս է, ասենք, մարդ-օրնամենտ, թռչուն-օրնամենտ, արև-օրնամենտ և այլն, և ոչ թե օրնամենտ, սրա կողքին էլ ենթակա, իր ինքնուրույնությունը կորցրած մարդ, թռչուն, արև: Ըստ որում հյուսվածքի այդ բոլոր ձևերն էլ ունեն հավասարազոր նշանակություն: Հետևաբար, Կոչոյանի դիտարկվող գործերի մասին խոսելիս ակնարկել ֆիգուրների հանդեպ օրնամենտի գերիշխանության մասին՝ իրավացի չի լինի: Պարզապես, նկարիչը իրականության հայեցումը, նրա արվեստային անդրադարձումը տվել է զարդանախշման ելակետով՝ իր ամբողջականության մեջ, տարակերպ հայտնությունների իր ներդաշնակությամբ: Մի յուրատիպ արտացոլում է այդ, ուր ձևերը ճանաչելի են, բայց, միաժամանակ, ոչ առօրյա, և ռեբ-գոդ ժանյակներ լինեն ասես»:

Իսկ ինչո՞ւ է նկարիչը դիմել նախշահյուսման այդ եղանակին:

Բ

Դեռ 1919 թվականին նկարած «Անիի ավերակները» երկում Կոչոյանը չի ձգտել հաղորդել պատկերվող նյութի շոշափլի-մարմնական հատկանիշի ըզգացումը: Նա տվել է դունագծերի, հարթությունների, ձևերի մի սինթեզ, որը վեր է աշխարհի էմպիրիկ-սենսուալիստական ըմբռնումից: Տեսողական առօրյա փորձի տվյալների վավերական արտացոլման փոխարեն նկարիչը ներկայացրել է ընդհանրացված-երևակայական մի կերպար: Այստեղ ռեալ իրականությունը վերածված է հայրենասերի, մարդու և արտիստի նրա ոգին խորհրդանշող գեղարվեստական իրականության:

Աշխարհի հանդեպ ընդհանուր-էսթետիկական այդ վերաբերմունքը դրսևորվել է նկարչի ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում: Պատկերման ինչպիսի օբյեկտ, սյուժե ու թեմա, գունադրական կամ գրաֆիկական ինչպիսի միջոց, պատմահասարակական, քաղաքական հոգեբանական ինչպիսի պրոբլեմ էլ որ Կոչոյանը ընտրել է՝ իր կերպարներով հաստատել է անկաշկանդ երևակայելու մարդկային ունակությունը իբրև հավերժական ճշմարտություն:

6 Հ. Ի. Ի. Թյան, Կոչոյանի արվեստի հմայքը, «Սովետական արվեստ», 1964, № 1, էջ 29:

Եվ ահա զարդանախշը ևս նման կերպոր ստեղծելու շատ հարմար ելք է ընձեռել նկարչին: Գիտենք, որ օրնամենտը, եթե նույնիսկ ճանաչելի ունի է ձև է ներկայացնում (ասենք՝ վարդ), չի հաղորդում նրա բնական նյութեկենտրոնական պատրանքը: Ըստ իր իմացական արժեքի, օրնամենտը մարմնական ակներևությունից վերացարկելու արտահայտություն է: Եվ զարդանախշի տեսանկյունից դիտելով աշխարհը, Կոջոյանը տվյալ դեպքում ցանկացել է տալ նրա ֆանտաստիկ ցուցումը ավելի, քան սովորական ճշմարտության ներկայացումը: «Քնած պարսկուհին», «Հայկական մունետիկ» և մյուս գործերը կերտելիս նկարիչը ցուցաբերել է ոչ թե առարկաներին նմանելու, այլ դրանց սիմվոլացմանը հանգելու ձգտում:

Բաց այստեղ անհրաժեշտ է անել մի ճշտում: Հայտնի է, որ սիմվոլը նույնպես պատմականորեն փոփոխվող և հարաբերական հասկացողություն է: Օրինակ, միջնադարյան կերպարվեստում (ասենք՝ հայ մանրանկարչության մեջ) սիմվոլացումը երևան է գալիս երկակի ֆունկցիայով: Մի կողմից նրանում տեսնում ենք սիմվոլի կանոնացված իմաստավորումը, այսինքն՝ պատկերվում է մի բան, որի տակ փոխաբերաբար հասկացվում է մի այլ բան (օրինակ՝ խաչը սրպես Քրիստոսի տառապանքների սիմվոլ): Սա սիմվոլի իկոնոգրաֆիական կիրառումն է: Դրա հետ միասնաբար նույն միջնադարյան մանրանկարչությունը սիմվոլիկ է ընդհանուր առմամբ, այսինքն՝ իբրև բնական ձևերը ըստ կամքի, երևակայորեն մտապատկերելու աշխարհայեցողություն⁷: Կոջոյանը ընտրել է սիմվոլացման այս երկրորդ՝ ընդհանուր կողմը: Եվ այստեղ էական դեր է կատարել այն, որ նկարիչը պատանի տարիներից սկսած ուսանել էր զարդանախշման լեզուն: Իսկ զարդանախշը, ինքնին, սիմվոլիկ մտածողության տեսողական մարմնացումն է: Ուրեմն սլարդ է, թե ինչու իր երազներն ու մտորումները երևակայության իդեալական ոլորտներում մարմնավորելու համար նա ընտրել է օրնամենտային ոճավորումը: Սա բուն իսկ ժողովրդայնության արտահայտություններից մեկն է Կոջոյանի «Հայկական ոճավորում», «Հայկական մունետիկ», «Քնած պարսկուհին», «Ախալ-ցխալի կանաչը» դրաֆիկական թերթերում, որը և չի հասկացել Ե. Մարտիկյանը⁸:

ՆԱ դարի պահանջներին համեմատ ընդհանրացումներ անելուն հետամուտ, նկարիչը կյանքի ոճավորված արտացոլման այդ վաղնմի մեթոդը կիրառել է միանպատակ ինքնատիպ ձևով: Սա այն դեպքն է, երբ ոճավորում ասելով չպետք է հասկանալ, թե իմիտացիայի է ենթարկվել անցյալի այս

⁷ Անհրաժեշտ է այստեղ նշել մի կարևոր մոմենտ, որը շատ հաճախ անտեսվում է մեր միջնադարյան արվեստին նվիրված աշխատություններում: Միջնադարյան արվեստի առհասարակ սիմվոլիկ բնույթի մասին խոսելիս պետք է նկատի առնել, որ սիմվոլացման՝ իբրև բնական ձևերը երևակայաբար մտապատկերելու հայեցողության, սկզբունքը բրիտանականության (որպես զոդատիկ կրոնափոխություն) պտուղը չէ: Ընդհանրապես, դա միջնադարյան ժողովրդական մտածողության արդասիրն է, որ թափանցել է ինչպես բրիտանական զոդափառախոսության, այնպես էլ՝ միջնադարյան արվեստի մեջ:

⁸ Դա դալիս է այն բանից, որ այդ գործերում եղած ոճավորման հանդեպ Ե. Մարտիկյանի վերաբերմունքը այնքան էլ բարյացակամ չէ (տե՛ս Ե. Մարտիկյան, Հակոբ Կոջոյան, Երեվան, 1961, էջ 9—13): Մ. Սարգսյանը նույնպես ոճավորումն (իր խոսքով՝ ոճայնությունը) ու սիմվոլիկությունը (իր անհիմն արտահայտությամբ՝ սիմվոլիզմը) համարում է «Քնած պարսկուհին» երկի անցանկալի կողմը (տե՛ս Մ. Սարգսյան, Սովետական Հայաստանի դրաֆիկան, Երևան, 1961, էջ 27):

կամ այն կոնկրետ ոճը, ավանդը⁹։ Իհարկե, ինչպես իրավացիորեն նշվել է որոշ արվեստաբանների կողմից. Կոչոյանի «Հայկական մունետիկ», «Ախալ-ցխայի կանայք», «Քնած պարսկուհին», «Հայկական ոճավորում» աշխատանքներում անմիջապես երևում է հայ ոսկերիչ-արվեստագետը և օրնամեն-տացման հայկական մտածելակերպը։ Բայց այդ գործերի և՛ մոտիվների, և՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի հետամուտ քննությունը թույլ չի տալիս ասելու, թե դրանք կոնկրետ աշխինչ կամ այնինչ ավանդի ցուցումներն են՝ թեկուզ և խիստ ինքնատիպ, «կոչոյանական»։ Դրանցում կարելի է նկատել թե՛ և վրոպական գոթիկայի ու բարոկկոյի (որոնք նկարիչը ուսումնասիրել էր ուսման ու հետագա տարիներին և ոչ միայն անցյալի կոթողներում, այլև XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի գերմանական գրքային գրաֆիկայի միջոցով), թե՛ պարսկա-արաբական մանրանկարչության, գորգագործության, արծաթագործության, թե՛ հայկական կիրառական արվեստի, ճարտարապետության դեկորատիվ հարդարանքի, մանրանկարչության ու խաչքարերի որոշ կոդմերը՝ մի զարմանալի ներդաշնակության ու սինթեզի, ստեղծագործական յուրացման ու անհատական վերստեղծման ձևի մեջ։

