

ՌՈՒԲԵՆ ԲՈՒԲՈՒՇՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՎՐԶՆԱԾ Հ. ՄԱՆԹԱՇՈՎԻ ԵՎ ԱԼ. ԾԱՏՈՒՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

(համեմատության փորձ)

19-րդ դարի վերջի արևմտաեվրոպական գեղարվեստական հեղափոխությունը ներթափանցում է նաև հայ գեղանկարչության մեջ:

Առավել ինքնատիպ են այդ թափանցումները Սարյանի արվեստում: Ստեղծագործական վաղ շրջանում («Հեքիաթներ և անուրջներ» շարքում)¹, եթե ակնհայտ են «թՏսցոՈյ չՏջՈ»-ի խմբի անրջային մոտիվների արտացոլումը, մշուշայնության ազդեցությունները, ապա 1907-ից Սարյանի արվեստում ուժեղանում է պոստիմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը, որը հետևում է ոչ այնքան կոնկրետ հեղինակի, այլ առավելապես գեղարվեստական սկզբունքներին: Այստեղ ակնհայտ է թե՛ Վան Գոգի, թե՛ Գոգենի և մասամբ Սեզանի ազդեցությունը²:

Վանգոգյան որոշ արձագանքներ զգացվում են Սարյանի դիմանկարներում՝ 1909 թվականի ինքնադիմանկարում, Հովսեփ Մանթաշովի (1915 թ.) և Ալեքսանդր Ծատուրյանի (1915 թ.) դիմանկարներում: Եթե ինքնադիմանկարի երկարացված վրձնահարվածները ստեղծում են դեկորատիվ ընդհանրացված պատկեր, ապա ընդհանուր դիմանկարը՝ ոճավորված սարերի ֆոնի վրա, ստանում է մոնումենտալ հնչեղություն՝ իր գեղարվեստական մշակվածությամբ հիշեցնելով Վան Գոգի որոշ ինքնադիմանկարներ (օրինակ՝ «Մոխրագույն գլխարկով» ինքնադիմանկար, 1886-1887 թ., և «Ներկայանկով» ինքնադիմանկար, 1888 թ.):

Այս առումով առավել ցայտուն է «Մանթաշովի դիմանկարը»: Մուգ վարդագույն ծաղկազարդ պաստառների ֆոնի վրա պատկերված է Մանթաշովը՝ մեծահարուստ և մեկենաս: Նուրբ ժպիտ և հեզանք ենք նկատում նրա կերպարում: Սևեռուն և փոքր-ինչ հոգնած աչքերը ուղղված են մեզ: Չնայած գունային բազմազանությանը, շնորհիվ նրա, որ դիմանկարը կատարված է մեծ ընդհանրացումներով, այն դիտվում է որպես դեկորատիվ և լուծված մի քանի գույնի շրջանակներում: Դրան են նպաստում պաստառների ծաղիկների գունային կրկնությունները օձիքի վրա, մինևույն կարմիր ներկը, որը, ասես, գունային դոմինանտ, կրկնվում է թե՛ շրթունքների կերտվածքի և թե՛ օձիքի ծաղիկներում: Պատկերման արտաքին պարզության և հանգստության մեջ հնարավորություն ենք ստանում անընդհատ խորանալու կերպարի խառնվածքի մեջ՝ յուրաքանչյուր բացահայտելով սեփական Մանթաշովին:

Պատկերվողի, ինտերիերի և միջավայրի նման սերտ համակցությունն ակամայից հիշեցնում է 1889 թվականի Վան Գոգի «Փոստատար Ժոզեֆ Ռուլենի» (նկ. 2) դիմանկարը: Այդտեղ էլ տեսնում ենք կանաչ ֆոնի վրա ծաղիկներով նկարված պաստառ, որի ներքո պատկերված է փոստատարը: Նույն կերպ կրկնվող գույների օգտագործմամբ Վան Գոգը ստանում է կերպարային ամբողջականություն: Փոստատարի բարի դեմքը, փոքր-ինչ թախծոտ աչքերը, հետին պլանի այդ խանդավառ միջավայրը ստեղծում են ջերմության տպավորություն: Փոստատարը աշխատանքի բերումով միավոր-

¹ Агасян А. В., Матирос Сарьян, Раннее творчество, изд. АН Армении, 1992.

