

ՀՏԴ 929:73/75(419.25)Քոչար-398.22
DOI: 10.54503/0321-1339-2024.124.2-44

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Ա. Վ. Աղայան

Մասունցի Դավթի կերպարը Երվանդ Քոչարի արվեստում

(Ներկայացված է 20/V 2024)

Բանալի բառեր. Երվանդ Քոչար, «Մասունցի Դավիթ», հայկական ժողովրդական դրամատուրգի, գծանկարչություն, գրքի նկարագրադրում, արձանագործություն, մոնումենտալ քանդակ, ձիարձան:

Ներածություն: Իր երկարատև և արգասավոր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում հայ ականավոր քանդակագործ, գեղանկարիչ ու գծանկարիչ Երվանդ Քոչարը քանիցս դիմել է հայկական ժողովրդական էպոսի՝ «Մասնա ծոեր» դրամատուրգի թեմաներին՝ մարմնավորելով դրա գլխավոր հերոսների, առավելապես Մասունցի Դավթի տպավորիչ կերպարները: Առաջին անգամ դա տեղի է ունեցել 1939 թվականին, երբ Հայաստանում և խորհրդային բոլոր հանրապետություններում մեծ շուքով ու կառավարական բարձր մակարդակով նշվեց մեր ազգային վիպերգության 1000-ամյակը: Երևանում կազմակերպված հոբելյանական միջոցառումները՝ պաշտոնական նիստերը, տոնական շքերթները, ցուցահանդեսները, բացօթյա համերգներն ու թատերայնացված ընթերցումները, տևեցին շուրջ մեկ շաբաթ՝ սեպտեմբերի 14-ից, երբ մայրաքաղաքի երկաթուղային կայարանում խանդավառ բազմությունը դիմավորեց Մոսկվայից, Լենինգրադից և Խորհրդային Միության տարբեր ծայրերից ժամանած պատվիրակությունների ղեկավարներին ու անդամներին, մինչև սեպտեմբերի 20-ը, երբ գումարվեց ԽՍՀՄ գրողների վարչության եզրափակիչ նիստը [1]:

«Մասունցի Դավիթ» դրամատուրգի նկարագրադրումները: Հոբելյանական տարում Հայկական ԽՍՀ պետական հրատարակչությունը լույս ընծայեց էպոսի համահավաք տեքստը, որը բանաստեղծ,

գրող և գրականագետ Գևորգ Աբովի նախագահությամբ կազմել և տպագրության էին պատրաստել ականավոր գրականագետ, լեզվաբան ու բանահավաք Մանուկ Աբեղյանը և երիտասարդ գրականագետ ու ֆոլկլորագետ Արամ Ղանալանյանը [2]: Գրքի խմբագիրը և առաջաբանի հեղինակը վաստակաշատ հնագետ ու արևելագետ, Լենինգրադի Պետական Էրմիտաժի տնօրեն, ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին էր: Գիրքը զարդարող գունավոր և սև-սպիտակ էջադիր պատկերների հեղինակն էր Մանուկ Աբեղյանի որդին՝ գեղանկարիչ Միեր Աբեղյանը, իսկ կազմի, կազմատակի (կրկնաթերթի), տիտղոսատի, անվանաթերթերի, գլխագարդերի ու վերջնագարդերի գեղարվեստական ձևավորումը կատարել էր գծանկարիչ Ստեփան Ալթունյանը:

Հայոց դյուցազներգության հայերեն համահավաք տեքստի հետ միննույն ժամանակ ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի հայկական մասնաճյուղի նախաձեռնությամբ, ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի նախագահ, ակադեմիկոս Վլադիմիր Կոմարովի հատուկ կարգադրությամբ, ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի մոսկովյան և լենինգրադյան հրատարակչատների համատեղ ջանքերով լույս տեսավ «Սասունցի Դավթի» համահավաք բնագրի ռուսերեն թարգմանությունը, որի խմբագիրն ու առաջաբանի հեղինակը նույնպես Հովսեփ Օրբելին էր, իսկ թարգմանիչներն էին ռուս բանաստեղծներ Վլադիմիր Դերժավինը, Ալեքսանդր Կոչետկովը, Կոնստանտին Լիպսկերովը և Մերգել Շերվինսկին [3]: Ավելի քան 10000 տպաքանակով հրատարակված մեծադիր ստվար՝ 383-էջանոց հատորի տեքստն ուղեկցվում էր Երվանդ Քոչարի էջադիր յոթ պատկերներով, իսկ գրքի կազմի ձևավորման ու զարդանախշերի հեղինակն էր անվանի գծանկարիչ և նկարագրող Մաքսիմ Ուշակով-Պոսկոչինը:

Նկատենք, որ հատորում՝ Փարիզում երկար տարիներ ապրած և այնտեղից նոր վերադարձած* Երվանդ Քոչարի գծանկարները զետեղելու Հովսեփ Օրբելու հաստատ որոշմանը դեմ էին ոչ միայն հայ պաշտոնյաներից, այլև նկարիչներից ու քանդակագործներից ոմանք: Այդ տարիներին Քոչարի շուրջ թանձրացած չարամտության ու թշնամանքի մթնոլորտի մասին է վկայում հետևյալ փաստը. 1937 թվականի հոկտեմբերի 2-ին՝ Երևանում Քոչարի հաստատվելուց ընդամենը մեկ տարի անց, «Խորհրդային Հայաստան» պաշտոնաթերթում տպա-

* Քոչարը Փարիզից իր ծննդավայր Թիֆլիս է վերադարձել 1936 թվականի մայիսին: Վրաստանի նկարիչների միության շարքերն անցնելու նրա դիմումը մերժվել է: Աշնանը քաղաքական ու պետական գործիչ, իրավաբան Դանիել (Դանուշ) Շահվերդյանի և Քոչարի տարեկից, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի նրա դասընկեր, ճարտարապետ Միքայել Մազմանյանի աջակցությամբ նա տեղափոխվել է Երևան և ընտրվել Հայաստանի նկարիչների միության անդամ:

գրվում է մի գրպարտական հոդված, որի ծածկանվան տակ թաքնված հեղինակը Քոչարին մեղադրում է «հակահեղափոխական, ըստ էության՝ ֆաշիզմը գովերգող» քարոզչության մեջ [4]: Սակայն, չնայած դրան, Հովսեփ Օրբելին հետ չի կանգնում իր որոշումից. գիրքը լույս է տեսնում «հայկական հին ոճով» Քոչարի կատարած գրաֆիկական հատընտիր թերթերով [5]:

Նկարչի առջև ստեղծագործական բարդ խնդիր էր դրված՝ վիպական ճյուղավորված ասքի բազում անցքերից ընտրել մի քանի հանգուցային դրվագներ, որոնք պետք է խտացնեին գրական հուշարձանի գաղափարական ու բարոյական խոր բովանդակությունը, հայրենասիրական պաթոսը և հերոսական ոգին: Անհրաժեշտ էր նաև գտնել էպոսի կոմպոզիցիոն չափասահուն ռիթմն ու բանաստեղծական բարձր հանգը տեսողական համարժեք ձևերով արտահայտելու գեղարվեստական յուրատեսակ ոճ: Սանասարի և Բաղդասարի, Մեծ Մհերի, Դավթի և Փոքր Մհերի մասին պատմող ավանդազրույցի էջերում արտացոլվել են հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը, նրա ազգային բնավորությունը, հոգեկան կերտվածքը, մտածելակերպն ու աշխարհընկալումը:

Գրաֆիկական յոթ թերթից բաղկացած պատկերաշարքում ներկայացված են առասպելական հերոսների չորս սերունդները: Շարքի առաջին՝ «Բերդի անվանադրումը» թերթում (*նկար 1*) պատկերված են տոհմի ավագ դյուցազուններ Սանասարն ու Բաղդասարը: Ցուցադրված է ավանդավեպի այն տեսարանը, երբ երկվորյակ եղբայրների կառուցած անառիկ ամրոցի շուրջը Սանասարի գրկում պտույտ կատարած ծեր սերմնացանն այն անվանում է «Մասուն» (ժողովրդական ստուգաբանությամբ՝ «սաստկաշունչ», «սհեղ», «սհարկու»):

«Առյուծաձև Մհերը» թերթում (*նկար 2*) էպիկական երկրորդ ճյուղի հերոս Մեծ Մհերը ներկայացված է զիջակերի հետ մենամարտելիս: Երկիրը սովից փրկելով՝ նա, ինչպես շումերական և աքքադական էպոսի հերոս Գիլգամեշը, բիրլիական Մամսոնը կամ անտիկ դյուցազուն Հերակլեսը, պատռում է հացի ճանապարհը կտրած առյուծի երախն ու խեղդում նրան:

Շարքի հաջորդ չորս թերթերը նվիրված են Սասունցի Դավթի կերպարին. ահա մանկահաս գառնարած Դավիթը, որն անտառներից, սար ու ձորերից բռնել, հավաքել, քաղաք է քշել վայրի գազանների և ոչխարների խառնակույտ խումբը (*նկար 3*), ահա դեռահաս Դավիթը, որը գանձարանից վտարում է հարկահավաք Կոզրադինին (*նկար 5*), ահա պատանի Դավիթը, որը պատրաստ է թուր-կեծակիով երկու կես անելու Մսրա Մելիքին (*նկար 4*), ահա, վերջապես, արդեն չափահաս,



1. Բերրի անվանադրուհը, 1939 .