Իսկ ո՞րն է նկարչի ինքնարտահայտման հիմնական միջոցը այդ երկերում։

Իբր թե Կոչոյանին «փրկելու» միտումով, Ե. Մարտիկյանը խնդրո առարկա ստեղծագործությունների մասին գրում է. «Չնայած այդ գործերի կոմպոզիցիայի հիմքը կազմում է զարդանկարը, այնուամենայնիվ Կոչոյանը չի ձգտում գույների դեկորատիվ էֆեկտի, այլ յուրաքանչյուր գործին իմաստ տալու համար ընտրում է համապատասխան գունային գամմա, որը գործը հարստացնում է բաղադրատեսակ երանգներով, իսկ դրանց նուրբ անցումները մի հյուսվածքից մյուսը գեղանկարչական որակ են տալիս գործին։ Շնորհիվ գեղանկարչական միջոցների նրբության, այդ վերացական, այլաբանորեն ներկայացված մոտիվները ստանում են լիրիկական գունավորում, դիտվում են որպես ինտիմ ապրումների արտահայտություններ»¹⁰։ Այս քաղվածքը բովանդակում է լուրջ սխալներ։ Նախ՝ հենց առաջին նախադասությունից պարզվում է, որ, ըստ Մարտիկյանի, եթե առկա է զարդանկարը, ուրեմն առկա պիտի լինի նաև գույների դեկորատիվ էֆեկտի ձգտումը, ինչը անցանկալի է քննադատին։ Ու որպեսզի Կոչոյանին դուրս բերի «անելանելի» վիճակից, նշում է, թե նա այնուամենայնիվ չի ձգտել գույների դեկորատիվ էֆեկտի։ Երևի արվեստաբանը մոռացել է, որ անթիվ-անհամար զարդանկարներ միազույն են կամ սևուսպիտակ (և, իհարկե, դա ոչնչով չի նսեմացնում նրանց արժեքը) ու զարդանկարի առկայությունը անպայման չէ, որ ենթադրում է գույների առկայություն։ Եվ երկրորդ, հայկական մանրանկարչության հազարավոր զարդանկարներում գույների դեկորատիվ էֆեկտը, փառք ասած, նշան չէ թուլության։ Այդ զարդանկարների դեկորատիվ գունագեղությունը արդարացված է այնպես, ինչպես նարեկացու տաղերի, հայկական ժողովրդական խաղիկների ու երգերի իրոք էֆեկտավոր գունագեղությունը։ Բայց հարցը միայն դրանում չէ։ Գույների դեկորատիվ էֆեկտի նկատմամբ Մարտիկյանի բացա-

⁹ Կոչոյանի առիթով, ոճավորման սխալ մեկնության իրավացի քննադատությունը տվել է Հ. Իգիթյանը իր «Կոչոյանի արվեստի հմայքը» հոդվածում։

¹⁰ Ե. Մարտիկյան, Հակոբ Կոչոյան, Երևան, 1961, էջ 12։

սական վերաբերմունքը արդյունք է ոչ չեռու անցյալից եկող և բարեբախտաբար այժմ զգալիորեն հաղթահարված այն մոլորության, թե իբր նման կոլորիտը ֆորմալիզմի արտահայտություն է: Ինչ կա որ, նրա մոտ այդ մոլորությունը դեռ չի հաղթահարվել: Սակայն ուղղակի զարմանալի է, որ Կոչոյանի օգտագործած և իր համար ընդունելի (այսինքն՝ դեկորատիվ էֆեկտ չունեցող) գունային միջոցները, արվեստաբանի ասելով «զեղանկարչական որակ են տալիս» դիտարկվող նկարներին: Այս դեռ քիչ է, հենց գունային երանգներն են, որ, ըստ նրա, պայմանավորում են այդ նկարների՝ իր համար ո՛չ ընդունելի ոճավոր զարգամոտիվների էմոցիոնալ արժեքը: Որ իրենց հերթին գույները էմոցիոնալ երանգ են հաղորդում դրանց և ավելորդ չեն՝ ակրնհայտ է: Բայց բոլորովին պետք չէ զինված լինել գունանկարչական և գրաֆիկական, գունային ու գծային սկզբունքների վյուֆլինյան տեսությամբ, նրկատելու համար, որ Կոչոյանի ինքնարտահայտման ելակետային միջոցը դիտարկվող երկերում գրաֆիկական գիծն է: Ոչ սյուրֆեսիոնալ աչքն իսկ կարող է տարբերակել, որ գույնը դրանցում միայն օժանդակ դեր է կատարում: Թզթի ամբողջ մակերեսի հյուսվածքում, Կոչոյանի օգտագործած գուններանգները հանդես են գալիս հենց գծային տարբեր մոտիվները իրարից ավելի զատելու, ավելի շեշտելու, ավելի ակնառու դարձնելու և հենց այդ մոտիվներում առկա էմոցիոնալ բովանդակության դրսևորմանը օգնելու համար: Ուրեմն, «զեղանկարչական որակի» մասին այստեղ խոսք լինել չի կարող:

Եվ ըստ այդմ, գծի կիրառման եղանակը Կոչոյանի ստեղծագործություններին տվել է մի շատ հետաքրքիր բնութագիր: Հ. Իգիթյանը նշում է, թե դրանց «կատարման նրբագեղությունը ինչ-որ չափով ոսկերչի աշխատանք է հիշեցնում»¹¹: Ճիշտ, բայց զգույշ է ասված: Գուցե տարօրինակ թվա, բայց առանց վարանելու պիտի ընդգծել, որ Կոչոյանի ինչպես այս, նույնպես և այլ ստեղծագործություններում պարզ երևում է հմուտ ոսկերչի ձեռքը: Ավելին, ամենայն որոշակիությամբ գրանցում առկա է «արհեստավորի վարժվածություն» հասկացողությունը: Կոչոյանը գիտակցաբար իր այդ գործերին տվել է զարգարանքի «իրային-կիրառական» մի ինքնատիպ դրոշմ:

Այլ նկարչի մոտ նման հանդգնությունը կարող էր կործանարար լինել: Բայց ինչո՞ւ Կոչոյանի գործերը, այդուամենայնիվ, ընկալվում են իբրև նկարչական-զեղարվեստական ստեղծագործություններ:

Գիտենք, որ գիծը, նյութը, կատարման տեխնիկան, ձևը, կոմպոզիցիան, սյուժեն, գունային կամ պլաստիկական խնդիրները չէ, որ պայմանավորում են արվեստի գործի զեղարվեստական արժեքը: Դրանք բոլորն էլ հարաբերական, փոփոխական տարրեր են, որ ընտրվում են նկարչի կողմից և էսթետիկական արժեք ստանում՝ իրենցով արտիստի անհատականությունը դրսևորելու շնորհիվ միայն: Պատկերման միջոցները որոշակի սխեմաներ են՝ տրադիցիայի կամ ճաշակի արտահայտություն, և մի նկարչի մոտ տալիս են արվեստ, մյուսի մոտ՝ ոչ: Ամեն մի ստեղծագործող ազատ է այդ միջոցների ընտրության հարցում, կարող է ընդունել միջոցների այս կամ այն գումարը սեփական հայեցողությամբ: Բայց որքան էլ նա այդ սխեմայի տեխնիկական շահարկման մեջ վարպետ լինի, միևնույն է կարող է հանդես գալ իբրև մի վիրտուոզ, բայց ոչ՝ արտիստ: Տեխնիկայի և միջոցների տիրապետումը իհար-

¹¹ Հ. Իգիթյան, Կոչոյանի արվեստի հմայքը, «Սովետական արվեստ», 1964, № 1, էջ 30:

կե, կարևոր է, բայց նրանցով դրսևորված զեղարվեստական արժեքը պայմանավորված է այն բանով, թե որքանով են նրանք ներթոյած նկարչի երևակայությամբ և թե որքանով անհատական-էմոցիոնալ է այս երևակայությունը¹²։ Եվ, ահա, պետք չէ արտակարգ զգացողություն ունենալ տեսնելու համար, որ Կոջոյանի «Հայկական մունետիկ», «Քնած պարսկուհին», «Ախալցխայի կանայք», «Հայկական ոճավորում» երկերում արծաթագործի հմտությամբ կատարված գիծը և սրա կազմած ձևերն ու հյուսվածքները հագեցած են նկարչի երևակայությամբ։ Գծման մեջ ցուացել է նրա անսահման սերը զարդանախշի նկատմամբ, նրա հրճվանքը՝ պապերից ժառանգած արհեստի ընձեռած հնարավորությունները ազատորեն կիրառելու պրոցեսում։ Սա այն եզակի դեպքերից է, երբ արհեստը ոչ թե խաթարում, այլ նպաստում է արվեստի ծննդյանը։ Նախապես ներկարար-արհեստավոր լինելու հանգամանքը հետագայում օգնեց Բրաքին՝ իր գործերում համապատասխան կոլորիտի ընտրության խնդրում։ Նույն կերպ, արծաթագործության գծագրման վարժվածությունը ծառայեց Կոջոյանին՝ արտահայտելու համար իր «եսը»։ Իսկ կոնկրետ ինչ բովանդակություն ունեն դժոժ արտահայտված նրա երևակայությունը, սերն ու հրճվանքը։

Գ.

Սկիզբ, զարգացում և ավարտ ունեցող գրական-պատմողական գործողության փոխարեն, քննարկվող երկերում ներկայացված են ֆիգուրների անմիջական-տեսողական հարաբերություններ։ Նկարի ողջ մակերեսի հետ կազմելով մի անբակտելի ներդաշնակություն, վերջիններս դիտողին ներշնչում են որոշակի տրամադրություն և մղում՝ երևակայության ազատ ոլորտը։ Եվ, իբրև այդպիսիք, «Հայկական ոճավորումը», «Քնած պարսկուհին», «Հայկական մունետիկը», «Ախալցխայի կանայք» գործերը շափազանց հմայիչ են։ Նույն-իսկ Ե. Մարտիկյանը, որին դուր չեն գալիս դրանց ոճավորված ձևն ու էսթետիկական հիմունքները, «Ախալցխայի կանայք» թերթի մասին գրելիս չի կարողանում թաքցնել իր հիացմունքը. «Նկարիչը,—ասում է նա,—հիշողությամբ վերականգնել է Ախալցխայի տոնական հրապուրիչ տարազով զուգված, սևաչա, բարակ հոնքերով, երկար թարթիչներով, նահապետական պարություններ գեղեցկատես հայուհիների, մրգաշատ ու ծաղկառատ պարտեզի ֆոնի վրա։ Այդ պատկերը Ախալցխայի նահապետական կյանքին նվիրված մի իդիլիա է, մի հեքիաթային աշխարհ, անհոգ, երանավետ կյանքի մի գեղեցիկ դրվերդ»¹³։ Ծիշտ է, Կոջոյանի ներկայացրած կանայք շունեն նահապետական պարզություն։ Մի ժպտուն հումորով, նկարիչը նույնիսկ կոկետության որոշ երանդներ է դրոշմել նրանց դեմքին։ Բայց արվեստաբանի ընկալումը ընդհանուր առմամբ համապատասխանում է հեղինակի մտահղացմանը և պատկերի տրամադրությանը։ Մարտիկյանը հատկապես իրավացի է նշելով, որ «Ախալցխայի կանայք» երկը «իդիլիա է, մի հեքիաթային աշխարհ, անհոգ, երանավետ կյանքի մի գեղեցիկ գովերգ»։ Իսկապես, ըստ թեմատիկ բնույթի կենցաղային այդ իրադրությունը նկարիչը վերածել է հեքիաթային, երազա-

¹² Այդ պրոբլեմի փայտն մեկնությունը տվել է Լ. Վենտուրին իր *La mia prospettiva estetica* հոդվածում (տե՛ս L. Venturi, *Saggi di critica*, Bocca, Roma, 1956)։

¹³ Ե. Մարտիկյան, *Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1961, էջ 11*։

յին տեսիլքի: Կերպարային նույն ընտելացիքն ունեն նաև «Հայկական ոճավորումը», «Քնած պարսկուհին», «Հայկական մունետիկը»:

«Հայկական ոճավորումը» կիլիկյան ձևագրի ճոխագարոյ թերթ լինի կարծես: Այստեղ նրբագեղ մի ոճավորումով պատկերված են տիպիկ հայկական դիմագծերով հուշկապարիկներն ու սիգաճեմ սիրամարգը, տավիղ նրվագող գեղեցկուհին ու սրնգահար պատանին, բազեն, հովալներն ու եղնիկը: Բնությունը զմայլված է երաժշտությամբ, ավելի ճիշտ՝ կյանքը դրսևորվում է իբրև երաժշտություն:

«Քնած պարսկուհին» պարսկական գորգի կամ մանրանկարի գրաֆիկական յուրահատուկ մի տարատեսակն է ասես: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում թիկն է տվել արևելյան գեղեցկուհին և ծխում է ավանդական ղեյլանը: Շուրջը փթթում է կախարդական պարտեզը: Հեզանազ ուռենին և սլացիկ նոճին, անհամար, պեռ-պեռ ծաղիկներն ու ֆանտաստիկ թռչունները կյանք են առել պարսկուհու աչքունքով արևի ներքո:

Հարկ է նկատել, որ սյուժետային նյութի ազգային (հայկական և պարսկական) բնորոշումների տարբերությամբ հանդերձ, հիշյալ գործերն ունեն հեղինակի հայացքի, ապրումների և իդեալների միասնություն: Դրանցում կյանքը ընկալված է իբրև մի զարմանահրաշ պրոցես: Կոչոյանը իրականությունը դիտել է անընդհատ կերպափոխությունների շարժման մեջ և երևակել այն որպես հեքիաթային տեսիլք:

Աշխարհի հանդեպ այդ վերաբերմունքով Կոչոյանի քննարկվող ստեղծագործությունները մոտենում են Ավ. Իսահակյանի արձակին: Իր հերոսներից մեկի բերանով վերջինս ուղղակի ձևակերպում է գրողի սեփական ելակետը. «Այո՛, — գրում է նա, — հրաշք է աշխարհը, հեքիաթ է, գեղեցիկ և անհուն զարմանալի... Կախարդված է աշխարհը, և բոլոր իրերը հմայված են մի անտեսանելի վհուկի դյութական գավազանով, և հեքիաթացված է ամեն բան» («Սաադիի վերջին գարունը»): Իրոք, հայրենի, թե արևելյան թեմաներով, սիրո, թե՛ փիլիսոփայական մոտիվներով, կենցաղի, թե՛ լեզենդի երանգներով, ուրախ, թե՛ ողբերգական՝ նրա արձակ երկերի մեծ մասը մարմնավորում է կերպարային-հոգեկան այդ ընդհանուր հայացքը: Միաժամանակ, հազիվ թե նարավոր լինի ամբողջի դիպուկ բնորոշում գտնել Կոչոյանի «Հայկական ոճավորում», «Քնած պարսկուհին», «Ախալցխայի կանայք», «Հայկական մունետիկ» թերթերի նամար, բան դա կարող է լինել: Մի պահ դիտենք Կոչոյանի գործերից որևէ մեկը և կարդանք Իսահակյանի հետևյալ պատկերը. «Ծանապարհի ամերին, հազարաբյուր ու հազարաթույր ծաղիկները բյուր-բյուր ձևավորով՝ պճնազարդել էին բուրաստանները: Երազանման թիթեռների բուլբուլները ձախը էին առնում կանաչի ու կակաչի մեջ... Պուրակներում բանաններն ու անանասները բուրբուլ էին լճակները, ուր ցուլացայտ ձկներն էին խայտում նունուֆարների և լոտոսների հուլների մեջ... Դարաստանների վրա, բուրալից ողում, անուրջները պեռ ցան ու ցիր, թափառում էին երփնավառ թռչունները և երգում էին հազար զայլայլներով, հոգեհմա գեղուններով իրենց սերն ու տենչերը» («Լիլիթ»): Խոսքի վարպետը այստեղ ուղղակի դրախտն է ներկայացնում: Բայց դրախտային, տեսական է աշխարհը նրա բազմաթիվ այլ արձակ երկերում՝ էլ շենք հիշում «Աբու-լալա-Մահարին»: Հեքիաթային են Իսահակյանի կերպավորած թե՛ բնապատկերները, թե՛ կենդանական աշխարհը, թե՛ իմաստուն դերվիշն ու բանաստեղծը, թե՛ արևելյան սիրահար-

ներն ու գեղեցկուհիները... Եվ կոմենտարները, ինչպես ասում են, ավելորդ են: Համեմատելով դժվար չէ նկատել, որ, էական տարբերություններով հանդերձ, Լերկու արվեստագետները խիստ մերձենում են կյանքը հեքիաթային ֆանտազիայի վերածելու իրենց պոետիկայով: Մեկը այդ անում է մարգարայաբաւերի ու նախադասութիւնների ընդգծված ոճավոր շարադրանքով, մյուսը՝ տեսողական ձևերի դարձյալ ոճավոր, օրնամենտային ազդեցման ու ներհյուսման միջոցով: Եվ Լերկուսի մոտ էլ գեղարվեստական կերպարը ճոխազարդ է ու իդեալականորեն գեղեցիկ:

Սակայն Լերկու արվեստագետների մոտ նմանություն ենք գտնում կարելիոր ալլ հանգուցում ևս: Նույն «Սաադիի վերջին գարունը» երկում Իսահակյանը գրում է. «Աշխարհը գլխիվայր հոսում է, քայքայվում ու ձևալուծվում, և ի՞նչն է, որ նուրից կերտում է ու կաղապարում այս հոյակապ աշխարհը, և մեր հոգու շուրջը փռում այս հրաշքն ու հեքիաթը: Ո՞վ ստիպեց եղնիկին, որ պապակ սրտով մագլցի սեւ պճռերը՝ եղջուրները քարերին փշրելով ու տարփալից մոնուշով թափուտները թինդ հանե: Ո՞վ ստիպեց, որ վարդը ճեղքե իր զմրուխտ զրահը և բուրե հեշտագին: Ո՞վ ստիպեց մարդուն, որ անհայտից բխե ձև ու հոգի առած՝ մտածելու ու տառապելու համար. զգալու հուրը մեզ այրող ըղձանքի և չփափագի հրբե՛ք մեռնելու»: Այս հարցմամբ նույնպես բանաստեղծը բացում է բնությունը ընկալելու իր հայեցակետը և արվեստային կյանք ստեղծելու իր պոետիկայի ամենաբնորոշ կողմերից մեկը¹⁴: Իսկապես, նրա գործերում աշխարհը հանդես է գալիս իբրև ձևալուծման ու ձևաստեղծման մի հավերժական պրոցես՝ բանաստեղծի զարմանքով ու հրճվանքով, իմաստությամբ ու անհուն սիրով ներծծված: Եվ, կարծես, իր հարցմամբ նա բացում է նաև արվեստակցի՝ Կոջոյանի, դիտարկվող երկերի առանձնահատկություններից մեկը: Կոջոյանի մոտ ևս բյուրեղացած է աշխարհի՝ որպես հավերժական արարչագործության գաղափարը: Գծային-օրնամենտային հյուսվածքը, թվում է անսկիզբ-անվերջ, իր շարժման ընթացքին փոխակերպվում է մի ձևից մյուսը՝ դիտողի զարմացած հայացքի առաջ երևակելով ավարտի ու ծննդյան հրաշք-պրոցեսը: Տեսողական մոտիվները հաջորդական ռիթմալորմամբ ծավալում են նկարչի երևակայության ընթացքը՝ ստեղծելով արվեստային իրականությունը, որը բնության պես ներդաշնակ է ու ճշմարիտ, բայց բնության նմանահասունումը չէ:

Կոջոյանի դիտարկվող ստեղծագործություններն ու Իսահակյանի արձակր պոետիկայի ընդհանրություն ունեն մի այլ հարցում նույնպես: Երկուսի մոտ էլ կերպարները հազեցած են այլազան ապրումների ու տենչանքի ինքնաբերական զննումներով: Բայց ո՛չ մեկի, ո՛չ մյուսի մոտ չկա նյութապաշտական վայելքի զգացումը, անցողիկ կյանքից անգուսպ տարփանքով ամեն ինչ քաղելու անհատի ձգտումը, բնադրական-մարմնական գայթակղություններին տարերայնորեն տրվելու հոգևրանությունը: Երկուսն էլ ապրում և զգում են առանց նվազուն սենտիմենտալիզմի: Պետք է ասել, որ սա հատուկ է հայ հոգևոր մշակույթին առհասարակ և ունի պատմական խորը արմատ: Հակոբ

¹⁴ Այս կարևոր հանգամանքը առաջինը նկատել և իբրև Իսահակյանի արվեստի առանցքային մոտիվներից մեկը դարգացրել է գրականագետ Գ. Հովհաննիսյանը իր Ավետիք Իսահակյանի արձակը (Երևան, 1963) աշխատության մեջ:

Հովնաթանյանի առիթով, օրինակ, տրվեստաբան Կ. Կուրդինյանը իրավա-
ցիորեն գրում է. «Հազարամյակներ շարունակ մղելով զոյատեման, ազգա-
պահպանման ծանր պայքար, հայ ժողովուրդը պետք է զուսպ լիներ թե՛ հոգե-
վոր ու մարմնական, թե՛ նյութական պահանջների մեջ: Եվ զարմանալի չէ,
որ Հովնաթանյանի մոտ բոլորովին բացակայում է զգայասիրական տարրը,
մինչդեռ նույն և ավելի վաղ ժամանակների պարսկական, հնդկական ու արա-
բական արվեստներում այն խիստ զգալի է»¹⁵: Եվ այս զսպության մեջ է, որ
հայ արվեստագետները մարմնավորել են վեհ մոնումենտալիզմն ու աննկուն
էքսպրեսիվությունը, ազատության անմար տենչանքն ու պայքարի կիրքը,
չեղմ լիրիզմն ու ինտիմ քնքշանքը, առողջ սիրերգն ու երազային ֆանտա-
ստիկան: Ու շատ բնական է, որ այնքան ազգային արվեստագետներ Կոչոյանի
և Խաչակյանի մոտ նույնպես հեքիաթային տեսիլքը, որքան էլ զեղումնալի և
երևակայությամբ անսահման, զերծ է մարմնական վայելքի ծայրահեղ զրք-
սևորումներից: Դա երևում է նույնիսկ նրանց այն գործերում, որոնց սյուժե-
տային նյութը բուն իսկ արևելյան է և, իբրև այդպիսիք, դրանք ներկայացնում
են Արևելքի ամենատիպական յուրահատկությունները: Ինչու՞ միայն նյութը՝
և՛ բանաստեղծի, և՛ նկարչի նշված ու այլ ստեղծագործություններում առկա
են արևելյան արվեստի մտածողությունից, կերպավորման ձևից եկող որոշ
մոմենտներ: Սա, իր հերթին, ընդգծում է Խաչակյանի և Կոչոյանի երկերի
ազգային-հայկական բնույթը, որովհետև, այդ մոմենտներով հանդերձ, աշ-
խարհայացքի և պոետիկայի ընդհանուր ելակետը մնում է նույնը՝ հայերենը:

Այդպիսով, Կոչոյանը Պարսկաստանում ստեղծեց հաստոցային գրաֆի-
կայի նմուշներ, որոնք ըստ բնույթի եզակի են ոչ միայն իր, այլև ժամանա-
կակից ողջ հայ արվեստի պատմության մեջ:

Զարդարվեստի դարավոր ավանդների ստեղծագործական յուրացմամբ
նա «Ախալցխայի կանայք», «Հայկական մունետիկը», «Քնած պարսկուհին»,
«Հայկական ոճավորում» թերթերում յուրովի դրսևորեց կերպավորման այն
մեթոդը, որը կիրառել էին իր մեծ նախորդները՝ միջնադարյան հայ մանրա-
նկարիչներն ու ջանդակագործները: Զարդանախշը նա դիտեց ոչ միայն որ-
պես արտացոլման օբյեկտ ու ղեկորատիվ հարդարանք, այլ գործադրեց իբրև
պոետիկայի սկզբունք: Այս ճանապարհով կարողացավ բարձրանալ պոզիտիվ
փորձի մակերեսից, առօրյա ճշմարտության սահմաններից և թղթի վրա ներ-
կայացրեց հեքիաթային, ֆանտաստիկ մի աշխարհ: Դա բաղմակերպ ու հա-
րափոփոխ ձևանիշերի աշխարհն է, ուր անմիջական տեսանելիության է վե-
րածվել անշոշափելին՝ հեղինակի երևակայության ծավալման ու զգացում-
ների նրբահյուս զեղումների պրոցեսը:

«Անիի ավերակները» գործով տրամադրված էր ապրում նկարիչը: Հայրե-
նիքի, իր ժողովրդի կրած անլուր տառապանքն ու ողբերգությունը անթելոված
կրակի պես մխում է Բագրատունյաց երբեմնի հզոր ու ծաղկուն, իսկ այժմ
ավեր ու ավար մայրաքաղաքի տեսիլային այդ պատկերում: Իսկ գրաֆիկա-
կան երկերում Կոչոյանը անխռով սրտով երապում է դրախտային պարտեզը՝

¹⁵ Կ. Կուրդինյան, Հակոբ Հովնաթանյան, «Գրական թերթ», 1967, 24 փետրվարի:

խղճականորեն ղեղեցիկ ու ներդաշնակ՝ նա ցանկանում է, ասես, հրաշքով կենդանի մնացած հայոց սևադգեստ մայրերին ու քույրերին, մեծերին ու փոքրերին պոկել մի պահ անհուն վշտից ու դժոխային հիշողություններից և տանել քաղցր երազների, աղատ ու երջանիկ կյանքի մտորման աշխարհը։ Նա դրանով ուզում է մխիթարել, սեր ու հավատ ներշնչել կյանքի և մարդու հանդեպ։ Ամեն անգամ այդպես են վարվել հայ ժողովրդի աղնիվ զավակները, այդպես է վարվում նաև Կոչոյանը։ Տառապելով հանդերձ՝ վառում է հույսի ճրագը։