² Վ. Մաթևոսյան, Մարտիրոս Սարյան, ՀՍՍՀ ՍՍ հրատ., Երևան, 1975, էջ 24:

րում է մարդկանց սրտերն ու հոգիները՝ ջերմացնելով նրանց: Վան Գոգը մտածում է, կերպարային՝ կոնկրետ մարդու դիմանկարով նա ստանում է սիմվոլիկ ընդհանրացում, և կոնկրետ անձը դառնում է արդեն խորհրդանիշ: Նույնը տեսնում ենք և Սարյանի կերտած դիմանկարում, որին հաջողվել է ստանալ հավաքական ընդհանրացված կերպար-խորհրդանիշ:

Ինքը՝ Սարյանը, «Գրառումներ իմ կյանքից» գրքում³ նկարագրում է իր բնորդին՝ նշանավոր Ալեքսանդր Մանթաշովի եղբայր Հովսեփին: Այդ երկու մեծահարուստ եղբայրները երևալով «մոսկովյան հորիզոնում», «ոգևորվելով ձիասպորտով՝ ոչնչի հավասարեցրին մինչ այդ ձիաբուծությամբ զբաղվող Լազարների, Լյուբոմիրսկիների հպարտությունը»:

Հովսեփ Մանթաշովը նրան առաջարկում է նկարել իրեն՝ Սարյանին՝ հանդիպելով Ե. Պ. Նոտովայի տանը «ուր հաճախ լինում էի մանրանկարների նրա հրաշալի հավաքածուն դիտելու համար», գրում է Սարյանը: Բայց ի՞նչ հավաքածու, չի ասում (բյուզանդական, մահմեդական, թե եվրոպական): Պայմանավորված ժամին նա «քնած էր»: «Արթնացավ մեծ դժվարությամբ, քնկոտ դեմքով, հորանջեց ու ոտքի կանգնեց: Հագավ իր խայտաբղետ խալաթը՝ ստանալով մագաքաջի (մահառաջայի) տեսք... Վճռեցի, որ հենց այդ տեսքով էլ պետք է նկարել... Այնքան ուժեղ էր տպավորությունը, կերպարն այնքան սուր մեխվեց գլխումս, որ ես կարող էի նկարել առանց նրա ներկայության»: Սարյանը նրան մի կողմից բնորոշում է որպես «բարերար», մյուս կողմից՝ «շրջապատված պորտաբույծներով», նաև իբրև «անգործ ու ձանձրացկոտ, թեթև հաճույքների սիրահար», որին «ոչ մի արժեք ու նպատակ չէին գրավում»:

Նրա բնութագրումը Սարյանը ավարտում է այսպես. «...դատապարտեցի նրան անտեղի փող ծախսելու համար...Իբրև պատասխան, մեծ հպարտությամբ ասաց, թե եղբոր հետ որոշել է իրենց ծննդավայրում՝ Ախթալայում, կառուցել և ֆինանսավորել 30 գյուղական դպրոց: Այդ թույլներից ես զգում էի, որ նրան խորթ չեն մարդկային լավ գծերը»:

Այդ լավ գծերից մեկն էլ այն է, որ Մանթաշովը իր դիմանկարը համարել է «լավ»՝ վստահելով Սարյանի կարծիքին: Նա նկարչին ոչինչ չի պարտադրել, և ստացվել է եզակի մի աշխատանք:

Ծաղկազարդ ֆոնի վրա Վան Գոգը 1889-ի հունվարից ապրիլ ամիսներին ստեղծել է մի շարք դիմանկարներ՝ բժիշկ Ֆելիքս Ռեյի, մադամ Օգուստին Ռուլենի և նրա ամուսին Ժոզեֆ Ռուլենի⁴:

Օգուստինը Ժոզեֆ Ռուլենի կինն էր: Նրանք Վան Գոգի հարևաններն էին: Այդ շրջանում Վան Գոգը թմրադեղերի ազդեցությամբ տեսնում էր հայրուցինացիներ, և նա պետք է լիներ հսկողության տակ: Դա այն ժամանակն էր, որ նա իրեն հունվար ամսին նկարել էր ականջի վիրակապով, ընդ որում՝ ֆոնին ճապոնական նկար: Ռուլեն ամուսինները նրան խնամում էին և՛ հիվանդանոցում, և՛ տանը: Այդ նկարներում զարմացնում է մոնումենտալությունը և դեկորատիվ ֆոնը, որ նոր էին հայտնվել Վան Գոգի արվեստում: Վան Գոգը Ժոզեֆ Ռուլենին նկարել է կիսանդրի, դիմացից: Ընդ որում 1888 թ. նրա դիմանկարները չունեն այն դեկորատիվ ֆոնը, ինչ տեսնում ենք 1889 թ. ապրիլի երեք կիսանդրի դիմանկարներում: Վերջիններս ընդօրինակումներ

³ Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, Գիրք առաջին, «Հայաստան» հրատ., Երևան, 1966, էջ 145-147 (203 էջ):

⁴ Ingo F. Walter, Reiner Metzger, Vincent Van Gogh, The Complete Paintings, 2006 Taschen, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p 640.

են և սիմվոլիկ: Ժյուղերի և ծաղիկների զարդարված ֆոները խաղաղության, ընկերության, բարեկամության «հայտարարներ» են⁵:

Վան Գոգի համար Ժոզեֆ Ռուլենը բնության այն մարդն էր, որը հասկացնում էր՝ «ինչ էլ պատահի՝ հույսդ դիր ինձ վրա», մի մարդ, որ «չարացած չէ, անբասիր չէ, երջանիկ չէ, միշտ չէ, որ ճիշտ է, բայց փառահեղ է, խելացի, զգայուն և վստահող» (1889 թ. ապրիլի նամակը Թեոյին):⁶

Թե՛ Սարյանի Հ. Մանթաշովի դիմանկարում և թե՛ Վան Գոգի 1889-ի ապրիլի փոստատար Ժոզեֆ Ռուլենի երեք դիմանկարներում, ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, էական դեր են կատարել երևակայությունը և հիշողությունը: Վան Գոգի երեք դիմանկարները հիմնված են 1888 թ. գրչով արված դիմանկարի վրա: Նկարիչը հավատարմորեն պահպանել է գրչանկարի կիսանդրի սիլուետը և յուղաներկ արտանկարներում վարվել է ազատ հատկապես ծաղկազարդ ֆոնի հետ, ինչպես նաև մշակումների: Վան Գոգը նույնպիսի ծաղկանկար ֆոնի տարբերակներ ստեղծել էր 1889 թ. հունվարի՝ դոկտոր Ֆելիքս Ռեյի և Ռուլենի կնոջ՝ Օգուստեն Ռուլենի մոնումենտալ դեկորատիվ դիմանկարներում: Սրանցից որպես օրիգինալ Սարյանը պետք է տեսած լիներ դոկտոր Ֆելիքս Ռեյի դիմանկարը, որ այժմ Մոսկվայի Պուշկինի թանգարանում է: Այդ շրջանում Վան Գոգին առաջարկվում էր աշխատել միայն տնային պայմաններում:

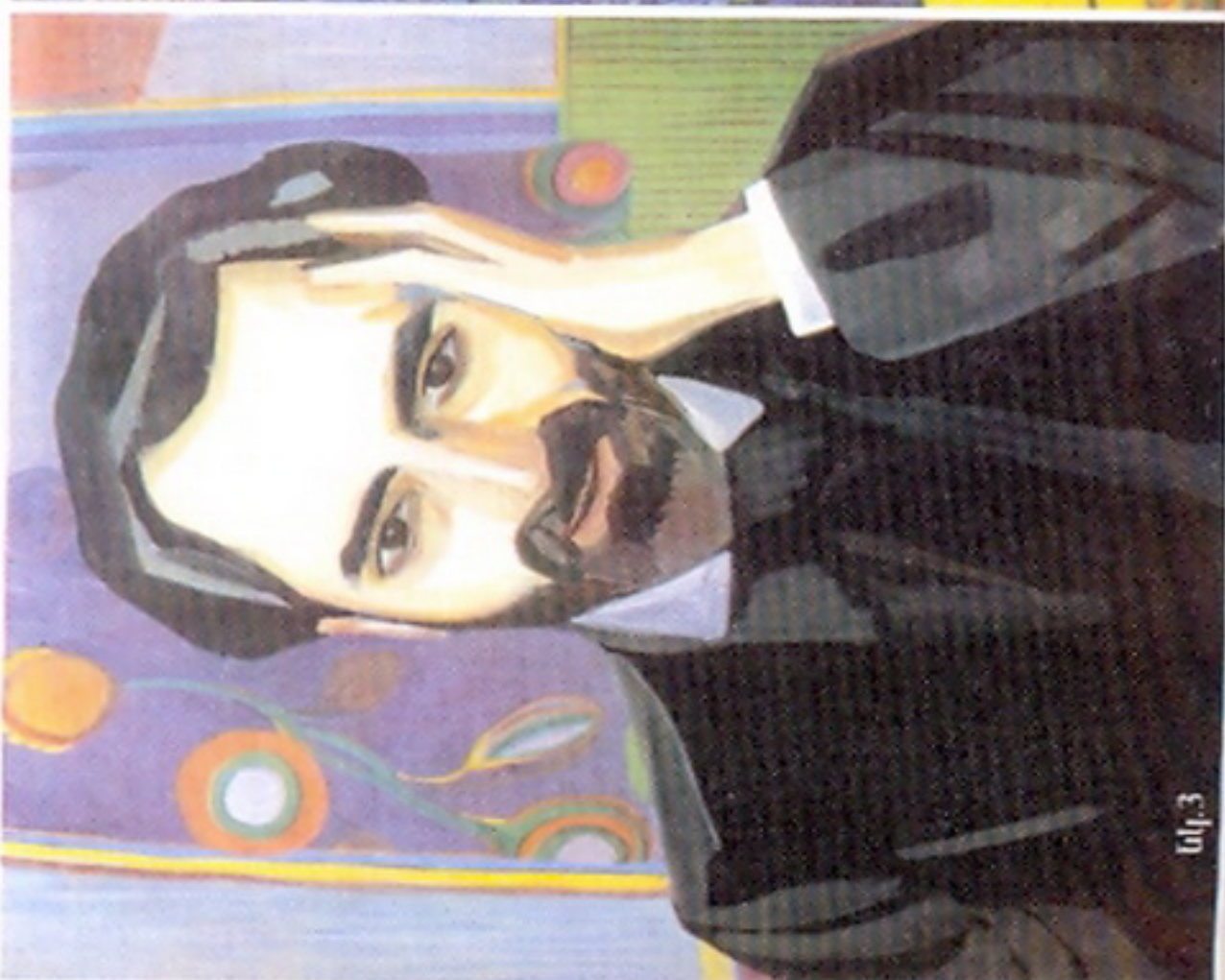
Սարյանը տեխնիկայի, դեկորատիվության ու մոնումենտալության առումով Մանթաշովի դիմանկարում ավելի արմատական է, քան Վան Գոգը Ռուլենի դիմանկարներում: Սարյանը նկարել է տեմպերայով, որը դիմանկարը օժտում է ինչ-որ մնայունության գծերով: Այն ավելի օրգանական-արևելյան է, մի տեսակ անհատ կերպարի հավերժացում՝ իր խալաթով, խոշոր արտահայտիչ աչքերով, մի մարդու, որը բացի գործունյա կամ վայելչական կյանքից, ուզում է ծննդավայրում դպրոցներ հիմնել: Նա նաև նման է «մահառաջայի», ինչը հեռու է Վան Գոգի փոստատար Ռուլենի կերպարից: Սարյանը չի արտանկարում գրչանկարից ու կերպարը զարգացնում իր երևակայությամբ: Թե՛ Վան Գոգը, թե՛ Սարյանը դասեր են առնում նաև Գոգենի ու Բեռնարի դեկորատիվ գյուտերից:

Այլ կերպ է Սարյանի մոտեցումը Ալեքսանդր Ծատուրյանի դիմանկարում (նկ. 3): Այստեղ պատկերված է բանաստեղծ, քնարական, երազկոտ խառնվածքի տեր մարդ: Սարյանի արվեստին բնորոշ գիծը՝ պատկերվողին բնութագրել երկրորդական օգնական էլեմենտներով, նկատվում է և այստեղ: Գլխի երեք քառորդ թեք կեցվածքը ամփոփված է ձախ ձեռքի նուրբ ուրվագծով, և այդ ձեռքի «Տ»-աձև դիրքը կրկնվում է ֆոնի ձևավորման մեջ, ձախ կողմում: Այստեղ էլ գործ ունենք ընդհանրացված կերպարային մտածողության հետ: Դիմանկարը գերծ է մանրամասն մշակումներից, և ստանում է դինամիկ շունչ շնորհիվ ընդգծված գունատոնային մեծ զանգվածների: Կոմպոզիցիոն առումով որոշ նմանություն կարող ենք գտնել Վան Գոգի 1890 թվականին վրձնած «Բժիշկ Պոլ Գաշեի» (նկ. 4) դիմանկարում՝ նույնպիսի քնարականություն, նույնպիսի թեք կեցվածք, նման ընդհանրացումներ: Եթե Սարյանի մտածելակերպը հիմնվում է ստեղծագործական ընդհանրացման վրա, հավաքելով առանձին տարրերը, հասնելով միասնական հորինվածքի, ապա Վան Գոգին ավելի բնորոշ է կամերայնությունը: Սարյանը արտահայտվում էր կենտրոնաձիգ, համայնապատկերային ոգով (բավական է հիշել միայն 1923 թվականի «Հայաստան» կտավը, որտեղ մի հար-

⁵ Նույն տեղում, p. 498.

⁶ Ван Гог, Письма, Изд. Искусство, Ленинград-Москва, 1966, с. 456 (604 стр., 48 цв. илл.).





61.3



61.4

թության վրա է հավաքված այն տիպականը, ինչ բնորոշում է Հայաստանը՝ ժայռեր, նրանցից գողացված մի փոքրիկ հողակտոր, լեռնային գետակ, անտառ, եկեղեցի, պարող-կենարար լավատես ժողովուրդ և անգամ խորքում պատկերված ոճավորված Արարատ): Ամեն մի փոքր, չնչին երևույթ Սարյանը ընդհանրացնում է, միավորում և ներկայացնում որպես մի մեծ ձոն կամ օրհներգ, լինի դա բնապատկեր, թե դիմանկար: Վան Գոգի մոտեցումը այլ է՝ կենտրոնախույս ու դինամիկ, միաժամանակ դրամատիկ: Պատկերումը այնքան անկեղծ է ու կենդանի, որ ակամայից դառնում է հարազատ ցանկացած դիտողին:

Սարյանը սիրում էր 1915-ին կերտած «Ծառուրյանի դիմանկարը», որտեղ նրան «հաջողվել էր տալ ոչ միայն բնորդի արտաքին սուր նմանությունը, այլև նրա մարդկային գեղեցիկ հոգին»: Նկարիչը բանաստեղծին ճանաչել է վաղուց և նրա մեջ տպավորված են եղել, ինչպես ինքն է հիշում, «Ծառուրյանի տիպիկ հայկական դիմագիծը, մաշկի դալուկ թխավուն գույնը, լայն ու հոնքերի տակ ընդգծվող խոր մտածկոտ սև աչքերը, բարակ բեղերն ու կարճ կտրած մորուքը, լայն, մեծ ճակատը, որից սկիզբ էին առնում ու ետ շարժվում սև գանգուրների ալիքները, պոզան, նուրբ, պլաստիկ ձեռքը՝ բոլորն անյապարկ էին արտացոլում կատարյալ արտիստ այդ մարդու ներքին էությունը... Բանաստեղծը հաշվետար՝ հայ մտավորականի դառը ճակատագիր...»⁷:

Այժմ տեսնենք՝ ինչ է ասում Վան Գոգը դոկտոր Գաշեի մասին. «Գաշեն նույնքան հիվանդ ու շշմած (նյարդային) է թվում ինձ, որքան դու և ես, տարիքով ավելի մեծ է... կորցրել է իր կնոջը, բայց իսկական բժիշկ է, և իր գործն ու հավատն են պահում իրեն... Աշխատում եմ նրա դիմանկարի վրա, գլխին՝ սպիտակ գլխարկ, շատ շեկ, բաց գույնի մազեր, ձեռքերը՝ նույնպես բաց մարմնագույն, կապույտ ֆրակ, և ֆոնը՝ կոբալտի կապույտ, հենվել է կարմիր սեղանին, որտեղ դեղին գիրք է և ալ ծաղիկներ: Մա նույն զգացումնքն է արտահայտում, ինչ իմ դիմանկարը, որ նկարեցի այստեղ գալուց հետո» (նամակ Թեոյին, 4 հունիսի 1890, Օվեր-Սյուր-Ռոուզ)⁸:

Պիսսարոյի խորհրդով էր Թեոյին, որ Վինսենտ Վան Գոգը հայտնվեց դոկտոր Գաշեի հսկողությանը: Պիսսարոն գտնում էր, որ մարդու ֆիզիոլոգիայի իմացությունը Գաշեի մոտ ուղեկցվում է հոգու խորքը թափանցելու հետ: Վան Գոգը նրան եղբոր պես է համարում՝ իրենց միջև տեսնելով «ֆիզիկական և նույնիսկ հոգևոր նմանություն»⁹: Ավելին, դոկտոր Գաշեն բարեկամություն է արել «նոր դպրոցի նկարիչների հետ» (ապագայում պոստիմպրեսիոնիստներ):

Վան Գոգը նկարել է դոկտոր Գաշեի երկու դիմանկար և մի օֆորտ:

Գաշեն պատկերված է այն կեցվածքով, որ Վան Գոգը տիպական է համարում խոհուն և փոքր-ինչ մեղամաղձոտ մարդու համար: Ընդ որում Գաշեն դոկտորական թեզ է գրել մեղամաղձության մասին: Ընդունված է ասել, որ Վան Գոգը դոկտոր Գաշեի նկարներում (նրա՝ տարեց մարդու կաղապարում) դրել է իր իսկ անհատական գծերը:

Կյանքի վերջին տարում Վան Գոգը թե՛ իր եղբայր Թեոյին, թե՛ նկարիչ Բեռնարին գրած նամակներում հիշում է Պյուվի դը Շավաննի արվեստը, որը «ելիսեյան դաշտերը», այսինքն իր տեսիլքները մոռացած, «կամեցավ իջնել մինչև մեր մտերմիկ դարաշրջանը, հրաշալի դիմանկար ստեղծեց՝ անվրդով մի ծերունի իր լուսավոր կապույտ ներաշխարհի մեջ, դեղին կազմով վեպ ընթերցելիս, կողքին ջրի բաժակ, մեջը ակվա-

⁷ Սարյան, Իմ կյանքից, էջ 158:

⁸ Վինսենտ Վան Գոգ, Նամակներ, 1999, Սարգիս Խաչենց, Երևան, էջ 312 (474 էջ):

⁹ Vincent Van Gogh, The complete painting, p. 480-483, p. 488.