2. Աղյուծաձև Միերը, 1939



3. Դավիթը գառնարած, 1939



4. Դավթի կռիվը Մարա Մելիքի հետ, 1939



5. Դավիթը և հարկահավաքը, 1939



6. Դավիթը և Քուռկիկ Ջալալին, 1939



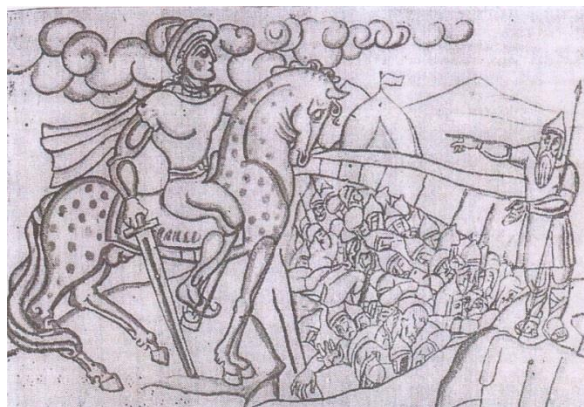
7. Փոքր Մհերը, 1939



8. Մարա Մելիքը փորձում է
Դավթին ոսկով և կրակով, 1969



9. Դավթի և Քուռկիկ Ջալալու
հանդիպումը, 1969



10. Դավթին ու արաբ ծերունին, 1969



11.Սասունցի Դավթի գիպսե ձիարձանը, 1939



12.Սասունցի Դավթի պղնձե ձիարձանը, 1959

հասուն Դավիթն իր հավատարիմ, անձնվեր ընկերոջ՝ հրացայտ նժույգ Քուռկիկ Ջալալու հետ *(նկար 6)*:

Նկարաշարքը եզրափակող, ավարտող թերթը պատմում է էպիկական վերջին՝ չորրորդ ճյուղի հերոս Փոքր Մհերի մասին, ով անթիվ-անհամար չար ուժերի դեմ պայքարից հետո հուսահատվում է, թևաթափ լինում, ճեղքում քարաժայռը՝ Ագռավու քարը, և մտնում անձավ *(նկար 7)*:

Նկարաշարքի յուրաքանչյուր թերթ կրում է այլաբանական ու խորհրդավոր իմաստ՝ արտահայտելով ազգասիրական վեհ գաղափարներ: Տպավորիչ են շարքի ձևական լեզուն, բանեցված ոճը: Արձաթավուն գորշ երանգներ ունեն խոշոր չափսերի, գրքում էջով մեկ տրված, ջրաներկի տեսակներից մեկով՝ գուաշով արված պատկերները: Բազմերանգությամբ առանձնանում է միայն «Դավթի կռիվը Մսրա Մելիքի հետ» ջրանկարը *(նկար 4)*: Նկարչի ընտրած պատկերման յուրահատուկ եղանակի շնորհիվ ներկայացված տեսարաններն ընկալվում են որպես հերոսավեպում նկարագրված պատմական իրադարձությունների ականատեսի՝ միջնադարյան անհայտ վարպետի ձեռամբ իբր կատարված ժայռափոր բարձրաքանդակներ:

Դյուցազնավեպը նկարագարողելիս Քոչարը դիմել է ինչպես հինարևելյան և միջնադարյան հայ քանդակագործության ավանդույթներին, այնպես էլ եվրոպական նոր՝ ռենեսանսյան պլաստիկայի գեղարվեստական լեզվին: Թեև ներկայացված տեսարաններն ու դրանց հերոսները ներքուստ լարված են, սակայն բոլոր թերթերն ունեն կուպոնոցիոն գուգակշիռ, հաստատուն կառուցվածք: Կերպարները հիմնականում պատկերված են խոշոր պլանով՝ զբաղեցնելով թերթերի գրեթե ամբողջ մակերեսը: Նկարների մեծ մասը լուծված է ստվերագծային շեշտակի ռիթմով, իսկ գործողությունը ծավալվում է ձախից աջ, թղթի մակերևույթին՝ գուգահեռ: Քոչարն ընդհանրացնում ու պարզեցնում է գծանկարը՝ միաժամանակ հրաժարվելով տարածական բարդ կրճատումներից և հատումներից: Ընդ որում, նա պատկերների մեջ մուծում է նաև արխաիկ տարրեր: Այսպես, հետնելով հինարևելյան, մասնավորապես եգիպտական և ասուրական նկարիչների ու քանդակագործների օրինակին, նա իր վիպական հերոսների գլուխները ցուցադրում է պրոֆիլային՝ կիսադեմ դիրքով, ուսերն ու իրանը տալիս է ճակատային հանդիպահայաց դիրքով, իսկ ոտքերը կրկին շրջում աջ կամ ձախ:

Այդ արխաիզմից զերծ է միայն «Դավիթը և Քուռկիկ Ջալալին» առավել խոշոր ջրանկարը *(նկար 6)*, որի արտահայտիչ լեզուն ու ոճը լիովին համահունչ են ձևի դասական պատկերացմանը: Կերպարների պլաստիկական մշակումն այստեղ չափազանց եռանդուն է: Քոչարը ոչ

միայն չի շեշտում հարթությունը, այլև նույնիսկ ջանում է «հաղթահարել» այն՝ առավելագույնս մոտեցնելով, առաջ մղելով իր հերոսներին, ամբողջ պատկերը նմանեցնելով սովետապատ բարձրաքանդակի*։ Դավթի թիկնեղ ու հաղթ մարմինը և ձիու խոշոր խոնարհ գլուխը տրված են դիմացից։ Ծավալների լուսաստվերային հյութեղ ծեփվածքն ու ընդհանրացված գծանկարը պատկերին հաղորդում են մոնումենտալ թափ և օժտում գեղարվեստական բացառիկ ուժով։ Պատահական չէ, որ Քոչարի գրաֆիկական հենց այս աշխատանքն է զետեղվել նաև հորեյանական մեկ այլ հրատարակության մեջ՝ 1939-ին լույս տեսած «Սասունցի Դավիթ» նկարագարող շքեղ պատկերագրքում [7], որի կազմը նկարագարող է Հակոբ Կոչոյանը, իսկ կազմատակը, տիտղոսատը և անվանաթերթը ձևավորել է Տարագրոս Տեր-Վարդանյանը։ Քոչարի գուաշից բացի, գրքում ընդգրկված են նաև 35 այլ՝ սև-սպիտակ և գունավոր էջադիր պատկերներ, որոնց հեղինակներն են նկարիչներ Հակոբ Կոչոյանը, Գաբրիել Գյուրջյանը, Մեդրակ Ռաշմաճյանը, Աշոտ Մամաջանյանը, Հովհաննես Շավարշը, Միեր Աբեղյանը, Սարգիս Ալեքսանյանը և քանդակագործ Մուրեն Ստեփանյանը։

Հետագայում Քոչարը քանիցս դիմել է ժողովրդական դյուցազնավեպի թեմաներին։ Գրաֆիկական այդ պատկերներից հատկապես հետաքրքիր են 1969 թվականին «Գարուն» ամսագրում վերատպված «Սյրա Մելիքը փորձում է Դավթին ոսկով և կրակով» (*նկար 8*), «Դավթի և Քուռիկի Ջալալու հանդիպումը» (*նկար 9*) և «Դավիթն ու արաբ ծերունին» (*նկար 10*) գծանկարները, որոնք Քոչարն ստեղծել է բանասիրական գիտությունների դոկտոր, բանահավաք և էպոսագետ Գրիգոր Գրիգորյանի խնդրանքով՝ ամսագրի նույն համարում զետեղված, դյուցազնավեպի երրորդ ճյուղին վերաբերող նորահայտ պատումը նկարագարողելու համար [8]։ Քանի որ այդ գծանկարները մանրամասնորեն ներկայացված ու վերլուծված են Արմինե Բաղդասարյանի վերոհիշյալ աշխատության մեջ [6, էջ 48-50], մենք կանգ չենք առնի դրանց գեղարվեստական առանձնահատկությունների ու արժանիքների վրա։ Միայն նշենք, որ 1939-ին Քոչարի ստեղծած նկարաշարքի համեմատությամբ դրանք լուծված են ոչ թե քանդականման վիմակերտ, այլ ուրվագծային փոքր-ինչ սխեմատիկ, պարզունակ ոճով։

Սասունցի Դավթի ձիարձանը: Եթե 1966 թվականին ծագումով լեռնֆրանսիացի արվեստաբան և արվեստի քննադատ Վալդեմար Ժորժը,

* Ինչպես նկատել է արվեստաբան Արմինե Բաղդասարյանը, գրաֆիկական այդ աշխատանքի լուսանկարը շփոթության մեջ է գցել արևելյան և միջինասիական դիցաբանությանը նվիրված մի շարք գրքերի հեղինակներ Տ.Վ. Մուրավյովային և Օ.Ս. Կունիցկայային, որոնք Քոչարի ջրանկարը վերատպել ու թուրիմացաբար ներկայացրել են որպես բարձրաքանդակ [6, էջ 25]։

