

Գիրքը յուսադատճեհահանվել է  
A-PDF DjVu TO PDF DEMO: Purchase from www.A-PDF.com to remove the watermark

"Նամահայկական էլ. Գրադարան"

կայքի՝ [www.freebooks.do.am](http://www.freebooks.do.am)

կողմից եւ ներկայացվում է իր

այցելուների ուշադրությանը:

The book created by "PanArmenian E. Library"



Գիրքը կարող է

օգտագործվել միայն ընթերցանության համար...

For more info: [www.freebooks.do.am](http://www.freebooks.do.am)

Library

ՄԱՅՑՈՒՄ ԿԱՐՆԱԿԱՆ ԵՄ ԶԵՐ ԼՈՐՄԻՆՈՒՄ ԸՆԴՈՒՄ ԸՅՅԱՅԱՍ  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԱԾՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ ԵՎ ԻՆՏԵՐՆ  
ԼՈՒՄԻՆԱՏԻՎՆԱԿԱՆ ԳՐԵՐ:

ՔՐՈՑՆԻ ԳՐԵՐԻ ՄՏԵՐՈՄԱՆ ՄԱՆԸՄԱՐԱՆԵՐԸ ԿԱՐՆԱԿԱՆ  
ԻՄՈՒՄ "ՇԱՄԱՆՅԱՐԱՆ ԷԼԵԿՏՐՈՆԻԿԻ ԳՐԱԿՈՐՄԱՆ" ԿՈՑՔԻՑ

[www.freebooks.am](http://www.freebooks.am)

ԵՆԴՐՈՒՄ ԵՎ ՈՐԳԱՆԻՄ ԵՄ ՄՏԵՐ ԿՈՑՔԻՑ  
ՏՆՎԱԿՈՒՄ ԵՎ ԶԱՇԽՈՒՄ ԸՆԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ:



ԳՐԵՐ ՄԻՑ՝ [freebooks@rambler.ru](mailto:freebooks@rambler.ru)

ԿԻՆՆԵԼՆ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՀԱԿՈՒԲ ԿՈԶՈՅԱՆ

ՎԻՆՇԵՆ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

# ՀԱԿՈՒԲ ԿՈԶՈՅԱՆ

•ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐՈՂ• ՇՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ—1983

ԳՄԴ 85. 143 (2 Հ)

Կ 739 մ

Գրախոս՝  
արվեստագիտության թեկնածու  
Պ. ՀԱՅԹԱՅԱՆ

**Մաթևոսյան, Վ. Հ.**

Կ 739 մ Հակոբ Կոջոյան.— Եր.: Սովետ. գրող, 1983, 108 էջ,  
8 թ. նկ.:

Գրքում լուսաբանվում են հայ մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Հակոբ Կոջոյանի հարուստ ու բազմակողմանի ստեղծագործական ժառանգության ժանրային, թեմատիկ, հոգեբանական, պատմահասարակական, ոճաձևաբանական բնորոշ առանձնահատկություններից մի քանիսը: Աշխատության երեք գլուխներին կից «Հավելվածում» տրված է նկարչի կյանքի ու գործունեության ժամանակագրությունը: Մասնագետների և արվեստասերների համար:

Մ  $\frac{4903010000 (1125)}{705 (01) 83}$  223, 83— «Տ»

ԳՄԴ 85. 143 (2Հ)  
75 AP

## ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ\*

Ասպարեզ մտնելով 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին, հայ մշակույթի խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Հակոբ Կոջոյանը, անգնահատելի դեր է կատարել նորագույն շրջանի ազգային արվեստի ձևավորման ու հետագա էվոլյուցիայի պրոցեսում, ընդհուպ մինչև 1950-ական թվականները: Մարտիրոս Սարյանի, Եղիշե Չարենցի, Արամ Խաչատրյանի հետ միասին, նա մեզանում ըստ ամենայնի հիմնավորել և առաջ է մղել խորապես արդիական պատկերավոր մտածողություն:

Կոջոյանի հետ նույն տարիներին, կողք-կողքի, աշխատել են նկարչական արվեստի այնպիսի վարպետներ, որպիսիք էին Եղիշե Թադևոսյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Սեդրակ Առաքելյանը: Այս պարագայում փոխազդեցությունն անխուսափելի էր: Եվ դա, առավելապես դրական իմաստով, այս կամ այն կերպ, այս կամ այն չափով երևում է նրանց գործերում: Բայց պետք է ընդգծել նաև, որ Կոջոյանը (ինչպես ամեն մեկն իր հերթին), հաճախ նրանց հետ շոշափելով թեմատիկ, պատմահոգեբանական, էսթետիկական, էթիկական, ոճական համանման խնդիրներ, ստեղծել է միանգամայն ինքնատիպ, անկրկնելի, «կոջոյանական» երկեր: Իսկ որ իրեն նախորդող սերնդի հայ ականավոր կերպարվեստագետներից Կոջոյանը հոգեհարազատ է Վարդգես

---

\* Խորհուրդ է տրվում սույն աշխատության ընթերցումը սկսել զբֆի վերջում տեղադրված «Հավելվածից», որում ուրվագծված է Հակոբ Կոջոյանի կյանքի ու գործունեության ընդհանուր պատկերը:

Սուրենյանցին՝ ակնհայտ է: Նկարիչի իր խառնվածքի, թեմատիկ ու ժանրային նախասիրությունների, իր արվեստի հիմնական մոտիվների, առարկայական բովանդակության և կերպավորման եղանակների մի քանի կողմերով նա ամենից ավելի մերձեցնում է Սուրենյանցին: Իհարկե 20-րդ դարի առաջադրած էսթետիկական պահանջներին համեմատ պրոբլեմների նոր դրվածքով և դրանց գեղարվեստական նոր լուծումներով՝ Կոջոյանի ստեղծագործությունը ինչ-որ տեսակետներից կարելի է համարել սուրենյանական ավանդների շարունակությունն ու զարգացումը:

**Կոջոյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է բազմազանությունը:**

Արվեստագետը ստեղծել է իրական-պատմական, բանահյուսական, գրական, կենցաղային թեմաներով բազմաֆիգուր պատկերներ՝ երևան բերելով հորինողի և «պատմողի» բացառիկ ունակություն: Մերթ ողբերգականի, մերթ կոմիկականի, մերթ հերոսականի ասպեկտով Կոջոյանի կերպավորած այդ թեմաներն իրենց սյուժետային դրսևորման մեջ դուրս են գալիս պոզիտիվ-փաստագրական սահմաններից, — դրանց միջոցով նկարիչը կատարել է խոշոր ընդհանրացումներ, ընդգծել տիպականը: Նա ստեղծել է տարաբնույթ պեյզաժներ, որոնք աչք շոյող տեսարաններ չեն սուկ: Բնության մոտիվներում նա շեշտել է մարդկային կյանքի անցյալ կամ ներկա գոյությունը, հողի և մարդու անքակտելի կապը: Կոջոյանը ստեղծել է գրքի ձևավորման սքանչելի նմուշներ՝ հանդես գալով իբրև նկարիչ-մեկնաբան: Նա եզակի կարողությամբ վեր է հանել պատկերագարովող տեքստի հեղինակի աշխարհայացքի, մարդկային խառնվածքի, էսթետիկական ու բարոյական դավանանքի, գրելաձևի հատկանշական գծերը:

Բոլոր այդ ստեղծագործությունները միասնաբար նկատի առնելիս աչքի է գարնում կատարման տեխնիկական բազմազանությունը: Նկարիչը սիրով ու հմտությամբ գործածել է տեմպերա, գուաշ, ջրաներկ, յուղաներկ, մոմաներկ, տուշ, տարբեր մատիտներ, պաստել և այլն: Իհարկե կոջոյանական մաներայի միասնականության մեջ՝ նրա արվեստը հատկանշվում է կերպավորման ձևային հնարների բազմազանությամբ: Կոջոյանի երկերից մեկն իրացված է, ասենք, լուսաստվերային անցումների, մյուսը՝ հստակ սիլուետների փոխհարաբերման, երրորդը՝ առարկայի գուտ կոնտուրային ընկալման, չորրորդը՝ ծավալների կոնստրուկտիվ-երկրաչափական կառուցման, հինգերորդը՝ դյուրաթեք գծի ժանջակային հյուսման, վեցերորդը՝ գույների հակադրման կամ համադրման, և այլն միջոցներով: Զարմանալի հեշտությամբ նա գունագեղ երանգներով ստեղծած իր նկարից անցել է մոնոխրոմ պատկերի հղացմանը և հակառակը: Ու նույնքան էլ յուրահատուկ է, որ

այդ գործերից մեկում Կոջոյանը հանդես է եկել որպէս խոհուն պատմիչ-պրոզայիկ, մյուսում իբրև կրթոտ հրապարակախոս, մեկում որպէս հրճվալից հեքիաթասաց, մյուսում իբրև կատակատեր հումորիստ:

**Կոջոյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է պատմականությունը:**

Չխոսենք, դեռ, նկարչի հենց պատմության և ժողովրդական բանահյուսության թեմաներով երկերի, «պատմական» պեչզածների մասին: Անօրյակենցադային իր պատկերներում ևս Կոջոյանը շեշտել է երևույթներ, որոնք ստեղծում են կոնկրետ-պատմական կոլորիտ: Նույնիսկ պատմական ակնառու մոտիվ չունեցող իր պեչզածներում պատմական երանգ է տվել տվյալ աշխարհագրական միջավայրին:

Բայց Կոջոյանի ստեղծագործությունը պատմական է ոչ միայն թեմատիկ-առարկայական տեսակետից: Նրա բոլոր երկերը՝ սյուժետային կոմպոզիցիաներից մինչ իլյուստրացիաներն ու պեչզածները, գաղափարա-հոգեբանական և էմոցիոնալ ողջ բովանդակությամբ, ուղղակիորեն թե միջնորդավորված ձևով, հանդիսանում են կենդանի արձագանքն այն տրամադրության, որը տվյալ պահին եղել է բնորոշը ժողովրդի ազգային-պատմական նկրտումներում: Ակնհայտ է, որ աշխատելիս նրան առաջնորդել է այրող հայրենասիրությունը, բայց ո՛չ բնագրական ու գլխապատառ, այլ սթափ ողջամտությամբ ներըմբռնված:

Կոջոյանի ստեղծագործության պատմականության դրսևորումներից է նաև այն, որ նկարելիս, յուրաքանչյուր դեպքում, նա հաշվի է առել, թե պատկերման նյութը աշխարհագրական ո՛ր երկրամասին, ո՛ր ժամանակաշրջանին, ո՛ր ժողովրդի կյանքին է վերաբերում: Ըստ այդմ էլ նա այդ նյութը կերպավորել է տվյալ տեղի, էպոխայի, ժողովրդի արվեստին բնորոշ ինչ-որ կողմերի ոճավորումով՝ ցուցաբերելով էնցիկլոպեդիկ իմացություն, ճաշակի աննման տակտ, չափի արտակարգ զգացում, 20-րդ դարի նկարչի հայացք՝ մշակութային տարբեր ավանդների նկատմամբ:

Այդ ամենը պատմա-գեղարվեստական և պատմա-ազգագրական հատկանիշներով է օժտում Կոջոյանի ստեղծագործությունը, էսթետիկականի հետ ճանաչողական արժեք տալիս նրա երկերին և հանդիսանում նրա թողած ժառանգության ինտերնացիոնալ բնույթի կարևոր կողմերից մեկը:

**Կոջոյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է ժողովրդայնությունը:**

Նկարչի բազմաթիվ գործերի սյուժեներն ու մոտիվները վերցված են ժողովրդական բանահյուսությունից, որը ամենայն ճշմարտացիությամբ արտացոլում է աշխատավորական լայն խավերի միասնական կենսագրության և հոգեբանության տիպական գծերը: Կոջոյանը, գերազանցապես, պատկերա-



զարդել է անցյալի ու ներկայի հատկապես ժողովորդականությունն վայելող, սիրված բանաստեղծների և արձակագիրների երկերը: Ժամանակակից թեմաներով նրա գործերի մոտիվներն ու պերսոնաժները կյանքի մանրակրկիտ զննումների ճանապարհով ընտրված, ժողովրդի կենցաղն ու հասարակական սոցիալական վիճակն անդրադարձնող երևույթներ ու կենդանի խարակտերներ են: Արվեստագետի բոլոր ժանրերի նկարներում, սուր դիտողականությամբ ու դիպուկ բնութագրումներով, խոր համակրանքով ու շիտակությամբ, արտացոլված է ժողովրդի նիստուկացը, վարքուբարքը:

Իր երկերում Կոջոյանը թեմաները մեկնաբանել է աշխատավոր ժողովրդի շահը, երևույթների նկատմամբ ժողովրդի ունեցած վերաբերմունքը նկատի ունենալով, իր արծարծած կենսական խնդիրները դիտել է ժողովրդի էթիկական չափանիշների տեսանկյունից: Մարդու և մարդկայնության, չարի ու բարու, ազատության և երջանկության ժողովրդական պատկերացումները, որոնք այնպես հստակորեն ձևակերպված են Կոջոյանի սիրած բանահյուսության մեջ, նրա համար եղել են ոչ միայն հարցերը դնելու ելակետային սկզբունքներ, այլև հանդիսացել են նկարչի գործերի գաղափարա-գեղարվեստական բովանդակության էական կողմերը: Այդ պատկերացումները, ինչպես ժողովրդի էմոցիոնալ-մտային աշխարհում, Կոջոյանի երկերում շիտակ են, անողոք ճշմարտացի և հիմնավորապես լավատեսական: Թե՛ սյուժետային բազմափոփոք պատկերներում, թե՛ պեյզաժներում, թե՛ գրքի ձևավորումներում Կոջոյանը դիտողի հետ «խոսում» է իբրև մեծ հումանիստ ու մեծ հայրենասեր,— գծեր, որոնք նույնպես բնորոշ են ժողովրդական ոգուն և մտածողությանը, ժողովրդի բնավորությանը: Ուղղակիորեն, թե միջնորդավորված ձևով՝ նկարիչն իր բազմաթիվ գործերում անդրադարձրել է հայ ժողովրդի ճակատագիրը, նրա կրած տառապանքները, նրա մղած ազգային-ազատագրական պայքարի պատմությունը, նրա ստեղծագործական հանճարը և փայփայած իդեալները: Այս ամենը կերպավորելիս արվեստագետն առաջնորդվել է պատմա-փիլիսոփայական այն ելակետերով, որոնք մշակված են ժողովրդական ստեղծագործության մեջ՝ հստակ ու խորախորհուրդ: Նկարչի գործերում արտացոլված-կերպարանագծված են ժողովրդի կենսունակությունը, բռնության և անարդարության հանդեպ նրա ունեցած ժխտական վերաբերմունքը: Կոջոյանի պատկերները ներշնչում են հավատ ու սեր, բարձրացնում են ժողովրդի հավաքական ուժի և միասնական կամքի անխորտակելիության գաղափարը:

Եվ, վերջապես, Կոջոյանի ստեղծագործությունը ժողովրդային է, որովհետև բանահյուսության հետ միասին նա ուսումնասիրել է ժողովրդական

դեկորատիվ-կիրառական արվեստի գրեթե բոլոր տեսակները և նկարչի իր գործունեության ողջ ընթացքում ամենայն սիրով ու մեծ հմտությամբ օգտագործել դրանց էսթետիկական, ռճական ու տեխնիկական մի քանի կարեվոր, առավել հատկանշական սկզբունքները: Նա խորապես անհատական-կոչոյանական մաներայով է գործադրել դրանք, արդիական շունչ է տվել գեղեցիկի ժողովրդական հնավանդ պատկերացումներին ու իդեալներին, նորագույն արվեստի չափանիշների տեսակետից կիրառել է ժողովրդական ստեղծագործության արտահայտչամիջոցները՝ սիմվոլիկան ու հիպերբոլան, հումորն ու գրոտեսկը, գծի ու գույնի, հակադրության և համադրության այլևայլ ըմբռնումները:

Կոչոյանի ստեղծագործությանը բնորոշ է սյուժետականությունը:

Խիստ տրադիցիոն համարվող և մեր դարում շատերի կողմից անտեսված սյուժետայնությունն ունի կողմնակիցներ նույնպես, ըստ որում՝ նաև էսթիայի հենց նորարար նկարիչների շարքերում: Կոչոյանը հարել է կողմնակիցների թնին: Բազմաթիվ թեմաներ նա կերպավորել է տրադիցիոն («գրական-պատմողական») սյուժեի միջոցով: Անգամ չի խուսափել մարդու սովորական դիրքը, ժեստը, դիմախաղը ինչ-որ կերպ «սյուժետավորելուց»: Սիրել է մատնացույց անելու հետ մեկտեղ նաև պատմել: Բազմաթիվ հնարքներով արվեստագետը ստեղծել է բազմակերպ սյուժեներ, — և՛ պատումի հաջորդական պահերը նույն կոմպոզիցիայում ցուցադրող ընթացք, և՛ սուկ կուլմինացիոն մոմենտի ներկայացումով նախորդող եղելության թելադրում, և՛ կոմպոզիցիայով առանձնացված, բայց թեմատիկորեն ու ընդհանուր գործողությամբ միասնություն կազմող դիպվածների միատեղ պատկերում-նկարագրություն: Սյուժետային այս տեսակետները ցայտուն դրսևորվել են Կոչոյանի բազմաֆիգուր նկարներում, գրքային իլյուստրացիաներում: Բայց սյուժեն յուրովի ի հայտ է գալիս նրա նույնիսկ պեյզաժային ծանրի գործերում: Դրանցում շարժական կամ անշարժ ինչ-որ առարկաներ, կենցաղային որևէ փոքր դրվագի հետ հյուսվելով, դիտողին անուղղակիորեն հուշում են ինչ-որ մի ժամանակ մարդու կատարած գործողություն: Բացի դրանից, Կոչոյանը, եթե կարելի է ասել, «դիալոգ» է ստեղծել տեսարանի զուտ բնական օբյեկտների (ասենք՝ ձյան ու երկնքի, թփի ու դաշտի, ծառի ու լեռան) միջև: Կարծես իրար հետ «խոսում» են պատկերված առարկաները՝ պեյզաժ-տրամադրություն ստեղծելուց ավելի հյուսելով պեյզաժ-նկարագրություն և պեյզաժ-պատում (ասվածից չպետք է հետևցնել, որ պեյզաժ-նկարագրությունը և պեյզաժ-պատումը կարող են լինել առանց տրամադրության, կամ թե պեյզաժ-տրամադրությունը, իբր, չի կարող սյու-

ժեստային տարրեր ունենալ,— խոսքը, տվյալ դեպքում, Կոջոյանի ստեղծած պեյզաժների բնույթի Էական, գլխավոր գծի մասին է):

19-րդ դարի հայ կերպարվեստի պատմությանը փոքրիշատե ծանոթ ընթերցողը կնկատի, որ, իրոք, Կոջոյանի ստեղծագործությանն նշված բնորոշ կողմերը մերձենում են Սուրենյանցի երկերի սկզբունքներին:

Ինչ վերաբերում է նրա արվեստի այդ բնորոշ կողմերի արդիական միտումին, ապա ակնհայտ է, որ այն առնչվում է արվեստի էքսպրեսիոնիստական ուղղությանը: Կոջոյանի ուսման տարիներին, արդեն, Գերմանիայում այդ ուղղությունը սկսել էր երևան գալ գրականության, թատրոնի, կերպարվեստի, երաժշտության, էսթետիկայի, փիլիսոփայության ասպարեզներում: Եվ նույն տարիներից ի վեր հայ արվեստագետը ստեղծագործաբար յուրացրել ու զարգացրել է Պոլ Գոգենի, Վան Գոգի, Պոլ Սեզանի արվեստի վրա հիմնված էքսպրեսիոնիստական նկարման սկզբունքների մի քանի կողմերը՝ տալով ուղղության ազգային-հայկական դրսևորումը: Հեռու մնալով գերմանական էքսպրեսիոնիստներից շատերի երկերին հատուկ բիոհոգեբանական, էթիկական, սոցիալ-հասարակական պեսիմիզմից ու պաթոլոգիզմից, Կոջոյանը յուրովի գործադրել է այդ ուղղության էսթետիկական հիմնական միտումը՝ արվեստի վերարտադրման-պատկերման (изобразительный) ֆունկցիայի նկատմամբ նրա արտահայտչական (выразительный) ֆունկցիայի գերարժեքավորման ընդհանուր մեթոդը: Այս մեթոդով է, որ աշխարհի էմպիրիկ սենսուալիստական, պոզիտիվիստական արտացոլման փոխարեն նա ստեղծել է մտահայեցողական-մտապատկերային նկարներ, կերպավորել առարկաների ու երևույթների մասին իր իմացություն-մտորումն ավելի, քան տվել առօրյա տեսողական փորձի հաղորդած անմիջական տվյալների ուղղակի անդրադարձումը: Նա բնությունից ստացած տպավորությունները արստրահմամբ, երևակայության ակտիվ կիրառումով միահյուսել է իբրև գունաչին, տարածական, գծային հավաքական արժեքներ՝ բացասելով պատկերվող օբյեկտի թե՛ առարկայական նյութականության, թե՛ գունալուսաչին էֆեկտների վերարտադրություն-պատրանքը: Այդ ճանապարհով է, որ նա ստեղծել է անհավատալիորեն բազմաբնույթ իր երկերը, որոնք երբեմն տարբեր հեղինակների գործեր են թվում: Բայց դանք բոլորն էլ եզակիորեն «կոջոյանական» են: Անկախ նյութի ու տեխնիկայի այլազանությունից, Կոջոյանը նկարային տարածությունը մշակել է «մաթեմատիկական» ճշգրտությամբ: Գծի, գույնի, ձևի փոխհարաբերումը տարել է խստիվ-դատողական հաշվապահի ուլիով: Քիչ է սսել, թե Կոջոյանի նկարներում ոչինչ ավելորդ, պակաս կամ փոփոխելի չէ: Իսկական արվեստի ամեն մի նմուշ այդպիսին

է: Բայց խոսքն այն մասին է, որ Կոջոյանի գործերում յուրաքանչյուր բիծ ու կետ ենթարկված է «մետաֆիզիկական» հաշվեկշռի, յուրաքանչյուր կերպար կազմակերպված է իբրև մտահայեցողական խորհրդանիշ: Արվեստի իր ոճաձևաբանական սկզբունքներում Կոջոյանը ինտելեկտուալիստ է: Ընդգրծված ինտելեկտուալիստ է, նաև, իր բարձրացրած գեղագիտական խնդիրներով: Իհարկէ, այսքան շեշտված ուսցիոնալիզմը այլ դեպքում կարող էր լինել հակաարվեստային: Բայց դատողական հաշվարկի ճանապարհով ստեղծված կոջոյանական երկերը, անկախ թեմատիկ ու ժանրային բնույթից, հագեցած են հեղինակի անսահման երևակայությամբ, զգացումներով և ապրումներով, սրտի թրթիռով ու հոգու ջերմությամբ, դրանք տեսլական են, հաճախ ֆանտաստիկ՝ մի բան, որը նկարչի ստեղծագործությանը հատուկ է նույնքան, որքան ուսցիոնալիզմը և վերջինիս հետ միասին էլ կազմում է Կոջոյան-արվեստագետի անհատականության բնորոշ հատկանիշը:

**ՀԵՂԻՆԱԿ**

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԲՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Պեյզաժը Կոջոյանին հետաքրքրել է ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում և ժանրի դրսևորման գրեթե բոլոր տեսանկյուններից: Կան խնդիրներ, որոնք նա վճռել է հենց բնանկարի միջոցով՝ երևան բերելով կերպավորման եղանակների արտակարգ հարստություն: Պեյզաժներ անելու համար Կոջոյանը «նկարչագեղ տեսարաններ» հատուկ չի փնտրել: Նա չի պատկերել, նաև, օրվա էֆեկտավոր պահեր (արևածագեր, արևամուտեր), ինքնին ումանտիկ երևույթներ (ամպրոպներ, ծիածան): Կոջոյանին հավասարապես ոգեշնչել են թե՛ իրականում իսկ գրավիչ, թե՛ աչքի չզարնող մոտիվները: Երկու դեպքում էլ նա հասել է ընդգրկվող նյութի էսթետիկական մեկնաբանության ու գործի տեխնիկական կատարման շեշտված գեղեցկության: «Մաքուր» բնությունն Կոջոյանը քիչ է նկարել: Սկզբունքորեն նրա պեյզաժները գյուղական ու քաղաքային պատկերներ են: Կամ էլ եթե ներկայացնում են զուտ բնական վայրեր (ասենք՝ սար ու ձոր, դաշտ ու անտառ), դարձյալ ինչ-որ կերպակնարկում-ներշնչում են մարդու գոյությունն ու գործունեությունը:

Կոջոյանը յուրացրել է բնանկարչության ասպարեզում 17-րդ

դարից ի վեր կուտակված փորձը,— արվեստանոցում, հիշողության և երևակայության միջոցով, պանորամային դասական կոմպոզիցիաներ հյուսելու, այսպես կոչված պեյզաժ-պատկերներ մշակելու եղանակներից սկսած մինչ պլեներում, անմիջական հայեցողության պայմաններում, «ֆրագմենտային» բնույթի տեսարաններ ստեղծելու սկզբունքը: Ըստ որում, այդ փորձը նա կիրառել է ստեղծագործաբար, իր ժամանակի առաջադրած էսթետիկական ու ոճաձևաբանական ակտուալ խնդիրների տեսանկյունից, ինչն էլ պայմանավորվել է նրա պեյզաժային արվեստի նորարարական ուղղվածությունը: Կոջոյանը բնության մոտիվների դիտարկումից ստացած բազմազան տպավորությունները նկարում միաձուլել-պարզեցրել է հանուն պեյզաժային կերպարի հոգեբանական-էսթետիկական սիմվոլիկ, մետաֆորային, ասոցիատիվ արտահայտչության:

## 1

Կոջոյանի «Անիի ավերակները» (1919, թ. գուաշ, ակադ. Հր. Բունիաթյանի հավաքածու, նկ. 1) պեյզաժը ժանրային ու պատմահոգեբանական տեսակետից մոտ է Սուրենյանցի «Հոփսիսիմեի վանքը» (1897) կտավին: Վերջինս սովորական «ճարտարապետական բնանկար» չէ: Նշանավոր հուշարձանի պատկերումը Սուրենյանցի համար միջոց է ծառայել ոչ թե գլխավորապես ցույց տալու նրա՝ որպես ճարտարապետական կերտվածքի, գեղեցկության իր ընկալումը, այլ, հիմնականում, առիթ՝ մտորելու հարազատ ժողովրդի ներկա ծանր վիճակի և ապագա ճակատագրի մասին: Այս առումով էլ «Հոփսիսիմեի վանքը» մերձենում է այսպես կոչված «պատմական պեյզաժի» ժանրային կողմնորոշումին: Նույնը, ահա, կարելի է ասել Կոջոյանի «Անիի ավերակները» նկարի վերաբերյալ:

Դարչնագույն, օխրա, հողականաչ «դառն» երանգներով ու մշտաշարժ գծերով ստեղծված է մարդկային վաղեմի գոյության հետքերը կրող, բայց այժմ անմարդաբնակ մի լանդշաֆտ, որը ավարտվում է երկնքի խորհրդավոր կապույտով: Այստեղ-այնտեղ ցրված ինչ-որ փլատակներ լանդշաֆտին հաղորդում են լքված հսկայական գերեզմանի տպավորություն: Բլուրների, ձորերի, խութերի, քարակույտերի և կիսավեր շինությունների լուսաստվերային ու գծային-պլաստիկական դինամիկ շարժումները կերպավորում են ֆանտաստիկ ձևեր՝ ներքին վիթխարի տենդով ձգտելով, ասես, կյանք հաղորդել մեռյալ քաղաքին: «Անիի ավերակները» խորհրդանշում է Մեծ եղեռնի ու սրան հաջորդած արյունահեղ կոտորածների հարուցած հոգեկան ցնցումը և հազարամյակներից եկող հայ ժողովրդի պատմության հերոսական-ողբերգական բնույթը: Այնպես, ինչպես Դանիել Վարուժանի անհական բանաստեղծությունների շարքում՝ «Անիի ավերակներում» հեղինակն Անին դիտել է հարազատ ժողովրդի ապրած փառավոր անցյալի և տարաբախտ ներկայի տեսանկյունից, մտորել ժողովրդի ստեղծագործ հանճարի մասին: Նկարն ընկալելու պրոցեսում վիշտն ու ցասումը մերթ հավասարակշռվում են հուսալքման ցավի մեջ, մերթ բացվում ընդվզումի տարերային, ահռելի թափով: Դա դառնացումից, ինքնագիտակցումից, հարատևելու ձգտումից, կասկածից, հույսից ծնված մտորում է այնպես, ինչպես Հովհ. Թումանյանի անհական մտորումը.

Մենք փառքեր ունենք թաղված հողի տակ,  
Մենք հույսեր ունենք պահված մ'ր սրտում՝  
Մի՞թե հավիտյան կողքանք ավերակ,  
Մի՞թե հավիտյան կըմնանք տրտում:

«Հռիփսիմեի վանքը», Կոջոյանի գործի համեմատությամբ, «փաստագրական» է, փաստագրական այն իմաստով, որ իր

հույզերն ու մտորումները հեղինակն արտահայտել է հուշարձանի սիլուետի, ձևերի և համաչափությունների ճշգրիտ վերարտադրության միջոցով՝ ունենալով տարածական մի որոշակի դիտակետ: Ժանրային ու պատմահոգեբանական տեսակետներից Սուրենյանցի կտավին այնքան մերձ լինելով հանդերձ, «Անիի ավերակները» արտացոլման այդ առումով ուրիշ մոտեցում է ցուցաբերում: Իհարկե, Կոջոյանի երկում նկարված տեսարանը ընդհանուր գծերով հիշեցնում է Անի քաղաքի ավերակները: Բայց փաստագրական տեսակետից հեռու է իրականից: Վերացական մի դիտանկյան տակ հեղինակն ի մի է բերել տեղանքի տարբեր հարթություններում ընկած ճարտարապետական կոթողների մնացորդներ, սրանց շրջապատի բլուրներն ու ձորերը: Ընդամին, պեյզաժում այդ ամենը, առանձին-առանձին, օբյեկտների ազատ-նկարչական կերպափոխման արդյունք են ավելի, քան դրանց ճշգրիտ վերարտադրումը: Պատկերում Անիի նշանավոր Պարոնի պալատը ներկայացնող դրվագը հուշարձանի լուսանկարին համեմատելիս, օրինակ, անմիջապես աչքի է զարնում, որ Կոջոյանը թե՛ ուղղահայաց, թե՛ հորիզոնական գծերով խախտել է ճարտարապետական կոթողի և միջավայրի իրական հարաբերությունը, ժայռափոր խույթերի, քարերի ու բլուրների հաջորդական դասավորությունը, կառույցի համաչափությունները:

Փոքր չափեր (28,5×19,4 սմ.) ունեցող «Անիի ավերակները» թողնում է որմնանկարի տպավորություն: Դրան Կոջոյանը հասել է սուարկաները ֆոնի նկատմամբ խստիվ շեշտելու, մեծ ու փոքր մակերեսների հակադրության ուժգնացման, ձևերի պարզեցման, մանրուքների բացասման և խոշոր ընդհանրացումների շնորհիվ: Այն որմնանկար է հիշեցնում նաև այն պատճառով, որ, կոմպոզիցիայում երրորդ չափը (խորությունը) ակնարկելով հանդերձ, հեղինակը զանց է առել հեռանկարչական



իլյուզիան,— դեպի խորքը ձգվելիս գույներն ու ձևերը չեն անդոտանում և, հակառակ առօրյա տեսողական փորձի, հավասարազոր հատակությամբ են երևում թե՛ առաջին, թե՛ վերջին պլաններում:

Այդ ամենը ավելի ակնառու է դարձնում միջնադարյան հայ արվեստագետներին հետևելու Կոջոյանի կողմնորոշումը, հեղինակի հոգեկան խռովքն ու լարվածությունը, նկարում առկա վշտին, զայրույթին ու հավատին տալիս է համաժողովրդական ապրումի մասշտաբներ, տեսիլքային բնույթ:

\* \* \*

1920-ական թվականներին Կոջոյանը յուղաներկով նկարել է պելյզաժների մի շարք, որը թողնում է երկակի-երկմիասնական տպավորություն: Այդ կտավների մոտիվները կարելի է համարել հորինովի, չնայած դրանք վերցված են բնականից և որոշակի նմանություն ունեն հայկական բարձրավանդակի կոնկրետ վայրերի հետ:

Իրական-հորինովի այդ տպավորությունը դիտողի միտքը երևակայության խորհրդավոր ճանապարհներով տանում է դեպի ետ, դեպի անցյալ ժամանակների հեռուն: Հատկանշական է, որ շարքի գործերից մեկը նկարիչն անվանել է «Հեռավոր անցյալում», թեպետ դրանում (ինչպես և մյուս կտավներում) չկա պատմական հնություն ակնարկող որևէ կոնկրետ օբյեկտ: Եվ, իսկապես, շարքի բոլոր պելյզաժներում կուսական բնությունը, մի ինչ-որ անբացատրելի մոգական կարողությամբ, Կոջոյանը ներկայացրել է որպես վաղուց ի վեր մարդու գոյությամբ ու գործունեությամբ շնչավորված և հեռավոր անցյալի «քաղաքակրթային» արտահայտություն ունեցող աշխարհագրական միջավայր: Պատկերված սարերի ու անտառների, ձորերի ու հո-

վիտների վրա թևածում է, ասես, նախնիների կենդանի ոգին, տիպիկ նահրյանը:

Այդ տեսակետից էլ, ասիա, նկարչի կտավների սույն շարքը ժանրային առումով շոշափման եզր ունի «պատմական պեյզաժի» հետ:

Ծարքի գրեթե բոլոր գործերն աչքի են ընկնում կատարման վիրտուոզությամբ ու արտահայտչական մեծ ուժով: Դրա փայլուն վկայությունը կարող է լինել «Ծաղկաձորի լեռները» պեյզաժը (1925, կտ. յուղ., նկարչի ընտանիքի սեփ.): Կտավի մակերեսը մշակվել է լիահորդ ներշնչանքով, առանց որևէ ճիգի և արտակարգ արագությամբ: Գույները քսված են ազնվաբարո մի արտիստիզմով ու լիցքավորված՝ ներքին զուսպ, բայց հզոր էներգիայով: Պատկերված ձևածավալների խրոխտ պլաստիկան ու կոմպոզիցիայի գծային շարժումների հանդիսավոր ուժը, միահյուսվելով և միասնաբար, ստեղծում են առասպելական-հերոսական վեհություն: Նկարի կոլորիտում գերիշխող զրնգուն կապտականաչ երանգները, զուգորդվելով բաց վարդագույն և արծաթավուն տոների, օպտիմիստական տրամադրություն են տալիս այդ վեհությանը:

\* \* \*

1920-ական թվականներին Գառնիում և Գեղարդում արած վիրտուոզ ճեպանկար-գծանկարներում, մի քանի հատու շտրիխներով և ակնթարթային արագությամբ, Կոջոյանը թղթին դրոշմել է ընտրված մոտիվների ամենատիպական հատկանիշները՝ հասնելով առավելագույն արտահայտչության:

Այդ ճեպանկարների հիման վրա 1950-ական թվականներին նրա ստեղծած գունագիր քնապատկերները շարունակում են «Անիի ավերակների» ժանրային գիծը: «Քարանձավներ»,

«Գեղարդի բակը», «Ժայռեր», «Եկեղեցու ավերակներ», «Գեղարդի շրջակայքը» (1956, թ. տեմպերա, ԱԺԱԹ, նկ. 2), «Լեռներ» և այլ երկերում արվեստագետն ընդգրկված տեսարանները վերածել է երևակայական մտապատկերների՝ հեռանալով մանրակրկիտ փաստագրումից: Ծիշտ է, դրանք հիշեցնում են գեղարդյան վայրերը, պարունակում են ճարտարապետական-հնագիտական այլևայլ դրվագներ, որոնք հայ դիտողին ծանոթ են: Այսուհանդերձ, կոմպոզիցիայով, պատկերված առարկաների կոնֆիգուրացիայով, ձևաձավալների ու գույների ստեղծած գերիշխող մթնոլորտով և տրամադրությամբ, այդ մտապատկերները իրենց սկզբսաղբյուր-մոտիվների հեռու-հեռավոր ցոլացումներն են միայն: Նկարիչն անցյալի անջնջելի հետքերը կրող գեղարդյան մոտիվներում հատկապես շեշտել է այն, որ, ինչպես կասեր Ավ. Իսահակյանը, «հայրենի լեռներն ու ձորերը, դաշտերն ու գետերը, այրերն ու անտառները բնակված են ավանդույթներով, պատմական հուշերով»:

Գեղարդյան կտրտված ուղիեֆը և բնական ձևերը Կոջոյանը երևակայությամբ վերափոխել-ներկայացրել է մարդու ստեղծած կանոնավոր կառուցվածքներից ու մարդկային կյանքի պայմանական-մշակութային միջավայրին բնորոշ գծերով: Վանքը շրջապատող ժայռերը, քարանձավներն ու խութերը, բարձունքներն ու կիրճերը, պահպանելով հանդերձ իրենց նախնական անձեռակերտ բնույթը, «ճարտարապետականացվել» են այնպես, որ հիշեցնում են միջնադարյան բերդեր, պարսպապատ ամրոց-դղյակներ, պաշտամունքային և այլ կարգի շինություններ: Հետևանքում ստացվել է բնական առարկա-ձևերի ու Գեղարդի տաճարի և շրջակայքի օժանդակ շինությունների կերպարանքների համանմանություն:

Իրական մոտիվների բաղադրիչները կերպարափոխելու այդ ճանապարհով Կոջոյանը արստրահել է պոզիտիվ փորձի մա-

կերևույթից և ստեղծել տեսիլքային ֆանտաստիկ տեսարաններ: Հեռանալով իրականությունը ճշգրիտ-փաստագրական տեսակետով վերարտադրելուց, հեղինակն այն վերածել է երևակայական մտապատկերի, որում առօրյա փորձից ծանոթ և անսիջապես ճանաչելի առարկաները (մարդ, կենդանի, քար, ծառ), նույնիսկ, հանդես են գալիս արտասովոր գծերով: Նկարաչարում գերիշխում են հողականաչ, շագանակագույն, օխրա, մանուշակագույն գուներանգներ, որոնք, իրենց հերթին, ստեղծում են խորհրդավոր մթնոլորտ՝ լույսերի և ստվերների, ուժգին հակադրությունների ու սահուն անցումների տեսիլքային մի տոնայնության մեջ:

Այդ ճանապարհով, ահա, Կոչոյանն իր բնանկարներում ստեղծել է մի երրորդ աշխարհ, որը տեսքով զգալիորեն վերացական է ռեալ մոտիվի հանդես և հորինովի, բայց որը ներծրծված է իրականի կենդանի զգացողությամբ, ավելի կոնկրետ՝ գեղարդյան վայրերի անկրկնելի տպավորություններով: Դրանցում նա, ո՛չ առանց հպարտության, շեշտել է իր հայրենիքի պատմական հնությունը: Ստեղծել է իրական ու միաժամանակ ֆանտաստիկ կերպարը մի զարմանահրաշ լեռնաշխարհի, որն, ասես, իր երկրաբանական գոյացման առաջին պահից ի վեր եղել է քաղաքակիրթ, և որի անունն է Նաիրի:

## 2

1920—1930-ական թվականներին Կոչոյանի ստեղծած ապարանյան պեյզաժների մոտիվները պարզ են: Արագածի փեշին ծվարած են գրեթե ցիլլոպյան շարվածքով տներ: Բակերում՝ քարակույտեր, կենցաղի առարկաներ և աշխատանքի գործիքներ, կենդանիներ, աթարաքուրգեր և իրենց առօրյա ելումուսն անող գեղջուկներ, գեղջկուհիներ: Ամեն ինչ գալիս է ժամանակի

հեռավոր խորքերից: Ամեն ինչ կրում է նահապետականության անջնջելի դրոշմը՝ ծխական ներփակ կյանքին հատուկ իր բնույթով: Ժանրային տեսակետից «պատմական» շլիներով հանդերձ, այդ պեյզաժները ներծծված են պատմությամբ ու հաղորդում են դարերի շունչը («Ապարան գյուղը», 1923, կտ. յուղ. ՀՊՊ, նկ. 3):

Դժվար չէ նկատել, որ այդ գործերը Կոջոյանը իմպրեսիոնիստների նման սկսել և ավարտել է պատկերվող օբյեկտի անմիջական հայեցողության պայմաններում: Իմպրեսիոնիստների պես էլ նա ուշադրություն է դարձրել տեղանքի աշխարհագրական-կլիմայական պայմանների բնորոշ կողմերը ճշմարտապես արտացոլելու խնդրին:

Սակայն դրանք իմպրեսիոնիզմին մերձեցնում են հենց այդքանով միայն: Հիշենք, որ իմպրեսիոնիստը վերցնում էր առարկաների մակերևույթին թրթռացող գունալուսային հարափոփոխ էֆեկտները՝ անտեսելով դրանց ձևաձավալային կողմերի և մասսայի զգացումը: Մտաբերենք, օրինակ, Թադևոսյանի տիպիկ իմպրեսիոնիստական «Ծովափը» էտյուդը: Այստեղ ամեն ինչ վերածված է վետվետացող լույսի՝ ջուրը, ծովափնչա ավազն ու խճաքարը: Անգամ ժայռերը երևակված են որպես անշոշափելի, թեթև ու թափանցիկ գունամիրած: Նկարում արևոտ օրվա մթնոլորտը կլանել է ձևերի ծավալային-առարկայական հստակությունը՝ բնությունը ի տես դնելով իբրև յուրովի հաճելի թվացում: Իսկ Կոջոյանի ապարանյան պեյզաժներում առկա են թանձրամութ ստվերներ, կիսաստվերներ, ուժեղ լույսերի ելևէջ, շեշտված ու ամրապինդ ձևաձավալներ, որոնք կատարում են առարկաների կայուն ռելիեֆությունը քացահայտող դեր: Սակայն դա վերադարձ չէ դեպի 19-րդ դարի ռեալիզմը, որը ձևերի պլաստիկան արտահայտում էր «թանգարանային» կոլորիտով ու նյութականության իլյուզիայի մի-

ջոցով, իսկ ռելիեֆությունը՝ առարկայի ֆակտուրայի շոշափելի-  
զգայական իմիտացիայով: Կոշոյանի գործերը ևս ստեղծված  
են պատկերվող օբյեկտի «թելադրանքին» համեմատ: Բայց  
սրանցում չկա իլյուզիայի ոչ մի հետք,— ո՛չ ձևի, ո՛չ ֆակտու-  
րայի, ո՛չ լույսի, ո՛չ ռեալիստական, ո՛չ իմպրեսիոնիստական:

Ապարանյան նկարաշարում հեղինակը չի փնտրել մոտիվի  
ինքնին գեղեցկություն: Ու ոչ էլ ձգտել է դիտողին զարմացնել  
աշխարհից կտրված իր «քարագյուղերով»: Լեռան լանջին ծվա-  
րած փոքրիկ տնակների, գոմերի, այստեղ-այնտեղ ցցված աթա-  
րակույտների, կենցաղային պրիմիտիվ առարկաների ու նույն-  
քան անշուք գեղջուկների և գեղջկուհիների միջոցով նա ստի-  
պում է սուզվել իր ժողովրդի՝ արհավիրքներով լի պատմության  
խորքերը և մտորել նրա ճակատագրի մասին: Ապարանյան  
նկարները, ըստ էության, սինթետիկ հատկանիշներով օժտված  
պատկերներ են: Փոքրաչափ կտավի մակերեսի վրա հեղինակը  
ձևերը վերցրել է մեծ ու շեշտված ակներևությամբ: Հետևողա-  
կանորեն զանց է առել դրանց մանրակրկիտ մշակումը: Ամեն  
մի ձև նա ըմբռնել է իր ամենաընդհանուր տիպական գծերի  
մեջ և պարզեցրել: Ուղիղ թե ալիքավոր, երկար թե կարճ, ան-  
ցումով սահուն թե անկյունադարձ՝ կտավի գծային ուղիքները  
արտաստվոր դինամիկա և արտահայտչականություն ունեն:  
Համանման է գույնը: Այն երբեմն մոլեգին կրթով քսված վրձ-  
նահետ է, որ տարորոշում-ընդգծում է այս կամ այն դրվագը,  
երբեմն միապաղաղ, լուրջ հարթություն, որ ապահովում է կոմ-  
պոզիցիայի տարածական հստակությունը. այն մեկ հայտնվում  
է որպես իր միջավայրի հանգստությունը ներքին այրումով ջեր-  
մացնող բիծ, մեկ իբրև թանձրամութ սուվեր կամ վերջինիս  
դիմակայող լույս: Իսկ, կազմիչների միասնության մեջ, բնանկա-  
րի կոլորիտը գերլարված մի ակտիվությամբ արտահայտում է  
լեռնաշխարհի՝ ասես կոսմիկական ինքնադրսևորման հեքք:

Լծորդվելով կտավի մյուս կոմպոնենտներին, կոլորիտը ապարանյան գործերի անհրապույր մոտիվը բարձրացնում է սիմվոլի աստիճանին՝ տալով խորհրդավոր անվերջությունից ծնունդ առած նաիրյան երկրի ու հայ ժողովրդի անհավատալի կենսունակության մոգական զգացումը:

\* \* \*

Կոչոյանի 1920—1930-ական թվականների բնանկարների այլ խումբ են կազմում Երևանի և շրջակայքի մոտիվներով երկերը: Պատկերման ընդհանուր մեթոդով ու ձևաբանությամբ սրանցում 19-րդ դարի ռեալիզմի և իպրեսիոնիզմի հանդեպ նույն վերաբերմունքն ենք տեսնում, ինչը կար ապարանյան շարքի կտավներում: Սրանցում նույնպես մերժվում է բնության երևութական կողմի, օրվա, ժամի անցողիկ պահերի «ակնթարթային» ֆիքսումը, ինչպես և ներկայացվող առարկաների նյութեղենության իլյուզիան ու նկարի «թանգարանային» կոլորիտը: Բայց սրանք նաև տարբերվում են ապարանյան կտավներից: Վերջինների արտահայտած խստաշունչ տրամադրությունների փոխարեն, պատկերների երևանյան շարքում գերիշխում է անդորրալից զգացումների յուրատիպ պոեզիան: Իսկ նկարման եղանակի տեսակետից՝ երևանյան շարքում ավելի են շեշտված դեկորատիվ տարրերը:

«Արագածը Երևանից. Վաղ գարուն» (1930, կտ. յուղ., ՀՊՊ) պեյզաժի կոլորիտը հետևյալ կազմությււնն ունի: Երկինքը բաց վարդագույն, բաց կապույտ, բաց մանուշակագույն է: Արագած սարը բաց կապույտ, բաց կապտամանուշակագույն, բաց վարդագույն է: Այս միաշվայրում օխրա, մոխրականաչ, բաց դարչնագույն ծառեր են: Գետինը բաց մոխրականաչ է,

բաց մոխրակապույտ, բաց վարդագույն: Դանդաղ ընթացող սալը փիրուզյա կապույտ և բաց մանուշակագույն է: Բոլոր այդ երանգները տրված են կաթնասպիտակ, արծաթավուն ընդհանուր և համատարած գամմաների մեջ՝ ինչը տեմպերային նրբություն ու սադափի մեղմ փայլ է տալիս պատկերին: Որպես սկզբունք, գունամակերեսները տրված են համահարթ, միապաղաղ քսվածքով, մանրամասներից զերծ: Եվ որքան էլ տոնային ելևէջներով հարուստ՝ ընդհանուր տպավորության մեջ դրանք սինթետիկ են, դեկորատիվ-հարթապատկերային ու ձերբագատված են «քանդակային էֆեկտ» ստեղծող լուսաստվերներից: Իրար հաջորդող պլաններն ու ձև-ֆոն տարաբաժանումները իրագործված են կապույտ, մանուշակագույն, կապտամանուշակագույն գունաշտրիխներով, որոնք մերթ երևում, մերթ թաքնվում են գուներանգների ետևում՝ իրենց հերթին բացահայտելով նկարի կոմպոզիցիայի երկտարածական ներքին սխեման ու միշտ էլ ներդաշնակելով կտավի արծաթավուն կոլորիտին:

Երանգների չնչին փոփոխումներով ու հավելումներով՝ կոլորիտային նույն հատկանիշներն ունեն շարքի «Աշունը Երևանում» և մյուս պեյզաժները: Ու պետք է նկատել, որ «նույն» պալիտրայի շահարկմամբ Կոջոյանը հավասար «հեշտությամբ» ժարմնավորել է տարվա տարբեր եղանակների յուրահատկությունը: Եթե «Արագածը Երևանից. Վաղ գարուն» գործում ընդհանուր արծաթավուն կոլորիտը ստեղծել է ձմռան քնից նոր արթնացող բնության կերպարը, ապա «Աշունը Երևանում» կտավում այն հաղորդում է քաղաքի հին անկյուններից մեկի ուշ աշնանային մոտիվի պոեզիան:

Կոջոյանի այդ երկերը հարուցում են լիրիկական տրամադրություն: Բայց դա ինտիմ-կամերային լիրիզմ չէ: Որ-



քան էլ մեղմ, երազուն, ինչ-որ առումով թախծոտ ու քնքշալից՝ ըստինքյան լիրիկական մոտիվները հեղինակը դուրս է բերել ջերմիկ ներանձնացման սահմաններից ու տվել դրանց լիրոէպիկական շնչավորում:

### 3

Կոջոյանի գրաֆիկական «Ձորագյուղը» (1929, ԿՏԹ, ԱԿ. 4) պեյզաժը անթերի է ինչպես գծի, տոնի, լուսաստվերի փոխհարաբերման բարդ խնդիրներ լուծելու առումով, այնպես էլ իրական առօրյա մոտիվը հավաստի, բայց և տեսիլքային կերպավորումով ներկայացնելու տեսակետից:

Դիտենք, ապա, նկարի այն հատվածները, որոնցում պատկերված են ծառեր: Վիրտուոզ փորագրումով ստեղծված ծուռումուռ ծառաբները և խճճված մեծ ու փոքր ճյուղերը մարմնավորում են նրանց պլաստիկական հավաստի խարակտերը: Հաստ, միապաղաղ մգությամբ վերցված գծերը տարբաժանվում և հետզհետե բարակելով վերածվում են հազիվ նշմարվող շտրիխների: Սրանց կազմած «ցանցը» օդային միջավայրի տպավորություն է առաջացնում: Այդ շեշտված գծերն ու նուրբ շտրիխները քաշված են, ասես, ակնթարթային արագությամբ և ճշտությամբ բացահայտում են ծառերի՝ հենց «անկանոնության մեջ տրամաբանական» սպեցիֆիկ ձևը, հնարավորություն տալով հեշտությամբ ջոկելու պատկերված բազմաթիվ ծառերի կոնկրետ տեսակը (դեղձենի, թթենի և այլն): Սակայն ծառա՛տեսակների օբյեկտիվ-առարկայական տեսքի արտացոլման մեջ կարևորը դրանց հանդեպ նկարչի ցուցաբերած սուբյեկտիվ-հոգեբանական վերաբերմունք է: Չնի գծապլաստիկական շարժման ակտիվացումով Կոջոյանը ցանկացել է, կարծես, ակներև դարձնել անտեսանելին՝ ծառի աճման մեջ բնության կենսամոժի

ազատ դրսևորման հրաշք-պրոցեսը: Հողից ակամա ծնված, բանականորեն չեզոք ու անտարբեր, փորագրական տախտակի վրա ծառերը իմաստավորվել են իբրև կյանքի սերը հաստատող արտիստ-անհատի ներաշխարհի տեսողական սիմվոլներ:

Գծապլաստիկական նույն վիրտուոզությամբ և կերպարային նույնպիսի դիպուկ ու հետաքրքիր մեկնաբանությամբ են տրված «Զորագյուղի» մյուս բոլոր առարկա-ձևերը:

1920-ական թվականներին Կոջոյանի արած մի քանի գրաֆիկական գործերը, օրինակ՝ «Քնած պարսկուհին», դիտելիս թվում է, որ կարելի է նկարի ամբողջ մակերեսի գծային նախշահյուսվածքի ծայրը գտնել, ձգել, և պատկերը միանգամից թեթևորեն կանհետանա՝ թողնելով ջրաներկի ինչ-որ հետքեր սպիտակ թղթի վրա: Նկարվածքն «անհետացնելու» նույն նպատակով «Զորագյուղին» մոտենալիս հարկավոր կլինի այն «քանդել» մաս առ մաս, կազմությունն առ կազմություն, «ուժի» գործադրումով: «Զորագյուղի» մոտիվի կերպավորման հիմքում ընկած է, ճիշտ է, ձևով ազատ-նկարչական, բայց կազմակերպման տենդենցով «արխիտեկտոնիկ» սխեմա: Բնական խորդուբորդ տեղանքը դիտված է որպես «նարտարապետականորեն» կազմավորված տարածություն, ուր ամեն ինչ հաշվարկված է թե՛ ֆունկցիոնալ, թե՛ գծապլաստիկական, թե՛ լուսաստվերային, թե էմոցիոնալ-էսթետիկական առումներով: Պատկերը բաղկացած է հորիզոնականով ձգվող չորս հիմնական պլաններից, որոնք շաղկապվում են շեղակի վերից-վար և վարից-վեր ուղիղվորված գծային շարժումներով: Սրանք բնույթով բազմազան են՝ ուղղագիծ, ալիքաձև, աղեղնակերպ ու լծորդվում են և՛ սուր, բութ, ուղիղ անկյուններով, և՛ շեշտակի բախումով, և՛ թեթև հպումներով: Համապատասխանաբար, բազմազան են նաև դրանց ակներևության չափն ու կերպը: Երբեմն

դրանք երևակվում են իբրև միապաղաղ սեղմումով տարված ինքնակա գիծ, երբեմն լույսի և ստվերի հանդիպման եզր, երբեմն սև՝ սպիտակ ֆոնի վրա, երբեմն էլ ճերմակ՝ մուգ միջավայրում: Եվ դրանք պատկերի մակերեսին տեղաբաշխված են քանակական ու որակական ճշտիվ համամասնությամբ, որը ապահովում է կատարման մաներայի միասնությունը:

Գծային այդ բազմակերպ միավորումներով Կոջոյանը կառուցել է «Զորագյուղի» նույնքան այլազան ձևերը՝ կոմպոզիցիոն բնդհանուր սխեմայի համապատասխան կետերում: Դրանցով նա կազմակերպել է ձորափի լեռնազանգվածները, որոնք արհեստական պատնեշի նման պահպանում են, ասես, ռելիեֆի պնդությունը, բլուրների ու տների եռաչափ ծավալները, որոնք երբեմն ընդմիջվում են ծառերի, մարդկանց, կենդանիների և այլ առարկաների սիլուետներով: Գծերը լծորդված են տոնային բազում էլևէջների: Նկարը պարունակում է թանձր սևից մինչ ճերմակն ընթացող մոխրավունի շատ անցումներ: Ուժեղ լույսն ու ստվերը, կիսաստվերներն ու կիսալույսերը աստիճանական փոխակերպումներով և կամ ուժգին բախումներով հաջորդում են իրար՝ երբեմն գծերն ու ձևերը ընկղմելով իրենց մեջ, երբեմն մեղմ շոյանքով, երբեմն ցայտուն ուժգնությամբ երևակելով դրանք: Ըստ որում, լուսաստվերների տեղաբաշխումը պատկերում կատարված է ոչ թե մոտիվի վրա դրսեկ լույսի առաջացրած բնական էֆեկտները նմանակելով, այլ առարկա-ֆոն-միջավայր նկարային արժեք ստեղծելու միտումով: Սրա շնորհիվ էլ իրականությունը «Զորագյուղում» ստացել է արտակարգ տպավորիչ, դինամիկ ու խորհրդավոր արտահայտություն:

Պեյզաժում ակնհայտ է ավանդական կյանքի ու կենցաղի անցողիկ-անհետացող երևույթներն արտացոլելու նկարչի մի-

տումը: Գետափի քարքարոտ տեղանքը, կես առ կես, կրում է մարդկային չընդհատվող եռուզեռի, մարդու մեղվաջան աշխատանքի դրոշմը: Բնակիչները դռերը սանդուղք առ սանդուղք փորփրելով բանջարանոցների են վերածել ու քարի մեջ ծառ անեցրել: Այստեղ-այնտեղ կառուցել են իրենց տները, գոմեր ու մարսիզներ՝ իբրև պատ օգտագործելով, հաճախ, բնական ժայռերը: Խորդուբորդ ձորալանջին հարմարվելով, ժողովուրդը բնագորրեն հորիմել է «պրիմիտիվ», և հենց որպես այդպիսին գեղեցիկ, ճարտարապետական մի կոմպլեքս: Քանոնի և կարկինի թվաբանական օրենքներին ու գիտական կանոններին անտեղյակ համայնքը յուրացված տարածությունը ձևակերտել-մշակել է ըստ իր առօրյա բնական շարժմունքի: Ֆունկցիոնալ առումով շահավետ, էսթետիկական տպավորությամբ նկարչագեղ ճարտարապետական միջավայր է այդ, որ կաճանների ու ճանապարհների ցանցը ազատ հաղորդակցման և կյանքի անխաթար ընթացքի խոսուն վկան է: Երկհարկանի կամ գետնին կպած, փոքր կամ մեծ, հողե տափակ կտուրով կամ կղմինդրե տանիքով ու մեծ պատշգամբով, լուսավոր կամ փոքրիկ պատուհաններով տներն այդ ցանցի հանգույցներն են, որ ամբողջ տեղանքին տալիս են «ձեռակերտ բնության» տեսք: Մարդկանց ու կենդանիների ֆիզուրները, իրենց հերթին, արտակարգ աշխուժություն են հաղորդում պատկերին:

«Զորագյուղում» նկարիչ-ազգագրագետի բացառիկ դիտողականությամբ ու ճշգրտությամբ են վերարտացուված յուրաքանչյուր ձև ու առարկա: Իսկ սրանք բազմաթիվ են և բազմակերպ: Բայց պատկերը չի տալիս ձևերի ու առարկաների նյութեղենության իլյուզիան: Դրանց ներքին կառուցվածքը, արտաքին տեսքը, խարակտերը հավաստի բացահայտելով հանդերձ՝ Կոջոյանը խուսափել է դրանց շոշափելի-առարկայական, նյու-

թականորեն տարբերակված հատկանիշները զգայաբար հաղորդելուց: Գծի, տոնի, լուսաստվերի պայմանականության միջոցով պատկերված մոտիվը ներկայացված է իբրև մի տեսիլք՝ ո՛չ հեքիաթային ու ո՛չ հորինովի, բայց և խորհրդավոր ու անըջալից: Ազգագրական լինելով հանդերձ, այն դիտողի հայացքը պոկում է կյանքի առօրյա պրոզայից ու տանում հեղինակի անշոշափելի մտորումների՝ ծանոթ ձևերով կերպարանավորված, բայց և մտապատկերային-ստվերային աշխարհը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԿՈԶՈՅԱՆԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ

Կոջոյանի թողած գեղարվեստական ժառանգութեան մեջ հատուկ նշանակություն ունի այսպես կոչված թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ժանրը: Եվ ոչ միայն այն պատճառով, որ նա, գեղանկարչական թե գրաֆիկական միջոցներով, ստեղծել է այդ կարգի բազմաթիվ երկեր և դրանցով արտահայտել բարոյահասարակական, պատմափիլիսոփայական, էսթետիկական իր կարևոր գաղափարներից ու իդեալներից շատերը: Ինքնուրույն դրսևորումից բացի, այդ ժանրը իր որևէ կողմով երևան է եկել նկարչի պեյզաժներում ու գրքային պատկերազարդումներում: Դրանցում գրեթե միշտ առկա է կենցաղային կամ պատմական ինչ-որ մոտիվ, նկարչական ինչ-որ պատում: Էլ չասենք այն իլյուստրացիաների մասին, որոնցում սյուժետային իրադրություն է ներկայացվում «գործող անձանց» փոխհարաբերության միջոցով, և որոնցից շատերը կարող են հասկացվել ու հանդես գալ, նաև, իբրև գրական տեքստից անկախ պատկերներ:

Այնպես որ, ըստ էության, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ժանրի ուղղությամբ նկարչի ստեղծագործական երևակայությունն աշխատել է անընդմեջ՝ յուրացնելով ու ինքնատիպ-կոջոյանական

հմտությամբ գործադրելով այդ ասպարեզում եղած գեղարվեստական մի շարք ավանդներ, որոնք մշակվել են հազարամյակների ընթացքում, վաղ միջագետքյան քաղաքակրթությունից սկսած մինչև նոր ժամանակները:

Անցյալի և մեր էպոխայի պատմության, բանահյուսության, ժողովրդի առօրյա կյանքի թեմաներով գործեր ստեղծելով, Կոչոյանն առաջ է քաշել հերոսական-հայրենասիրական, դրամատիկական-ողբերգական, կենցաղային ու հոգեբանական բազմազան մոտիվներ, կիրառել սյուժեի դրսևորման տարաբնույթ եղանակներ: Նա, 20-րդ դարի էսթետիկական պահանջների տեսակետից, ժանրում ի հայտ է բերել և առաջ մղել նոր հնարավորություններ՝ իր մտահղացումներն իրականացնելով ոճաձևաբանական հարուստ ու յուրօրինակ հնարքներով: Լինի ընդգրկվող նյութի ազատ-նկարագրական ծավալում, թե գործողության կոնկրետ-պատմողական հյուսում, ֆաբուլայի միակտանի կազմակերպում, թե պատումի «վիտրաժային» բազմակադր ներկայացում,— այս ամենը Կոչոյանի վիթխարի երևակայության բովում ստացել են գեղարվեստական օրիգինալ լուծումներ:

## 1

Թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ժանրի ակնառու շեշտեր ունեն 1920-ական թվականներին Կոչոյանի ստեղծած դեկորատիվ-զարդանախշային բնույթի երկերը («Ախալցխայի կանաչք», «Քնած պարսկուհին», «Հայկական ոճավորում» և այլն): Դրանց ընդգրկած կենսական նյութի հիմնական շերտում կենցաղային մոտիվներին ու մարդկային ֆիգուրներին տրված է կարևոր դեր: «Քնած պարսկուհին» (1921, թ. ջր., ՀՊՊ, նկ. 5) գլուխգործոց է թե՛ էմոցիոնալ-հոգեբանական, թե՛ կենցաղային-

ազգագրական, թե՛ ռճաձևաբանական տեսակետից: Եվ սրանում առավել ցայտուն են երևում նույնատիպ գրաֆիկական բոլոր գործերի սկզբունքային հատկանիշները:

Կոջոյանին նախորդող հայ ակադավոր արվեստագետներից օրնամենտի նկատմամբ մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել Սուրենյանցը: Հիշենք, օրինակ, թե որքան հավաստի է նկարչի «Ծամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899), «Ֆիրդուսին կարդում է Ծահնամեն Մահմուդ 4-րդին» (1913) և այլ ստեղծագործությունների սյուժեն ու պատմա-կենցաղային մթնոլորտը՝ շնորհիվ համապատասխան զարդանախշային դեկորատիվ մոտիվների օգտագործման:

Իր բազմաթիվ երկերում, ընդգրկված նյութը ազգային-ազգագրական, պատմա-կենցաղային հավաստիությամբ մատուցելու համար, Կոջոյանը Սուրենյանցի պես որպես օժանդակ միջոց օգտագործել է օրնամենտը: Բայց «Քնած պարսկուհին» նկարում և այս կարգի այլ գործերում օրնամենտը հանդես է բերված որպես կերպավորման ելակետ: Այս դեպքում նա օրնամենտացման-ռճավորման հաշտքի տակ է առել պատկերվելիք ողջ նյութը, տվել է բոլոր ձևերի նախշային ըմբռնումը:

«Քնած պարսկուհում» օրնամենտները բնական ու արհեստական առարկաներից մտովի դուրս բերված և այս կամ այն կերպ, այս կամ այն չափով կանոնավորված ձևանիշեր են: Կոջոյանը ստեղծել է բազմաթիվ ծաղիկների ու ծառատեսակների, թռչունների, կենդանիների, անգամ արեգակի, երկնքի և մարդու օրնամենտային սիմվոլները: Եվ մարդ-օրնամենտ, արև-օրնամենտ, ծաղիկ-օրնամենտ, թռչուն-օրնամենտ ձևերի կապով նկարային ողջ տարածությունը վերածել է նախշամոտիվների համատարած հյուսվածքի: Ըստ որում, գիտենք, որ օրնամենտը, եթե նույնիսկ մաքուր երկրաչափական չէ և ճանաչելի որևէ առարկա է ներկայացնում, չի հաղորդում դրա նյու-



թեղեցության պատրանքը: Այն պոզիտիվ ակնբերությունից վերացարկելու արտահայտությունն է: Եվ զարդանախշի տեսանկյունից արտացոլելով աշխարհը՝ Կոջոյանը տվել է նրա երազային իդեալական կերպավորումը ավելի, քան սովորական նմանակում-վերարտադրությունը:

«Քնած պարսկուհին» գործում անմիջապես երևում են եվրոպական բարրուկոյի, պարսկա-արաբական մանրանկարչության, արծաթագործության, ուշ միջնադարյան ոճի հայկական կիրառական արվեստի, մանրանկարչության ու խաչքարերի նախազարդման կուլտուրայի որոշ կողմեր՝ մի զարմանալի ներդաշնակության ու սինթեզի, ստեղծագործաբար յուրացված ու անհատականորեն վերստեղծված ձևի մեջ: «Քնած պարսկուհում» և համանման մյուս երկերում նկարման հիմնական միջոցը գիծն է: Գույնը օժանդակ դեր է կատարում: Օգտագործված երանգները հանդես են գալիս գծային տարրեր մոտիվները, նախշերը իրարից զատելու, ավելի ակնառու դարձնելու և դրանց հուզական բովանդակությանը նրբերանգներ հաղորդելու համար: Առաջին հերթին հենց գծման մեջ է, որ պարզ երեվում է հմուտ ոսկերչի ձեռքը, «արհեստավորի վարժվածությունը»: Պատկերի գծային հյուսվածքում ցոլացել է Կոջոյանի անսահման սերը զարդանախշի նկատմամբ, պապերից ժառանգած արհեստի ընձեռած հնարավորությունները ազատորեն արվեստում կիրառելու հրճվանքը:

«Քնած պարսկուհին» չունի սկիզբ-ավարտ ընթացքով կոնկրետ-պատմողական գործողություն: Սյուժեն ազատ-նկարագրական է: Այս կերպով մեկ իրադրություն ներկայացնելով, հեղինակը բավական շատ քան է հուշել իր հերոսուհու առօրյա կյանքի մասին: Խոսում է ամեն ինչ՝ պարսկուհու կեցվածքից սկսած մինչև նրան շրջապատող ամենափոքր առարկաները: Այդ ամենով Կոջոյանը ստեղծել է արևելյան արիստոկրատա-

կան աշխարհին բնորոշ մթնոլորտ, որը դիտողի երևակայությունը տանում է դեպի հնարավոր բազմաթիվ տեսարաններ ու իրադրություններ:

Բնույթով կենցաղային-նկարագրական «Քնած պարսկուհում» սյուժեն վերածված է հեքիաթային, երազային տեսիլքի: Այս տեսակետից Կոջոյանի դիտարկվող գործը մոտենում է Ավ. Իսահակյանի արևելյան մոտիվներով արձակին ու պոեզիային: Հիշենք, որ իր հերոսներից մեկի բերանով պոետը ասում է. «Այո՛, հրաշք է աշխարհը, հեքիաթ է, գեղեցիկ և անհուն զարմանալի... կախարդված է աշխարհը, և բոլոր իրերը հմայված են մի անտեսանելի վիուկի դյուրական գավազանով, և հեքիաթացված է ամեն ինչ» («Սաադիի վերջին գարունը»): Եվ սիրո, թե փիլիսոփայական թեմաներով, կենցաղային, թե լեզունի գծերով՝ նրա բազմաթիվ երկերում աշխարհը արտացոլվում է հենց այդ հայեցակետով: Նույնը կարելի է ասել Կոջոյանի վերաբերյալ:

Դիտենք «Քնած պարսկուհին»: Թիկն է տվել արևելյան գեղեցկուհին: Ծուրջը փթթում է դրախտային պարտեզը: Հեզանազ ուռենին և սլացիկ նոճին, անհամար պես-պես ծաղիկները ու ֆանտաստիկ թռչունները կյանք են առել կնոջ աչք-ունքով արևի ներքո: Բնությունը ընկալված է իբրև երազ ու զմայլելի երաժշտություն: Կարդանք, ապա, Իսահակյանի «Լիլիթի» հետևյալ տողերը. «Ծանապարհի ափերին, հազարաբույր ու հազարաթույր ծաղիկները բյուր-բյուր ձևերով՝ պճնազարդել էին բուրաստանները: Երազանման թիթեռների բույլերը ճախր էին առնում կանաչի ու կակաչի մեջ... Պուրակներում բանաններն ու անանասները բոլորել էին լճակները, ուր ցոլացայտ ձկներն էին խայտում ճուճուֆարների և լոտոսների հույլերի մեջ... Դարաստանների վրա, բուրալից օդում, անուրջների պես ցան ու ցիր թա-

փառում էին երփնավառ թռչունները և երգում էին հազար դալալներով»:

Դժվար չէ նկատել, որ երկու արվեստագետները մերձեցնում են կյանքը իդեալական ֆանտազիայի վերածելու իրենց պոետիկայով: Եվ մերձեցնում են այնքան, որ կարծես նկարը գրական տեքստի աշտկերագարդումն է կամ գրական տեքստը շարադրված է նկարի հիման վրա:

Այնուհետև, նույն «Սաադիի վերջին գարունը» պատմվածքում Իսահակյանը գրում է. «Աշխարհը գլխիվայր հոսում է, քայքայվում ու ձևալուծվում, և ի՞նչն է, որ նորից կերտում է ու կաղապարում այս հոյակապ աշխարհը, և մեր հոգու շուրջը փռում այս հրաշքն ու հեքիաթը»,— բացահայտելով, կարծես, բնությունն ընկալելու և արվեստային իրականությունն ստեղծելու իր հայեցակետը: Ու նրա շատ գործերում աշխարհը հանդես է գալիս իբրև ձևալուծման ու ձևաստեղծման հավերժական պրոցես՝ բանաստեղծի զարմանքով, հրճվանքով ու անհուն սիրով ներծծված: «Քնած պարսկուհում» ևս բնությունը դիտված է իբրև կերպարանափոխությունների անընդհատ, զարմանահրաշ եղելություն: Իրանում նույնպես բյուրեղացած է աշխարհի՝ որպես հավերժական արարչագործության, գաղափարը: Նկարի գծային-օրնամենտային, ժանյակային հյուսվածքը, թվում է անսկիզբ անվերջ, իր շարժման ընթացքին փոխակերպվում է մի ձևից մյուսին՝ դիտողի զարմացած հայացքի առաջ երևակելով ավարտի ու ծննդյան հրաշք-պրոցեսը, ծավալելով նկարչի զգացումների ու երևակայության ընթացքը:

\* \* \*

Կոջոյանի գույնով նկարած պարսկական մոտիվներով երկերը [«Ճաշարան Թավրիզում» (1922, կտ. տեմպ., ՀՊՊ, նկ. 6),

«Հեծելախումբ» (1922, թ. գուաշ, ՀՊՊ, նկ. 7) և այլն] ժանրա-  
յին կոնկրետ (կենցաղային) դրսևորման տեսակետից մերձեցում  
են «Քնած պարսկուհուն»: Այս պատկերների սյուժեն ևս բնույ-  
թով ազատ-նկարագրական է: Բայց սրանցում անհամեմատ  
ավելի են շեշտված «գործող անձանց» և նրանց միջավայրի  
ազգագրական, սոցիալական, տիպաժային ու հոգեբանական  
բնութագծերը:

Կոչոյանի այս գործերում տեսնում ենք առօրյա կյանքի կա-  
յուն-կրկնվող և ցայտուն-բնորոշ կողմերը բացահայտելու նկար-  
չի միտումը: Նա Պարսկաստանում զննել է բազմաթիվ համա-  
նման կենցաղային տեսարաններ և մտովի, արվեստանոցի պայ-  
մաններում, կշռադատել, զատել ու սինթեզել է այդ տեսարան-  
ներից ստացած իր տպավորությունների տիպական կողմերը և  
ստեղծել դրանց հավաքական կերպարը: Կենցաղային մոտիվի  
բնորոշ հատկանիշները խտացնող այդ գործերում ձևերը տրված  
են կայուն որոշակիությամբ և պարզ տեսանելի են նկարի մա-  
կերեսի բոլոր հատվածներում, բոլոր պլանների վրա: Կոչոյա-  
նը ընթացել է իրական առարկաները արստրահմամբ ու երևա-  
կայության ուժով խստիվ պարզեցնելու ճանապարհով: Պատ-  
կերվող օբյեկտների մանրամասները նա ջնջել-համահարթել և  
խտացումների միջոցով ստեղծել է ընդհանրացված կերպարներ:

20-րդ դարի արվեստագետներից շատերը (ֆովիստներ,  
էքսպրեսիոնիստներ և այլք), ինչպես և Կոչոյանը, առաջնորդ-  
վեցին պոստիմպրեսիոնիստների մշակած նկարման եղանակով՝  
դիմելով բնական ձևերի ու գույների շեշտված պարզեցման:  
Նրանցից ոմանք գնացին գույների ուժգին պայծառացման՝  
հասնելով կոլորիտի վառվուրդ, մաժորային խաղացկունության:  
Ոմանք էլ, զարգացնելով հանդերձ ընդհանրացման նույն  
սկզբունքը, ընտրեցին երանգավորման այլ ուղի: Վերջիններս  
առատորեն օգտագործեցին օխրաներ, հողականաչներ, խամր

դեղնավուններ, շագանակագույններ, մոխրագույն, մթամած կապույտ, թխավուններ, որոնք, լծորդելով մաքուր տոների և սպիտակների հետ՝ ստացան կոլորիտի կաթնաֆոսֆորային մեղմ լուսաթափանցիկություն: «Ճաշարան Թավրիզում» և «Հեծելախումբ» նկարները, գունագրման ընդհանուր տեղեկացով, հարում են երկրորդ թևի արվեստագետների երկերին: Ըստ որում, գունագրման այս կողմորոշումը զարգացնելիս, Կոջոյանը պոստիմպրեսիոնիստների ստեղծագործության հետ միասին նկատի է առել նաև միջնադարյան հայ որմնանկարիչների փորձը: Հայկական ճարտարապետության լակոնիկ ձևերը, խստապարզ կոմպոզիցիան նկարիչներից թելադրել-պարտադրել են որմնանկարներն անել ոչ այնքան վառվռուն կոլորիտային լուծումով: Կոջոյանն էլ իր հերթին հետևել է որմնանկարիչներին: Այն, ինչ ֆովիստական առումով կոչվում է գունեղություն՝ խորթ է Կոջոյանի դիտարկվող երկերին: Սրանցում ելակետը չեզոքներով «մարած» տոների զուգորդումն է: Եվ ունենալով գունագրական նույն այդ մեկնակետը, դրանք չեն կրկնում իրար: Յուրաքանչյուրն ունի գունային լծորդումների իր յուրահատկությունը:

«Ճաշարան Թավրիզում» կտավի կոլորիտի հենքը կազմում են բաց կապտամոխրագույն և օխրամոխրագույն տոների լծորդումներով վերցված գույները: Ջևերի ակներևացմանն օգնում են թխակապույտ, մուգ շագանակագույն, թխամանուշակագույն, բաց մոխրամանուշակագույն, օխրադեղնավուն գունագծերը: Եվ որպեսզի «հանգած» երանգների այդ մթնուլորտը աշխուժություն ստանա և շեշտվեն առարկաները, մարդկանց ֆիգուրների այս կամ այն մասերը, նրանց շարժումները, ժեստերը, դիմախաղը, հեղինակը համապատասխան տեղերում օգտագործել է սպիտակ, բաց վարդագույն, դեղնավուն և սև: Սրանք, ինքնին, շատ պայծառ դեղիններ, վարդագույններ, կամ մուգ սև չեն: Բայց

շրջապատի հետ կազմած կոնտրաստների մեջ երևում են բավական լուսավոր կամ մուգ, և լիուլի ծառայում են իրենց նպատակին:

Կտավի կոլորիտի այդ բոլոր էլեմենտները միասնաբար պատկերին հաղորդում են յուրահատուկ ֆոսֆորային փայլ:

«Հեծելախումբը» նկարում, ֆոնը սպիտակից հազիվ տարբերակվող մանուշակագույն և օխրավուն համահարթ մակերես է: Այս ֆոնին հնչեղության տարբեր աստիճանների մի զարմանալի ներդաշնակություն են կազմում մանուշակագույն, դեղին, վարդագույն, կանաչ, շագանակագույն կապույտ, օխրա, ոսկեգույն, կապտամանուշակագույն, ո՛չ ճշացող, այլ մեղմ երանգները: Սադաիե գունալույսերի այս մեղմ ոլորտում համապատասխան շեշտումները տրված են բաց դեղին, մուգ վարդակարմիր, հնչեղ մանուշակագույն, մաքուր սպիտակ, թունդ սև, հագեցած կապույտ գույների միջոցով՝ մեծ մասամբ «գրաֆիկական» գունագծերի ձևով:

Նկարը, թվում է, երևում է կաթնապակու տակ՝ «Ճաշարան Թավրիզում»-ից ավելի պայծառ, բայց կոլորիտի նույն ֆոսֆորային լուսատվությամբ:

Որմնանկարիչների նման՝ Կոջոյանը ընդհանրացրել է մարդու դեմքի, հագուստի ծալքերի, մյուս առարկաների կազմիչ ձևերը: Ջանց է առել լուսատվերների աստիճանական փոխանցումի ճշգրիտ նմանեցման ու առարկաների նյութական հատկանիշի զգայական հաղորդման փորձը: Փոխարենը ստեղծել է որոշակի տոն ունեցող տարածամասեր, որոնցում երանգային փոփոխությունները սկզբունքորեն չեն այլակերպում ոճի դեկորատիվ բնույթը: Ջևերի այս ընդհանրացված պատկերումը իր հերթին թելադրել է գծի սինթետիկ ըմբռնում ճիշտ այնպես, ինչպես դա նկատելի է միջնադարյան որմնանկարներում: Ջևը արտահայտող բազմաթիվ գծերից նկարիչը ընտրել է տիպա-

կանները և շեշտել: Շեշտել է այնքան, որ այն դարձել է պարզ, իրականում (ասենք՝ մարդու զգեստի ծալքերում) գոյություն չունեցող գրաֆիկական որոշակիությամբ գիծ, որը երբեմն իր միջավայրի տոնի մուգ երանգն ունի, երբեմն նրա գունային հակադիրն է, երբեմն լրացուցիչը, երբեմն էլ՝ իր ֆոնից անհամեմատ ավելի բացը: Եվ, բոլոր դեպքերում, թե՛ տոնային որակով, թե՛ ուժգնության աստիճանով ներդաշնակ է իր շրջապատին: Բոլոր դեպքերում գիծը քաշված է մի եզակի հմտությամբ ու չափի արտակարգ զգացումով:

Դիտարկվող երկերում անցյալի ազգային կերպարվեստի ավանդները Կոջոյանը ոճավորել է այլ տեսակետից նույնպես: Մի առանձին հոգածությամբ նա ուսումնասիրել, ստեղծագործաբար յուրացրել-կիրառել է մանրանկարչության ու որմնանկարչության մեջ պատկերված մարդկանց ու կենդանիների շարժումների մեխանիկայի «նախագծման» սինթետիկ ու ճկուն մեթոդը, — մեթոդ, որը Կոջոյանը գործադրել է իր հետագա ստեղծագործական ողջ կյանքում:

Ծիշտ է բնույթով ո՛չ իմիտատիվ, բայց ֆիգուրները պարսկական շարքի այս գործերում ակնհայտորեն լուսաստվերված են: Որտեղ պետք է չափավոր, որտեղ անհրաժեշտ է ուժգին՝ լույսի և ստվերի հակադրման միջոցով Կոջոյանը տվել է մարդկանց ծավալային կերպավորումը: Բայց դա առօրյա փորձից հայտնի մարդկային մարմնի ճշգրիտ նմանակումը չէ: Դա գծերի և հարթությունների մի յուրահատուկ համադրություն է, որ հավասարակշռում է երկտարածական դեկորը և եռաչափ խորությունը՝ բացասելով թե՛ ձևաձավալի «քանդակային» էֆեկտը, թե՛ դրա զուտ հարթապատկերային-սիլուետային ըմբռնումը՝ այս առումով ևս մի նոր տեսակետից բացահայտելով սինթետիկ արվեստի, դեկորատիվ-մոնումենտալ ոճի հնարավորությունները:

«Ծաշարան Թավրիզում» և «Հեծելախումբ» գործերը թեմա-

տիկ սյուժետային առումով ոչինչ անսովոր չեն պարունակում: Դրանցում ներկայացված են կենցաղային առօրյա տեսարաններ: Սակայն, եթե մի կողմ դնենք այս կարգի առօրեականությունը, պիտի տեսնենք, որ իրենց դիմախաղով, շարժումնով, վարվելակերպով նկարների պերսոնաժները անմիջապես դիտողի երևակայությունը տանում են դեպի պայմանական-բեմական կյանքը: Կերպարվեստի շատ երկեր կան, որ ցույց են տալիս սյուժետային նյութի, հերոսների կատարած գործողության ինքնին դրամատիկա-ծիսային, ցերեմոնիալ-թատերական բնույթը: Բայց Կոչոյանի դիտարկվող նկարներում կերպարների ինքնադրսևորման եղանակն է «թատերային» և ոչ թե սյուժետային իրադրությունը: Նրա պերսոնաժները հենց «գործող անձանց» տպավորություն են թողնում: Կարծես թե Կոչոյանը հանդես է եկել իբրև ռեժիսոր և իր դերասաններին հանձնարարել խաղալու որոշակի հերոսների դերեր: Եվ, ըստ այդմ էլ, նրանք ներկայացնում-ցուցադրում են այս կամ այն խարակտերը, տիպը՝ գիտակցաբար նկատի առնելով թատրոնի հիմնական կողմերից մեկը՝ այն, որ իրենք ցուցադրում-դիտվում են: Կոչոյանի «գործող անձինք», ինքնին հասկանալի է, խոսում են մնջախաղի լեզվով: Այդ պատճառով էլ նրանց մարմնի, ձեռքերի շարժման, դիմախաղի պլաստիկան հեռու է սովորականից և ներկայացնում է դինամիկայի շեշտվածության արտասովոր-բեմական աստիճան: Թվում է գրիմավորված, հատկապես զգեստավորված պերսոնաժները դիտողին տեսանելի լինելու արտակարգ հոգածությամբ շարժվում են, կատարում գործողություն, երևում կլանված, մտազբաղ, ինքնագոհ և այլն: Կարծես թե նրանք մտել են ասպարեզ իրենց կերտած կերպարներով հանդիսատեսին ներկայանալու համար ու պիտի ցրվեն...

Ակնհայտորեն, այս գործերում կարևոր ֆունկցիա է կատարում գրոտեսկը: Իսկ թե բարոյահոգեբանական ի՛նչ բովանդա-



Կոյություն ունի կոչոյանական գրոտեսկը՝ այդ հարցին պատասխանելու համար պետք չէ մեջտեղ բերել կոմիկականի, գրոտեսկի մասին էսթետիկական հայտնի տեսությունները: Բավական է սովորական ողջախոհությամբ դիտել Կոչոյանի նկարները և համոզվել, որ դրանցում այուժեների, պատկերված կերպարների նկատմամբ հեղինակը չունի քննադատական, առավել ևս՝ սատիրական բացասման վերաբերմունք: Նա չի ուզում դիտողի մեջ արհամարհանք կամ ժխտելու կիրք ծնել իր ստեղծած աշխարհի հանդեպ, չի ուզում վերացնել այդ աշխարհը: Ընդհակառակը, այստեղ արտահայտված է զվարճասեր բարեկամի այն վերաբերմունքը, որը անդրադարձնում-հաստատում է ընկալվող կյանքը: Եվ այդ հաստատումը չափազանց գրավիչ է: Կարծես թե նկարիչը անընդատ դիտողի հետ է և մերթ փոփոխի ժպիտով, մերթ անհոգ ծիծաղով «խաղացնում» է իր գործող անձանց՝ առանց ծաղրի ու խարազանման շեշտ դնելու իր վարմունքի մեջ: Կա, նույնիսկ, հիացմունքի մի երանգ իր «դերակատարների» ու նրանց «վարպետության» հանդեպ: Այդ երկերում ամեն ինչ դիտված է մտերմական հումորի լույսի տակ: Ոչ մի բացասական կերպար չեք գտնի դրանցում: Կոչոյանը դիտողի առջև բացում է յուրովի գեղեցիկ ու հետաքրքիր արևելյան մի աշխարհ: Նա դիմել է գրոտեսկին, թատերային-կոմիկական արտահայտչաձևերին՝ սթափ ակորդներով դիտողին առօրյա հոգսերից կամ ծանր մտորումներից պոկելու և կենսախիճի անհոգության բավականությունը պատճառելու համար:

## 2

Եթե «Ճաշարան Թավրիզում» գործը այուժետային առումով ազատ-նկարագրական է, հոգեբանական-էսթետիկական բնույթով կոմիկական, կոլորիտով բազմագույն, ապա «Կոմունար-

ների գնդակահարությունը» կտավը կոնկրետ-պատմողական է, դրամատիկական-ողբերգական, միագույն: Թեմայի կերպավորման վրա նկարիչը աշխատել է 1928—1938 թվականների՝ ստեղծելով էսքիզների ու տարբերակների մի շարք: Դրանցից, կատարման որակով և, առհասարակ, գեղարվեստական ընդհանուր արժեքով աչքի է ընկնում Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահվող մեծադիր կտավի համար կատարված վերջին էսքիզը (1929, կտ. յուղ., Հենրիկ Իգիթյանի հավաքածու, նկ. 10):

Կան թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ժանրի գործեր, որոնք ցույց են տալիս սյուժեի որևէ կամ վերջին պահը միայն: Իսկ Կոջոյանի «Գնդակահարությունը» ի տես է դնում գործողության գրեթե ողջ արոցեսը: Սա այն դեպքն է, երբ սյուժեն, ինչպես գրական երկում, ծավալվում է կոնկրետ ժամանակի ընթացքում՝ սկիզբ-գարգացում-ավարտ: Այստեղ դրսևորվում է պատճառահետևանքային մի շղթա, որի տվյալ որոշակի դրվագը հանդես է գալիս որպես իր նախորդի արդյունքը և հաջորդի հիմքը: Կտավի մակերեսը գրավում է առաջին պլանից դեպի վերջին պլանը գնացող մարդկանց շարքը: Այստեղ Կոջոյանին մտահոգել է գործողության «կինեմատոգրաֆիկ» ծավալման խնդիրը:

Նկարը ներկայացնում է տենդագին մի շարժում, որը ներքին վիթխարի էքսպրեսիա է հաղորդում նրան: Կտավի վերևի ձախ անկյունի եկեղեցու սիլուետը զուգահեռ է պատկերի կողային գծին և ստատիկ է: Դրան հաջորդող առաջին պլանի ձիավորը ուղղահայաց դիրքով նստած է թամբին և դարձյալ ստատիկ է: Նրա ձին կանգնել է մի պահ, որը ընդգծում է այդ վիճակը: Բայց հենց նույն ստատիկ կետերից էլ սկիզբ է առնում արագ ընթաց շարժումը: Զիավորի ուսից սկսվող գիծը սլանում է կտավի վերևի ձախ անկյունից դեպի ներքևի աջ անկյունը: Գծի շարժման վերջավորության պահից՝ դիտողի հայացքը, նույնպիսի

արագությամբ, շեղորեն բարձրանում է քայլող ֆիզուրների մարմիններն ի վեր, դեպի վերջին պլանը: Մարդկանց լարված ֆիզիկական շարժումները, ինքնին, զգալի դեր են կատարում նկարում դինամիկա ստեղծելու համար: Բայց ավելի էական է նրանց հաջորդական հարաբերումների ստեղծած տարածական հետագիծը: Ձևով ըստինքյան ավելի ստատիկ, քան դինամիկ կտավի մակերեսին, դեպի անկյունագծերը ձգվող մի մեծ անկանոն էլիպս է այդ հետագիծը, որ դիտողի հայացքը պահում է «հավերժական» շարժման մեջ: Եվ քանի որ էլիպսը մոտավոր ու անկանոն է առաջ է բերում ծայրահեղորեն լարված շարժում: Ընդհանուր առմամբ իբրև էլիպս «ընթերցվելով», դիտողը դրա շարժման ընթացքին հետևելիս ենթագիտակցության թելադրանքով կանոնավորություն է սպասում, բայց փոխարենը հանդիպում է շեղումների: Սպասումի և իրական արդյունքի այս հակադրությունն էլ հենց ուղեկցում է շարժմանը՝ իր ճանապարհին պատճառ դառնալով սրտմաշուկ դանդաղումների և հանկարծահաս արագացման, կտրուկ անցումների ու դժվարին վերելքների: Սա, արդեն, ոչ թե հավասարաչափ զարգացող կամ միապաղաղ, այլ խոռվահույզ վայրիվերումներով շարժում է: Սակայն դա բոլորը չէ: Նկարում կան այլ շրջանաձևեր ևս: Սրանք, առանձին-առանձին, իրենց հերթին անկանոն են և նույնքան լարված որքան և մեծ էլիպսը: Այդ շրջանաձևերը չեն ստեղծում այն կանոնավոր ուղիք, որը պիտի հարուցեր արագ կամ դանդաղ, բայց միապաղաղ, դյուրընթաց շարժման զգացումը: Դա շրջագծերի ու նրանց կազմած հարաբերությունների մի բարդ, տենդագին մղումներով լի դինամիզմ է, որը կոմպոզիցիայի բոլոր կետերից էլ ստեղծում է խոռվահույզ անընդհատության թվացում առաջ բերող շարժում:

«Գնդակահարության» կոլորիտը, ընդհանուր տպավորու-

թյամբ, միագույն-մոխրագույն է, որով Կոջոյանը սրել է սյուժէի ինքնին չարախորհուրդ, հոգեբանորեն սարսուղ ազդեցությունը:

Մարդկանց շարժման ընթացքի գերլարված էլիպսը, որը բացահայտում է ստեղծագործության ողբերգական բովանդակությունը, ուղեկցվում է մոխրավուն բաց ու մուգ տոների, լուսաստվերների փոխհարաբերությամբ: Այդ փոխհարաբերությունը մի կողմից նպաստում է սյուժէի զարգացմանը, մյուս կողմից, իր հերթին ընդգծում է կտավի տարբեր պլանների տարածական հատակությունն ու կոնստրուկտիվ կապը: Առօրյա փորձից հայտնի է, որ լույսը գալիս է որոշակի աղբյուրից և ընկնում առարկայի որևէ կողմի վրա՝ ձախից, աջից, վերևից: Եվ սա առողջ բանականության համար բնական-ֆիզիկական ճշմարտություն է: Բայց դժվար է ասել, թե ո՞րն է լույսի միասնական աղբյուրն ու նրա անդրադարձման օրինական կարգը այս գործում: Նկարիչը զանց է առել առօրյա փորձը, առողջ բանականությանը հայտնի ճշմարտությունը և օգտագործել հույժ երևակայական մի լույս՝ այս հանգույցում նույնպես արբատրահելով փորձի առօրյա մակերևույթից, հանուն կտավի կոմպոզիցիայի տարբեր մասերի ուսցիոնալ հավասարակշռության և սյուժէի դրամատիկական մեկնաբանության:

Բաց-մուգ հակադրատեղանակով Կոջոյանը դրսևորել է ծավալի գաղափարը: Սակայն նրա ներկայացրած մարմինները չեն տալիս զգայաբար շոշափելի նյութեղեկության պատրանք: Արվեստագետը նկատի է առել մարդու թե՛ արտաքինը, թե՛ ներքին ոսկրամկանային կառուցվածքը: Բայց դրանց լծորդման մեջ փնտրել է ոչ թե ճշգրիտ անատոմիական, այլ հարաբերականորեն «երկրաչափական» հաստատուն, որը հանդես է գալիս մոխրագույնի պարուրում՝ մերթ փոքր-ինչ երևալով, իսկ հիմնականում՝ թաքնված: Նկարիչը մարմինների մկանային, ոսկրային տարրերը միագումարել է մեծ տարածամասերի մեջ, ան-

տեսել մանրամասները, կատարել իրականին անհարիր ընդգր-  
ծումներ: Երևում է, որ մի պարզ ձև ստեղծելու համար նա  
հաղթահարել-համահարթել է բազմաթիվ ձևեր՝ հանուն թեմա-  
յի մոնումենտալ-էպիկական մեկնության:

Այդ պարզ, ընդհանրացված ձևերի համաձուլումը նկարի-  
չը իրագործել է բժի ու տոնի զուգորդումներով: Նա սովել է  
սինթետիկ բիծ, որն էլ հենց իրացնում է ձևերի անջատում-  
միացումը, ֆիգուրների ու տարածության կապը: Այն երբեմն  
իրարից կտրուկ զատում է լույսն ու սովերը, երբեմն հանդես է  
գալիս միապաղաղ լուսավորության պայմաններում՝ ուժգնու-  
թյամբ, երբեմն մուգ տոնի մեջ, երբեմն ընդհատվելով ու նորից  
վերերևալով: Բժի ու տոնի լծորդմամբ Կոջոյանը ստեղծել է ճա-  
նաչելի ձևեր, որոնք, սակայն, չեն տալիս ֆիգուրների տար-  
բերակված նյութական հատկանշումը: Անհնարին է ասել, թե  
նրա ի տես դրած տաճարը, ժայռերը քարեղեն են, գետինը՝  
հողեղեն, մարդկանց հագուստները՝ կտորից, զենքերը՝ փայ-  
տեղեն ու երկաթյա և այլն: Այս պարագայում, արդեն, օրի՜  
որպես չեզոք, դատարկ տարածության գաղափարը տեղ չունի:  
«Գնդակահարությունը» երևակայաբար «նարտարապետակա-  
նացված» տեսողական մի փաստ է, որում միջավայր-ֆոն-մար-  
մին եռհարաբերությունը հեռու է իրականի նմանակումից:

Բնորոշ է, որ առաջին իմպերիալիստական պատերազմի  
տարիներից ի վեր համաշխարհային գրականության և ար-  
վեստի ամենատարածված թեմաներից է պատերազմի ու սպա-  
նության, սպանդի, մահվան ու սարսափի թեման: Հեղի-  
նակներից մեկը այս թեման ներկայացնում է միստիկական ե-  
րանգով, մյուսը՝ ոգեանալիզի միջոցով, երրորդը՝ մարդու բա-  
րոյական ինքնակատարելագործման հայացքի տակ, չորրորդը՝  
աշխարհի ու քաղաքակրթության անխուսափելի կործանման  
մասին մտորման, այլ մեկը՝ հերոսական-ողբերգական էլակե-

տով, և այլն, և այլն: Ու քիչ են այն դեպքերը, երբ նման երկերի հեղինակները խուսափել են արյան զգայական, ըստ էության պաթոլոգիկ, մատուցումից ու սարսափի, տհաճության հակաարվեստային զգացում առաջացնելուց: Ահա այդ սակավ դեպքերից է Կոջոյանի «Գնդակահարությունը»: Տեսանք, որ նկարիչը խուսափել է առարկաների կոնկրետ նյութեղենության պատրանքային հաղորդումից և թեման ներկայացրել խստագույնս պայմանական կոլորիտի, լուսաստվերի, ձևի, տարածության կազմակերպման միջոցով: Եվ հենց այս պայմանականության շնորհիվ է, որ նա հաղթահարել է արյունոտ տեսարանի, պաթոլոգիկ երևույթի զգայական ներգործության՝ տվյալ դեպքում շատ հնարավոր վտանգը: Դա նկարչին հնարավորություն է տվել իրական դժոխքը վերածելու մտապատրանք-տեսիլքի՝ ճիշտ է դաժան, ճիշտ է ո՛չ անցողիկ, բայց մտապատրանք-տեսիլքի: Սա, արդեն, կտավում պատկերված եղելության և դիտողի միջև ստեղծում է այն բավարար հեռավորությունը, որը պայման է դառնում երկի գեղարվեստական ընկալման համար:

### 3

Գրառման առաջին տարիներից ի վեր, «Սասնա ծռերի» գրեթե բոլոր հետազոտողները մի հատուկ շեշտ են դնում երրորդ ճյուղի վրա՝ համարելով այն բանահյուսական ամբողջ երկի կարևոր մասը: Համապատասխանաբար, Դավիթը դիտվում է իբրև Սասնա ժողովրդական վեպի կենտրոնական հերոս, իսկ նրա անձնավորած գաղափարաբանությունը՝ առանցքային: Մեծ մասամբ նույն կերպ են վարվում գրողներն ու արվեստագետները՝ մշակելու համար վերցնելով և կամ առանձնակի ընդգծելով հենց Դավիթի պատումը:

Կոջոյանը նույնպէս ընտրել է երրորդ ճյուղը: Եվ, շուրջ երեսուն ինքնուրույն դրվագներ ամփոփելով մեկ ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ, ստեղծել է չափսերով փոքր, բայց մտահր-դացման մասշտաբով ու ոճով մոնումենտալ «Սասունցի Դավիթ» (1921, թ. ջր., ՀՊՊ, նկ. 8) պատկերը: Դյուցազներգական պատումը նա վերակերպավորել է սյուժեի «վիտրաժային» ծավալմամբ՝ կարևոր իրադրությունները (սկիզբ-վերջ կոնկրետ հաջորդականությամբ) ներկայացնելով առանձին-առանձին կադրերով, հերոսներին բնութագրելիս հարազատ մնալով ժողովրդի՝ «Սասնա ծռերում» դրսևորած գեղագիտական փորձին: Այս առումով Կոջոյանի «Սասունցի Դավիթը» ակրն-հայտորեն մերձեցում է Հովհ. Թումանյանի համանուն պոեմին:

«Սասունցի Դավիթում» գիծը կատարում է հիմնական, իսկ գույնը՝ օժանդակ դեր: Հենվելով արևելյան և մասնավորապէս հայկական որմնանկարչության, մանրանկարչության, ժողովրդ-րական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի, հատկապէս ոս-կերչության փորագրական արվեստի դարավոր ավանդների վրա, Կոջոյանն իր հերոսներին ու սրանց միջավայրի առարկա-ները կերպավորել է հստակ ու սահուն գծագրումով: Ըստ որում, կարևորն այստեղ ֆիգուրների՝ միապաղաղ հպումով քաշված կոնտուրն է, որն ամփոփում է փակ ձևեր: Դա է, որ դրսևորում է մարդկանց, կենդանիների, ճարտարապետական կերտվածք-ների և պեյզաժի տեսողական ընդհանուր խարակտերները: Իսկ կոնտուրներին լծորդված տարաբնույթ բարակ շտրիխները և նուրբ, համահարթ քսվածքով գուներանգները նպաստում են ձևերի առավել տպավորիչ երևակմանը:

Նկարի կենտրոնական դրվագում, օրինակ, առաջին հեր-թին Կոջոյանը հաստ ու անմիջական ընկալելի շեշտումով տա-րել է Քունկիկ Ջալալու և Դավիթի ֆիգուրների կոնտուրը: Հաս-տությամբ դրան մոտեցող գծով տարբերանշել է նրանց ար-

դուզարդի, հագուստի, արևի սկավառակի ու սրա ճառագայթների, Դավիթի թրի, ջաղացաքարերի, ամպերի, Քուռիկ Ջալալու պայտերից թռչող կայծերի հատկանշական ձևը: Նկարման հիմնական ֆունկցիան կատարող այդ երկու տիպի գծերին լծորդված մերթ ալիքավոր, մերթ ուղղաձիգ, մերթ կարճ, մերթ երկար բարակ շտրիխները և մոխրագույն, օխրա, մանուշակագույն, կարմիր, նարնջագույն, կապույտ երանգները օգնում են ֆիգուրների ուռուցիկության հարկավոր չափը, կոմպոզիցիայի պլանների փոխադարձ կապն ու դրանց տարբերակված ինքնությունը, պատկերի մուգ ու բաց տարածամասերը երևակելուն: Համապատասխանաբար, գծային ու գունային փոխհարաբերումներն ունեն խտության տարբեր աստիճաններ, սակայն գիծը միշտ էլ գիծ է կարդացվում՝ ինքնարժեք ու գրաֆիկական: Նույնիսկ բարդ-բարդ կուտակված ամպի քուլաներում և հրաշեկ Թուր Կեծակիի վրա նկարիչը ձգտել է պահպանել գծի նշանակությունն այնպես, ինչպես «Քնած պարսկուհում» և համանման մյուս երկերում:

Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ «Դավիթի» հետևում տարիներին և նույն տեխնիկական միջոցներով ստեղծված «Քնած պարսկուհում» նախշահյուս, ժանյակային ձևերին այստեղ փոխարինում են ֆիգուրներ, որոնք ոչ թե հիմնավորապես ու բոլոր տեսակետներից, այլ գլխավորապես շարժուձևի պլաստիկայով ոճավորված-օրնամենտացված են: Եվ դա օրինաչափ է: Անհնարին կլիներ բազմախոս երևույթներն ու խորախորհուրդ մտքերը սուղ միջոցներով, ծայրագույն խտացումներով ու խոշոր ընդհանրացումներով կերպավորող Սասնա դյուցազնավեպը վերաներկայացնել «Քնած պարսկուհու» ճոխազարդ, էկզոտիկ և ժանյակային հյուսվածքով: Հենց այս պատճառով էլ «Սասունցի Դավիթի» գծային ոճավորումը չափավոր, նույ-



Աիսկ պատկերում սուկա օրնամենտային մոտիվների մեջ զուսպ է:

Գրաֆիկական այդ եղանակով է, ահա, որ Կոջոյանը ստեղծել է ընդհանրացված ու սինթետիկ ձևեր: Դրանք օբյեկտիվ-սոսրկայական ռեալությունից դուրս բերված, բայց վերացարկման ուժով «գծագրությունների» վերածված հավաքական կերպարներ են, որ մարմնավորում են «Սասունցի Դավիթի» աշխարհը՝ որքան իրականին մոտ ու հարազատ, նույնքան էլ մտացածին ու պայմանական:

Նկարելիս Կոջոյանը նկատի է առել բանահյուսական խոսքի չափն ու ռիթմը, հանգն ու տեմպը: Վերհիշենք, ապա, Մարա Մելիքի հրամանով «օխտը տարվա խարջը» Սասունից տանելու Կոզրադիների խոստումը.

Տ'երթամ Սասնա քաղաք թալնեմ, բերեմ քեզի.  
Քառսուն էրկեն կնիկ բերեմ ուղտեր բառնան,  
Քառսուն կոլոտ կնիկ բերեմ՝ էրկանք աղան,  
Քառսուն ազապ աղջիկ բերեմ՝ քեզ արմաղա՛ն:  
Քառսուն արջառ, քառսուն էրինջ,  
Քառսուն ուղտու բեռով արծաթ,  
Քառսուն ուղտու բեռով ոսկի՛ բերեմ-քե խարջ,  
Սասուն անեմ առ ու թալան:

Համապատասխանաբար, իր կոմպոզիցիայի «Մարա Մելիքըն ասավ՝ քառասուն կույս աղջիկ բերեք» դրվագում Կոջոյանըն ընտրել է կրկնողությամբ ռիթմ ստեղծելու եղանակը: Նկարի մակերեսին տեղադրել է ֆիգուրների համաձույլ շարքեր: Հանդիսավոր նստած ու միասնաբար գլուխները բարձրացրած ուղտերի շարանին հաջորդում են նրանց բառնող կանայք, որ միաժամանակյա շարժումով կատարում են միակերպ գործողություն: Նույնն ենք տեսնում մերկ սրերը հավասարաչափ վեր պահած մարա զինվորների, թշնամու ահից փութաջանորեն

երկանք աղացող կանանց, հլու-հնազանդ խոնարհված կույսերի շարքում: Այս դրվագում, ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը ցույց է տվել թալանի եկած թշնամու հրամայողական ու հավանոտ պահվածքը և հալածվող ժողովրդի ծանր վիճակը:

Կամ՝ մտաբերենք այն հատվածը, երբ Դավիթը ցանկանում է վերաշինել Մելիքի ավերած Մարութա սուրբ Աստվածածինը և այսպիսի խնդրանքով դիմում է Ջենով Օհանիս:

— Հրողրե՛ր, մեռնեմ քեզ, հրողբեր, ես քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-քար կտրող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-քար տաշող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-խիճ բերող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-ջուր կրող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա ր-պատ շարող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-ավաղ անող, քենե կ'ուզեմ.  
Հինգ հարիր-համար հազա՛ր-փայտ փորող, քենե կ'ուզեմ.  
Թե որ չը շինեմ ես էս վանք՝  
Իմ ուխտի տակ կը մեռնեմ:

Եվ Ջենով Օհանի ահեղագոչ կանչով հավաքվում են բանվորներ, վարպետներ ու վերաշինում այն: Էպոսի այս հատվածը Կոջոյանը ներկայացրել է հետևյալ կերպ: «Կադրի» վերջին պլանում կիսավեր տաճարն է: Դավիթը ներշնչված ղեկավարում է վերակառուցման աշխատանքը: Պատկերի մյուս մասը գրավում են առջևի պլանից դեպի տաճարը գնացող «հինգ-հարիր-համար հազար» բանվորներ: Վերջիններս դիրքով ու քայլվածքով «կրկնում» են իրար և կանոնավոր շարքեր կազմած ձգվում դեպի կառույցը: Եթե նախորդ դրվագում կրկնողությունը առավել ուժգնությամբ շեշտում էր թշնամու աշխարհավեր վարքը, ապա այստեղ բացահայտում է ժողովրդի ուժի և ստեղծարար աշխատանքի պաթոսն ու գեղեցկությունը:

Կրկնողությամբ հյուսված հատվածները կերպավորելով

նույնաման ձևերի հաջորդական կապակցման եղանակով, նկարիչը հասել է առավելագույն արտահայտչության և աշխուժացրել ամբողջ պատկերի ընկալման պրոցեսն այնպես, ինչպես նշված ու նման հատվածները աշխուժացնում են «Սասնա ծռերի» ընթերցումը կամ ունկնդրումը:

Այն, որ «Սասնա ծռերը» միջնադարյան լայնածավալ շերտունի՝ Կոջոյանի «Սասունցի Դավիթում» երևում է անմիջապես: Մարդկանց ու գործողությունների ճարտարապետական միջավայրը, տիպաժի և տարազի, կենցաղային այլևայլ ատրիբուտների բազում օրինակներ այստեղ տիպիկ միջնադարյան են: Կոսպոզիցիայի սր քանի դրվագներում նկարված տաճարները, պարիսպները, բերդերը հիշեցնում են Անիի կառուցվածքները: Եվ, վերջապես, հայ ծաղկողների նկարած մարդկանց կեցվածքը, ժեստը, հագուստ-կապուստը, մագաղաթյա էջերը զարդարող նախշահույս մոտիվները իրենց մի քանի կողմերով արտացոլվել են Կոջոյանի երկում՝ նպաստելով կոմպոզիցիայի միջնադարյան մթնոլորտի ստեղծմանը:

Կոջոյանը իր երկը ստեղծելիս նկատի է առել նաև այն, որ «Սասնա ծռերում» արտացոլված են հայ հնագույն դիցաբանության, առասպելների, զրույցների, ավանդույթների ինչ-ինչ տարրեր և հատկանշական գծեր:

Թշնամիներին ներկայացնելիս Կոջոյանը չի սահմանափակվել, օրինակ, «Սասնա ծռերում» այնքան թանձր նստվածք ունեցող խալիֆաթի պատմաշրջանով: Մարա Մելիքի, Կոզբադինի և սրանց զինվորների մարդաբանական տիպը, սանրվածքը, հագուստ-կապուստը, զենքն ու զրահը միակերպ ու միաժամանակյա բնույթ չունեն պատկերում: Առանձին-առանձին սրանք վերցված են տարբեր ժամանակների՝ ցեղային-պատմական ու մշակութային տարբեր միավորումներից (ի լրումն արաբականի՝ ասորաբաբելական, սասանյան, և հայոց այլ հին հակառակորդ-

ների): Եվ կարևոր է, որ նկարիչը զարմանալի նրբամտությամբ խուսափել է էկլեկտիկայից, բոլորը ներհյուսել է իրար ու ստեղծել անքակտելի միասնություն:

Այնուհետև, «Սասնա ծռերում» հեթանոսական Վահագնը ուղղակիորեն արտացոլված չէ: Նրա որոշ գծերը անմիջաբար երևում են, գլխավորապես, Սանասարի կերպարում: Սակայն, կուլտուր-պատմական տեսակետից, Սասնա ժողովրդական վեպի բոլոր չորս հերոսներն էլ ընդհանուր-էպիկական իմաստով ինչ-որ առնչություն ունեն Վահագնի հետ: Կոջոյանը հատկապես ընդգծել է այդ: Իհարկե, նա այստեղ տառացիորեն չի տվել և նպատակ չի ունեցել տալու ծովածին ու հրեղեն պատանու կերպարը: Եվ, ինչպես հերոսին ներկայացնող մյուս «կադրերում», այնպես էլ կենտրոնականում նա շեշտել է հատկապես միջնադարյանը: Բայց դիտենք հենց կոմպոզիցիայի կենտրոնական դրվագը և վերհիշենք պատմահոր գրառած Վահագնի առասպելը. «Երկներ երկին, երկներ երկիր, երկներ և ծովն ծիրանի. երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ. ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր, ընդ եղեգան փող բոց ելանէր եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ. նա հուր հեր ունէր, բոց ունէր մորուս, և աշկունքն էին արեգակունք»: Դիցաբանական մի տեսիլք է սա, որ մարմնավորում է բոցից ծնվելուն պես վիշապներին հալածող կայծակի ու արևի գերհըզոր աստվածությունը: Եվ Կոջոյանի Դավիթը համեմատության եզրեր ունի այդ աստվածության հետ: Ասես ժողովուրդը Վահագնի շանթը փոխանցել ու տվել է Սասնա ծռերի ձեռքը՝ իբրև Թուր Կեծակին: Համապատասխանաբար, Կոջոյանը Դավիթի ձեռքն է տվել հրեղեն մի սուր, որ կայծակի այլակերպված ձևն է: Այս, հերոսի գլուխը նկարիչը պատկերել է շողացող արևի՝ թվում է հրակարմիր պսակի հետ: Եվ նույնիսկ Դավիթի թիկնոցի ծալքերը ոճավորված են որպես արևի ճառագայթներ: Քուռ-

կիկ Ջալալին, որ իբրև ծովածին ներկայացված է փրփուրի պես ներմակ ու կապտանախշ, նույնպես կապված է կրակին: Նրա ոունգերից հուր է ժայթքում, ամբակներից կայծեր են թռչում: Նույնիսկ ձիու բաշը, սրունքների մազը (ինչես և Դավիթի մազերը), գուլնով հրաշեկ շլիներով հանդերձ, բոցի լեզուներ են հիշեցնում: Կարճ ասած, ամբողջ պատկերը ծուխ ու կրակ է շնչում, հրդեհվում են երկիրն ու երկինքը՝ կերպավորելով կարծես, վիշապաքաղ պատանուն,— այս դեպքում ձիավոր, թխահեր ու սևակն:

Դավիթը, այդպիսով, նկարում օժտվել է նախնի աստծո օժերով և դարձել բնության ուժերի առասպելային-կոսմիկական անձնավորում, հարատև ծնվող և մարդկային կերպարանքի մեջ ամփոփվող մի երևույթ՝ այլաբանորեն խորհրդանշելով ժողովրդի հավաքական գորությունն ու հարատևությունը:

«Սասնա ծռերի» հերոսները օժտված են գերմարդկային գորոյթյամբ: Նրանց ուժի գործադրման պահերին ցնցվում է երկիրը, խախտվում կյանքի առօրյա ոիթմը: Բայց, այդուհանդերձ, նրանք բնական ու մարդեղեն են: Մտածված կերպով Կոջոյանն ընդգծել է այդ կարևոր մոմենտը: Նկարիչը «Դավիթում» ստեղծել է բնական արտաքինով և ներքինով մարդկանց ու կենդանիների կերպարներ՝ օժտելով նրանց, իհարկե, ժողովրդական վեպին հատուկ պայմանական գծերով: Եթե նրանք աներևակայելիորեն վիթխարի են, ուժեղ, ապա այդպիսին են հեքիաթային հրաշապատում գծերից զերծ կերտվածքի մեջ: Կոջոյանը չի դիմում իրական ձևերի ֆանտաստիկ կերպարանափոխումների: Սրանով իսկ պահպանում է «Սասնա ծռերի» ժանրային սպեցիֆիկան: Իր հերոսների արտաքինը որոշելիս մեկնակետ ունենալով էպիկական կոնֆլիկտը, Կոջոյանը ամեն մի առանձին դեպքում գտնում է հստակափ. անիրական չափահարարություն ստեղծելու իրական մասշտաբներ ճիշտ և

ճիշտ այնպես, ինչպես Սասնա ժողովուրդն իր սքանչելի վիպերգում:

Իբրև ժողովրդի հավաքական ուժի, նրա հերոսական ոգու և գործերի վիթխարի համայնապատկեր՝ «Սասնա ծռերն» իր բոլոր բաղադրիչներում և ընդհանրության մեջ օրգանապես մոնումենտալ է: Այդ պատճառով էլ նրանում ամեն ինչ անմիջապես ընկալելի և խիստ տպավորիչ է: Չխոսելով դեռ գլխավոր դեպքերի ու դեմքերի մասին, այնտեղ ամենասովորական առարկաները էմոցիոնալ ազդեցության չափով դառնում են նշանակալից: Քունկիկ Ջալալու, Թուր Կեծակիի հետ միասին ընթերցողի հիշողության մեջ մեխվում են, օրինակ, մանուկ Դավիթի ճկույթը, որը ապառաժ քարին առնելով կայծեր է առաջացնում, ժանգոտ շամփուրը, որով ուզում է Մելիքի դեմ կռիվ գնալ, կոտը, որ շարտում է Կոզբադինի գլխին: Ժողովուրդը դրանք ներկայացնում է այնպիսի հանգամանքներում, որ դուրս են գալիս իրենց նեղ-առարկայական կադաստրից ու խորհրդանշում մեծ երևույթ կամ գաղափար:

Այդպես մոնումենտալ ու տպավորիչ են Կոջոյանի կոմպոզիցիայի կազմիչ ձևերը: «Սասունցի Դավիթ» նկարի մոնումենտալության հիմքերից է սինթետիզմը: Այն, որ պատկերվող օբյեկտների մանրամասները հաղթահարելով և գծի, գույնի, լուսաստվերի պասիվ նմանակումը բացասելով Կոջոյանը ստեղծել է ընդհանրացված ձևեր՝ մոնումենտալության վճռական պայման է: Այն, որ նրա պատկերած մարդիկ և առարկաները պարզեցված են «որմնանկարչորեն»՝ դիտողին թվում են խիստ նշանակալից և իրենց իրական մեծությունից ավելի խոշոր: Այստեղ չափազանց կարևոր է նաև նրանց «կադրավորումը»: Կոմպոզիցիայի ներքևի ձախ անկյունի դրվագը, օրինակ, ցույց է տալիս այն պահը, երբ Հովանը իր ահռելի ձայնով կանչում է Մսրա Մելիքի հորի մեջ ընկած Դավիթին:

— Դավիթ, ո՞ր ես,  
Հիշա, Մարութա բարձր Ասովածածին,  
Հիշա զԽաչ Պատերազմին,  
Ի՛նչ վեր քո աջ թևին,  
Ու թա՛փ տուր քեզ...

Նկարիչը մի քանի հստակ ու հավաքական շտրիխներով և խոշոր պլանով կադրի մեջ է առել Հովանի դեմքը միայն՝ բացասելով մանրամասները: Դրվագի ողջ մակերեսը գրավող այդ դեմքն էլ, բնականաբար, թվում է մեծ և իր տեսանելիության չափը չի կորցնում կոմպոզիցիայի մյուս դրվագների շարքում: Նկատի ունենալով տեսողական-հոգեբանական այն փաստը, որ «վիտրաժային» կոմպոզիցիաներում դիտողի ուշադրությունը բևեռվում է հատկապես մեծ դրվագների վրա, այդպիսով շեղվելով փոքրերից կամ չնկատելով դրանք, արվեստագետը Հովանի գլուխը խոշոր է վերցրել ոչ միայն իր իսկ «կադրի» մեջ, այլև նկարի նույն չափի և կենտրոնական մեծ դրվագի ֆիգուրների գլուխներից: Այդպիսով, հարաբերաբար, Կոջոյանը հավասարակշռություն է ստեղծել տարբեր չափեր ունեցող պատկերների ակներևության աստիճանների միջև:

Դիտենք մի այլ դրվագ՝ «Քաջ Դավիթը ժայռեր փշրեց, կերտող դարձավ»: Սրանում պատկերված են հսկայական լեռներ, որոնք գրավում են կադրի ողջ մակերեսը: Եվ եթե Կոջոյանը էլներ տեսողական առօրյա փորձից կամ հետևեր սովորական ողջախոհության թելադրանքին՝ պելզածային այդ միջավայրում քանդակագործ Դավիթին պիտի ներկայացներ մի շատ փոքրիկ շտրիխով: Բայց նկարիչը հերոսի մարմինը տեղադրել է ուղղահայացով վեր ձգվող կոմպոզիցիայի հիմքից մինչև համարյա վերին գիծը՝ լեռների չափ բարձր: Այդպիսով՝ վիթխարի ժայռերի մեջ իր հերթին մի վիթխարի ժայռ է կարդացվում Սասնա «ծուռը»:

Կարելի է «Սասունցի Դավիթի» դրվագներում մի առ մի ցույց տալ, թե նկարիչը չափահարաբերության ի՛նչ հնարներ է կիրառել պատկերվող մարդկանց, կենդանիներին ու նշանակալից առարկաները (տաճարներ, բերդեր և այլն) մոնումենտալ ու տպավորիչ դարձնելու նպատակով: Բայց նշված երկու դրվագն էլ բավական են ցույց տալու համար, որ Կոչոյանը իր ֆիգուրները տեղադրելիս ձգտել է, որ նրանք ստանան խոշոր մասշտաբներ:

Արվեստի պատմությանը ծանոթ ընթերցողը երևի արդեն նկատեց, որ «Սասունցի Դավիթում» առարկա-ֆոն-միջավայր եռհարաբերությունը ստեղծելիս Կոչոյանը որոշ առումով կիրառել է Հին Արևելքի և միջնադարի հայկական դեկորատիվ-մոնումենտալ արվեստի կոմպոզիցիոն սկզբունքը: Իր երկի յուրաքանչյուր «կադրի» մակերեսը նա սահմանավորել է ընդհանուրի հետ ունենալիք հարաբերության տեսակետից ու գլխավոր ֆիգուրների կամ գաղափարակիր կարևոր առարկաների շափերի մեծությամբ: Սա մի միջոց է, որը հիանալի գործադրել են , իսկապես, Հին Արևելքի և միջնադարի արվեստագետները՝ ստեղծելու համար բարձրաքանդակների, որմնակարների, խճանկարների, վիտրաժների իրենց երևակայած պայմանական, մոնումենտալ աշխարհը:

Շատ դեպքերում մոնումենտալ ոճի գործերը լինում են ստատիկ, գոնե արտաքուստ անխոռվ, իսկ Կոչոյանի «Սասունցի Դավիթը» այն երկերից է, որոնք բուն շարժում են արտահայտում: Կարելի է ասել, որ դինամիզմը այս նկարի մոնումենտալության դիմորոշ գիծն է: Դա ունի իր հիմքը:

«Սասնա ծոերի» սյուժետային պատումը, ինքնին, օժտված է հուժկու դինամիկությամբ: Գործողությունն այստեղ զարգանում է արագ: Դեպքերը անսպասելի թռիչքով հաջորդում են իրար՝ կարծես թե ժամանակից առաջ անցնելով: Աներևա-



կայելի կարճ տևողության մեջ մի քանի հատու շտրիխներ սինթեզվում և կերպավորում են համապատասխան իրադրությունը, գաղափարը: Նույնիսկ «ձգված» սյուժետային հատվածները (ասենք՝ Դավիթի և Մսրա Մելիքի ճակատագրական մեծամարտի հատվածը) իրենց ներսում բաժանվում են մասերի, որոնք, արդեն, դինամիկ հաջորդականություն են կազմում: Կարճ ասած, «Սասնա ծռերը» ներկայանում է որպես հարափոփոխ մի աշխարհ՝ որպես ժողովրդի հնարամտության, անսահման երևակայության և քարացումը ժխտող գեղարվեստական մտածողության բյուրեղացում: Կոչոյանը հարազատ է մնացել «Սասնա ծռերի» պոետիկային նաև այդ տեսակետից: Նկարչի ստեղծագործությունը դինամիկ է բոլոր ասպեկտներով: Պատկերի ընդհանուր մակերեսի «մեխանիկական» բաժանումից նա ստացել է տարբեր չափի ու տիպի «կադրեր», որոնց հաջորդական ընկալման ընթացքը բազմապիսի և դրանով իսկ շարժուն բնույթ ունի: Յուրաքանչյուր «կադրի» ներքին կոմպոզիցիան նույնպես դինամիկ է: Դրվագի շրջանակի հարաբերությամբ այն կազմակերպված է այնպիսի հանգույցներով, որոնք ֆիգուրների բոլոր առանցքային հատումներում և պլանների դասավորության մեջ խախտում են ամեն մի ստատիկ վիճակ ու գծային արագ ընթացքի տպավորություն ստեղծում: Այս ընթացքում հանդիպող ձևերը երկրաչափական ճշգրտության հանգելու տեսողական-հոգեբանական ձգտում են առաջ բերում դիտողի մտքում: Բայց հենց ձգտման և առկա փաստի հակադրությունը գերլարված դինամիկայի պատճառ է հանդիսանում: Ամեն մի ձև նկարում ընդհուպ մերձեցնում, սակայն չի դառնում լրիվ կանոնավոր շրջանագիծ, էլիպս, քառակուսի և այլն: Էլիպսը, օրինակ, ներկայացնում է էլիպս-ոչէլիպս կիզակետային այն վիճակը, որը, ինչպես հավաստում է փորձնական էսթետիկան, ընկալողի մոտ տեսողական էքսպրեսիվ շարժման պատրանք

է առաջացնում: Դրան գումարվում է ֆիգուրների ֆիզիկական-անատոմիական շարժումներ, որը պրկված պողպատյա զսպանակի լարվածություն է հիշեցնում: Ասենք, որ պերսոնաժների մարմնի պլաստիկական ճկունությունը շեշտելիս Կոջոյանը դարձյալ ընթացել է միջնադարյան ծաղկողների հետքերով, հասկապես նրանց, որոնց համար ֆիգուրների շարժման դինամիկան խստագույնս էական էր ընտրված սյուժեների էմոցիոնալ ու գաղափարական բովանդակությունը հաղորդելու համար:

Կոջոյանը ճիշտ է վարվել,— սառը, ստատիկ մոնումենտալությունը, անտարակույս, խորթ կլիներ Սասնա վիպերգի նկարչական կերպավորման ինչպես ձևաբանությանը, այնպես էլ՝ ոգուն: Միայն էքսպրեսիվ մոնումենտալության միջոցով կարելի էր մարմնավորել բանահյուսական վիթխարի ու միաժամանակ փոթորկահույզ կոնֆլիկտը, չարի և բարու, բռնության և ազատության հավերժական հակադրության էությունը:

«Սասնա ծոերում» այսպես է ավարտվում Սասունցի Դավիթի և Մարա Մելիքի ճակատագրական բախումը: Պատմվում է, որ Քունկիկ Ջալալին հեծած դյուցազնը Թուր Կեծակիով զարկեց իր երրորդ զարկը և՝

Կըտրե՛ց քառսուն ջաղացի քար,  
Կըտրե՛ց քառսուն գոմշու կաշին,  
Կըտրե՛ց հրեշ Մըսրա Մելիքին,  
Կըտրե՛ց ճակատից, ոտքերից դուրս էլավ  
Ու յ թ գազ էլ մտավ գետին,  
Գնաց հասավ Սև ջուր:  
Թե հրեշտակ իր թև չ'առներ առջև,  
Սև ջուր տ'էլներ, աշխարք առներ:  
Մըսրա Մելիք կանչեց, ասաց.  
— Դավի՛թ, ես էստեղ եմ,  
Մեկ է՛լ զարկի:

Դավիթ ասաց.— Մըսրա Մելիք, քեզի թա՛փ տոր:  
Մըսրա Մելիք զինք թափ էտոր,  
Մեկ կտոր ընկավ էստեղ, մեկել՝ էնտեղ:  
Մըսրա Մելիք խատա՛վ:

Ըստ այդմ, և զուտ փաստագրական առումով, հակատրամաբանական չէր լինի բախման արդյունքի տեսողական ցուցադրումը: Դժվար չէ կռահել, որ եթե արվեստագետը թղթին դրոշմեր հաղթանակած Դավթին ու սպանված Մելիքին՝ բնական վախճանին կհասցներ ողջ կոմպոզիցիայով ծավալվող սյուժեի զարգացումը: Բայց նա չի նկարել, անգամ, Թուր Կեծակիով Մելիքին անմիջապես հարվածելու պահը: Նա ընտրել է վերջինիս նախորդող, ծայրահեղորեն լարված ակնթարթը՝ «Յա՛ Մարութա բարձրիկ Աստվածածին, շա՛ Խաչ Պատերազմին, ինչ իմ աջ բազկին» գոչող հերոսը ահռելի փոթորկումով հասել է թշնամուն ու պիտի՛ գարկի:

Իսկ ինչո՞ւ է նկարիչն ընտրել հենց այդ ակնթարթը:

Արվեստագետը ընդգրկել է Դավթի կենսագրությունը՝ նրա ծննդից մինչև Մելիքի հետ ունեցած բախտորոշող մեղամարտը: Ըստ «Սասնա ծռերի» գիտենք սակայն, որ թշնամուն ոչնչացնելուց հետո հերոսը ամուսնանում է Խանդութ Խաթունի հետ և որդի ունենում: Գիտենք նաև, որ նա ի վերջո դառնում է Չմշկիկ-Սուլթանից ծնված իր երկրորդ զավակի (դստեր) արձակած նետի զոհը, ու նոր միայն ավարտվում է երրորդ նյուդը: Բայց, ահա, Կոջոյանը զանց է առել հակառակորդների բախմանը հաջորդող այս բոլոր դեպքերը, որովհետև չորրորդ (Փոքր Մհերի) նյուդը չստեղծելու դեպքում այդպես կվարվեր ժողովուրդը: Բանագետները ճիշտ են նկատել, որ ժողովուրդը, հարուցելով Դավիթի որդու՝ Մհերի հարցը, ցանկացել է կենդանի պահել Դավիթին: Եվ անմահ որդի (Մհերն անմահ է) է

տվել նրան: Իսկ որդու մեջ ապրում է Դավիթը: Ուրեմն պատկերվող նյութի պատմափիլիսոփայական բովանդակությունից ելնելով է, որ նկարիչը «կիսատ» է թողել հերոսի տառացի կենսագրությունը և իր կոմպոզիցիայի սյուժեն ավարտել Մելիքի վրա Դավիթի հարձակվելու պահով: (Տեղին է հիշել, որ իր «Սասունցի Դավիթը» պոեմում նույն կերպ է վարվել Հովհ. Թումանյանը՝ կրճատելով Դավիթի կենսագրությունը և անմահ պահելով նրան): Որ կոնկրետ թշնամին՝ Մելիքը, դատապարտված է կործանման՝ Կոջոյանի ընտրած պահը ներշնչում է հաստատապես: Աշխարհասասան թափ ու հզորություն ունի դեպի հակառակորդը սուրացող պատանին: Եվ բացի այդ: Որ ոչ մի պատճեշ կամ արարած չի կարող դիմանալ Դավիթի սլացքին՝ այս համոզման նկարիչը դիտողին բերել է դեռ նկարի «ենթակադրերում»: Նախրապան, գոռ Կոզբադինի գլուխը ջարդող, Մարա զորքը կոտորող, Մելիքի հարվածին անվրդով սպասող հերոսին ներկայացնող դրվագներն, արդեն, այնքան ակներև են վկայում ամեն կարգի ուժերի նկատմամբ ունեցած Դավիթի առավելությունը, որ կենտրոնական պատկերի թռուցիկ հայեցմամբ իսկ դիտողը կանխատեսում է թշնամու մահը:

Այդպիսով, Կոջոյանը նկարել է սյուժեի այն ակնթարթային տևողությունը, որը ելք է տվել հիմնավորել ինչպես Սասնա վիպերգի գաղափարաբանությունը, այնպես էլ մի վերջնական կետում ամփոփել և ընդգծել նկարի մյուս բոլոր դրվագներում ծավալվող գործողությունների հերոսական մոտիվը: Դա արվեստագետին հնարավորություն է տվել դիտողին ներշնչել ամբողջ «Սասնա ծռերի» էպիկական պաթոսը և դրսևորել իր մտահղացման պատմափիլիսոփայական խորհուրդը: Հովհ. Թումանյանի նման, նկարիչ-մեկնաբանը Դավիթի կերպարը դիտել է որպես ժողովրդի կատարած բազում սխրագործությունների և չարին դիմակայելու նրա ունեցած ուժի գեղարվեստական ցոլացումը:

Եվ Թումանյանի նման էլ նա անմահ է պահել սիրելի հերոսին՝  
հարատևության արժեք տալով այն մտքին, որը արտահայտ-  
ված է Մսրա գորքին ուղղված Դավիթի խոսքում.

Մեկ էլ շէլնեք ու գաք վեր Սասնա.  
Մեկ էլ որ զենք առնեք մեր դեմ,  
Թե որ դուք կովի գաք վեր մեզ՝  
Քառսուն գազ խոր հորում ըլնեք,  
Թե ջաղացի ջոջ քարի տակ,  
Տ'էլնի ձեր դեմ Սասնա Դավիթ,  
Տ'էլնի ձեր դեմ Թուր Կեծակի՛ն:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ

Մատենական նկարչության ասպարեզում Կոջոյանն աշխատել է արտակարգ էնտուզիազմով: Մասնավորապես 1920—1930-ական թվականների այն տարիներին, երբ Չարենցը վարել է Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժինը, Կոջոյանը գրքարվեստով զբաղվել է անընդմեջ: Նկատի ունենալով նկարչի բազմակողմանի էրուդիցիան, անսահման երևակայությունը, ոճական-տեխնիկական բազմազան հնարների կիրառման հմտությունը, բանաստեղծը նրան հանձնարարել է ձևավորելու չափածո և արձակ տարաբնույթ երկեր:

Կոջոյանը 20-րդ դարի էսթետիկական պահանջների տեսակետից ուսումնասիրել է թե՛ ձեռագիր, թե՛ տպագիր գրքարվեստի համաշխարհային փորձը: Հիմնավորապես յուրացրել է հայկական մատենական արվեստի սկզբունքները՝ հատկապես կիլիկյան դպրոցի ուղղությանը հետևելով: Նրա գրքերը մագաղաթյա ձեռագրերին առնչվում են թե՛ կառուցվածքային ամբողջության ու բաղկացուցիչ մասերի կապի, թե՛ պերսոնաժների, իրերի ու երևույթների կերպավորման, թե՛ պատկերի ու գրության հարաբերման առումով: Ծապիկներ, ֆորզացներ, անվանաթերթեր, գլխազարդեր, վերջնազարդեր, սյուժետային

իլյուստրացիաներ անելիս, երկրաչափական, կենդանական, բուսական զարդանաշխեր հյուսելիս, գեղագիր տառատեսակներ գրելիս, գծի, տոնի, լուսաստվերի, տարածության կազմակերպման խնդիրներ լուծելիս Կոջոյանը հաճախ է դիմել միջնադարյան ծաղկողների գործերին, — ընթանալով ոչ թե ուղղակի իմիտացիայի, այլ անուղղակի ոճավորման ճանապարհով: Ձևավորման էլեմենտների խստիվ տրամաբանված փոխկապակցմամբ նա ստեղծել է գրքի եռաչափ արխիտեկտոնիկ ձևը՝ Կիլիկիայի վարպետների պես ստանալով տարածա-ժամանակային որոշակի ուղիղ ծավալվող, համաչափությունների մեջ ներդաշնակ և պլաստիկորեն գեղեցիկ առարկա-ստրուկտուրա:

Կոջոյանը ժխտել է գրականության էմպիրիկ նկարագրումը՝ նեղ իմաստով իլյուստրացումը: Գրվածքի ֆաբուլայի, պատկերների, պերսոնաժների, էմոցիոնալ-հոգեբանական մոտիվների հավաստի վերարտադրման հիման վրա, բայց և տեսողական ընդհանրացումների ուղիով այդ ամենից «հեռանալով»՝ նա արտահայտել է գրքի ոգին, հեղինակի ստեղծագործական անհատականության բնորոշ կողմերը և հասարակական-պատմական ու էսթետիկական իր արժեքավորումը:

## 1

«Հազարան բլբուլ» հեքիաթի (մշակումը Ստ. Ջորյանի) կոջոյանական պատկերագրումը (1925, թ. ջր., ՀՊՊ) ըստ ամենայնի հարազատ է ժողովրդական խոսքին ու մտածողությանը: Այն դրսևորում է նկարչի վիթխարի երևակայությունը, ռեալ աշխարհը հրաշապատում կերպավորումով ներկայացնելու և, միաժամանակ, ֆանտաստիկ տեսիլքի մեջ իրականությունը հաստատելու նրա բացառիկ կարողությունը: Այնպես, ինչպես առհասարակ ժողովրդական հեքիաթներում՝ Կոջոյանի

երկում ամեն ինչ դիտվում է պայծառ, լավատեսական հայացքով: Դրամատիկական իրադրություններն ու տազնապ, վախ, զայրույթ, ատելությունն առաջացնող սյուժետային վտանգավոր պահերը իլյուստրացիաներում երևակված են գեղեցիկ-իդեալականի գերիշխող մթնոլորտում: Բոլոր դեպքերում էլ դիտողին ուղեկցում է բացասականի հաղթահարելիության և չար ուժերի կործանման անխուսափելիության հաստատ հավատը:

Պատկերագարդու՞մը, էջանոց վեց նկարների իր հաջորդականությամբ, սերտորեն կապված է հեքիաթի սյուժետային ընթացքի հետ, ներկայացնում է պատումի հանգուցային դրվագները:

«Թագավորը չորացած այգում» (նկ. 9) պատկերը ներկայացնում է այուժեի սկզբնական իրադրությունը: Չորացել է պալատական այգին: Չայրացել է թագավորը: Պալատի պատըշգամբում ողբում են նրա մերձավորները: Քար են կտրել պահապան զինվորները: Նազիր-վեզիրները ծանր մտորումների մեջ են: Վիճակը դրամատիկական է: «Արին սպանել է միագլուխ վիշապին» իլյուստրացիայում ցույց է տրված, որ արքայի կրտսեր որդին, այգին ծաղկեցնելու համար կախարհական թռչունը բերելու գնալիս, հանդիպել ու սպանել է աղետաբեր Սև Վիշապին: Գալարվում է սա, արյունը հոսում է գետի պես վարար: Իսկ հերոսն ու իր հրեղեն ձին կանգնել են հպարտ-հպարտ՝ մեկը մի, մյուսը մի այլ սարի գագաթին: «Արին կովում է բազմագլուխ վիշապի դեմ» նկարը ներկայացնում է այն պահը, երբ քաջ պատանին ընկնում է մարդու գանգերով, ահռելի օձերով ու գազաններով լեցուն մի երկիր, ուր մահն է բուրում: Ամբոցից դուրս է եկել Սպիտակ բազմագլուխ վիշապը և հույ՛ ու կրակ է թափում տղայի վրա: Իսկ նա մեռկացրել է սուրը, ասպանդակել ձիուն, փոթորկի ուժով սլանում է դեպի վիշապը: Եվ ոչ մի կասկած, որ հերոսը կոչնչացնի սրան նույնպես:



«Արի՛ն փախցնում է Հազարան բլրուլին» պատկերում տղան դեպի հոր երկիրն է տանում փրկարար թռչունը: Ծիածաններ են կամարել նրա գույնզգույն, զառ-աբրեշում փետուրների փայլերից: «Սպիտակ թագավորը հետապնդում է Արի՛ն» իլյուստրացիայում թռչունի տերը սլանում է հերոսի ետևից, բայց չի հասնում: «Հազարան բլրուլի երգը» նկարը, որը Կոչոյանը հավանաբար նկատի է ունեցել որպես գրքի շապիկ, նաև, ավարտում է հեքիաթի սյուժեն: Երգում է ազատ թռչունը՝ կյանք է անել չորացած այգին, ծառերը պարուրվել են զմրուխտ կանաչով, ծաղկել են թփերը, դալալում են թռչունները, հողից գլխիկները հանել են նոր ծիլեր, խփում է ցամաքած շատրվանը: Կոչոյանը պատկերել է, ասես, «եդեմական պարտեզը»՝ հրճվալից, երջանկության և անմահության զգացումներով շնչավորված, որպես Բլրուլի երգի տեսողական անդրադարձում:

Ըստ սյուժեի մեկը մյուսի շարունակությունը կազմելով հանդերձ՝ այդ վեց պատկերներից յուրաքանչյուրը դիտվում է նաև որպես ինքնակա. պատումի ընդհանուր-կերպարային բնութագծերը արտացոլող նկար այնպես, ինչպես միջնադարյան հայ ծաղկողներից շատերի իլյուստրացիաները: Դրանցում Կոչոյանը վերարտացուել է հեքիաթ հյուսելու ժողովրդական մտածողության բնորոշ կողմերը:

Իբրև կերպավորման սկզբունք ու բարոյախոսական-փիլիսոփայական ընդհանուր խնդիր՝ չար և բարի ուժերի հակադրումը հատկանշական է ինչպես «Հազարան բլրուլ» հեքիաթին, այնպես էլ դրա սույն նկարազարդմանը: Այդ հակադրությունը, սակայն, վաղուց է հետաքրքրել ժողովրդական բանահյուսության սիրահար Կոչոյանին: Վերհիշենք, օրինակ, «Հազարան բլրուլի» իլյուստրացումից տարիներ առաջ նրա ստեղծած «Հայկական մունետիկ» գրաֆիկական թերթը: Այստեղ ուշադրության առնենք պատանու փողին կապված դրոշի վրայի դրվա-

գը: Ամայի քուլաները պատել են երկինք ու գետին: Կալծակը շողացող զիզագոյ գարկում է ահռելի երախը բացած, օձագալար վիշապին (վերջինս, պարզ է, խորհրդանշում է ժողովրդական ստեղծագործության մեջ չարը մարմնավորող ուժը, իսկ կալծակը՝ բարին): Դժվար չէ այստեղ նկատել հեթանոս նախնիների «Վահագնի ծնունդը» վիպերգի իմաստասիրական մոտիվի վերարտացումը: Վիպերգում հողից, ջրից ու կրակից ծնված հրակն պատանին շանթահարում է վիշապներին: Մտաբերենք նաև, որ ժողովուրդը Վահագնի շանթը Սասնա «ծոերի» ձեռքն է տվել իբրև Թուր Կեծակի, որը Կոջոյանը պատկերել է դարձյալ «Հազարան բլբուլից» տարիներ առաջ ստեղծած իր «Սասունցի Դավիթ» նկարում: Եվ ահա, չարի և բարու մոտիվը «Հազարան բլբուլում» մարմնավորելիս նկարիչը օգտագործել է իր «Հայկական մունետիկ» ու «Սասունցի Դավիթ» երկերը: Վերջինից վերցրել է հրեղեն սրով զինված ձիավորին, իսկ առաջինից երևակայական վիշապին՝ ընտրելով, դարձյալ, չար և բարի ուժերի հակադրումը կերպավորելու ժողովրդական եղանակը: Արիի ու վիշապների բախման տեսարաններում արվեստագետը հատկապես նկատի է առել նրանց ֆիզիկական չափահարաբերման հարցը: Օձակերպ ու թևավոր հրեշները գրավում են նկարների մակերեսի զգալի մասը: Ֆանտաստիկ այդ արարածների մեծությունը աներևակայելի չափերի է հասնում: Նրանց համեմատությամբ սարերը, լեռներն ու անդնդախոր կիրճերը բլուրների ու ձորակների տպավորություն են թողնում: Դրա հետևանքով, նրանք դիտվում են որպես բռնի ուժով բնությունը տիրողի ու մահաբեր չարիքի խորհրդանիշ՝ կարծես անպարտելի ու հավերժական: Բայց հեքիաթում, հակադրության մեջ, սովորական ձիավոր թվացող հերոսը ոչնչացնում է նրանց: Եվ չափահարաբերության այս պարագայում ավելի է ընդգծվում պատանու դյուցազնական ուժը: Սրանով Կոջոյանը

հաստատել է բանահյուսության մեջ ժողովրդի զարգացրած այն միտքը, թե ամենասեծ հրաշագործություններին ընդունակ է հեևց հողածին մարդը, որը, տվյալ դեպքում, հանդես է բերված իբրև բնության զավակ և բնության տված շնորհներով ու զորությամբ օժտված բարու, գեղեցիկի հավաքական կերպար: Մարդու և բնության ներդաշնակության այս վաղեմի-դիցաբանական պատկերացումը, որ «Հազարան բլբուլի» լավատեսության արմատն է, ելակետ է դարձել հեքիաթի տեսողական մարմնավորման համար նույնպես:

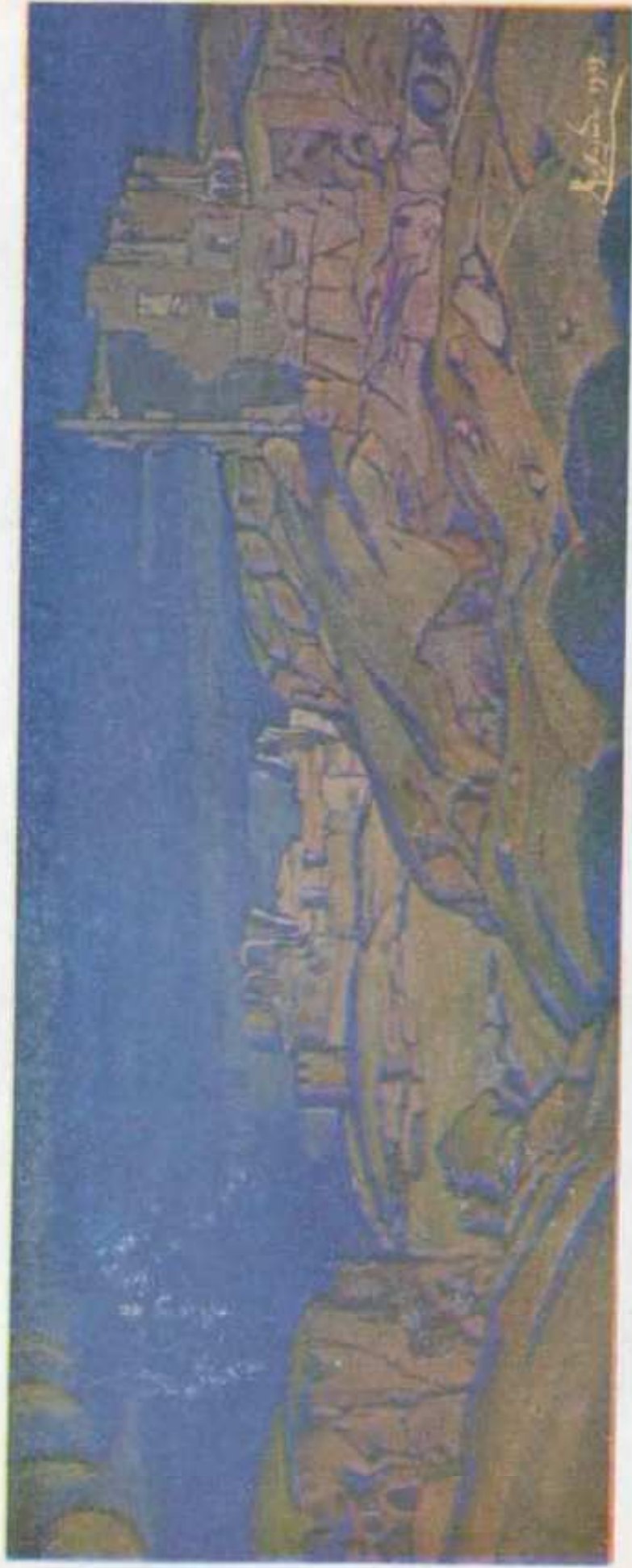
Ընդհանուր առմամբ, պատկերազարդման կոլորիտն ինքնին հեքիաթային է: Եվ, միաժամանակ, վեց նկարներից յուրաքանչյուրն ունի նաև գունագրական յուրատիպություն, որը հետևանք է ամեն մեկի հիմքում ընկած սյուժետային կոնկրետ հանգույցի կերպարային առանձնահատկության նկատառման:

«Հազարան բլբուլի երգը» պատկերի կոլորիտը, օրինակ, կազմում են կանաչ, կապույտ, դեղին, ոսկեգույն, կարմիր թափանցիկ երանգները՝ իրենց այլազան փոփոխակներով ու ելևէջներով: Դրանց միահամուռ շողացումը հաղորդում է հրճվալից ու կենսախիճ տրամադրություն՝ որպես հրաշք թռչունի երգի «ծիածանային» գեղեցկության արտահայտություն: Կամ՝ ըստ հեքիաթի հերոսն ընկնում է մի աշխարհ, ուր սև էր ամեն ինչ, սև էր հողը, սև էին ծառ ու քար, սև էր երկինքն ու արև չկար: Իսկ երբ նա ոչնչացնում է Սև դևին՝ լույսը բացվում է այդ աշխարհի վրա: Դրան համապատասխան էլ Կոջոյանը «Արին սպանում է Սև դևին» իլյուստրացիայում նկարել է ալիքաձև գունաշերտեր՝ իբրև ելնող արևի սիմվոլ: Եվ այս լույսի տակ բնությունը զարթնում է խավարի թանձր մշուշից՝ ստանալով սադափե թեթև երանգավորում: Պատկերի մակերեսի ընդհանուր գամման հյուսված է նորբ մոխրադեղիններից, մոխրակապույտներից, բաց վարդագույն-

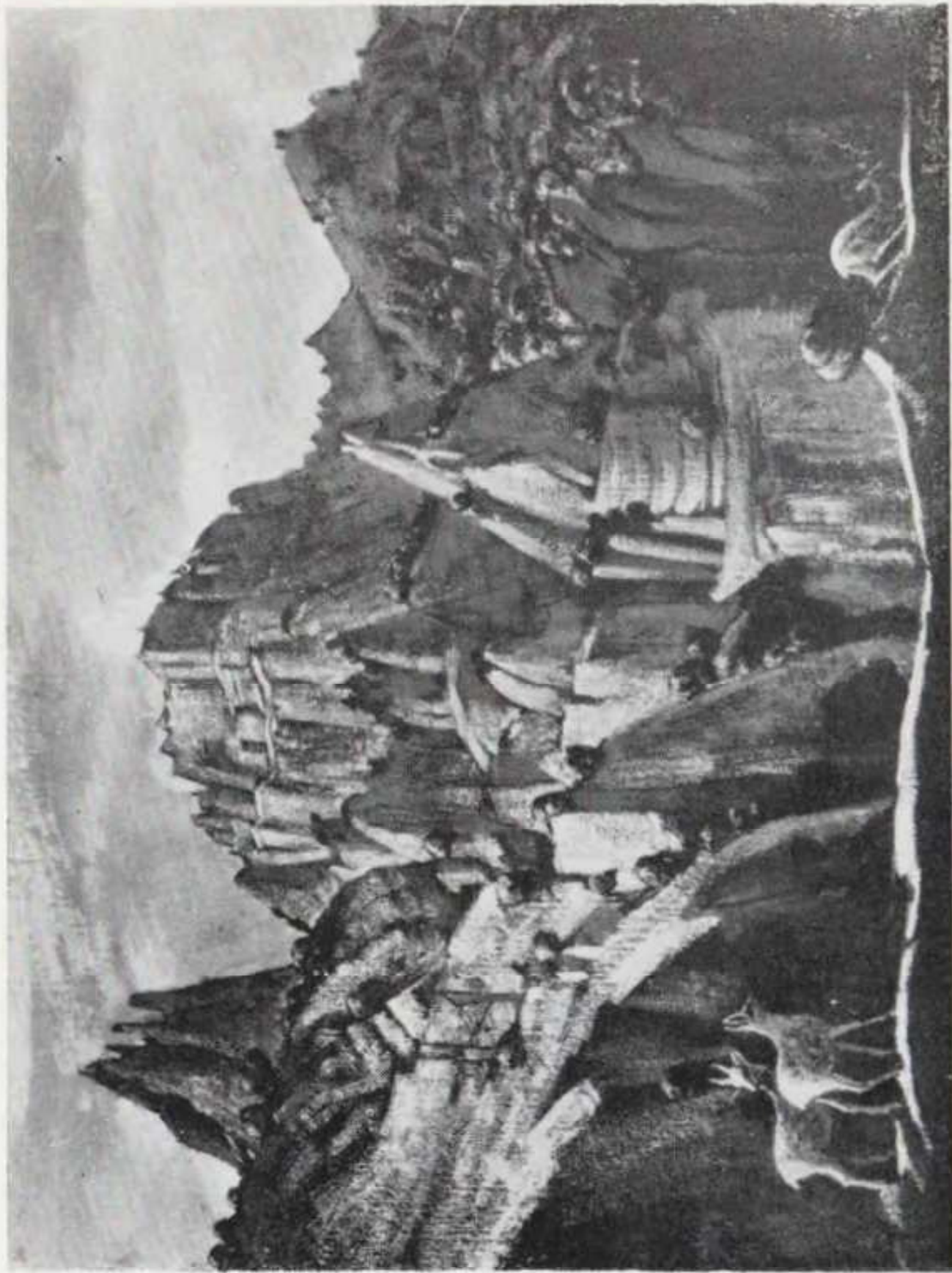
ներից, բաց օխրաներից և բազմազան արժաթափուցներից: Այս միջավայրում արտակարգ ուժգնությամբ երևում են սրախողխող արված դևի թունդ սև մարմինը, նրա երախից վարար գետի պես հորդացող արյան, հերոսի և բերդի սյարսալին կանգնած գերի աղջկա հագուստների մուգ կարմիրը: Սև ու կարմիր այս հնչեղ զույգը ավելի է շեշտում մյուս երանգների լուսեղությունը՝ իր հերթին արտահայտելով նաև ամբողջ պատկերազարդմանը հասուկ հեքիաթային գունեղությունը:

Այդպես է մյուս չորս թերթերի գունագրությունը:

Կոջոյանն օգտագործել է «ընտրովի» գունակորդներ այնպես, ինչպես միջնադարյան ծաղկողները՝ ավելի շուտ նկատի ունենալով դրանց համադրման ու հակադրման, քան իրականության գույները ճշգրիտ նմանակելու խնդիրը: Բոլոր վեց նկարներում էլ նա հետևել է գույնը գույնի, գիծը գծի հետ երևակայաբար զուգորդելու և «երաժշտական» գեղեցիկ ինտոնացիա հորինելու թելադրանքին,— յուրովի վերարտահայտելով հեքիաթի լեյտմոտիվը՝ Բլբուլի երգը: Կոջոյանը մտովի պարզեցրել-ընդհանրացրել է ձևերն ու գույները: Մանրանկարիչներին հետևելով.— ու նույն գույնը մուգից-բացը աննկատելի աստիճանական անցումով տալու փոխաբեն,— նա հաճախ ընտրել է երանգները «ծիածանակերպ» ընդհատ-ընդհատ հաջորդականության բերելու ելակետը: Կապույտը, օրինակ, ամենաթունդ ու հագեցած բևեռից շերտ առ շերտ դեպի բացը իջեցնելով հասցրել է մինչ կապտասուլիտակ տոնին՝ պահելով, միշտ էլ, յուրաքանչյուր շերտի գրաված մակերեսի որոշակիությունը: Այս եղանակի կիրառումով արվեստագետը բացասել է իմիտատիվ էֆեկտ հարուցող լուսաստվերային անցումները և ձևերը տվել դեկորատիվ մեկնաբանությամբ: Նա մտովի կանոնավորած երանգները սերտորեն փոխկապակցել է համապատասխան սինթետիկ գծերի հետ՝ այս կետում նույնպես



1. Ագրի ալեբրակները. 1919



2. Գեղարի շրջակայք. 1956



3. Ապարան գյուղը. 1923

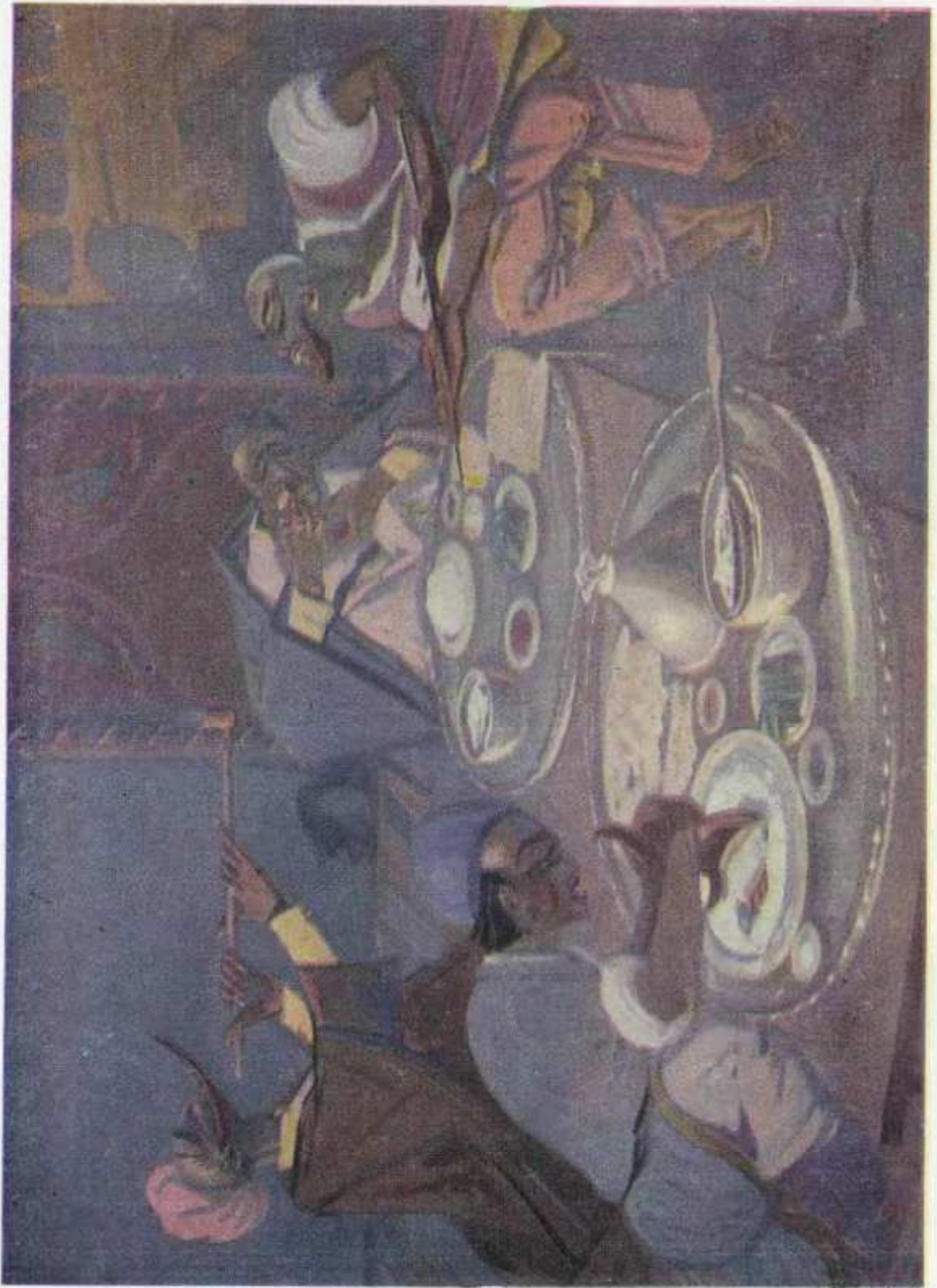


4. Չորագյուղ. 1929





5. Քնած պարսկուհին. 1921



Գ. Գաղարանի Թավիթում. 1922



7. Հեծելախումբ. 1922

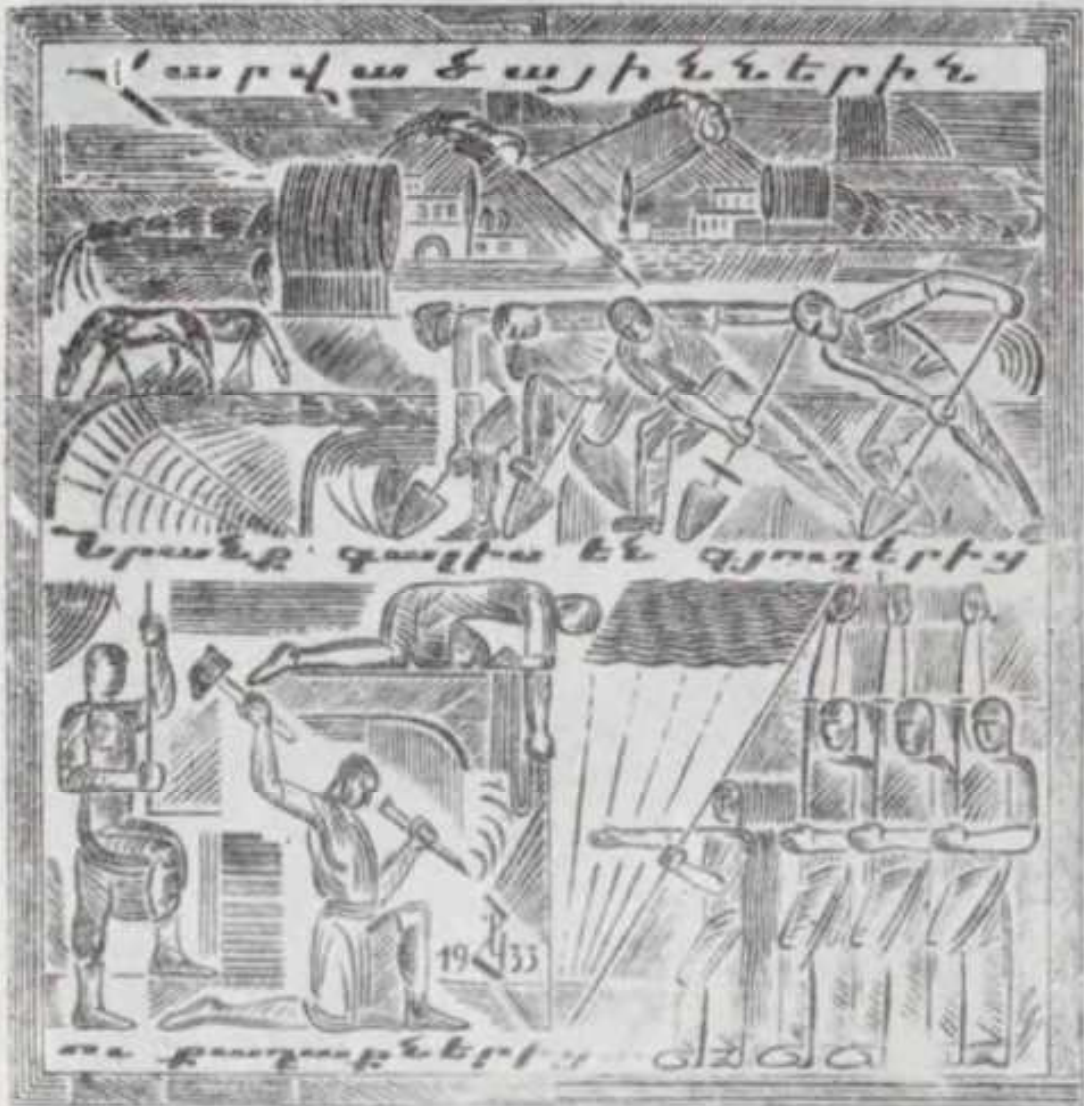


Ո՛ր Կ Դ յսասնաւ շոթեցիւ  
 , Լուսնաձի՛, ասս սէնսուհոս շեք  
 Քիւ Լուսնաձի՛ շեք որ ծորսո-  
 Կըլէ Կրկն թմսաբերող թեք,  
 Յեւ Կրկն, Կրկն որ շեքոս սեք  
 Յեքո՛ր Կրկնոս սեք Կրկնոս:  
 ՅԵՂԻՆԵ ԿԱՐԵՆՑ

11. Չարենցի «Գիրք անուապարհի» գրքի ֆրոնտիսպիս. 1933



# Գ Ա Լ Ի Ի Ի ՎՈՐՄՆԱԴԻՐՆԵՐԸ



12. Չարենցի «Գիրք նանապարհի» գրքի անվանաթերթ. 1933

**ԿԱՄԱՅՆԱԿԱՆ ԴԱՏՏԵՐԻ  
ՍԵՐՄՆԱՅԱՆՆԵՐ**



ԲԱԼԼԱԴ ԿՈՍՍՈՒՅԻ  
ԵԼԼԵՆ ԴԵ ԿՈՒՐՍԻԻ

ՄԱՍԻՆ

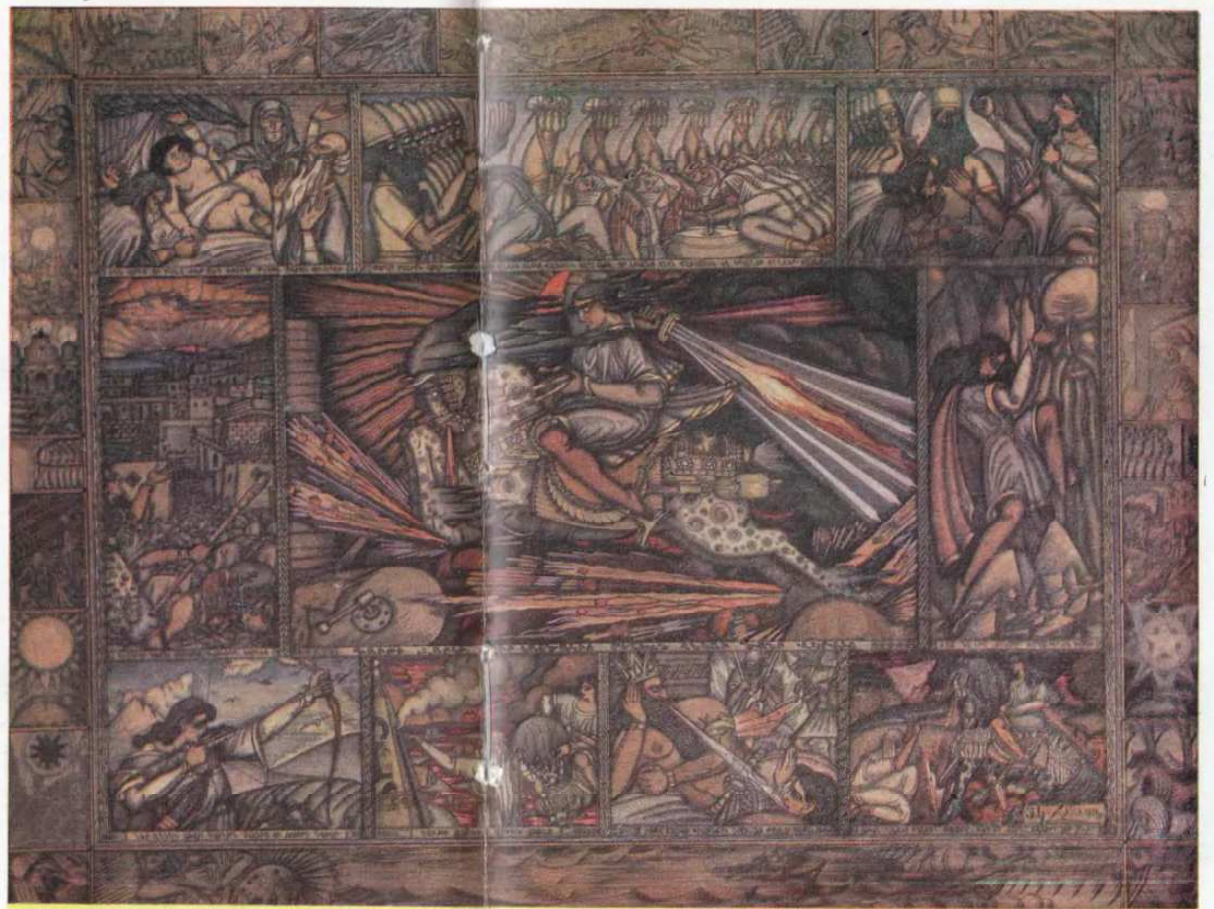


14. Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեզվեղներ» գրքի շնուցտիստու  
1934



15. Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեզուներ» գրքի շնուցսիտույ.  
1934





Տ. Սաաունցի Դավիթ. 1921

Ակատի ունենալով ծաղկողների փորձը: Գունագծային այդ համակարգով էլ նա պատկերը պահել է պայմանականության որոշակի չափի մեջ, հասել նանաչելի ու երևակայական պերսոնաժների շարժման, ժեստերի, միմիկայի «օրնամենտացման» ու Ակարում սիմետրիայի-ասիմետրիայի միատեղ-միաժամանակյա դրսևորման այնպես, ինչպես արել են մագաղաթյա մատյանները պատկերագարող վարպետները:

Ուրեմն միջնադարյան մանրանկարչության թե՛ գունագրության, թե՛ գծագրության ստեղծագործական ոճավորման միջոցով է, որ Կոջոյանը ստեղծել է հեքիաթային, ֆանտաստիկ մի աշխարհ, վերարտացույել ժողովրդի վառվռուն երևակայությունը, կիրառել սովորական մահկանացուներին և առօրյա երևույթները արտակարգ տպավորիչ Ակարագրով մարմնավորելու բանահյուսական սկզբունքը: Այդ միջոցն է, որ Ակարչին հնարավորություն է ընձեռել հեքիաթայնորեն համոզիչ դարձնելու արտասովոր և հորինովի կերպարներն ու սյուժետային իրադրությունները: Առանց ընդգծված պայմանականության Կոջոյանը չէր կարող, իհարկե, հալեցողաբար չեղածը հաստատել որպես հալեցման ենթակա իրականություն, ինչը հեքիաթի՝ իբրև ժողովրդական ստեղծագործության, պոետիկայի հիմնապայմաններից է:

## 2

Չարենցի «Գիրք նանապարհի» ժողովածուի և սրա կոջոյանական պատկերագարման (1933, թ. տուշ, ՀՊՊ) Աերդաշնակության հիմքում պոետի ու Ակարչի ստեղծագործական մեթոդի և ոճաձևաբանական ըմբռնումների էական կողմերի մերձությունն է:

«Գրքի» ընթերցումը ակներևաբար ցույց է տալիս, որ կյան-

քի երևույթները մտորելիս-կերպավորելիս դիալեկտիկորեն բացասելով առօրյա հայեցողականն ու էմպիրիկ զգայականը, և տպավորությունների արտաքին աշխարհի սենսուալիստական վերարտադրության փոխարեն, Չարենցը համատորեն որոնելու իր համար գտել է այդ երևույթների խորքում գործող ներթափուցում մշտաշարժ և կենսատու ուժեր՝ արստրահման միջոցով ու երկակայության ակտիվ գործադրումով ստեղծելով դրանց գոյությունը և դրսևորման բազմազան ձևերը նշանաբանող էքսպրեսիվ մտապատկերներ: Այդ մտապատկերները չունեն խուսափուկ, հայանցիկ-անհացող, հալչուն կիսատոներ: Դրանցում ամեն ինչ տրված է ընդհանրացված-ընդհանուր շտրիխների մեջ և արտասովոր ուժի լակոնիզմով, զգացմունքների ու գաղափարների կերպարային խտացման ուղղակի բացորոշությամբ: Դրանցում, գեղարվեստական սինթետիկ ու մոնումենտալ մտածողության միջոցով, նույնիսկ նուրբ-լիրիկական մոտիվները դուրս են բերված ինտիմ ներանձնացման կամերային սահմաններից և ընդգրկում են չարենցյան երկակայության ձերբազատման ահռելի, «ֆրեսկային» մասշտաբները:

Բնույթով նույնն են «Գրքի» կոջոյանական պատկերազարդումները (նկ. 11, 12, 13): Ամբողջ էջը գրավող կոմպոզիցիաներից յուրաքանչյուրում նա մտովի իմի է բերել տարածա-ժամանակային տարբեր գործողություններ, ընդհանրացված ծավալ-մակերեսների գերլարված փոխհարաբերությամբ ստեղծել մանրամասներից ու անցողիկ զգայումներից զերծ «պանորամա-պատկերներ»: Բացառելով առարկաների արտաքինի մանրակրկիտ վերարտադրությունը, արվեստագետը միապաղաղակնառու գծագրությամբ տվել է դրանց ստրուկտուրալ կայունությունն ու երկրաչափական-հիերոգլիֆային ընդհանրացում-կերպարը: Այդպիսով տեսողական արժեքի է վերածել պատկերվող օբյեկտ-հասկացությունների ուսցիոնալիստական

ըմբռնումը ավելի, քան սենսուալիստական արտացոլումը: «Գրքի» պատկերազարդման՝ լայն առումով դիսկուրսիվ մտածողությանը ստեղծված ոճը պակաս արտիստիզմով օժտված նկարիչի մոտ կարող էր մաներիստական դրսևորում ունենալ: Բայց, կոնկրետ դեպքում, այդ ոճը ներծծված է Կոջոյան մեծ անհատի զարմանքով ու հիացումով, տազնապով ու հավատով, իր ժողովրդի ոգին զգալու եզակի ինտուիցիայով ու նրա հանդեպ ունեցած անսահման սիրով: Դա հանդես է եկել որպես բանաստեղծի և ձևավորողի իր վեհ իդեալները, երևակայության՝ հիպերբոլիկ չափերի հասնող թռիչքները տեսողաբար մարմնավորելու անփոխարինելի միջոց: Եվ դիտողը չի կարող չարեւնցյան գրվածքների համար Կոջոյանի արած պատկերների ազդեցությամբ չկտրվել կյանքի մսւնրուքից ու չներշնչվել մտորելու չարի և բարու, իր հին ժողովրդի ներկա ճակատագրի, նրա ողբերգական ու հերոսական պատմության, ամենակուլ ժամանակի հանդեպ նրա ցուցաբերած ապշեցուցիչ կենսունակության ու նման հարցերի շուրջ: Եվ ֆիգուրից-ֆիգուր, հարթությունից-հարթություն, գծից-գիծ անցնելիս նա չի կարող չտառապել, չհպարտանալ և չըմբոստանալ, չի կարող հուզմունքով չկշռադատել անցյալը, ներկան ու գալիքը...

«Գրքի» պատկերազարդումով Կոջոյանը տվել է բանաստեղծի իր արժեքավորումը՝ դրանով իսկ մարմնավորելով նաև հարատևության ու սիրո այն զգացումը, որով ժողովուրդը պակում է Չարեւնց անունը: Բանաստեղծը խոսք է հղում Գյոթեին.

Օ, Վոլիմպացի՛, այս աշխարհում երբ  
 Ձե՛ն լինի ոգու տերեր ու նորտեր—  
 Կհնձե՛ կրկին բազմաբեղուն բերք,  
 Եվ կրկի՛ն, կրկի՛ն ուղիներում մեր  
 Երգի դիցուհին մեզ կառաջնորդե:

Այս տողերը, Չարենցի դիմանկարի հետ միասին, Կոջոյանը տեղադրել է «Գրքի» ֆրոնտիսպիսի կոմպոզիցիայում: Եվ պոետին կերպավորել է Վոլիմյացուն Վոլիմյացու իրավունքով դիմող անհատականությանը վաչել բնութագրումով: Արվեստագետը չի շեշտել բազմաթիվ լուսանկարներից, գեղարվեստական դիմանկարներից, ժամանակակիցների հուշերից մեզ հայտնի չարենցյան մոլեգին բնավորությունը, շրջապատի անցուդարձին արագ բռնկումով արձագանքելու նրա խառնվածքը: Նկարիչն անտեսել է նրա դեմքի բոլոր այն գծերը, որոնցով պիտի արտացոլեր Չարենց-մարդուն բնորոշ այդ խառնվածքը: Նա տվել է պոետի դեմքի ընդհանուր (իհարկե շատ նման) կառուցվածքը՝ կատարելով համաչափությունների «կամայական» խախտումներ: Ծակատը, օրինակ, բնականից ավելի լայն է վերցրել, զգալիորեն մեղմել է քթի աչքի զարնող մեծությունն ու շրթունքի հաստությունը: Իրանկանում վտիտ բանաստեղծին դարձրել է թիկնեղ ու խոշոր՝ մի տեսակ «դասականացնելով-գեղեցկացնելով» նրա արտաքին կերպարանքը: Ինչո՞ւ: Տվյալ դեպքում նկարիչը խնդիր չի դրել հաղորդել պատկերվողի տիպաժաշին-խարակտերաշին ու ինտիմ-հոգեբանական անկրկնելի եզակիությունը: Խնդիր չի դրել ստեղծել բնորդի «կամերաշին-թանգարանաշին» պորտրեն: Հեշտ է նկատել, որ Կոջոյանը ցանկացել է «Գրքի» հենց սկզբնամասում պոետին ցույց տալ որպես անմահների շարքն անցած մեծություն, ավելին՝ մեծության գաղափարի հավերժական սիմվոլ: Ուստի վերացել է Չարենցի՝ իր կոնկրետ գոյության մեջ մահկանացու, անհատի գծերից և նրա կերպարը մարմնավորել իդեալականի սահմաններում,— սկզբունք, որի դրսևորմանը կխանգարեր տիպաժաշին խարակտերաշին ամեն մի՝ աչքի զարնող ու դիտողի ուշադրությունը գրավող դետալ (տվյալ դեպքում մեծ քիթը և այլն) և առօրյակենցադազրական անհարկի բնութագծեր կտար նկարչի մոնու-

մենտալ հղացմանը: Կոջոյանի հերոսը ծանոթ (բայց «շտկը-ված») դիսաձևի մեջ արտահայտված «կոթող» է, որը իր վերացարկված-ընդհանուր տիպաբանությամբ խորհրդանշում է հանճարեղ ստեղծագործողին՝ ի հաստատումն ունենալով «Պատասխան Գյոթեին» արձանագրությունը: Չարենց մահկանացուի փոխարեն Կոջոյանը բարձրացրել է Չարենց «մոնումենտը»՝ իր դարաշրջանին և սպագային դեմ-դիմաց: Բանաստեղծը օլիմպիական հանդարտությամբ ու վեհությամբ խորհում և ներապրում է ժամանակի ընթացքը: Կարծես ցանկանում է կռահել-շոշափել մարդու, պատմության, արվեստի սպագաճակատագիրը: Լույսի, ճշմարտության, երջանկության հավերժական որոնման դրոշմ կա նրա դեմքին ու հայացքում՝ իր ժողովրդի ոգին անմահ տեսնելու հոգսով ու իդեալով շնչավորված:

Ըստ չարենցյան ձեռագրի թերթման «նյութական» պրոցեսի հաջորդականության և ծավալի՝ Կոջոյանը ստեղծել է կատարյալ համամասնություններով եռաչափ կառույց-գիրք՝ սրան իբրև շքամուտք դնելով սուպեր-շապիկի, կազմի, ֆորգացի, հեղինակի դիմանկարով ֆրոնտիսպիսի, տիտուլային էջի փառահեղ միասնությունը: Մինչև վերջին տառն ու թիվը նկարչագեղ այդ շքամուտքը ընթերցող դիտողի տեսողունակությունը կազմակերպում-տանում է էսթետիկական ընկալման որոշակի ուղղությամբ՝ դեպի շարվածքի բանաստեղծական ցիկլերի («Պատմության քառուղիներով», «Արվեստ քերթության», «Գիրք իմացության», «Տաղեր և խորհուրդներ», «Չանագան բանաստեղծություններ և թարգմանություններ»), շմուցտիտուլների և առաջին ցիկլի բաղկացուցիչների, առանձին պոեմների ձևավորումների («Պատմության քառուղիներով», «Դեպի լյտը Մասիս», «Մահվան տեսիլ», «Զրահապատ Վարդան գորավար», «Գալիքի որմնադիրները», «Համայնական դաշտերի սերմնացանները», «Գովք

խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության», «Նորք») աշխարհը, որը հաղորդում է տեքստի ընթերցման տարածա-ժամանակաչիև որոշակի ուղիքում ու տեմպը, չարենցյան պոեզիայի ընդհանուր հոգեբանական մթնոլորտն ու պոետական ներքին տոնայնությունը: Ժողովածուի թեմաներն ու մոտիվները տեսողաբար ներկայացնելիս Կոչոյանը ամեն անգամ գտել է կերպավորման համապատասխան հղացում՝ տեքստային իրադարձությունների պոզիտիվ անդրադարձումից խուսափելու և արատրահման-ընդհանրացման ճանապարհով պոետի խոհա-լիլիխափայական տարերքն ու իդեալները սիմվոլացնելու համար: Այդ ամենից առաքվող գեղարվեստական իմֆորմացիայով հագեցած դիտող-ընթերցողի հայացքը գիրքը փակելիս նորովի է ընկալում շքամուտքը՝ վերարժեքավորելով այն, նորանոր պլաստիկական կողմեր հայտնաբերելով նրանում: Այս պահին, արդեն, մուտքում սեմանտիկորեն իմաստավորվում է յուրաքանչյուր կետն ու շտրիխը: Եվ նորից գրքի ներքին պատկերներից ու բանաստեղծություններից անդրադառնալու ցանկություն է առաջանում: Հոգեկան այս վիճակը, հայտնագործման ու վերաարժեքավորման այս պրոցեսը կրկնվում է յուրաքանչյուր դեպքում՝ անկախ այն բանից, թե դիտող-ընթերցողը քանիերորդ անգամ է ձեռքը վերցնում «Գիրք ճանապարհին»:

Կոչոյանի «Գրքում» նշմարվում է Արևելքի ու Եվրոպայի տարբեր ժողովուրդների և էպոխաների (հին Միջագետքից սկսած մինչ մեր ժամանակը) գեղարվեստական որոշ ավանդների հեռավոր արձագանքը (մասնավորապես նկարադաշտի տարածական կազմակերպման, ձևերի գծային կերպավորման հնարների տեսակետից): Բայց այդ բոլոր ավանդները Կոչոյանը յուրացրել է հայկական մանրանկարչության ոճաձևաբանական սկզբունքներից ելնելով, սկզբունքներ, որոնք. իրենց

հերթին, նա ուսումնասիրել է 20-րդ դարի պահանջների և իր ստեղծագործական անհատականության դիրքերից:

Կոջոյանի ձևավորումը միջնադարի հայկական նկարազարդ մատյաններին սերտորեն առնչվում է վերջիններիս շքեղազարդ կազմերի, խորանների, ավետարանիչների դիմանկարների, անվանաթերթերի, տերունական պատկերների միջև եղած փոխհարաբերության, գրքային ամբողջ կոնստրուկցիայի ու գեղազարդման կոնկրետ դրվագների հետ ունեցած ընդհանուր և մասնակի այլ նմանություններով: Յուրաքանչյուր պոեմի էջանոց պատկեր-տիտղոսաթերթն, օրինակ, մագաղաթյա ձեռագրի խորանի, սյուժետային նկարի և անվանաթերթի յուրահատուկ սինթեզ է,— գրերի, տեքստի գլխավոր հանգույցները ներկայացնող գործողության, մարդկային ֆիգուրների, բուսական ու կենդանական օրնամենտի, գլխատառի, խոսքի փոխհարաբերության, կոմպոզիցիայի մասերի բաժանման և ամբողջի դեկորատիվ շրջանակման մի յուրահատուկ միասնություն: Տեքստից առնված և նկարչորեն գրված տողերով պատկերը անմիջականորեն ներհյուսված է տպագրական շարվածքի կոնկրետ միջավայրին: Պատկերով սկսվում է գրվածքը,— այնպես, ինչպես ծաղկված ձեռագրում: Ծիշտ է, «Գրքի» նկարներում և՛ տարածական պլաններ կան, և՛ խորության թվացումը, սակայն դրանք բնական-ֆիզիկական եռաչափության իլյուզիա չեն ստեղծում: Տպավորությունը, իր հիմնական ասպեկտով, հարթապատկերային-երկտարածական է այնպես, ինչպես մանրանկարներում, և բոլոր պլանների բոլոր առարկաներն էլ օժտված են հավասարազոր տեսանելիությամբ: Էջի հարթության գաղափարը պահելու համար Կոջոյանը բացառել է տարածական ընդունված կանոնները և դիտակետի հեռավորության ազդեցությամբ պայմանավորված ձևերի հետզհետե աղոտացումը: Դրա շնորհիվ էլ առարկաների չափերի հեռանկարային



փոփոխությունները (որ նույնպես շատ հաճախ խախտում է  
նկարիչը) անգոր են դառնում հարթ էջ հասկացողության հետ  
ակնառու հակադրություն կազմելու համար: Համապատասխա-  
նաբար, որքան էլ պատկերներում ֆիգուրները ուռուցիկ են,  
միևնույն է չեն ստեղծում եռտարածական ծավալի իմիտացիան:  
«Գրքի» պատկերազարդման միջոցը միապաղաղ սեղմումով  
քաշված գիծն է: Մարդկանց, կենդանիների և մյուս առարկա-  
ների կառուցվածքն ու հատկանշական շարժումները Կոջոյանը  
տվել է գծագրման մի ճկուն ու վիրտուոզ եղանակով, որը իր  
պլաստիկական բնույթով ակնհայտորեն նման է կիլիկյան վար-  
պետների գործերում (մասնավորապես միայն գծով ճկարված)  
գործադրված կատարման եղանակին՝ հատկապես 13-րդ դա-  
րի վերջի և 14-րդ դարի (պիժակյան շրջանի) «ակադեմիա-  
կան» ուղղությանը: Եվ, ինչպես նրանց գործերում՝ «Գրքում»  
դյուրաբեկ գծի միջոցով «նախշակերպված» է մարդկանց ու  
կենդանիների ֆիգուրների անատոմիական, մկանային շարժում-  
ների յուրահատուկ մեխանիզմի դինամիկան: Սակայն անցյա-  
լի ավանդը Կոջոյանը գործադրել է որպես տիպիկ 20-րդ դա-  
րի արվեստագետ: Նշված «փոխառումները» նրա ձևավորման  
մեջ դրսևորված են արդիականացման որոշակի միտումով,—  
«Գրքի» պատկերազարդումները դիտելիս անմիջապես երևում  
է, որ դրանք իրացված են, եթե կարելի է ասել, «կոնստրուկ-  
տիվիստական» (էքսպրեսիոնիզմի ընդհանուր տեսանկյունով  
վերցված) եղանակով: Կոջոյանը իրական ձևերի պլաստիկան  
կարծես թե ենթադրել է «քանոնի» և «կարկիճի» տրամաբանու-  
թյանը՝ մինչև վերջ հաշվարկված միջոցներով հասնելով առա-  
վելագույն արտահայտչության:

Ինքնին հասկանալի է, թե որքան հարմար ու համահնչուն  
է եղել Չարենցի գործերը հենց մանրանկարիչների գործերի

րճավորումով ձևավորելը,— մանրանկարիչներ, որոնք, ինչպես  
կարդում ենք «Գրքում»,

Անկարելի սիրով, տքնությամբ անլուր,  
Հաճախ անխոցելի ճարտարությամբ,  
Մանրակրկիտ, ինչպես հանելուկ,  
Հրաշալի՛, ինչպես հարության  
• Զարմանալի լեգենդը-զարդարել են էջերը  
Գրերով թռչնազարդ ու ծաղկապատկեր...

Մանրանկարչությունը և, առհասարակ, միջնադարյան Հա-  
յաստանի մշակույթը «Գրքի» և ընդհանրապես Զարեհի ստեղ-  
ծագործության թեմատիկ-մոտիվային հիմնական բաղկացու-  
ցիչներից է՝ իր դպրությամբ ու գրիչներով, ֆոլկլորով ու գու-  
սաններով, պատմիչներով ու ճարտարապետներով, երգ-երա-  
ժրշտությամբ ու երկաթագրերով... Եվ պարզ է, թե «Գրքի»  
ձևավորման մեջ այս ամենին համապատասխան տեսողական  
պատկերային մթնոլորտ ստեղծելու, այս ամենի նկատմամբ  
բանաստեղծի սերն ու հիացումը արտահայտելու համար որքան  
տեղին է եղել հենց մանրանկարչության ոճավորումը,— մա-  
նավանդ, որ այն կերպարվեստի սպեցիֆիկ լեզվով մարմնավորել  
է և՛ քարագործության, և՛ տաղերգության, և՛ երաժշտության, և՛  
բանահյուսության ազգային-հոգեբանական մոտիվներն ու շուն-  
չը, նվիրական գաղափարներն ու իդեալները, ստեղծագործա-  
կան մտածելակերպը այնպես, ինչպես որ այդ քույր արվեստնե-  
րից յուրաքանչյուրը յուրովի բովանդակել-վերարտահայտել է ի-  
րեն՝ մանրանկարչությանը: Այնուհետև: Մանրանկարչության և  
առհասարակ միջնադարյան հայ մշակույթի հանդեպ պոետի վե-  
րաբերմունքը չի մնացել սոսկ հիացման ու թեմատիկ ընդգրկ-  
ման սահմաններում: Նա, իր խոսքերով ասած, ցանկացել է  
միջնադարի կառուցողներին, օրինակ, «աշակերտ լինել» և

Արանցից ուսանել «գաղտնիքը գեղի», որպեսզի իր «արվեստը լինի դաշնավոր», ինչպես Արանցը, իր բառերը լինեն «սրբատաշ», Արանց «նուրբ քարերի նման», հանգերը լինեն «հարդարած», Արանց «արդար, անխաբ թեզանով» և այլն: Եվ առհասարակ՝ Չարենցի երկերի ստրուկտուրալ դիտարկումը ցույց է տալիս, որ նորարարի իր էսթետիկական սկզբունքները և ոճաձևաբանական-տեխնիկական հնարները ստեղծելիս նա հայրենի միջնադարյան մանրանկարչությունից, ճարտարապետությունից, բանավոր ու գրավոր գրականությունից ազդվել է որոշակիորեն, ըստ որում թե՛ ենթագիտակցաբար, թե՛ ռացիոնալ ճանապարհով: Նրա գործերում տեսնում ենք հնամենի տեսիլքների, ողբերի, լեգենդների, ձոների, քառյակների, ժանրային-տաղաչափական ձևերի, սխեմաների, տեսակների ու գրական-պլաստիկական այլ միջոցների յուրովի կիրառումը: Չարենցյան «տեքստից ցոլացող տեսողական պատրանքի հիմքերը փորփրելիս» (իր խոսքերն են) կարելի է նկատել ձևերի և գույների համադրման-հակադրման, մասերի և ամբողջի շափահարաբերման, պատկերների էության և երևույթի փոխհարաբերման, սահուն անցումների և կտրուկ, անսպասելի բեկումների հերթագայման, իրականի և երևակայականի միաձուլման՝ նախնիների ստեղծած մանրանկարչության, պոեզիայի, ճարտարապետության սկզբունքներին սերտորեն աղերսվող սկզբունքներ,— համանման սինթետիկ-էքսպրեսիվ-սիմվոլիկ գեղարվեստական մտածողության դրսևորման տենդենցով: Իսկ այն, որ Կոչոյանը մանրանկարչությունը, և առհասարակ անցյալի մշակույթի ավանդները, յուրացրել-վերակազմել ու «Գրքում» դրսևորել է ըստ 20-րդ դարի ոճաձևաբանական ըմբռնումի՝ սա էլ, իր հերթին, առավելագույնս համահնչուն է Չարենցի ստեղծագործության լիապես նորարարական բնույթին:

Մաքսիմ Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեգենդներ» (Հայպետհրատ, 1934) գրքում ակնհայտորեն արտացոլված է ժողովրդական ստեղծագործության՝ թե՛ իբրև վերամշակման նյութի, թե՛ որպես գեղարվեստական մտածողության, հանդեպ գրողի ունեցած անսահման սերը:

Այդ գործերում դրսևորվել է Գորկու ձգտումը դեպի տառացի իմաստով հորինովի սյուժեները կամ գուցե իրական, սակայն չափազանցումներով կերպարանափոխված դեպքերը: Գրողի այդ կարգի ո՛չ բոլոր երկերն ունեն բուն ժողովրդական կոնկրետ ակունքը: Ծառերն արդյունք են անհատական հղացման: Բայց նա ակտիվ «ասացողի» հոգեբանությամբ ազատ է արձակել իր երևակայությունը և ստեղծել տիպով ու ոգով ժողովրդական երկ: Եվ անկախ այն բանից, վերամշակել է եղածը, թե հորինել նորը, անհնարինը դարձրել է հնարավոր, ինչպես ժողովուրդը:

Ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ Կոջոյանին հոգեհարազատ մոտեցում է դա, ինչը և արտահայտվել է Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեգենդներ» ժողովածուի նրա պատկերազարդումներում (1934, թ. տուշ, ԳԱԹ, նկ. 14, 15): Գորկու հետ միասին նա ժողովրդին հատուկ հնարամտությամբ ներկայացրել է մի աշխարհ, որը հանդիսանում է իրականի ու ֆանտաստիկականի միահյուսումը: Դա արվեստի երևակայական աշխարհ է՝ ոե՛սլ կյանքի ժպիտով լուսավորված, բայց ո՛չ երբեք նրա իմիտացիան: Ժողովրդական ստեղծագործության մեջ բացակայում է իրականության շոշափելի-զգայական նմանակման ճշգրտությունը: Նրանում արտահայտվել է նյութի ներքին կենսական, հաճախ նաև՝ «մարդկայնացված» արժեքը, և ոչ թե դրա արտաքինի մեխանիկական արտապատկերումը:

Ժողովուրդը բնականության է հասել սիմվոլի, մետաֆորի և այլաբանության մեջ: Նույն կերպ են վարվել Կոջոյանն ու Գորկին: Բանահյուսության մեջ ժողովուրդը բնության երևույթներն օժտել է զգալու, մտածելու մարդկային հատկություններով: Եվ, առաջին հերթին, Էպոս, հեքիաթ, լեգենդ ու զրույց հորինող մարդիկ այդ երևույթներին վերագրել են շար ու բարի գործեր: Համապատասխանաբար, Գորկու երկերում ծովը, արևը, երկինքն ու հողը, թռչուններն ու կենդանիները սուկ բնական միջավայր կամ ֆոն չեն նրա հերոսների (որոնք հաճախ հենց կենդանիներ ու թռչուններ են) համար, այլ «խոսակիցներ», «գործակիցներ», «հակառակորդներ»: Նրանք մարդու հետ և մարդու պես տրիստում կամ ուրախանում, հուզվում կամ մտորում են: Իր հերթին Կոջոյանն ընդգծել է Գորկու երկերի այդ կարևոր հատկանիշը: Նրա նկարագարումներում նույնպես բնության երևույթները, թռչուններն ու կենդանիներն ունեն «մարդկային» խառնվածք: Բավական է դիտել թռիչքի պոկված Բազեին, ապշահար հայացքով նրան ուղեկցող Իժին:

Գորկին իր կերպարներն ստեղծել է ժլատ միջոցներով: Վաղեսի բանահյուսական երկերի նման, նրա «Բանաստեղծությունների և լեգենդների» լեզվական ֆակտուրայում կարևոր է առօրյա-գործածականը, սյուժեի զարգացումը արագ է, բնորոշումները՝ ուղղակի և հատու: Կոջոյանը նույնպես հասել է առավելագույն պարզության՝ հետևելով, դարձյալ, ժողովրդական արվեստի ձևաբանությանը: Սևի և սպիտակի պարզ հակադրամիասնությամբ նա յուրովի արտահայտել է ժողովրդի պլաստիկական մտածողությանը այնքան բնորոշ լակոնիզմը: Ինչպես հաճախ է հանդիպում ժողովրդական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշներում, Կոջոյանը ֆիգուրների ազատ դասավորմամբ «լցրել» է նկարվող մակերեսը՝ գրական գործի սյուժեի ամենակարևոր մի քանի մոմենտները միատեղ ներկայացնե-

լով և, եթե պետք է, հաշվի չառնելով տեղի ու ժամանակի միասնությունը: Բայց այդ ֆիզուրները պատահականորեն ցրված օբյեկտների պարզ գումար չեն, այլ հետևողական փոխկապակցումով տեղաբաշխված բաղադրամասեր: Ինչպես միջնադարյան ծաղկազարդ մատյաններում՝ մերժելով չոր ու ճշգրիտ հավասարաչափությունը և ընտրելով ձևերի փոխհարաբերության շարժուն ուժը, Կոչոյանը, միաժամանակ, մոտավորապես միանման ֆիզուրների կապակցմամբ հավասարակշռել է էջի մակերեսը՝ ֆիզուրները եզակի հմտությամբ զուգորդելով գրերի հետ: Եվ, ինչպես մանրանկարիչների երկերում, այդ ֆիզուրներն ունեն սուղ միջոցներով ստեղծված խստապարզ դրոշմների ձև: Նրա պատկերներում զանց են առնված ձևերի իրական մանրամասները: Վերցված են միայն այն գծերը, որոնք հնարավորություն են տվել ստեղծելու պերսոնաժների հավաքական կերպարանքը: Ըստ էության, դրանք հիերոգլիֆային հստակության հասցված ձևանիշ-սիմվոլներ են: Ինչպես կիլիկյան վարպետների գործերում՝ Կոչոյանի նկարազարդումներում զարմացնում է այն, թե որքան անկաշկանդ են ֆիզուրների շարժումները, որքան բնորոշ պլաստիկայով են տրված նրանց դիրքն ու կեցվածքը և թե այդ կոնկրետության մեջ որքան տիպական, ընդհանուր ու մոնումենտալ են նրանք:

«Բանաստեղծություններ և լեզվեղներ» գրքի թե՛ տեքստում, թե՛ պատկերազարդման մեջ կենաց ու մահու փոխհարաբերության մոտիվը զարգանում է սիրո և երջանկության, մարդու հոգևոր վերելքի և հանուն ազատության նրա կատարած խզախության մոտիվների հետ փոխադարձ կապակցության մեջ: Ինչպես Գորկին իր գաղափարներն ու իդեալները մարմնավորելու համար ընտրել է ժողովրդի գեղարվեստական մտածողությանն այնքան բնորոշ արտահայտչաձևերը՝ մետաֆորը, սիմվոլն ու այլաբանությունը, այդպես էլ Կոչոյանը դրանք դարձ-

րել է սկզբունք՝ գրական մթերքը «գրքի» վերածելու համար: «Բանաստեղծությունների և լեզվագիտության» հետ ընթերցողի առաջին հանդիպումն իսկ բացահայտում է նկարիչ-մեկնաբանի այդ միտումը: Դիտենք հենց սուպեր-շապիկը: Ի՞նչ է դա: Ըմբոսառու արիասիրտ հոգիներին Գորկին բնորոշել է որպես «կայծերը ամպի սև ծխում»: Ծայրահեղորեն լարված կոլիզիայի պայմաններում ճակատագրական պայքար մղելիս այդ հոգիները մեռնում են հաճախ: Բայց մեռնում են բոցավառվելով ու լուսավորելով աշխարհը, մեռնում են հանուն կյանքի, սիրո և արժանապատվության: Նշանակում է, թե նրանք չեն կործանվում, չեն պարտվում: Ըստ գրողի, վեհ գաղափարներ, կրքեր, զգացումներ ունեցողները՝ պայքարում մեռած թե կենդանի, հարատևելու մայրկային ձգտումը հաստատող անմար կրակներ են: Նրանց կյանքի հրկիզվող մի ակնթարթը պարփակում է, ասես, հավերժությունը: Կոջոյանը գրքի սուպեր-շապիկը կերպավորել է գրողի հենց այդ պատկերացմանը համապատասխան, — մթամած ամպերի թանձր խավարը պատռելով ճառագայթում են աստղերը, որպես մեծ սրտերի պայծառ վկաներ: Այս կերպարը, արդեն, ընթերցողին նախապատրաստում է գրքի տեքստերն ընկալելու համար, նրա ուշադրությունը սկզբից դնում է որոշակի հունի մեջ:

Սուպեր-շապիկից քաղելով, միաժամանակ, անհրաժեշտ մատենագիտական տեղեկանքը, ընթերցողը սիմվոլիկ այդ պատկերի հարուցած տրամադրությամբ մտնում է բոցավառ հոգու տեր կոնկրետ հերոսների աշխարհը: Հանդիպումը կայանում է անմիջապես՝ ֆորզացում: Խրոփահույզ ծովի ալիքները հառնում են վեր, շանթերը պատռում են երկնքի սևը, դեպի ամպրոպն է սլանում խիզախ մրրկահավը: Սա ավելի ևս ուժեղացնում է սուպեր-շապիկից ստացած տպավորությունը և յուրովի արտացոլվում ֆրոնտիսպիսում՝ Գորկու դիմանկա-

րում: Չէ՞ որ գրողի ընդվզող ու հրկիզվող հերոսները նաև իր հոգու և վարքագծի այլափոխված արտահայտություններն են: Իրեն ևս նկատի ունի Գորկին, երբ գրում է.

Ինչպես կայծերը ամպի սև ծխում—

Միայնակ ենք մենք օվկիանում կյանքի,

Բայց մենք-գալիքի հունդերն ենք կյանքում,

Մենք-կրակնե՛ր ենք պայծառ գալիքի:

Եվ գրողի երկերի հերոսական ոգին ու ոռմանտիկ պաթոսը արտացոլում են ոչ միայն դրանց նկարագարողումները, այլև նրա սքանչելի դիմանկարը: Դիմանկարը ստեղծելիս Կոշոյանը օգտվել է, բնականաբար, գրողի երիտասարդական տարիների լուսանկարներից: Եվ այստեղ նկարչի ակտիվ մոտեցումը ավելի քան ակնառու է: Իհարկե, Գորկու՝ փորձություններում կոփված ուժեղ բնավորությունը լուսանկարներում մի ինչ-որ չափով երևում է: Բայց դրանցում գրողի դեմքը հարուցում է մեղմ տրամադրություն, հյուծախափ դրոշմն էլ նրա բարեհամբույր արտահայտությանը տալիս է հոգնածության թեթև երանգ: Իսկ Կոշոյանը, ելնելով ձևավորվող գրական նյութի բովանդակությունից, գրողի ողջ արվեստից ու հասարակական վարքագծից, այլ արտահայտությամբ է դրսևորվել նրա արտաքին-տիպաժային տվյալները: Պահպանելով նմանությունը, նկարիչը, միաժամանակ, ուժգնորեն սրել է Գորկու դեմքի այն գծերն ու ձևերը, որոնց շնորհիվ քացահայտել է նրա խոռվահույզ ներաշխարհը, հերոսական ոգին: Գլխի շարժումը դինամիկ է, հայացքը արժվային ու կենտրոնացած: Ինքն էլ մի «մրրկահավ»՝ անձնավորում է չարիքի ու խավարի դեմ ծառայող մտավորական-տրիբունի կերպար: Կարծես թե նա նայում է արիասիրտ, ազատատենչ իր հերոսներին, հետևում նրանց արարքներին: Ինչը զարմանալի է, նրա հայացքում, միաժամանակ, ժպիտ ու



հրճվանք կա, խրախույս ու կորով, տագնապ ու հավատ: Եվ այս ամենը՝ «բնորդի» կատարած ակնթարթային շարժման մեջ: Պակաս դեր չունի դիմանկարի ֆոնը: Դեմքի ու հագուստների մշակմանը համարժեք արտահայտչականությամբ՝ Կոջոյանը նրա գլխի երկու կողմում նկարել է փոթորկածին ամպեր հիշեցնող ձևեր, որոնք համահնչուն են, նաև, գալիք դրամատիկական սյուժեների և իրադրությունների ընդհանուր բնույթին:

«Մրրկահավի երգի» ձևավորման մեջ շարունակվում է սուպեր-շապիկի և Գորկու դիմանկարի գերլարված, հերոսական մոտիվը: Ծմուցտիտուլը միատեղ ներկայացնում է փոթորկահույզ ծովը, կայծակնաբեր ամպեր, ճարպոտ ու վախեցած պինգվիններին, նվացող ճայերին, Մրրկահավին, կարճ ասած՝ բոլոր «գործող անձանց»: Իսկ բանաստեղծության ձևավորման երկրորդ պատկերը տալիս է երկուսն ծավալվող գործողության վերջին ակորդը, երբ հաղթանակի երգիչը ճշում է. «Թող փոթորիկը ուժգնորեն պայթի՛...»:

Եվ այդպես՝ «Բանաստեղծություններ և լեզվեղներ» ժողովածուի բոլոր գործերի ձևավորումներում:

Եթե նույնիսկ ըստ գրական սյուժեի մարտնչող, արի անհատը մեռնում է ֆիզիկապես, միևնույն է, Կոջոյանը նկարներում նրան պահում է կենդանի, որովհետև նրա ֆիզիկական կործանմանը հետևում են նրա մղած պայքարի հավերժական նշանակության մասին գրողի դատողությունները: Դիտենք, օրինակ, «Բազեի երգի» պատկերազարդումը: Ծմուցտիտուլը, դարձյալ, տալիս է երկի սյուժետային սկիզբը և «գործող անձանց» (վիրավոր Բազեն «մի հատու ճիշով» ընկնում է դեպի քարափը, ուր Իժն է): Բայց երկրորդ պատկերը չի ներկայացնում հերոսի փաստացի կենսագրության վերջնակետը: Հիշենք, որ, ըստ սյուժեի, բանաստեղծությունը տալիս է Բազեի մահը: Սակայն հեղինակը դրան հաջորդող խոսքում այդ մահը համարում է

բարոյական հաղթանակ, Բազեի վարքի մեջ տեսնում է մարդկային համաժամանակային իդեալների մարմնացումը: Ուստի Կոչոյանը իր երկրորդ պատկերում հավերժացնում է մեռնելուց առաջ Բազեի թռիչքի պահը: Դեպի երկինք, դեպի արևը ձգտող վիրավոր թռչունը ուժերի գերագույն լարումով պոկվում է քարափից: Չարիքն ու մահը բացասող կիրք, Իժի պես ճղճիմ կյանքով ապրողների հանդեպ արհամարհանք և ազատության անսահման տենչանք կա նրա պրկված մարմնի ու թևերի, նրա հայացքի մեջ: Ըստ կոչոյանական կերպավորման, Բազեն ազդարարում է պայքարի բովում երջանկությունը որոնող, հպարտ ու անձնագոհ մեծ մահկանացուների անմահությունը:

Կոչոյանը ձևավորումներում կարևոր է համարել, նաև, պատկերվող ֆիգուրների ֆիզիկական չափերի հարաբերության մոմենտը: Դիտենք, օրինակ, «Աղջիկն ու մահը» շմուցտիտուլը: Այստեղ, էջի վերին մասում, պատկերված է հեծյալ թագավորը, որը մոլեգին բարկությամբ հրամայում է.— «Զնդան նետեցեք այս լիրբ աղջկան, կամ լավ է, իսկույն խեղդեցեք նրան»... Էջի ներքևի մասում տեղադրված են արքայի մարդիկ, որոնք «Ծամածոելով մոռութեքը հեզ» և «չար դևերի պես» շրջապատել են աղջկան: Վերջինս անհամեստ մեծ է պատկերված թագավորից և նրա համհարզներից: Սյուժետային ընթացքը ռեալ կերպով հաղորդելով հանդերձ, սա շմուցտիտուլը դարձնում է մտապատկերային և առանձնակի ընդգծում ձևավորվող երկի հիմնական կերպարը: Գորկու Աղջիկը հավերժական սիրո մարմնացումն է, որի հանդեպ Մահն իսկ անգոր է դառնում: Նրան տրված է, ուրեմն, սիմվոլիկ արժեք, նա ըմբռնված է որպես սիրո համապարփակ գաղափար, որ կնոջ կերպարանք ունի: Ելնելով, ահա, սրանից, Կոչոյանը խուսափել է Աղջկան սովորական մահկանացուներին հավասարեցնելուց և էջի վրա նրան դրոշմել է բոլորից խոշոր և հենց որպես ձևանիշ-սիմվոլ թե՛

այստեղ՝ անվանաթերթում, թե՛ երկրորդ պատկերում (Մահը պատկած է, օձը լիզում է նրա գերանդին, իսկ մերկ աղջիկը կանգնած է հաղթանակած ու անմեռ աստվածուհու դիրքով՝ ծաղիկը ձեռքին, հողի, արևի և լուսնի միջև): Նույն այդ տրամաբանությամբ և սկզբունքով, Կոջոյանը նկարագարովող էջի տարբեր ֆիգուրների չափահարաբերության մեջ մեծ է ներկայացրել այս կամ այն համամարդկային ու համաժամանակային իդեալը, այս կամ այն «գերմարդկային» հատկանիշն ու գործությունը մարմնավորող գորկիական մյուս հերոս-սիմվոլների՝ Մրրկահավին, Բազեին, Մարկոյին և այլոց: Ըստ կոնկրետմարդկային էության, Գորկու հերոսները մահը դիմավորում են, վերջիվերջո, իբրև մահկանացուներ: Եվ մահվան առկայությամբ է, որ Գորկու հերոսները ամբողջովին ու խտացած ձևով ցուցաբերում են կյանքի սերը: Հանուն սիրո էլ՝ նրանցից ոմանք գնում են անձնագոհության: Եվ այս դեպքում մահը գեղեցկացնում է նրանց կյանքը: Մեռնելով՝ նրանք հաղթում են մահին: Ուստի ճիշտ է վարվել Կոջոյանը անմահ պատկերելով նրանց:

Գորկին ու Կոջոյանը, այդպիսով, մեծ, արիասիրտ, երջանկության համար սլաքարող կերպարների կյանքը դիտել են որպես առհասարակ կյանքի մշտնջենական գոյության արտահայտություն: Կենաց ու մահվան պրոբլեմը դնելով մարմնավորել են հերոսականը, հաղթահարել սիրելի հերոսների կյանքի տևողության բնական-ֆիզիկական սահմանափակությունը և շնորհել նրանց անմահության դափնին այնպես, ինչպես այդ արել է ժողովուրդը իր էպոսում, հեքիաթներում, լեգենդներում ու գրույցներում:

### 3

Մինչ այժմ դիտարկված գրքերի ձևավորումների բաղադրիչ մասերը գեղարվեստական որակով հավասարաբեռն կամ գրե-

թե հավասարաբեք են: Ու դրանով է պայմանավորված, նաև, այդ գործերի միասնականությունը: Բայց արվեստագետը ստեղծել է գրքեր էլ, որոնց ոչ բոլոր մասերն են նույնորակ: Այդուհանդերձ, այդպիսի գրքերից շատերը նույնպես արժանի են առանձին դիտարկումի, որովհետև դրանց պատկերազարդման հաջողված բաղադրամասերը գլուխգործոցներ են: Դառնանք, ստորև, իր ստեղծագործական կյանքի տարրեր շրջաններում նկարչի ձևավորած այդ գրքերից մի քանիսին:

\* \* \*

Ակսել Բակունցի «Սև ցեղերի սերմնացանը» գրքի կոչոյանական ձևավորումը (1934, թ. գուաշ, ԿՏԹ) արտացոլում է արձակագրի ստեղծած գրական աշխարհի հոգեբանական, էթիկական, ոճական սկզբունքների ընդհանուր մթնոլորտը: Եթե «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի պատկերազարդումը տեսողականորեն մարմնավորում է Չարենցի ստեղծագործական մտածողության և ոճի էպիկականությունն ու մոնումենտալիզմը, նրա մտորումների և մտքերի դինամիկ ընթացքն ու ինքնարտահայտման պաթետիզմը, եթե Գորկու «Բանաստեղծությունների և լեգենդների» նկարազարդումը բացահայտում է գրողի այդ երկերի հզոր ոռոմանտիզմը և ֆոլկլորիզմը, հեղինակի ազատատենչ ոգու վեհությունն ու զգացումների փոթորկուն շարժումը, ապա «Սև ցեղերի սերմնացանը» գրքի ձևավորումը կերպավորում է բակունցյան պատումի «ակնարկային» դուրմենտալիզմն ու ջերմ լիրիզմը, նույնիսկ այուժեստային բախումների ու դրամատիկական իրադարձությունների պահերին տեքստում գերիշխող ապրումների հանդարտ ու անրջալից, էլաստիկ հոսունությունը, պատկերների նուրբ հյուսվածքը: Նույն բակունցյան տրամադրությամբ են ներշնչված ձևավոր-

ման բոլոր բաղադրիչները՝ սուպեր շապիկ, կազմ, ֆորզաց, հեղինակի դիմանկար, անվանաթերթ, յուրաքանչյուր պատմը-վածքի համար պատկերազարդ շմուցտիտուլ և մեկ-երկու առանձին իլյուստրացիա: Սակայն դրանցից քչերն են, որ կատարյալ են բոլոր տեսակետներից: Շատերն ունեն կամ ֆունկցիոնալ-պատկերազարդումային կամ կոմպոզիցիոն-պլաստիկական կարգի թերություններ: Դրանցում հաճախ են խախտված նկարի տարածական կազմակերպման համասեռությունը, ֆիգուրների դասավորության հավասարակշռությունը, պատկերի և գրության կապի, ձևերի գծային ու տոնային էլեմենտների, լույսի և ստվերի փոխհարաբերման ներդաշնակությունը: Այս գործում առկա միջնադարյան մանրանկարչության ոճավորումը նույնպես հստակորեն միանշանակ չէ: Որոշ պատկերներում այն երևակվում է ակնառու ցայտունությամբ, որոշներում՝ հեռավոր ու թույլ արձագանքով: Բացեր են դրանք, որ զգալիորեն խաթարում են «Սև ցելերի սերմնացանի» ամբողջ ձևավորման ոճական միասնությունը:

Գրքի բազմաթիվ շմուցտիտուլներից և իլյուստրացիաներից մի քանիսը անթերի են և՛ ֆունկցիոնալ-պատկերազարդումային, և՛ կոմպոզիցիոն-պլաստիկական տեսակետներից: Իսկ երկուսը՝ «Խոնարհ աղջիկը» և «Միրհավ» նշանավոր պատմը-վածքների շմուցտիտուլները գլոխագործոցներ են: Սրանք աչքի են ընկնում նկարադաշտի տարածաչափային կազմության ուսցիոնալ հստակությամբ, ամբողջի և մասերի փոխհարաբերության ճգրիտ հաշվարկով, դրսևորում են ֆիգուրների փոքր քանակությամբ ու գրաֆիկական ժլատ միջոցների օգտագործմամբ էջը իր բոլոր կետերով հագեցնելու, պատկերի և գրության միջև օրգանական կապ ստեղծելու, գծի և տոնի, լույսի և ստվերի արտահայտչական հնարավորությունները բացահայտելու, պատկերազարդվող հեղինակի ստեղծագործության էմո-

ցիոնալ-հոգեբանական հիմնական մեղրդիան ու ընդհանուր տրամադրությունը արտացոլելու Կոչոյանի եզակի կարողությունը: Այդ շնուցտիտուլներն ունեն տեսիլքային նրբություն, անհուն կարոտ, լուսավոր թախիժ ու մեղմ ժպիտ միաժամանակ:

\* \* \*

Մանուկ Աբեղյանի խմբագրած «Սասնա ծռեր» ժողովածուն ձևավորելիս (1936, թ. գուաշ, ԿՏԹ) Կոչոյանը դարձյալ դիմել է միջնադարյան մագաղայա ձեռագրերին: Սուպեր-շապիկ, ֆորզաց, տիտուլ, ֆրոնտիսպիս, շնուցտիտուլներ անելիս նա յուրովի օգտագործել է ծաղկողների ստեղծած նկարչական տառատեսակները և նախշագարդային մոտիվները: Դա ընդհանրապես, և տվյալ դեպքում որպես ազգային բանահյուսության հուշարձաններ ձևավորելու միջոց, սկզբունքորեն անտարկելի է: Բայց ձևավորման ոչ բոլոր բաղկացուցիչներն են (առաջին հերթին՝ սուպեր-շապիկն ու ֆորզացը), որ լրիվ համահնչուն են պատկերագարովող նյութի ժանրային բնույթին: Սուպեր-շապիկն ու ֆորզացը (որ. առհասարակ, մատենական նկարչության խիստ կարևոր, «մուտքային» մասերից են և Կոչոյանի գրքերում սովորաբար այնքան ուժեղ) իրենց տառաձևերի և նախշամոտիվների փոքր-ինչ ավելի կլոր-ոլորուն հյուսվածքով և փոքր-ինչ ավելի գունագեղ (մանավանդ ոսկեգույն բրոնզի փայլփլումով հագեցած) կոլորիտային լուծումով կարող էին հարմար լինել հեքիաթի, քան Սասնա ժողովրդական վեպի ձևավորմանը: Ի դեպ, նույնը պիտի ասել «Սասնա ծռերի» երկրորդ հատորի համար Կոչոյանի ստեղծած՝ հարկահանության հայտնի դրվագի սյուժետային պատկերով ֆորզացի վերաբերյալ, որը ավելի գեղապարուն-գունագեղ է, ու կրում է, նաև, կիլիկյան մանրանկարչության հոռի խիտացիայի դրոշմը:

Իսկ գրքի տիտուլը, ֆրոնտիսպիսը և քսանհինգ շմուցտիտուլներից շատերը կազմակերպված են «Սասնա ծռերի» ոգուն ու գեղարվեստական մտածողությանը լիապես համապատասխան: Սրանցում մագաղաթյա ձեռագրերի կիսախորանները և նախշամոտիվները օգտագործված-մեկնաբանված են ժողովածուի պատմափիլիսոփայական, էթիկական, էսթետիկական տարերքին համապատասխան: Միջնադարյան մատենական արվեստից Կոջոյանը ելակետ է վերցրել ոչ թե բարդ ու գեղապահույճ նկարման, այլ ձևերի որքան կարելի է պարզ, խիստ ու դյուրընկալելի մեկնաբանման սկզբունքը,— դրանով իսկ ստեղծել առնական ու հզոր պատկերներ: Տիտուլը և ֆրոնտիսպիսը ամրակուտ են այնքան, որ կրում են քարի վրա փորագրված սեպագրի վեհությունն ու մոնումենտալությունը: Կազմի կոնտուրային-սիլուետային հեծյալ Դավիթը գծի վիթխարի էներգիայով ստեղծում է Սասնա բոլոր «ծռերի», ժողովրդի տիտանական ուժի և ազատության իդեալի հավաքական սիմվոլ-կերպարը:

\* \* \*

Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների «Հատընտիրի» Կոջոյանի ձևավորումը վերստեղծում է հեղինակի գործերի էմոցիոնալ, խոհական տարերքի ընդհանուր մթնոլորտն ու տրամադրությունը, նրա գեղարվեստական մտածողության ժողովրդական միտումը:

Կազմի սպիտակ ֆոնին, առանց որևէ գուներանգի օգտագործման, սուկ թեթև սեղմումով տրված է օրնամենտացված ծաղիկներից, տերևաճյուղերից և թռչուններից բաղկացած մի հյուսվածք: Ծկուն ու նրբագեղ այս գծագրության վրա էլ կապույտ, ձեռագիր տատերով դրոշմված են գրքի մատենագիտական տվյալները՝ Ավ. Իսահակյան, «Հատընտիր», Հայպետհրատ,

1943: Եվ նախշանկարված սպիտակ միջավայրի ու երկնագույն գրության այդ զուգորդումը, արդեն, իր ներդաշնակ, եթերային ու երաժշտական թրթիռով տրամադրող նախերգանք է բանաստեղծի պոեզիայի լիրիկական աշխարհը մտնելու համար:

Արդեն ասվել է, որ իր գրքերում Կոջոյանը տեքստերի հեղինակների դիմանկարներով տվել է նրանց՝ որպես ստեղծագործող անհատների, իր գնահատականը: Այդ խնդիրը «Հատընտիրում» օրիգինալ լուծում է ստացել ոչ միայն կոմպոզիցիոն, տեխնիկական, ոճական, այլև «ժանրային» տեսակետից: Ըմուցտիտուլում (հեղինակի դիմանկարի սովորական տեղում) պատկերելով մարդկանց հոժ խմբով շրջապատված, ոգեշնչված երգող, հագուստ-կապուստով, շարժումնով և ընդհանուր տպավորությամբ ավանդական մի գուսան, Կոջոյանը ոչ միայն կերպավորում է գրքի մոտիվներից մեկը, այլև, փոխաբերաբար, Իսահակյանին բնորոշում է որպես ժողովրդական բանաստեղծերգիչ, նրան համեմատում է հայրենի մշակույթում այնքա՛ն մեծ դեր կատարած մեր վաղ գուսանների հետ: Այն գուսանների, որոնց մասին այնպես սիրով ու հպարտությամբ է արտահայտվել ինքը՝ Իսահակյանը, «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծության մեջ:

Ակնհայտորեն որպես տեքստի պոետական աշխարհը նկարչորեն արտահայտելու հիմնական միջոց Կոջոյանը նկատի է ունեցել ֆորզացը, որը և ձևավորման ամենուժեղ մասն է՝ ինքնին մի գլուխգործոց (1943, թ. գուաշ, Եսայանի հավաքածու):

Սա բովանդակում է «Հատընտիրի» գրեթե ողջ թեմատիկան և Իսահակյանի պոեզիայի հիմնական մոտիվները: Այստեղ մի ընդհանուր հայացքով վերցված է, կարծես, Ծիրակի ամբողջ բարձրավանդակը՝ իր քառագագաթ գեղեցկուհի Արագածով, զովասուն դաշտերով ու հեզանագ ուռենիներով, հերկող լծկանների ուրիշիկ շարժումով ու խրտնած եղնիկով, ասես թնություն-



Աից ծնված, քարածայրերից վեր խոյացող հնամենի տաճարով ու քառատրոփ սլացող ձիավորով, գլուղի հեռավոր տեսարանով ու աշխատանքից դարձող կանանց ֆիգուրներով,— մի հսկայական համայնապատկեր, ուր ամեն ինչին տրված է սիմվոլիկ արժեք, ուր առարկաների ու երևույթների փոխհարաբերությունները իմաստավորված են ասոցիատիվ հազարավոր կապերով՝ լինի խորը պատմական թե արդիական, նյութական-առարկայական թե էմոցիոնալ-հոգեբանական, ուրախ թե անըրջալից, տխուր թե լավատեսական: Այդ ֆորզաց-համայնապատկերը որոշակիորեն տրամադրում, ուղղություն է տալիս դիտողընթերցողին բանաստեղծությունների աշխարհը մտնելու համար: Այն լիապես հոգեհարազատ է Խառնակյանի ստեղծագործությանը՝ լիրիկական, ժողովրդային ու հայրենասիրական:

Ֆորզացը կառուցված է վերից-վար կամ վարից-վեր երկտարածական պլանների հաջորդականությամբ: Ընդհանուր սխեմայով և հորիզոնական ուղղությամբ կոմպոզիցիան բաժանված է երեք գրեթե հավասար մասի՝ երկինք, սար (Արագած), դաշտ: Ֆորզացի ձախ երեսին տեղադրված Արագածը հավասարակշռված է աջում պատկերված ամպի քուլաներին: Լեռան և դաշտի միացման գոտիում, համապատասխանաբար հանդիպակաց էջերում, իրար հավասարակշռում են երկու փոքր սարերը, եզների շարքը և ձիավորի ու գեղջկուհիների խումբը: Այդ երկու կողմերը ուղղահայացով ու հորիզոնականով միացնում է ուռենին: Բոլոր առարկաները պատկերված են հիերոգլիֆային հստակությամբ՝ առանց ավելորդ մանրամասների: Ընդհանրացված ձևերն ու դրանց ծավալների չափավոր ուռուցիկությունը շեշտում են պատկերի սինթետիկ բնույթը՝ երկտարածական-դեկորատիվ ըմբռնումով: Խստապարզ ձևերի այս համակարգը տրված է կապույտի հստակ սահմանազատված երեք երանգով՝ բաց մոխրակապույտ, մուգ կապույտ և այս

երկուսի խառնուրդը: Վերջինս և Ակարի մակերեսին օգտագործված արծաթը կոլորիտային Աերդաշնակող կապ են բացի ու մուգի միջև: Միասնաբար առարկա-Ֆիգուրների ձևերը շեշտելու և, միաժամանակ, դրանք ընդհանուր մթնոլորտում Աերհյուսելու համար կապույտի Աշված երեք աստիճանները, առանձին-առանձին, տրված են միապաղաղ-համահարթ քավածքով այնպես, ինչպես արծաթը: Սա որոշակի դեկորատիվություն է հաղորդում պատկերին՝ ապահովելով Ֆորզացի համար անհրաժեշտ պայմանականության չափը և Ապաստելով կոմպոզիցիայի սինթետիկ լուծմանը թե՛ իր կազմիչ տարրերի, թե՛ ամբողջության մեջ:

Կազմի, Ֆորզացի և Ֆրոնտիսպիսի տարածական, գծային ու գունային այդ կոմպոզիցիան համահնչուն է Իսահակյանի ստեղծագործությանը: Այն, որ թեմատիկայի, Էմոցիոնալ, հոգեբանական, իմաստասիրական բովանդակության տեսակետից Ֆորզացը վերարտահայտում-շեշտում է բանաստեղծի պոետական աշխարհի տիպական մոտիվները՝ ակնհայտ է ու բացատրելու կարիք չունի: Սա, արդեն, բավարար կլիներ ձևավորումը ըստ պատշաճի գնահատելու համար: Սակայն, իր Ակարագարդած մյուս լավագույն գրքերի Աման, այստեղ Կոչոյանը տեսողական արվեստի հնարներով համապատասխանություն-Աերդաշնակություն է ստեղծել, Աակ, ձևավորման և Իսահակյանի պոեզիայի պլաստիկական-ոճական մաներայի մի քանի կողմերի միջև,— երկի կոմպոզիցիոն ընդհանուր հորինվածքի բյուրեղյա պարզություն, զգացումների և ապրումների կերպավորման ո՛չ բազմաշերտ ու թվով ո՛չ շատ, բայց չափազանց խոսուն միջոցների օգտագործում, համեմատությունների, հակադրությունների փոխհարաբերման անմիջականություն, արտահայտման սահուն, անկաշկանդ թեթևություն:

Սայաթ-Նովայի «Խաղերի ժողովածուի» Կոջոյանի ձևավորումը (կազմ, ֆորզաց, անվանաթերթ, հեղինակի դիմանկար, գուսանի հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն երկերի բաժինների համար տիտուլներ, շնուց-տիտուլներ) կատարված է ասես մի շնչով, ոճական արտակարգ միասնությամբ ու ճաշակի աննման տակտով: Խաղերի տեքստը Կոջոյանն ավարտել է էջանոց վերջնագարդով, ուր նկարչական տատերով գրված են Հովհ. Թումանյանի հանրահայտ խոսքերը՝ իբրև ձևավորվող գրքի հեղինակին բնութագրելու-արժեքավորելու օրիգինալ միջոց.

Խաղով եկավ,  
Ախով գնաց Սայաթ-Նովան,  
Երգով եկավ,  
Վերքով գնաց Սայաթ-Նովան.  
Սիրով եկավ,  
Սրով գնաց Սայաթ-Նովան,  
Սիրո՛վ մնաց Սայաթ-Նովան:

Շքեղագարդ ու գունագեղ իր ձևավորման մեջ Կոջոյանը հաշվի է առել գրքարվեստի ամեն մի «մանրուք»: Կոմպոզիցիոն հիանալի լուծումներ է գտել պատկերների համար: Օրնամենտը, նկարը և տատերը միահյուսել է իրեն հատուկ հմտությամբ: Ցավոք, պատկերագարդման մեջ նկատելի է որոշ քաղցրություն և սենտիմենտալիզմ, որը զգալիորեն իջեցնում է գրեթե բոլոր տեսակետներից հետաքրքիր այդ գործի արժեքը:

Ձևավորման միակ բաղադրիչը, որը լրիվ զերծ է այդ թերություններից՝ ֆորզացն է: Իբրև խաղերի ժողովածուն նկարչորեն կերպավորելու ելակետերից մեկը, Կոջոյանը նկատի է առել մեծ երգչի ստեղծագործության արևելյան (մասնավորապես

պարսկական) գուսանական երգի տրադիցիաների հետ ունեցած առնչությունը: Ըստ այդմ էլ՝ նա ընտրել է նաև արևելյան կերպարվեստի (հատկապես դեկորատիվ-նախշազարդային մոտիվների) ինչ-ինչ կողմերի ոճավորման ճանապարհը: Եվ ֆորզացն է, որ առավել ցայտուն դրսևորում է այդ: Այստեղ արևելյան զարդանախշային մոտիվն ու արևելյան ճոխազարդման յուրատիպ մտածողությունը Կոջոյանը դիտել-օգտագործել է հայ արվեստի խստապարզ էսթետիկական մտածողության տեսանկյունով: Ֆորզացը գունավորված է համահարթ զմրուխտ կանաչով: Այս ֆոնին արծաթով նկարված են ծաղիկներ, անհամար ու բազմազան ծաղիկներ՝ նախշազարդային ազատ պայմանականությամբ: Համատարած ծաղկաստանի այդ միջավայրում, ֆորզացի աջ մասում, տրված է գուսանի նույնպես արծաթե սիլուետը՝ քյամանչան ձեռքին երգելիս: Նրա դիմաց, փոքր-ինչ վեր, նկարված է գեղգեղացող մի սոխակ, որը, կարծես, դիալոգի մեջ է գուսանի հետ: Երգչի ու երգարվեստի սիմվոլը հանդիսացող ու տարածված արևելյան մոտիվը ֆորզացում կերպավորելով՝ Կոջոյանը դարձյալ տվել է տեքստի հեղինակի իր գնահատությունը և շեշտել ձևավորվող գրքի երգային-գուսանական բնույթը: Հեշտ է նկատել, որ ֆորզացի հղացման առաջին դրդիչ-մոտիվը եղել է հանրահայտ, տիպիկ սայաթ-նովայական, երգերից հետևյալը.

Ուստի գուքաս, դարիք բլլբուլ,  
 Դու մի լաց լի, յիս իմ լալու.  
 Դու վարթ պլտոնե, յիս գոզալին,—  
 Դու մի լաց լի, յի՛ս իմ լալու:

Բայց և դժվար չէ տեսնել, որ ֆորզացը նկարչության լեզվով արտահայտում է Սայաթ-Նովայի ողջ ստեղծագործության գեղեցկությունն ու անանց հմայքը:

ՀԱԿՈՒ ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ  
ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1888** Ծնվել է դեկտեմբերի 13-ին, հայաշատ Ախալցխա քաղաքում, ոսկերիչ Կարապետ Կոջոյանի ընտանիքում: Նախնիները Էրզրումցիներ էին, որ հայրենի քաղաքից հոժ մասսայով գաղթած և 1830-ականներին Ախալցխայում օթևանած հայերի հետ միասին բերել ու հաստատել էին իրենց վաղեմի սովորություններն ու կուլտուրան՝ համապատասխան ազգային-հայկական բնույթ տալով նոր բնակավայրին: Ախալցխայի հայությունը տեղում այնքան թափով աշխատանք ծավալեց արհեստների ու կիրառական-դեկորատիվ արվեստի որոշ ասպարեզներում, որ մի շարք ասրանքների գծով դարձավ ակտիվ արտահանող ոչ միայն Կովկասում, այլև համայն Ռուսաստանում ու նրա սահմաններից դուրս: Առանձնապես հռչակված էին այնտեղ ստեղծվող ոսկերչական-արծաթագործական առարկաները: Կոջոյանները վաղուց ի վեր սերնդե-սերունդ զբաղվել են ոսկերչությամբ: Կարապետը իրենց այդ տոհմիկ արվեստի հմուտ վարպետ էր:
- 1889** Վարպետ Կարապետը, գործունեության ավելի լայն ասպարեզ ձեռք բերելու նպատակով, ընտանիքով տեղափոխվում է Վլադիկավկազ (այժմ՝ Օրջոնիկիձե): Բացում է մեծ արհեստանոց և սկսում աշխատել աշակերտների՝ կրտսեր եղբայրների ու որդիների հետ: Սակայն շուտով վախճանվում է: Յոթամյա Հակոբը մնում է մոր, հորեղբայրների ու եղբայրների խնամքի տակ:
- 1890** Սկսում է հաճախել տեղի Արհեստավորաց քաղաքային միջնակարգ վարժարանը: Միաժամանակ իրենց արհեստանոցում սովորում է ու-

կերչություն՝ ոռոտորելով ռազատիկ ընճուճակություն: Այնքան է հմտանում այդ ասպարեզում, որ տասը տարեկանում, արդեն, նրան վստահում են ինքնուրույն գործեր:

**1900** Ավարտում է Վլադիկավկազի Արհեստավորաց վարժարանը: Ուսման տարիներին, հանրակրթական ընդհանուր գիտելիքներ ստանալու հետ մեկտեղ, ազատ ժամերին պատանին լրջորեն պարապում է նաև նկարչությամբ՝ դարձյալ ցուցաբերելով արտակարգ կարողություն: Այս ասպարեզում նրա առաջին ուսուցիչն ու խորհրդատուն էր նախ Պետերբուրգի, ապա և Մյունխենի գեղարվեստական ակադեմիայի սան Մախարբեկ Տուգանովը (1870—1952)՝ ապագա օտերական նշանավոր նկարիչը: Հակոբ Կոչոյանի և Մախարբեկ Տուգանովի՝ վաղ երիտասարդական տարիներին ստեղծված այդ բարեկամությունը շարունակվեց հետագայում: Երկու արվեստագետներին մերձեցնում էր աշխատավոր ժողովրդի հանդեպ ունեցած մեծ սերը, ժողովրդական բանահյուսության, կենցաղի, ծեսերի և տիպաժ-տարազի նկատմամբ ցուցաբերած արտակարգ հետաքրքրությունը, ժողովրդական ստեղծագործության սկզբունքները պրոֆեսիոնալ («ակադեմիական») արվեստի ասպարեզում կիրառելու ձգտումը, տեխնիկական կատարման, ժանրային ու թեմատիկ նախասիրությունների բազմազանությունը:

Փորագրական արվեստում իր գիտելիքներն ընդլայնելու նպատակով մեկնում է Մոսկվա և սովորում ոսկերիչ-փորագրիչ Պրոուսովի արհեստանոցում:

**1903** Տուգանովի օրինակով ու խորհրդով մեկնում է Մյունխեն նկարչական կրթություն ստանալու: Սովորում է նախ Անտո՛ Աշբեի ստուդիայում, ապա՝ գեղարվեստի ակադեմիայում: Աշբեն մեծ ուշադրություն էր դարձնում գծանկարին: Իր սաներից պահանջում էր օբյեկտի մանրամասների բացասում և դրա բնորոշ հատկանիշների ընդհանրացված-գծակարչական կերպավորում: Աշբեի, ինչպես և ակադեմիայի պրոֆեսորների ղեկավարությամբ Կոչոյանը ստանում է մասնագիտական լուրջ պատրաստություն՝ ձեռք բերելով, նաև, խոր գիտելիքներ հանրակրթական առարկաների, մասնավորապես ընդհանուր պատմության, արվեստների ու գրականությունների պատմության ասպարեզում: Նրա՝ որպես առավորականի, ձեավորման գործում աճգնահատելի

դեր են կատարում Մյունխենի թանգարանները և քաղաքի գեղարվեստական-ճարտարապետական մթնոլորտը, ուսման տարիների արձակուրդային ամիսներին արվեստի ուժեղ ավանդներ ու նկարչական հարուստ հավաքածուներ ունեցող եվրոպական երկրներ (Իտալիա, Իսպանիա, Ֆրանսիա, Անգլիա) կատարած ճամփորդությունները:

Այդ ամենի վկայությունը կարող են լինել Կոջոյանի ստեղծագործական վաղ տարիներից մնացած մի քանի գործեր և, հատկապես, «Ինքնադիմանկարը» (1907): Վերջինս, իրոք, տեխնիկական-կատարողական վարպետության և ընդհանուր բարձր կուլտուրայի արտահայտություն է: Այն ուշադրություն է գրավում ամուր գծանկարումով, ձևերի ընդհանրացված ընկալումով ու հաճելի կոլորիտով: «Ինքնադիմանկարը» հետաքրքիր է նաև հոգեբանական տեսակետից: Դիտողին է նայում ավյունով լի, արտիստիկ, վեհ իդեալներով ներշնչված և ինքնավստահ մտավորական երիտասարդը:

**1907** Ավարտում է Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիան ու մեկնում Փարիզ, ուր ապրում է մինչև 1909 թվականը: Դեռ Գերմանիայում ուսանելու վերջին տարիներին, բացառիկ հետաքրքրասեր երիտասարդը հետևել էր նորագույն (հիպիկ 20-րդ դարի) արվեստի կազմավորման պրոցեսին, շփվել որոնող երիտասարդության հետ: Մյունխենը Եվրոպայի հենց այն կենտրոններից էր, ուր արտակարգ էնտուզիազմով պրոպագանդվում-քննարկվում և արդիական-առաջադիմական արվեստի ուսուցիչներ էին ճանաչվում պոստիմպրեսիոնիստները (մասնավորապես Վան Գոգը, Գոգենը, Սեզանը): Եվ նրանց ստեղծած տրադիցիաների հիման վրա էլ առագողեն ձևավորվում, իր առաջին արդյունքներն էր տալիս էքսպրեսիոնիզմը, որի գեղագիտական ու գունապլաստիկական մի քանի սկզբունքները ստեղծագործարար յուրացրեց նաև Կոջոյանը՝ տալով ուղղության ազգային-հայկական զարգացումը, ինչը սկսեց երևան գալ նրա վաղ շրջանի գործերից (ավելի շեշտված ձևով «Անիի ավերակները» պեյզաժից) սկսած: Իսկ Փարիզում՝ արվեստի համաշխարհային այդ կենտրոնում, նա ոչ միայն Լուվրում ի մոտո ուսումնասիրեց անցյալի արվեստի հռչակավոր կոթողներ, այլև ֆրանսիական նկարչական նորագույն ուղղությունների ձևավորման ականատես եղավ՝ սրանց նկատմամբ ևս չմնալով իբրև պասիվ դիտող: Այդ տարիներին Փարիզի երիտասարդ նորարար արվեստագետների՝ գծի, գույնի, ձևի, տարածության կազ-

մակերպման ասպարեզում կատարած հանդուգն որոնումների, էքսպերիմենտների և ըմբռնումների կենդանի արձագանքը ևս տեսնում ենք Կոջոյանի ստեղծագործական էվոլյուցիայի ողջ ընթացքում՝ դարձյալ հաչացի ուժեղ շեշտերով ու ներքին «կոջոյանական» բնույթով:

**1909** Վերադառնում է Վլադիկավկազ, զորակոչվում է: Ծառայում է Պետերբուրգում, գլխավոր շտաբում իբրև քարտեզագիր-գծագրիչ: Զորացրվելուց հետո, 1912—1914 թվականներին, բնակվում է Մոսկվայում: Առաջին համաշխարհային պատերազմը սկսվելուն պես նորից կանչվում է բանակ: Ծառայում է մինչև 1917 թվականը:

Այդ վեց տարիները ստեղծագործական տեսակետից շատ անըպաստ եղան Կոջոյանի համար: Հոգեբանական առումով էլ անհանգիստ-անտրամադիր էր երիտասարդ Անիիչը: Հաչոց արյունահեղ կոտորածների, հայրենիքի դառն ճակատագրի մասին լուրերը ծանր ապրումների առիթ են դառնում նրա համար:

**1917** Գալիս է Հայաստան: Մասնակցում է Մառի ղեկավարությամբ միջնադարյան Հայաստանի մայրաքաղաք, ավերված Անիում տարվող հնագիտական-հետազոտական աշխատանքներին: Պատճենահանում-ուսումնասիրում է Փրկչի եկեղեցու (XIII) որմնանկարները և այլ հուշարձաններ: Առհասարակ, ձոր ոսկերչական արհեստանոցից և Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիայից, եվրոպական թանգարաններից ու Մոնմարտրից հետո, Անին Կոջոյանի համար դարձավ ուսումնառության երրորդ ակադեմիայի հրաշակերտ շքամուտքը,— այդ երբեմնի ծաղկուն մայրաքաղաքից մնացած արվեստի կոթողների ի մոտո զննումով էլ, լայն առումով, սկսվում է իր ստեղծագործական կուլտուրայի հիմնական ակունքներից մեկի՝ հայրենի-ազգային բազմադարյան կերպարվեստի սկզբունքների յուրացումը:

1917-1923 թվականների ընթացքում ստեղծում է անհիական պեյզաժների շարք: Դրանցից ուժեղ է, հատկապես, «Անիի ավերակները» (1919), որում օրգանական միասնությամբ, ու խորապես անհատականացված-կոջոյանական բնույթով, դրսևորվել են դարասկզբի եվրոպական գեղանկարչության (մասնավորապես էքսպրեսիոնիզմի) և միջնադարի հայկական մոնումենտալ-դեկորատիվ արվեստի (մասնավորապես որմնանկարչության) որոշ ոճաձևաբանա-



կան-Էսթետիկական սկզբունքներ: Ժանրափն տեսակետից „պատմական պեյզաժին,, հարող այդ գործը Էմոցիոնալ-հոգեբանական առումով հանրիսանում է իր հայրենիքի ու մայր ժողովրդի ողբերգական վիճակի պատճառով նկարչի ունեցած հոգեկան ծանր ապրումները, տառապալից մտահոգությունը:

**1920** Ալեքսանդր Թամանյանի հետ մեկնում է Պարսկաստան: Հաստատվում է Թավրիզում: Կապվում է տեղի հայությանը, մասնակցում գաղութի կուլտուրական կյանքին: Դասավանդում է Թամանյանի կազմակերպած Գեղարվեստի ստուդիայում: Արևելյան հնամենի ավանդներ պահած պարսիկ ժողովրդի նիստուկացը զննելու հետ մեկտեղ, ուսումնասիրում է նաև հազարամյակների ընթացքում նրա ստեղծած հարուստ մշակույթը: Սա, իր հերթին, դառնում է ուսումնառության մի այլ աղբյուր Կոջոյանի համար: Պիտի նկատել, որ Արևելքի, մասնավորապես պարսկական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի ու նախշագարդային սքանչելի կուլտուրային, հայ նկարիչը սկսել է ծանոթանալ ինքնաբերաբար, դեռ պատանի հասակում՝ հոր ոսկերչական արհեստանոցում, որովհետև 14—15-րդ դարերից ի վեր հայկական (ողջ կովկասյան) ոսկերչությունը, և ընդհանրապես փորագրական, օրնամենտային արվեստը, պեղիան, երաժշտությունը, ճարտարապետությունը, կերամիկան մի որոշ իմաստով զարգանում էր պարսկականի ազդեցության տակ՝ հայ ազգային կերպարվեստում դրսևորելով շատ հետաքրքիր և շատ ինքնատիպ մի ուղղություն (բավական է հիշել Սալաթ-Նովայի և Ջուղայի խաչքարերի արվեստը): Անիի բազմաթիվ հուշարձաններում ևս սինթեզված են արևմտյան ու արևելյան գեղարվեստական մտածելակերպեր ու, հատկապես, օրնամենտալ մոտիվներ, որոնք ուսումնասիրել էր Կոջոյանը: Այնպես որ, առանց խորթություն զգալու հայ նկարիչը անմիջապես խորամուխ եղավ պարսկական նախշագարդումային-դեկորատիվ արվեստի ճոխ անդաստանում, յուրացրեց բազմազան մոտիվներ ու հարդարման սկզբունքներ, դրա հետ մեկտեղ ուսումնասիրելով, նաև, պարսկական միջնադարյան սքանչելի մանրանկարչությունը, դեկորատիվ-մոնումենտալ արվեստը, 18—19 դարերի պարսկական յուրատիպ գեղանկարչությունը:

Պարսկաստանում 1920—1922 թվականներին Կոջոյանի ստեղծած

գործերը դրա վկայությունն են: «Քնած պարսկուհին, «Մաշարան Թավրիզում», «Փողոց Թավրիզում», «Հեծյալներ» և այլ գործերում, քաղաքաբնակ պասիկ ժողովրդի դասաչին-հասարակական կազմի, կյանքի ու կենցաղի, տարազի ու սովորությունների հավաստի ու համոզիչ կերպավորումը տալու հետ մեկտեղ, Կոջոյանը, հայ արվեստի սկզբունքների տեսանկյունից և հայկական մտածողությամբ, կիրառել է նաև պարսկական արվեստի որոշ կողմեր այնպես, ինչպես Ջուղայի, Կարսի, Վանի, Թիֆլիսի, Ախալցխայի հայ արհեստավորները, Սալաթ-Նովան, Ավ. Իսահակյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Արամ Խաչատրյանը, Եղիշե Չարենցը և ուրիշներ:

Ոչ միայն Պարսկաստանում ստեղծած և Արևելքի թեմատիկայով իր նկարներում, այլև իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում ու բազմաժանր թեմատիկայով, ոճական կառուցվածքով բազմազան իր շատ երկերում նա հմտորեն օգտագործել է հին սասանյան ժամանակներից սկսած մինչև մեր դարի առաջին տարիների պարսկական մշակութային ավանդներ:

**1922** Թամանյանի հետ վերադառնում է հայրենիք: Երևանը կուլտուրլուսավորչական, գիտական, գեղարվեստական եռուն կյանքով էր ապրում: Եվրոպայի և Ռուսաստանի տարբեր կենտրոններից այստեղ եկել ու շարունակում էին գալ տարեց և երիտասարդ հայ գիտնականներ, գրողներ, նկարիչներ, երաժիշտներ: Երևանում, կուլտուրայի այլ օջախների հետ մեկտեղ, բացվել էր գեղարվեստի տեխնիկում՝ նկարչության, քանդակագործության ու կիրառական արվեստի բաժիններով: 1923-ին հիմնադրվեց «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերությունը»: Կազմակերպվում են ցուցահանդեսներ, ստեղծագործական երեկոներ, քննարկումներ ու բանավեճեր: Նկարիչները ներգրավվում են Հայպետհրատի, Պետթատրոնի, մամուլի աշխատանքների: Այս ամենը նոր լիցք է տալիս Կոջոյանին՝ ապշեցուցիչ աշխատասիրությամբ օժտված այդ մարդուն, և նա ամբողջ թափով սկսում է իրագործել իր մտահղացումները:

Գրաֆիկական «Սասունցի Դավիթը» նշանավոր նկարը Կոջոյանը Պարսկաստանից բերել է 1922 թվականի աշնանը և թվագրված է նույն 1922-ով: Բայց դա երևի պատկերի վրա աշխատելու ավարտման տարին է միայն: Կոջոյանի բացառիկ երևակայությունն ու պրոֆեսիոնալ հմտությունը նկատի առնելով հանդերձ՝ փոքր-ինչ

անհավատալի է, որ այն սկսվել և ավարտվել է մեկ տարում: Կառուցվածքային տեսակետից «Սասունցի Դավիթը» բարդ հղացում է: Իսկ մի բազմամասն երկ է, որի գրեթե բոլոր դրվագները, անբակտեիորեն իրար կապված լինելու հետ մեկտեղ, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն ինքնուրույն պատկերներ են: Ի լրումն՝ պատկերը ստեղծելու համար անհրաժեշտ է եղել գիտնականի նման ուսումնասիրել կուլտուր-պատմական այլևայլ հարցեր ու պատմա-ազգագրական հսկայական նյութ: Այնուհետև, ընդգրկված դրվագների քանակի (երեսունից ավելի, մեծ մասամբ բազմաֆիգուր նկար) համեմատ՝ ամբողջ կոմպոզիցիան փոքր մակերես է գրավում (47×61սմ.) և, հասկանալի է, համբերատար ու բավական դանդաղ մշակում է պահանջել վարպետից: Չմոռանալք, վերջապես, որ նույն 1921—1922 թվականներին Կոջոյանը ստեղծել է թեմատիկ-կոմպոզիցիոն այլ գործեր նույնպես: Կնշանակի, թե «Սասունցի Դավիթը» երկարատև պրպտումների ու մտորումների, երկուսից, երեքից ավելի տարիների համառ աշխատանքի արդյունք է:

Կոջոյանի սերնդին նախորդող հայ նկարիչները հայկական դիցաբանության կամ ժողովրդական թեմաներով ուշադրության իրոք արժանի գործեր չեն ստեղծել: Բացառություն է կազմում Սուրենյանցի «Ծամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կտավը: Բայց այստեղ էլ հեղինակին գրավել է նյութի դրամատիկական-հոգեբանական կողմն ավելի, քան հերոսական-դիցաբանականը: «Արա Գեղեցիկ և Ծամիրամ» առասպելից արվեստագետը զատելվերցրել է մերժված ու վրեժխնդիր կնոջ հոգեկան խռովքի մոտիվը՝ ձգտելով, կարծես, հնարավորին չափ նեկայացնել այն իբրև կատարված իրողություն: Փաստորեն մենք գործ ունենք այն դեպքի հետ, երբ բանահյուսական-առասպելական թեման վերամշակվում է պատմական կոնկրետ ու անխառն հավաստիության պատրանք հարուցելու միտումով: Ուրեմն Կոջոյանն առաջինն էր, որ իր «Սասունցի Դավիթը» կերտելիս ելակետ է ընդունել վիպերգական նյութի հենց բանահյուսական-դյուցազնական կողմը՝ արտացոլելով, միաժամանակ, դրա պատմական, կենցաղային ու դրամատիկական-հոգեբանական մոտիվները:

**1923** Ամուսնանում է Նվարդ Մարտիրոսյանի հետ: Ծնվում է դուստրը (Անահիտ): 20-ական թվականների այս առաջին տարիներից սկսած,

Ստ. Աղաջանյանի, Ս. Առաքելյանի, Մ. Սարյանի, Վ. Ախիկյանի հետ միասին, լծվում է մանկավարժական աշխատանքի: Դասավանդում է գեղարվեստի ուսումնարանում, պետհամալսարանի տեխնիկական ֆակուլտետում, պոլիտեխնիկական ինստիտուտում, հետագայում՝ Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում (որպես գրաֆիկայի ամբիոնի վարիչ և պրոֆեսոր):

Պարսկաստանից վերադառնալուց հետո, առաջին տասնամյակում, ստեղծում է ապարանյան և երևանյան պեյզաժների նկարաշարերը («Ապարան գյուղը», «Ապարան գյուղում», «Տեսարան Քանաքեռից», «Արագածը Երևանից», «Աշունը Երևանում» և այլն), որոնք, Մ. Սարյանի և Ս. Առաքելյանի նույնատիպ պատկերների հետ միասին, ժանրի զարգացումը նոր մակարդակի բարձրացրին մեզանում:

**1925** Պատկերազարդում է Ստեփան Զորյանի մշակած «Հազարան բլբուլ» ժողովրդական հեքիաթը՝ լավատեսական ու գունագեղ, իրականի ու ֆանտաստիկականի ներդաշնակ միասնացումով: Սա Կոջոյանի առաջին գրքային պատկերազարդումն էր, որը, ցավոք, ժամանակին չհրատարակվեց՝ գունավոր տպագրության համապատասխան տեխնիկայի բացակայության պատճառով:

**1928** Ստեղծում է «Հունձ», «Լեհինականը երկրաշարժից հետո», մեկ տարի անց՝ «Զորագյուղը», և այլ հաստոցային գրաֆիկայի նմուշները: Փայտագրման վիրտուոզ տեխնիկայով իրացված այս երկերում Կոջոյանը լուծել է սևի և սպիտակի, լույսի և ստվերի, գծի և տոնի փոխհարաբերման մի շարք բարդ պրոբլեմներ՝ «Զորագյուղում» հասնելով առավել կատարելության ու դրսևորելով բնանկարչի նոր կողմեր: Կոջոյանի փայտագրությունները հիմնավորապես ազդեցին նյութի վրա կատարվող գրաֆիկայի զարգացման վրա մեզանում:

1928-ից սկսած, շուրջ մեկ տասնամյակի ընթացքում, Կոջոյանը «Կոմունարների գնդականությունը» թեմայով ստեղծեց էսքիզների ու տարբերակների մի շարք՝ կոմպոզիցիոն և հոգեբանական նոր ու ինքնատիպ լուծում տալով եվրոպական արվեստում բազմիցս կրկնված սյուժեին:

**1932** Ծնվում է նկարչի որդին (Արա):

Ձևավորում է Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն: Իր իսկ վկայությամբ՝ Կոջոյանը «Գրքի» վրա աշխատել է սիրով ու հոգեկան վերելքով: «Դա,— գրում է Ակարիչը,— իմ ստեղծագործական կյանքի մեծագույն հաճույքներից մեկն էր»՝ միաժամանակ խոստովանելով, որ պատկերազարդումը կատարել է բանաստեղծի անմիջական «օգնությամբ ու խորհրդով» (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 305): Այս գործում Կոջոյանը հանդես է բերել Ակարիչ-մեկնաբանի բացառիկ հմտություն: Միջնադարի հայ վարպետների ծաղկած ձեռագրերի, Հին արևելքի արվեստի մի շարք սկզբունքների նորովի և ինքնատիպ կիրառումով՝ ձևավորողը բացահայտում է Չարենցի ստեղծագործության ներքին պաթոսը, տալիս է պոետի ոգևորության, խոհերի, հոգսերի, մտատանջումների, հույսի, լավագույն իդեալների Ակարչական կերպավորումը: Վեհափեսիկ պատկերներում Ակարիչը մարմնավորել է ինչպես բանաստեղծի, այնպես էլ իր սերն ու անասան հավատը ժողովրդի հանդես:

Առհասարակ, 1930-ական թվականներին, երբ Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչը Չարենցն էր, Կոջոյանը գրքարվեստով զբաղվում է անընդմեջ: Նույն 1933-ին նա ձևավորում է Ակսել Բակունցի պատմվածքների «Ան ցելերի սերմնացանը» ժողովածուն: Բակունցյան գործերում, նշում է Ավ. Իսահակյանը, «այնպես կախարհորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա և իրական, ներկան դառնում է երազ», և Կոջոյանը շատ լավ «զգացել է պատմվածքների մթնոլորտը» (Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, Երևան, 1977, էջ 140—141): Իր պատկերազարդումով նա տվել է առօրյա իրական կյանքի անըրջալից իդեալականացումը՝ հարազատորեն ստեղծելով տեքստերի ադեկվատ տեսողական մարմնավորում: 1934-ին ձևավորում է Մաքսիմ Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեգենդներ» ժողովածուն: Իր գործերի Ակարչական կերպավորումը բարձր է գնահատում գրքի հեղինակը՝ Գորկին (տե՛ս («Известия», 1934, № 198, «Правда», 1934, № 233)

Նույն տարին ձևավորում է Ջոնաթան Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները»՝ հարազատորեն վերարտացույելով այդ հետաքրքիր ու բազմիցս բազմաթիվ Ակարիչների կողմից պատկերազարդված գրական երկի այուժետալիս-կերպարային աշխարհը, միաժամանակ տալով այդ աշխարհի ինքնատիպ, «կոջոյանական»

մեկնաբանությունը, ձևավորման որոշ բաղկացուցիչներում հասնելով գեղարվեստական կատարելության, օրիգինալ գրաֆիկական-պլաստիկական լուծումների: Ազատ Վշտունու «Երկերի» ձևավորման մեջ (1934) Կոջոյանը ընդգծել է հեղինակի և՛ «օրիենտալիստական» երկերի առանձնահատկությունը, և՛ քաղաքացիական թեմատիկայով գործերի «հրապարակախոսական» պաթոսը, և՛ անձնական բանաստեղծությունների լիրիկական-երգային խարակտերը (տպավորիչ են գրքի տիտուլային էջը, «օրիենտալիա», «Վիպերգեր» շնուց-տիտուլները): Հակոբ Հակոբյանի «Բանաստեղծությունների» (1934) ձևավորման մեջ շեշտված են բանաստեղծի թեմատիկ նախասիրությունները և աշխատավոր մարդու նկատմամբ ունեցած սերը (ինչպես Վշտունու, այնպես էլ Հակոբյանի գրքում նկարիչը հեղինակի դիմանկարը հմտությամբ ներդաշնակել է տեքստերը բնորոշող ընդհանուր հոգեբանական մոտիվներին): Մանուկ Աբեղյանի խմբագրած «Սասնա Ծռերի» (1936) և Վարդան Այգեկցու «Աղվեսագրքի» (1935) ձևավորումներում, նկարչագեղ տառաձևերի, մարդկանց և կենդանիների, օրնամենտային մոտիվների միահյուսման և միջնադարյան հայկական մանրանկաչության որոշ սկզբունքների ոճավորման միջոցով, նկարիչը տալիս է այդ երկերի կուլտուր-պատմական և գեղարվեստական կերպավորում-բնութագիրը՝ մի քանի բաղադրիչներում հասնելով կատարելության:

Պիտի նկատել, որ նշված գործերը և առհասարակ 1930-ականների Կոջոյանի գրքային գրաֆիկան արդեն նույն տարիներին խոր ազդեցություն էր թողել երիտասարդ արվեստակիցների ստեղծագործության վրա՝ դառնալով, փաստորեն, դպրոցի հիմք: Նկարիչներից շատերը (Տաճատ Խաչվանքյան, Միքայել Արուտչյան, Հովհաննես Ծավարչ և ուրիշներ) գրական նյութի հետ գործ ունենալիս նկատի էին ունենում Կոջոյանի փորձը թե՛ գրքարվեստի ընդհանուր սկզբունքների, թե՛ ոճի ու կատարման տեխնիկայի առումով:

- 1939** Մասնակցում է Մոսկվայում կայացած հայկական արվեստի տասնօրյակի մեծ ցուցահանդեսին: Նրան շնորհվում է Հայկական ՍՍՀ-ի ժողովրդական նկարչի կոչում: 1940 թվականին Մոսկվայում հրատարակվում է «Антология армянской поэзии» գիրքը՝ Կոջոյանի ձևավորմամբ: Գրքի վրա Կոջոյանը սկսել էր աշխատել

դեռևս 1936 թվականից: Գիրքը տպագրվեց արվեստագետի արած նկարների ոչ լրիվ քանակով: Զևավորումն ընդգրկում է վաղ հեթանոսական ժամանակաշրջանի պոեզիայից սկսած մինչ 20-րդ դարի հայկական պոեզիային վերաբերող պատկերազարդումներ, որոնցում Կոջոյանը հմտորեն կիրառել է հայ մանրանկարչության սկզբունքներ: Զևավորման բաղկացուցիչները և կոնկրետ տեքստերի իլյուստրացիաները հավասարաթեք չեն: Բայց դրանցում կան գլուխգործոցներ («Դավիթը բշում է հարկահաններին», «Զիավոր Դավիթը» և այլն):

**1941** Կոջոյանը աշխատում էր Հարո Ստեփանյանի «Սասունցի Դավիթ» օպերայի ձևավորման վրա, երբ սկսվեց պատերազմը: Օպերան չբեմադրվեց: Այս և հետագա մի քանի տարիների ընթացքում նա ստեղծում է պատերազմի թեմաներով ֆիգուրալ - կոմպոզիցիոն պատկերներ, որոնք, հասկանալի պատճառներով, կրում են շտապողականության, անավարտության կնիքը: Զուգահեռաբար նա կատարում է պատմական անցյալի հերոսական թեմաներով գրաֆիկական երկեր («Դավիթ Բեկ», «Գայլ վահան» և այլն) ու ձևավորումներ (Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ուկրաինական երգերի» ֆորզացը, «Երգեր ու ոտմանաներ» ժողովածուն և այլն):

**1947** Նորից անդրադառնում է Սասնա ժողովրդական վեպին: Նկարում է «Սասունցի Դավիթի ծնունդը» մեծադիր պատկերը: «Սասնա ծոերի» սյուժեներով Կոջոյանը նկարներ է արել իր ստեղծագործական կյանքի ողջ ընթացքում: Եվ բազմիցս ու տարբեր առիթներով գործ ունենալով նույն իրադրությունների ու հերոսների հետ, նա, գրեթե բոլոր դեպքերում, իր մտահղացումների հիմքում ունեցել է էպիկական նյութի նկարչական կերպավորման հոգեհարազատ ելակետեր: Իսկ «Սասունցի Դավիթի ծնունդը» այն սակավ փաստերից է, երբ Կոջոյանը սյուժետային իրադրության բանահյուսական մեկնության սկզբունքով չի համոզում ստացած արդյունքով: Պարզ երևում է, որ հեղինակը ամեն կերպ ու հիմնովին ցանկացել է սյուժեին տալ պատմական հավաստիություն, դիտել այն իբրև զուտ իրական փաստ՝ հակասելով «Սասնա ծոերի» հիմքում ընկած աշխարհայացքին ու պոետիկային: Իհարկե, սասնա հերոսապատումին հակառակ չէ պատմական հավաստիությունը: Բայց երբ այդ հավաստիությունը

կոնկրետացվում է այն աստիճան, ինչպիսին որ տեսնում ենք «Սասունցի Դավիթի ծնունդում», ապա կորչում է բանահյուսական գործի շեշտված պայմանականությունը: Պատկերվող իրադրության ու ձևերի ընկալման պոզիտիվ պատմական բնականության մեջ ոչնչացել է հենց բանահյուսականը՝ կտավը դարձնելով սովորական, և իբրև այդպիսին էլ բավական փքուն-շքահանդեսային, պատմական նկար /«Историческая картина»/:

Կեղծ հանդիսավորությունը, որը առհասարակ խորթ է Կոջոյանի ստեղծագործության ոգուն ու ոճին, դրսևորվել է նաև նկարչի 1940—50-ական թվականների այլ ստեղծագործություններում, օրինակ «Բերքի տոնը» թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավում:

**1950** Արզնի առողջարանի ձևավորման համար կատարում է էսքիզներ՝ օգտագործելով, գլխավորապես, բուսական (ծաղիկներ) ու կենդանական (թռչուններ) օրնամենտային մոտիվներ և, ինչպես 1920-ական թվականների մի շարք գործերում («Քնած պարսկուհին» և այլն), ոսկերչի իր հմտությունը փայլուն կերպով դրսևորում նկարչության մեջ, ցուցաբերում իր անկրկնելի ճաշակն ու վիթխարի երևակայությունը:

**1954** Հայաստանի պետական պատկերասրահում բացվում է Կոջոյանի անհատական ցուցահանդեսը՝ նվիրված ծննդյան 70-ամյակին:

Աշխատում է, հիմնականում, «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների» պատկերազարդումների վրա (Երևան, Հայպետհրատ, 1955): Այս, ինչպես և հետագայում Ստեփան Զորյանի «Հեքիաթների» (Երևան, Հայպետհրատ, 1957) համար կատարած նկարազարդումներում հեղինակը հավաստի վերարտադրում է հեքիաթներում ներկայացվող կյանքի առօրյա գծերը, ժողովրդական հումորն ու սրամտությունը, տիպաժն ու տարազը: Այս հավաստիությունը, իհարկե, անհրաժեշտ էր: Բայց եթե հեքիաթը նկարազարդելիս դա դառնում է գլխավորը, ապա ստացվում է այնպես, որ հրաշապատում սյուժեն ստանում է նեղ-կենցաղագրական բացահայտում՝ կորցնելով իր հիմնական, այսինքն՝ բանահյուսական-երևակայական կողմը: Դժբախտաբար, դեպքերի գերազանց մեծամասնությամբ, այդպիսին են թե՛ 1955-ին, թե՛ 1957-ին հրատարակված իլյուստրացիաները:

Նույն 50-ական թվականների կեսերին (1955—1957) արվեստա-



Անցալին պայմաններում Ակարում է Գառնի-գեղարդյան հետաքրքիր պեյզաժների մի մեծ շարք՝ դեռ 1920-ական թվականներին բնականից մի քանի խոսուն շտրիխներով արված (տուշ, սանգինա) ճեպանկարների հիման վրա: Ժանրային թեքումով դրանք մերձենում են Ակարչի «Անիի ավերակները» և համանման բնապատկերներին: Դրանցում, հեռանալով պոզիտիվ փաստագրումից, Ակարիչը ամենայն համոզականությամբ ծանոթ պեյզաժային մոտիվները վերածել է երևակայական մտապատկերի՝ տալով, միաժամանակ, իրականի ճշմարտացի խարակները: Նկարիչը այդ պեյզաժներում շեշտել է հայոց երկրի պատմական հնությունը, և որոշակիորեն առաջացնում է վեհ ու հպարտությամբ լի զգացումներ, մղում խորհրդածության:

**1957** Տասնամյակներ առաջ (1920—1930-ական թվականներին) արած փոքրաչափ բնանկարները ուղղակի մեծացնելով և այժմ (1957—1958) բնության միջավայրում ու արվեստանոցում աշխատելով՝ ստեղծում է խոշոր չափերի զուտ պեյզաժներ կամ կենցաղային մոտիվներով բազմաթիվ բնանկար-պատկերներ («Ջերմուկի կիրճը», «Գառնի գյուղում», «Աղբյուրի մոտ», «Ապարան», «Գործող քրդուհիներ», «Արարատյան հովիտը», «Հայոց լեռներ», «Քանաքեռ», «Նորք», «Կոտայքի լեռները», «Տեսարան Կիրովականից» և այլն): Ծիշտ է, որ սրանք մտահղացմամբ, բնության էպիկական ընկալմամբ, մարդկանց, կենդանիների և պեյզաժային միջավայրի միասնական հայեցումով հետաքրքիր են: Բայց անհրաժեշտ է նշել, որ դեկորատիվ մոնումենտալ գեղանկարչության ոճով արված այս կտավները կրում են ներկվածության, շտապողականության կնիք: Դրանցում գունանկարը տեղ-տեղ չոր է, երբեմն՝ խակ ու անմշակ, Գույնի այն բարձրագույն որակն ու խորությունը, թարմությունն ու նրբությունը, որ առկա է «Անիի ավերակներում», «Փողոց Թավրիզում», «Մաշարան Թավրիզում», «Հեծելախումբ» երկերում, 1920—1930-ական թվականներին նրա Ակարած բնապատկերներում և այլ գործերում՝ սրանցում բացակայում է արմատապես: Նույն թերությունն ունի Կոջոյանի վերջին «Սասունցի Դավիթը» մեծադիր պատկերը (1958):

Կատարում է կիրառական իրերի մի շարք նրբանաշակ ու գեղեցիկ էսքիզներ՝ հեկնվելով ազգային կիրառական արվեստի դարավոր ավանդների վրա:

Երևանում (այնուհետև՝ Թբիլիսիում, Բաքվում, Մոսկվայում, Լենինգրադում) բացվում է Կոջոյանի ստեղծագործությունների մեծ ցուցահանդես՝ նվիրված նրա ծննդյան 75-ամյակին: Եվ դեռ ցուցահանդեսը գտնվում էր Լենինգրադում, Կոջոյանը հանկարծակի հիվանդացավ և նույն թվականին վախճանվեց Երևանում:

**1963** Երևանում հիմնադրվում է Հակոբ Կոջոյանի անվան նկարչական միջնակարգ դպրոց:

**1973** Սեպտեմբերի 28-ին Երևանում բացվում է Հակոբ Կոջոյանի տուն-թանգարանը Պուշկինի փողոց № 70):

ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆԸ  
ՆՎԻՐՎԱԾ ԳՐՔԵՐԻ ՑԱՆԿ

- 1 Драмбян Р Г., Акоп Карапетович Коджоян, М, 1960
2. Մարտիկյան Ե., Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1961:
3. Մաթևոսյան Վ. Հ., Հակոբ Կոջոյան. արվեստը, Երևան, 1971:

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
<b>Գ Լ Ո Ւ Խ առաջին</b>	
<b>ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԲՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ</b>	10
<b>Գ Լ Ո Ւ Խ երկրորդ</b>	
<b>ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԹԵՄԱՏԻԿ-ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԸ</b>	27
<b>Գ Լ Ո Ւ Խ երրորդ</b>	
<b>ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԳՐՔԱՅԻՆ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ</b>	59
<b>Հ ա վ ե լ վ ա ծ</b>	93
<b>ՀԱԿՈՒԲ ԿՈՋՈՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ԳՈՐԾՈՒՆԵՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ</b>	93
<b>Կոջոյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված գրքերի ցանկ</b>	106

Վիլհելմ Հարությունի Մաթևոսյան  
ՀԱԿՈՒՅ ԿՈՋՈՅԱՆ

Вильгельм Арутюнович Матевосян

АКОП КОДЖОЯН

(На армянском языке)

Издательство «Советакан грох»

Ереван, 1983

Խմբագիր՝ Օ. Ա. Մարկոսյան

Նկարիչ՝ Հ. Կ. Մնացականյան

Գեղ. խմբագիր՝ Զ. Ե. Գալստյան

Տեխ. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան

Վերստուգող արբագրիչ՝ Ն. Ն. Մինասյան

ИБ 4409

Հանձնված է շարվածքի 17.05.83: Ստորագրված է տպագրության 2.12.83:  
Թուղթ տպագր. № 1: Տառատեսակ՝ «Նորք»: Տպագրություն՝ բարձր:  
4,72 պայմ. տպ. մամ., 4,2 հրատ. մամ.+8 ներդ.: Տպաքանակ՝ 5000:  
Պատվեր՝ 1293: Գինը՝ 75 կոպ.: ՎՖ 13342:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91:

Издательство «Советакан грох» Ереван-9, ул. Теряна, 91.

ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի արտոնի գործերի  
պետական կոմիտեի № 1 տպարան, Երևան, Ալավերդյան փող. № 65:

Типография № 1 Госкомитета по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли Арм ССР, Ереван, ул. Алавердяна, 65