րելի վրձին ու վարդ»¹⁰:

Դիմանկարներից մեկում ինքն էլ Պյոտլիի նման դրել է Գոնկուր եղբայրների երկու դեղին գրքերը: Գաշեի երկու դիմանկարն էլ նա նկարել է 1890-ի հունիսին: Այսպիսով նա նկարել է մի մարդու, որը բարձր ինտելեկտուալ էր, մեղամաղձության մասնագետ և գրականության և նկարչության սիրահար: Այսինքն՝ հոգևոր մարդու կերպար:

Ծատուրյանը քնարական պոետն է՝ մեղամաղձոտ, սոցիալական անիրավությունները մերկացնող, մի մարդ, որը Գորկուց, Բյուսովից ու Տերյանից առաջ 1890-ական թվերից ի վեր առաջին փորձերը կատարեց հայ գրականությունը և պոեզիան ներկայացնելու ռուս և ռուսախոս ընթերցողին, օգնեց նշանավոր սիմվոլիստ բանաստեղծ Յուրգիս Բալտրուշայտիսին լիտվերեն կազմելու, թարգմանելու իրականացնելու հայ պոեզիայի անթոլոգիան՝ մինչև Գորկու և Բյուսովի ռուսերեն և Արշակ Չոպանյանի ֆրանսերեն անթոլոգիաները: Մինչև Թումանյանի և Իսահակյանի համաժողովրդական փառքը Հովհաննես Հովհաննիսյանն ու Ալեքսանդր Ծատուրյանն էին ժողովրդական բանաստեղծները: Նրանց մի շարք բանաստեղծություններ վերածվել էին քնարական բարձր ոճի ռոմանսների: Այսպիսով, հայ իրականության մեջ Ծատուրյանը շատ ավելի մասշտաբային երևույթ էր, քան դոկտոր Գաշեն, այդ համեստ հոգեբույժը՝ ֆրանսիական իրականության մեջ:

Անշուշտ, ինչպես արձարծվել է արվեստագիտության մեջ, կերպարների բնորոշ և տիպական, նույնիսկ «իկոնային» գծերը որսալու և արտահայտելու Սարյանի բացառիկ տաղանդը հղկվել է իր մեծ ուսուցչի՝ Սերովի ուսուցման մեթոդի ազդեցությամբ: Գծանկարի դասերին Սերովը պահանջում էր բնորդին նկարել արագ, մի քանի րոպեում, այնուհետև առաջարկում էր նույն բնորդին նկարել հիշողությամբ: Բնականաբար նման ուսուցումը նպատակ ուներ ուսանողներին ընտելացնել որսալու բնորդի ամենաբնորոշ գծերը¹¹:

Վան Գոգի որոշ նկարների բնագրերի հետ Սարյանի ծանոթության հարցը արձարծվում է Ա. Աղայանի՝ Սարյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությանը նվիրված մենագրությունում: Մինչև 1909 թ. իր «Ինքնանկարները» և «Հողագործ» նկարը (մեզ չի հասել) Սարյանը տեսել էր Վան Գոգի «Այգեպան», «Ծառերը արևի տակ», «Մաղամ Ռուլենի դիմանկարը» և «Գիշերային կաֆեն»¹²:

Գույնը և արևը այդ երկու մեծ վարպետներին մոտեցնող ուժերն են, նկարիչներ, որոնք բացահայտել են գույնի մեծագույն հնարավորությունները¹³: Մենք փորձել ենք երկու մեծ վարպետների ազգակցությունը և յուրահատկությունները ցույց տալ Սարյանի երկու դիմանկարչական գլուխգործոցների օրինակով:

¹⁰ Վան Գոգ, Նամակներ, էջ 413:

¹¹ Տե՛ս Ա. Բ. Գրասյան, Мартирос Сарьян..., с. 27:

¹² Նույն տեղում, էջ 122-123:

¹³ Նույն տեղում, էջ 122-123: