



Մ Ա Ր Տ Ի Ր Ո Ս Ս Ա Ր Յ Ա Ն

(Ծննդյան 90-ամյակի առթիվ)

Կ. Հ. ԿՈՒՐՂԻՆՅԱՆ

Մարտիրոս Սարյանը 90 տարեկան է: Վիթխարի մի կյանք, որի ոչ մի վայրկյանը իզուր չի ապրված, թեև համեստ ու համառ այդ մարդը հաճախ ասոսոսում է, որ կարող էր ավելին անել, բայց չի արել:

Մարտիրոս Սարյանը ծնվել է 1880 թ.: 90 տարի առաջ Ռուսաստանի տափաստաններում կորած մի հայ խրճիթում աշխարհ եկավ մի մանուկ, որպեսզի դառնար այն մեծ ու լուսավոր երևույթը հայ մշակույթի մեջ, որը կոչվում է Մարտիրոս Սարյան:

Սարյանի արվեստն անսովոր է ու շատ յուրովի՝ միանգամից ընկալվելու համար. ժամանակակից մակարդակ ունենալով՝ դա մոդեռնիզմ չէ այդ բանի սովորական իմաստով: Այն դժվար է վերադրել որևէ դպրոցի և ուղղության:

Մարտիրոս Սարյանը նկարչության ասպարեզ մտավ մի ժամանակ, երբ հին աշխարհը ճգնաժամ էր ապրում: Դա գիտական մեծ հայտնագործությունների, տեխնիկայի առաջընթացի ու սոցիալ-քաղաքական մեծ տեղաշարժերի ժամանակաշրջան էր:

Վերածննդի ժամանակ հայտնագործված ու հերոսացած մարդը, որ հետագա դարերում ուսումնասիրվեց, պատկերվեց բոլոր կողմերից և բոլոր հանգամանքներում, արդեն խեղդվում էր արվեստանոցների գորշ անձուկի և վաղուց իրենց դարն ապրած ուղղությունների քարացած ձևերի մեջ: Ռոմանտիկները բերեցին իրական կրքեր ու շարժում, իմպրեսիոնիստները հայտնագործեցին լույսը՝ նկարչությունը դուրս բերելով արվեստանոցներից դեպի բնության գունագեղ հեռաստանները: Մեզանը նորից հայտնագործեց բնությունը երկրաչափական ավարտուն ձևերի և տոնային անսպառելի բազմազանության մեջ, իսկ արատրակցիոնիզմի հիմնադիր Վասիլի Կանդինսկին ասում էր. «Ասումի ճեղքումը ինձ համար հավասար էր աշխարհի լրիվ ու հանկարծակի ճեղքմանը, աշխարհ, որի պատերը փլվեցին և ամեն ինչ դարձավ անորոշ, անձև ու տատանվող¹...»:

Այդ ժամանակ, երբ Մաթիսը հոգնած ու տառապած մարդուն որպես Դոգևոր սփռփանք բերում էր իր պարզ ու գունագեղ արվեստը, երբ Կանդինսկին նկարում էր իր առաջին վերացական կոմպոզիցիաները, իսկ Բրակն ու Պիկասոն փորձում էին տարրալուծել տեսանելի ու բնական ծավալները երկրաչափական ձևերի մեջ, երիտասարդ Սարյանը մի պայծառ լավատեսու-

¹ В. К а н д и н с к и й, Взгляд в прошлое, Париж, 1946.

թյամբ, ոչնչով չմթագնված զգացումներով նկարում էր իր զարմանալի ու ֆանտաստիկ անուրջներն ու հեքիաթները, բնանկարներ ու ծաղիկներ։ Իսկապես փախուստ էր այդ հակասական ու հիվանդագին իրականությունից, ինչպես բնորոշվել է ոմանց կողմից², ճշմարտությանը նայել չկարողացող մարդու անձնապատան ձգտում։ Ոչ մեկը, ոչ մյուսը։ Իր վաղ շրջանի գեղագիտական խնդիրների մասին Սարյանը գրել է. «Գաղելը» (ստեղծված 1908 թ.) մտածված է որպես հավաքական կերպար այն պատկերացման, որ ես ունեի արարչագործ բնության մասին։ Ըստ որում, այս դեպքում էլ, ինչպես միշտ, ստեղծագործության հոգեբանական ողջ մոտիվը պայծառ է, լավատեսական։ Դա ես արտահայտությունն է այն բանի, որ արվեստը, իմ կարծիքով, պետք է երջանիկ դարձնի մարդուն, նրա մեջ արթնացնի ու ամրապնդի կենսահաստատ իդեալներ, ուժ ներարկի նրան՝ պայքարելու շարիքի և մահվան դեմ»³։ Այստեղ ոչ միայն «փախուստի» մասին խոսք չկա ու չի կարող լինել, այլև միանգամայն պարզ է, որ երիտասարդ Սարյանը շատ ավելի լուրջ ու բարդ խընդիրներ էր դնում իր առջև և արվեստի նպատակը տեսնում էր ավելի մեծ ու համայնապարփակ մի բանի մեջ, քան որոշակի մի ժամանակահատվածի, հաճախ անցողիկ երևույթների փաստագրումն է։ «Իսկական արվեստը,— գրում է նա,— պատմության խրոնիկան, առօրյա կյանքի իլյուստրացիան չէ, այլ մարդկային հոգու ազատության տենչանքն ու իրագործումը, անկախ բոլոր հանգամանքներից», «Արվեստը մարդու անմահության ձգտման, հավերժ ապրելու կամքի անփոխարինելի զենքն է»⁴։

Սարյանի այս մտքերը պարզորոշ պատկերացում են տալիս ոչ միայն արվեստի նպատակի մասին նրա տեսակետի, այլև նկարչի փիլիսոփայական մղումների մասին։ Նա աշխատում է ցույց տալ մարդու և բնության միասնությունը հավերժության մեջ, արտահայտել ասլրելու, զգալու հրճվանքը, ներարկել մարդուն համընդհանուր բարու և հավերժական գեղեցկի զգացումներ։

Բարասկղբին նկարչական ասպարեզ մտած երիտասարդ Սարյանը միանգամից հայտնվեց նորերի, առաջավորների առաջին շարքերում⁵։ Նրա արվեստում առկա էր ռեալիստների դիտողականությունն ու կոնկրետ իրականության ընկալման ճշմարտացիությունը, բայց ավելի ընդհանրացված ու վերացարկված ձևով։ Իրական երևույթը, առանց սահմանափակող մասնավոր մոմենտների, իր մնայուն ու ամենաբնորոշ հատկանիշներով, բարձրացված ու դիտված էր ոչ թե որպես «հեքիաթ», այլ որպես «հեքիաթային»⁶։ Նրա արվեստի գիտնոցում առկա էին իմպրեսիոնիստների լույսն ու երաժշտականությունը, այդ նկարիչների գունային հարաբերությունների սկզբունքի լավագույն կողմերը, որոնք նա կարողացավ ենթարկել իր ստեղծագործական անհատականությանը։ Սարյանը խոսեց միանգամայն նոր ու ինքնուրույն, պարզ, լակոնիկ լեզվով, որը նորարարական էր։

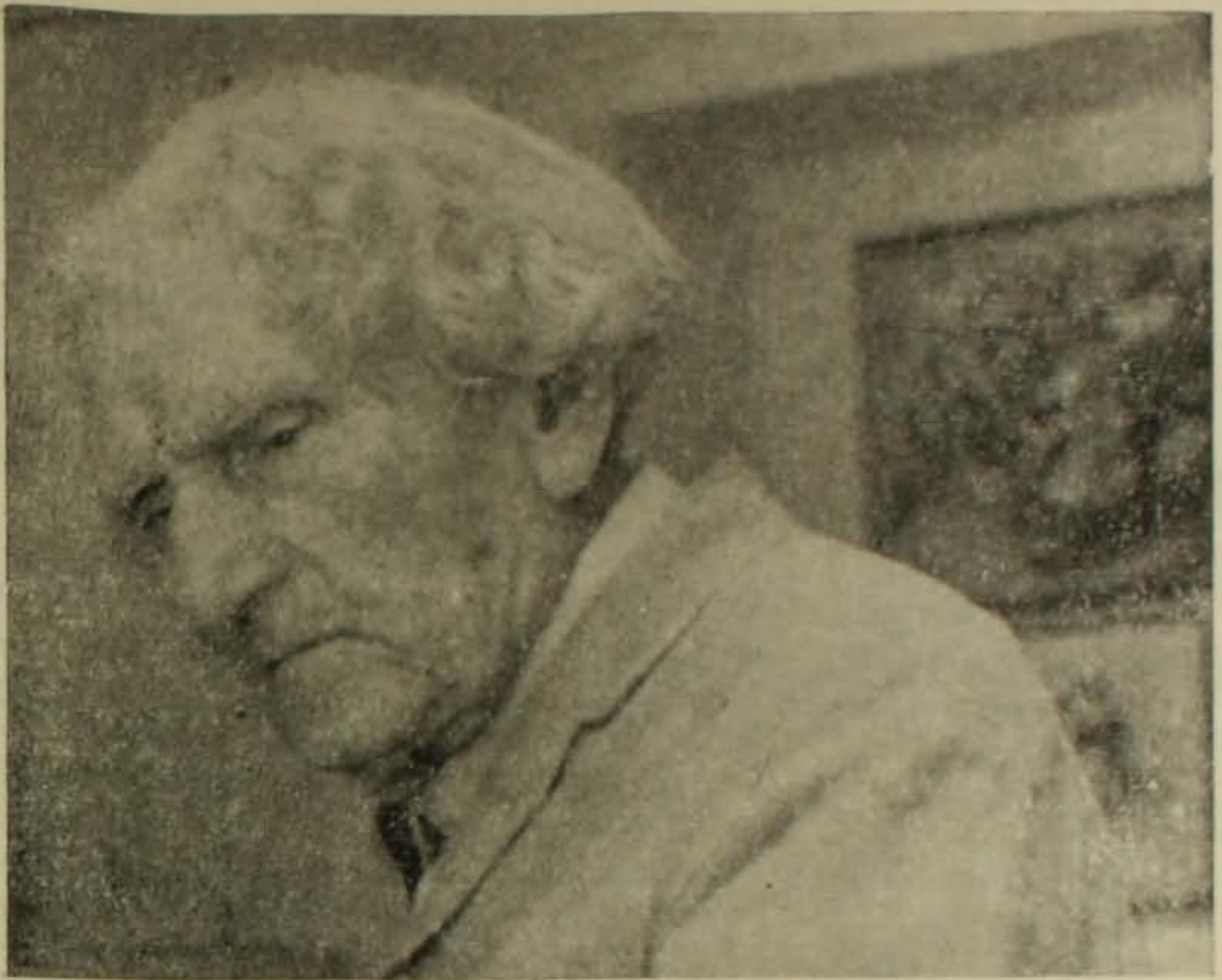
² Տե՛ս А. Мухомов, М. С. Сапрын, «С. Х.», 1958, էջ 33, 88։

³ Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, 1966, էջ 74 (ընդգծումները մերեւ են—Կ. Կ.)։

⁴ Նույն տեղում, էջ 7 և 88։

⁵ Այս մասին տե՛ս Վ. Մաթևոսյան, Մ. Սարյանի «Գրառումներ իմ կյանքից» գրքի առաջաբանը, էջ 4 և հտ։

⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 5։



Ծնվելով ու կրթություն ստանալով Ռուսաստանում, ձևավորվելով եվրոպական (մասնավորապես ֆրանսիական) նորագույն նկարչության ազդեցության տակ, Սարյանը իր էությանմբ, խառնվածքով և հոգևոր կերտվածքով հայկական միջավայրի արդյունք է։ Այդ միջավայրը նախ և առաջ այն միկրո-հայաստանն էր, որ ստեղծել էին նրա համար իր հայրն ու մայրը, որոնք դեռ մանկուց նրան ներշնչել էին հայերենն ու հայրենին, պատմել հեռավոր հայրենիքի ու նրա բնության մասին։ Պատահական չէ, որ առաջին անգամ տեսնելով Հայաստանը, Սարյանը իրեն զգացել է «շոշափելի ու իրական դարձած մանկության անուրջների աշխարհում»։ Անջնջելի տպավորություններ ու իմպուլսներ ստանալով հայաստանյան ճանապարհորդություններից, որոնք 1900 թ. հետո դարձան ամենամյա, ինչպես և դեպի Եգիպտոս, Թուրքիա ու Իրան կատարած ճանապարհորդությունների շնորհիվ Սարյանը հայտնագործեց իր Արևելքը, առանց պճնազարդ ու կեղծ քաղցրամեղցրության, առանց ավելորդ լկղոտիկայի։ Դա պարզ ու բնական, որքան իրական, նույնքան և հեքիաթային մի Արևելք էր։ Ինչպես ժամանակին ճիշտ նկատել է Մաքսիմիլիան Վոլոշինը⁷, Սարյանը Արևելք չգնաց՝ որպես օտար ու հետաքրքրասեր մի ճանապարհորդ. «Մանկության օրերից, ինչպես ասում են մոր կաթի հետ, ես ներծծել եմ Արևելքը, հարավը, հայկականը և միշտ էլ ձգտել ամեն կերպ արտահայտել այն ետալի, թղթի վրա» — գրում է նկարիչը⁸։ Եվ Սարյանը Եգիպտոսում, Պարսկաստանում կամ Կոստանդնուպոլսում ոչ միայն դիտեց, այլև մտածեց, կշռադատեց ամեն ինչ՝ խորանալով երևույթների ներքին էության մեջ, կարողացավ ապրել,

⁷ См. М. Волошин, М. Сарьян, журнал «Аполлон», 1913, № 9, էջ 5, 18.

⁸ Մ. Սարյան, նշվ. աշխ. էջ 122.

շնչել նրանցով: Ճշմարտացի լինելով, այդ շրջանի կտավները միաժամանակ բավականաչափ պայմանական են ու սիմվոլիկ: Այրող տապից հետո զուլասուն անդորրությամբ շնչող «Եգիպտական գիշերը» հավերժության շունչն ունի իր մեջ: Քաջլող ֆելլահները անպայմանորեն ժամանակակից կանաչք են ազգային հագուստով: Պատկերվածը տեսողական պատրանք չէ և ոչ էլ ոճավորված կենցաղ: Նրանց կարող էր հանդիպել ամեն մի ճանապարհորդ, տեսել է և Սարյանը, բայց այնպես, ինչպես Թուֆմոսը կարող էր տեսած լինել: Սարյանի տարբերությունը Արևելքը պատկերող շատ նկարիչներից այն է, որ նա էրևակայության ուժով վերապրեց հաղարամյակներ և ղզաց եգիպտական արվեստի էությունը, ձևը, ստեղծման նախադրյալները: Այսպիսով Սարյանը վերջ տվեց Արևելքի արտաճիճ, մտկերեսային պատկերացմանն ու պատկերմանը:

Իր «Գրառումներում» Սարյանն ասում է. «Այստեղ, մայր հողի վրա շրջագայելիս, բնությունից ստացա ինձ երկար ժամանակ հուզող մի շարք այնպիսի խնդիրների պարզ պատասխանները, որոնք շեք գտնի ո՛չ էսթետիկական տրակտատներում, ո՛չ էլ թանգարաններում»⁹: Սարյանը այդ խոսքերը չի ասում իր հայրենիքի մասին ջերմ խոսք ասած լինելու համար: Մայր երկիրը, նրա բնությունն ու մշակույթը դարձան նրա ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը և շատ դեպքերում պայմանավորեցին արտահայտչական միջոցները: Դեռ իր նկարչական գործունեության սկզբից, ավելին՝ իր մանկությունից, նա ձգտում էր նրան: Հայաստանից ստացած առաջին տպավորությունների մասին Սարյանը գրել է. «Նոր ընկտման սրությունը ասես համբունկնում էր իմ մանկական աշխարհին»¹⁰: Միայն այն բանից հետո, երբ եվրոպական զեղանկարչության ավանդներով կրթված Սարյանը ճանաչեց ու վերապրեց Արևելքը, նա ղզաց նաև Հայաստանը իր ամբողջ էությամբ: Եվ երբ Սարյանի արվեստում հայկական հիմքի վրա հավասարակշռվեցին Արևելքն ու Արևմուտքը, ու սինթեզվեցին ազգային բնավորության, ձգտումների ու խառնվածքի մեջ, նա դարձավ կատարելապես հայ նկարիչ:

Սարյանի մոտ ազգայինը հանգես է գալիս մտածելակերպի, իրականություն ընկալման ու վերարտադրման միջոցների օրգանական ամբողջության մեջ: Ազգայինի մասին լավ է ասել հենց ինքը՝ Սարյանը. «Ամեն մի արվեստագետ, բացի տեխնիկայի գրագիտությամբ ղինվելուց, պետք է ուսումնասիրի, սեփականը դարձնի իր ազգի կուլտուրան, շնչի այդ կուլտուրայի պատմություն օդը... Ձկա կոսմոպոլիտ արվեստ, կա ազգային-համամարդկային արվեստ... Ազգային ասելով չպետք է հասկանալ անցյալի տրագիդիաների կույր պահպանումը, կամ նոր բովանդակությունը հին կաղապարների մեջ լցնելը... ազգայինը պետք է դառնա ստեղծագործողի ներքին սեփականությունը, նրա ներքին մտածելաձևը իր զարգացման մեջ և ոչ թե մնա որպես նրանցից դուրս գտնվող օրինակելի օբյեկտ»¹¹:

Եվ եգիպտոսում, և՛ Իրանում, և՛ բյուղանդական կայսրերի մայրաքաղաքում, և՛, իհարկե, Հայաստանում Սարյանը շնչեց մշակույթի պատմական օդը: Այս հանգամանքը նրան հնարավորություն տվեց ստեղծել բոլոր տեսակի տեղային և ընդհանուր սահմանափակումներից զերծ մի արվեստ, որը խո-

⁹ Նույն տեղում, էջ 140:

¹⁰ Դրամբյան, Մ. Սարյան, Երևան, 1960, էջ 19:

¹¹ Մ. Սարյան, նշվ. աշխ., էջ 86:

րուսպես աղգային և համամարդկային է միաժամանակ։ Սարյանի որոնումները աղգային ձևամտածողության որոնումներն էին, որի նշանակությունը մեծ է ոչ միայն հայ արվեստի համար։ Աղգային ձևամտածողությունը ոչ միայն տրտահայտված է նրա ինքնատիպ բնափիլիսոփայության, այլև էսթետիկայի, մաներայի, արտահայտչամիջոցների, մեկնաբանման, ընկալման ու վերարտադրման պրոցեսների մեջ։ Դեռևս իր ժամանակին Վոլոշինը նկատել ու դրուվատել է Սարյանի արտահայտչամիջոցների արտակարգ լակոնիզմը։ Քչով շատ ասելու ձգտումը հատուկ է շատ մեծ արվեստագետներին։ Սարյանի արվեստում այդ տենդենցը արտահայտված է առավել ցայտուն կերպով։ «Իսկապես քիչ միջոցներով շատ բան ասելու տենդենցը արվեստի էական կողմերից մեկն էր ինձ համար», — գրում է նա¹²։

Սարյանի գույների մասին շատ է խոսվել։ Նախ պետք է նշել, որ Սարյանը չի անջատում գույն-գիծ հասկացողությունը և, ինչպես ժամանակին նկատել է Վոլոշինը, մի վրձնահարվածով ստեղծում է թե՛ գիծը, թե՛ գույնը՝ ստանալով անհրաժեշտ ձևը. այս հարցում Սարյանը չափազանց հարազատ է Հակոբ Հովնաթանյանին, որի արվեստում նույնպես չկա գիծ՝ որպես այդպիսին։ Դիժուր գույնի սահմանն է և ենթադրվում է գունային մակերեսների միջև, որոնք հավասար են իրենց արժեքով։ Ուշադիր լինելու դեպքում նկատում ենք, որ Սարյանի կտավներում մաքուր և մեծ ինտենսիվությամբ հանդես եկող վառ գույները գրավում են շնչին տեղ, սակայն նրա կտավները իսկապես գունեղ են։ Բանն այն է, որ Սարյանը կտավը կառուցում է գույների հավասար ու համաչափ տեղաբաշխման սկզբունքով, որ ամեն մի գույն արժեք է ստանում ներդաշնակվող կամ կոնտրաստվող միջավայրի մեջ։ Բանը մաքուր ներկի կամ վառ երանգների քսվածքի մեջ չէ, այլ հարաբերությունների, գունային փոխադրեցությունների, որոնց զոզաները ոչ միայն գիտելիքների ու վարպետություն, այլև բնածին զգացողության արդյունք են։ Սարյանը ավելի շատ է գործածում շեղոք ու միջին գուներանգներ, սակայն այնպիսի հարեանության մեջ, որ նրանք ստիպված են շողողալ աղնիվ ու պայծառ փայլով, ու գորշ գույներն անգամ ճառագում են լույս և ուրախություն։ Սկսելով ավելի չեզոքին մոտեցող տոներից, նա հաջորդական անցումներով ուժեղացնում է նրանց հնչեղությունը և հակադրությունների կոլմինացիոն կետերում իրոք ավարտում՝ վառ, ինտենսիվությամբ աչքի ընկնող մի վրձնահարվածով։ Գունային այս սկզբունքը բնորոշ է նաև հայ մանրանկարչությանը, որն իր ամբողջ գունագեղությունը պարտական է հանճարեղ ծաղկողների գունագրական մեծ վարպետությանը։

Սարյանը միշտ չէ, որ ստեղծում է գունային մեծ մասշտաբների սուր հակադրություններ։ Ավելի հաճախ նրա նկարների գունային ընդհանուր կառուցվածքը հիմնված է մանր, համարյա աննկատ հակադրությունների վրա. որոնք նրա կտավներին հաղորդում են մի յուրահատուկ շարժում, ընդհատվող ներքին ռիթմեր։ Նկարիչը խուսափում է որևէ ձև, ծավալ, նույնիսկ գուներանգ կրկնելուց, աշխատելով կտավին տալ որքան հնարավոր է մեծ բազմազանություն։ Սարյանի կոմպոզիցիան զուրկ է կրկնությունից ու սիմետրիայից. հատկապես նատյուրմորտներում, ուր մրգերը և առարկաները դասավորված

¹² Նույն տեղում, էջ 122—123։

են խառնիխուռն, մտածված մի անկանոնություններ: Ամեն ինչ արվում է շարժում ստանալու համար:

Դեռևս առաջին հայաստանյան ճանապարհորդությունների ժամանակ նա նկատում է հայկական հուշարձանների օրգանական կապը շրջապատող բնության հետ: Իհարկե, Սարյանը չէր կարող չզգալ, որ դա ոչ միայն կառուցողների զեղագիտական բարձր ճաշակի արդյունք է, այլ որ այդ տեղադրման մեջ արտահայտվում է մարդու և բնության հավերժական կապի գաղափարը, որն ընկած է նաև Սարյանի ստեղծագործության հիմքում: Նա զգաց, որ այդ հնամենի պարզ ու զուսպ հուշարձանների մեջ մարմնավորված է հայ ժողովրդի հոգևոր կերտվածքը, բարոյական նկարագիրը, հանձարն ու պատմությունը: «Իմ ժողովրդի արվեստը իր լեռների պես հզոր է ու մոռնում են տալ, իր բարոյական կերտվածքի պես ազնիվ ու պարզ» — ասում է նկարիչը: Նա ոչ միայն զգաց ու գիտակցեց հայ մշակույթի հիմնական սկզբունքները, այլև կիրառեց դրանք նորովի և յուրովի: Նրա նկարները նույնպես պարզ են և արտաքին էֆեկտից զուրկ, իսկ եթե էֆեկտավոր են, ապա շնորհիվ իրենց սեղանկարչական բարձր որակի, ամբողջականության և կատարելության, շնորհիվ այն հանգամանքի, որ մեծ տակտով դրված ամեն մի գունահարաբերություն ձեռք է բերում հուզական ուժ:

Վերջին հանգամանքը պատահական չէ: Ինչպես որ Սարյանը արժեքավորում է կտավի յուրաքանչյուր գունահատված, այնպես էլ կոմպոզիցիայի մեջ արժեքավորում է յուրաքանչյուր դրվագ, պատկերված ամեն մի առարկա: «Ինձ հետաքրքրող հարցերից մեկը, — ասում է նա, — օրինակ, տարբեր պլանների վրա, օդային հեռանկարի մեջ, բոլոր առարկաները հավասար արժեքավորման խնդիրն էր: Եվ ահա Երևանում էտյուդներ անելիս նկատեցի, որ հեռվի առարկաները երևում են գրեթե նույնքան պարզ ու ընդգծված, ինչքան առաջին պլանի առարկաները: Դա մի մոմենտ է, բայց էսթետիկական խիստ կարևոր նշանակություն ունեցող մոմենտ»¹²: Այս սկզբունքի կիրառման հետևանքով նա մի կողմ է նետում բնության հեռաստանները սահմանափակող իրական, բայց պատահական դիտակետը, աստիճանաբար հասնելով իր սինթետիկ բնականների՝ իրականության ընդգրկման մեծությանն ու լայնությանը: «Հայաստան» բնանկարում հենց այդպիսի մոտեցմամբ ի մի են հավաքված մեր լեռնաշխարհի ամենաբնորոշ կողմերը: Դիտողի աչքի առաջ պայմանական դիտակետից բացվում են կարծես Գառնիի կիրճը, լեռներ ու վանքեր, որոնք ցանկության դեպքում կարելի է հեշտությամբ ճանաչել, և վիթխարի ընդգրկում ունեցող բնականը վերջանում է Արագածով ու բիրյիական Արարատով: Նկարի կոլորիտը որքան ճշմարտացի է, նույնքան՝ պայմանական: Գույները հնչեղ են, հարաբերությունները՝ կոնտրաստով, բայց սուռանց աղմուկի:

Իր «Գրառումներում» խոսելով Հաղբատի մասին, նկարիչը նշում է, որ «ապշեցուցիչ են գծային ու թմբերը և պարզագույն ձևերը»: Ապշեցուցիչ են և նրա բնանկարների գծա-գունային ու թմբերը, նկարչի երևակայության ստեղծագործական թափը: Դիտողի առջև բացված այդ ճշմարտացի և միաժամանակ ֆանտաստիկ լեռնաշխարհում մարդն զգում է կարծես արարչագործության շունչն ու վեհությունը: Ավելորդ է ասել, որ նրա բնանկարները մոռնու-

¹² Նույն տեղում, էջ 140:

մենտալ են։ Ավելին, մոնումենտալ բնույթ ունեն Սարյանի անգամ նատյուր-մորտները, շխոսելով արդեն մյուս ժանրերի մասին։

«Հայաստան» պատկերում, ինչպես նաև նշանավոր «վարագույրի» մեջ և, այլ բնականորեն Սարյանը կիրառել է ևս մի սկզբունք, որը հատուկ է հայկական ճարտարապետական լուծումներին։ Դա ֆոնի հարցն է։ Ուշադրությունը երկրորդ պլան ֆոն է առաջինի համար և բոլոր տասնմեկ պլաններն ունեն հավասար արժեք, թեև պահպանված է գծա-գունային տարածականությունը։ Երբ դիտում ենք հայկական հուշարձանները, ասպա աչքի է զարնում մի հանգամանք. նրանք միշտ տեղադրված են այնպես, որ հեռվից դիտելիս շրջակա բնությունը դառնում է ֆոն, որի վրա հրաշալի ներդաշնակված է հուշարձանը։ Մոտենալիս յուրաքանչյուր քայլափոխում հուշարձանը երևում է ոչ միայն նոր ռեկուրսներով, իր ձևածավալային ու լուսաստվերային ողջ հարստությամբ, այլև փոխվում է թե՛ նրա ֆոնը, թե՛ հուշարձանի դիրքը այդ ֆոնի վրա և աստիճանաբար այն հայտնվում է երկնքի ֆոնի վրա՝ խիստ ու պարզ սիլուետի ողջ գեղեցկությամբ։ Դիտողի յուրաքանչյուր շարժումը առաջացնում է պլանների փոփոխություններ, անշարժ ու մոնումենտալ հուշարձանը ձեռք է բերում մեծ ու դինամիկ արտահայտչականություն։ Այդ երեույթը հանձարեղ կերպով զգացված ու օգտագործված է Սարյանի կողմից։ Եվ չսխալվեք է զարմանալ, որ նա վիթխարի նշանակություն է տալիս իր նկարների ֆոններին։ Ինչպես մեր ճարտարապետության մեջ, այնպես էլ Սարյանի կտավներում ֆոնի արժեքը հավասարվում է բուն պատկերի արժեքին. հիշենք, օրինակ, Եղիշև Զարենցի դիմանկարը։

