

ԵՐՎԱՆԴ ՔՈՉԱՐԻ ՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ*

Հղման համար. Աղասյան, Արարատ: «Երվանդ Քոչարի քանդակները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական ժառանգության մեջ ծանրակշիռ տեղ են գրավում նրա հաստոցային և մոնումենտալ քանդակները: Արձանագործությամբ Քոչարն սկսել է զբաղվել դեռ պատանի հասակում: Թիֆլիսյան վաղ շրջանի նրա քանդակներից է Վահան Տերյանի գիպսե կիսանդրին, որը ներկայացնում է ծանր հիվանդությունից հյուծված բանաստեղծի մտամոխի, տխրադեմ կերպարը:

1922-1923 թվականներին Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզու հայ մխիթարյան միաբանների մոտ հյուրընկալված երիտասարդ արվեստագետը կերտել է մի շարք դիմաքանդակներ, որոնցից են Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին (տեղն անհայտ է), միաբանության աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի հետմահու կիսարձանը և Վենետիկի պատրիարք՝ կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի կիսանդրին, որոնք այժմ են ընկնում իրապաշտական հղկված ձևերով, լուսաստվերային կտրուկ անցումներով և ակտիվ խաղով:

Փարիզում 1923-1936 թվականներին Քոչարի ստեղծած քանդակները՝ «Մարդ-բազեն» (1927), «Տղամարդու գլխաքանդակը» (1933), «Հերմաֆրոդիտը» («Homo sapiens», 1933, տեղն անհայտ է), «Կնոջ գլխաքանդակը» (1934, տեղն անհայտ է), Իոսիֆ Ստալինի կիսանդրին (1936, չի պահպանվել) և այլն, կրում են միանգամայն այլ՝ ընդգծված նորարարական բնույթ: Դրանք բնական ձևերից շեղված, խիստ վերացարկված, խոր բացվածքներ, կտրվածքներ ու լուսածերպեր ունեցող հորինվածքներ են:

Փարիզից Երևան տեղափոխվելուց հետո՝ 1936 թվականից ի վեր, Քոչարի կերտած կլոր քանդակների և հարթաքանդակների մեծ մասը նվիրված է հայկական ու համաշխարհային գրականության և արվեստի ականավոր գործիչների՝ Մաքսիմ Գորկու (1936), Ալեքսանդր Պուշկինի (1937), Շոթա Ռուսթավելի (1937), Նիզամու (1940), Ուիլյամ Շեքսպիրի (1943), Խաչատուր Աբովյանի (1945), Տիգրան Չուխաճյանի (1946), Սայաթ-Նովայի (1963), Կոմիտասի (1970) և այլոց կերպարներին: Դրանք հիմնականում լուծված են ռեալիստական արվեստին բնորոշ սկզբունքներով, թեպետ օժտված են նաև ռոմանտիկական հուզականությամբ ու տրամադրությամբ: Սակայն արդեն 1953-ին՝ Իոսիֆ Ստալինի մահից անմիջապես հետո, ստեղծվում է Քոչարի «Բիբլիական Դավիթը» («Դավիթը հաղթում է Գողիաթին»)՝ պլաստիկական անհամաչափ, խեղված ձևերով լուծված գիպսե գլուխը, իսկ 1959-ին արվեստագետը կերտում է «Դարի մելամաղծություն» գիպսե սնամեջ կիսաֆիգուրը, որոնցում երկար դադարից հետո նա կրկին դիմում է ավան-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, instart@sci.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2024, գրախոսելու օրը՝ 03.05.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 03.06.2024:

գարդիզմի նորածն ոճին: Նույն ոճով կատարված նրա առավել խոշոր քանդակներից է «Կիբեռնետիկայի մուսան» (1972) պղնձե արձանը: Սակայն Քոչարին լայն ճանաչում՝ հիրավի համաժողովրդական համբավ բերեցին նրա կոթողային քանդակները, առաջին հերթին՝ 1959-ին Երևանի կայարանամերձ հրապարակում տեղադրված Սասունցի Դավթի և 1975-ին մայրաքաղաքի Օղակաձև զբոսայգում գետեղված Վարդան Մամիկոնյանի ձիարձանները, որոնք ուշադրություն են գրավում իրենց մոնումենտալ առնագեղ և միաժամանակ՝ դեկորատիվ գեղածույլ ձևերով:

Երվանդ Քոչարի թե՛ հաստոցային, թե՛ կոթողային լավագույն քանդակները վկայում են նրա ստեղծագործական հզոր տաղանդի, պրոֆեսիոնալ անթերի վարպետության և արդիական ազատ, անկաշկանդ մտածողության մասին:

Քանդակի քաներ՝ Երվանդ Քոչար, քանդակագործություն, դիմաքանդակ, հարթաքանդակ, ձիարձան, Սասունցի Դավիթ, Վարդան Մամիկոնյան:

Ներածություն

Երվանդ Քոչարը ծանրակշիռ նպաստ է բերել նախընթաց դարի հայկական քանդակագործության բնագավառում: Իր ստեղծագործական երկարատև ու արգասավոր կյանքի ընթացքում նա կերտել է ինչպես հաստոցային, այնպես էլ մոնումենտալ բազմաթիվ քանդակներ, աշխատել է տարբեր ժանրերում, տարբեր նյութերով՝ հետևելով ինչպես դասական արվեստի իրապաշտական սկզբունքներին, այնպես էլ 20-րդ դարի մոդեռնիստական ուղղությունների, մասնավորապես՝ ֆուտուրիզմի, էքսպրեսիոնիզմի և սյուրռեալիզմի արտահայտչական նորարար ոճին: Խորապես յուրացնելով այդ ամենը, հայ արվեստագետը, այդուհանդերձ, մշակել է ստեղծագործական իր ուրույն, անկրկնելի ձեռագիրը, որի հիմքում ընկած են ազգային գեղարվեստական մշակույթի դարավոր ավանդույթները:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Քանդակագործության ասպարեզում առաջին քայլերը Երվանդ Քոչարը կատարել է դեռ պատանեկության տարիներին՝ իր ծննդավայր Թիֆլիսում: Վաղ շրջանի նրա առավել հայտնի քանդակներից է Վահան Տերյանի գիպսե կիսանդրին (1919)¹ (*Նկար 1*), որտեղ ներկայացված է ծանր հիվանդությունից հյուծված մեծ բանաստեղծի տխրադեմ, մտամոլոփ կերպարը: Նույն տարիներին Քոչարի ստեղծած ծեփակերտ գործերից հայտնի են մոր՝ Ֆեոկլա Մարտիրոսյանի (1919) և զորավար Վարդան Մամիկոնյանի գիպսե հարթաքանդակները²:

¹ Կիսանդրու բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում (Երևան), իսկ դրա գիպսե կրկնակը ցուցադրվում է Վահան Տերյանի՝ տուն-թանգարանի վերածված հայրական տանը՝ նրա ծննդավայր Գանձա գյուղում (Վրաստանի Սամցխե-Ջավախք մարզի Նինոծմինդայի շրջան):

² Մոր հարթաքանդակը պահվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ Վարդան Մամիկոնյանի հարթաքանդակը, որի տեղն անհայտ է, հիշատակված է Երվանդ Քոչարի

Դժվար է ասել, թե ինչպես կընթանար Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական հետագա կյանքը, եթե արևմտյան ժամանակակից արվեստին ծանոթանալու և այն ինչպես հարկն է ուսումնասիրելու նպատակով նա 1922-ի գարնանը չուղևորվեր Եվրոպա: Փարիզ՝ բաղձալի նշանակետին, նա հասավ երկար ճամփորդությունից հետո՝ դադար առնելով Կոստանդնուպոլսում, Վենետիկում, Պադուայում, Ֆլորենցիայում, Հռոմում...

Շուրջ կես տարի Քոչարը մնաց Վենետիկում՝ Սուրբ Ղազար կղզու հայ մխիթարյան միաբանների մոտ, որտեղ հասցրեց կերտել մի շարք դիմաքանդակներ, այդ թվում՝ Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին (*նկար 2*, տեղն անհայտ է)³: Վենետիկում Քոչարի ստեղծած այլ քանդակներից հիշատակենք նրա մտերիմ ընկերոջ՝ հետագայում Իտալիայի առաջատար բանկերից մեկի՝ «Հոմ» դրամատան գլխամասերի փոխտնօրենը դարձած Ժորժ Զաքարյանի դիմաքանդակը⁴ (*նկար 3*), Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի հետմահու մարմարե կիսարձանը (*նկար 4*) և Վենետիկի պատրիարք՝ կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի մարմարե կիսանդրին⁵ (*նկար 5*): Վենետիկում արվեստագետը պետք է կերտեր նաև Մխիթար Սեբաստացու մոնումենտալ հուշարձանը, ինչը, սակայն, չիրագործվեց [5, էջ 157]: Ինչպես գրում է Հասմիկ Փիլիպոսյանը, Վենետիկում Երվանդ Քոչարի ստեղծած վերոհիշյալ քանդակներում «համոզիչ կերպով բացահայտված է մարդկային բնավորությունը, իսկ պլաստիկական առումով դրանք լուսաստվերով հագեցած և լավ մշակված ծավալներ են: Իրենց դասական կշռելիությամբ այդ քանդակները, հավանաբար, կապված են հայ արվեստագետի իտալական տպավորությունների հետ» [6, էջ 11]:

1923 թվականի ամռանը Քոչարը հայտնվեց Փարիզում, որտեղ ապրեց և ստեղծագործեց շուրջ տասներեք տարի՝ մինչև 1936 թվականը: Սկզբում նա ուշադիր հետևում էր գեղարվեստական կյանքի ընթացիկ իրադարձություններին՝ հետզհետե հարմարվելով անձանոթ միջավայրին: Նա քաջ գիտակցում էր, որ Փարիզում ընդունելություն գտնելն ու ճանաչվելն այնքան էլ հեշտ չէ, որ դրա համար պահանջվում են ոչ միայն քրտնաջան աշխատանք, այլև անհրաժեշտ կապեր հաստատելու, արվեստի հեղինակավոր քննադատների ու գործարար մարդկանց տեսադաշտում հայտնվելու, նրանց հավանությանն արժանանալու

հողվածների, դասախոսությունների, գրառումների, գրական-գեղարվեստական ժառանգության հատընտիր նմուշները ներկայացնող ժողովածուի էջերում [4, էջ 78-79]:

³ Ավետիք Իսահակյանի թոռան՝ բանասիրության դոկտոր, պրոֆեսոր Ավիկ Իսահակյանից տեղեկացանք, որ գիպսե այդ խոշոր, երանգավորված կիսարձանը ժամանակին դրված է եղել «Մուրադ-Ռաֆայելյան» վարժարանի նախասրահում:

⁴ 2017 թվականին բնորդի զավակը՝ Իտալիայում բնակվող 84-ամյա Պաոլո Զաքարյանը, հոր գիպսե դիմաքանդակը նվիրաբերեց Երվանդ Քոչարի թանգարանին:

⁵ Հայտնի է, որ այս ստեղծագործության համար կարդինալը Քոչարին շնորհել է արծաթե մեծ մեդալ [5, էջ 158]:

հատկություններ և հմտություններ: Ստեղծագործական բնատուր տաղանդով, նախանձելի աշխատասիրությամբ ու համառությամբ Քոչարն օժտված էր առատաբար, բայց և գործնական, պրակտիկ հարցերում նա նույնքան ուշիմ ու աչքաբաց էր: Շուտով շնորհալի երիտասարդն ընտելացավ գեղարվեստական օտար շրջապատին, հաղթահարեց լեզվական և հոգեբանական պատնեշներն ու ձեռք բերեց հարմարավետ արվեստանոց: Աստիճանաբար Քոչարի ստեղծագործությունները, առաջին հերթին՝ նրա տարածական նկարները, գրավեցին մասնագետների ուշադրությունը և արժանացան բարձր գնահատականի:

Փարիզում Քոչարն առավելապես հայտնի էր որպես գեղանկարիչ: Այդ տարիներին նրա ստեղծած սակավաթիվ քանդակների հետ ծանոթությունը տեղի ունեցավ միայն 1934-ին՝ Փարիզի «Vignon» սրահում արվեստագետի բացած անհատական չորրորդ ցուցահանդեսում⁶: Քոչարի փարիզյան ստեղծագործության մեջ քանդակն իսկապես աչքի չէր ընկնում: Այն հազվադեպ դիմաքանդակներին և հարթաքանդակներին, որոնք նա կերտել էր Թիֆլիսում, ապա՝ Սուրբ Ղազար կղզում, ավելացան ևս մի քանի գիպսե արձաններ՝ «Մարդ-բագեն» (1927)⁷ (նկար 6), «Թռչունները» (1929)⁸ (նկար 7), «Տղամարդու գլխաքանդակը» (1933)⁹ (նկար 8), «Հեռմաֆրոդիտը» («Homo sapiens», 1933, տեղն անհայտ է), «Կնոջ գլխաքանդակը» (1934, տեղն անհայտ է), որոնք կրում են միանգամայն այլ՝ նորարարական ընդգծված բնույթ: Դրանք բնական ձևերից շեղված, խիստ վերացարկված, խոր բացվածքներ, կտրվածքներ ու լուսածերպեր ունեցող անտրոպոմորֆ (մարդակերպ) հորինվածքներ են, որտեղ ֆուտուրիստների տենչած «գալիքի մարդու» և սյուրռեալիստական երկսեռ հերոսի կերպարներում արտահայտվել են արվեստագետի մտածումները մարդու էության, այս աշխարհում նրա առաքելության ու ճակատագրի շուրջ:

⁶ Մինչ այդ՝ 1923-ին, երբ Քոչարը դեռ նոր էր ժամանել Փարիզ, նրա ստեղծագործությունների մի փոքրիկ ցուցահանդես կազմակերպվեց հայկական «Ապագա» թերթի խմբագրության «Societe des savantes» («Գիտնականների ընկերություն») սրահում: 1926-ի հոկտեմբերի 28-ին Փարիզի «Le Sacre du printemps» («Սրբազան գարուն») պատկերասրահում բացվեց Քոչարի անհատական երկրորդ ցուցահանդեսը: Նրան ճանաչում բերած անհատական հաջորդ ցուցահանդեսը կայացավ 1928-ի նոյեմբերին Փարիզի «Van Leer» պատկերասրահում: Հենց այդ անվան տակ էլ արվեստի նորագույն պատմության մեջ մտան Քոչարի այն ստեղծագործությունները, որոնցում նա փորձում էր հիմնովին վերանայել նկարչության ձևի ու լեզվի, արտահայտչական միջոցների, ներքին հնարավորությունների ու սահմանների մասին ավանդական պատկերացումները:

⁷ Քանդակի գիպսե բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ դրա բրոնզե կրկնակը՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

⁸ Քանդակի գիպսե բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում, իսկ դրա բրոնզե կրկնակը՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

⁹ Քանդակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում:

Մնամեջ, դատարկ, միջանցիկ քանդակի գաղափարն արդեն հաստատվել և ինքնատիպ դրսևորումներ էր ստացել եվրոպական կերպարվեստում: Դեռ 1925-ին՝ նույն թվականին, երբ ծնունդ առավ Քոչարի տարածական նկարչությունը (*peinture dans l'espace*), Ժակ Լիպշիցը Փարիզում ցուցադրեց իր այսպես կոչված «տրանսպարենտ»՝ թափանցիկ առաջին քանդակները, որոնց հետևեցին Պաբլո Գարգալոյի, Օսիպ Յադկինի, Հենրի Մուրի և այլոց քանդակային նմանօրինակ հորինվածքները: Քոչարն այդ տարիներին սերտ կապեր ուներ Ժակ Լիպշիցի հետ. երկուսն էլ ծագումով Ռուսաստանից էին, ժամանակին անցել էին կուբիզմի արահետներով և փարիզյան սրահներում հաճախ կողք-կողքի էին ցուցադրվում: Բայց եթե անգամ ընդունենք, որ թափանցիկ քանդակի գաղափարը Քոչարը փոխառել էր իրենից տարիքով ավագ և ավելի մեծ փորձ ունեցող գործընկերոջից, միևնույն է ապշում ես, թե ինչպես է նա այդ գաղափարն ընտելացրել, հարմարեցրել սեփական ստեղծագործական մտքին ու երևակայությանը, քանզի Քոչարի փարիզյան քանդակները, տարափոխելով նրա համաժամ նկարչությունից եկող «երկփեղկված մարդու» և «մարդ-քաղաքի» կերպարները, արտակարգ ինքնատիպ ու յուրահենար աշխատանքներ են:

Հատուկ ուշադրության է արժանի Փարիզից Թիֆլիս վերադառնալուց առաջ Քոչարի ստեղծած Իոսիֆ Ստալինի՝ լուսանկարով հայտնի գիպսե կիսանդրին (*նկար 9*): Ի՞նչն էր ստիպել քաղաքականությունից միշտ հեռու կանգնած արվեստագետին դառնալ «ժողովուրդների մեծ առաջնորդի» ահեղ կերպարին: Գուցե դա հայրենիք վերադառնալու վճիռ կայացրած և բուլճարիկյան իշխանությունների «սիրտը շահելու» ցանկությամբ դրդված արվեստագետի միամիտ հնարն ու միակ հոգիսն էր: Դա չէ՞ր պատճառը, որ 1936 թվականի մայիսին տունդարձի ճամփան բռնած՝ Մարսելի նավահանգստից դեպի Բաթում ուղևորվող Երվանդ Քոչարն իր հետ էր վերցրել նաև չափսերով խոշոր, ծանրաքաշ «Ստալինին»¹⁰: Սակայն այդ դեպքում նա ինչո՞ւ էր կերպարին տվել ֆուտուրիստական մեկնաբանություն՝ առաջնորդի դեմքն ու կրծքավանդակը հատվածաբար պատելով ատամնավոր տարաչափ անիվներով, պտուտակներով ու փողրակներով: Հազիվ թե Քոչարն իր այս քանդակին հաղորդած լիներ ծաղրական իմաստ (այլապես ինչո՞ւ էր Փարիզից բերել), բայց փաստը մնում է փաստ, որ

¹⁰ Քոչարի՝ Փարիզում մնացած մյուս ստեղծագործությունները խնամքով պահում էր նրա երկրորդ կինը (առաջինը՝ Վարդենին, մահացել էր 1928-ին)՝ շնորհալի նկարչուհի Մելինե Քոչարը (օրիորդական ազգանունը՝ Օհանյան, 1899-1969), որի հետ նա ամուսնացել էր 1930-ին և ում վիճակված էր ընդմիշտ բաժանվել ամուսնուց: 1966 թվականին Մելինեի ջանքերով փարիզյան «Percier» պատկերասրահում բացվեց Երվանդ Քոչարի տարածական նկարների հետահայաց ցուցահանդեսը: Երեք տարի անց Մելինեն ինքնասպան եղավ: Նրա յուղաներկ դիմանկարը (1930) իրավամբ համարվում է Երվանդ Քոչարի լավագույն կտավներից մեկը:

Թիֆլիս հասնելուն պես¹¹ նա ոչնչացրեց այն:

Խորհրդային Հայաստանում Երվանդ Քոչարի կերտած առաջին քանդակներից է Մաքսիմ Գորկու գիպսե գլխաքանդակը (1936), որն ստեղծվել է ռուս մեծ գրողի մահվան թարմ տպավորությամբ¹²: Հիմնականում մնալով ռեալիստական արվեստի սահմաններում, Քոչարը սրում և նույնիսկ մի փոքր աղավաղում է իրական ձևերը: Կերպարին այլաբանական երանգ է տալիս գրողի գլխին թառած մրրկահավը՝ նրա առավել հայտնի երկերից մեկի՝ «Մրրկահավի երգը» արձակ բանաստեղծության հերոսը: Թեև քանդակն ունի հաստատուն ամուր կառուցվածք, սակայն թափանցված է ներքին անհանգիստ, դինամիկ դիթմով, որի ճնշման տակ գիպսե անհաղորդ, իներտ զանգվածը, կարծես, շնչանում ու կյանք է առնում: Օգտագործելով գեղարվեստական չափազանցության և ռճավորման սկզբունքները, Քոչարն ստեղծում է մարտնչող մարգարեի, հեղափոխական գաղափարների մոլեռանդ քարոզչի, «սոցիալիստական ռեալիզմի» կնքահոր, բայց միաժամանակ՝ ձախորդությունների ու դառնությունների թասը ճաշակած, հոգեմաշ ապրումների և կասկածների կնիքը դեմքին տառապյալ մարդու, ծեր իմաստունի բարդ ու հակասական կերպար:

1930-1950-ական թվականներին արվեստագետի կերտած դիմաքանդակներից՝ կլոր քանդակներից և ռելիեֆներից, հիշատակենք նաև Ֆելիքս Ձերժինսկու¹³ (1937), Ալեքսանդր Պուշկինի (1937), Շոթա Ռուսթավելիի (1937), Նիզամու (1940), Ուիլյամ Շեքսպիրի (1943) (*նկար 10*), Խաչատուր Աբովյանի (1945), Տիգրան Չուխաճյանի (1946), Անանիա Շիրակացու (1952), Ստեփան Շահումյանի (1956) և այլոց կերպարներին նվիրված աշխատանքները: Գեղարվեստական տեսակետից ոչ համարժեք այդ քանդակներում Երվանդ Քոչարը դուրս չի եկել իրապաշտական արվեստի շրջանակներից:

Սակայն արդեն 1953-ին՝ Իոսիֆ Ստալինի մահից անմիջապես հետո, ծնունդ է առնում Քոչարի «Բիբլիական Դավիթը» («Դավիթը հաղթում է Գողիա-

¹¹ Խորհրդային Միություն վերադարձած Քոչարն սկզբում կանգ առավ Թիֆլիսում, որտեղ բնակվում էին նրա հարազատները՝ մայրն ու քույրերը, սակայն, երբ Վրաստանի նկարիչների միությունը մերժեց Քոչարի՝ այդ կազմակերպությանը անդամակցելու խնդրագիրը, նա 1936-ի աշնանը տեղափոխվեց Երևան:

¹² Հավանաբար, Քոչարը հավանում էր իր այս աշխատանքը: Զուր չէ, որ 1970-ին նա կրկնապատկեց քանդակի չափսերն ու այն փոխադրեց որձաքարի՝ սևակուճի մեջ:

¹³ Ֆելիքս Ձերժինսկու գիպսե դիմաքանդակի բնօրինակը և դրա կրկնակը գտնվում էին ՀԽՍՀ Պետական անվտանգության կոմիտեի (ՊԱԿ) մասնաշենքում: 1988 թվականին դրանք ոչնչացվել, ջարդուփշուր են արվել Հայոց համազգային շարժման (<<Հ) ակտիվիստների կողմից: Նույն թվականին տեղահանվել է Ձերժինսկու՝ 1969-ին Երվանդ Քոչարի կերտած և ՊԱԿ-ի գլխավոր մուտքի առջև տեղադրված պղնձե կիսանդրին, որի հետագա ճակատագիրը ցայսօր անհայտ է:

թին»՝ պլաստիկական անհամաչափ, խեղված ձևերով լուծված գիպսե գլուխը¹⁴ (*նկար 11*), իսկ 1959-ին նա կերտում է «Դարի մելամաղձություն» գիպսե սնամեջ կիսաֆիգուրը¹⁵ (*նկար 12*), որոնցում երկար դադարից հետո կրկին դիմում է ավանգարդիզմի հանդուգն լեզվին:

Նույն տարիներին է ստեղծվել նաև Երվանդ Քոչարի կոթողային քանդակներից մեկը՝ «Զվարթնոցի արծիվը» մոնումենտալ ուղենշանը (1955, ճարտարապետ՝ Ռաֆայել Իսրայելյան) (*նկար 13*): Միջնադարյան հայ ճարտարապետության գոհարներից մեկի արծվաքանդակ խոյակներով ներշնչված, Զվարթնոցի ճանապարհին տեղադրված այս սյունարձանը միաժամանակ օժտված է թե՛ մոնումենտալ և թե՛ դեկորատիվ վառ հատկանիշներով: Տուֆե հուշասյան կատարին բազմած, պարզ ուրվագծերի մեջ ամփոփված արծվի մեծադիր (250x100x120 սմ) բրոնզե ֆիգուրը նույնիսկ հեռավոր դիտակետերից թողնում է վեհատես ազդեցիկ տպավորություն, իսկ մոտիկից բացահայտվում են ստեղծագործության դեկորատիվ-զարդային հատուկ տարրերը:

Մոնումենտալ քանդակագործության աննախադեպ վերելքով է հատկանշվում Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական կենսագրության վերջին քսանամյակը: Եթե 1966 թվականին ծագումով լեռն ֆրանսիացի արվեստաբան և արվեստի քննադատ Վալդեմար Ժորժը, հետադարձ հայացք նետելով Քոչարի փարիզյան շրջանի վրա, նրա տարածական նկարչությունը որակեց որպես «ժամանակակից արուեստի մեծագույն յաղթանակներէն մեկը» [3, էջ 27], ապա մոնումենտալ քանդակագործության ասպարեզում նույնքան կարևոր նվաճում էր Երևանում 1959 թվականին Քոչարի տեղադրած Սասունցի Դավթի ձիարձանը: Առասպելական հերոսի կերպարը Քոչարը քանդակի էր վերածել դեռ 1939-ին, երբ նշվում էր հայկական ժողովրդական էպոսի հազարամյա հոբելյանը: Սեղմ ժանկետներում, կոթողային ծանրանիստ արձանագործության բնագավառում գրեթե փորձ չունեցող Քոչարին հանձնարարված էր Հայաստանում առաջին անգամ ստեղծել հեծյալի մեծաչափ արձան¹⁶: Երեք մետրանոց գիպսե քանդակը

¹⁴ Քանդակի բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում: 2009 թվականի հոկտեմբերի 27-ին՝ հայկական խորհրդարանում տեղի ունեցած արյունոտ սպանդի տասնամյա տարելիցի օրը, ՀՀ Ազգային ժողովի այգում բացվեց ահաբեկչության զոհերի հիշատակը հարգող հուշակոթողը. գրանիտե ցածրադիր պատվանդանին վեր է խոյանում Երվանդ Քոչարի «Բիբլիական Դավթի»՝ չափսերով հինգ անգամ բնօրինակը գերազանցող բրոնզածույլ կրկնակը (ճարտարապետ՝ Հայկազ Քոչար):

¹⁵ Քանդակի բնօրինակը գտնվում է Երվանդ Քոչարի թանգարանում: 2003 թվականի սեպտեմբերի 23-ին մայրաքաղաքի Փալատոս Բուզանդի (Նախկին Սվերդլովի) փողոցի վրա, Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոնի հարևանությամբ, գրանիտե բարձր պատվանդանին դրվեց Քոչարի այս ստեղծագործության՝ բնօրինակից չորս անգամ խոշոր բրոնզե կրկնակը (կրկնօրինակող և ճարտարապետ՝ Աշոտ Կարապետյան):

¹⁶ Ե. Քոչարի կնոջ՝ Մանիկ Մկրտչյանի վկայությամբ, հոբելյանական հանդիսություններից երեք ամիս առաջ, մինչև Քոչարին դիմելը, Սասունցի Դավթի ձիարձանը կերտե-

կերտելու համար վարպետից պահանջվեց ընդամենը 18 օր, այլ տվյալներով՝ մեկուկես ամիս (*նկար 14*): Ազգային վիպերգության հազարամյա տարեդարձի օրերին՝ 1939 թվականի սեպտեմբերին, այն առժամանակ կանգնեցվեց Երևանի կայարանամերձ հրապարակում, որտեղ քսան տարի անց իր վերջնական գրանցումն ստացավ «Սասունցի Դավթի» հիմնովին վերամշակված պղնձե տարբերակը: Քոչարը մտադիր էր Դավթի կերպարը մոտ ապագայում վերամշակել և իրագործել կարծր, դիմացկուն որևէ նյութով: Սակայն Հայրենական մեծ պատերազմն սկսվելուն պես՝ 1941 թվականի հունիսի 22-ին, քաղաքական շինծու մեղադրանքներով նա ձերբակալվեց և ավելի քան երկու տարի՝ մինչև 1943 թվականի հոկտեմբերի 23-ը, մեկուսացվեց բանտում: Այդ ընթացքում ոչնչացվեց, ոտնատակ կորավ Սասունցի Դավթի գիպսե քանդակը, որի մասին մոտավոր պատկերացում են տալիս միայն պահպանված հատուկենտ լուսանկարները¹⁷:

Ստալինի մահից չորս տարի անց՝ 1957 թվականին, Քոչարը կրկին անդրադարձավ «Սասունցի Դավթին», և արդեն 1959-ի դեկտեմբերի 3-ին նրա «պղնձե հեծյալը» տեղակայվեց Երևանի կայարանամերձ նույն հրապարակում՝ դառնալով մայրաքաղաքի առավել ուշագրավ հուշարձանը (*նկար 15*): Ինչպես գրում է Ռուբեն Դրամբյանը, «տարիներն ապարդյուն չանցան, ժամանակն օգնեց քանդակագործին մի շարք էական փոփոխություններ մտցնել» [1, էջ 10]: Խոշորացնելով քանդակի չափսերը (արձանի բարձրությունը 6,5 մետր է, պատվանդանի հետ՝ 12,5 մետր), Քոչարը վճռողաբար վերաձևեց այն: Նա հրաժարվեց հորինվածքը ծանրաբեռնող նկարագրական մանրամասներից, մասնավորապես Քուռկիկ Ջալալու սմբակների տակ գալարվող թշնամիների՝ արաբ զորականների ֆիգուրներից, շտկեց պղնձակոփ արձանի համաչափությունը և, ամփոփելով պլաստիկ ձևերը, հեծյալի ու ձիու կերպարներին հաղորդեց կոտ միասնություն:

Դավիթը ներկայացված է ցատկելու պատրաստ ծոյգի վրա, թուրը հետ քաշած, մարտի նետվելու ու թշնամուն ջախջախելու նախընթաց պահին: Նա ախոյանին է նայում ունքակախ, ցասկոտ հայացքով: Հաստատակամ և աներկյուղ է նրա թավախիտ, զգուզ վարսերով պսակված հպարտ, առնագեղ դեմքը: Անմոռանալի տպավորություն է թողնում Դավթի՝ պլաստիկական անթերի վարպետությամբ ծեփված գլուխը: Անտիկ աստվածներին ու հերոսներին, Միքելան-

լու առաջադրանքը տրվել է արձանագործներ Արա Սարգսյանին, ապա՝ Սուրեն Ստեփանյանին և Այծեմնիկ Ուրարտուին: Սակայն նրանք հրաժարվել են պատվերից՝ հայտարարելով, որ այդ մեծածավալ գործն ավարտելու համար կպահանջվի առնվազն երկու տարի [2, էջ 95]:

¹⁷ Դրանցից մեկը տպագրվել է Երևանում հրատարակվող «Коммунист» թերթի 1939 թվականի սեպտեմբերի 16-ին՝ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հազարամյակին նվիրված հոբելյանական համարում:

ջելոյի մարմարե Դավթին՝ իր բիբլիական անվանակցին նմանվող Քոչարի Դավիթը միաժամանակ պահպանում է ազգային ցայտուն դիմագծերը՝ ընկալվելով որպես հայ ժողովրդի ծոցից ելած դյուցազնի հավաքական կերպար: Գերմարդկային ուժ է քամհարում Դավթի մարմինը, ուռչել-պրկվել են նրա ամրապինդ, լեռ մկանները: Դավթի ոտքերին քուղակապված հաստ սանդալները, թավ թելախավով երիզված վարտիքը, հերոսի իրանը գրկող լայն մեջքակապը, բաց օձիքով քաթանե շապիկը, կարճ պատմունանը, տիրոջը վայել ծանրակուռ թուրը՝ հերոսի զգեստի, նրա տարազի այդ խիստ ջոկջկված դետալները Դավթին մի կողմից օժտում են հայ գառնարածի կամ ռանչպարի տեսքով, իսկ մյուս կողմից՝ հատկանշում որպես ժողովրդի պաշտպան ու քաջածին մարտիկ:

Հերոսը շրջվել ու հետ է քաշել իր կեծակ թուրը: Ոչ այնքան զորականին, որքան հնձվորին վայել այդ շարժվածքը ևս վկայում է միայն փորձության ժամին ձեռքը զենք վերցնող հայ խաղաղասեր ժողովրդի հաշտ ու համերաշխ բնավորության մասին: Քոչարի Դավիթը զինակիր է ոչ թե կոչումով, այլ հանգամանքների բերումով: Իր մարտական սխրանքներով նա պատվարում ու միաժամանակ մարմնավորում է հարազատ ազգի ստեղծագործ ոգին և նվիրական ձգտումները: Նրա մարմինը չափազանց լարված է. թշնամուն զարկելուց առաջ նա կիսականգնել է՝ ոտքը հենելով ասպանդակին: Դավթի ուսերի ու ողջ իրանի կտրուկ շարժումը, հակադրվելով նրա գլխի հետադարձ դիրքին, ստեղծում է դինամիկ կոնտրաստ: Եթե քանդակի դիմային դիտակետը շեշտում է Դավթի ֆիզիկական ուժը, ապա կողային ծախ տեսանկյունը ցուցադրում է հեծյալի թեթև սլացքի, խոյացման պահը: Հերոսի ծավաճ ու ձիու թարքին հպված ոտքը, խոփ մազերը, քամուց ծածանվող բարակ թիկնոցը, կայծակնափայլ թուրը՝ այդ ամենը հստակորեն ուրվագծվում է երկնքի ֆոնին՝ հարուցելով շղթայազերծ ազատ ուստյունի պատրանք:

Քոչարի պղնձե արձանում նկատելի փոփոխություններ է կրել նաև ձիու կերպարը: 1939 թվականի գիպսե մոդելում, Դավթի հաղթանդամ կերպարի համեմատությամբ, Քուռկիկ Ջալալին ուներ գետնահար, կարճահասակ տեսք. իր հաղթ մարմնի ծանրությամբ դյուցազնը, կարծես, նեղում էր նրան: Ձիարձանի վերջին՝ մետաղյա տարբերակում կենդանին զերծ է այդ թերություններից: Բայց փոխարենը՝ Քոչարը բախվեց տեխնիկական լուրջ խնդիրների: Ձին պետք է համակված լիներ բուռն շարժումով և ներքին խանդով ու դրա հետ մեկտեղ՝ պահպաներ կայուն հավասարակշռություն, լիներ ոչ միայն կայտառ ու թեթև, այլև ծանրագին ու ահեղաթափ: Այդ խնդիրներին Քոչարը փայլուն լուծումներ տվեց: Ետևի ոտքերին հենված, դիմացինները գետնից պոկած, իր գեղեցիկ ու մտառու գլուխը հակած Քուռկիկ Ջալալին, կարծես, պաղել, անշարժացել է պատվանդանին՝ իր հաղթամկան մարմնով ուստնելու, ցատկելու պատրաստ: Ճիշտ է որոշված հորիզոնական շարժման և այն տիրաբար սաստող՝ չափավորող կամ արգելակող վարընթաց ուժի հաշվեկշիռը: Կուլմինացիոն պահը ցուցադրված է «ճոճանակի սկզբունքով»։ քանդակագործը ներկայացրել է դինամիկ գործողության

եզրային վերջին՝ մեռյալ կետը, երբ միակողմանի շարժումն արդեն ավարտվել, սպառել է իրեն, իսկ հակադարձ շարժումը հապաղել, դեռ չի ծավալվել: Ընդ որում, թե՛ հեծյալի և թե՛ կենդանու ֆիգուրները ենթադրում են միանգամից մի քանի նպաստավոր, շահավետ դիտակետեր, որոնցից յուրաքանչյուրը լրացնում է մյուսին: Այսպես՝ եթե կողային ձախ տեսանկյունից առավելապես ուժգնանում և ակնհայտորեն գերիշխում է հորինվածքի հորիզոնական դինամիկ առանցքը, իսկ աջ դիտակետից վերջինիս հատում ու ընդմիջում է ուղղաձիգ անշարժ, ստատիկ առանցքը, ապա քանդակի ներքևից բացվող դիմային ասպեկտը վերջնականորեն մարում, կասեցնում է ձիու խանդաշատ, բուռն շարժումը՝ մեր ուշադրությունը բևեռելով նրա ծանրակերտ մարմնի վրա:

Հուշարձանի կոմպոզիցիոն բարդ կառուցվածքը, տեսանկյունների և դիտակետերի առատությունը Քոչարի կոթողում զուգորդված են կերպարային սակավաբան՝ ամփոփ ու հավաք բնութագրի հետ: Արվեստագետը գտել է գեղարվեստական ընդհանրացման և պայմանաձևի այն աստիճանը, երբ նույնիսկ համամասնությունների բացահայտ խաթարումը մեզ դժգոհելու կամ առարկելու առիթ չի տալիս:

Արձանը դրված է բազալտե անկոփ խոշոր քարերից կառուցված համեմատաբար ցածր պատվանդանի վրա (ճարտարապետ՝ Միքայել Մազմանյան), որի մոխրագույն մուգ երանգները ներդաշնակում են մետաղի թաղանթապատ մակերեսի հետ: Եթե քանդակի գիպսե առաջին տարբերակում ուղղաձիգ բարձր (գրեթե 7 մետր), երկրաչափական պարզ ձև ունեցող փայտե քառանիստ խարիսխը կատարում էր սոսկ հենարանի դեր ու չէր կրում բովանդակային իմաստ, ապա ներկայիս՝ բնական տեսք ստացած, սևակուճ անտաշ քարերից բարդված ժայռանման պատվանդանն ընկալվում է որպես հուշակոթողի անբաժան մասը, որը ոչ միայն ունի ֆունկցիոնալ բնույթ, այլև նպաստում է քանդակի գեղարվեստական գաղափարի բազմակողմանի և լիակատար դրսևորմանը: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքն այնպիսին է, որ քարափի եզրին ծառացած Դավթի որձաձին չի կարող վար դնել դիմացի ոտքերը: Քարե պատվանդանը չափազանց նեղ է կենդանու հաղթակերտ մարմնի համար: Սակայն Քոչարը գիտակցաբար էր հենց այդպես վարվել: Մի կողմից՝ նա ցանկանում էր է՛լ ավելի շեշտել ձիու անկայուն, դյուրաշարժ դիրքը, իսկ մյուս կողմից՝ խտացնել այն միտքը, թե երկրի ու ժողովրդի զորությունը միշտ չէ, որ չափվում է դրանց մեծությամբ և որքանությամբ: Իր որոշումը քանդակագործը հիմնավորել ու պարզաբանել է Վալդեմար Ժորժի գրքույկի թարգման Թորոս Թորանյանի հետ զրուցելիս. «Այո, փոքր է «Սասունցի Դավիթ»ի պատուանդանը: Պատուանդանից դուրս են մնացել հրեղէն ձիու ոտքերը: Հայաստանը փոքր է <...> Ես կարող էի վիթխարի ժայռաբեկորներ բերել ու պատուանդան դարձնել մեր Դավիթի համար: Քարաշատ Հայաստանում քար չէր պակասի այդ գործի համար. բայց արի ու տես, որ հրեղէն ձիու ոտքերը պատուանդանից դուրս են մնացել <...> Ուզեցել եմ ասել, որ փոքր է Հայաստանը, մեր ժողովրդի մի կարեւոր հատուածը դուրսն է մնացել: Բայց լա՛ւ

դիտիր Դափթն ու իր ձին. մեծ է մեր ժողովրդի հոգեկան կորովն ու թռիչքը» [3, էջ 13]:

Տեխնիկական խնդիրներից ամենաբարդը կապված էր, թերևս, ձիարձանը պատվանդանին ամրացնելու հետ: Անհրաժեշտ էր մետաղյա ծանրաձույլ՝ շուրջ 3,5 տոննա քաշ ունեցող քանդակը հենարանին առկցել այնպես, որպեսզի բացառվեր «պղնձե հեծյալի» կործակելու, շուտ գալու հնարավոր վտանգը: Բեռնվածության զգալի մասը պետք է ընկներ ձիու ետևի ոտքերի վրա, սակայն դրանով բավարարվելը կնշանակեր ռիսկի ենթարկել ողջ նախագիծը: Այդ իսկ պատճառով երկու բնական հենակետերին արվեստագետն ավելացրեց ևս մի հենակ: Քուռկիկ Ջալալով՝ ալիքներով վայր իջնող և վերնամասում պինդ օղակապված լայնածավ պոչն էլ հենց դարձավ այդ երրորդ՝ առավել կայուն, հուսալի կետը:

Խորհրդավոր բաղադրիչ տարր է ձիու ոտքերի մոտ տեղադրված՝ ջրով լի «համբերության թասը»: Բավականին մեծ՝ շուրջ 25 մետր տրամագիծ ունեցող կլոր ավազանի մեջ պատվանդանի դարիվեր որմով ներքև են թափվում ջրի շիթերը՝ «հարազատ այն տարերքը, որին էպոսի հերոսները պարտավոր էին իրենց ծագումով, որտեղից նրանք քաղում էին իրենց գերմարդկային ուժը» [7]:

Ինչպես տեսնում ենք, ձիարձանի խորապես մտածված, իրար հետ սերտորեն փոխկապված բոլոր տարրերը կազմում են գեղարվեստական բարեձև ու պատկերալի միասնություն, ինչն էլ, ի վերջո, կանխորոշեց «Սասունցի Դափթի» աննախադեպ հաջողությունը և հիրավի համընդհանուր, համազգային ճանաչումը:

Դրանից տասը տարի անց՝ 1969 թվականին, Կոմիտաս վարդապետի ծննդյան 100-ամյա տարեդարձի կապակցությամբ Երվանդ Քոչարը կերտեց մեծ երաժշտի ու բանահավաքի պղնձե հուշարձանը (*նկար 16*), որը նույն թվականի նոյեմբերի 20-ին տեղադրվեց Էջմիածնի (ներկայիս Վաղարշապատի)՝ Կոմիտասի անունը կրող կենտրոնական հրապարակում:

Հետագայում Երվանդ Քոչարի կերտած մոնումենտալ քանդակների շարքում առանձնանում են «Կիբեռնետիկայի մուսան» (կոփածո պղինձ, 1972, ճարտարապետ՝ Հայկազ Քոչար) և 1975 թվականի դեկտեմբերի 20-ին Երևանում բացված Վարդան Մամիկոնյանի՝ նույնպես պղնձե ձիարձանը (ճարտարապետ՝ Ստեփան Քյուրքյան):

Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի ներքին բակում տեղադրված, ցածր խարսխի, նեղ պատվանդանի վրա ամրացված «Կիբեռնետիկայի մուսան» պլաստիկական ինքնատիպ հորինվածք է (*նկար 17*): Այստեղ անսովոր կերպով համադրվել են մի կողմից՝ անտիկ-դասական քանդակի հղկված, համաչափ ձևերը, իսկ մյուս կողմից՝ Երվանդ Քոչարի փարիզյան շրջանին հատուկ նորարարական մոտեցումները: Պառկած մերկ կնոջ դիրքը, նրա կեցվածքը, պատկերագրական տիպն ամբողջությամբ հարաբերվում ու զուգորդվում են հին հունական առասպելներից և արվեստի պատմությանից բոլորիս ծանոթ հեթանոսական դիցուհիների՝ Ափրոդիտի, Դանայայի կամ Լեդայի կերպարների հետ: Բայց Քոչարի այս մեծադիր (188x352x175 սմ)

ստեղծագործության մեջ գեղեցկության դասական իդեալը կտրականապես տարափոխվել է: Կնոջ «երկատված»՝ տեղ-տեղ թափանցիկ, մասամբ սնամեջ, դատարկ ֆիգուրը միաժամանակ օժտված է թե՛ զգայական կենդանի շնչով, թե՛ արհեստածին, ավտոմատ սարքի կամ մեքենայի անզգայությամբ:

Իր չափսերով (850x750x150 սմ) Վարդան Մամիկոնյանի հուշարձանը (*նկար 18*) գրեթե չի զիջում «Սասունցի Դավթին», սակայն լուծված է ձևաոճական միանգամայն այլ եղանակներով ու սկզբունքներով: Արձանը վեր է խոյանում դեղնավուն ավազաքարի սալերով երեսված պատվանդանին: Կանխավ նկատենք, որ ինչպես վերջինիս շեղությամբ ընկած սեղանաձև զանգվածը, այնպես էլ քարի գույնն ու հատիկավոր անողորկ մակերեսը բավականաչափ դաշնավորված չեն պղնձակուփ քանդակի հետ:

Այնքան էլ համոզիչ չեն նաև հուշարձանի տեղադրությունն ու դիրքավորումը, որոնց անվրեպ, ճիշտ ընտրությունը, ինչպես հայտնի է, կարևոր նշանակություն ունի կոթողային քանդակի ընկալման համար: Հուշարձանը տեղակայված է համեմատաբար նեղ, մայթերին կպած, բանուկ մայրուղիներով շրջափակված, Օղակաձև զբոսայգու ծառերով ծածկված հարթակի վրա և, ըստ էության, զուրկ է հեռադիր դիտակետերից, թեև ունի բավական պատկառելի՝ 17 մետրանոց բարձրություն: Մեր կարծիքով՝ «Վարդան Մամիկոնյանի» հանդեպ զուսպ ու վերապահ վերաբերմունքի բուն շարժառիթն այն բացահայտ հակասությունն է, որն ընկած է հայոց պատմության առավել հարգված ու հեղինակավոր այրերից մեկի կերպարի մասին մեր պատկերացումների և Քոչարի քանդակում այդ նույն կերպարի գեղարվեստական մեկնաբանության միջև: Հայ ժողովրդի համար պատմական բախտորոշ դեր կատարած, մեր ազգի լեզվական, կրոնական ու մշակութային ինքնությունը հաստատած Ավարայրի ճակատամարտի առաջնորդ և սուրբ նահատակ Վարդան Մամիկոնյանի արտաքինի մասին ստույգ տեղեկություններ չունենք: Ուստի, ժողովրդի գիտակցության, նրա «կոլեկտիվ հիշողության» մեջ զորավարի կերպարը դարերի ընթացքում ձեռք է բերել առասպելախյուս փառապսակ, դարձել առնագեղ վիպական ֆիգուր: Եվ հանդիսականն իրավագոր էր ակնկալելու, որ անդրադառնալով այդ կերպարին Քոչարը նրան ևս կօժտի ոյուցազնական անպարտելի ուժով ու զորությամբ, ինչպես նա վարվել էր Սասունցի Դավթին ներկայացնելիս: Բայց սպասելիքները չարդարացան: Հավանաբար, խուսափելով կրկնությունից, արվեստագետն սկզբունքորեն այլ լուծում գտավ. հրաժարվելով կերպարային և բովանդակային բազմանիստ ու բարդ բնութագրումից, նա ուշադրությունը կենտրոնացրեց հեծյալի կրքոտ խոյացման, նրա գահավեժ շարժման վրա: Քոչարին մշտապես գրավող գեղարվեստական ոճավորման եղանակը տվյալ դեպքում ստացավ բացառիկ, գրեթե ինքնաբավ նշանակություն:

Քանդակը թողնում է ոչ այնքան մոնումենտալ, որքան դեկորատիվ տպավորություն. կարծես շախմատային նրբատաշ ֆիգուր լինի ձիու գլուխը, չափազանց մանրագեղ է թվում հեծյալը: Ուրվագծային սկզբունքով լուծված, գրաֆի-

կական և դրվագակերտ հատու տարրերով նախշագարդված հուշակոթողը հիշեցնում է երկկողմանի խոշոր խորաքանդակ: Կենդանու բարակ, նրբաձույլ ոտքերը, ոլորուն պոչը, սպարապետի ուսերից կախված պատմուճանի ծալքերը, դիմաստվերային սուր շեշտադրումները քանդակին դեկորատիվ տեսք են հաղորդում: Քոչարն ինքն էլ խոստովանում էր, որ Վարդան Մամիկոնյանի հուշակոթողում հետապնդել է առավելապես ֆորմալ, ձևական նպատակներ: Պատահական չէ, որ ձիարձանի գլխավոր առավելություններից մեկը նա համարում էր մոնումենտալ քանդակագործության այդ տեսակի մեջ իսկապես հազվադեպ (եթե չասենք՝ բացառիկ) այն հանգամանքը, որ ձիու ոտքերը պոկված են պատվանդանից, իսկ մարմինը, կարծես, ճախրում է օդում, հենվելով միայն մեկ կետի՝ «այն փոշու վրա, որ բարձրացել է ձիու սմբակներից և հասել նրա փորատակը» [4, էջ 80]:

Սակայն Քոչարի ստեղծագործությունը չի կարելի գնահատել միայն արտաքին չափանիշներով, քանի որ իր դեկորատիվ արժանիքներով հանդերձ գեղարվեստական արտահայտման ձևն ու կերպն այստեղ, վերջին հաշվով, չեն քողարկում քանդակի ներքին բովանդակությունը: Լեոնային գահավանդակից դեպի հարթավայր, թշնամու անհամար գործին ընդառաջ, առանց վահանի, բաց երեսկալով վար է սլանում նժույգը հեծած հայ սպարապետը՝ ձախ ձեռքի վստահ շարժումով քաջալերելով, գրոհի կոչելով զինակիցներին, իսկ մյուս ձեռքով՝ վեր բարձրացնելով խաչաձև թուրը: Եթե քանդակին նայենք աջ կողմից, ապա կտեսնենք, թե ինչպես են հատվում ու խաչավորվում նաև հերոսի բազուկները: Հավատո հանգանակը, խղճի ազատությունը, ազգի հոգևոր անկախությունը՝ ահա՛ թե ինչն էր առաջին հերթին պաշտպանում Վարդան Մամիկոնյանը, և այդ խորհուրդը քանդակագործը մարմնավորել է «խաչակնքելով» հերոսին, խաչաթև ուրվագծի մեջ ներառելով նրա կերպարը:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ մնում է արձանագրել, որ Երվանդ Քոչարն անուրանալի վաստակ ունի նախընթաց դարի հայկական քանդակագործության զարգացման և այն գեղարվեստական նոր մակարդակի հասցնելու գործում: Քոչարի թե՛ հաստոցային, թե՛ մոնումենտալ լավագույն քանդակները վկայում են նրա ստեղծագործական հզոր տաղանդի, մեծ վարպետության և արդիական ազատ, անկաշկանդ մտածողության մասին:

Գրականություն

1. Հայկական ՍՍԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ Երվանդ Քոչար: Կատալոգ, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1965:
2. Մախտոբ Քոչարը հուշերի անդրադարձում, Երևան, «Անտարես», 2016:
3. Վալտեմար Ժորժ, Քոչար եւ նկարչութիւնը տարածութեան մէջ, Պէյրոս, «Մեսրոպ» տպարան, 1972:

4. Քոչար Երվանդ, Ես և դուք, Երևան, «Մուղնի», 2007:
5. Քոչար Կարինե, Վենետիկը և Երվանդ Քոչարը, Տեսի գերկիրն Իտալիոյ. հայ-իտալական բարեկամության օրեր, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2005, էջ 157-158:
6. Пилипосян Асмик. Ерванд Кочар. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 1978.
7. Тревер Камилла. Водный Антей армянского эпоса, Коммунист, Ереван, 1939, 16 сентября.

References

1. Haykakan SSR arvesti vastakavor gorcich Ervand Qochar: Katalog. Yerevan, Hayastani nkarichneri miutyun, 1965.
2. Maestro Qochary husheri andradardum. Yerevan, “Antares”, 2016.
3. Valtemar Jhorjh, Qochar ev nkarchutiuny taracutlean mej. Peyrut, “Mesrop” tparan, 1972.
4. Qochar Ervand, Es ev duq. Yerevan, “Mughni”, 2007.
5. Qochar Karine, Venetiky ev Ervand Qochary, Tesi zerkirn Italioy. hay-italakan barekamutyan orer. Yerevan, “Tigran Mec”, 2005, ej 157-158.
6. Piliposjan Asmik. Ervand Kochar. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Baku, 1978.
7. Trever Kamilla. Vodnyj Antej armjanskogo jeposa, Kommunist. Yerevan, 1939, 16 sentjabrja.

СКУЛЬПТУРЫ ЕРВАНДА КОЧАРА

ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՏՅԱՆ*

Для цитирования: Агасян, Арапат. “Скульптуры Ерванда Кочара”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

В творческом наследии Ерванда Кочара весомое место занимают его станковые и монументальные скульптуры. Искусством ваяния Кочар начал заниматься еще в юные годы. Среди его скульптур раннего – тифлисского периода выделяется гипсовый бюст Ваана Терьяна, где представлен задумчивый и печальный образ истощенного тяжелой, неизлечимой болезнью поэта.

В 1922-1923 годах, будучи в Венеции, на острове Святого Лазаря, в гостях у монахов-мхитаристов Армянской католической конгрегации, Кочар успел соз-

* Научный руководитель Института искусств НАН РА, заведующий отделом искусства армянской диаспоры и международных связей, член-корреспондент НАН РА, заслуженный деятель искусств Армении, доктор искусствоведения, профессор, instart@sci.am, статья представлена 01.02.2024, рецензирована 03.05.2024, принята к публикации 03.06.2024.

дать целый ряд скульптурных портретов, таких как бюсты поэта Аветика Исаакяна (местонахождение неизвестно), аббата Игнатиоса Кюрегяна и патриарха Венеции, кардинала Пьетро Лафонтена, которые в целом выполнены в тщательно проработанной реалистической манере с активной пластической и светотеневой моделировкой форм.

Совершенно иной – новаторский, экспериментальный характер носят скульптуры, созданные Кочаром с 1923 по 1936 год, в период его проживания в Париже: «Человек-сокол» (1927), «Мужская голова» (1933), «Гермафродит» («Homo sapiens», 1933, местонахождение неизвестно), «Женская голова» (1934, местонахождение неизвестно), бюст Иосифа Сталина (1936, не сохранился) и другие. В большинстве своем – это сильно абстрагированные от реальных, естественных форм, имеющие глубокие выемки, вырезы и сквозные проемы скульптурные портреты и антропоморфные композиции, выдержанные в духе европейского авангардизма.

Большая часть круглых скульптур и рельефов, созданных Кочаром после его переезда из Парижа в Ереван в 1936 году, посвящена образам выдающихся деятелей армянской и мировой литературы и искусства, таких как Максим Горький (1936), Александр Пушкин (1937), Шота Руставели (1937), Низами (1940), Уильям Шекспир (1943), Хачатур Абовян (1945), Тигран Чухаджян (1946), Саят-Нова (1963), Комитас (1970) и другие. В основном они решены в соответствии с художественными принципами реализма, хотя в отдельных случаях отмечены и чертами романтического искусства. Но уже в 1953 году, сразу же вслед за смертью И.В. Сталина, рождается «Библейский Давид» («Давид побеждает Голиафа») – данная в резком ракурсе и в искаженных пропорциях, довольно крупная по размерам гипсовая голова, а в 1959 году Кочар создает «Меланхолию века» – полую и транспарентную гипсовую полуфигуру, в которых, после длительного перерыва, вновь обращается к новаторскому языку и стилю авангардизма. В том же стиле выполнена и крупная медная скульптура Кочара «Муза кибернетики» (1972). Однако широкую известность и поистине всенародную славу он приобрел благодаря своим выкованным из меди монументальным скульптурам, прежде всего – установленным в Ереване конным памятникам герою армянского национального эпоса Давиду Сасунскому (1959) и полководцу древности Вардану Мамиконяну (1975), которые отличаются как своими четкими монументальными формами, так и их выразительной декоративной отделкой.

Лучшие из созданных Ервандом Кочаром станковых и монументальных скульптур свидетельствуют о его огромном творческом потенциале, высочайшем профессиональном мастерстве и свободном, не скованном ничем, глубоко актуальном художественном мышлении.

Ключевые слова: Ерванд Кочар, скульптура, скульптурный портрет, рельеф, конный памятник, Давид Сасунский, Вардан Мамиконян.

YERVAND KOCHAR'S SCULPTURES

ARARAT AGHASYAN*

For citation: Aghasyan, Ararat. "Yervand Kochar's sculptures", *Journal of Art Studies*, N 1 (2024): 12-35. DOI:10.54503/2579-2830-2024.1(11)-12

In Yervand Kochar's creative legacy, easel and monumental sculptures occupy a considerable place. Kochar took up sculpting in his adolescent years. Among his works of the early, Tiflis period, the plaster bust of Vahan Teryan stands out. It represents the poet's thoughtful, sorrowful image emaciated by severe incurable disease.

In 1922-1923, while on a visit at the monks-Mekhitarists of the Armenian Catholic Congregation on the Island of San Lazzaro in Venice, Kochar created several sculptural portraits: the busts of the poet Avetik Isahakyan (location unknown), abbot Ignatius Kyureghyan, and the Patriarch of Venice, Cardinal Pietro La Fontaine. They are executed in a thoroughly elaborated realistic manner with intensive plastic and light-and-shade modelling of the shapes.

In a completely different – innovative, experimental style are made the sculptures during the period between 1923 and 1936, when Kochar lived in Paris: "Human-Falcon" (1927), "Man's Head" (1933), "Hermaphrodite" ("Homo Sapiens", 1933, location unknown), "Woman's Head" (1934, location unknown), Josef Stalin's bust (1936, not extant), and others. Predominantly, those were portrait sculptures and anthropomorphic compositions in the vein of European avant-garde art – far from realistic, natural forms, with deep recesses, cutouts and through openings.

The majority of round sculptures and reliefs Kochar created after his move to Yerevan from Paris in 1936 are dedicated to the outstanding figures of Armenian and world literature and art, such as Maxim Gorky (1936), Alexander Pushkin (1937), Shota Rustaveli (1937), Nizami (1940), William Shakespeare (1943), Khachatur Abovyan (1945), Tigran Chukhajyan (1946), Sayat-Nova (1963), Komitas (1970), and others. Mostly solved in accordance with the principles of realism,

* Research Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Corresponding Member of NAS RA, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, instart@sci.am. The article was submitted on 01.02.2024, reviewed on 03.05.2024, accepted for publication on 03.06.2024.

nonetheless, in isolated cases they are marked with features of romantic art. Yet already in 1953, promptly after J. Stalin's death, "Biblical David" ("David Defeats Goliath") appeared – a rather big plaster head sculpted in sharp angles and distorted proportions, and in 1959 – the hollow transparent plaster half-figure "Melancholy of the Century". In these creations, after quite a lengthy break, he gets back to the innovative language and style of avant-gardism. In the same manner, Kochar executed the large-scale copper sculpture "The Muse of Cybernetics" (1972). However, what did bring him wide recognition and truly national fame were the massive copper equestrian monuments of, firstly, the protagonist of the Armenian national epic "David of Sasun" (1959), and then, of the military commander of ancient times Vardan Mamikonyan (1975), both erected in Yerevan. The statues are distinguished with their clear-cut monumental forms and expressive decorative finish.

The best of the easel and monumental sculptures, created by Yervand Kochar, speak of his enormous creative potential, high-class professional mastery and free, unrestrained by anything, deeply topical artistic thinking.

Key words: Yervand Kochar, sculpture, sculptural portrait, relief, equestrian monument, David of Sasun, Vardan Mamikonyan.



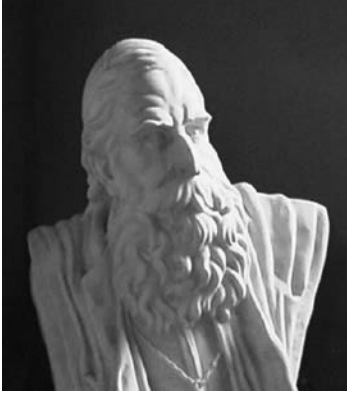
Նկ. 1. Վահան Տերյանի կիսանդրին, 1919



Նկ. 2. Ավետիք Իսահակյանի կիսանդրին, 1922



Նկ. 3. Ժորժ Զաքարյանի
դիմաքանդակը, 1922



Նկ. 4. Աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանի
կիսարձանը, 1923



Նկ. 5. Կարդինալ Պիետրո Լաֆոնտենի
կիսանդրին, 1923

Նկ. 6. Մարդ-բազե, 1927





Նկ. 7. Թռչուններ, 1929

Նկ. 8. Տղամարդու գլխաքանդակ, 1933



Նկ. 10. Շեքսպիրը Հայաստանում,
հարթաքանդակ, 1943



Նկ. 9. Իոսիֆ Ստալինի կիսանդրին, 1936





Նկ. 11. Բիբլիական Դավիթը (Դավիթը հաղթում է Գողիաթին), 1953



Նկ. 12. Դարի մեղամաղծությունը, 1959



Նկ. 13. Զվարթնոցի արձիվը, 1955



Նկ. 14. Սասունցի Դավթի գիպսե հուշարձանը Երևանում, 1939



Նկ. 15. Սասունցի Դավթի պղնձե հուշարձանը Երևանում, 1959



Նկ. 16. Կոմիտասի հուշարձանը Վաղարշապատում, 1969



Նկ. 17. Կիբեռնետիկայի մուսան (հատված), 1972



Նկ. 18. Վարդան Մամիկոնյանի հուշարձանը Երևանում, 1975