

ԺԱՆՍԵՄԻ ԳՐԱՖԻԿԱՅԻ ԺԱՆՐԱԹԵՄԱՏԻԿ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայաստանից հեռու ապրած հայ նկարիչների արվեստում տարբեր ժանրերի զարգացումը պետք են դիտել երկու տեսանկյունով. որքանով դրանք արտացոլում է հայկական իրականությունը՝ հայ մարդու կերպարի ընդգրկումով, և որքանով է այս կամ այն նկարիչը իր ստեղծագործական մեթոդով առնչված հայ արվեստի ավանդույթներին: Առաջինի պարագայում անհրաժեշտ նախապայման է հայկական միջավայրը, որպիսին ոչ միշտ է նպաստավոր եղել տարբեր երկրներում ցրված հայ նկարիչների համար: Երկրորդ պարագայում ազգային արվեստի ավանդույթի պահպանման հարցը պայմանավորված է այդ արվեստին ծանոթ լինելով, ինչպես նաև՝ նկարչի խառնվածքով և մտածողությամբ:

Կարևոր է նաև նշել, որ ազգային արվեստի ավանդույթի հարցը որոշելիս, անպայման անհրաժեշտ է հենակետ ընդունել Արևելյան Հայաստանում ստեղծված ավանդույթը, քանի որ Արևմտյան Հայաստանում հայ արվեստի զարգացման և արվեստագետների համատեղ գործունեության համար պայմաններ չեն եղել: Արևմտահայ արվեստագետներն, առանց բացառության, կրթություն են ստացել եվրոպական երկրներում՝ կամա թե ակամա կրելով այս կամ այն դպրոցի ազդեցությունը: Այդ պատճառով ժանսեմի արվեստը պետք է դիտարկել սփյուռքահայ արվեստի համատեքստում:

Ժանսեմի կյանքը Փարիզում անցնում է հայկական միջավայրում և դա բնականաբար պետք է արտացոլվեր նրա արվեստում: Դրան գումարվում է նրա հոգու վրա ծանրացած հուշերը, որոնք առիթից առիթ միայն վերապրել էին տալիս նրա հայրենիքի, հայրենի տան կարոտը: Պատահական չէ ուրեմն այն, որ սկզբնական շրջանում ժանսեմը պատկերում է հայ կենցաղը արտացոլող նկարներ՝ *«Հայուհին»*, *«Հայկական հարսանիք»*, *«Թաղում»*, *«Հայ հոգեվորականի թաղումը»*, *«Հայկական ընտանիք»*, *«Ընտանիք»*, *«Մայրը զավակի հետ»*: Եթե համեմատենք այս նկարները հունաստանի շարքի կամ ուրիշ կենցաղային

նկարների հետ, կտեսնենք, որ հայկական թեմաներով նկարներում ժանսեմը աշխատել է մի փոքր այլ եղանակով: Կոմպոզիցիոն առումով դրանք ավելի պարզ են, գույները՝ զուսպ, բայց թարմ ու մաքուր: Զգացվում է նկարչի ամենաքերմ զգացմունքները, որոնք նա հաղորդել է այդ կտավներին: Նկարիչը առաջ է քաշել հայկական օջախի, հայկական ընտանիքի գաղափարը՝ ներկայացնելով հայ մարդուն, հայ կնոջը: Դրանցից մի քանիսը կենցաղային մտերիմ թեմաներով, մյուսները դրամատիկական պաթոսով արված նկարներ են, որոնք պետք է դիտել որպես իր ժողովրդի բախտով ապրող նկարչի հոգեկան ապրումների դրսևորում: Այս բոլոր նկարներում երևում է նաև նկարչի վերաբերմունքը դեպի հայ կինը, հայ մայրը: Այս առումով կարելի է առանձնացնել *«Ընտանիք»* նկարը:

Կտավի գործողությունը կատարվում է հայկական տան բակում, որտեղ փոքրիկ սեղանի շուրջն է հավաքվել հայ երիտասարդ ընտանիքը՝ ամուսինը, մայրը և իրենց փոքրիկ զավակը: Անկյունագծով զարգացող կոմպոզիցիոն կառուցվածքը նկարին հաղորդում է շարժունակություն՝ կտավի ներքևի աջ անկյունից դեպի ձախ, դինամիկ դիրքով պատկերված են փոքրիկ տղայի, մոր և հոր ֆիգուրները: Նկարի գեղարվեստական առանձնահատկություններից է նաև բացօթյա պայմաններին համապատասխան լուսավորությունը՝ լույսի ու ստվերների աշխույժ հակադրումները, որոնց շնորհիվ արտահայտչականության ուժը ներգործուն է: Այստեղ ժանսեմը առանձնակի ուշադրություն է դարձրել նկարի, գունային արտացոլումների, ընդհանուր կոլորիտի վրա, որի միջոցով պահպանել է առարկաների միջև եղած գեղանկարչական կապը: Արտացոլումների կիրառումը նկարին տվել է կենդանի թարմություն և գեղարվեստական հմայք:

Երանգների հնչեղությամբ, լույսի ուժգնությամբ, ստվերների թափանցիկությամբ, համատարած արտացոլումների ակտիվությամբ դրա լուծումը թեպետ շատ մոտ է իմպրեսիոնիստների գործերին, բայց և միաժամանակ պահպանված է մարդկանց ու առարկաների նյութականությունը: Երիտասարդ կինը, սեղանին նստած, դասավորում է դաշտից քաղված բանջար, սակայն նա մի պահ կանգ է առել, և իր գեղեցիկ աչքերով հայացքն ուղղել է դեպի մեզ: Սոր կողքին նստած է նրա փոքրիկ զավակը, որը կռացել և խորասուզված խաղում է

ծաղիկներով զամբյուղի հետ: Ամուսինը կանգնած է նրա մյուս կողքին և հայացքն ուղղել է դեպի հեռուն: Նա կարծես խորհում է իր անցյալի, ներկայի և ապագայի մասին: Նկարիչը մեր առջև բացել է այդ գողտրիկ բակի տեսարանը, որտեղ ապրում է հայկական խաղաղ ու համեստ ընտանիքը: Տեղադրելով կնոջ ֆիգուրը կոմպոզիցիայի կենտրոնում՝ նկարիչը ցույց է տալիս կնոջ կարևորությունը հայ ընտանիքում:

Գեղանկարչորեն հետաքրքիր լուծված մի պատկերում առկա է կոլորիտի նուրբ զգացողություն: Մասնավորապես նրբորեն է ուրվագծված տան ֆոնին, սպիտակ զգեստով կնոջ դիմագծերը և նրա կողքի փոքրիկ երեխան: Ընտրելով մոդելին մոտիկ դիտակետ՝ ժանսենը նրանց պատկերել է մեծ չափերով, դիմանկարային կոնկրետությամբ, գեղանկարչորեն մշակելով, չչորացնելով նրանց ֆիգուրները և դեմքերը, որոնք գտնվելով լուսադեմ դիրքում, ամբողջապես ողողված են արտացոլումներով:

Առավել անմիջականությամբ է արված երեխայի կերպարը՝ իր անբռնազրոս, ազատ շարժումներով, ինչպես դա տեղի է ունենում խաղով տարված պահին, շրջապատի նկատմամբ ունեցած լիակատար անտարբերությամբ: Այս փաստը վկայում է նկարչի սուր դիտողականության և մանկական ուրույն աշխարհի ըմբռնելու, ճանաչելու նրա հիմնալի ունակությունների մասին:

Այդ գաղափարը արտահայտված է «Չայուհին» նկարում, որտեղ ժանսենը, առավել ցայտուն ձևով, մարմնավորել է հայ կնոջ համեստ ու պարկեշտ լուծությունը: Ղա արտահայտված է կնոջ կանգնած դիրքով, գլխին զգած սպիտակ քողով և նրա գեղեցիկ ու հուզիչ, բայց միևնույն ժամանակ շատ տխուր աչքերի հայացքով, որը կարծես արտահայտում է ողջ հայ ժողովրդի վիշտն ու ցավը: Ժանսենը բացի նրանից, որ կնոջը հարազատորեն պատկերել է իր ֆիզիկական նկարագրով, նա նաև զգացել է հայ կնոջը հատուկ հոգեկան աշխարհը:

Տեղին է նշել ֆրանսահայ արվեստաբան՝ Մարսել Զաքարի խոսքերը ժանսենի մասին. «Գոյություն ունի ժանսեն նկարչի մի ուրույն աշխարհ, որի սկզբունքները բնութագրում են մի հազվագյուտ ժողովուրդ: Այստեղ կարելի է տեսնել այդ ժողովրդի կյանքը, բնավորությանը բնորոշ գծեր, ֆիզիկական

