



ՀԱՆՐԱԿՐԹԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԾՐԱԳՐԵՐ ԻՐԱԿԱՆԱՑՆՈՂ

ՈւՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅԱՆ ՀԵՐԹԱԿԱՆ ԱՏԵՍԱԿՈՐՄԱՆ ԵՆԹԱԿԱ ՈւՍՈՒՑՉԻ

ՎԵՐԱՊԱՏՐԱՍՏՈՒՄ

ՀԵՏԱԶՈՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔ

Թե՛մա՝ Իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը հայ կերպարվեստում

Հետազոտող՝ Միրզախանյան Հրաչ

Ղեկավար՝ Լ. Իսկոյան (մանկ. գ. թ. դոցենտ)

Երևան 2022

Բովանդակություն

Ներածություն	3
Գլուխ 1	
Իմպրեսիոնիզմը նկարչության մեջ.....	5
Գլուխ 2	
«Իմպրեսիոնիզմ. նկարիչ հայեր».....	10
Եզրակացություն	26
Գրականության ցանկ	27

Ներածություն

Իմպրեսիոնիզմ (ֆր.՝ Impressionisme, impression - Տպավորություն), ուղղություն արվեստում XIX դարի վերջին, XX դարի սկզբին: Ծագել է ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ, 1860-ական թվականների վերջին 1870-ական թվականների սկզբին (Էդուարդ Մանե, Էդգար Դեգա, Կլոդ Մոնե, Կամիլ Պիսսարո, Ալֆրեդ Միսլեյ, Օգյուստ Ռենուար և ուրիշներ):

«Իմպրեսիոնիզմը» որպես տերմին սկսեց օգտագործվել 1874 թվականի ցուցահանդեսից հետո, որտեղ ցուցադրված էր Կլոդ Մոնեի «Տպավորություն: Ծագող արևը» («Impression Soleil levant», 1872, Փարիզ) նկարը: Պատահականորեն ընտրված տերմինն ընդգծում էր ուղղության էական կողմը՝ հարաշարժ իրականության տպավորությունների, ապրումների կապակցված պահերի անմիջական արտացոլում: 19-րդ դարի Ֆրանսիական մշակույթը յուրահատուկ է: Այսպես ասած «պաշտոնական» մշակութային միջավայրը՝ Ակադեմիա, Կոնսերվատորիա, Օպերա, Մալոններ, խիստ պահպանողական (կոնսերվատիվ) են: Որևէ այլ երկրում «մահացած» սովորույթները (տրադիցիաներ) այդպիսի ուժ չունեն, ինչպես Ֆրանսիայում: Մակայն դրան զուգահեռ, որևէ այլ երկրում չկան այնքան մեծ թվով և այնպիսի մոլեռանդ «որոնողներ», մշակութային նորարարներ, ովքեր համառ էին և անձնագոհ իրենց գործի հանդեպ և կատաղի կերպով պայքարում էին իրենց ձեռագրի համար՝ տարիներով մշակելով այն:

Երկրորդ կայսրության ժամանակաշրջանում պայքար է գնում նատուրալիզմի և ռեալիզմի համար: Այդպիսի պայքար նատուրալիզմի և ռեալիզմի դեմ տարվել է նաև 19-րդ դարի 80-ական թվականներին: Այդ պայքարի արդյունքում ծնվում է իմպրեսիոնիզմը: Պակաս ջանքեր չի պահանջում նաև սիմվոլիզմի ներդրումը: Այդ իսկ պատճառով Դեբյուսիի ամբողջ գործունեությունը կարելի է ասել, որ պայքար է հին ակադեմիական սովորույթների դեմ: Այդ համառ պայքարը «նոր մշակույթի» համար Փարիզը վերածել էր գեղանկարիչների, բանաստղծների, երաժիշտների «լաբորատորիայի»: Փարիզի այսօրինակ կենտրոնացումը գեղարվեստի վրա, բացատրվում է նրանով, որ բազմաթիվ պատմական հանգամանքներ Փարիզը վերածել էին բուրժուազիայի գեղարվեստական կենտրոնի: Դեռ հին ռեժիմի

Ժամանակ՝ 18-րդ դարում, Փարիզն իր ծաղկող մշակութային սալոններով յուրօրինակ կենտրոն էր հարուստ բուրժուաների և պալատականների համար: Կոմպոզիտորներ, վիրտուոզ-երաժիշտներ, պոետներ, գեղանկարիչներ, փիլիսոփաներ իրենց գեղարվեստական գաղափարների ձևավորման համար համապատասխան միջավայր էին գտնում այդ սալոններում: Եվ արդեն այդ ժամանակ պայքարը նոր և հին գաղափարների միջև հաճախ սուր բնույթ էր կրում: Փարիզում առկա լայնարձակ գեղարվեստական մեցենասությունը գրավեց մեծ թվով արվեստագետների:

Պետք չէ կարծել, թե այս արվեստագետներին, հատկապես վերջին 50 տարիների ընթացքում, առանձնապես հուզում էին առաջնային սոցիալական գաղափարները: Ընդհակառակը՝ Երրորդ հանրապետության նորարար արվեստագետները չէին ցանկանում որևէ փոփոխություն հասարակական կարգում: Նրանք բացարձակապես անտարբեր էին ցածր դասերի ճակատագրի նկատմամբ և ընդհանրապես չէին հետաքրքրվում հասարակության վերադասավորման հարցերով: Նրանք առաջին հերթին ցանկանում էին մարդուն ազատել «կյանքի պրոզայից», տալով նրան գեղարվեստական զգացողությունների «սահմանափակ» աշխարհը, որոնք իրենց կողմից դիտվում էին իբրև «վերին արժեքներ»: Արդյունքում ստացվում էր, որ նրանք հոգ են տանում բուրժուաների մասին: Հենց այդպիսի խնդիր են իրենց առաջ դրել Ֆրանսիական մշակույթի երկու ուղղությունները՝ իմպրեսիոնիզմը և սիմվոլիզմը:

Գլուխ 1

Իմպրեսիոնիզմը նկարչության մեջ

Իմպրեսիոնիզմը (ֆր.՝ Impressionnisme, impression - Տպավորություն) մի ուղղու
Իմպրեսիոնիզմը որպես երևույթ արվեստի մեջ

Իմպրեսիոնիզմը 19-րդ դարի վերջին քառորդի ֆրանսիական արվեստի ամենավառ և
հետաքրքիր ուղղություններից մեկն է, որը ծնվել է շատ բարդ միջավայրում, որը
բնութագրվում է խայտաբղետությամբ և հակադրություններով և խթան է սովել
բազմաթիվ ժամանակակից միտումների առաջացմանը: Ռուսաստանում
իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունն ապրել են Կ.Բալմոնտը, Անդրեյ Բելին,
Ստրավինսկին, Կ.Կորովինը, վաղ շրջանի Վ.Մերովը, ինչպես նաև Ի.Գրաբարը:

Սովորաբար «իմպրեսիոնիզմ» տերմինը նշանակում է ուղղություն գեղանկարչության
մեջ, թեև դրա գաղափարներն իրենց մարմնավորումն են գտել արվեստի այլ ձևերում,
օրինակ՝ երաժշտության մեջ:

Իմպրեսիոնիզմի կարևոր սկզբունքը տիպականությունից շեղումն էր:
Անցողիկությունը, պատահական տեսքը մտել է արվեստ, կարծես
իմպրեսիոնիստների կտավները գրել է բուլվարներով քայլող ու կյանքը վայելող
պարզ անցորդը: Դա տեսլականի հեղափոխություն էր:

Իմպրեսիոնիզմը նկարչության մեջ

1874 թվականի գարնանը մի խումբ երիտասարդ նկարիչներ, այդ թվում՝ Մոնեն,
Ռենուարը, Պիգարոն, Սիսլին, Դեգան, Սեզանն ու Բերտ Մորիզոն, անտեսեցին
պաշտոնական Մալոնը և

բացել է իր սեփական ցուցահանդեսը: Նման արարքն ինքնին հեղափոխական էր և
կոտրեց դարավոր հիմքերը: Տարիներ պահանջվեցին, մինչև գեղանկարչության այս,
հետագայում ճանաչված դասականները կարողացան հանրությանը համոզել ոչ
միայն իրենց անկեղծության, այլև տաղանդի մեջ: Այս բոլոր տարբեր
արվեստագետներին միավորում էր ընդհանուր պայքարը ընդդեմ
պահպանողականության և արվեստում ակադեմիզմի:

Հենց 1874 թվականին Փարիզում կայացած առաջին ցուցահանդեսում հայտնվեց Կլոդ
Մոնեի նկարը, որը պատկերում էր արևածագը: Նա բոլորի ուշադրությունը գրավեց
առաջին հերթին արտասովոր վերնագրով. «Տպավորություն. Արևածագ». Բայց
նկարն ինքնին անսովոր էր, այն փոխանցում էր գույների և լույսի այդ գրեթե
խուսափողական, փոփոխական խաղը: Հենց այս նկարի անունը՝ «Տպավորություն»,
լրագրողներից մեկի ծաղրի շնորհիվ հիմք դրեց գեղանկարչության մի ամբողջ

տենդենցի, որը կոչվում է իմպրեսիոնիզմ (ֆրանսերեն «impression» - տպավորություն բառից):

Վստահելիությունը գոհաբերվեց անձնական ընկալմանը. իմպրեսիոնիստները, կախված իրենց տեսլականից, կարող էին գրել երկինքը կանաչ, իսկ խոտը կապույտ, նրանց նատյուրմորտների պտուղները անճանաչելի էին, մարդկային կերպարները՝ անորոշ և ուրվագծային: Կարևորը ոչ թե պատկերվածն էր, այլ «ինչպես»-ը: Օբյեկտը առիթ դարձավ տեսողական խնդիրների լուծման համար:

Իմպրեսիոնիստները նաև թարմացրել են երանգավորումը, նրանք հրաժարվել են մուգ, հողեղեն ներկերից և լաբերից և մաքուր, սպեկտրալ գույներ են կիրառել կտավի վրա՝ գրեթե առանց դրանք նախապես գունապնակում խառնելու: Նրանց կտավների պայմանական, «թանգարանային» սետությունը տեղի է տալիս գունավոր ստվերների խաղին:

Ներկերի համար արդեն պատրաստ և կրելու համար հարմար մետաղական խողովակների հայտնագործության շնորհիվ նկարիչները կարողացան լքել իրենց արհեստանոցները: Շրջապատող աշխարհի փոխանցման մեջ առավելագույն անմիջականության ձգտող իմպրեսիոնիստներն առաջին անգամ արվեստի պատմության մեջ սկսեցին նկարել հիմնականում բաց երկնքի տակ և բարձրացրին բնությունից ուրվագծի կարևորությունը, որը գրեթե փոխարինեց նկարչության ավանդական տեսակը, խնամքով և դանդաղ ստեղծվել ստուդիայում: Բաց երկնքի տակ աշխատելու հենց մեթոդի շնորհիվ լանդշաֆտը, ներառյալ նրանց հայտնաբերած քաղաքային լանդշաֆտը, շատ կարևոր տեղ էր գրավում իմպրեսիոնիստների արվեստում: Նրանց համար գլխավոր թեման դողացող լույսն էր, օդը, որի մեջ, կարծես, ընկղմված են մարդիկ և առարկաները: Նրանց նկարներում զգացվում էր քամին, խոնավ, արևից տաքացած երկիրը: Նրանք ձգտում էին ցույց տալ բնության գույնի զարմանալի հարստությունը:

Իմպրեսիոնիզմարվեստ մտցրեց նոր թեմաներ՝ քաղաքի առօրյան, փողոցների լանդշաֆտները և ժամանցը: Դրա թեմատիկ և սյուժետային շրջանակը շատ լայն էր: Իրենց բնանկարներում, դիմանկարներում և բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներում արվեստագետները ձգտում են պահպանել «առաջին տպավորության» անաչառությունը, ուժն ու թարմությունը՝ չխորանալով առանձին մանրամասների մեջ, որտեղ աշխարհը անընդհատ փոփոխվող երևույթ է:

Իմպրեսիոնիստ նկարիչներ

Իմպրեսիոնիզմի կենտրոնական դեմքերն էին Սեզանը, Դեգան, Մանեն, Մոնեն, Պիսարոն, Ռենուարը և Միսլին, և նրանցից յուրաքանչյուրի ներդրումը նրա զարգացման գործում եզակի է: Եկեք մանրամասն նայենք նրանցից մի քանիսի աշխատանքին:

Կլոդ Մոնե

Կլոդ Մոնեի անունը (1840-1926) հաճախ կապված է իմպրեսիոնիզմի այնպիսի նվաճումների հետ, ինչպիսիք են լուսավորության խուսափողական անցումային վիճակների փոխանցումը, լույսի և օդի թրթռումը, դրանց փոխկապակցումը անդադար փոփոխությունների և փոխակերպումների գործընթացում: Աշխատել է հիմնականում բնանկարի բնագավառում: Կլոդ Մոնեն նկարել է ընդհանուր առմամբ մոտ 200 կտավ, այդ թվում՝ «Նախաձաշը խոտի վրա», «Յասամանները արևի տակ», «Կապույտները բուլվարը» և այլն:

Մոնեի վաղ շրջանի աշխատանքները բավականին ավանդական են: Դրանցում դեռ կան մարդկային կերպարներ, որոնք հետագայում աստիճանաբար անհետանում են նրա նկարներից: 1870-ական թվականներին վերջապես ձևավորվեց նկարչի իմպրեսիոնիստական ոճը, ով իրեն ամբողջությամբ նվիրել էր բնապատկերին, և նրա գործերի դեկորատիվ էֆեկտը ուժեղացավ: Օդի շարժման զգացողությունը ուժեղանում է հենց նկարի հյուսվածքով. այն դադարում է հարթ լինել, բայց բաղկացած է առանձին բծերից-հարվածներից: Նա միտումնավոր այնպես է կառուցում կոմպոզիցիան, որ նկարը կյանքի հոսքից պատահականորեն պոկված բեկորի տպավորություն է թողնում: Առաջիններից մեկը՝ Կլոդ Մոնեն սկսում է ստեղծել մի շարք նկարներ, որոնցում նույն մոտիվը կրկնվում է տարվա և օրվա տարբեր ժամանակներում՝ տարբեր լուսավորության և եղանակային պայմաններում:

Մոնեն ձգտում էր ցույց տալ իր շրջապատի կյանքը իր ողջ բազմազանությամբ. արևի փայլի խաղը ջրի ճոճվող մակերևույթի վրա, հանգստացողների բազմամարդ խայտաբղետ ամբոխը, որը լուծվում է լանդշաֆտի մեջ և կազմում նրա հետ մեկ ամբողջություն:

Էդգար Դեգա

Էդգար Դեգան հայտնի դարձավ մարդու մարմինը շարժման մեջ պատկերելու իր յուրահատուկ հմտությամբ: Էդգար Դեգան օգտագործում էր տարբեր գույներ, բայց նախընտրում էր պաստելները: Էդգարի արվեստի կենտրոնը միշտ եղել է տղամարդը, մինչդեռ բնանկարը՝ իմպրեսիոնիստների գրեթե առաջատար ժանրը, էական դեր չի խաղացել նրա ստեղծագործության մեջ: Լինելով Էնգրեսի մեծ երկրպագու՝ նա բացառիկ նշանակություն էր տալիս գծանկարին, հետաքրքրվում էր Պուսենով և կրկնօրինակում նրա նկարները:

Դեգան սկսեց նկարել ձիեր, մրցավազք, ջոկեյներ: Շարժումը փոխանցելու գործում Դեգայի նորարարությունը անքակտելիորեն կապված է նրա կոմպոզիցիոն վարպետության հետ: Նրա մեջ նույնիսկ ավելի, քան Մանեի մոտ, զգացվում է ականա, պատահականություն, կյանքի հոսքից առանձին դրվագի պոկելը: Նա դրան

հասնում է անսպասելի ասիմետրիաներով և անսովոր տեսակետներով (հաճախ վերևից կամ կողքից, անկյան տակ):

Նրա հիմնական թեմաները բալետի և ձիարշավի աշխարհն են, միայն հազվադեպ դեպքերում է նա դուրս գալիս դրանց սահմաններից՝ անդրադառնալով փարիզյան բոհեմիայի կյանքին, պատկերելով ջրադասներ, արդուկողներ և լվացքուհիներ:

Ալֆրեդ Միսլի

Իմպրեսիոնիստներից պետք է նշել նաև Ալֆրեդ Միսլիի (1839-1899) անունը: Նա՝ Ֆրանսիայում ապրած անգլիացին, իմպրեսիոնիզմի դասականներից ամենաչափավորն է: Միսլին կիրառում էր իմպրեսիոնիստական մեթոդը՝ չտարվելով դրա ծայրահեղություններից և չխուսափելով նյութականությունից՝ արտահայտելու սերը բնության, նրա քնարական փորձառության հանդեպ:

Նա կարողացավ փոխանցել պարզ ձևեռային առավոտի մաքուր օդը, արևից տաքացած մառախուղի թեթև մշուշը, քամոտ օրը երկնքով վազող ամպերը: Նրա տեսականին հարուստ է երանգներով: Միսլիի բնապատկերը տրամադրության լանդշաֆտ է: Նրա պարզ լանդշաֆտները, որոնք հիմնված են մոտիվների վրա, հիմնականում նվիրված են Փարիզի շրջակայքին և Իլ-դե-Ֆրանսի բնությանը: Միսլին ամենահեշտ պատկերել է մարդով բնակեցված բնությունը, հարմարավետությունը՝ արվարձանները, գավառական քաղաքների փոքրիկ հրապարակները, տներով և նավակներով ծովածոցերի ափերը: նավամատույցում.

Նա ուշադիր նայեց երկնքին և սկսեց նկարել այնտեղից. երկինքը խորություն է հաղորդում նկարին և փոխանցում շարժում:

Ամբողջությամբ նվիրվելով մեկ նկարին, շփվելով միայն ընտանիքի հետ՝ նա ապրում է կիսախեղձ կյանք՝ ստանալով չնչին գումարներ իր նկարների համար և գնալով խորանալով պարտքերի մեջ: Նա մահացավ դարավերջին, չսպասելով փառքի շողին, Մորեթի փոքրիկ քաղաքը:

Կամիլ Պիսարրո

Կամիլ Պիսարրոյի ստեղծագործական ուղին շատ դժվար էր (1831-1903), բայց նա միակ նկարիչն էր, ով մասնակցում էր իմպրեսիոնիստների բոլոր ցուցահանդեսներին, այս շարժման մի տեսակ «պատրիարք»: Նա, ինչպես Մոնեն, հետեւողականորեն գնաց ընտրած ճանապարհով:

Սկսած բնանկարներից՝ նա աստիճանաբար զարգացնում է սեփական իմպրեսիոնիստական մեթոդը: Առաջիններից մեկը նա հրաժարվեց սև ներկ օգտագործելուց:

Պիզարոն նաև աշխատել է որպես գծագրիչ, ջրաներկարար և փորագրիչ՝ օֆորտի և վիմագրության տեխնիկայում: Գրաֆիկայի ոլորտում նա հասել է ամենամեծ նվաճումների: Բոլոր իմպրեսիոնիստներից նա ամենալավը կարողացավ փոխանցել անցողիկ և փոփոխական մթնոլորտը օֆորտի և վիմագրության մեջ: Վերջին տարիները Պիսարոյին բերեցին երկար սպասված հաջողություն և նյութական բարեկեցություն: Այսպիսով, Կամիլ Պիզարոն իր կենդանության օրոք ստացավ ճանաչում, որի մասին մնացած իմպրեսիոնիստները կարող էին միայն երագել:

Գ ու խ 2.

«Իմպրեսիոնիզմ. նկարիչ հայ եր»

Թադևոսյան Եղիշե

ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Եղիշե Թադևոսյանը հայ բնանկարչության և դիմանկարչության ճանաչված վարպետներից է: Նա իր ստեղծագործությամբ հարել է իմպրեսիոնիզմին (տպավորապաշտություն), սուրճ տվել սիմվոլիզմին (խորհրդապաշտություն), սակայն նախընտրել է աշխարհի ռեալիստական ճանաչողությունը:

Եղիշե Թադևոսյանը 1879–94 թթ-ին սովորել է Թիֆլիսի Տեր-Հակոբյան պանսիոնում, Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում: 1894–95 թթ-ին դասավանդել է Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, ապա վերադարձել է Մոսկվա: 1896 թ-ին Թադևոսյանը մասնակցել է «Պերեդվիժնիկների» 24-րդ ցուցահանդեսին, 1898 թ-ին Մոսկվայի արվեստագետների ընկերության մրցույթում նրա «Կեսօրյա ճաշ» (1896 թ.) և «Քարոզ ուղղադավաններին» (1896 թ.) կտավներն արժանացել են մրցանակների: 1898 թ-ին իր ուսուցչի՝ ռուս նկարիչ Վասիլի Պոլենովի հետ մեկնել է Պադեստին, գրեթե ամեն տարի ճամփորդել Մերձավոր Արևելքի ու Եվրոպայի երկրներում (մինչև 1914 թ.), Ռուսաստանում և Հայաստանում, ստեղծել մի շարք գործեր:

1901 թ-ից Թադևոսյանը բնակվել է Թիֆլիսում, մասնակցել տեղի և ռուսաստանյան ցուցահանդեսներին: 1916 թ-ին Թիֆլիսում աջակցել է Հայ արվեստագետների միության ստեղծմանը, ընտրվել է նախագահ, 1921 թ-ին Երևանում կազմակերպել է միության ցուցահանդեսը, մասնակցել է Թիֆլիսի «Հայարտան» աշխատանքներին: Վրաստանի Գեղարվեստի ակադեմիայի հիմնադիրներից և առաջին պրոֆեսորներից էր: Նկարիչն աշխատել է կերպարվեստի գրեթե բոլոր բնագավառներում. ստեղծել է գրաֆիկական, կիրառական արվեստի, բեմանկարչական գործեր, խճանկարներ, մանրաքանդակներ: Թադևոսյանի առաջին իսկ գործերն արտահայտում են նկարչի խոր գունազգացողությունը, ամուր գծանկարը, կատարման բարձր մակարդակը: Նրա որոշ գործերում («Դեպի պանդխտություն», 1895 թ., «Երկրպագություն խաչին», 1901 թ., և այլն) զգացվում է Վարդգես Սուրենյանցի արվեստի ազդեցությունը:

Թաղևոսյանի բնանկարները երբեմն ներառում են մեծ կամ փոքր սյուժեներ՝ «Կոմիտասը Էջմիածնի լճի մոտ» (1893 թ.), «Մեր փողոցը Վաղարշապատում» (1921 թ.) և այլն: Մեծ վարպետությամբ է պատկերել «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1929 թ.), «Հովհաննես Թումանյան» (1933 թ.), «Կոմիտաս» (1935 թ.) և այլ դիմանկարներ: Նրա արվեստում կարևոր տեղ ունեն հայ գյուղը, կենցաղը, գեղջկական կերպարները՝ «Հովիվն ու ոչխարները» (1895 թ.), «Խնձոր ունեմ խածած է» (1930 թ.) և այլն: Թաղևոսյանը մի շարք գործերում անդրադարձել է հայերի կոտորածների ուսանցյալին և ավանդույթներին. ստեղծել է նկարաշար՝ «Հոգեհաց. Արտաշեսի մահը» (1910 թ.), «Տորք Անգեղ» (1910 թ.), «Արշակ և Փառանձեմ» (1921 թ.), «XI դարի աղջիկը» (1921 թ.), նաև հին հայկական հուշարձանները պատկերող բազմաթիվ բնանկարներ: Մարդասիրական ու բարոյախոսական գաղափարներով են տոգորված նրա «Սիսարայի մահը» (1893 թ.), «Տիրամայր» (1917 թ.) կրոնական սյուժեներով գործերը: Նկարչի «Հանճարը և ամբոխը» (1909 թ.), «Քրիստոսը և փարիսեցիները» (1919 թ.) հանրահայտ պատկերները արտահայտում են բողոք քաղքենի հասարակության դեմ:

Թաղևոսյանի գործերից պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի, Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների արվեստի պետական և այլ թանգարաններում:

Թաղևոսյանի անունով Երևանում կոչվել է փողոց:

Վահրամ Մկրտչի Գայֆեճյան

Վահրամ Մկրտչի Գայֆեճյան (Գայֆեջյան, ապրիլի 14, 1879, Ախալցխա - նոյեմբերի 30, 1960, Երևան, Հայկական ԽՍՀ, ԽՍՀՄ), հայ նկարիչ: ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1954):

Վահրամ Գայֆեճյանը 1892-1901 թվականներին սովորել է Լազարյան ճեմարանում, 1901-1910 թվականներին՝ Մոսկվայի համալսարանի բժշկական և իրավաբանական ֆակուլտետներում, միաժամանակ գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում (1902-1907, ղեկավար Ս. Վ. Իվանով, Կ. Ա. Կորովին): 1912-1923 թվականներին ապրել է ծննդավայրում, կազմակերպել

գեղարվեստական ստուդիա, մասնակցել «Հայ արվեստագետների միության» (Թիֆլիս) ցուցահանդեսներին:

Աշխատել է Երևանի գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկումում (1924-1929 թվականներին՝ տնօրեն, 1955 թվականին՝ դասատու): Խորհրդահայ կերպարվեստի սկզբնավորման աչքի ընկնող ներկայացուցիչ Գայֆեճյանը ստեղծագործաբար յուրացրել է 20-րդ դարասկզբի ռուսական և արևմտաեվրոպական առաջադեմ արվեստի սկզբունքները: Նկարել է նատյուրմորտներ, բնանկարներ, դիմանկարներ, ինչպես նաև տեսարաններ զբոսայգիներից, սրճարաններից, դիմակահանդես-պարահանդեսներից:

2012 թվականի սեպտեմբերի 22-ին Ախալցխայում կայացել է Վահրամ Գայֆեճյանին նվիրված հուշատախտակի բացման հանդիսավոր արարողությունը:

Հուշատախտակը տեղադրվել է այն տանը, որտեղ ծնվել և մեծացել է հայ մեծ նկարիչը[1]:

Հուշատախտակի բացումից հետո Ախալցխայի պետական դրամատիկական թատրոնում կայացել է միջոցառմանը նվիրված համերգ, ուր հանդես են եկել Հայաստանից ժամանած «Կարին» երգի և պարի ազգագրական համույթը, կոմպոզիտոր Գևորգ Մանասյանի ղեկավարած երգչախումբը, ինչպես նաև Ախալցխայի վրացական դպրոցների պարային խմբերը:

Եր վ ան դ Ք ո չ ար ը

Երվանդ Միմոնի Քոչար (Քոչարյան) Երվանդ Քոչարը հայ քանդակագործության և գեղանկարչության ամենանշանավոր ներկայացուցիչներից է, Լեռնալի (ծավալային)

և կինետիկ գեղանկարչության հիմնադիրներից[7]: Նրա ստեղծագործությունը 20-րդ դարի հետաքրքիր երևույթներից է:

Կենսագրություն

Երվանդ Քոչարը ծնվել է 1899 թվականի հունիսի 15-ին Թիֆլիսում, շուշեցի Սիմեոն Քոչարյանի և Ֆեոկլա Մարտիրոսյանի ընտանիքում: 1906-1918 թվականներին ավարտել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը: 1915-1918 թվականներին, միաժամանակ, սովորել է Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության նկարչության և քանդակի դպրոցում (Շմերլինգի դպրոց): Սովորում է հայ մեծ նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի (1870-1936) դասարանում: 1918 թվականին, չնայած տիրող հեղափոխական թոհուրոհին՝ քաղաքացիական կռիվներին, Երվանդ Քոչարը Կարո Հալաբյանի հետ ուղևորվում է Մոսկվա: Վլադիկավկազում հանդիպում են Վահան Տերյանին, որի հանձնարարականը դյուրացնում է հաղթահարել այդ արկածախնդիր ուղևորությունը: Հասնելով Մոսկվա՝ Երվանդ Քոչարը 1918 - 1919 թթ. ուսումնառում է Մոսկվայի Պետական ազատ գեղարվեստական արվեստանոցներում՝ Պ. Կոնչալովսկու դասարանում:

1919 թվականին վերադառնալով Թիֆլիս՝ մասնակցում է «Վրաց նկարիչների աշնանային երկրորդ ցուցահանդեսին»: 1919-1921 թթ. նկարչություն է դասավանդում Թիֆլիսի գիմնազիաներում: 1920 թվականներին մասնակցում է «Վրաց նկարիչների ընկերության կազմակերպած Երրորդ Աշնանային» և «Малый круг» ցուցահանդեսներին (Թիֆլիս): 1921 թվականին Վրաստանի ԽՍՀ Ժողկոմը Քոչարին շնորհում է Պետական բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական արվեստանոցների գեղանկարչության պրոֆեսորի վկայական:

1922 թվականի ապրիլին ուղևորվում է արտասահման՝ Կոստանդնուպոլիս, ուր հունիսի 14-ին բացում է անհատական ցուցահանդես: Նոյեմբերին ժամանում է Վենետիկ՝ Միխթարյան միաբանություն, դասավանդում Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, ստեղծում է կարդինալ Լաֆոնտենի, հայր Կյուրեղյանի, բանաստեղծ Ավետիք Իսահակյանի, Ժ. Զաքարյանի դիմաքանդակները, ուսումնասիրում միաբանության հին հայկական մանրանկարչության հարուստ հավաքածուն: Այցելում է Պադուայի, Հռոմի,

Տյուրենցիայի թանգարանները: Վենետիկում ստեղծած դիմաքանդակների համար արժանանում է արծաթե մեդալի:

1923 թվականի ամռանը հաստատվում է Փարիզում: Նույն տարվա սեպտեմբերին «Ապագա» թերթի խմբագրության «Societe des savantes» սրահում Արշակ Չոպանյանի աջակցությամբ բացվում է Քոչարի առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Ներկայացված աշխատանքները, ի թիվս այլոց, բարձր են գնահատում Էդգար Շահինը և Հակոբ Գյուրջյանը: 1924 թվականի փետրվարին մասնակցում է «Անկախականների սալոնի» («Salon des Indépendants») 35-րդ ցուցահանդեսին «Հարություն» և «Փոխակերպում» կտավներով, որոնք իրենց վրա են բևեռում արվեստի նշանավոր քննադատների ուշադրությունը: Տարբեր ամսագրերում՝ «Revue du vrai et du beau» («Ճշմարիտի և գեղեցիկի հանդես»), «La Revue Moderne» («Արդիական արվեստ») և այլն, լույս են տեսնում արվեստաբանական հոդվածներ: «Տեսիլք. Քրիստոսը և Մագթադինացին», «Բաքոս», «Աղջկա դիմանկար» աշխատանքներով մասնակցում է «Salond'Automne» /«Աշնանային սալոնի»/ ցուցահանդեսին: Քոչարի արվեստի մասին գրում են նշանավոր քննադատներ Կլեման Սարոն, Ռայմոն Սելինգը, Ժյուլ դը Սենթ Հիլերը և այլք:

1925 թվականի հունվարին ամուսնանում է Վարդենիի հետ: Այդ տարի մասնակցում է նաև՝ «L'art d'Aujourd'hui» («Ժամանակակից արվեստ») միջազգային ցուցահանդեսին, որին մասնակցում էին Պիկասոն, Արպը, Բրանկուզին, Դելունեն, Լեժեն, Էռնստը, Գրիսը, Կլեեն, Լիպշիցը, Միրոն, Մոնդրիանը, Օզանֆանը և այլք:

1926 թվականին «Salon des Indépendants»-ի («Անկախականների սալոնի») կազմակերպած ցուցահանդեսին մասնակցում է «Աղջկա դիմանկար», «Պտուղներով հուրին» կտավներով, որից հետո «Les Artistes d'Aujourd'hui» («Այսօրվա արվեստագետները») հանդեսում տպագրվում է հայտնի քննադատ Անդրե Պասկալ-Լեվիի հիացական հոդվածը: Նույն տարում մեկ այլ՝ «La Sacre du Printemps» պատկերասրահում բացվում է Երվանդ Քոչարի 20 գեղանկար և 21 գրաֆիկ աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսը, որի առթիվ հրատարակվում է կատալոգ Վալդեմար Ժորժի կողմից: Ցուցահանդեսին արձագանքում են նաև՝ «Revue

du vrai et du beau», «Les Artistes d’Aujourd’hui», «La Revue Moderne» հանդեսները և պարբերականները:

1927 թվականին Քոչարը Կերամիկական զարդա-կիրառական իրերի "SAMARA" ֆաբրիկայում կատարում է ձևավորման աշխատանքներ:

1928 թվականին «Salon des Indépendants»-ի («Անկախականների սալոնի») կազմակերպած 39-րդ ցուցահանդեսին մասնակցում է 2 գեղանկար-քանդակ ստեղծագործություններով: Նույն տարվա հունվարին մամուլում տպագրվում են «Անկախականների սալոնի» ցուցահանդեսում Քոչարի քանդակ-գեղանկար աշխատանքների նկատմամբ դրսևորված վանդալիզմը դատապարտող արձագանքներ: Այդ գործերը «Տարածական նկարչության» առաջին մունետիկներն էին: Փետրվարին Սորբոնում դոկտոր Ալենդին դասախոսություն է կարդում Քոչարի «նոր գեղանկարչության» մասին: Այնուհետև «Van Leer» պատկերասրահում բացվում է „Les Peintures dans l’espace de Kotchar,» («Քոչարի տարածական նկարչությունը») անհատական ցուցահանդեսը: Ներկայացված 15 գործերը առանձնանում էին պլաստիկ-գեղանկարչական նորագույն լուծումներով, ուր ներառված էր ժամանակը՝ որպես լրացուցիչ՝ չորրորդ չափում:

1928 թվականի դեկտեմբերին թոքախտից մահանում են Քոչարի կինը՝ Վարդենին, և դուստրը:

1929 թվականին «BONAPART» հրատարակչության սրահներում կազմակերպված «Panorama de l’art contemporain» («Ժամանակակից արվեստի համայնապատկեր) միջազգային ցուցահանդեսում Քոչարը ներկայացնում է «Տարածական նկարչություն» շարքի գործերը: Ցուցահանդեսին մասնակցում էին Պիկասոն, Բրաքը, Շագալը, Դելունեն, Լյուրսան, Մատիսը, Միրոն, Պիկաբիան, Սյուրվաժը, Ուտրիլոն, Վլամինկը և այլք: Ծանոթանում է հայտնի մեկենաս, ժամանակակից արվեստի գիտակ՝ «L’Effort Moderne» պատկերասրահի տնօրեն, ամենամայա համանուն հանդեսի հրատարակիչ-խմբագիր Լեոնս Ռոզենբերգի հետ, որը հետագայում դառնում է Քոչարի տաղանդի երկրպագուն:

1930 թվականի հունվարին Քոչարը ամուսնանում է Մելինե Օհանյանի հետ: Նույն տարում Լոնդոնում՝ «The Leicester Galleries» պատկերասրահում, բացվում է «Pictures by Fernand Leger, Gino Severini, Jean Metzinger, Jean Viollier also Paintings in space by Kotchar» («Լեժեի, Մեցենժեի, Մեվերինիի, Վիոլիեի ստեղծագործությունների և Քոչարի «Տարածական նկարչությունը») ցուցահանդեսը:

1932 թվականին մասնակցում է Լեոնս Ռոզենբերգի պատկերասրահում կազմակերպված «Exposition d'oeuvres Cubites, Surrealistes et Abstraites» («Կուբիստական, սյուրռեալիստական, արստրակտ ստեղծագործությունների») ցուցահանդեսին, ուր ներկայացված էին Բրաքի, Մեցենժեի, դը Կիրիկոյի, Գրիսի, Պիկաբիայի, Կզակիի, Լեժեի, Էոնստի, Հերբինի և այլոց աշխատանքները:

1934 թվականին «Galerie Vignon» պատկերասրահում բացվում է «Kotchar – Peinures, Sculptures, Dessings» («Քոչարի գեղանկար, գրաֆիկ, քանդակ ստեղծագործությունները») հերթական անհատական ցուցահանդեսը, որին անդրադառնում են Մորիս Ռեյնալը, Մաքսիմիլիան Գոթիեն, այլ քննադատներ:

1935 թվականին «Խնձորով աղջիկը» և «Սրճարանում» նկարներով մասնակցում է Բուդապեշտում կազմակերպված ցուցահանդեսին: Նույն տարում մասնակցում է նաև՝ «Les Artistes Musicalistes» («Երաժշտամետ նկարիչներ») ցուցահանդեսին, որի կազմակերպիչն եղել է Անրի Վալենսին (Henri Valensi) /1883-1960/: Հուլիսին Փարիզում հրապարակվում է «ՈւՂԵՐՁԸ», որտեղ առաջին անգամ Քոչարն ամբողջությամբ ներկայացնում է տարածական նկարչության մասին իր արվեստաբանական հիմնավորումները:

Հաջորդ տարի՝ 1936 թվականի մարտի 18-ին, «Տարածական նկարչությունը» թեմայով Քոչարը ելույթ է ունենում «REGAIN»-ի կողմից կազմակերպված կոնֆերանսում: 1936 թվականին նաև ստորագրում է «Դիմանսիոնիզմի մանիֆեստը» ("Manifeste Dimensioniste"), որի գաղափարներն ըստ նշանավոր արվեստաբան Վ. Ժորժի, նախորդող տասնամյակում արդեն իսկ իրենց արտահայտությունն էին գտել Քոչարի ստեղծագործություններում: Մանիֆեստը ստորագրել են Պիկասոն, Արպը, Կալդերը, Միրոն, Դելունեն, Դյուշանը, Կանդինսկին, Պիկաբիան և այլք:

Այնուհետև 1936 թվականի մայիսին, փառքի շեմին, 14 տարվա բացակայությունից հետո վերադառնում է Թիֆլիս՝ բնավ չկասկածելով, որ ընդմիջտ է լքում Փարիզը և Մելինեին: Վրաստանի նկարիչների միության շարքերն անցնելու նրա դիմումը մերժվում է և նույն տարվա աշնանը տեղափոխվում է Երևան:

Դառնում է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ: Պարբերաբար մասնակցում է հանրապետական ու միութենական ցուցահանդեսների: 1937 թվականի հոկտեմբերի 2-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տպագրվում է «Գեղարվեստի ֆրոնտից դուրս շարտենք ժողովրդի թշնամիներին» հոդվածը, որից հետո Քոչարը մեղադրվում է «Հակահեղափոխական քարոզչության և հակահեղափոխական գործունեության մեջ: Երվանդ Քոչարի ներսիսյանցի ընկերները՝ Անաստաս Միկոյանը և ԽՍՀՄ ճարտարապետների միության փոխնախագահ Կարո Հալաբյանը, սատարում են նրան՝ պաշտպանելով զրպարտանքներից:

1941 թվականի հունիսի 23-ին բանտարկվում է: Երկու տարի անց միայն Անաստաս Միկոյանի և Կարո Հալաբյանի միջամտությամբ ազատվում է բանտից:

1946 թվականին Երևանի Կ. Մարքսի անվ. Պոլիտեխնիկական ինստիտուտի ճարտարապետական բաժանմունքում դասավանդում է գծանկարչություն: Այդ նույն տարի Կոմիտասի գրաֆիկական դիմանկարի համար արժանանում է երկրորդ մրցանակի (առաջին մրցանակ չի շնորհվել): 1946 թվականին Քոչարը ամուսնանում է Մանիկ Մկրտչյանի հետ:

1965 թվականին Հայրենիք վերադառնալուց 30 տարի անց Երևանում բացվում է Քոչարի առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Հայաստանի ԽՍՀ Գերգույն Խորհրդի նախագահության հրամանագրով Ե. Քոչարին շնորհվում է Հանրապետության ժողովրդական նկարչի կոչում: 1967 թվականին շնորհվում է Հայաստանի ԽՍՀ պետական մրցանակ:

1971 թվականին Երևանում բացվում է Քոչարի ստեղծագործությունների երկրորդ անհատական ցուցահանդեսը: ԽՍՀՄ Գերագույն խորհրդի նախագահության հրամանագրով պարգևատրվում է Աշխատանքային Կարմիր դրոշի շքանշանով:

1973 թվականին Արևելքի ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարանում (Մոսկվա) բացվում է Քոչարի անհատական ցուցահանդեսը:

1974 -1975 թվականին կազմակերպվում են անհատական ցուցահանդեսներ Բաքվում և Թբիլիսիում: Տրեսյակովյան պատկերասրահը (Մոսկվա) և Ռուսական թանգարանը (Ս. Պետերբուրգ) ձեռք են բերում Քոչարի գեղանկար և գծանկար աշխատանքներից:

1976 –1977 թվականին ԽՍՀՄ Գերագույն խորհրդի նախագահության հրամանագրով շնորհվում է Խորհրդային Միության ժողովրդական նկարչի կոչում: Մասնակցում է «Ինքնանկարը ռուսական և Խորհրդային արվեստում 1930-1950թթ. շրջիկ ցուցահանդեսին /Մոսկվա, Միության մի շարք քաղաքներ, Բուլղարիա, Լեհաստան, Հունգարիա/:

1978 թվականին Երևանում՝ Նկարչի տանը, բացվում է Քոչարի գրաֆիկական աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսը:

Երվանդ Քոչարը վախճանվեց 1979 թվականին Երևանում: Նրա անունով է կոչվում Երևանի փողոցներից մեկը:

1984 թվականին Երևանում բացվեց Երվանդ Քոչարի թանգարանը, որտեղ արվեստասերը կարող է հնարավորինս ամբողջական պատկերացում կազմել մաեստրոյի ստեղծագործական ուղու մասին: Միայն Երվանդ Քոչարի թանգարանում և Փարիզի Պոմպիդու կենտրոնում կարելի է տեսնել Քոչարի տարածական նկարները:

2015 թվականին Հայաստանի ազգային պատկերասրահը Երվանդ Քոչարի թանգարանի հետ համատեղ ներկայացրել է «Երվանդ Քոչար. սերունդների երկխոսություն» ցուցահանդեսը (գեղանկար, գրաֆիկա, քանդակ և տարածական նկարչություն) :

Ստեղծագործական գործունեությունը

Առաջին շրջան

Ստեղծագործության առաջին շրջանը կապված է թիֆլիսյան տարիների հետ: Քոչարին ի վերուստ տրված գեղարվեստական ընդունակությունները դրսևորվեցին

դեռ վաղ հասակում՝ Ներսիսյան դպրոցի առաջին դասարանում, որտեղ նա կրթվեց 1906-1918 թվականներին: Շուտով Քոչարի վրա ուշադրություն է դարձնում նրա գեղանկարչության դասատուն՝ Հարություն Շամշինյանը: Վերջինիս խորհրդով Քոչարն ընդունվեց Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության նկարչական դպրոց, որի տնօրենն էր Թիֆլիսում հայտնի գեղանկարիչ և ծաղրանկարիչ Օսկար Շմեդինգը: Այդ շրջանում նրա ստեղծած աշխատանքները հիմնականում դիմանկարներ ու կենցաղային տեսարաններ են: Ստեղծագործական ավելի կայուն ու երկարատև հափշտակության մասին են վկայում արվեստագետի՝ իմպրեսիոնիզմին հարող աշխատանքները: Դրանք փոքրադիր յուղանկարներ, ջրանկարներ, մատիտանկարներ են, որոնք կատարվել են 1918 թվականին՝ մինչ Մոսկվա մեկնելը: Դրանցից են «Պարտեզ Թիֆլիսում», «Պարտեզում», «Զրույց», «Երեքը պարտեզում», «Մտերմական խոսակցություն»: Իմպրեսիոնիզմով Քոչարի տարվելը գալիս է նրա ուսուցիչներից մեկի՝ հայ ականավոր գեղանկարիչ Եղիշե Թադևոսյանից[10]: 1918 թվականին նկարչի վրձնած կտավներում՝ «Արդուկով նատյուրմորտ», «Սրճամանով նատյուրմորտ», «Տներն ու ծուխը», «Թասով նատյուրմորտը», «Խաղաթղթով նատյուրմորտը» աշխատանքներում սեզանիզմին բնորոշ տարրեր են նկատվում: Այս աշխատանքներում գույնին վերապահված է ոչ թե դեկորատիվ, այլ ձևակազմական դեր:

Մինչև 1922 թվականը Քոչարը մնացել է Թիֆլիսում՝ շարունակելով իր ստեղծագործական ակտիվ որոնումները, մի կողմից հենվելով անտիկ արվեստի և Վերածննդի դասական ավանդույթների վրա, իսկ մյուս կողմից՝ հաշվի առնելով Սեզանի ու սեզանիստների, հատկապես կուբիստների նվաճումները: Դասական միտումն առավել ցայտուն է դրսևորվում Քոչարի գրաֆիկական առանձին թերթերում, որոնցից են «Տղայի գլուխը», «Կանացի դիմանկարը», «Արփենիկ Հովսեփյանի դիմանկարը» աշխատանքներում:

Դասական և նորարարական այդ երկու միտումները հաշտեցնելու փորձ է արված վաղ շրջանի առավել հաջող գործերից մեկում՝ 1919-ին վրձնած «Ի խորոց» մեծադիր յուղանկարում: Ներկայացված պատանում մերկ մարմինը անշարժացել է, իսկ նրա կիսախուփ կոպերով, փակ շրթունքներով և սուր

այտոսկրերով նիհարուն դեմքը թվում է անշունչ, անկենդան: Կտավում արտահայտչական գլխավոր միջոցներն են գծանկարն ու լուսաստվերը: Տունկցիոնալ դեր է կատարում նաև գունաշարը: Սևաստվեր մուգ ու մարմնագույն բաց կոլորիտը պատկերին խստաշունչ և մռայլ երանգ է տալիս:

Երկրորդ շրջան

1922 թվականին Քոչարը Եվրոպական արվեստին մոտիկից ծանոթանալու և այն ուսումնասիրելու նպատակով ուղևորվում է Եվրոպա: Առաջին կանգառը Կոստանդնուպոլիսն էր, այնուհետև՝ Վենետիկը: Վենետիկում արվեստագետը մտում է Սուրբ Ղազար կղզու հայ մխիթարյան վանականների կաթոլիկ միաբանության հովանու տակ: Այստեղ նա առաջին անգամ լրջորեն զբաղվում է քանդակագործությամբ՝ կերտում է Ավ. Իսահակյանի, Վենետիկի կարդինալ Լաֆոնտենի, Ժ. Ջաքարյանի և Աբբահայր Կյուրեղյանի քանդակները: Այս դիմաքանդակներում համոզիչ կերպով բացահայտել է մարդկային բնավորությունը, իսկ պլաստիկական առումով դրանք լուսաստվերով հագեցած և լավ մշակված ծավալներ են: Վենետիկում ստեղծում է նաև մի քանի երփնագիր գործեր՝ «Իտալացի բանաստեղծը», «Ղազարոսի հարություն»: «Իտալացի բանաստեղծը» նկարում պատկերված է սրճարանի սեղանի մոտ հանգիստ նստած, գինու գավաթով և ճխամորձով մի երիտասարդ: Նրա աչքերի արտահայտության մեջ նկատվում է մտքի լարված ու կենտրոնացած աշխատանքը, իսկ ազնվական նուրբ դիմագծերը բանաստեղծի խոր ինտելեկտի կնիքն են կրում:

1923 թվականին Քոչարը հաստատվում է Փարիզում: 1923 -1925 թվականներին նրա աշխատանքները ներկայացվում են Աշնանային սալոնում, Անկախականների սալոնում, Գիտական ընկերության ցուցահանդեսում, Ժամանակակից արվեստի միջազգային ցուցահանդեսում, իսկ 1926 թվականի հոկտեմբերի 28-ին Փարիզի „Le Sacre du Printemps,, (Սրբազան զարուն) պատկերասրահում բացվում է նրա անհատական անդրանիկ ցուցահանդեսը: 1923 -1926 թվականներին Քոչարը մի շարք ուշագրավ աշխատանքներ է ստեղծում՝ «Հաստիկը հարդարվելիս», «Հուրին», «Պտուղներով հուրին», «Խնձորով աղջիկը», «Արևելյան կանայք», «Տեսիլք» և «Ընտանիք: Սերունդներ»: Նկարչի նշված աշխատանքները գրավում են Վալդեմար

Ժորժի, Սենտ-Էնյանի, Անդրե Պասկալ-Լևիի, Ռայմոն Սելիգի, Սորիս Ռեյնալի և ֆրանսիացի այլ հայտնի քննադատների ուշադրությունը: Քոչարի մասին գրում են «L'Art Vivant» (Կենդանի արվեստ), «La Revue Moderne des Arts et de la Vie» (Արվեստների և կյանքի ժամանակակից հանդես), «La Revue du Vrai et du Beau» (Ճշմարտության և գեղեցկության հանդես), «Les Artistes d'aujourd'hui» (Արդի արվեստագետները), «Cahiers d'Art» (Արվեստի տետրեր) գեղարվեստական լրագրերը և ամսագրերը: Քոչարին մեծ ճանաչում է բերում նրա երկրորդ ցուցահանդեսը՝ «Le peintre dans l'espace» (Նկարչություն տարածության մեջ կամ տարածական նկարչություն) վերնագրով, որը կայացել է 1928 թվականի նոյեմբերին փարիզյան «Van Leer» պատկերասրահում: «Տարածական նկարչություն» անվան տակ էլ արվեստի պատմության մեջ են մտնում Քոչարի այդ ստեղծագործությունները, որոնցում փորձ է արվում ժխտել մեր սովորական պատկերացումները նկարչության հստակ ձևերի և արտահայտչական հնարավորությունների մասին: «Տարածական նկարչությունը» հանդիսանում է Քոչարի մտքի փայլուն նվաճումը:

Երրորդ շրջան

1936 թվականի մայիսին Քոչարը փառքի շեմին, 14 տարվա բացակայությունից հետո վերադառնում է Թիֆլիս, բնավ չկասկածելով, որ ընդմիշտ է լքում Փարիզը և Մելինեին: Վրաստանի նկարիչների միության շարքերն անցնելու նրա դիմումը մերժվում է: Աշնանը տեղափոխվում է Երևան: Դառնում է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ: Պարբերաբար մասնակցում է հանրապետական ու միութենական ցուցահանդեսների: 1937 թվականին Պուշկինի[12] մահվան 100-ամյակի կապակցությամբ Քոչարը ստեղծում է բանաստեղծին նվիրված քանդակային շարք: Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում ձևավորում է «Քարե հյուրը» ներկայացումը: Նույն տարվա հոկտեմբերի 2-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տպագրվում է «Գեղարվեստի ֆրոնտից դուրս շարտենք ժողովրդի թշնամիներին հողվածը: 1930-1940 թվականներին Քոչարի ստեղծագործության մեջ առանձնանում են նրա գրաֆիկական աշխատանքները: 1939 թվականին Քոչարը ստեղծում է «Սասունցի Դավիթ» գրաֆիկական աշխատանքների շարքը, որը արժանանում է ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելու հիացական գնահատականին, և նրա

ընտրությամբ էպոսի համահավաք տեքստի լենինգրադյան, ակադեմիական հրատարակությունը տպագրվում է այդ նկարագարդումներով: Գրաֆիկական յոթ պատկերներից բաղկացած շարքում, գրական աղբյուրին համապատասխան, ներկայացված են առասպելական հերոսների չորս սերունդները: Առաջին թերթը անվանակոչված է «Բերդի անվանադրում». պատկերված են տոհմի ավագ դուստրուհիներ Սանասարն ու Բադդասարը: Ցուցադրված է ավանդավեպի այն պատահարը, երբ երկվորյակ եղբայրների կառուցած անառիկ ամրոցի շուրջը Սանասարի ձեռքերում պտույտ կատարած ծեր սերմնացանն այն անվանում է «Սասուն»: Հաջորդ թերթում՝ «Առյուծաձև Մհեր», էպիկական երկրորդ ճյուղի հերոս Մեծ Մհերը ներկայացված է գիշատչի հետ մենամարտելիս: Հաջորդ չորս թերթերը նվիրված են գրույցի գլխավոր գործող անձին՝ Սասունցի Դավթին: «Սասունցի Դավթի» դուստրուհիները նկարագարդելիս Քոչարը դիմում է ինչպես հին արևելյան և միջնադարի հայ քանդակագործության ավանդույթներին, այնպես էլ եվրոպական նոր՝ ռենեսանսյան պլաստիկայի գեղարվեստական լեզվին: Ներկայացված պատկերների հերոսները ներքուստ լարված են, սակայն նկարաչարի բոլոր թերթերն էլ կոմպոզիցիոն գուգակչիո, հաստատուն կառուցվածք ունեն: Կերպարները հիմնականում պատկերված են խոշոր պլանով՝ զբաղեցնելով թերթերի ամբողջ մակերեսը:

Այդ տարի Քոչարը նաև «Սասունցի Դավթի» ազգային էպոսի հազարամյակի տոնակատարության շրջանակներում, անհավատալի կարճ ժամկետում՝ 18 օրում, ստեղծում է «Սասունցի Դավթի» գիպսե արձանը (առաջին տարբերակ): Այն տեղադրվում է կայարանամերձ հրապարակում և այնտեղ մնում մոտ 2 տարի: 1941 թվականին՝ պատերազմի սկսվելու հենց առաջին օրը, Քոչարը ձերբակալվում է: Քանդակագործին առաջադրված մեղադրանքներից մեկն էլ այն էր, որ «մերկացրած սրով հեծյալը նայում է դեպի բարեկամ Թուրքիա...»: Քոչարը մեղավոր է ճանաչվում հակահեղափոխական քարոզչության և հակահեղափոխական գործունեության մեջ: Դատավճռի հրապարակումից հետո Սասունցի Դավթի արձանը բարբարոսաբար ոչնչացվում է: Սովետահայ մտավորականները բազմաթիվ դիմումներ են գրում Մոսկվա՝ խնդրելով ազատ արձակել Երվանդ Քոչարին: Քոչարը 1943 թվականի օգոստոսին՝ 2 տարի 2 ամիս

բանտում անցկացնելուց հետո, ազատ է արձակվում: Բանտում ստեղծում է Մովսես Մովսիսյանի դիմանկարը[13] սատինե թաշկինակի վրա՝ թվագրված 22.X.1942:

Բանտից հետո Քոչարը կարևոր մի հայտնագործություն է կատարում իր առանձին կտավներում՝ «Կանացի դիմանկար», 1945, «Տղայի գլխանկար», 1945, « Կապույտ սափորով նասյուրմորտ», 1946, «Կոմիտաս», 1946. նա սովորական յուղաներկերի կամ արծնաներկերի փոխարեն օգտագործել է հատուկ մոմաներկեր, որոնց պատրաստման համար 1948 թվականի փետրվարի 19-ին ՍՍՌՄ Մինիստրների խորհրդին առընթեր Գյուտարարությունների և հայտնագործությունների կոմիտեի որոշմամբ նրան հեղինակային վկայագիր է տրվում: Մ. թ. ա. 5-րդ դարում հույները մշակել էին մոմաներկերի կիրառման «տաք եղանակը», որը կոչվում է «էնկաուստիկայի» տեխնիկա, դրանով երկար ժամանակ նկարում էին նաև բյուզանդացի նկարիչները: Բայց երկար չանցած՝ այդ տեխնիկան իր տեղը զիջեց տեմպերային և ապա յուղաներկին: Մոմաներկերի պատրաստման դեղագիրը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար մոռացվում է: 18-20-րդ դարերի հնագիտական պեղումները, նոր լույս սփռեցին էնկաուստիկայի վրա: Քոչարը կարողանում է վերականգնել «սառը եղանակը»՝ որը մի շարք առավելություններ ուներ: Յուղաներկերի համեմատությամբ դրանք չեն ենթարկվում քիմիական քայքայիչ հակազդումներին, չեն մգանում ժամանակի ընթացքում, չեն ծածկվում մանր ճաքերով ու ճեղքվածքներով, չեն վախենում ցրտից և շոգից, ընդունակ են դարերով պահպանել իրենց սկզբնական թարմությունը:

Գրաֆիկական աշխատանքների մեջ նշանակալից է նաև պարսիկ հանճարեղ բանաստեղծ Նիզամու «Խամսե» հնգամատյանի երրորդ գրքի՝ «Լեյլի ու Մեջնուն» սիրո տաղերգի գրաֆիկական ձևավորման աշխատանքը սիրավեպի հայերեն հրատարակության համար, որը Մկրտիչ Խերանյանի ու Սողոմոն Տարոնցու թարգմանությամբ և Ավետիք Իսահակյանի խմբագրությամբ 1947 թվականին

տպագրվեց Մոսկվայում՝ Նիզամու ծննդյան 800-ամյա տարեդարձի առթիվ: Նիզամու դիմանակարի և պոեմի հիմնական բովանդակությունը բացահայտող սյուժետային գծանկարների հետ մեկտեղ Քոչարը գեղարվեստական ուրույն տեսք է տալիս նաև

հատորի գրաշապկին, կազմակալին, ճակատանկարին ու անվանաթերթին, ոճավոր նրբաճաշակ գլխագարդերով և վերջնագարդերով եզրապատում է սիրավեպի առանձին դրվագները: Գրաֆիկական ուշագրավ աշխատանքներից է նաև Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտ» վեպի մոտիվներով 1951 թվականին կատարված համանուն պատկերը:

1953 թվականին Քոչարը կերտում է «Բիբլիական Դավիթը» (Դավիթը հաղթում է Գողիաթին)՝ պլաստիկական անհամաչափ, սնամեջ խեղված ձևերով գիպսե գլուխը: 1955 թվականին Զվարթնոցի տաճար տանող ճանապարհին տեղադրվում է «Զվարթնոցի արծիվ» ուղենիշ-հուշակոթողը (ճարտարապետ՝ Ռ. Իսրայելյան): Շուտով նկարիչը ստեղծում է մի շարք աշխատանքներ, որոնցում վերածնվում են ոչ միայն նրա փարիզյան բնորոշ կերպարներն ու մոտիվները, այլև ավանգարդիզմի համարձակ լեզուն, որից Քոչարին փորձում էին տարավարժել Երևանում: Լինելով մեծ արվեստագետ՝ նա կանխավ զգում էր, որ երկրին բախտորոշ փոփոխություններ են սպասում: Քոչարը կրկին դիմում է տարածական նկարչությանը՝ «Խնձորներով կինը», 1960, «Առավոտ», 1962, «Կալանավորներ», 1964, ստեղծում գունագծային սուր, լարված ձևեր և այլաբանական խորհուրդ ունեցող հորինվածքներ՝ «Մերկ կինը», «Գրկախառնություն», «Էքստազ»:

Եզրակացություն

Այս պիսակում իմ պրեսիդենցիալ նոր հայեցողությունները արժեքավորման հաստատումներ, ակադեմիցիալ, սպորտային արվեստի, էպիգոնություն արմատական բացասումը: Շարժման ու փոփոխություններին, իրականություն գունագեղություն աննախադեպ, հավաստի ու ճշմարտացի պատկերը իմ պրեսիդենցիալ տեղում էին հաճախ ներկայացնելով միևնույն տեղը, համանման դրություններն ու օբյեկտները՝ տարբեր պահերին ու տարբեր կետերից: Անմիջական տպավորություններին, լույսի խաղերին հարստության արտացոլումը իմ պրեսիդենցիալ մտայնում է երևույթներին էություն մեջ թափանցելու, կյանքի ընթացքը, շարժման ներքին ու ժերը բացահայտելու նպատակին: Իմ պրեսիդենցիալ պլեներին հետևողական կիրառումով ոչ միայն սկզբունքային վերադարձ էր դեպի բնությունը, այլև ժամանակակից քաղաքի հակադրություններին, առօրյային, հասարակ մարդու իրական ապրումներին ու կեցությունն, նրան շրջապատող իրերի գեղեցկություն նոր մեկնաբանում: Նյութական աշխարհում օդին և լույսի տարածման, բեկբեկման, տրոհման անգերագանց արտացոլումն իմ պրեսիդենցիալ օգտագործվում էր մաքուր գույներին օպտիկական համադրումով: Պատկերման մեջ երանգներին արտահայտիչ ու ժը հաստատվում էր դրանց ինքնուրույն արժեքով: Լույսը դառնում էր պատկերվող աշխարհի շարժման հիմնական կրողը: Առաջին հերթին իմ պրեսիդենցիալները հրաժարվեցին հին թեմաներից ու մոտիվներից, գեղանկարչական ստեղծագործության հիմքը կազմող այնպիսի սյուժեներ գտան, որոնք մինչ այդ երբեք ուշադրության չէին արժանացել, կամ, ավելի ճիշտ, ուշադրության արժանի չէին համարվել: Այդ սյուժեները հուշում էին ամենօրյա կյանքը իր բազմազան դրսևորումներով: Պատմական հերոսների փոխարինելու եկան լիարյուն, ժամանակակից կերպարները, տաճարներից, ռազմի դաշտերից,

գործողությունները տեղափոխվեցին բնության գիրկը, սրճարաններն ու պանդոկները, ձիարշավարաններն ու պարասրահները:

Քանի որ նրանց ստեղծագործությունը հիմնականում հենվում էր անձնական տպավորությունների, սեփական դիտարկումների յուրահատկությունների վրա, երբեմն թվում էր, թե դրանց արդյունքը սուբյեկտիվ հիմք ունի: Մինչդեռ իմպրեսիոնիստները երբեք չէին հեռանում օբյեկտիվ իրականությունից: Նրանց պատկերածը ռեալ կյանքն էր՝ սեփական աշխարհընկալման լույսով ողողված, առաջին տպավորության գերապատվությունը, որը, սկզբից հազիվ նշմարող ձգտում, հետզհետե իր ամուր իշխանությունն էր հաստատում:

Երևի պատահական չէին նրանց իմպրեսիոնիստներ՝ տպավորություն պատկերելու կողմնակիցներ կոչել:

Գրականության ցանկ

1. Ս.Գ. Պոդպատյան՝ «Գեղարվեստական մշակույթի պատմություններ» 19 էջ
2. Նարեկ Մեսրոպյան՝ «Արևը վրձնի վրա է» 84 էջ
3. ,Импрессионизм | Belcanto.rut: www.belcanto.ru:
4. ,Клод Дебюсси (Claude Debussy) | Belcanto.rut: www.belcanto.ru:
5. Դենվիր Բ. Իմպրեսիոնիզմ. «Նկարիչներ և նկարներ» . - Մ.: 2008 թ.
6. Ռեվադ Դ. «Իմպրեսիոնիզմի պատմություն» . - Մ.: 2003 թ. 17 էջ
7. www.ru.wikipedia.org
8. www.wm-painting.ru
9. www.krugosvet.ru