~ * * *

Սարյանը ասպարեղ մտավ մի ժամանակ, երբ աշխարհ էին գալիս կուբիզմը և վերացական արվեստը։ Գեղարվեստը աշխատում էր հարմարվել գիտությունը, անտեսվում էին իրական ձևերն ու համաշափությունները։ «Նկարիչը պետք է ստեղծի նոր կապակցություններ, բայց ոչ տեսանլի իրականության տարրերից, այլ ինքն իրեն»։ Ֆրանսիական պոետ Ապոլիների այս խոսքերը դարձան «նոր արվեստի» խորհրդանիշը։ Նկարիչների մի ուրիշ խումբ կոչ էր անում վերադառնալ նախնադար, հայտարարելով, որ նախամարդու տոտեմը հազար անգամ գեղեցիկ է «Սիքստոսյան աստվածամորից»։

Սարյանը պատերազմ չհայտարարեց ոչ «Սիքստոսյան աստվածամոր», ոչ էլ մեծ արվեստի անցյալ որևէ ուղղության դեմ, սակայն այն, ինչ նա ստեղծեց, նոր է՝ թեև իր մեջ ներառնում է հնի լավագույն ավանդները։ «Իմ նպատակն է,— հայտարարում է Սարյանը,— հասնել ռեալիզմի նախահիմքերին։ Ես խոսում եմ արտահայտման այն ուժի մասին, որն առկա է արվեստի բոլոր իսկական երկերի մեջ, սկսած հնագույն ժամանակներից և վերջացրած մեր օրերով»։ Այս դրույթի մեջ խտացված են սարյանական արվեստի ըմբռնումները։ Սեծ արվեստի երկերը չեն հնանում, արվեստը «...մարդկային ողու անմահության պտուղն է ու սնունդը, ...ինքնագիտակցման, ինքնամեծարման դափնեկսավը...», արվեստը «բնության դուգահեռն է և ոչ թե նրա շարունակությունը կան սուրբոգատը»։ Եվ Սարյանը ստեղծեց մի նոր բնապատկեր, ուր լնությունը դիտված է իր հավերժական էպիկական վեհության, բազմազա-

նության ու շարժման մեջ, որպես համընդհանուր ու զգայական մի դոյ՝ վերացարկված ամեն ժամանակավորից ու մասնավորից, դիտված այնպիսի կեսերից, որը արտահայտում է բնության շարժումը: Սարյանը շնչավորում է բնությունը, անցկացնելով այն մարդկային իր զգացմունքների, վերաբերմունքի միջով, ըստ որում միշտ արտահայտելով տվյալ վայրի ամենաբնորոշ տիպական դժերն ու հատկանիշները: Եթե համաշխարհային արվեստը ձգտում էր պարզության, իսկ անկեղծության տենդենցը շատերի մոտ արտահայտվեց իրականությունը արհեստականորեն երեխայի աչքերով դիտելու և պատկերելու ձգտումով, ապա Սարյանը պահպանեց մանկական ընկալման ամիջականությունը, զարմանքի ու հրճվանքի անգնահատելի հատկությունը, իրականությունը պատկերելով մեծի, իմաստնացած մարդու լրջությամբ և հասուն վարպետությամբ:

Զգալու և գիտակցելու կարողությունը Սարյանի համար մարդու ամենամեծ հարստությունն է ու երջանկությունը: Մարդու և բնության փոխադարձ կապը Սարյանը շարունակում է նատյուրմորտների պատկերման մեջ: Ընդհանուր առմամբ շխախտելով ծաղիկների ու մրգերի բնական ամբողջականությունը, նա երբեք չի աշխատում ստեղծել նրանց առարկայական, զգայական ասոցիացիաներ առաջացնող պատրանքը, այլ իրական, կոնկրետ, փաստացի դրությունից տեղափոխվում է մարդկային հրճվալից ու ունենող զգացմունքների աշխարհը, դնելով համապատասխան գեղարվեստական ձևածավալների մեջ: Սարյանի ծաղիկները բնության հրաշքի դիտակցումն են մարդու կողմից ու այդ հրաշքից առաջացած դարմանք-հրճվանքը: «Մարդը բնությունն է, բնությունը՝ մարդը»,—ասում է Սարյանը: Այս սկզբունքով է նա մոտենում և պատկերում մարդուն, դիտելով նրան որպես բնության մի մասը, նրա որքան ընդհանուր, նույնքան և անկրկնելի դրսևորումը:

Հրաժարվելով հին կոնցեպցիաներից, Սարյանը մարդկային դեմքի լոկալ գույները ենթարկեց կտավի ընդհանուր գամմային՝ բոլորովին անտեսելով տրադիցիոն դիմանկարչության ընդունված նորմերը, սակայն հավատարիմ մնալով արտաքին նմանությանը: Նրա համար արտաքին նմանությունը ոչ միայն բանալի է դեպի ներքինը գնալու համար, այլև անհրաժեշտ պարտադիր սոմենտ՝ մարդկային, բնությունից տրված թանկ ու կարևոր ամբողջությունը պահպանելու համար: «Նմանությունը պատճենահանություն չէ, այլ արվեստի սկզբունքային հարց: Առանց նմանության առհասարակ արվեստ չկա...»¹⁴: Սակայն մարդկային արտաքինի մեջ նա խմբագրում, փոփոխում է շատ բան, հրաժարվում շատ մանրամասներից: Նա նկարում է ֆաս, դիտողին ու պատկերվողին թողնելով դեմ առ դեմ ու ոչինչ չթաքցնելով, թե՛ դրական, թե՛ բացասական, թե՛ արտաքինից և թե՛ բնավորության հատկանիշներից: Բնության ու մարդու պատկերումը այդպիսի լայն ու նոր ընդգրկմամբ, գեղանկարչական նոր ու առաջավոր լեզվով և ուրույն միջոցներով՝ Սարյանի մեծ ծառայությունն է:

Սարյանը ստեղծեց Հայաստանի բնության ու մարդկանց անկրկնելի դիմանկարը:

Նա պատկերեց և իր հայրենիքի մարդկանց: Ահա Թորամանյանը, իր ժողովրդի պես մաքառած ու համառ մի մարդ, որը, թեև հիվանդ, բայց կարծես

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 152:

դեպի դիտողն է գալիս անկասելի ուժով ու ժայռային ծանրությամբ: Նայեք Թորամանյանի աչքերի արծվենի հայացքին, որը մատնում է նրա երևակայության վիթխարի թռիչքը, որի մեջ մարմնավորվում, ձևավորվում էր նոր Հայաստանի ճարտարապետությունը: Սարյանի պատկերասրահում ամբողջ Հայաստանն է և բոլոր նրանք, ովքեր կանգնած էին նոր Հայաստանի խանձաքուրի մոտ: Մյասնիկյանն ու Մռավյանը, Գարեգին Լևոնյանն ու Օրբելին, Արուսևսկանյանն ու Փափազյանը, Իսահակյանն ու Չարենցը, Մալխասյանն ու Աբեղյանը: Ոչ մի ուրիշ նկարիչ այդպիսի քանակով բնական, դիմանկար կամ նատյուրմորտ չի ստեղծել Հայաստանի մասին, չխոսելով արդեն դրանց որակի մասին: Սարյանի նկարներից հառնում է վեհ, արևոտ ու հպարտ լեռնային մի Երկիր, դարավոր կյանք ու մեծ մշակույթ ունեցող, մաքառող ու աննկուն մի ժողովուրդ:

* * *

Իր լավատեսական արվեստով Սարյանը ապացուցեց հայ ժողովրդի կենսունակությունը, որովհետև ծնվեց այդ ժողովրդից և եկավ դեպի մայր ժողովուրդը: Իր ամբողջ գիտակցական կյանքը, արվեստը, իդեալներն ու հույսերը նա կապեց հայրենիքի հետ, իր արվեստում արտահայտելով ինչպես նրա, այնպես էլ մարդկության լավագույն տենչերն ու գաղափարները: «Իսկական նկարիչ լինելու համար անհրաժեշտ է ամենից առաջ լինել իր հայրենիքի ազնիվ քաղաքացին, լինել իր ժամանակի առաջավոր գաղափարների կրողը»: Սարյանի այս խոսքերը իր ապրած մեծ կյանքի խորհրդանիշն են: Ամենադժվարին պահերին լինելով իր ժողովրդի հետ, որպես մարդ տառապելով, ապրելով և՛ վիշտ, և՛ դառնություններ, նա իր հավատի մեջ երբեք չերերաց, նրա արվեստը մնաց սլաշժառ ու լավատեսական:

МАРТИРОС САРЬЯН

(К 90-летию со дня рождения)

К. О. КУРГИНЯН

(Р е з ю м е)

Мартирос Сарьян вступил на творческий путь в начале XX в., в эпоху крупнейших социальных сдвигов и научных открытий, когда искусство переживало период противоречий и исканий.

Сарьян создал жизнеутверждающее искусство, став певцом неисчерпаемой духовной силы и красоты человека. Передовое, подлинно национальное искусство Сарьяна, впитавшее в себя лучшие достижения армянской и мировой живописи, определило уровень и современное звучание армянского изобразительного искусства.

С первых же шагов творческого пути интуиция художника-армянина влекла его в Армению и на Восток. Серия восточных картин Сарьяна разрушила утвердившиеся представления о Востоке и покончила с господствовавшим в русском и армянском искусстве ложным ориентализмом. Изучив и осознав сущность и закономерность как ар-

мянского, так и восточного искусства, синтезируя их с лучшими традициями европейского искусства, он создал национальную школу в армянском изобразительном искусстве.

Сарьян сохранил, расширил и широко развил портретный жанр, изображая человека с его внешними и внутренними характерными особенностями. Он создал новый тип пейзажа и натюрморта, где природа предстала во всем своем величии, в вечном движении и многообразии. Сарьян изобразил природу и людей Армении, создав неповторимый образ страны.