վիճակներ, այս մեկուսացած աշխարհին պատկանող բնակչության սովորույթները, որոնք ներկայացված են մի վսեմ արվեստով, ստեղծագործությամբ¹:

Այս շարքում գրեթե բացակայում են դեֆորմացիաները, ինչը հատուկ էր ժանսեմի քառասունականից մինչև հիսունականների սկզբների գործերին: Մեծ խնամքով են մշակված մարդկանց ֆիգուրները և հատկապես՝ դեմքերը: Ֆրանսիացի նկարիչների բազմաթիվ ստեղծագործությունների կողքին ժանսեմի հայկական թեմաներով նկարները կարող էին անակնկալ թվալ, բայց հայտնի է, որ նրա նման թեմայով նկարները ինչպիսի ազդեցիկ տպավորություն են թողել Փարիզի արվեստագետների վրա: «Ժանսեմի ցուցահանդեսը մեզ ցույց է տալիս՝ արդեն հաստատված տեմպերամենտ, անընդհատ զարգացող կամք և իր հնարավորությունները գիտակցող տեխնիկա: Այսպիսով այս արտիստը, անկասկած դեռ երիտասարդ, դասակարգվում է նոր սերնդի ամենատաղանդավոր նկարիչների շարքին», - գրել է Ժորժ Բուդայը²: Բայց այս նկարներում գրեթե բացակայում են հայկական դպրոցի ավանդույթները:

Դա բացատրվում է նրանով, որ իր կյանքի գրեթե ամբողջ մասը ապրելով ու ստեղծագործելով Ֆրանսիայում՝ ժանսեմը անմիջականորեն չփվել է եվրոպական նկարիչների հետ և առանձնապես ծանոթ չի եղել հայկական արվեստի ավանդույթներին: Այդ իսկ պատճառով, ժանսեմը ֆրանսիական դպրոցի ներկայացուցիչ է: Միննույն ժամանակ նրա արվեստում գոյություն ունի մի արտասովոր ու հետաքրքիր հանգամանք. նկարչի գրեթե բոլոր կերպարներն ունեն հայկական դիմագծեր: Այս առումով եթե հիշենք «Գարուն» ամսագրում տպագրված Թորոս Թորանյանի հարցազրույցը, որտեղ նկարիչն ասում է. «Ես քառասուն տարի ի վեր Ֆրանսիա կրճակվիմ: Չեմ կրճար չսիրել Ֆրանսիան: Նույնիսկ շատ կսիրեմ: Հողի մը վրա ապրիլ քառասուն տարի ու չսիրե՞լ: Բայց ահա Հայաստանը կա: Հայաստանն ալ կսիրեմ. Հայաստանը, հայությունը իմ երակներուս մեջ է:

Նայիր, Նայիր իմ նկարներուս: Կրճա՞ս ըսել թե ֆրանսիական չեն իմ նկարներս: Բայց կրճա՞ս ըսել նաև թե հայություն չկա այդտեղ»³:

¹ Marseil Zahar, *Jansem*, Catalogue, P., 1965.

² ARTS, 1974, 30 mai.

³ «Գարուն», N4-5, 1968, էջ 143:

Ժամսեմը զբաղվել է տարբեր ժանրերով՝ դիմանկար, բնանկար, նատյուրմորտ, և այդ բոլոր ժանրերում ամենագլխավորը միշտ մարդն է, ոչ թե իր սոցիալական միջավայրից կտրված «անհասցե» մարդն ընդհանրապես, այլ հասարակ մարդն՝ իր կենսական պայմաններում, իր տքնության ու մտորումների, հոգսերի ու ընդվզումների պահերին: Այդ գլխավոր թեման ստեղծագործական տարիների ընթացքում հարստացել է նոր կերպարներով, նոր սյուժեներով, որոնք կազմել են ամբողջական ու բովանդակալից շարքեր: Իսկ այդ շարքերն ամսիջականորեն կապված են և շարունակում են կապված լինել նրա հոգեկան ապրումների, և աշխարհընկալման հետ՝ արտահայտելով նկարչի կյանքի տարբեր դրվագներ, տարբեր ապրումներն ու դեգերումները: Մանկության ծանր ու դժվարին տարիները՝ թուրքական հալածանքները, անապահովությունը, պատերազմը, իրենց խոր կնիքն են դրել նկարչի հոգում: Եվ այդ բոլոր ապրումները ներարկված են նրա բոլոր ստեղծագործություններում:

Մինևույն ժամանակ, նկարչի առջև կանգնած էր ոչ միայն թեմայի ընտրության հարցը, այլև սեփական գեղարվեստական ոճի բացահայտման խնդիրները: Իսկ լուծել այդ խնդիրը հնարավոր էր միայն մեծ աշխատափության և որոնումների շնորհիվ: Այդ պատճառով նրա վաղեմի աշխատանքներում կան նաև այնպիսիները, որոնք իրենց թեմատիկայով և ոճական առանձնահատկություններով, այդքան էլ չեն համապատասխանում նրա գեղարվեստական ոճին: Նման երկնագիր գործերը՝ (*«Թղթաքարերով նատյուրմորտ»*, 1944, *«Մանող կանայք»*, 1949, *«Կրկեսի հետևում»*, 1950) որոնք բոլորովին տարբեր են թե՛ կոմպոզիցիայով, թե՛ գեղարվեստական ոճով, տարբերվում են այդ տարիներին արդեն ձևավորված նկարչի գեղարվեստական մտածելակերպից ու ձեռագրից: *«Թղթաքարերով նատյուրմորտը»* արված է ավելի սյուրռեալիստական ոճով: Դրանք ժամսեմի երկնագիր, ժանրային նկարների ու նատյուրմորտների շարքում իրենց տեսակով եզակի են:

Նման նկարների կողքին մենք հանդիպում ենք նաև այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնցից արդեն կարելի է կանխատեսել նկարչի հետագա գեղարվեստական ուղղվածությունն ու նախասիրությունները՝ *«Նստած պատանին»* (1945), *«Մարտայի դիմանկարը»* (1947), *«Երկու քույրեր»* (1948), *«Չկնորսի ընտանիքը»* (1950), *«Մայրը զավակների հետ»* (1951): Այստեղ

արդեն ժանսեմը մշակում է իր նկարի կառուցվածքը: Ընտրել է մոտիկ դիտակետ՝ պատկերելով մարդկանց մեծ չափերով, դիմանկարի կոնկրետությամբ, զեղանկարչորեն մշակելով նրանց ֆիգուրները և դեմքերը: Բովանդակությամբ իրարից տարբեր այս նկարները արդեն ցույց են տալիս, որ նկարիչը ընտրել է նոր թեմաներ և մտադիր է դրանք զարգացնել: Այս տեսանկյունից կարևորն այն է, որ մինչ այդ ժանսեմը գտնվում էր փնտրումների, ինքնահաստատման շրջանում:

Հիշենք թեկուզ վերը նշված՝ «*Թոթաքարերով նատյուրմորտ*» (1944), «*Սանդո կանայք*» (1949), «*Կրկեսի հետևում*» (1950) նկարները, որոնք այդ անվստահ որոնումների արդյունքն էին: Բայց այս վաղ շրջանի դիմանկարները և հունական շարքը երիտասարդ նկարչին ինքնավստահություն են ներշնչում, և ժանսեմն արդեն միանշանակ ընտրում է իրեն հարազատ թեմաները և կանգնում սեփական ստեղծագործական ճանապարհի վրա:

Հատկանշականն այն է, որ ժանսեմը իր սյուժետները վերցնում է իրական կյանքից: Նրա արվեստում թեմաները սկսում են հաջորդել մեկը մյուսին և ամեն անգամ նկատվում է, որ նկարիչը դրանք միշտ վերցրել է կյանքից:

Եթե ժանսեմի վաղ շրջանը ընդունված է համարել միզերաբլիստական, երբ նա այդ շարժման ամենաականավոր ներկայացուցիչներից էր և իր սյուժետային գործերը նվիրել էր թշվառների կյանքին, այսինքն՝ իր կոմպոզիցիաների թեման վերցրել էր Փարիզի փողոցներից, իսկ ինչպես հայտնի է, կյանքը պատերազմից հետո դեռևս շատ ծանր էր: Նկարչի այդ շրջանի գրաֆիկայում մենք տեսնում ենք թեմաների ավելի բազմազանություն, որը ավելի շատ կապված էր նրա երփնագրի նախնական, բազմաթիվ մատիտանկար էսքիզների անհրաժեշտության հետ: Այդ է պատճառը, որ ժանսեմի թե՛ քառասունականների և թե՛ հիսունականների գրաֆիկական աշխատանքներում տեսնում ենք տարբեր սյուժետներով արված մատիտանկարներ, որոնցում նկարիչն արդեն տիրապետելով ամուր գծանկարին, կարողացել է այն համապատասխանեցնել իր երփնագրի ոճավորումներին: Այսպես օրինակ «*Նստած աղջիկը*» (1942), «*Իմ մայրիկը*» (1943), «*Փոմփոն*» (1947) դիմանկարները կամ «*Գնչուներ*» (1943) բազմաֆիգուր կոմպոզիցիոն աշխատանքները իրենց կառուցվածքով, գծային ոճավորումներով ու կատարման աստիճանով

առաջնճնապես չեն տարբերվում 1951–1960 թվականների գծանկարներից (*«Չկնականառնները»* 1951, *«Փոմփոն»* 1952, *«Երիտասարդ կինը գլխաշորով»* 1957): Պետք է ասել, որ այդ էքզիզներում ի հայտ եկող նոր տոնային շեշտադրումները արդեն կանխորոշում են նրա գրաֆիկայի յուրօրինակ ոճը:

Երբ հիսունականների սկզբներին միգրերաբլիզմը անկում է ապրում (պատերազմից հետո կյանքը գնալով բարելավվում է և շարժման գաղափարախոսությունը կորցնում է իր կարևորությունը), անկում չի ապրում ժանսեմի արվեստը, նա շարունակում է կերտել իր տխուր ու հուզումնալից աշխարհը: Այստեղ նկարչի գրաֆիկայում սկսում են կարևորություն ստանալ բնանկարների, նատյուրմորտի, դիմանկարի ժանրերը: Այդ առումով 1950–1951 թվականները կարելի է համարել նկարչի նոր ստեղծագործական շրջան, երբ նրա ստեղծագործության մեջ երևան են գալիս նոր թեմաներ, բացվում են առաջին անհատական ցուցահանդեսները: *«Պրի պոպուլիստ»* մրցանակը շահելով՝ արդեն որպես ձևավորված նկարիչ, նա մեկնում է Դունաստան, ուր նկարիչն բացահայտում է բնանկարի ժանրը:

Նա գտնում է իրեն հարազատ վայրեր, ծանոթ բնապատկերներ: Այստեղ ժանսեմը կատարում է բազմաթիվ ճեպանկարներ, պատկերում է հասարակ գյուղացիներին, ձկնորսներին, հույն մանուկներին, որոնց այնուհետև դարձնում է իր գրաֆիկական նկարների և մեծադիր կտավների անսպառ նյութը: Նկարչին սկսում են հրապուրել հին գյուղերն ու գյուղական տնակները, մաշված քարերով բակերը, ինչպես նաև տեղի հասարակ գյուղացիների կենցաղը (*«Մանող կանաչ»* 1950, *«Դույն երեխաները»* 1951, *«Բակ»* 1952, *«Երեխաները շատրվանի մոտ»* 1952): Դունական շարքում ժանսեմը անդրադառնում է նաև ձկնորսների կենցաղին՝ *«Դույն ձկնորսների ընտանիքը»* (1951), *«Չկնականառնները»* (1951):

Դունաստանում ժանսեմի գրաֆիկան ստեղծագործական նոր վերելք է ապրում: Նա սկսում է նկարել ջրաներկով, չինական թանաքով և ածուխով, որոնք դառնում են նկարչի գրաֆիկայի մշտական նյութերը: Դունական շարքում շատ են բազմաֆիգուր հորինվածքները, այստեղ նկարիչը մշակում է իր կոմպոզիցիոն նոր պատկերացումները: Նման փնտրումների արդյունքում ժանսեմը կարողանում է շատ կարճ ժամանակահատվածում ոչ միայն գտնել

