

ԵՐՎԱՆԴ ԲՈՉԱՐԻ ՓԱՐԻՉՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

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

Քոչարը Փարիզ էր եկել այն նվաճելու նպատակով...

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

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

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

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

բուք (դարձյալ իր կողմից հնարված), հրում, սեղմում է սովորաբար՝ ստեղծելով հարթաքանդակի պատրանք: Այս մեթոդով նա ստեղծել է մի քանի նշանավոր մարդկանց դիմանկարներ, երբ աշխատում էր «Լիդոյի» փակ ակումբում (հետագայում նա նույն տեխնիկայով կատարելու է «Մասունցի Դավիթ» էպոսի, ինչպես նաև «Դոն Կիխոտի» նկարագրումները):

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

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

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

1. վերացնել հարթ մակերեսը, վերացնել կտավը,
2. վերացնել շրջանակը՝ պայմանական «եզրարգելքը»,
3. շարժել նկարակալը, որը տափակեցնում է գեղանկարչությունը,
4. վերացնել եռաչափությունը, որը գեղանկարչությունը շրթայում է, կասեցնում գեղանկարչության շնչառությունն ու արյան շրջանառությունը:<sup>2</sup>

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

<sup>1</sup> Իսահակյան Վ., Փարիզ, Քոչար, անցած օրեր, Եր., 2006, էջ 46:

<sup>2</sup> In Vitro, 1999, 4, էջ 35:

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> *In Vitro*, 1999, 4, էջ 17:

<sup>4</sup> Նույնը:

<sup>5</sup> *Բասակյան Վ.*, *նշվ. աշխ.*, էջ 53:

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

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

## ПАРИЖСКИЙ ПЕРИОД ЕРВАНДА КОЧАРА

\_\_\_ *Резюме* \_\_\_

\_\_\_ *А. Маргарян* \_\_\_

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

<sup>6</sup> *Игитян Г., Ерванд Кочар, скульптура, изд. “Советский художник”, 1989.*

<sup>7</sup> *Իսահակյան Վ., նշվ. աշխ., էջ 86:*