

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ

Պ Ա Տ Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ե Վ Մ Շ Ա Կ Ո Ւ Յ Թ

ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԵՍ

(ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ)

Բ

ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱՎԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2011

Սաթենիկ Վարդանյան
Արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս

ԵՐՎԱՆԴ ՔՈՉԱՐԻ «ՏԵՍԻԼՔԸ»

Երվանդ Քոչարի (1899-1979)՝ Փարիզում ստեղծած «Տեսիլք. Քրիստոսն ու Մարիամ Մագդաղենացին» (1924 թ., կտ., յուղ., 130x81) նկարը իր մեկնաբանությամբ առանձնանում է հայ և համաշխարհային արվեստում Քրիստոսի պատկերագրության և նրան պատկերելու ընդհանուր օրինաչափությունից: Հոդվածը կներկայացնի դրա օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները:

Քոչար արվեստագետի անհատականությունը ձևավորվել էր Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Վենետիկում, Փարիզում: Դեռ պատանի ժամանակ, ուսանելով Թիֆլիսում Օսկար Շմերլինգի գեղարվեստական դպրոցում (1915-1918), Քոչարը ստացավ վրձնին տիրապետելու պրոֆեսիոնալ վարպետություն: Հետագայում Մոսկվայում Պյոտր Կոնչալովսկու մոտ սովորելով՝ երիտասարդ նկարիչը իր ստեղծագործական որոնումները

փորձում է քաղել ռուսական և ֆրանսիական ամենաառաջադեմ ուղղություններից, հաղորդակիցն է դառնում իմպրեսիոնիզմի, պոստիմպրեսիոնիզմի, սեզանիզմի, ֆուտուրիզմի, կուբիզմի, կոմսրուկտիվիզմի, սյուրռեալիզմի գեղարվեստական ոճերին և կոնցեպցիաներին¹։

Արդեն 1919 թ. Մոսկվայից վերադառնալով Թիֆլիս Քոչարը քննադատում է Հայ արվեստագետների երկրորդ ցուցահանդեսը, ուր ներկայացված էին Ս. Խաչատրյանի, Գ. Շարբաբյանի, Մ. Խունունցի, Վ. Ախիկյանի, Մ. Միքայելյանի, Ս. Երկանյանի աշխատանքները։ Անգամ հարգելով Ե. Թադևոսյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Դ. Հակոբյանի վաղեմի «հաղթական դափնիները»՝ նրան չի գոհացնում նրանց՝ ժամանակի հետ չքայլելու հանգամանքը։ Նա գրում է. «Հայ հասարակությունը արդեն ծանոթ է եվրոպական գեղարվեստի նոր շարժումներին և այսպիսի ցուցահանդեսներն ... այլևս չեն կարող բավարար սնունդ տալ նրա գեղարվեստական պահանջներին»²։

Քոչարի հաջորդ ստեղծագործական փուլը ընթացավ Իտալիայում (1922-1923 թթ.)։ Հաստատվելով Վենետիկի Սուրբ Ղազարում՝ Միսիթարյանների մոտ, նա մի քանի դիմաքանդակներ է անում նրանց պատվերով, սակայն արվեստագետը ավելի շատ ուսումնասիրում է, քան սեփականը ստեղծում։ Վենետիկում, Միլանում, Դռոմում, Ֆլորենցիայում Քոչարը սովորություն է ունեցել այցելել եկեղեցիներ, դիտահայել իտալական վերածննդի մեծ վարպետների որմնանկարներն ու խճանկարները։ «Դասականության զգացումը, որ նրա արվեստում կար ի սկզբանե, ավելի ամրապնդվեց այստեղ և մոմումենտալ-որմնանկարային բնույթ ստացավ»³։ Այսպիսով, օժտված լինելով և՛ դասական, և՛ մոդեռնիստական գեղարվեստական սկզբունքները վերարտադրելու կարողությամբ, նաև ստեղծագործական նոր որոնումների հեռանկարով, Քոչարը 1923 թ. օգոստոսին մեկնում է Փարիզ՝ եվրոպական մշակույթի կենտրոն։ Բավականին համարձակ քայլ էր երիտասարդ նկարչի կողմից իր ուժերը չափել դարի մշակութային ամենաառաջադեմ, մեկը մյուսին հաջորդող և իրար հետ մրցակցող գեղարվեստական ոճերի և ուղղությունների, փիլիսոփայական նոր տեսությունների խառնարանում։ 1923-1925 թթ. նրա աշխատանքները արդեն ներկայացվել էին 2-3 ժամանակակից սալոններում և ցուցահանդեսներում։ «Տեսիլք. Քրիստոսն ու Մարիամ Մագդաղենացին» կտավը ստեղծվել էր 1924 թվականին և առաջին

¹1918-1919 թթ. Քոչարը ուսանել է Մոսկվայի երկրորդ պետական ազատ գեղարվեստական արվեստանոցներում՝ Կոնչալովսկու դասարանում։

²Երվանդ Քոչար, Հայ արվեստագետների երկրորդ ցուցահանդեսը (Նամակ խմբագրությամբ) // «Ես և Դուք»։ Ելույթներ, հոդվածներ ու հիշողություններ, պիես, Երևան, «Մուղնի», 2007, էջ 41-43։

³Տե՛ս Թովմյան Ա. Նա ստեղծեց իր երկրի խորհրդանիշը, «Օրեր» ամսագիր, № 11-12, 2000 թ.։

անգամ ցուցադրվեց 1925 թ. հունվար ամսին՝ Salon d'Automne-ում, ապա նույն թվականի փետրվարին՝ Salon des Indépendans-ում¹: Աշխատանքը գրավեց մի շարք ֆրանսիացի քննադատների ուշադրությունը, նրա մասին հրատարակվեցին և՛ քննադատական², և՛ զովաբանող հոդվածներ: Ինքը՝ Քոչարը իր այս աշխատանքի մասին արտահայտվել էր հետևյալ կերպ. «Իմ ընկալումներին և մտքի զարգացմանը համապատասխան, ես գտնում եմ նոր ձևեր ու գույներ, կամ ավելի ճիշտ կլինե՞ր ասել՝ առօրյա կյանքին մի նոր մոտեցում: Իրերի այս նոր իմացությունն ահա ես ուզում եմ դարձնել որոշակի և իմ մտապատկերներն արտահայտելու համար որոնում եմ սկզբունքներ, սիմվոլներ ու գաղափարներ: Օրինակ՝ «Քրիստոսը և Մագդաղենացին» նկարը իբրև թեմա չէ վերցված և այն պատմելու համար ձևեր ու գույներ չեմ ընտրել, այլ նկատի եմ ունեցել մեկը մյուսից ծնվող և միմյանց չեզոքացնող լույսի ու ստվերի, մարմնի և հոգու զուգահեռը: Ես ջանացել եմ իմ պատկերացրածն արտահայտել, այն դարձնել շոշափելի: Ես որոնում եմ այսպես կոչված՝ «հենք», որի վրա հնարավոր լինե՞ր հյուսել այդ մտապատկերը, և ահա ձեր առաջն եմ Հիսուսն ու Մագդաղենացին: Հետևապես իմ թեման իմ ձևերի ու գույների բացատրությունն է»³:

«Հենքը», որի մասին հիշատակում է Քոչարը, ավետարանական այն սյուժեն է, ուր Մարիամ Մագդաղենացին այցելելով Հիսուսի գերեզմանը և հայտնաբերելով այն դատարկ, քիչ անց ականատես է դառնում Նրա հայտնությանը: Ցանկանալով իր ուրախությունն ու բերկրանքը հայտնել, նա փորձում է դիպչել Հիսուսին, որը նրան ասում է. «Ինձ մի՛ մոտեցիր, քանի որ դեռ Հօրս մօտ չեմ բարձրացել ուրեմն գնա՛ դու իմ եղբայրների մօտ ու նրանց ասա՛, որ ես բարձրանում եմ դեպի իմ Հայրը եւ ձեր Հայրը, դեպի իմ Աստուածը եւ ձեր Աստուածը» /Յովհաննէս 20. 17/:

Միջնադարյան դարաշրջանից Հիսուսի և Մագդաղենացու հանդիպման այս խորհուրդը բազմաթիվ անգամ ներկայացվել է մանրանկարչության, որմնանկարչության մեջ և տեսարանի այս պատկերագրությունը ձևավորվել է մեծ մասամբ Արևմուտքում⁴: Վաղ Վերածնությունից

¹ Selig Raymond, De St. Hilaire Jules. Le Salon d'Automne. Ervand Kotcharian. Revue du vrai et du beau. Paris, 1925. 10 Fevrier, p. 6. Morro Clement. Salon d'Automne. Ervand Kotcharian. "La Revue Modern des Arts et de la Ville", Paris 1925. 15 Janvier, p.10.

² Ուաֆայել Շիշմանյանը նույնպես ֆրանսիացի մամուլում իր բացասական կարծիքն արտահայտեց Քոչարի նկարների մասին: Տե՛ս «Անկախ արուեստագետներու սալօնը եւ հոն ցուցադրող հայ նկարիչները», «Արագած», Փարիզ, թ. 8, 15 ապրիլի, 1926 //ՅԱՊ, Ռ. Շիշմանյանի արխ. ֆոնդ, ի-11731, էջ 24:

³ Տե՛ս Selig Raymond, De St. Hilaire Jules. Le Salon d'Automne. Ervand Kotcharian. Revue du vrai et du beau. Paris, 1925. 10 Fevrier, p. 6.

⁴ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. Москва, "Прогресс-Традиция", 2001, с. 518-519; Майкапар А. Новый Завет в Искусстве. Москва, "Крон-Пресс", 1998, с. 280-281.

այն ստանում է պատկերման էլ ավելի մեծ տարածում, որն ունե՞ր «Noli me tangere» ընդունված անվանում, այսինքն՝ «Ինձ մի՛ մոտեցիր (դիպչիր)» Հիսուսի արտաբերած խոսքը: Ջոտտո դի Բոնդոնե (1304-1306), Ֆրա Անժելիկո (1440), Անդրեա Դել Սարտո (մոտ 1509-1510), Տիցիան (1511-1512), Ռեմբրանդտ (1638,1651), Ազնուլո Բրոնզինո (1561), Վերոնեզե (1570-ականներ), Նիկոլա Պուսեն (1653), Գասպարե Լանդի (XVIII դար), Ալեքսանդր Իվանով (1835), Ալբերտ Էդելֆելթ (1890) և այլք: Սա դեռ վերոհիշյալ սյուժեն պատկերող հեղինակների մի փոքր մասն է:

Վերածնության վարպետները հատուկ ուշադրությամբ էին մոտենում սյուժեի երկու պերսոնաժներին՝ փորձելով Հիսուսի կերպարում տեսնել կատարյալ անհատականություն, Մարիամի կերպարում՝ իրենց ժամանակակից կնոջ կերպար՝ գեղեցիկ, զգացմունքային և հավատքով ներշնչված: Իր ներքին լուսավոր խորհրդով առանձնակի մոտեցում է ցուցաբերել սյուժեին Ռեմբրանդտը, որը այն պատկերել է երկու անգամ: Նրա կերպարները աչքի են ընկնում նկարչի արվեստին բնորոշ ներքին իմաստային լույսի կիրառմամբ: XIX դարի ֆին գեղանկարիչ Ալբերտ Էդելֆելթի մոտեցումը այս թեմային բացահայտում է իր դարաշրջանին հարազատ Քրիստոս-Քարոզչի և հասարակ կնոջ հանդիպումը՝ վավերացված նկարչին ժամանակակից միջավայրում: Պատկերների այս շարքում ուշադրության է արժանի նաև ռուս նկարիչ Իլյա Ռեպինի կտավը, որը ստեղծվել էր Քոչարի կտավի հետ գրեթե նույն ժամանակ (1920-21): Ռեպինը նույնպես ներկայացրել է իր ժամանակակից միջավայրում տեղի ունեցող միջադեպ, սակայն Հիսուսի կերպարին հաղորդել է տեսլային ուրվագծեր, իր արվեստին ոչ հատուկ անուրջային, սիմվոլիստական մոտեցում:

Քոչարի «հենքը», այսինքն սյուժետային պատկերը, այս նկարում թեև կրկնում է Վերածնության շրջանում ընդունված պատկերագրությունը, միևնույն ժամանակ ստացել է աննախադեպ մեկնաբանություն, այն չի համապատասխանում ավետարանական խոսքին և պատկերագրության զարգացումը ստանում է նոր ընթացք, այլ խորհրդաբանություն¹:

Նկարը ուղղահայաց դիրքով է, 130x81 սմ. չափսի, փայտե, դասական, տրամատավորված շրջանակով²: Նկարի հորինվածքը կառուցված է այնպես, կարծես նկարի տարածության մեջ տեղադրված է նմանա-

¹ Ձինված աչքով զննելիս կտավի վրա նկատելի են ստեղծագործական ընթացքում կատարված որոնումները, փոփոխությունները (Մագդաղենացու ձեռքի շարժման մեջ, այլ հատվածներում):

² Ֆրանսիական "Le Frank" բարձրորակ ներկերի օգտագործումը հնարավորություն է տվել պահպանել կտավի գույների թարմությունը և մակերեսի ամբողջականությունը:

տիպ շրջանակով մեկ ուրիշ նկար, որ կանգնեցված է մետաղագույն հե-
նարանի վրա, այնպես, որ իր մակերեսով հիմնական նկարի աջ կողմի
երկայնքից անկյունագծով ուղղված է ձախ կողմի խորքը: Այսպիսով,
մենք ունենք մեկը մյուսի մեջ տեղադրված երկու նկար: (Նկարը նկարի
մեջ պատկերելու՝ տարածական մետամորֆոզների փորձը Քոչարը ար-
դեն կիրառել էր 1923 թ. վրձնած իր «Հարությունը» կտավում): Ներքին
նկարի բովանդակությունը հետևյալն է. Մարիամ Մագդաղենացուն
հայտնվել է տեսիլք՝ մահացած և հարություն առած Քրիստոսի կերպա-
րով: Ընդ որում Քոչարը այս երևույթը պատկերել է ոչ թե այգում, ժայռ-
փոր գերեզմանի մոտ, ինչպես նկարագրված է Յովհաննես ավետարան-
չի մոտ, այլ իր կողմից մտածված տարօրինակ ինտերիերում¹: Ներքին
նկարը ուղղահայաց գծով բաժանվում է երկու հավասարաչափ հատ-
վածների. ձախում Հիսուսն է՝ տոնային կոնտրաստներով ստեղծված
տեսիլքում, աջից՝ ծնկներին իջած Մագդաղենացին՝ մարմնի և իր
հետևի պայմանական հեռանկարի առավել շոշափելի մակերեսներով:
Անգամ Մարիամի աջ ոտքի սրունքը, Հիսուսին ձգվող աջ ձեռքի շար-
ժումը, այդ գծով շարունակվող որմնախորշ հիշեցնող հատվածը կիսում
են «տեսիլքը և իրականությունը»: Նկարիչը կարողացել է տարբերակել
իրականության և տեսիլքի սահմանը, ընդգծել, և սահուն կերպով մեկից
դեպի մյուսը անցում կատարել, այնպես որ նկարի հորինվածքը
դիտարկվում է որպես մի ամբողջություն: Դրան նպաստում է նաև
նկարի մակերեսի օդային շերտի և գույների երանգավորումը:

Վարպետի կողմից վերոհիշյալ արտահայտությունը. «*Նկատի եմ
ունենել մեկը մյուսից ծնվող և միմյանց չեզոքացնող լույսի ու ստվերի,
մարմնի և հոգու զուգահեռը*», նույնպես օգնում է նկարի կառուցվածքը
բաժանել երկու հատվածների: «Մարմնի» հատվածը, այսինքն «Մագ-
դաղենացու կեսը»՝ իրականությունը նկարիչը կառուցել է առավել շո-
շափելի մակերեսներով: Մարիամի ծնկաչոք, կիսամերկ, ճերմակ մար-
մարյա քանդակ հիշեցնող մարմինը պատկերված է ամենայն մանրա-
մասնությամբ: Երկար խարտյաշ գանգուրներով վարսերը, աջ թևով և
աջ ոտքով անցնող թավշյա ճերմակ թիկնոցը՝ լրացված մանր կետիկնե-
րով, վեր սլացող երկար պարանոցը, մոզական հայացքով գեղեցիկ կի-
սադեմը ներկայացված են ակադեմիական գեղանկարչությանը վայել
հստակությամբ և մակերեսները կտրող կուբիստական համարձա-
կությամբ: Առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի Մագդաղենացու
աչքի պատկերումը: Այն կարծես կտավի ամենակենդանի, ամենար-
տահայտիչ հատվածը լինի: Ունքի գալարուն անցումը, ընդգծված կո-
պերը, երփնափայլ բիբերը ամփոփում են զգացմունքային, հոգեբանա-

կան խոր մի աշխարհ: Քոչարի որոշ դիմանկարներում մենք էլի ենք
հանդիպել նման արտահայտիչ աչքերի (1918 թ. «Ինքնադիմանկարը»,
1923 թ. «Իտալացի պոետի դիմանկարը», 1925 թ. «Կոստան Ջարյանի
դիմանկարը»): Բոլոր այդ նկարներում գործող անձանց աչքերը սուր,
ծակող, մարգարեական հայացք ունեն, նրանք կարծես ուղղված են
դեպի հեռուն: Տխրության արտահայտությունը նրանցում սուլում է
սպասվող աղետների անխուսափելիությունը¹: Թեպետ Մագդաղենացու
հայացքը այստեղ արտահայտում է նաև զգացմունք, հիացմունք:

Մագդաղենացու հատվածում շոշափելի է նաև պայմանական
հեռանկարի առկայությունը՝ գոթական որմնախորշերի, գործվածքների,
ճերմակ վարագույրով պատուհանի, պատուհանագոգին հավկիթներով
մրգամանի ներկայությամբ: Մրգամանը հիշեցնում է 1924-ին ստեղծած
«Նատյուրմորտը լրագրերի ֆոնի վրա» նկարի մրգամանը, որն ըստ
երևույթին նկարիչն օգտագործել է իր նոր հորինվածքում: Ենթադրյալ
պատուհանի գոգին պատկերված հավկիթներով նատյուրմորտը կարող
է հանդիսանալ ծագումնաբանության, կեցության, նորաստեղծ կյանքի
խորհրդանիշ²: Այն կարելի է կապել նաև Հիսուսի հարության հետ համ-
ընկնող Ձատկի տոնի հետ, երբ առկա էր հավկիթների զարդարման
ավանդույթը: Քրիստոնեության մեջ ծուն ուներ երկակի խորհուրդ՝ առա-
ջինը հույսի և հարության և երկրորդը մաքրության ու անարատության:

1923-1924 թվականներին Քոչարի ստեղծած կտավների, ներառյալ
այս կտավի, մակերեսներում նկատելի են սինթետիկ կուբիզմի սխե-
մաների կիրառում: Մեծ ուշադրություն է դարձնում վարպետը կտավի
կազմվածքին, օգտագործում բազմաշերտ գեղանկարչությունը, կիրա-
ռում է թերթի, տախտակների, սալախատակի, շախմատանման մակե-
րես ունեցող հարթություններ, քառակուսիներ, երկրաչափական զար-
դեր, կետեր: «Տեսիլքում» օգտագործված այս մակերեսները ակնհայտ
են հատկապես Մագդաղենացու հատվածում: Ճարտարապետության
հատվածների որոշակի օգտագործումը, օրինակ, հիշեցնում են Ջիոր-
ջիո դե Կիրիկոյի 10-ական թվականների մետաֆիզիկական նկարների
մնամատիպ կառուցվածքները: Իտալացի գեղանկարիչը այս շրջանում
հավկած էր Ֆրեյդի ինքնաանալիզի տեսությանը, նա գրում է. «... չմո-
ռանա՞նք, որ նկարը ներքին զգացողության արտացոլումը պիտի լինի,
իսկ ներքինը նշանակում է տարօրինակը, իսկ տարօրինակը դա

¹ Агесян А. Ерванд Кочар. /К 100-летию со дня рождения художника. Изд. "Гитутюн" НАН РА, Ереван, 1999, с. 24-27.

¹ Արթուր Հակոբյանը, օրինակ, Քոչարի 1918 թ. «Ինքնադիմանկարը» իր ողբեր-
գական, մարգարեական բնույթով համեմատում է Մ. Վրուբելի «Դեմոն» նկարի հետ:
Акопян А. Графика Ерванда Кочара., "Грабер", Ереван, 2007, с. 21.

² Тресиддер А. Словарь символов. Москва. "Файр-Пресс, 2001. с. 431-432.

անհայտն է, կամ մասամբ անհայտը»¹: Տեսիլքի մթնոլորտում բնականաբար և՛ առարկաները, և՛ երևույթները արտահայտում են մարդու ներքնաշխարհի զգացողությունը, որը Քոչարն իր վարպետությամբ փորձել է արտահայտել կտավում՝ պատկերավոր դարձնել Մարիամի տեսիլքը: Շախմատային, սև-սպիտակ հարթությունը, որը Քոչարը երբեմն օգտագործում է իր աշխատանքներում և որը հատկապես կիրառելի էր Ֆերնան Լեժեի նույն շրջանի կուբիստական աշխատանքներում («Աղջիկը և կատուն», «Գարեջրի բաժակով նատյուրմորտ»), այս նկարի մեջ հորինվածքը պահող հատված է: Այն կարող է կրել նաև որոշակի խորհուրդ²:

Այժմ անդրադառնանք Հիսուսի կերպարին և նրան շրջապատող նկարի ծախ հատվածին: Օգտագործելով կապույտի գրեթե բոլոր երանգները՝ նկարիչը ստեղծել է պատրանքային մի մակերես, ուր կապույտ տոների մեջ ուրվագծվում է Հիսուսի մերկ մարմինը: Իր մոտեցումը գույնի սիմվոլիկայի հանդեպ Քոչարը արտահայտել է 1920 թ. «Նկարել այնպես, որ գույն չունենա» չիրատարակած մի հոդվածում, ուր գրում է. «Առաջին հերթին պետք է մաքսիմալ հրաժարվել գույնից: Ներկը չպիտի երևա, գույնը պիտի դառնա աներևելի... Բնությունը կազմված է նյութից, որն անգույն է, այդ իսկ պատճառով ներկերը պիտի «գունազրկվեն» այն աստիճան, որպեսզի հասնել նրանց միանգամայն բացակայությանը»³: Գույների օգտագործման այս սկզբունքը երևում է ոչ միայն Քրիստոսի համար խորք հանդիսացող հատվածում, այլև ամբողջ կտավի մակերեսում: Օգտագործելով տոնային հարաբերությունները, նախապես դրանք բացելով ճերմակ գույնով՝ հեղինակը ստանում է եթերային տպավորություն: Հիսուսի հատվածի մակերեսը պատկերված է թերթի տողեր հիշեցնող անհարթ մշակումով, այնպես՝ կարծես հետևի տողերը մաս-մաս, տոնի չնչին փոփոխությամբ թափանցում են Հիսուսի մարմնի որոշ հատվածների մեջ, նորից դուրս գալիս, շարունակվում՝ հետզհետե հատվելով «իրականության» հետ՝ Մագդաղենացու մակերեսին: Տողերի օգտագործման սկզբունքը իր ակունքներով կուբիստական է՝ Ժ. Բրակ, Պ. Պիկասսո, Խ. Գրիս և այլն: Քոչարի այս շրջանի մի շարք աշխատանքներում նրանք նույնպես կիրառվել են («Իտալացի պոետի դիմանկարը» 1923, «Ղազարոսի հարությունը» 1923, «Նատյուրմորտը լրագրերի ֆոնի վրա» 1924, «Բանաստեղծ» 1924, «Ծխամուրճով տղամարդը» 1925): Հիսուսի ծնկներից վերև գտնվող ետնախորքը բացի տողեր հիշեցնող մակերեսից, կազմված է

նաև տարբեր, լուկալ գույներից բաղկացած հավասարաչափ քառակուսիներից, որոնք հատուկ պատրանքային խաղ, շարժում են մտցնում տեսիլքի մեջ: Ներքին այս նկարի ամենաձախ հատվածում ամբողջ երկայնքով ձգվում է «իրական» պատի մի նեղ հատված, որը նկարիչը մշակել է օխրաների և կապույտ գույների ծավալային վրձնահարվածներով: Այս հատվածը իրական է, առարկայական, ինչը հակադրվելով «Տեսիլքի» հատվածին՝ էլ ավելի է շեշտում նրա տեսլային թեթևությունը:

Հիսուսի կերպարը՝ իր երևելի ներկայությամբ, ասես պարային շարժումով (աջ ձեռքի բաց ժեստով և ձախ ձեռքը Մագդաղենացու հետևից ուսավարսերին տարած) համարձակ մի քայլ է օգուցում ներքին նկարից դեպի արտաքին՝ երկրորդ նկարի տարածություն: Թվում է՝ Հիսուսի այդ համարձակ քայլը գերիրական, սյուրռեալիստական շունչ է հաղորդում նկարին: Պոետ Գիյոմ Ապոլիները, տեսաբան Անդրե Բրետոնը, նկարիչ Մաքս Էրնստը՝ 1917 թվականից սկսած հաստատում են այս ուղղության հիմնական սկզբունքները, որոնց հաղորդակիցը, անշուշտ, պիտի դառնար ընդունակ և երիտասարդ Քոչարը: Ոտքը դուրս դնելով ներքին նկարի երևելի տարածությունից դեպի իրականը՝ այն ձեռք է բերում որոշակի նատուրալիստական հնչողություն, որը շեշտված է նաև մարմնի մեջ մեխի հետքի արյամբ: Նկարի ոչ մի հատվածում նման նատուրալիզմ չկա: Հիսուսի աջ ձեռքի մեջ թեև նկատվում է վերքի անգույն հետք, բայց շեշտադրված չէ: Ոտքը ոչ միայն դուրս է գալիս ներքին տարածության հարթությունից, ձեռք բերում իրապաշտական որակ, այլև ստվեր է թողնում ներքին նկարի շրջանակին և արտաքին նկարի մետաղագույն հեմարանին: Այսպիսով, տեսիլքը մտնում է իրականություն, իսկ իրականությունը դաժան է ու ցավալի:

Հիսուսի դեմքը խաղաղ է, երկար վարսերը, լայն ճակատը, օվալաձև երեսը հիշեցնում են դարերով ճանաչված Քրիստոսի կերպարը: Միաժամանակ կերպարը կրում է ոչ ավանդական, արտառոց գծեր, ինչպիսիք են, օրինակ, մարմնի թափանցիկությունը, անթաքույց մերկությունը, աչքերի փակ և հաջորդ պահին բացված հայացքը, տարօրինակ թվացող ժպիտը, գուցե՝ քմծիծաղը: Այս կերպարի տեսլային բնույթը թույլ է տալիս ընդունել դրանք: 20-րդ դարի սկզբից առաջացած մոդեռնիստական ուղղությունները զննելիս, մենք կնկատենք, որ մարդկանց դիմանկարներում գերիշխում են տխրության, մտահոգության, անելանելիության, երբեմն սառած, ոչինչ չստող հայացքները: Դարաշրջանի մեխանիզացման և ուրբանիզացման գործընթացները, հոգու օտարացումը, ճգնաժամները, պատերազմները, նոր գաղափարախոսությունները,

¹ Մաքս Էրնստի ավելի վաղ և այս շրջանի կտավներում կան նկարի մեջ նկարի, տարածությունների զանազան տրանսֆորմացիաներ:

¹ Մեքերված է Рычкова Ю. В., Энциклопедия модернизма. Москва, "ЭКСМО-Пресс", 2002, с. 174-175.

² Տես ստորև:

³ Մեքերված է АКОЛЯН А. Графика Ерванда Кочара., "Грабер", Ереван, 2007, с. 51.

որ իրենց դրսևորումն են գտել նաև Քոչարի արվեստում¹, նույնիսկ այս նկարում՝ Մազդադենացու հայացքում է դա նկատվում: Սակայն Քրիստոսի այս կերպարում ներկայանում է մի այլ հայացք՝ համոզող, հրապուրող ժպիտ, որը ոչ թե վախեցնում է, այլ վստահեցնում, հաղթում: «Մարդու ամենավեհ արտահայտությունը ժպիտն է, ամենաազնիվ մարդկային զգացումը՝ վիշտը: Վիշտն իջնում է մարդու հոգու խորքը և հաղթանակած, մաքրված, փորձի և փորձության միջով բարձրանում է ժպիտի ձևով: Ժպիտը մի պսակ է, որ մեր միտքը դնում է հոգու վրա...»- գրում է Երվանդ Քոչարը²:

Ավա՛ղ, Քոչարի բացահայտումները գույների և ձևերի արտահայտման ոլորտում թույլ չտվեցին նրան երկար կանգ առնել Փրկչի կերպարի վրա, զարգացնել և շարունակել կերպարը բացահայտելու նկարչի անսահման հնարավորությունները: Հավատքի և մարդկային սրբությունների ինչպիսի տրանսֆորմացիայի պիտի համզեր ամենաառաջադեմ հասարակությունը, որ կատարյալ Անձին, բարոյական ամենավճիտ էակին արժանացնե՞ր գեղանկարչական որոնումների, հետազոտությունների փորձությանը: «Ժամանակակից ուղղությունները իրենց օբյեկտիվ հետևանքներով, թեպետ ոչ իրենց կրողների կամքով, դեռ 1900 թվականներից անդադար համակենտրոն շրջաններ են նկարագրում դատարկության շուրջը: Դրանք հանդիսանում են մեծ մասամբ անգիտակցական միհիլիզմի (ժխտողականության) հայտանիշը» - նշում է Վիլհելմ Հաուզենշտայնը³: «Դատարկության» շուրջը ծավալվող արվեստի որոնումները զարմանալի կերպով Քոչարի ստեղծած կերպարին հաղորդեցին դիվային գծեր՝ խորամանկոր, գայթակղիչ ժպիտ, ծախ ձեռքի հրավիրող շարժում, բացահայտ մերկություն: Քոչարի այս նկարում Հիսուսի և դեմոնի միաժամյա ներկայության մասին հիշատակել են Ի. Կուրցենսը և Ա. Աղասյանը⁴: Քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի մասին գրելիս Քոչարն ինքը հետևյալ արտահայտությունն է արել. «(Գյուրջյանը) ... քանդակում էր «Դեմոնը» և մեծ կրքերի մեծ «լուզուսի» տակ ճզմված, կյանքի բիրտ անարդարության զոհ դարձած, ջախջախված ու խոշտանգված «Քրիստոսը», որ նույն մերժված հոգին է»⁵: Փաստորեն Քոչարի ընկալումները միանգամայն համապատասխանում էին դարասկզբին և Ռուսաստանում, և՛ Եվրոպայում տարածում

¹ Sb'u Курцевс И. "Мыслители" Ерванда Кочара (статья), In Vitro, 4.1999, с. 18-28:

² Երվանդ Քոչար, «Ես և Դուք», նույն տեղում, էջ 180:

³ Мюнх Г. Беспредметное искусство — ошибка против логики. Москва. "Советский художник", 1965, с. 74.

⁴ Агасян А. Ерванд Кочар, նույն տեղում, с. 25.

⁵ Երվանդ Քոչար, Հակոբ Գյուրջյան // «Ես և Դուք», նույն տեղում, էջ 97:

գտած և արդիական դարձած դեմոնիզմի գաղափարախոսությամբ¹: Ուշագրավ է, որ Քոչարը 1922-24 թթ. ընթացքում գրել է մի պիես՝ «Կալիոստրո» անունով: Ըստ երևույթին, այս պիեսում 18-րդ դարում ապրած մոգ-ավանտյուրիստ Կալիոստրոյի երկխոսությունը սատանայի հետ ազդել է Քոչարի գեղարվեստական ընկալումների վրա, անգիտակցաբար արտահայտվելով «Քրիստոսը և Մազդադենացին» կտավում: Պիեսի ամենասկզբում նկարագրված է բեմ «(Բեմը ներկայացնում է Կալիոստրոյի աշխատանոցը, որի հատակը ծածկված է սև ու սպիտակ քառակուսիներով...)»²: Սև-սպիտակ շախմատային հարթության մի առանձին հատվածով է ծածկված նաև «Տեսիլքի» պատուհանը, որը նույնպես ենթադրում է «դիվայինի» ներկայության մասին այս նկարում:

Այսպիսով, նոր միջոցների օգտագործումը Քոչարի ստեղծագործության մեջ ավելի կարևոր է, քան «հենքը» թեման: Այս կտավը նկարչի մտքերի, պատկերացումների երկարատև ստեղծագործական որոնումների արտահայտություն է: Համաձայն Քոչարի բառերի՝ Քրիստոսի կերպարը և ընդհանրապես «Noli me tangere» սյուժեն պատկերելը ինքնքսնպատակ չի եղել, այն չի առնչվել քրիստոնեական գաղափարների հետ: Սա այն է, ինչը գեղարվեստական միջոցներով արտացոլում է 20-րդ դարի 20-ական թվականների մարդու հոգեվիճակը բացահայտող նյութահետազոտական փորձարարությունը: Այստեղ՝ տեսիլքի այս մթնոլորտում, և՛ պերսոնաժները, և՛ առարկաները, և՛ երևույթները արտահայտում են ներաշխարհի ապրումները, զգացողությունը, որը նկարիչը իր վարպետությամբ փորձել է արտահայտել կտավում, ստեղծել «տեսանելի հրաշագործություն»:

20-րդ դարի ռացիոնալիստական մթնոլորտում մերժվում էր հրաշքի գոյությունը: Դեռևս նախորդ դարում է. Ռեմանը Քրիստոսին նկիրված գրքի XVI գլխում, որը կոչվում է «Հրաշքները», քննադատելով Հիսուսի հրաշագործությունների եղելությունը և դրանք նրան վերագործողներին, նշում է. «Հիսուսի հրաշքները բռնություն էր, որը գործեց նրա վրա իր դարը, դա զիջում էր, որը խլեց նրանից ժամանակի անհրաժեշտությունը: Այդ իսկ պատճառով կախարդիչն ու հրաշագործը ընկան, մինչդեռ կրոնի բարեփոխիչը կապրի հավետ»³: Հրաշքի գոյության ժխտումը արդիական էր այս շրջանում և՛ քրիստոնեական նոր հետազոտությունների մեջ, և՛ գիտության ասպարեզում, և՛ իրական կյանքում: Դրանով է պայմանավորված 19-րդ դարի արվեստում Քրիստոսի կերպարի անհատականացման միտումը, նրան հոգևոր քարոզչի դերում ներկայացնելը: Դրանով է պայմանավորված նաև այդ նույն շրջանում սիմվոլիզմի

¹ Чулков Г., Демоны и современность. (Мысли о французской живописи). АПОЛЛОН. СПб., 1914 г., №№ 1-2, с. 64-75.

² Երվանդ Քոչար. Կալիոստրո. // «Ես և Դուք», նույն տեղում, էջ 160:

³ Ренан Э. Жизнь Иисуса, Пер. с фр., "Политиздат", М., 1991, с. 193.

առաջացումը արվեստում, որպես մինչև վերջ չգիտակցված պոռթկում, կոչ, իրապաշտ, ծանծրալի ու կանխատեսելի առօրյա ժխտում: 20-րդ դարի խոշոր փիլիսոփա և դիցաբանագետ Ա. Լոսեր դիալեկտիկորեն ապացուցելով «իրաշքի» անհերքելի գոյությունը՝ գրում է. «Բնության օրենքը բոլորովին ոչինչ չի ասում ընթացիկ երևույթի բացարձակ իրողության մասին¹... Հրաշքը ոչ ճանաչողական սինթեզ է, ոչ էլ տրամաբանական նպատակահարմարություն: Այն կամքի կամ ազատության և անհրաժեշտության համադրություն չէ նաև»²: Լոսերը իրաշք է անվանում «անձի պատահականորեն ընթացող էմպիրիկ³ պատմության համընկնումը նրա իդեալական առաջադրանքի հետ»⁴:

Թեև քրիստոնեության մեջ հրաշագործությունը ամենուր է՝ և՛ «Ծնունդի», և՛ «Խաչելության», և՛ «Գեթսեմանիի աղոթքի», և՛ «Տեսիլքի» ու մյուս բոլոր իրադարձություններում, Վերածնության դարաշրջանից սկիզբ է առնում դրանց գիտականորեն դիտահայելու, ժամանակի, տարածության մեջ ամփոփելու, «ճիշտ» պատկերելու միտում: Էմպիրիկ իրադարձություն արտահայտող նկարը զրկվում է իրաշքի ներկայությունից: Ահա հավատքի նկատմամբ կասկածախնդիր, գիտական փորձի վրա հենվող հետևանքի արտացոլումը արվեստի ստեղծագործության մեջ: Հրաշքները այսուհետ՝ և 19-20-րդ դարի գեղանկարչության մեջ ներառյալ, դիտարկվում էին բնապաշտության տեսանկյունից:

Այսպիսով, խոր հավատքով ներշնչված միջնադարյան սրբապատկերների արարման ավանդույթի խզումը, որը սկիզբ առավ Վերածնության դարաշրջանում և արդեն XIX դարում ներկայացավ իրապաշտական գեղանկարչությանը՝ ահա իր նպատակային հանգույցին հասավ կուբասյուրեռեալիստական մտածելակերպի միջավայրում: Քրիստոսի կերպարը ենթարկվեց հոգեվերլուծական փորձության, ինչը արտացոլվեց Քոչարի արվեստում:

Сатеник Варданян, Картина "Видение" Ерванда Кочара. - В 20-х годах прошлого века в искусстве Ерванда Кочара отражаются кубистические и сюрреалистические тенденции европейской культуры. В картине "Видение. Христос и Мария Магдалина" художник, используя сюжет, распространенный в иконографии Средних веков и Возрождения (более известный под названием "Noli me tangere"), создает новую композицию. Подбирая сюжет как "основу" для своей картины, Кочар решает весьма смелую задачу - "выразить грани реальности и видения, восприятия тела и

¹ Լոսև Ա. Փ. Դialeկտիկա միֆա. Դոփոլնենիե կ "Դialeկտիկե միֆա". Մոսկվա, իզդ. "ՄԻՍԼՅ", 2001, ս 177.

² Նույն տեղում, ս. 194:

³ էմպիրիկ-փորձով հաստատված:

⁴ Լոսև Ա. Փ., Փիլոսոփիա, Միֆոլոգիա, Կուլտուրա, Մոսկվա, 1991, ս. 150.

души". Для этой цели он внедряет эффект метаморфозы пространства картины, новые средства светотеневой, цветовой, моделировки плоскости. Художником используются не только символические предметы, жесты и мимика персонажей, но и элементы синтетического кубизма (такие, как многослойная живопись, использование фактуры холста, газетных листов, металло-керамических, шахматных плоскостей, геометрических узоров, пунктиров). Таким образом, в картине Ерванда Кочара отразились нигилизм времени и психоаналитическое восприятие действительности, столь актуальные в 10-х-20-х гг. XX столетия, лишающие чудесную историю Видения Марии Магдалины ее первоначального смысла.

Satenik Vardanyan, The picture " Vision " by Ervand Kochar,- In the 20 – s of the last century cubistic and surrealist trends of the European culture were reflected in the art of Ervand Kochar. In the picture "Vision. Christ and Mary Magdalene" the artist created a new composition using the widespread iconographic plot of the Middle Ages and Renaissance (more known as "Noli me tangere"). Selecting the plot as "the base" for his picture Kochar settled a very bold problem – "to express the verges of reality and vision, perception of the body and soul". For this purpose he introduced the picture space metamorphosis effect, new facilities of light – dark, color modelling of the plane. The artist used not only symbolic subjects, gestures and mimicry of the personages but also elements of synthetic cubism (such as multifoliated oil painting, using canvas texture, newspaper pages, metal – ceramic and chess planes, geometric patterns, dotted lines). So in Ervand Kochar's picture nihilism of that time and psychoanalytic perception of the reality which were live issue in the 10 – 20 s of the 20th century, deprived the wonderful story of Mary Magdalene's vision of its primordial meaning.