տարբեր հորինվածքային ձևեր, այլ նաև իր նկարչական ուրույն ոճն ու ձեռագիրը: «*Յույն ձկնորսների ընտանիքը*» (1951) նկարը այդ փնտրումների արդյունքում ծնված լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է: Այս նույն նկարին հեղինակը անդրադառնում է մի քանի անգամ և ամեն անգամ տարբեր գունային վարիացիաներով և փոփոխություններով, բայց չխախտելով հորինվածքային կառուցվածքը: «*Յույն ձկնորսների ընտանիքը*» նկարում ժանսեմը կիրառում է խաչաձև հորինվածքի կառուցվածքը, առաջին պլանում պատկերված են երեք ֆիգուր՝ իրար դեմ դիմաց նստած հայրը և մայրը, նրանց արանքում, փոքրիկ երեխան, իսկ ետին պլանում ձկնորսը, որը գտնվում է երեխայի գլխավերևում: Ֆիգուրների դասավորությունը կազմում է հունական խաչի ձև: Նման սխեմայով կառուցված հորինվածքը վկայում է նկարչի կոմպոզիցիոն մտածելակերպի, պրոֆեսիոնալ բարձր կարողությունների մասին: Առաջին տարբերակները ժանսեմը կատարում է մատիտով և ածուխով, այնուհետև չինական թանաքով, որից հետո՝ նոր միայն յուղաներկով:

Նկարը պատկերում է հույն ձկնորսների առօրյա կյանքը, կինը օգնում է ամուսնուն հյուսել ձկնորսական ցանցը, որով նրանք վաստակում են իրենց ամենօրյա հացը: Նրանց ոտքերի առջև խաղում է մանուկ երեխան, որը մի կտոր թղթի վրա երազկոտ հայացքով ինչ-որ բան է նկարում: Այդ մանուկը հենց ինքն է՝ ժանսեմը: Նկարում իշխում է մտերմիկ, խաղաղ տրամադրություն: Այն կարծես, իր մանկության հուշերից մի դրվագ է: Այստեղ տեղին է հիշատակել նաև այդ տարիների մյուս գրաֆիկական ստեղծագործությունը՝ «*Մանող կանայք*» (1950): Նշված ստեղծագործությունները թույլ են տալիս ժանսեմին որակել որպես մարդասիրական հակումներով օժտված, ժողովրդական, դեմոկրատ նկարիչ: Այս նկարների հիմքում ընկած են ռեալ դիտումները: Արդեն այս շարքում նկարիչն իր առջև քաշում է նոր գեղարվեստական խնդիրներ՝ ստեղծում է բազմաֆիգուր հորինվածքի իր համակարգը, լուծում է տարածականության ու ծավալային խնդիրները, փոփոխության է ենթարկում իր գունային մոթ և թանձր կոլորիտը: Դա, մասնավորապես, կապված էր երիտասարդ նկարչի այդ տարիների ստեղծագործական փնտրումների, սեփական ոճը գտնելու հետ, սակայն նույնիսկ այդ ժամանակ էլ նա հավատարիմ է մնացել իր ռեալիստական սկզբունքներին: Այդ հոսանքները (կուբիզմ, ֆովիզմ) գնալով

կորցնում են իրենց ազդեցությունը, և նկարիչը ձեռք է բերում իր ուրույն մտածելակերպն ու սեփական թեմաների ընտրության կարողությունը:

Սյուժետային բովանդակությամբ, մարդկային հուսահատությունն ու մոլորված վիճակը առավել ցայտուն կերպով արտացոլվել է նկարչի *«Ջահերով թափոր»* շարքում (1961–1963): Շարքի գաղափարը ծնվել էր դեռևս Իտալիայում, երբ նկարիչը անցնելով տեղի փողոցներից մեկով ականատես է լինում մարդկանց կրոնական ուխտագնացությանը, նրանց շարքերում կային մի քանի հարյուրի հասնող չքավոր ու անդամալույծ մարդիկ, որոնք մոմերը ձեռքներին, լռությամբ, տանում էին իրենց սրբի արձանը: Դա այնքան մեծ տպավորություն է թողնում նկարչի վրա, որ նա տեղում կատարում է մի քանի էսքիզներ և հետո արդեն արվեստանոցում սկսում է պատկերել այդ տպավորությունները (*«Շքերթ երկու մոմերով»* 1961, *«Սան Ռոկկոյի շքերթը»* 1961, *«Մեծ թափոր»* 1961, *«Ջահերով շքերթ»* 1961, *«Թափոր»* 1961, *«Ուխտավորները»* 1961):