հետադարձ հայացք նետելով Քոչարի փարիզյան շրջանի վրա, վերջինիս Տարածական նկարչությունը որակեց որպես «Ժամանակակից արուեստի մեծագույն յաղթանակներէն մեկը» [9, էջ 27], ապա ստեղծագործական իսկական սխրանք պետք է համարել նրա մոնումենտալ պլաստիկայի լավագույն նմուշները, մասնավորապես 1959-ին Երևանում տեղադրված Սասունցի Դավթի ձիարձանը (*նկար 12*): Քանդակի վրա աշխատանքներն սկսվել են դեռ 1939-ին՝ հայկական էպոսի գրաֆիկական վերոհիշյալ նկարաշարքին զուգընթաց: Սեղմ ժամկետներում, կոթողային ծանրանիստ արձանագործության բնագավառում գրեթե փորձ չունեցող Քոչարին հանձնարարված էր Հայաստանում առաջին անգամ ստեղծել հեծյալ հերոսի մեծածավալ հուշարձան*։ Երեքմետրանոց գիպսե արձանը կերտելու համար վարպետից պահանջվեց ընդամենը 18 օր (այլ տվյալներով՝ մեկուկես ամիս): Ազգային վիպերգության հազարամյա տարեդարձի օրերին՝ 1939-ի սեպտեմբերին, այն առժամանակ կանգնեցվեց Երևանի կայարանամերձ հրապարակում, որտեղ քսան տարի անց իր վերջնական գրանցումն ստացավ «Սասունցի Դավթի» 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, «տեղական նացիոնալիզմի» մեղադրանքով 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, աղոտ պատկերացում են տալիս միայն պահպանված հատուկենտ լուսանկարները (*նկար 11*)*:

Քոչարը հայտնվեց նույն իրավիճակում, որում դրանից հարյուրամյակներ առաջ հայտնվել էր Լեոնարդո դա Վինչին, երբ Միլանը գրաված ֆրանսիացի աղետնազեն նետաձիգները ջարդուփշուր արեցին Ֆրանչեսկո Սֆորցայի ձիարձանի՝ արդեն ձուլման պատրաստ կավե մոդելը: Հայտնի է, որ տարիներ իսկ առաջ այդ աշխատանքը վերականգնելու համար Լեոնարդոն չունեցավ ո՛չ ժամանակ, ո՛չ բարոյա-

* Երվանդ Քոչարի կնոջ՝ Մանիկ Մկրտչյանի վկայությամբ հորեյանական հանդիսություններից երեք ամիս առաջ՝ մինչև Քոչարին դիմելը, Սասունցի Դավթի ձիարձանը կերտելու առաջադրանքը տրվել է արձանագործներ Արա Սարգսյանին, Սուրեն Ստեփանյանին և Այծեմնիկ Ուրարտուին: Սակայն նրանք հրաժարվել են պատվերից՝ հայտարարելով, որ մեծածավալ այդ գործն ավարտելու համար կպահանջվի առնվազն երկու տարի [10, էջ 95]:

* Դրանցից մեկը տպագրվել է Երևանում հրատարակվող «Коммунист» թերթի՝ 1939 թվականի սեպտեմբերի 16-ին «Սասունցի Դավթի» էպոսի 1000-ամյակին նվիրված հորեյանական համարում:

կան ուժ: Քոչարի դեպքում, բարեբախտաբար, այլ ելք գտնվեց. 1957-ին նա կրկին անդրադարձավ «Սասունցի Դավթին», և արդեն 1959-ի դեկտեմբերի 3-ին արձանագործի «պղնձե հեծյալը» մեծ հանդիսությամբ տեղակայվեց մայրաքաղաքի կայարանամերձ նույն հրապարակում՝ դառնալով Երևանի խորհրդանիշներից մեկը: Ինչպես գրում է Ռուբեն Դրամբյանը. «...տարիներն ապարդյուն չանցան, ժամանակն օգնեց քանդակագործին մի շարք էական փոփոխություններ մտցնել» [11, էջ 10]: Խոշորացնելով քանդակի չափսերը (արձանի բարձրությունը 6,5 մետր է, պատվանդանի հետ՝ 12,5 մետր), Քոչարը վճռողաբար վերաձևեց այն: Նա հրաժարվեց հորինվածքը ծանրաբեռնող մանրամասներից, մասնավորապես Քուռկիկ Ջալալու սմբակների տակ գալարվող թշնամիների՝ արաբ զինվորների ֆիգուրներից, շտկեց պղնձակոփ արձանի համաչափությունը և, ամփոփելով պլաստիկ ձևերը, հեծյալի ու ձիու կերպարներին հաղորդեց կուռ միասնություն:

Քանդակը ուշադրություն է գրավում զարմանալի ներդաշնակությամբ և ամբողջությամբ: Դավիթը ներկայացված է ցատկելու պատրաստ նժույգի 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, Միքելանջելոյի մարմարե Դավթին՝ իր բիբլիական անվանակցին նմանվող Քոչարի Դավիթը միաժամանակ պահպանում է ազգային ցայտուն դիմագծերը՝ ընկալվելով որպես հայ ժողովրդի ծոցից ելած դյուցազնի հավաքական կերպար: Ի տարբերություն զիպսե քանդակի՝ նորոգված արձանում հայկական ավանդազրույցի հերոսը ոչ թե սխրության անշրջանկատ ծարավով կամ տղայական իգիթությամբ, այլ արդարակյաց և իմաստավոր բարկությամբ դրդված հասուն, խելահաս ու քաջարի այր է: Գերմարդկային ուժ է քամհարում Դավթի մարմինը, ուռել-պրկվել են նրա ամրապինդ, լեռ մկանները: Քոչարը փոքր-ինչ շեղվում է անատոմիական կանոններից, խեղաթյուրում ու չափազանցում իրական ձևերը՝ գեղարվեստական մեծ համոզությամբ բացահայտելով վիպական հերոսի ֆիզիկական և հոգևոր արժանիքները: Դավթի մարմնին կիպ նստած զգեստը ոչ միայն չի խաթարում կերպարի ընդհանուր բնութագիրը, այլև շեշտում է նրա ատլետիկ, հաղթ կազմվածքը: Բոբիկ ոտքերին քուղակապված հաստ սանդալները, թավ թելախավով երիզված վարտիքը, հերոսի իրանը զրկող լայն մեջքակապը, բաց օձիքով քաթանե շապիկը, կարճ պատմուճանը, 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 գորականին, 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 հարագատ 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 ձախ տեսանկյունը ցուցադրում է հեծյալի թեթև սլացքի, խոյացման պահը: Հերոսի ծավալած և ձիու թարթին հաված ոտքը, խռիվ մազերը, կայծակնափայլ թուրն ու քամուց ծածանվող բարակ թիկնոցը հստակորեն ուրվագծվում են երկնքի ֆոնին՝ հարուցելով շղթայագերծ 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 կազմվածք. իր հաղթ մարմնի ծանրությամբ դյուցազնը կարծես նեղում էր նրան: Ձիարձանի վերջին՝ մետաղյա տարբերակում կենդանին չունի այդ թերությունները: Համաշխարհային կերպարվեստի ողջ պատմության մեջ բացառիկ են ձիարձանների այն օրինակները, որոնցում նժույգին ոչ միայն գեղարվեստական, այլև գաղափարական նույնքան կարևոր դեր է հատկացված, որքան Սասունցի Դավթի քանդակում: Այդ առումով Քոչարի «պղնձե հեծյալը» համահունչ է, թերևս, միայն Էստեն Մորիս Ֆալկոնեի՝ 1782 թվականին Սանկտ Պետերբուրգում տեղադրված Պետրոս Մեծի հանրահայտ ձիարձանին:

Աշխատանքի ընթացքում Քոչարը բախվեց նույն բարդություններին ու խոչընդոտներին, որոնք ժամանակին դարանել էին նաև Ֆալկոնեին: Ձին պետք է համակված լիներ բուռն շարժումով ու ներքին խանդով, բայց դրա հետ մեկտեղ պահպաներ կայուն հավասարակշռություն, լիներ ոչ միայն կայտառ ու թեթև, այլև ծանրազին ու անհեղաթափ, մի խոսքով՝ համատեղեր իր իսկ անձնավորած բնության տարերքի ազատությունը և զորությունը: Այդ խնդիրներին Քոչարը փայլուն լուծումներ տվեց: Հետևի ոտքերին հենված, դիմացիները գետնից պոկած, իր գեղեցիկ ու մտառու գլուխը հակած Քուռկիկ

Ջալալին կարծես թե պաղել, անշարժացել է պատվանդանին՝ իր հաղթամկան մարմնով ոստնելու, առաջ մղվելու, սուրալու 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 ներքնից 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: Քոչարը գործ ունի խոշոր, լայնարձակ ծավալների ու հարթությունների հետ և միայն անհրաժեշտության դեպքում է քանդակն աշխուժացնում գրաֆիկորեն եզրագծով, դրվագով կամ ընդելուզված հատվածներով: Կոկ ու կորնթարդ ձևերի ներհակ համադրությունը հատկապես տպավորիչ է Քոռնկիկ Ջալալու կերպարում, որի պարզորոշ ուրվապատկերը հաստատում է ֆիզիկական ուժի, գործության գաղափարը, այնինչ կենդանու բաշի խիտ հերափնջերը և աղբյուրացած թավառատ պոչը (ըստ ավանդության՝ դրանով էր նա ջնջում թշնամիներին) արտահայտում են շարժման, հոգևոր ազատության գաղափարը:

Արձանը դրված է բազալտե անկոփ խոշոր քարերից կառուցված համեմատաբար ցածր ու վարձիգ 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 քառանիստ խարիսխը կատարում էր սոսկ հենարանի դեր ու չէր կրում բովանդակային իմաստ, ապա ներկայիս՝ բնական տեսք ստացած, սևակուճ անտաշ քարերից բարդ-

ված ժայռանման պատվանդանն ընկալվում է որպես հուշակոթողի անբաժան մաս, որը ոչ միայն ունի ճարտարապետական կոնստրուկտիվ գործառույթ, 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 Քուռկիկ Ջալալու 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 գորությունը 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 Դաւիթ»ի պատուանդանը: Պատուանդանից դուրս են մնացել հրեղէն ձիու ոտքերը: Հայաստանը փոքր է... Ես կարող էի վիթխարի ժայռաբեկորներ բերել ու պատուանդան դարձնել մեր Դաւիթի 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 Դաւիթն ու իր ձին. մեծ է մեր ժողովրդի հոգեկան կորովն ու թռիչքը» [9, էջ 13]:

Տեխնիկական որոշ խնդիրներ առաջացան ձիարձանը պատվանդանին ամրացնելու կապակցությամբ: Անհրաժեշտ էր մետաղյա ծանրաձուլ շուրջ 3,5 տոննա քաշ ունեցող քանդակը հենարանին առկցել այնպես, որպեսզի բացառվեր «պղնձե հեծյալի» կործվելու, շուռ գալու հնարավոր վտանգը: Բեռնվածության զգալի մասը պետք է ընկներ ձիու հետևի ոտքերի վրա, սակայն դրանով բավարարվելը կնշանակեր վտանգել ողջ նախագիծը: Այդ իսկ պատճառով երկու բնական հենակետերին արվեստագետն ավելացրեց ևս մի հենակ: Քուռկիկ Ջալալու՝ ալիքներով վայր իջնող և վերնամասում պինդ օղակապված լայնածայ պոչն էլ հենց դարձավ այդ երրորդ՝ առավել կայուն, հուսալի կետը:

Միմվոլիկ նշանակությամբ օժտված 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 պարտական էին իրենց ծագումով, որտեղից նրանք քաղում էին իրենց գերմարդկային ուժը» [12]:

Ինչպես տեսնում ենք, կոթողի խնամքով մտածված, սերտորեն փոխկապված բոլոր մանրամասները կազմում են գեղարվեստական բարեձև ու պատկերավոր միասնություն, ինչն էլ, ի վերջո, կանխորոշեց «Սասունցի Դավթի» աննախադեպ հաջողությունը և հիրավի համընդհանուր, համազգային ճանաչումը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ
e-mail: instart@sci.am

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Ա. Վ. Աղասյան

Սասունցի Դավթի կերպարը Երվանդ Քոչարի արվեստում

Երվանդ Քոչարի ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում «Սասնա ծռեր» հայկական ժողովրդական դյուցազնավեպի գլխավոր հերոսների և մասնավորապես Սասունցի Դավթի կերպարով ներշնչված ստեղծագործությունները: Դրանք են 1939 թվականին մեր ազգային էպոսի 1000-ամյա հոբելյանի առիթով ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի մոսկովյան և լենինգրադյան հրատարակչատների համատեղ ջանքերով լույս տեսած «Սասունցի Դավթի» համահավաք բնագրի ռուսերեն թարգմանությունը նկարագարող էջադիր յոթ գծապատկերները, ինչպես նաև 1959-ին Երևանի կայարանամերձ հրապարակում տեղադրված Սասունցի Դավթի պղնձակոփ մոնումենտալ ձևարձանը:

Վիպերգությունը նկարագարող պատկերներում Քոչարը կանգ է առել մի քանի հանգուցային դրվագների վրա, որոնցում նրան հաջողվել է խտացնել գրական հուշարձանի գաղափարական ու բարոյական խորիմաստ բովանդակությունը, հայրենասիրական պաթոսը և հերոսական ոգին: Նա գտել է նաև էպոսի չափասառնի ու բանաստեղծական բարձր հանգը տեսողական համարժեք ձևերով արտահայտելու գեղարվեստական յուրահատուկ ոճ. հերոսավեպում նկարագրված տեսարանները ներկայացված են որպես միջնադարյան քարտաշ վարպետի ձեռամբ կատարված ժայռավոր բարձրաքանդակներ:

Սասունցի Դավթի ձևարձանի կոմպոզիցիոն բարդ կառուցվածքը, նպաստավոր, շահավետ տեսանկյունների և դիտակետերի առատությունը Քոչարի կոթողում գուցե գործով են կերպարային ամփոփ ու հավաք բնութագրի հետ: Արվեստագետը հասել է գեղարվեստական ընդհանրացման և պայմանաձևի այն աստիճանին, երբ նույնիսկ համամասնությունների որոշակի խաթարումը դիտողին դժգոհելու կամ առարկելու առիթ չի տալիս:

Член-корреспондент НАН РА А. В. Агасян

Образ Давида Сасунского в искусстве Ерванда Кочара

В творческом наследии Ерванда Кочара особое место занимают произведения, при создании которых источником вдохновения для мастера стали образы героев армянского народного эпоса «Сасунские храбрецы» («Неистовые сасунцы») и, в первую очередь, образ его главного действующего лица – Давида Сасунского. Имеем в виду семь графических полосных, данных во весь лист

иллюстраций, выполненных Кочаром для русского перевода сводного текста эпоса, изданного московским и ленинградским отделениями издательства Академии наук СССР в 1939 г., а также установленный в 1959 г. на привокзальной площади Еревана, выкованный из меди конный памятник Давиду Сасунскому.

В иллюстрациях к эпосу Кочар остановился на нескольких наиболее важных, узловых эпизодах и сценах, в которых ему удалось в лаконичной, но крайне выразительной художественной форме передать глубокий идейный смысл и нравственное содержание, патриотический пафос и героический дух литературного памятника. Он также избрал не совсем обычный в области графики метод и стиль изображения для передачи в адекватной визуальной форме высокого поэтического слога и четкого, строго размеренного ритма эпического повествования: описанные в тексте сцены представлены в виде будто высеченных в камне рукой средневекового мастера, несколько «попорченных временем» монументальных рельефов.

Сложный композиционный строй конного памятника Давиду Сасунскому, обилие выгодных ракурсов и точек зрения совмещены здесь с широко обобщенной и емкой по содержанию образной характеристикой. Скульптор сумел достичь той степени художественной условности, при которой даже некоторая искаженность форм и нарушение естественных пропорций воспринимаются зрителем с пониманием.

Corresponding member of NAS RA A. V. Aghasyan

The Character of David of Sasun in Yervand Kochar's Art

In the creative legacy of Yervand Kochar, a special place is given to the main characters of the Armenian national heroic epic “Daredevils of Sasun”, the artworks inspired by the character of David of Sasun in particular. Those are: the seven inset graphic drawings, which illustrate the Russian translation of the consolidated original text of “David of Sasun”, published in 1939 through joint efforts of the Moscow and Leningrad Publishing Houses of the USSR Academy of Sciences to mark the 1000th anniversary of our national epic, and the monumental copper equestrian statue of David of Sasun, erected in 1959 in the Railway Station Square in Yerevan.

In the images, illustrating the epic, Kochar focused on some key episodes, in which he successfully condensed the profound ideological and moral content of the literary monument, its patriotic pathos and heroic spirit. He also found a unique artistic style to express in visually adequate shapes the smooth compositional rhythm and lofty poetic rhyme of the epic: the scenes described in the heroic poem are presented in the form of bas-reliefs carved by hands of medieval master stonemasons.

The complex compositional structure of the equestrian monument of David of Sasun, a number of angles and points of observation well combine with the laconic and compact characterization. The sculptor obtained such a level of artistic generalization and conditional form, that even some distortion of proportions does not cause resentment or objection on behalf of the viewer.

Գրականություն

1. «Սասունցի Դավիթ» հերոսական էպոսի հազարամյա հոբելյանը/ Խորհրդային գրականություն, Երևան, 1939, № 8-9, էջ 149-173:
2. *Սասունցի Դավիթ*: Հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, Հայկական ԽՍՀ Պետական հրատարակչություն, 1939, 382 էջ:
3. *Давид Сасунский*. Армянский народный эпос. Москва-Ленинград, Издательство Академии наук СССР, 1939, 388 с.
4. *Ս. Հար.*, Դուրս շարտել ժողովրդի թշնամիներին կերպարվեստի ֆրոնտից / Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1937, 2 հոկտեմբերի:
5. Հոբելյանական հրատարակություններ / Գրական թերթ, Երևան, 1939, 15 սեպտեմբերի:
6. *Արմինե Բաղդասարյան*, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի և նրա գրական մշակումների նկարագրողումները, Երևան, Էդիթ Պրինտ, 2012, 71 էջ:
7. *Սասունցի Դավիթ*: Նկարագարող ալբոմ, Երևան-Թբիլիսի, Լուսհրատ, 1939, 37 էջ:
8. *Գրիգոր Գրիգորյան*, Սասունցի Դավիթ / Գարուն, Երևան, 1969, № 7, էջ 2-15:
9. *Վալտենար Շորժ*, Քոչար եւ նկարչութիւնը տարածութեան մէջ, Պէրուր, «Մէսրոպ» տպարան, 1972, 62 էջ:
10. Մաւեսորո Քոչարը հուշերի անդրադարձում, Երևան, Անտարես, 2016, 311 էջ:
11. Հայկական ՍՍՌ արվեստի վաստակավոր գործիչ Երվանդ Քոչար: Կատալոգ, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1965, 64 էջ:
12. *Камилла Тревер*. Водный Антей армянского эпоса / Коммунист, Ереван, 1939, 16 сентября.