

ՊՈՍՏԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԸ ԿԱԶՄԱԿՈՐՈՂ ԳԵՂԱՐԿԵՍԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔՆԵՐԸ

Հաջորդելով իմպրեսիոնիզմին, 1880-ական թվականներից ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ հայտնվեցին նոր ուղղություններ, որոնք հետագայում ստացան հավաքական «պոստիմպրեսիոնիզմ» անվանումը (ֆրանսերեն *postimpressionisme*, լատիներեն *post* բառից, որը նշանակում է հետո, թարգմանաբար՝ իմպրեսիոնիզմից հետո): Պոստիմպրեսիոնիզմ տերմինը առաջին անգամ շրջանառության մեջ դրեց անգլիացի քննադատ Ռոջեր Ֆրայը, որը 1910 թվականին Լոնդոնում կազմակերպել էր «Արդի ֆրանսիական արվեստ» ցուցահանդեսը: Այստեղ ներկայացված էին Վան Գոգի, Գոգենի, Սեզանի, Սյորայի, Տուլուզ-Լոտրեկի և այլոց աշխատանքներ:

Լայն իմաստով պոստիմպրեսիոնիզմ գեղարվեստական ուղղությունը վերաբերվում է երկու տասնամյակի՝ իմպրեսիոնիստների վերջին ցուցահանդեսից (1886թ.) մինչև կուբիզմի մանիֆեստի հռչակումը (1906թ.) ընկած ժամանակահատվածը: Այսպիսով պոստիմպրեսիոնիզմը ոչ թե գեղարվեստական ոճական հոսանք է, այլ ընդամենը պատմական ժամանակահատված, որի ընթացքում աշխատում էին տարբեր ոճերի և գաղափարական ձգտումների նկարիչներ, որոնց միավորում էին միայն իմպրեսիոնիստների գույնին և լույսին վերաբերող գաղափարները:

«Այլևս չկար միասնական դպրոց, ընդամենը մի քանի խմբավորում է, որոնք անընդհատ վերափոխվում են: Բոլոր այս ուղղությունները ինձ հիշեցնում են գեղադիտակում հայտնված շարժական, երկրաչափական պատկերներ, որոնք վարկյանապես քանդվում են, որպեսզի մի ակնթաթում կրկին միանան: Նրանք մերթ ծուլվում են, մերթ ցրվում տարբեր ուղղություններով, սակայն այնուհանդերձ պտտվում են միևնույն շրջանակի մեջ և այդ շրջանակի անունն է նոր արվեստ»,- գրում էր Բելգիացի մեծ քանստեղծ, արվեստի ճանաչված և փայլուն գիտակ էմիլ Վերհարներ 1891թվականի «Ժամանակակից արվեստ» ամսագրում հրատարակված «Անկախների Սալոն» ցուցահանդեսի նեկնարկում:

Պոստիմպրեսիոնիզմը միատարր երևույթ չէ: Այստեղ ընդգրկված էին տարբեր խմբավորումների և աշխարհայացքների տեր նկարիչներ: Հավանաբար այստեղ մեծ դեր էին կատարում պուանտիլիզմի առաջնորդներ՝ Ժորժ Սյորայի և Պոլ Սինյակի տեսական նշակումները, որոնց աշխատանքները առաջին անգամ ցուցադրվեցին 1886 թվականի իմպրեսիոնիստների վերջին ցուցահանդեսում: Փորձելով համակարգել իմպրեսիոնիստների տարրային գունաբաժանումը (դիֆիզիոնիզմ), նրանք մեծ ավանդ ունեցան գույնի տեսությանը

վերաբերող խնդիրների ուսումնասիրման մեջ: Սեփական նկարները պուանտի-լիստները նկարում էին մաքուր գունակետերի ու գունաշտրիխների օգնությամբ, ճշգրտորեն հաշվարկելով այն օպտիկական էֆեկտները, որոնք ծագում էին աչքերի մեջ գույների միախառնվելուց: Այս նկարները նախատեսված էին որոշակի հեռավորությունից դիտելու համար, ինչը բազմիցս քննադատության առիթ էր տալիս: Իսկական վեճ հարուցեց Սյորայի «Կիրակնօրյա զրոսանքը Գրան-ժատտ կղզում» կտավը, որը հետագայում դարձավ պուանտիլիստների զեղազիտության ծրագրային աշխատանք: Բացի նեոիմպրեսիոնիզմի առաջնորդներից, նրա կողմնակիցներից էին այնպիսի նկարիչներ ինչպիսիք են Թեոֆան Ռիսսելբերգենը, Սաքսիմիլիան Լյուսը, Իպպոլիտ Պտիժանը, Անրի-Էդմոն Գրոսը, Շառլ Անգրանը, Ժորժ Լեմմենը, Կամիլ Պիսսարոն իր գործունեության վերջում, և նրա որդի Լյուսիեն Պիսսարեն:

Նոր սերնդի նկարիչների մեկ այլ ճանաչված խմբավորում էր «պոնտավենյան խումբը» (հաճախ կոչվում էր նաև «պոնտավենյան դպրոց»), որոնք աշխատում էին բաց օդում Բրետանի Պոնտ-Ավեն տեղայնքում: Այս խմբի առաջնորդն էր Պոլ Գոգենը, որը էմիլ Բեռնարի համեղինակությամբ մշակեց սինթետիզմի տեսությունը, ինչը և դարձավ խմբի հիմնական ծավալապլաստիկական դրսևորման գաղափարը:

Սինթետիզմի հիմնական առանձնահատկություններից էին դեկորատիվությունը, ամուր շեշտագրված ուրվագիծը, մեծ, լոկալ, գունային հատվածների ակտիվ կիրառումը և ձգտումը կերպարային այլաբանության: Գոգենի անսպառ տաղանդը և հզոր խառնվածքը իր շուրջն էր հավաքում երիտասարդ նկարիչների: «Մի ակնթարթում նա կարողանում էր ներշնչել երիտասարդ ստեղծագործողներին, որ արվեստը առաջին հերթին ինքնահաստատման ձև է, որ յուրաքանչյուր առարկա արվեստում պետք է լինի դեկորատիվ և որ ոչ մի զեղեցկություն, վեհություն չի կարող բացահայտվել առանց պարզության և մատերիայի բնահատկության», - գրում է Գոգենի զեղարվեստական սկզբունքների մասին Սորիս Դենին: Գոգենից և Բեռնարից բացի, Պոնտ-Ավենյան խմբի անդամներ էին Պոլ Սերյուզեն, Կլոդ Էմիլ Շուֆֆենկերը, Շառլ Լավալը, Յակոբ Մեեր դե Զանը և ուրշներ:

Բրետոնյան Պոնտ-Ավեն գյուղը՝ Ավեն գետի ափին, հայտնի էր իր պահպանողական նահապետական պրիմիտիվ կյանքով և զեղատեսիլ բնությամբ: Այն գրավում էր ոչ միայն ֆրանսիացի նկարիչներին, այլ նաև անգլիացիներին, իտալացիներին, սկանդինավներին: 1886 թվականին այստեղ եկավ Պոլ Գոգենը՝ հանգստանալու փարիզյան աղմուկից, իսկ 1888 թվականին նրա ետևից Բեռնարը, Անկետենը, Սերյուզեն, Վերկադեն: Իրենց ուսուցչի հետ աշխատելով առավոտից մինչ գիշեր, նրանք փորձում էին գտնել նոր սինթետիկ ոճ և հեռանալ իմպրեսիոնիստական մեթոդի նատուրալիզմից: Այստեղից է, որ սկսվում է Գոգենյան բնորոշ ոճը, որը հետագայում կանվանվի «զեղանկարչա-

կան սինվոլիզմ» և նրան ընկեր Բեռնարի «Կլուազոնիստական» ոճը: Գոգենը այս խմբի առաջնորդն էր և 1891 թվականին նրա Թայիթի մեկնելուց հետո պոնտ-ափնյան խումբը դադարեց գոյություն ունենալուց:

Կլուազոնիզմը (ֆրանսերեն cloison բառից, որը նշանակում է «միջնորմ») գեղարվեստական համակարգ է, մշակված 1887 թվականին էմիլ Բեռնարի և Լուի Անկենտենի կողմից և հետագայում ընկած է սինթետիկ սինվոլիզմի հիմքում: Կլուազոնիզմը հիշեցնում է բյուզանդական էմալների տեխնիկան, և որտեղ գունային հատվածները իրարից առանձնացված են, որտեղ վերջինս համընկնում է պատկերի ուրվագծին¹:

Նմանատիպ էին Բեռնարի և Անկենտենի, ինչպես և Գոգենի աշխատանքները, որոնք աչքի էին ընկնում լույս, գունային համադրումներով, գծի պարզեցմամբ, հստակ ուրվագծերով և գունավոր եզրագծերով, ինչն էլ հիշեցնում էր հին էմալները: Այս ոճում ակնհայտ է արևելյան արվեստի ազդեցությունը, ինչն էլ իր հերթին անդրադարձավ «նաբիների» արվեստի, մոդեռնի նկարիչների, ռուսական «Միր իսկուստվայի» ներկայացուցիչների, մասնավորապես Իվան Բիլիբինի և Միխայիլ Վրուբելի վրա:

Այս մեթոդի նորարարությունը նրանում էր, որ նկարիչը հրաժարվում էր կտավի վրա պատկերել գունային անցումներ և կիսատոներ, իսկ գույները իրարից բաժանվում էին ոլոր-մոլոր, արտասովոր շեշտված ուրվագծերով: Նման եղանակը պատկերին հաղորդում էր առավել հարթայնություն և դեկորատիվություն, իսկ ֆիգուրները ընկալվում էին որպես գեղանկարչական հարթության վրա համակված հարթային պատկերներ:

«Կլուազոնիզմ» տերմինը առաջարկեց փարիզյան քննադատ Էդուարդ Դյուժարդենը 1888 թվականին Բրյուսելում կայացած «Քսան խմբի» ցուցահանդեսի վերաբերյալ հոդվածում: Նկատելով ժողովրդական արվեստի և ճապոնական փորագրության ակնհայտ ազդեցությունը նոր արվեստի համակարգի վրա, Դյուժարդենը գրում էր. «Նկարիչը ասես ջնջում է իր նկարը պարփակ գծերով, դնելով նրանց միջև տարբեր գույներ, որոնց համադրումը տպավորություն է ստեղծում միասնական վաղօրոք մտածված գունաշարի մասին այնպես, որ գիծը ընդգծում է գույնը, իսկ գույնն իր հերթին՝ գիծը: Այստեղ նկարչի աշխատանքը նմանվում է էմալների մշակմանը, իսկ տեխնիկան դառնում յուրովի կլուազոնիզմ»²:

Պոստիմպրեսիոնիզմի կայացման հարցում ոչ պակաս դեր ունենցավ 1888թ-ի հոկտեմբերին Փարիզում ստեղծված Նաբի խմբավորումը: Խմբի արտասովոր անվանումը ծագում է հին հրեական «նաբի» բառից, որը նշանակում է «մարգարե»: Խմբի նկարիչները չունեին միասնական ոճ: Նրա առանձնահատկությունը կայանում է նրանում, որ յուրաքանչյուրը կարող էր գնալ սեփական ուղղով, անկախ գեղագիտական, ոճական, կրոնական և այլ դրսևորումներից: Խմբի մեջ նախնական մտնում էին Պյեր Բոննարը, Էդուարդ

Վյուիարը, Կեր Քսավյե Ռուսսելը, Մորիս Դենին, Պոլ Սերյուզյեն, իսկ ավելի ուշ նրանց միացան Ֆելիքս Վայոտտոնը, Յան Վերկադեն, Պոլ Էլի Ռանսոնը, Յոժեֆ Ռիպպլ-Ռոնային, Արիստիդ Սայոլը: Նրանք բոլորը ոգևորված էին Գոգենի արվեստով և, հետևելով նրան, փորձում էին իրենց նկարներում առանձնացնել գույնը և պարզեցնել գիծը: Բացի Գոգի կարևորությունից նրանց արվեստում նկատվում էր նաև ճապոնական գունավոր փորագրության ազդեցությունը: Այստեղից էլ նրանց մոտ առաջացավ կտավի լուծման հարթայնությունը, ծավալների դեկորատիվ ընդհանրացումը և դիմների հարմոնիան:

Նկարիչներից յուրաքանչյուրը նախորդների փորձը օգտագործում էր ելնելով սեփական ճաշակից և հետաքրքրություններից: Այսպես, օրինակ Բոնարը և Վյուիար իրենց արվեստում շեշտը դրեցին կամերայնության և ինտիմության վրա և հիմնականում աշխատում էին կենցաղային ժանրում: Դենին, Սերյուզյեն, Ռուսսելը, Վերկադեն փորձելով նմանակել եկեղեցական, մոնումենտալ գեղանկարչությանը, ստեղծում էին կրոնական, միստիկ պատկերներ: Նաբի խմբի առանձնահատկություններից այն էր, որ բացի մոնումենտալ և հաստոցային գեղանկարչությունից նրանք զբաղվում էին արվեստի գրեթե բոլոր տեսակներով՝ փորագրությամբ, պլակատով, գրքի ձևավորմամբ, տարազի էսքիզներով, թատերական ձևավորումներով, դեկորատիվ-կիրառական արվեստով:

«Նաբիդները» հենվում էին նախորդների մեծ փորձին՝ պրերաֆանտիստների, սիմվոլիստների՝ առավելապես Պյուվի դե Շավաննի, ճապոնական գունավոր փորագրության, արևելյան միտոցիզմի և զրականության և Գոգենի սիմվոլիկ սինթետիզմի վրա: Խմբի անվանումը առջարկեց Սերյուզյեն:

Խմբի ստեղծման օրվանից այստեղ ձևավորվեց երկու ուղղություն՝ այլաբանական-հոգևոր, որը ներկայացված էր Դենիի, Սերյուզյեի, Ռանսոնի, Վերկադենի արվեստում և «ինտիմիստների» Վյուառի, Բոննառի և Ռուսելի, որոնք փորձում էին առօրյա իրականությանը հաղորդել պոյետիկ մեկնաբանում: Նրանց միավորում էր միայն մեթոդը՝ սիմվոլիզմը: Հաջորդ միասնական տարրն էր զարգացվածությունը, հետաքրքրությունների շրջանակը, կրոնական փիլիսոփայությամբ տարվելը, երաժշտության և արևելյան այլաբանական աշխարհընկալման տարրերը: Հենց այդ ժամանակ՝ 1889թ-ին Փարիզում լույս տեսավ Է. Շյուրեյի «Մեծ նվիրյալները» գիրքը, որը մեծ ազդեցություն ունեցավ խմբի բոլոր նկարիչների վրա: Նրանք հավաքվում էին նկարիչ Ռանսոնի արվեստանոցում, որն էլ անվանում էին «տաճար»: Ընդունված էր իրար կոչել զադտնի անուններով, և երեկոները անց էին կացնում խաղալով սիմվոլիկ խաղեր՝ հունական, արաբական և հին հրեական մոտիվներով: Նրանց հիմնական գաղափարն էր «իրականության գեղարվեստական վերափոխումը»: Իսկ կարգախոսն էր Սերյուզյեի «Չկան նկարներ՝ կան միայն դեկոր բառերը»:

«Նաբիդներ»՝ արվեստում ակնհայտ են մոդերն ոճի լնդուղ գծեր՝ ֆորմայի հարթանություն, գույնի դեկորատիվություն, ուրվագծի արտիստիկ թեքված, ռիթմի հարմոնիա, ինչը իրավունք է տալիս արվեստաբաններին միավորելով նրանց Ս. Բինգի արվեստին անվանել «Նաբիդներին» ԱՌ Նուվո ոճի հիմնադիրներ:

Առ Նուվո (ֆրանսերեն «L'Art Nouveau»- նոր արվեստ) մոդերն ոճի ֆրանսիական անվանում է: Այն հայտնվեց 1881թ-ին բելգիական «Ժամանակակից արվեստ ամսագրի» էջերում, իսկ 1894թ-ին «Առ Նուվո» տերմինը օգտագործեց Ա. Վան դե Վելդեն, 1895թ-ին Գամբուրգ քաղաքից եկած հնավաճառ Ս. Բինգը Փարիզում բացեց «Maison de e Art Nouveau» խանութը, ուր ցուցադրվում էին չինական և ճապոնական արվեստի նմուշներ, ինչպես և նոր ոճով կատարված ժամանակակից նկարիչներ Ա. Վան դե Վելդեի, Է. Գալլեի, Է. Գոասսեի, Ռ. Լալիկի, Օգյուստ ռոդենի, Պիեռ բոննառի, Ֆ. Բռնգվիհի, Լ.Կ. Տիֆֆանի աշխատանքները:

Սակայն ավելի նեղ իմաստով «Առ Նուվո» տերմինը հաճախ օգտագործվում է մոդերնի միակ ուղղության համար՝ դեկորատիվ զարդային կամ «Ֆլուռեալ» արվեստի համար: Այն ծագեց Բելգիայում Վան դե Վելդեի և Վ. Օռտի ակտիվ մասնակցությամբ, սակայն առավել ցայտուն դրսևորվեց Ֆրանսիայում պոստիմպրեսիոնիստների և ճապոնական արվեստի ազդեցության ներքո: Այս ոճին բնորոշ է գծի արտիստիկ թեքվածներ, բուսական զարդանախշի օգտագործում, ալիքաձև հոսող ֆորմաներ և «երաժշտական» ուրվագծեր: Իմաստային առումով այս ոճի հիքում ընկած են սիմվոլիստ բանաստեղծ և նկարիչ Վիլյամ Բլեյկի, անգլիական պերաֆայելիտների՝ Վիլյամ Մորիսի, Է. Բյորն-Ջոնսի, Ա Սակմարդոյի աշխատանքները և Օսկար Ուալդի դեկավարած «զեղազիտակար շածում» մասնակիցները:

Դեկորատիվ և երաժշտական ուրվագծերը Վան դե Վելդեի, Օրտի և Գիմարի արվեստում ստացան «բիոնման» ֆորմաներ: Իսկ ֆրանսիական ճարտարապետները, դուրս գալով բուսական ոճավորումների շրջանակներից, այդ ֆորմաներին տվեցին նոր իմաստ, ստեղծելով «հոսող տարածության» համակարգ, որը միավորում էր ֆունկցիան, կոնստրուկցիան և ֆորման: Փարիզից հետո ֆրանսիական Առ. Նուվոյի երկրորդ կենտրոնն էր «Նանսիի դպրոցը», որը առաջնորդում էին Է. Գալլեն և Դաուն Եդբայրները: Առ. Նուվո ոճը թե իր բելգիական և թե ֆրանսիական տարբերակում այնքան ֆանտաստիկ էր, իռացիոնալ և անգամ միստիկ, որ այն լիիրավ կարելի է համարել 19-20 դարերի արվեստում ռոմանտիզմի վառ դրսևորում:

Անշուշտ, միանգամից դժվար է հստակ ցույց տալ պոստմոդերնիզմի արտահայտությունների բազմակողմանի արտահայտությունները ու յուրահատուկ ազդեցությունները 20-րդ դարի հայ արվեստում, մանավանդ որ նրանցից յուրաքանչյուրը՝ Սեզանը, Վան Գոգը, Սյորան, Սինյակը, Թուլուզ Լոտրեկը

լուծում էին տարբեր տիպի խոշոր խնդիրներ, թեև բոլորն էլ սկզբնական շրջանում սովորում էին իմպրեսիոնիստներից, բայց յուրաքանչյուրը ստեղծեց իր գունակերպարային աշխարհը՝ մարդկանց այբերը բաց անելով դարավոր ճիւղ արվեստի վրա, որը ուշ տարիներն և վերածնունդի ժամանակվանից արիւմադրիվել և մոռացվել էր։ Սիւսայի դարավոր արվեստը, որը վերակենդանացնում էին Բեռնարդո, Սյորան, «Եսթիները» տարբեր արտահայտչամիջոցներով, և անվանեցին «սիմվոլիզմ», «սիմվոլիկ արվեստ» և այլն։ Ընդ որում, զարմանալի չէ, որ այդ արվեստը հրապարակայնորեն ընդունեցին և բարձր գնահատեցին սիմվոլիզմի հետ սերտ առնչվող և զբաղվող Սալարմեն, Ղյուժարդեն, Օրիեն և ուրշներ։ Չնայած Գոգենի և Վան Գոգի հորդորներին, որ չտարվեին միջնադարյան միստիցիզմով, Էմիլ Բեռնարը որոշում է, որ «իրեն արեցնում էր խուճկով երգեհոնայալին երաժշտությանը, աղոթքներով, հին վիտրամեններով, հիերատիկ (սրբազան) չափերներով... քիչ-քիչ վերածվում միջնադարյան մարդու»²։

Գոգենը «միջնադարի» փոխաբեն ավելի ընդարձակ անուն էր դնում նոր ուղղությանը՝ «պրիմիտիվ արվեստ»։ «Պրիմիտիվ արվեստը գալիս է բանականությունից և օգտվում բնությունից... Շշմարտությունը կարող է լինել բացառապես ուղեկից եկող արվեստում, պրիմիտիվ և միաժամանակ իմաստալի՝ եզիպտական արվեստում։ Նրանում է իսկական սկզբունքը»³։ Ըստ Գոգենի միակ փրկությունն է դիտակից և բացահայտ վերադարձը արդ սկզբունքին։

Հայտնի չէ, թե Գոգենը եղել է թե ոչ Եզիպտոսում։ Բայց հայտնի են «Եզիպտական ոճով» նկարներ՝ արված Թաիբիում, իսկ Սարյանը իսկապես եղավ Եզիպտոսում և Գոգենից հետո թերևս միակ մեծ նկարիչը, որ նաև նրա օգնությամբ կենդանացրեց հին Եզիպտոսը և նրա արվեստը՝ ստեղծելով միասնական գույն և խիստ ուրվագծեր։ 1891թ. Ռոժե Մարիսը «Կոլտեր» հանդեսում գրում էր. «Գոգենը մեծ տեսողություն և արտահայտման հզոր ուժի հետ ներկայացնում է հազվադեպ դեկորատիվ ունակությունների օրինակ ի ցույց դրված փայլուն մոտիվին։ Նա նաև ազգագրագետ է, որը հոյակապ կարողացնում է վերծանել դեմքերի և կենցաղների գաղտնիքը, դուրս բերել նախկերպարների համդիսավոր զեղեցկությունը, որսավ գյուղի հասարակ բնակիչների բնական ժեստերը լի իթմով և հիերատիկ վեհությամբ»⁴։

1891-ին սիմվոլիստ պոետ Օրիեն «Սերկյուր դե Ֆրանս» ամսագրի 1896 թվականի մարտի համարում «Սիմվոլիզը նկարչության մեջ. Պոլ Գոգեն» հոդվածում փորձում է թափանցել մեծ վարպետի արվեստի էության մեջ՝ «զեղանկարչության, ինչպես և ամեն արվեստի բնական և վերջնական նպատակը չի կարող լինել առարկաների ուղակի պատկերումը։ Նրա բարձրագույն նպատակն է արտահայտել գաղափարները իր առանձին լեզվով։ Նկարչի աչքի համար, ավելի շուտ նրա աչքի ով նպատակադրվել է արտահայտել բաժարձակ էությունը... առարկաները որպես այդպիսիք արժեք չունեն Նրանք անընդգրկելի այբուբենի տառեր են, որոնցից բառեր կարող է կազմել միայն

տաղանդը... Այդ սկզբունքի առաջին արդյունքը...նշանի պարզեցված գրության անհրաժեշտությունն է ... »⁶։ Օրինեն եզրակացնում է. «Գոգենը ինչպես գաղափարի բոլոր արվեստագետները, ամենից առաջ դեկորատիվիստ է»⁷։

Ծանոթագրություններ

1. Այս տեխնիկան հայտնաբերվել էր Բյուզանդիայում, փոխարինելով ակոսավոր եմալի տեխնիկան, ինչը բնորոշ է կելտերի արվեստին։ 12-13դդ-ում այն տարածում գտավ ողջ արևմտյան եվրոպայում։ Նույնատիպ տեխնիկան տարածված էր նաև Չինաստանում դեռևս 10-րդ դարից և օգտագործվում էր պղնձի և ճենապակու մշակման մեջ։ Այս ոճը կոչվում էր կանտոնյան, խեղաթյուրված kwang-tong չինական զավառի անունը, որը գտնվում էր Չինաստանի հարավ-արևելքում։ 15-րդ դարում տեխնիկան Ֆրանսիայում զարգացում գտավ լիմոժյան եմալներում, որոնք ապակեգործ վարպետների (վիտրարիների), իտալական մայոլիկայի և ռենեսանսյան փորագրությունների վրա, ստեղծեցին նոր գեղանկարչական տեխնիկա։ Դրանք էին թե թափանցիկ եմալները, կաթոշոնները և թե զրիգալ տեխնիկայով արված սև կամ մուգ կապույտ ֆոնի վրա սպիտակ եմալներով արված աշխատանքները։ Ուսաստանում օգտագործվում էր «սկան» (скаль, «скалая эмаль»)։

2. Власов В. - Ступни искусства, Санкт-Петербург, 1995, стр. 70

3. Джон Ревалд — От Ван Гога до Когена. Постимпрессионизм. Изд — во "Искусство", Л. — М., 1962, стр. 280

4. Նույն տեղում, էջ 287

5. Նույն տեղում, էջ 305

6. Նույն տեղում, էջ 309-310

7. Նույն տեղում, էջ 311