Փաստորեն, այս շարքը, ինչպես և ժանսեմի ամբողջ արվեստը, երևակայության ծնունդ է, այլ ստեղծվել է կոնկրետ իրողությունների հիման վրա, և այստեղ տեղին է մեջբերել նկարչի խոսքը. «Տեսած եմ: Իտալիո մեջ ուխտի գնացող մարդիկ էին, ուր կային երկու հարյուրին ավելի անդամալույծ մուրացկաններ՝ Դանթեական կերպարանքներով, և փոխանակ ուխտագնացության կեղծավորությունը տեսնելու, ուրիշ բան մը տեսա և ուզեցի նկարեն», - նշում է ժանսեմը⁴:

Այս շարքում զգացվում են ճնշող հոգեվիճակներ և ներքին պայքարը դրա դեմ: Թափորում պատկերված են մարդկանց հոծ բազմություններ, որոնք իրենց խորհրդավոր լռությամբ, տխուր դեմքերով գնում են դեպի անհայտություն: Այստեղ ժանսեմը գտնում է նոր կոմպոզիցիոն լուծումներ, որոնք տարբերվում են նրա հայկական ու հունական շարքերից: Եթե մինչ այս նրա կոմպոզիցիաները հիմնականում կենտրոնական էին, ապա այստեղ ավելի շատ ենք հանդիպում անկյունագծերով ու տարբեր կտրվածքներով հորինվածքների:

Անկյունագծով կառուցված այս նկարների կոմպոզիցիաները կարող են թվալ կրկնություն, քանի որ արդեն նշվել էր, որ նկարիչը *«Ընտանիք»* նկարը

⁴ «Գալուն», N4, 1978, էջ 76:

կառուցել է հենց նման եղանակով: Սակայն, իրականում դա այդպես չէ: Ժամանակը թափորում գնում է այլ ճանապարհով, ավելի ճիշտ, զարգացնում է արդեն գտնված իր հորինվածքային կառուցվածքը: Այստեղ կոմպոզիցիան զարգանում է նկարի խորքից, որտեղից, անկյունագծերով, մույնիսկ երկու անկյուններից, զարգանում է կոմպոզիցիոն գործողությունը: Այնուամենայնիվ, շարքի ոչ բոլոր հորինվածքներն են անկյունագծով կառուցված: Այստեղ կարելի է հանդիպել, մասնակարի կենտրոնում ինչպես ուղղահայաց, այնպես էլ հորիզոնական, զարգացող կոմպոզիցիաներ (*«Թափառականները»* 1962, *«Ծեր կինը մոմով և թիկնոցով»* 1963, *«Մեծ թափոր»* 1961), որտեղ նկարիչը հետաքրքիր է կազմակերպել ֆիգուրների դասավորությունը: Կտավի վրա նկարելով ընդամենը մի քանի ֆիգուր, նրանց դասավորել է այնպիսի ռիթմով, որ մենք կարողանում ենք կռահել անգամ պատկերվածների հետևներից մարդկանց անընդհատ ավելացող զանգվածները: Եթե մինչ այս նրա մատիտանկարները դիտարկվում էին որպես երկնագրի մախնական փուլ, ապա այժմ դրանք հանդիսանում են որպես առանձին գրաֆիկական ստեղծագործություններ:

Ինչպես նշվել էր, նկարչի սկզբնական շրջանի (1940 – 1950) թեմաները հիմնականում շոշափում էին կենցաղային սյուժետներ: Բայց այդ ժամանակաշրջանի բնանկարը դեռևս չէր ձևավորվել և չունեի այն ազդեցիկ ուժը, ինչ սյուժետային կոմպոզիցիաներն ու դիմանկարները: Սակայն շուտով արդեն, հիսունականների սկզբներից, նրա արվեստում իր ուրույն տեղն է գրավում բնանկարի ժանրը, որն իր գաղափարական բովանդակությամբ չի առանձնանում նկարչի մեծածավալ ժանրային կոմպոզիցիաներից: 1953թ. *«Պրի Անտրալ»* մրցանակից հետո նա մեկնում է արտասահման ստեղծագործելու՝ այս անգամ Իսպանիա, հետո՝ Իտալիա և Պորտուգալիա (1952-1956թթ): Այս երկրներն օգնում են նկարչին ընդլայնելու իր մախնասիրած թեմաները, գտնել իրեն հարմարատ կերպարները, իր մախնասիրությունների մարծազանքող կյանքի մթնոլորտը: Հավատարիմ իրեն՝ նկարիչը շարունակում է արտահայտել իր տպավորությունները: