

75(47.92/5) [unclear] 26196

U-25 [unclear], II.U.

Unclear Unclear 4a 404.





ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՐ
АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱՅԻՆՈՒԹՅՈՒՆ
ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ԵՐԵՎԱՆ 1955 ԵՐԵՎԱՆ

М.С. САРГСЯН

МАРТИРОС
САРЬЯН



75 (47-925) (092 Սարյուն)

Ս-25

Խ.Ս. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԱՅԾԻԳԱԾ Է 1961 թ.

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐԳՅԱՆ

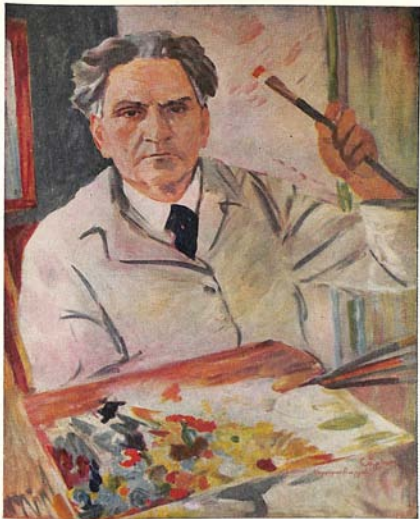


A 19980
3

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ-ի Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ:

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ
ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ





Ինքնանկար, 1942

11/27
23 6





Քերականագոր, 1940

Լրացավ Սովետական Հայաստանի կերպարվեստի խոշորացումը վարպետներից մեկի՝ Լայկական ՍՍԽ ժողովրդական նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի ծննդյան յոթանասուհինը տարին: Իր կյանքի մեծագույն մասը, ժողովրդագիտ 60 տարի, բազմափաստակ արվեստագետը նվիրել է նկարչությանը: Երկարատև և բեղմնավոր զեղարվեստական գործունեության ժամանակաշրջանում նա անցել է ստեղծագործական բարդ ու դժվարին ուղի՝ դառնալով սովետական կերպարվեստի խոշորագույն վարպետներից մեկը: Դեռևս նախասովետական շրջանում Մարտիրոս Սարյանն իր ինքնատիպությամբ ուղույն անել էր դրավում ոչ միայն հայկական, այլև ուսական արվեստի մեջ: Սովետական շրջանում տվելի ուժեղ է դրսևորվում նրա ստեղծագործական անհատականությունը: Սարյանը կերպարվեստի այն վարպետներից է, որոնք Սովետական արվեստի մեջ մտնելով որպես արդեն կազմակերպված նկարիչներ, իրենց բեղմնավոր գործունեությամբ հարստացնում ու զարգացնում են ձևով ազդաշին, բովանդակությամբ սոցիալիստական սովետական արվեստը:

Մ. Մարյանի ստեղծագործությունները, որոնք համակված են կյանքի նկատմամբ առածած մեծագույն սիրով և մարդու հանգեպ խորին հովա-տով, լայն ժողովրդականություն են վայելում ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սովետական Միության մեջ և նրա սահմաններից դուրս:

Մարտիրոս Սարգսի Սարյանը ծնվել է 1880 թվականի փետրվարի 28-ին Նոր Նախիջևանում, աշխատավոր գյուղացու ընտանիքում: Նրա հայրն իր բազմանգամ ընտանիքով ապրում էր մի փոքրիկ տնակում, որը գտնվում էր Գոնի Ռեստովից 50 կիլոմետր հեռավորության վրա: «Դեպի գաշառավոր նետված այդ փոքրիկ գյուղական տնակում ես աճեցի և՛ կաց-րել իմ մանկության ոսկե տարիները,— գրում է Մ. Սարյանը հետադա-յում,— կյանքի այդ պայմանները ինձ հնարավորություն տվեցին դիտե-լու բնությունը, գյուղական աշխատավոր մարդկանց և կենդանիներին»:

Վաղ հասակում կորցնելով հորը, փոքրիկ Մարտիրոսն ապրում է իր ավագ եղբոր՝ Զովհաննեսի, խնամքի ու հսկողության առկա: Այդ եղ-բոր մոտ էլ նա ստանում է տնային նախապատրաստություն՝ դպրոց ընդունվելու համար: 1888 թ. Մարտիրոսն ընդունվում է Նոր Նախիջևանի բազաթային դպրոցը, որտեղ նա սովորում է մինչև 1895 թ.: Սարյանն աշտեղ առաջին անգամ հետաքրքրություն է ցուցաբերում նկարչության նկատմամբ: Դպրոցում դասավանդվող բոլոր առարկաներից նրան ամե-նից ավելի հետաքրքրում էին աշխարհագրությունը և նկարչությունը: Նա սիրում էր երկար դիտել իր ավագ եղբոր աշակերտական նկարները և աշ-խարհագրական գունավոր քարտեզները:

1895 թ. ավարտելով դպրոցը պատանի Սարյանն աշխատանքի է տեղեկում թերթերի և ամսագրերի բաժանորդագրության գրասենյակում: Այդպես, ազատ ժամերին, նա զբաղվում է նկարչությամբ: Սկզբում նա սովորական մատիտով նկարում էր այն ամենը, ինչ գրավում էր նրա ուշադրությունը: Հետագայում սկսում է նկարել գլխավորապես իրենց գրասենյակի հաճախորդների դիմանկարները՝ իր մատիտանկարներում սուր դիտողականությամբ գրանորդելով նրանց նմանությունը: Դա

1 М. Сарьян. Автобиографические сведения, см. Каталог выставок произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, Москва, 1936, стр. 7—8.



Ալեքսանդր Մյուսեֆյան, անանկար 1909

զրազում է զրասենյակ հաճախողների ուշադրությունը և նրանցից շատերը մեծ հետաքրքրություն են ցուցաբերում դեպի պատանի խնթուսակարիչը: Բայց այդ զրազմունքը դուր չէր գալիս զրասենյակի տիրոջը և նա հաճախ էր հանդիմանում պատանուն: Սակայն նկարչության մասին պատանին չի թողնում իր նախասիրությունը: Այդ շրջանից մեզ հասել են մի քանի մատիտանկարներ՝ բնության տեսարաններ և դիմանկարներ: Այդ նախնական մատիտանկարներից առանձնապես ուշադրազ է հայրենական տան նկարը, որի տակ նա գրել է՝ «Հայրենի շինած տունը» (1896): Գեղես թույլ ձևերնով, բայց ուշադիր և սուր դիտողականությամբ ընկալված դուռնական այդ համեստ խրճիթի ճիշտ դժանկարը ինքնին վկայում է պատանու մեջ առկա ծովուզ նկարչական արտակարգ ընդունակության մասին:

Մ. Սարյանի ազգականները և ծանոթները, նկատելով պատանու բուռն հետաքրքրությունը և նկարչական ընդունակությունները, խորհուրդ

են տալիս նրա ավագ եղբորը՝ ինչ զեռով էլ լինի նրան Մոսկվա ուղարկել ասվորելու։ Մի անակնկալ զեպք նպատառում է գրան։ Մի անգամ պատահեց Սարգսնը հաջողությամբ նկարում է իրենց դրասենյակի ծառային, մի ծերուկի, որը հաջորդ օրը հիվանդանում է։ Մետոխապաշտ ծերուկը իր հիվանդության պատճառը համարելով աչն, որ իրեն նկարել է պատանի Մարտիրոսը, գանգատվում է գրասենյակի տիրոջը։ Վերջինս հայհոյելով հարձակվում է պատանի նկարչի վրա և պահանջելով ծերունու դիմանկարը, նրա ներկայությամբ պատռում է աչն ու խտորեն պահանջում, որ իր գործակատարը աչինս ժայղպիսի հիմարությանմբ չզբաղվի։ Այդ զեպքի լուրը շուտով հասնում է նրա ավագ եղբորը, և նա, մտահոգված կրտսեր եղբոր բախտով, վճռում է ուղարկել նրան Մոսկվա։

1896 թ. փետրվարին Սարգսնը մեկնում է Մոսկվա։ Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն ընդունվելու համար նա նախապես պատրաստվում է նույն ուսումնարանի բարձր դասարանի ուսանող, հետագայում հայ անվանի նկարիչ Հմայակ Արծաթբանյանի մոտ։ 1897 թ. հաջողությամբ հանձնելով կոնկուրսային քննությունը՝ ուսումնառարար պատանին ընդունվում է այդ հռչակված ուսումնարանը, որն իր ժամանակի առումով առաջավոր և իր բնույթով ժողովրդական դպրոց էր։ Այդտեղ ուսուցման հիմքը ռեալիստական մեթոդն էր։ Այդ ուսումնարանի անվան հետ են կապված ռուսական ռեալիստական արվեստի կարիքները՝ Ա. Սավրասովի, Վ. Պոլենովի, Վ. Մակովսկու, Ի. Լևիտանի, Վ. Սերովի, Մ. Նետտերովի, Ա. Արխիպովի, Ս. Իվանովի և ուրիշների անունները։ Ուսումնարանն ավարտածներից լավագույնները հետագայում դառնում էին նույն ուսումնարանի դասաւանդներ՝ շարունակելով աշակերտների մեջ սերմանել ռուսական ռեալիստական արվեստի սկզբունքները։

Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում Սարգսնը բարեխաղնությամբ կատարում է իր ուսուցիչներին առաջադրանքները։ Մեզ հասել են նրա դասարանական մի շարք աշխատանքներ, մեծ մասամբ անտիկ քանդակագործության զիպսե մոդելների կամ մերկ տղամարդկանց (բնորդներ) ֆիգուրաների մատիտանկարներ, որոնք աչքի են ընկնում մոդելի ձևերի, կառուցվածքի և առանձին մասերի ու զրանց հարաբերությունների ուշադիր ուսում-



Արքայական, համայնական, 1911

նադիրությամբ: Դրանցից մեկը, մերկ տղամարդու մի մատիտանկար, որ կատարված է 1902—1903 ուսումնական տարում, արժանանում է փոքր արծաթե մեդալի: Նրա արտադասարանական աշխատանքներից ուշադրավ են «Կովը» էտյուդը (1899) և առանձնապես ամառային արծակուրդներից դեպի հարավ ճանապարհորդության ժամանակ կատարած էտյուդները: 1898 թ. Նոր Նախիջևանում նա նկարում է իր մոր և ավագ բրտչ՝ Բագուհու, զիմանկարները, իսկ 1900 թ. հունիսին՝ կրտսեր բրտչը՝ Աննային և մորեղբորը: Այդ յուզանկարչական աշխատանքները վկայում են, որ պատանի նկարիչն արդեն յուրացրել էր ռեալիստական արվեստի սկզբունքը: 1901 և 1902 թվականների ամառային արծակուրդների ժամանակ Սարյանը գալիս է Երևան և ճանապարհորդում Հայաստանում: Նա այստեղ նկարում է «Հրազդան զետի ափին», «Սեան», «Մարբավանք» և այլ էտյուդներ: 1903 թ. նա կատարում է «Բակ Երևանում» գունազեղ էտյուդը: Այդ աշխատանքները դառնում են արևելքի բնությունն ուսումնասիրելու առաջին փորձերը: Դրանցից մի քանիսը նա ցուցադրում է իրենց ուսումնարանի կազմակերպած աշակերտական ցուցահանդեսում:

Դրանք բոլորն էլ հասկանալիան են իրենց մուգ-մոխրագույն կոլորիտով: Մուգ-մոխրագույն էին նաև նույն ուսումնարանի համարյա բոլոր աշակերտների աշխատանքները, որոնք, ինչպես վկայում են ժամանակակից թերթերը, հրապարակ էին բերվում 1901—1903 թթ. աշակերտական ցուցահանդեսներում: Սակայն այդ մուգ-մոխրագույն կոլորիտը մոտ չէր արեալին լույսը և պայծառ գույները սիրող Սարյանի հոգուն: Այդ սրտաճանդով Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի հիմնական կուրսը 1903 թ. ավարտելուց հետո Սարյանը շարունակում է սովորել Վ. Ա. Սերովի և Կ. Ա. Կորովինի զիմանկարչության արվեստանոցում: Միևնույն ժամանակ նա հաճախում է Ա. Վասնեցովի արվեստանոցը, ինչպես նաև անիմալիստ Ա. Ստեպանովի արվեստանոցը: Իր բոլոր ուսուցիչներից նրա վրա առանձնապես ուժեղ տպավորություն է թողնում նկարիչ Վ. Սերովը: Այդ մասին Սարյանը հետագայում գրում է. «Մենք՝ աշակերտներս, շատ ենք տարտական մեր փայլուն ուսուցիչ Վալենտին Ալեքսանդրովիչ Սերովին,



Գարեգին Լեոնյան, կապի տեղակալ, 1912

որը մեզ վրա դարձրած իր մշտական ուշադրությամբ օգնել է մեզ՝ յարեւելու մեր հետաքրքրությունը աշխատանքի նկատմամբ»¹։

Սերովի հետ շփվելը, երա արվեստանոցում ու երա զեկավարությամբ աշխատելը երիտասարդ Սարյանի մեջ ամրապնդում են ուսուցիչական արվեստի սկզբունքները, քրոնք լայնորեն կիրառվում են երա հետագա ստեղծագործություններում։ Սարյանը, ինչպես ինքն է գրում, «հիմնականում ազատվում է մոխրագույնից»։ Երիտասարդ նկարիչը Սերովից ժառանգում է նաև զծանկարի երա բարձր կուլտուրան։ Հասկանալի է, որինակ, 1909 թ. կատարած Ալ. Մյասնիկյանի դիմանկարը (ածուխ)։ Այն ժամանակ զեռես երիտասարդ, մարքսիստ-ռեալիստներ, հետագայում Կոմունիստական պարտիայի անկախորդ գործիչ Ալ. Մյասնիկյանի։

¹ М. Сарьян, Автобиографические сведения, стр. 9.

դիմացվորի բնորոշ, ամբար ու հաստատ գծանկարը և նմանությունը վերարտադրելու ճշգրտությունը կազմում են այդ ստեղծագործության հատկանշական կողմերը: Զարգացանց անգամ միջոցներով, միայն մի քանի տեղծերի ու սպիտակի հարաբերությունների վրա կառուցված այդ դիմանկարում տաղանդավոր երիտասարդ նկարիչը ստեղծել է ուժեղ կամքով, ներքին մեծ էներգիայով լի անձնավորության համարիչ ու արտահայտիչ կերպարը:

Սակայն գունանկարչության մեջ Սարյանը զերծ չի մնում ժամանակի ուսանական արվեստի մեջ երևան եկած մոդեռնիստական, ռուսարարական հոսանքների ազդեցությունից, որն առանձնապես ուժեղանում է 1905 թ. ռեյուցիայից հետո և, հատկապես, ստոլիպինյան ռեակցիայի տարիներին:

Ռուսական առաջին ռեյուցիայի պարտությունից հետո ինտելիգենցիայի որոշ շրջանում սկսվում է հուսալքությունն ու անկումայնությունը: Ինտելիգենցիայի զգալի մասը դուրսվում է ռեակցիոն միատիկայի և պոստնորաֆիայի ճահիճը՝ զաղափարադրելությունը հռչակելով իր դրոշը: Ստոլիպինյան ռեակցիայի տարիներին Շույսա աշխարհ դուրս եկան ժողովրդից հրաժարված արվեստ հանուն արվեստի՝ քննել հռչակած, դրականության մեջ զաղափարադրելություն քարոզող, իրենց զաղափարական և բարոյական ապականությունն անբովանդակ, զեղեցիկ ձևով քղարկող առին գույնի անվոլիտներ, իմաժինիստներ, զեկազենտներ: Նրանց բուրբին միացնում էր անասնական երկյուղը զալիք պրուլետարական ռեվոլյուցիայի հանդեպ¹:

Այդ բուրբին իրենց արտացոլումն են գտնում նույն շրջանի ուսանական և հաշկական կերպարվեստի մեջ: Ռուսական կերպարվեստի քնազավառում կազմակերպվում են բազմաթիվ ռեակցիոն ֆորմալիստական խմբավորումներ և ընկերություններ: Գրանց մեջ մտած նկարիչների ստեղծագործությունները, թեև տարբեր էին իրենց զաղափարական սկզբունքներով, բայց նույն էին զաղափարական էությունը, արտահայտում էին իմպերիալիզմի դարաշրջանի բուրժուական կուլտուրայի ճշգնաժամը: Այդ կարգի նկարիչների ստեղծագործությունների համար բնո-

¹ Ա. Ա. Ժ. Գ. - Ն. Վ. «Ջիզգա» և «Էնեխնգրադ» ամսագրերի մասին, Երևան, 1946, էջ 11:



Ալեքսանդր Մանուքյան, կտավ, տեմպերա, 1913

րոշ էին խեղաթյուրված ձևերը, միասին սիմվոլիկական բովանդակություններ և արևմուտքի բուրժուական անկումային արվեստի առաջ սարկարա բռնարհվելը:

Մտնելով ինքնություն ստեղծագործական կյանք՝ երիտասարդ նկարիչը ներգրավվում է այն ժամանակ «Երկնագույն վարդ» («Голубая роза») մոդեռնիստական խմբավորման, իսկ հետագայում՝ «Արվեստի աշխարհ» («Мир искусства») նկարչական ընկերության շրջանները: Այդ ժամանակ Սարյանը նկարում է մեծ մասամբ ֆանտաստիկ, արևելյան հերթաթային թեմաներով փոքրածավալ պատկերներ, ինչպես, օրինակ, «Պոես», «Փերինների լիճը» (1905), «Գիսաստղը» (1907), «Հովազը», «Ինքնակար» (1909) և այլն, որոնք նա ցուցադրում է «Золотое руно» ամսագրի, ինչպես նաև «Նոր ընկերություն», «Մոսկովյան սալոն», «Ռուս նկարիչների միություն» և այլ ընկերությունների կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսներին:

Սակայն այն «նորարարական» հասանքները, որոնցով Սարյանն այդ շրջանում առավել էր, երբեք չեն բավարարել նկարչին: «Արվեստի աշխարհ»-ի նրանտեղյակն ինչ-որ նոր բան մտցրեց նկարչության մեջ, — գրում է Սարյանը 1936 թվականին, — բայց այդ նորը, բոս էության, քիչ էր տարբերվում անցյալից, որը նույնպես ինձ շէր բավարարում: Այդ բացատրվում է, ամենից առաջ, երիտասարդ նկարչի բուստեղծագործությունների հիմքում ընկած ռեալիստական արվեստի այն խոր արմատների ու առողջ տենդենցների առկայությամբ, որոնք նա ժառանգել էր Մոսկովյան նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանից:

Դրան նպաստում է նաև արևելքի ժողովուրդներին ու բնությանը մոտիկից ծանոթանալը: 1910—1913 թթ. ամառային ամիսներին Սարյանը Հանապարհորդություն է կատարում արևելյան երկրներում (Թյուրքիա, Ադիպուս, Իրան), որտեղ մոտիկից ծանոթանում է արևելքի ժողովուրդների կյանքին, ուսումնասիրում մարդկանց ու բնության առանձնահատկությունները: Այդ Հանապարհորդություններն առատ նյութ են տալիս նոր ստեղծագործությունների համար: Այդ ժամանակվանից սկսած նրա պայտարան գառնում է ավելի պայծառ, զմանկաբը՝ ավելի հզորիս ու հասարատուն («Պարսկուհու գլուխ» 1910, «Խոտ կրող շորիներ» 1910, «Ադիպուսի տնապատը» 1911, «Պարսկաստանում» 1913 և այլն):



Հովհ. Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծության
նկարազարդումը, Թուզթ, տուշ, 1923

Մոտիկից նախաշնչով արենելի կյանքը, նկարիչը հետզհետե հե-
ռանում է հեքիաթայնությունից ու վերացականությունից և մոտենում
արենելի ռեալիստական պատկերմանը:

Այդ շրջանում Սարյանն աշխատում է բացառապես տեմպերայով՝
սովորաբար լիճակով, երբեմն էլ՝ կտավի վրա, իսկ յուղաներկով նկարում է
շատ հազվադեպ: Նրա այդ շրջանի պեյզաժային ստեղծագործություննե-
րից հայտնի են «Փողոց Կոստանդնուպոլսում» և «Արժավենի» նկարները:
«Փողոց Կոստանդնուպոլսում» նկարը (1910) պատկերում է արենելյան
բազարի փողոցներից մեկը: Բազառային պեյզաժը այստեղ ունի պարզ
կոմպոզիցիա: Կտավի երկու կողմերից ղեպի նկարի խորքը ձգվող
արենելյան ճարտարապետության համար քնորոշ բնակելի ու առևտրական
շենքերի շարքը զբաղեցնում է կտավի համարյա մեծ մասը՝ կոմպոզի-
ցիայի կենտրոնական մասում թողնելով նեղ և արևի կեսօրյա կիզիչ ճա-
ռագայթներով լուսավորված փողոցի տեսարանը:

Ավելի արտահայտիչ է «Արմավենի» («նորմայի ծառ») նկարը (1911)։ Սա պատկերում է միահարկ, հողածեփ տներով արևելյան քաղաքի փողոցներից մեկը՝ ամառային կիզիչ արևի տակ։ Նկարի կենտրոնում խիստ ընդհանրացված ձևով պատկերված է փարթամ աճած խորմայի ծառ, որի տակ նստած են մի քանի մարդ։ Դիտակետն ընտրելով վերևից, նա հնարավորություն է ստեղծել դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնել հիմնականի՝ արևելքի համար բնորոշ համբընթաց ուղտի շարժուն գլխի, արմավենու և նրա տակ նստած մարդկանց ֆիգուրաների վրա։ Նկարը կատարված է լայն, մեծ ու ամբողջական երանգներով և կառուցված է նարնջագույնի, կապույտ ու կանաչ գույների հակադրության վրա։ Նկարի կոլորիտային լուծումը ենթարկված է նրա կերպարային բովանդակությանը։ Հիմնական, ավելի պայծառ ու արտահայտիչ գույները, որոնք արտահայտում են արևային լույսը, տեղադրված են կոմպոզիցիոն կենտրոնում։ Նկարիչը հիանալի է ավել արևելքի կոլորիտը, արևաշող կեսօրը։

Հրապուրված արևելքի բնությամբ, Սարյանը, իր պատկերավոր խոսքերով ասած, ձգտում է զոռնագեղ նկարչության՝ գույնի, լույսի ու ձևերի վերաբրտագրման խորացման։ Բայց այդ ձգտումը երբեմն նրան հանգեցնում է բովանդակության նսեմացմանը, որն առանձնապես նկատելի է նույն շրջանի թեմատիկ նկարներում։ Այդ նկարները սշուժն շուտեհն։ Մարդկային ֆիգուրաները, որոնք աշխուժացնում են կոմպոզիցիաները կամ պեյզաժները, չեն եղել նկարչի ուշադրության կենտրոնում։ Մարդկային ֆիգուրան ընկալվում է ոչ թե նրա սոցիալական կամ հոգեբանական բնութագրման տեսակետից։ այլ որպես պայծառ ու զուսպեղ հասված գեղեցիկ կոմպոզիցիայում։ Նկարիչը, անկասկած, ելնում է ուսել իրականությունից, բայց շրջապատի կոնկրետ՝ քաղաքականությունից նա վերջնում է միայն երեույթի գունաղեղ արտաքինը։

Դիմանկարչական ստեղծագործություններում Սարյանը հասնում է մարդկային կերպարների միշտ բնութագրման, թեև, առանձին ստեղծագործություններում, երբեմն կանխատեսված, ինքնանպատակ և քմահաճ վրձնահարվածներով նկարելու եղանակը խանդարում է նրան լրիվ բացահայտելու պատկերվողի կերպարը («Ինքնանկար», 1909)։ Հայ կուլտուրայի անվանի գործիչներից մեկի՝ արվեստագետ Գաբրիել Լևոնյանի գլխավորում (1912, անմպերա) նկարիչը ձգտում է արտահայտչականության իր ինքնատիպ միջոցները օգտագործել նրա բնորոշ գծերը ցայ-



Հայրենասիր, 1923



26486

1980
A 1



Արուս Ռոկանյան, մատիտանկար, 1924

տուն կերպով վերարտադրելու համար: Հետանալով դիմագծերի արտաքին մանրամասնությունները արձանագրող ճշգրտությունից՝ դեմքի խիստ արտահայտության մեջ և թափանցող աչքերում Սարյանը բացահայտել է արվեստագետի բնավորությունը:

Կանանց դիմանկարներում, մասնավորապես Մ. Գ. Մանուշարյանի դիմանկարում (1912, տեմպերա), Սարյանը հասնում է կենսալից կերպարի պատկերմանը: Իր մտերիմ ընկեր, բանաստեղծ Վահան Տերյանի կնոջ՝ Սուսաննա Տերյանի դիմանկարում (1913, տեմպերա), նկարիչը վերարտադրում է առաջին տպավորությունն իր ամբողջ անմիջականությամբ: Գլխի թեքված դիրքում և ակնթարթորեն ընկալված նրա դեմքի արտահայտության մեջ նա ձգտում է բացահայտել երիտասարդ կնոջ հմայիչ կերպարը:

Իր արտահայտչականությամբ ուշագրավ է հայ նշանավոր բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանի դիմանկարը (1915, տեմպերա): Գունանկարչական լակոնիկ միջոցներով կատարված այդ դիմանկարում դիտողին ուղղ-



Վահրամ Փափազյան, մատիտանկար, 1924

ված նրա թախմոտ աչքերն արտահայտում են առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ բազմաշաղկապ հայ ժողովրդի ծանր վիճակով տպրուղ բանաստեղծի խոր վիշտը, որը համահնչուն էր նկարչի ապրումներին:

Իր ինքնատիպ ստեղծագործություններով հայ նկարչիչը շուտով լայն հանաչում է գտնում ուսանկան արվեստի և ուսն նկարիչների շրջանում: Գեոնե իր գործունեությունն առաջին շրջանում, մինչև Հոկտեմբերյան Մեծ սեպտեմբերյան, Սարյանը աչքի բնկեող տեղ էր գրավում մեր նկարիչների մեջ, — վկայում է Ա. Հանաջարյանը: — Այդ ժամանակ շատ բարձր էին գնահատում էկզոտիկան՝ որպես այդպիսին: Հայ Սարյանը տվեց միանգամայն անսովոր գույներ, ոչ մեկի կողմից մինչև այդ շոգազործված ոճ, և այդ ինքնատիպությունը գնահատում էին նրա մեջ: Ռուս առաջավոր գեղարվեստագետ հասարակայնությունը գրավում էին Սարյանի պայծառ, կենսահաստատ, ինքնօրինակ, մյուսներին չնմանվող նկարները: Հենց այդ ինքնատիպությունն ու վարպետությունը նկատի ունե

ոռւս նշանավոր նկարիչ Վ. Ա. Սերովը, որ դեռևս 1911 թ. մի նամակով ողջունում է Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահի համար զեղարվեստական ստեղծագործություններ զնոց հանձնաժողովի անդամ, նկարիչ Ի. Ա. Սաուրովսովին՝ Մ. Սարյանից երկու նկարներ այդ պատկերասրահի համար զննելու առթիվ՝ նա գրում էր. «Շատ ուրախ եմ, որ զննել եք Սարյանի նկարները: Վաղուց արդեն ժամանակն էր զննելու նրա նկարները»¹, 1914 թ. հայ անվանի վիպասան Շիրվանզադեն Մոսկվայից «Մշակ» թերթին գրում է, թե «Տրետյակովյան թանգարանը զննել է նրա (Մ. Սարյանի) նկարներից չհեղքը: Դա արդեն մեծ զեա՜հատություն է հայ տաղանդիս Վ. Սերովի՝ ազդիկը՝ Օ. Սերովյան, իր հոր մասին գրած հիշողություններում նշում է, որ Տրետյակովյան պատկերասրահի խորհրդի անդամ հանդիսացող իր հայրը և նկարիչ Ի. Ա. Սաուրովսովը «միասին գիմնացրում էին հարձակումներին՝ երիտասարդ տաղանդավոր նկարիչներ Սարյանի, Կրիմովի, Մապունովի նկարները ձեռք բերելու համար: Հարձակումները լինում էին կատաղի, հաճախ անհեթեթ, գալիս էին նրանք, ցավոք սրտի, ոչ միայն Գումայի իրավասուներից, որոնք ոչ մի աննշան չունեին արվեստի հետ և մեծ մասամբ ոչինչ չէին հասկանում արվեստից, այլև նկարիչներից: Պայքարը զժվար էր, վրդովեցուցիչ և հոգնեցնող»²:

Անաշին համաշխարհային պատերազմի տարիներին, թյուրքական կառավարության հայաչինչ քաղաքականության հետևանքով, հարյուր հազարավոր հայեր ստիպված գաղթում են Անգրկովկաս: Սարյանը, որն այդ ժամանակ «Գաղթականներին ոգևոլ Մոսկվայի հայկական կոմիտե»-ի անդամ էր, 1915 թ. նորից գալիս է Հայաստան, չինում է Երևանում և էջմիածնում, որտեղ տեսնում է քաղցից ու համաճարակ հիվանդություններից տասնյակ հազարավոր գաղթական հայ երիտանների, կանանց ու ծերունիների մահը: Խորապես ազդված ու ցնցված իր ժողովրդի այդ ծանր վիճակից՝ Սարյանը որպես նկարիչ-քաղաքացի, մինչև վերջ դիտակցում է իր պարտքը ժողովրդի առաջ և աշխատում իր ուժերի սահմաններում օգնել ժողովրդի վիճակը թեթևացնելու, նրա վերածննդին նպաստելու վեհ գործին: Մեկնելով Թիֆլիս՝ ժողովրդասեր արվեստագետը

¹ В. А. Серов, Переписки, 1937, стр. 261—262.

² О. В. Серова, Воспоминания, Москва, 1947, стр. 58.



Իմ բակը, 1922



Միքայել Մանգեկյան: ժառանգար, 1924

Հայ առաջադիւոր նկարիչներ Ե. Թադևոսյանի, Վ. Սուրենյանի, Փ. Թերլեմեզյանի և մյուսների հետ 1916 թ. մասնակցում է «Հայ արվեստագետների միութեան» կազմակերպմանը, որն իր առջև նպատակ է դնում՝ արվեստը մոտեցնել ժողովրդին, ստեղծել նրան հասկանալի, նրա կյանքն ու երազանքն արտահայտող արվեստ և զավառներում նկարիչների ստեղծագործությունների գեղարվեստական ցուցահանդեսներ պարբերաբար կազմակերպելու միջոցով նպաստել ժողովրդի լայն խավերի լուսավորությանն ու առաջադիմությանը: 1917 թ. նկարիչը ակտիվ կերպով մասնակցում է այդ Միութեան առաջին ցուցահանդեսին՝ ներկայացնելով մի քանի նոր ստեղծագործություններ: Մի շարք նոր աշխատանքներով նա մասնակցում է նաև այդ Միութեան երկրորդ ցուցահանդեսին (1919):

Այդ տարիներին Սարյանը միաժամանակ զբաղվում է Հայ անցյալի արվեստի, մասնավորապես հայկական մանրանկարչության ուսումնասիրությամբ: Նկարիչ Վ. Սուրենյանի հետ նա հայկական ոճով ձեռագործ է



Համիկ, մատիտանկար, 1924

«Հայաստանի պոեզիան» («Поэзия Армении») գրական ժողովածուն, որը լույս է տեսնում 1916 թվականին՝ Վ. Բրյուսովի խմբագրությամբ: Այդ նույն տարում սույն մեծ գրող Մարտիկ Գորկու խմբագրությամբ լույս է տեսնում «Հայ գրականության ժողովածու» («Сборник армянской литературы») գիրքը: Այդ ժողովածուները հսկայական դեր են խաղում հայ և սույն ժողովուրդների զարավոր կապերի ամրապնդման գործում:

1917 թ. Մարտինը մեկնում է իր ձեռագլավյուր՝ նոր Նախիչևան (այժմ՝ Ռոստովի Պրոլետարական ուսյունը), ուր նա մեծագույն խանդավառությամբ դիմավորում է Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիան, որը նոր զարագլուխ է բացում համաշխարհային պատմության մեջ:

Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ ռեուլյուցիան Հանապարհ է բացում Ռուսաստանի ժողովուրդների ազգային արվեստի լայն զարգացման համար, աշխատավոր մասսաներին հնարավորություն է տալիս լայ-

նորեն հանդես բերելու իրենց ընդունակությունները և ստեղծագործական անհատականությունը:

Ոգեշնչված Հոկտեմբերյան Մեծ սեպտեմբերյով՝ Մարտիրոս Սարյանը ապրում է ստեղծագործական նոր վերելք: Ռուստովի շրջանում տեղի ունեցող քաղաքացիական կռիվների ժամանակ նա նկարել Ս. Աղաջանյանի և ուրիշների հետ Նոր Նախիջևանում նկարում է քաղաքական ու կենցաղային բովանդակությամբ պակասներ, պաննո և գրում լողունգներ երկրի թշնամիների դեմ:

Կասաբեկով գաղափարական ու ստեղծագործական վերակառուցում՝ Սարյանը սկսում է նկարել տոաշավոր հասարակական գործիչների դիմանկարներ և թատերական ղեկորացիաների էսքիզներ: Գրաֆիկ աշխատանքներից իրենց կենդանությամբ ուշագրավ են հայ նշանավոր կոմունիստ-պոետ Վահան Տերյանի դիմանկարը (1920, մատիտ), ինչպես և «Մի ազգեա դիմանկարը» (1920, մատիտ): Այս շրջանի գոմանկարչական լավագույն ստեղծագործություններից է պատմարան Աշոտ Հովհաննիսյանի դիմանկարը (1920):

Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո, արվեստի բնագավառում Կոմունիստական պարտիայի և Սովետական կառավարության վարած իմաստուն քաղաքականության շնորհիվ, ստեղծվում են նպաստավոր պայմաններ ռեսպուբլիկայում ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստի զարգացման ու ծաղկման համար:

Իր ժողովրդին ծառայելու և նրա գեղարվեստական կուլտուրայի աճմանը նպաստելու բուռն ցանկությամբ տոգորված Մարտիրոս Սարյանը 1921 թ. օգոստոսին, իր ընտանիքով, տեղափոխվում է Երևան, ուր ապրում և ստեղծագործում է մինչև օրս: Այդ տարիներին Երևանում էին աշխատում նաև նկարիչներ Ս. Առաքելյանը, Հ. Գրիգորյանը, քանդակագործ Վ. Մելիք-Հակոբյանը: Միևնույն ժամանակ Երևան են տեղափոխվում նաև նկարիչներ Ս. Աղաջանյանը, Վ. Արիկյանը, Հ. Կոշոյանը, Գ. Գյուրջյանը, Վ. Գալֆինյանը, Տարադրոսը, ճարտարագետներ Ա. Թամանյանը, Թ. Թորամանյանը, Կ. Հալաբյանը, արվեստագետ Գ. Ասոնյանը և ուրիշները, որոնք եղբայրական ռեսպուբլիկաներում ապրող նկարիչներ Գ. Բաշինջաղյանի, Ե. Թադևոսյանի և մյուսների մասնակցու-



Japan, No. 1029



Ռամանու Մելիքյան, մաթեմատիկոս, 1924

Յլամբ 1923 թ. Երևանում կազմակերպում են «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերությունը», որի նախագահն է ընտրվում ահադեմիկոս Ա. Ռամանյանը, իսկ նախագահի օգնական՝ Նկարիչ Մ. Սարյանը: Չնայած նորակազմ Ընկերության անդամների մեջ իշխող հայացքների, զեղարվեստական հասկացողությունների և ստեղծագործական մեթոդների տարբերությանը, «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերությունը» կազմակերպչական զգալի աշխատանք ծավալեց հայ նկարիչների համախմբման, նրանց ստեղծագործությունների հրապարակային-հասարակական ցուցադրումներ կազմակերպելու, նկարիչների նյութական-կենցաղային պայմանների բարելավման և հայ նկարիչների ստեղծագործական աշխատանքը սովետական ուսու նկարիչների ստեղծագործական աշխատանքի հետ կապելու ուղղությամբ:

Նկարիչ Սարյանը միաժամանակ ահաբեկորեն մասնակցում է արվեստի բնագավառում Սովետական Հայաստանի կառավարության և նորակազմ միջոցառումների կենսագործմանը: Նա անմիջական մասնակց-



Եգիշե Չաբենց, 1923

ցություն է ունենում Երևանում Գեղարվեստական ուսումնարանի, թանգարանի, Հնությունների պահպանության կոմիտեի և գեղարվեստական այլ հիմնարկությունների կազմակերպմանն ու հիմնադրմանը:

Սովետական Հայաստանում սկսվում է Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործական կյանքի նոր շրջանը: Ապրելով իր ժողովրդին մոտ և նրա հետ սերտորեն կապված, նկարիչն աշխատում է նոր սղեշնչվածությամբ, իր ուժերը նվիրելով հայրենի արվեստի զարգացմանը: Նա աչքի առաջ տեսնում է իր Հայրենիքի արագ և արմատական վերածնունդը, նրա տնտեսական ու կուլտուրական կյանքի վերելքը և ամբողջ ոգով ու բախցած աշխատում և ստեղծագործում է այնքան լսելի, որ հենց միայն 1924 թ. Երևանի գեղարվեստական ցուցահանդեսում նա միանգամ

միջ ցուցադրում է 40 գունանկարչական և զրաֆիկական նոր աշխատանք: Նկարչի ստեղծագործության մեջ տեղի է ունենում ուժեղ րեկումն: րեկումն է նրա թեմատիկան, լայնանում հետաքրքրությունների շրջանը: Այս տարիների ստեղծագործություններում նկատվում են արվես-

առաջնախի նոր հարաբերությունը մարդկանց ու իրականություն հեղափոխում, նրա նոր հասկացողություններն արվեստի խնդիրների մասին: Հայաստանի բնության ընկալման թարմությունը, կենսահաստատ լուսնատեսությունը և զեղարվեստական արտահայտչական նոր միջոցների որոնումը կազմում են այդ տարիների Սարյանի ստեղծած պեյզաժային լուսնային ստեղծագործությունների առանձնահատկությունը: Այդ են ազդացուցում «Հայաստանի տեսարաններից» (1922), «Լեռներ», «Արայի սարը» և հատկապես «Արագած» (1923) պեյզաժները, որոնք դրսևում են դիտողի ուշադրությունը իրենց մոտիվների նորությունը և ճշմարտությանը: Անմիջականորեն բնությունից ընկալված այդ համեմատաբար փոքրածափալ նկարներում Սարյանը մեծ սիրով ու ջերմ զգացմունքով է պատկերել Արայի սարի ամեն մի թուփը, Արագած լեռան ձյունածածկ բարձունքները և զրանց վրայով դանդաղորեն հոսող սպիտակ ամպերը, լեռան ստորոտի կանաչի թարմությունը, լեռների միջև ընկած դաշտավայրերը և լեռնային հատակ, թափանցիկ օդային տարածությունը: Այդ զեղեցիկ աշխատանքները դիտողին համակում են հայրենի բնության հրապույրն զգալու ուրախությունը:

Պեյզաժային մի քանի աշխատանքներում, ինչպես օրինակ՝ «Հայաստան» նկարում (1923) Սարյանն ստեղծում է հայրենի բնության տեսարանների ընդհանրական սինթետիկ կերպարը: «Հայաստանը» ներկայացնում է լեռնային բնության հոյակապ մի տեսարան: Իրար հաջորդող արածայր լեռների ֆոնի վրա, խոր ձորում արագորեն հոսող գետակի ափին, հայկական գյուղական տան հարթ կտրին մի խումբ հայ գեղջուկներ և զեղջկուհիներ շուրջպար են բռնել: Ամբողջ նկարը ոգողված է արևային տաք ու պայծառ լույսով: Պատկերի հարթային զեկորատիվ լուծումն ալտանդ, ինչպես մյուս աշխատանքներում, արվեստագետին մատեցնում է թատերական-զեկորացիոն նկարչությանը: Պատահական չէ, որ պեյզաժային նույն պլանով Սարյանը միաժամանակ նկարում է Երեսնի Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի մեծ վարպետը, որը օգտագործվում է մինչև 1930-ական թվականները: «Իմ բակը» (1923), «Դափառային քաղաքի փողոցը» և այլ ժանրային բնույթի աշխատանքներում Սարյանը ցույց է տալիս հին Երևանի բնակիչների կյանքի ու կենցաղի առանձին տեսարաններ:



Угледобывающий завод, 1935

Իրականությունն նոր ընկալումն սովելի ուժեղ զդացվում է հայ կույ առարախի նշանավոր անձանց գիմանկարներում: Ազդիչն Զարենցի գիմանկարում (1923) պոետի խելացի և արտահայտիչ աչքերում բացահայտելով նրա ներքին ուժը և ինտելեկտուալ կողմը, նկարիչն ասեղծել է սովետական էպոխայի ամենատաղանդավոր բանաստեղծներից մեկի համոզիչ ու կենդանի կերպարը: Բանաստեղծի գեմքը նկարված է վրձինի լայն և հաստ քաղածքով: Նկարելու այդ էդանակի որոշ կոպտությունը չի խանգարել նկարչին հասնելու բնութագրման մեծ ճշմարտացիության:

Գրաֆիկական աշխատանքներից զեղարվեստական խոշոր արժեք են ներկայացնում հայ անվանի դերասաններ Վ. Փափազյանի, Մ. Մանվելյանի, զերասանուհիներ Ա. Ոսկանյանի, Հասմիկի, դրականագետ Ա. Կարինյանի, կոմպոզիտոր Ռ. Մելիքյանի, լուսժողկոմ Ա. Մանվելյանի և ուրիշների գիմանկարները (մատիտ), որոնց մեջ նկարիչն անսահման ճիշտ, հստակ զմանկարով ասեղծել է առաջավոր մարդկանց կերպարները՝ նմանություն հեռ վերարտադրելով նաև նրանց բնավորությունը: Վ. Փափազյանի գիմանկարում լակոնիկ ռճով պատկերված են մեծ արախոտի հատկանշական գիմաղծերը: Նկարիչը կարողացել է նրա գլխի, դինամիկ կնցվածքի և զմանկարի արտահայտությունը որոշյալմբ դրսևորել արախոտի ասեղծագործական լարվածությունը: Պարզ և լակոնիկ է նաև արախոտուհի Ա. Ոսկանյանի գիմանկարը: Նրա հստակ և սիմիկ զմանկարը որում է կերպարը: Հմուտ նկարիչը հիանալի է որացել արախոտ Մ. Մանվելյանի ինքնատիպ և անկրկնելի գիմաղծերը: Այլ բարձրարվեստ գրաֆիկ աշխատանքները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ոչ միայն սկզբնավորվող սովետահայ գրաֆիկայի համար, այլև պատվավոր անդ են գրավում սովետական գրաֆիկայի պատմության մեջ:

1924 թ. ՍՍՌԿ Կոռավարության որոշմամբ, Սարյանը մի խումբ ուսանկարիչների հեռ գործուղվում է Իտալիա՝ մասնակցելու Վենետիկի միջազգային ցուցահանդեսին: Իտալիայում մնալով երկու ամիս՝ նա լինում է նաև Ֆլորենցիայում, Հռոմում, տեսնում և ուսումնասիրում անաիկ աշխարհի և Իտալական վերածննդի գարաշրջանի արվեստի լավագույն հուշարձանները, ժանոթանում է իտալական ժամանակակից արվեստին: Միշտ որոնող հայ նկարիչ վրա տաանձնագրես ուժեղ ստավորություն են թողնում իտալական վերածննդի շրջանի արվեստի ասեղծագործությունները: «Այդ հանձարեղ գործերի հիմքում կա խորունկ սեայիղմ և այդ է, որ այս գոր-



Արամայ Մասիսյան, ժառանգակար, 1923

ձերն անհունորեն հրապուրիչ և հաճախեցական է դարձնում», — գրում է Մարտիրոս Սարգսյանը Խաչիսայում տեսած վերածննդի արվեստի մասին¹։

Բարձր գնահատելով սեպուխտական ստեղծագործությունները, Սարգսյանը միևնույն ժամանակ գույնանկարչության մեջ աուրք է ապրիս զեկոթաթիվի գմին Գրանում էլ հենց արաաաայալում են նկարչի այդ շրջանի ստեղծագործության մեջ եղած հակասությունները։ Հետեելով զեպարվեստական խնդրի պայմանական ու զեկորատիվ-հարթանկարչական լուծմանը, նկարչը որոշ ստեղծագործություններում բնության խոր թափանցումը փոխարինում է թեմայի արտաքինապես էֆեկտային, պայմանական, ընդգծված գույնային լուծմամբ («Նրեան» 1925, «Քարալուն» 1926)։

¹ Մ. Սարգսյան, Դանապարհորգության ազգագործություններ, Հնորք, 1923, № 3—6, էջ 39։

Դեկորատիվիստական այդ որոնումները նրան մոտեցնում են մի խումբ ուսման նկարիչների կողմից Մոսկվայում կազմակերպված «Զորս արվեստաներ» ընկերությանը (Պ. Կուզնեցով, Կ. Պետրով-Վոդկին, Ն. Ուլյանով և ուրիշներ), որը կանգնած էր «գեղեցիկ սեպիգի» ստեղծագործական պլաստֆորմի վրա: Անտեսելով բովանդակությունն ու սյուժեն, այդ ընկերության որոշ նկարիչներ պաշտպանում էին ձևի առավելության գաղափարը բովանդակության նկատմամբ: Այդ դիրքավորումը նրանց տանում էր դեպի էսթետիզմը, դեկորատիվիզմը, գեպի երևույթի միայն գեղեցիկ արտաքինի ցուցադրումը, որը վերջ է վերջո հանգում է նկարի գաղափարական բովանդակության բացառմանը:

Մասնակցելով այդ Ընկերության և ուսման նկարիչների մոսկովյան այլ ցուցահանդեսներին, Սարյանը, սակայն, իր ինքնատիպությամբ և լավագույն ստեղծագործություններով անճիշտպես իր վրա է հրավիրում ուսման հասարակության ուշադրությունը: Մոսկվայի գեղարվեստասեր հասարակությունը, ինչպես նշալի բնութագրել է «Իզվեստիա» թերթը 1925 թ. արտահայտելով մայրաքաղաքի հասարակայնության ընդհանուր կարծիքը՝ նրան գնահատում էր որպես «խիստիկան արևելյան նկարիչ», Սովետական Հայաստանի «ազգային նկարիչ», որպես «նոր, իր վրա դնող և վերածնվող Հայաստանի արդյունքը»: Ա. Լուսաշարսկին Սարյանի նկարներն ընտրում է Տրետյակովյան պատկերասրահի և մյուս թանգարանների համար: Ռուս նկարիչների մոսկովյան ցուցահանդեսներին, իսկ 1927 թ. «ՍՍՌՄ Ժողովուրդների արվեստը» ցուցահանդեսին նրա մասնակցելը նկարչին տալիս է հնարավորություն՝ հանդես գալու Մոսկվայի գեղարվեստասեր հասարակության առջև, լսելու մայրաքաղաքի գեղարվեստական քննադատության գնահատականն ու գիտողությունները և ամրապնդելու ստեղծագործական կապը ուսման սովետական նկարիչների հետ:

1926 թ. Սարյանը երկրորդ անգամ մեկնում է արտասահման, այս անգամ Փարիզ, որտեղ մնում է մեկ ու կես տարի: Փարիզում նա մոտիկից ծանոթանում է ֆրանսիական ժամանակակից արվեստին, տարբեր ուղղությունների նկարիչների ստեղծագործություններին, որոնք ամենամիա առատությամբ հրապարակ էին հանվում մայրաքաղաքի սալոններում: Փարիզի գեղարվեստական թանգարաններում և առանձնապես Լուվ-



Alfred Rosenberg, 1934

րի թանգարանում նա ծանոթանում է Հին ու կլասիկ արվեստի լավագույն ստեղծագործություններին. դա նպաստում է նրա մտահորիզոնի ընդլայնմանը: Փարիզում նա, միաժամանակ, նկարում է նոր նկարներ, և կազմակերպում իր ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդեսը: Դժբախտաբար, նրա փարիզյան աշխատանքները, թվով 35 նկար և էսյուզ, բացառությամբ Փարիզում մեացածների, 1928 թ. Հայրենիք վերադառնալիս ճանապարհին ոչնչանում են՝ Կոստանդնուպոլսի նավահանգստում շոգենավի մեջ ծագած հրդեհի պատճառով:

Հայրենիք վերադառնալուց հետո Սարյանն սկսում է նոր հոսանքով տշխատել՝ ստեղծելով հայրենի բնության և մարդկանց ճշմարտացի կերպարներ: «Հին Երևանի մի անկյունը» նկարում (1928) քաղաքային պեյզաժի ֆոնի վրա նա պատկերում է կենցաղային տեսարան, սուր դիտողականությամբ տալով Հին, անհնաոցող քաղաքամասի խեղճական պատկերը: Կոմպոզիցիայի պլաստիկականությամբ և բոլորոշ ռիթմով հատկանշական այդ նկարը ողողված է առատ լույսով ու արևային պայծառ ճառագայթներով: Այդ նկարում զգացվում է արևաշող Հայաստանի շոգ կենսորը: «Գարունը» (1929) ներկայացնում է Երևանի քաղաքամերձ տեսարաններից մեկը վաղ գարնանը: Թաղմ կանաչով ծածկված քաղաքամերձ տարածությունը, դեպի դաշտ գնացող գոմեշները ու մարդկանց ֆիգուրաները նկարված են կենդանի և արտահայտիչ ձևերով: Դաշտային կանաչի և ծառերի թարմության, նրբորեն տրված երանգների փոխհարաբերության ու օդառատ տարածության ռեալիստական վերարտադրման մեջ արտահայտված է վաղ գարնան համակող շունը: Գարնանային նոր կյանքի զազափարն է կաղմում այդ նկարի հիմքը:

Սարյանն իր լավագույն նկարների հետ մեկտեղ այս շրջանում ստեղծում է նաև պատկերներ, որոնք կրում են էսյուզային բնույթ: Նա ավելի շատ նկարում է էսյուզներ, քան թե մշակում դրանք որպես պատկերներ: Բացի այդ, հակումը դեպի լույսի և գույնի ծայրահեղ ինտենսիվ վերարտադրումը և գունանկարչական ձևական կողմերով ու շրջապատող աշխարհի գունազեղությամբ հրապուրվելը նրա ստեղծագործությունը հանգեցնում են թեմատիկայի որոշ սահմանափակության: Այստեղ ոչ պակաս նշանակություն է ստանում իր վերջին ճանապարհորդության ընթացքում արևմտադե և արևելադե արվեստի, մասնավորապես Ֆրանսիայի



Ն. Ա. Կուզնեցով, 1927

ժամանակակից աշխատից կրած ազդեցությունը: Նկարիչն ինքն է գրում, որ Փարիզի վարպետների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը ավելի է ամրապնդում իր ստեղծագործական համոզմունքները: Այդ համոզմունքների հիմքում ընկած էր «լույսի և գույնի պրոբլեմը», բնության անկրկնելի պահերի վերաբառագրման մեջ գունանկարչական տեխնիկայի առավելագույն թափանցիկությունն ու հստակությունը, արևից լուսավորված ստարկաների գույների ծայրահեղ ինտենսիվության ընդդիմը և ձրգտումը սինթետիկ պեյզաժի նկատմամբ: «Բնության պատկերման մեջ ես հեռանում եմ նրա պատճենավորումից, — գրում է Սարյանը. — ես ձրգտում եմ պեյզաժի կազմակերպմանը, բնության կյանքում եղած անկրկնելի պահերի վերաբառագրման մեջ գունանկարչական տեխնիկայի թափանցիկությունն ու հստակությունը, ինձ միշտ հետաքրքրել է լույսի և գույնի պրոբլեմը, իմ խնդիրն է եղել դիտողին պահանջել առաջնային շերտ հա-

առաջաքննելը, որոնք առաջացնում են արեւից լուսավորված առարկաների գույնի անսահման ինտենսիվություն»¹։

Մ. Սարյանը, սակայն, չի մնում իր այդ հայացքների վրա։ Նրա շուրջը եռում է կյանքը։ Սովետական իրականությունը և սոցիալիստական կուլտուրան հակառակն ազդեցություն են ունենում նկարչի ստեղծագործության վրա։ Նա, ինչպես ճիշտ է նկատել Ա. Լունաչարսկին, աճում է իր հայրենի երկրի հետ։ «Այն շափով,— գրում է Ա. Լունաչարսկին,— ինչ շափով հասակ են դառնում նոր Սովետական Հայաստանի կերպարանքի դժերը, նույնպես հասակ է դառնում և Սարյանի կերպարը՝ որպես սովետական նկարչի»։ Ոչ պակաս նշանակություն է ունենում նաև զեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին Սովետական Միության Կոմունիստական պարտիայի Կենտկոմի 1932 թ. ապրիլի 23-ին կայացրած պատմական որոշումը, որը ոչ միայն շրջադարձային նշանակություն է ունենում սովետական արվեստի զարգացման համար՝ դառնալով հետագա մեծ պատմության սկիզբը, այլև խոշոր բեկում է առաջացնում առանձին նկարիչների, նրանց թվում և Սարյանի ստեղծագործական կյանքում։

Նորապես ուսումնասիրելով ու ճանաչելով կյանքը՝ Սարյանը 1930-ական թվականներին ալվելի շատ և համարձակորեն է անդրադառնում Սովետական Հայաստանի ժամանակակից կյանքի թեմատիկային, սոցիալիստական իրականությանը։ Նրկրի սոցիալիստական շինարարության և ինդուստրիալիզացիայի թեմաներն ալվելի ու ալվելի մեծ տեղ են գրավում այդ շրջանի նրա ստեղծագործություններում։ Նա նկարում է «Գործարանում», «Պետական թատրոնի շինարարության տեղի հողային աշխատանքները», «Գնատու կամուրջի շինարարությունը», «Կիրովականի բեմիական գործարանը», «Ալազիրդի» և այլ նկարներ։ Սովետական Հայաստանի արդյունաբերական խոշոր կենտրոններից մեկը՝ Ալազիրդին, նկարիչը պատկերել է բազմիցս՝ այդ թեմայով մի քանի նկարներ նա ստեղծել է որպես ինդուստրիալ պեյզաժ։ Այդ նկարներում նրան հնաաքրքրել է սովետական մարզու ջանքերով վերափոխված բնությունը՝ լեռի ժայռերի կամ անտառների ծոցում կառուցված գործարաններն իրենց ծխացող ծխնելույզներով, նորակառույց բանվորական սփանը, արդյունաբերական կենտրոնի աշխատանքային առօրյան, որոնք



Բուրիս Միշկով, 1939

նոր կերպարանք են տալիս Հայաստանի բնությանը: «Անավերդի» նկարում (1935) հեղինակը պատկերում է կանաչադուրկ սարերի լանջին գտնվող նորակառույց պղնձաձուլարանի և բանվորական ավանի ընդհանուր տեսարանը՝ ստեղծելով գեղեցիկ ինդուստրիալ պեյզաժ:

Սարյանի թեմատիկ ստեղծագործություններից ուշագրավ է «Կոտեռեսաականների հանդիպումը Զորագէտի հիգրոկայանի շինարար բանվորների հետ» նկարը (1936): Նկարիչը նպատակ է դրել՝ ցույց տալ բանվորների սերտ կապը կոլտեստեսականների հետ: Մեծածավալ յուղանկարի կենտրոնում պատկերված է Զորագէտի նորակառույց հիգրոկայանը, նրա առջև մի խումբ կոլտեստեսականներ և բանվորներ թե-թեի տված շուրջպար են բռնել: Նկարի հիմնական սյուժեն հենց այդ խմբական պարն է և նկարիչն իրավամբ ընդգծել է ոչ թե պարը՝ որպես այդպիսին, այլ պարող մարդկանց ցնծությունը, նրանց ուրախությունը: Այսպիսով, խմբական պարն այստեղ օգտագործված է որպես միջոց արտահայտելու Սովետական Հայաստանի աշխատավորության՝ բանվորների, կոլտեստեսականների ու ինտելիգենցիայի ուրախությունը, նորակառույց հիգրոկայանի գործարկման առթիվ նրանց մեջ առաջացած բնական խանդավառությունը: Նկարի լուսավոր կոլորիտը լրացնում և ուժեղացնում է առնական կենսուրախ տրամադրությունը: Սակայն նկարի կոմպոզիցիայում, ինչպես և առանձին ֆիգուրաների մշակման մեջ նկատվում են որոշ թերություններ: Կոմպոզիցիան միաձույլ չէ: Պարող մարդկանց խմբի և պեյզաժի ֆոնի միջև չկա անմիջական կապ: Փետր, որ պատկերված է նրանց միջև, բաժանում է նկարը երկու մասի՝ պարող մարդկանց ակտիվ մասնան բաժանում է պեյզաժից, որը պատկերված է այստեղ միանգամայն հանգիստ: Չնայած դրան՝ նկարը, ընդհանուր առմամբ, դիտողի վրա թողնում է կենսուրախ և զվարթ տպավորություն: Այս նկարում, ինչպես և Սարյանի մյուս բազմաֆիգուր թեմատիկ նկարներում, մարդիկ պատկերված են հարթային: Այդպես է նաև «Պուշկինի հանդիպումը Գրիբոեդովի դադադին» նկարը (1937), որտեղ իրականության հարթային մշակումը ուղղակի խանգարել է նկարիչին՝ տալու զառափարտացույց կատար, ուսույնատական ստեղծագործություն:

1934 թ. Սարյանը մեկնում է Թուրքմենական ՍՍՌ, որտեղ նկարում է «Փողոց Աշխաբադում», «Թուրքմենական բակ Աշխաբադում», «Բանջարեղենի հավաքը Թուրքմենիայում» և այլ նկարներ, դրանց մեջ, ինչպես



Քարո Քարոմանյան, 1934

և ինդուստրիալ, շինարարական կամ կենցաղային թեմաներով նկարներում պեյզաժը դերակշիռ տեղ է գրավում:

Սոցիալիզմի կառուցման շրջանում երջանիկ ու ստեղծագործական կյանքով ապրող նոր, սովետական մարդու նկատմամբ տաժաժ խորը հարգանքն ու սերը նոր ուժով Սարյանին մղում են դեպի դիմանկարչությունը: «Լեռքին շրջանում ինձ շատ է գրավում կենդանի մարդը, — գրում է նա 1940 թ., — ես մեծ հաճությամբ կտավի վրա պատկերում եմ բնության արքային՝ մեր զարաշրջանի մարդուն, որը կառուցում է նոր ու երջանիկ, արևային կյանք»¹: 1930-ական թվականներին Սարյանը նկարում է բազմաթիվ դիմանկարներ, դիմավորապես հայ կուլտուրայի գոր-

¹ Ի. Մ. Սարյան, Ստեղծագործական խոհեր, «Սովետական արվեստ», 1940, № 6-7, էջ 61:

ծիշները կերպարները Այս շրջանում դիմանկարչության վարպետն իր առջև խնդիր է դնում բազմակողմանիորեն և լրիվ կերպով լուծել դիմանկարչական արվեստի հիմնական պրոբլեմներից մեկը՝ նմանությունը։ Մարչանը չի սահմանափակվում մարդու միայն արտաքին ֆիզիկական նմանության վերարտադրմամբ։ «Ամեն մի դիմանկարի մեջ, — գրում է նա, — որը նկարում եմ, ես ցանկանում եմ, ամենից առաջ, վերարտադրել ոչ միայն արտաքին նմանությունը, այլև տվյալ մարդու ներքին կերպարը»։ Չգտելով վերարտադրել տվյալ մարդու ներքին կերպարը նկարիչը, քնականաբար, հակվում է դեպի նրան հատուկ, բնորոշ գծերի և անհատականության վերարտադրումը։ Մ. Մարչանը նմանության պրոբլեմը դիտում է մարդու արտաքին-ֆիզիկական և ներքին-հոգեկան կերպարի գիտելիատիկական միասնության մեջ։ Նկարիչն առաջնորդվում է այն մտքով, թե ամեն դիմանկարի հիմնական և իսկական արժանիքը, այնուամենայնիվ, քնականի հետ ունեցած նմանությունն է։ Սակայն սովետական մարդը, ինչպես ճիշտ նկատում է նկարիչը, միայնակ, առանձնացած և ինքնամփոփ ապրող և աշխատող չէ։ Նա ապրում է հասարակության մեջ և կատարում ժողովրդի առջև առանձնաժպարտականությունը։ Աշխատանքը, ինչ բնույթի էլ որ լինի, մարդու հասարակական պարտքն է և բնորոշում է նրա հասարակական դեմքը։ Այդ պատճառով սովետական մարդու անհատականությունը սերտորեն կապվում է նրա հասարակական դերի հետ և հանդես են գալիս միասնաբար։ Դրանով իսկ Մարչանի լավագույն դիմանկարները մարդու անհատականության հետ մեկտեղ ցույց են տալիս նաև նրա հասարակական դիմանկարը։ Ահա թե ինչու Մարչանի լավագույն դիմանկարները հասարակական խոշոր նշանակություն ունեն։ Նրանք, միաժամանակ, բնութագրում են դարաշրջանը։

1930-ական թվականներին Մարչանի ստեղծած դիմանկարները միահատասար արժեք չունեն։ Նրանք բազմազան են ոչ միայն իրենց տիպոժով, այլև հնչյունակի մոտեցմամբ, կերպարի մեկնաբանման սկզբունքներով և գունանկարչության մեջ տիպականության պրոբլեմի յուրօրինակ լուծմամբ։ Այս շրջանի նրա դիմանկարչական արվեստի դարգացումն ընթանում է խարակտերային կերպարներ ստեղծելու ուղղությամբ։ Ավելի վաղ ստեղծած դիմանկարներում, ինչպես օրինակ՝ նկարիչ Մ. Աղաշանյանի (1930), ճարտարապետներ Ա. Քամախյանի և Ք. Ռոբաժանյանի դիմանկարներում (1934) նկարիչը վերարտադրել է նրանց անհատակա-



Աղետի ք-Բաուցանդյան, 1917

նությունը, ձգտելով վեր հանել և ընդգծել նրանց առավել բնորոշ և հատկանշական կողմերը: Հետագայում, 1939—1940 թվականներին ստեղծած գիմնականներում նա հանդես է գալիս ավելի զուսպ, ավելի խոր ֆանցելով անձնավորության ներքնաշխարհը: Այդ տեսակետից հատկանշական է զունագեղ, լայն և համարձակ վրձնահարվածներով նկարված ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստ Ռուբեն Սիմոնովի գիմանկարը (1939): Արտիստը պատկերված է բազմոցի մեջ նստած դիրքով, սենձուն, կենտրոնացած հայացքով: Նկարիչը դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնում է բազմոցի ծաղկազարդ հենակի ֆոնի վրա նկարված արտիստի գեմքին, որը կենդանացված է առանձնապես նրա աչքերի խելացի արտահայտությամբ: Վերարտադրելով մարդու ինտելեկտուալ հատկությունը՝ Սարյանն իր ինքնատիպ գիմանկարչական լեզվով որոշակի ու հատկորեն արտահայտում է հիմնականը մարդու մեջ՝ նրա ստեղծագործական անհատականությունը: Բանաստեղծ Ավ. Իսահակյանի գիմանկարում (1940) առաջին իսկ հայացքից բացահայտվում է պատկերի հիմնական բովանդակությունը՝ պոետի խոր ստեղծագործական կերպարը: Ավ. Իսահակյանը նստած է պատուհանի մոտ, զրասեղանի առաջ: Աչք ձևաբը գրել է զրքերով լցված սեղանի վրա և հանգիստ ու մտախոհ նայում է դիտողին: Նրա գեմքը, որ արված է երեք քառորդ թեքությամբ, ինչպես և նրա մարմինն ու շրջապատի առարկաները նկարված են նյութականությամբ և ծավալային: Այդ գիմանկարում պատկերված պատուհանից, հեռվում, երևում է բնության մի փոքրիկ գոգարիկ տեսարան՝ ծաղկած ծառերով: Պատկերի աչք կողմի վերևի անկյունում, պատի վրա փակցված է մի նկար, որը ներկայացնում է հայկական լեռնային դետալի մի տեսարան՝ դետալին կանգնած մի եղջերուի պատկերով: Այդ ակսեսուարները՝ զրասեղանի վրայի զրքերը, պատուհանից երևացող հայկական պեյզաժը և պատից կախված նկարի բովանդակությունը, սերտորեն կապվում են մեծ քանաստեղծի կերպարի հետ, լրացնում և կոնկրետացնում են գիմանկարի բովանդակությունը: Անվանի քանաստեղծին նկարիչը պատկերել է մտախոհ, դիտողին հանդիստ նայելիս: Դա մոնումենտալ ձևի գիմանկար է, մի պատկեր, որտեղ հրաշալի և բազմակողմանիորեն ցույց է արվում ստեղծագործ մարդու ուժեղ անհատականությունը:

Մարդու անհատականության և նրա արպակների բացահայտումը, որը կազմում է Սարյանի գիմանկարչության հիմնական գծը, յուրովի



Նաիրի Զարյան, 1940

լուծում է գտել բանաստեղծ Ն. Զարյանի, ՍՍՌՄ ժողովրդական արտիստուհի Հ. Դանիելյանի և Հայկական ՍՍՌ ժողովրդական արտիստ Կ. Սարգսյանի դիմանկարներում:

Նաիրի Զարյանի դիմանկարը պլեներային աշխատանք է: Այստեղ բանաստեղծի դեմքը նկարված է նորակառույց քաղաքի պեյզաժի ֆոնի վրա՝ կենտրոնա արևի պայծառ լույսի տակ: Բանաստեղծը նստել է աթոռին, մարմնով քիչ առաջ թեքված և աշխույժ նայում է դիմացը՝ դիտողին: Դա ստեղծում է անմիջական կապ դիտողի և պատկերվողի միջև: Այստեղ, ինչպես և մյուս դիմանկարներում, նկարիչը ճիշտ է մոտենում թեմայի մշակմանը, որը նպաստում է նրան՝ ճիշտ գեահատելու նոր, սովետական ստեղծագործ մարդուն:

Երգչուհի Հ. Գանինյանի գիժանկարում գերիշխում է պարզությունը և ինտիմությունը: Անվանի երգչուհու կենցվածքը միանգամայն բնական է: Գլխի անբռնազրոս դիրքը, գիտողին ուղղված հայացքը և զուսպ ժպիտը մոխրագույն ֆոնի, դեղին, կապույտ և շագանակագույն նրանգների նույր ներդաշնակության հետ գիժանկարին տալիս են արտահայտչականություն և երաժշտական արամադրություն: Գիժանկարը հագեցված է անմիջական կենսահաստատությունով:

Պատկերվող մարդուն հասկանալու, ճիշտ գնահատելու և վերարտադրելու խնդրում կարևոր նշանակություն ունի Սարյանի միանգամայն ինքնատիպ աշխատանքի մեթոդը: Մարդուն նկարելիս Սարյանը դուրսում է նրա հետ առավել հետաքրքրող ու հուզող հարցերի շուրջը և միաժամանակ նկարում, ժես ձգտում եմ ստիպել նրան,— դրում է Սարյանը,— մոռանալ այն մասին, որ ինքը դիրք է ընդունել, ես դուրսում եմ նրա հետ, ներգրավում եմ նրան մոտիկ և հուզող թեմաների շուրջը և միայն այն կարճատև պահին, երբ նկատում եմ, որ մարդը վառված է ստեղծագործական մաքրում, ես շտապում եմ նկարել նրան: Մնացած ամբողջ աշխատանքն ինձ համար ունենում է արդեն տեխնիկական բնույթ և ես մտածողվում եմ միայն այն բանով, որ գիժանկարի մշակումը և մանրամասնությունների նկարումը շխեղդեն իմ ընկալած տպավորությունը¹:

Ստեղծագործական աշխատանքի այդ մեթոդը օգնում է նկարչին՝ համապատասխան մոտեցում ունենալ կյանքում իրենց բնավորությամբ և խառնվածքով տարբեր մարդկանց նկատմամբ: Դա, բնականաբար, նպաստում է տարբեր բնավորությունների ճիշտ վերարտադրմանը և բազմազան կերպարների ստեղծմանը: Սարյանի գիժանկարները հետո են կերպարների միօրինակությունից: Նրա գիժանկարների շրջանակներինց, ինչպես կյանքում՝ պատահանից, մեզ են նայում մեր մասնակի առաջավոր մարդիկ՝ սովետական կուլտուրայի ականավոր գործիչներն իրենց անհատականությամբ, ներքին, մեծ ուժով և ինտելեկտուալությամբ, կենսուրախությամբ և լավատես զգացմունքներով: Նրա գիժանկարները համակված են նոր, սովետական մարդու նկատմամբ տառած

¹ М. Сарьян. Автобиографические сведения, стр. 16.



Կոստանդին Սարգսյան, 1940

անկեղծ ու չերմ սիրով: Հենց դա է Սարյանի 1930-ական թվականների գիմնականների հրապույրը:

Մարտիրոս Սարյանն աշխատում է նաև գրքի գեղարվեստական, ձևավորման և նկարազարդման բնագավառում: 1920—1930-ական թվականներին նա ստեղծում է հայ և ուսու կլասիկ գրողների երկերի մի շարք իլյուստրացիաներ, որոնցից ուշագրավ են Հովհ. Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծություն (1923), «Գեղը» պատմվածքի, Բ. Կրկունի «Ազոտվել ու աղվեսը» առակի (1934) իլյուստրացիաները: Նկարչի գրաֆիկ արվեստի համար ավելի բնորոշ են և առավել հետաքրքրություն են ներկայացնում հայկական ժողովրդական հեքիաթների և ֆերզուսու «Խոստամ ու Ջոհար» հերոսական էպոսի իլյուստրացիաները:

Սարյանը մի քանի անգամ է անդրադարձել հայկական ժողովրդական հեքիաթներին: Այդ իմաստով, վաղ և հարուստ երևակայությամբ ստեղծված հետաքրքրական հեքիաթները մոտ ու հարազատ են նկարչին: Նա աշխատել է պարզ և լակոնիկ գծանկարչությամբ հասնել թեմայի պատկերավոր լուծմանը, վեր հանել առավել կարևոր դրամատիկ ու ծիծաղաշարժ մոմենտները՝ երբեմն դրանց ավելացնելով ֆանտաստիկ կամ հիպերբոլիկ տարրեր: Հայկական ժողովրդական հեքիաթների սարյանական նկարազարդումները պատկերում են ունալ իրականությունը, իսկ դրանց հիպերբոլիկ տարրերը թվում են հավանական: Սարյանի գրաֆիկ արվեստի լավագույն դեմոնստրացիան է նաև այն, որ հայկական հեքիաթների անագեմիական հրատարակության համար արված իլյուստրացիաները (1929), հետագայում 1932—1933 թթ. նկարած լրացուցիչ նոր իլյուստրացիաներով Մոսկվայի «Մանկական հրատարակչությունը» 1939 թ. հրատարակում է նաև պատանի ընթերցողների համար:

Սարյանի ստեղծագործության մեջ առանձին տեղ է դրավում նաև Բառեռական-դեկորացիոն նկարչությունը: 1920—1930-ական թվականներին նա ստեղծում է դրամատիկ ու օպերային թատրոնների մի քանի բեմադրությունների արտաքին ձևավորման էսքիզներ: Դեռևս 1920 թվականին նոր նախիջեանում նա նկարում է «Մանուշակ» բալետի էսքիզները՝ Թոստով գաղտորյների եկած ուսանկան բալետային խմբի բեմադրության համար: Նա 1923 թվականին նկարում է երևանի Գ. Սունդուկյանի անվան դրամատիկ թատրոնի բեմի մեծ վարդույրը, իսկ 1930 թվականին՝ Ալ. Մալեգիարյանի «Ալմաստ» օպերայի գեղարվեստական ձևավորման էս-



Հայկանուշ Գանիկյան, 1940

բիզնեսը՝ Օդեսա քաղաքի օպերային թատրոնի բեմադրության համար։ Հետագայում (1935) Սարյանը նկարում է ղեկորացիաների ու հազուստների էսքիզներ կոմպոզիտոր Հ. Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերայի, Կ. Գոցցիի «Պրինցեսսա Տուրանդոտ» պիեսի բեմադրությունների (1935), ինչպես նաև էսքիզներ՝ Կ. Ստանիսլավսկու անվան Մոսկվայի օպերային թատրոնի բեմադրած Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե աքաղաղ» օպերայի երկրորդ գործողության համար։

Սակայն Սարյանի թատերական-ղեկորացիոն արվեստի չափազույն ստեղծագործությունը, նրա զուտ գործոցը, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի զեպարվեստական ձևավորումն է, որը Մոսկվայում 1939 թ. տեղի ունեցած հայկական արվեստի տասնօրյակին հսկայական հաջողություն ունեցավ։ Այդ ձևավորումը լայն ժողովրդականություն ձեռք բերեց և 1941 թ. արժանացավ Ստալինյան մրցանակի։



Այ. Սպենդիարյանի «Ամսատ» օպերայի բեմադրության ձևավորումը:
Առաջին գործողության տեսարանը (չաբիզ), 1929

Խորապես ուսումնասիրելով պատմական անցյալի և այն դարաշրջանի կյանքը, որը ներկայացվում է օպերայում, Հիանալի զգալով քեմը՝ Մարյանն ստեղծում է Հովհ. Փամեսյանի պոեմին և Այ. Սպենդիարյանի երաժշտությանը համապատասխան դեկորացիաներ, որոնք լիովին նշագատում են օպերայի բովանդակության հստակ գրանորմանը: «Ամսատ» օպերայի բեմադրության զեղարվեստական ձևավորման մեջ մեծ տեղ է հատկացվում հայկական ճարտարապետությանը: Ընդարձակապես Տոկարսկու մասնակցությամբ նկարիչը բեմի վրա կառուցում է մանուսենալ ճարտարապետության հայկական անսամբլներ և ստեղծում հայկական քանդակագործական մոտիվներով հագեցված դեկորներ, որոնք իրենց զեղարվեստականությամբ և բեմականությամբ հնարավորություն են տալիս լրիվ պատկերացում ունենալու միջնադարյան հայկական ճարտարապետության և զեղարվեստական բարձր կուլտուրայի մասին:

Զնալորման առանձին հատվածներ, որոնք ներկայացնում են ճարտարանի զեղատեսիլ բնության տեսարանները, Մարյանը մշակել է ուս-



Այ. Սպենգլերյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրության ձևավորումը:
Երկրորդ գործողության առաջինը (էսքիզ), 1939

լիատական մեծ ուժով և պոետիկականությամբ: Առանձնապես զեղեցիկ է «Ալմաստ» օպերայի երկրորդ գործողության ընդհանուր տեսարանը: Մեծ ճաշակով ու բացառիկ գունազնայությամբ են կատարված դերակատարների հագուստները: Պատմականորեն ճշմարտացի և դարաշրջանը բնութագրող այդ հագուստները իրենց բազմազանությամբ ու գույների հարստությամբ կազմում են դյուբիշ ներդաշնակություն: Դրանց գունային դամբալում կա կոլորիտի նուրբ զգացում: Սարյանը ստեղծում է սիմֆոնիկ հնչեղությամբ հարուստ գունային դամբալ: Ակտիվ գունային դամբալով կատարված նրա ղեկորացիաները անցնում են երկրորդ պլան, տեղի տալով հիմնականին՝ օպերայի գործող անձանց: Փեղարվեստական այդ ձևավորումը օրգանապես կապվում է գործողության հետ և նպաստում երաժշտության բովանդակության բացահայտմանը: Վարպետությամբ կատարված և ներկայացման ղեղարվեստական անսամբլի հետ

ձուլված այդ ձևավորումը Սովետական Միության 1930-ական թվականների թատերական-գեկորացիոն արվեստի նշանակալից նվաճումն է:

Սարյանի այդ շրջանի ստեղծագործական աշխատանքներից ուշագրավ են նաև նրա մեծածավալ պաննոները 1939 թ. Համամիութենական գյուղատնտեսական ցուցահանդեսի համար նա նկարում է երկու պաննո՝ «Հայաստան» և «Հայաստանի աշդիները» թեմաներով, որոնք բարձր գնահատության են արժանանում մայրաքաղաքի գեղարվեստակերհասարակության ու մամուլի կողմից: Նա պաննոներ է նկարել նաև անցյալում: 1937 թ. Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսի սովետական պալիլոնի համար Սարյանի նկարած «Սովետական աշխատավորների հանդիսը» թեմայով մեծածավալ պաննոն արժանանում է մրցանակի. ցուցահանդեսի հանձնաժողովը նկարչին պարգևատրում է «Մեծ մրցանակով» և «Պատվո դիպլոմով»:

1920—1930-ական թվականներին Սարյանը սովետահայ մյուս նկարիչների հետ պարբերաբար մասնակցում է Մոսկվայի ուսու նկարիչների, անդրկովկասյան և Համամիութենական գեղարվեստական ցուցահանդեսներին: 1936 թ. Մոսկվայում և Լենինգրադում կազմակերպվում է Սարյանի սովետական շրջանի (1918—1936) ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդես, որը չեիմ ընդունելություն է գտնում:

Իր գեղարվեստական գործունեությանը զուգընթաց Սարյանը կառարում է նաև հասարակական-պետական աշխատանք: Նա 1929—1935 թթ. եղել է Հայաստանի Կենտգործկոմի անդամ, իսկ 1935 թ. ընտրվում է Անդրկովկասյան Կենտգործկոմի անդամ: Բարձր գնահատելով նկարչի ստեղծագործությունները՝ Սովետական Հայաստանի կառավարությունը 1926 թ. փետրվարի 27-ին նրան շնորհում է ժողովրդական նկարչի պատվավոր կոչում, իսկ 1936 թ. ՍՍՌՄ Կենտգործկոմը նրան պարգևատրում է «Կարմիր դրոշի շքանշանով»: 1939 թ. Սարյանն ստանում է նաև «Պատվո նշան» շքանշան և մեդալներ:

1941 թ. հունիսի 22-ին սկսվում է Հայրենական Մեծ պատերազմը: Սովետական Միության Կոմունիստական պարտիան և Սովետական կառավարությունը ՍՍՌՄ ժողովուրդների առջև խնդիր են դնում՝ երկրի ամբողջ աշխատանքը վերակառուցել ռազմական ձևով՝ ամեն ինչ ենթարկելով ռազմաճակատի շահերին, թշնամու շախչախումը կազմակերպելու խնդիրներին: Դա վերաբերում էր նաև սովետական արվեստի



Ազգայնական Ք. Բազումյան, 1942

աշխատողներին: Հայաստանի նկարիչների ու քանդակագործների զգալի մասը մեկնում է բանակ՝ զենքը ձեռքին կռվելու արշավանարքու: Քշեմամու ղեմ: Թիկունքում մնացած նկարիչների ու քանդակագործների առջև ծառանում են մեծ ու զժվարի խնդիրներ: Ամենից առաջ նրանք կռչվում են ծառայելու ռազմականատին և թիկունքին՝ պատկերելով Հայրենասկան Մեծ պատերազմի հերոսներին, ժողովրդին զատաբարակելով սովետական հայրենասիրության ոգով:

Հայաստանի նկարիչների հետ Սարյանը նույնպես վերակառուցում է իր ստեղծագործական աշխատանքները պատերազմի ժամանակաշրջանի խնդիրներին համապատասխան և է՛լ ափելի է մոտենում կյանքին: Այն ժամանակ, երբ իր սիրելի որդին՝ երիտասարդ կոմպոզիտոր Ղազար Սարյանը ռազմաճակատում զենքը ձեռքին պաշտպանում էր Հայրենիքը, ժողովրդական նկարիչը, վրձինը ձեռքին, թիկունքում շարունակում է ստեղծագործել նոր նկարներ՝ նրանց մեջ զովերգելով սովետական մարդու հերոսական ոգին և Հայրենիքի գեղեցկությունը:

1942 թ. Սարյանը նկարիչներ Խ. Ծալանի և Բ. Քուլպյանի հետ նկարում է «Մոսկվայի պաշտպանության համար» մեծածափալ պաննոն, որտեղ ցույց է տրվում Սովետական Բանակի անխորաակելի ռազմական ուժը: Այդ պաննոն դիտողին ոգեշնչում է անսասան հավատով հաղթանակի նկատմամբ: Նկարիչների այդ նույն խումբը նկարում է նաև «Ազատարարները» նկարը (1943), որը շնայած նրա անսովորատության ու էսթիզային բնույթին, պատկերում է սովետական զորամասերի կողմից ազատագրված մի քնակավայր և քնակիչների ուրախ հանդիպումը սովետական զորամասերի հետ: Այդ շրջանում Սարյանը մեծ սիրով ու ջերմությամբ է նկարում ռազմաճակատից վերադարձած մարտիկների դիմանկարներ (մատիտ)՝ իր արվեստը ի սպաս զնելով Հայրենիքի պաշտպանների ճշմարիտ, կենդանի և տրուահայտիչ կերպարների ստեղծման գործին:

Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին Սարյանի ստեղծագործությունները հարստանում են նոր թեմայով՝ դեմոկրական դիմանկարներով: Քաջի ճակատաչինների մատիտանկար դիմանկարներից: Սարյանը նկարում է նաև Սովետական Բանակի զենքաւորների ու սպաների, ինչպես նաև Սովետական Միության Հերոսների դիմանկարներ: Գրանցից առանձնապես հատկանշական է ռազմա-ծովային նավատորմի ազմիրալ



Իգոր Քաղաքացիական 1947

Ի. Իսակովիի գիմանեկարը (1943): Այստեղ Սարգյանը ցույց է տալիս զինվորական մարդու կերպարը նրա գործունեության կարևոր պահին՝ աշխատանքի ժամանակ: Ազմիրալը նստած սեղանի մոտ, խորասուզված իրեն զբաղեցնող մտքերի մեջ, գրում է: Նկարիչը գիտողի ամբողջ ուշադրությունն ուղղում է նրա հանգիստ, կենտրոնացած արտահայտությամբ դիմքին: Այստեղ տրված է սովետական զինվորական ստեղծագործ մարդու կերպարը: Հումանիզմը, որով համակված է ազմիրալ Իսակովիի գիմանեկարը, ավելի ցայտուն է դրսևորվում Սովետական Միության մարշալ Ի. Բաղրամյանի գիմանեկարում (1947): Սարգյանի զինվորական գիմանեկարների այդ հատկությունը կազմում է սովետական զինվորական գիմանեկարչության հատկանշական գծերից մեկը, որն արժատափորված է հենց սովետական հասարակության խաղաղ բնույթի մեջ:

Բանակի զենեհալ, այժմ Սովետական Միության մարշալ, Ի. Բաղրամյանը պատկերված է ծլուտե բազմոցի մեջ նստած, պատշգամբում, այդու մոտ: Նկարիչը պատկերել է նրան ամբողջ ֆիզուրալով, առանց պայմանական դիրքի՝ պարզ, բնական, հենց ալիպես, ինչպես կարող էր նա նստած լինել իր տան պատշգամբում՝ նկարչի հետ ունեցած հանդիպման ու առօրյա զրույցի պահին: Դիմանեկարը զուրկ է տոնականությունից ու հանդիսավորությունից: Չեն ընդգծված նաև բանակի զենեհալի պաշտոնական տարբերանշանները: Բայց այդ պարզության մեջ որքան խորություն և իմաստ է դրել նկարիչը: Բաղրամյանը ուշադիր, մեղմ և բարեսրտորեն նայում է գիմացը՝ գիտողին: Նրա հայացքը նկարիչը տվել է ալիպեսի ներքությամբ, որ անմիջապես զբաղում է գիտողին և ստիպում նրան կանգնել նկարի առջև և երկար ու հետաքրքրությամբ դիտել: Դիտելով այդ գիմանեկարը զգում էս խաղաղ, հանգիստ, առաջին հայացքից հասարակ թվացող այդ մարդու ինքնավստահությունն ու ներքին մեծ ուժը և նրա բարոյական մարքությունը: Հավատում ես, որ նա սիրում է խաղաղ, ստեղծագործ աշխատանքը և հենց զրա համար էլ նա իր ուժերը տվել է մեր Հայրենիքը ներխուժած ֆաշիզմի հրոսակալամբների դեմ մղվող պայքարին: Հենց այդ էլ մոտ ու հարազատ է դարձնում նրա գիմանեկարը սովետական քաղաքացուն: Բաղրամյանի գիմանեկարը Սարգյանը նկարել է ամբողջապես լուսավոր գույներով: Նրա ֆիզուրան, զեմքը և շրջապատի առարկաները նկարիչը ողողել է արեալին պայծառ լույսով: Դիմանեկարի երկրորդ պլանում նկարված այդու կանաչ-դեղնավուն ծառերի ֆոնի վրա արեալին



Ստեփան Մալխասյանց, 1942

Հառազայթների լուսավոր արտադրումները Բաղրամյանի ֆիզիկական կապում են օգտյին միջավայրի հետ: Դիմանկարի հարուստ և լուսավոր պոնային զամման ուժեղացնում է նրա հիմնական զազադարը:

Այդ շրջանում Սարյանը նկարում է նաև հայ կուլտուրայի անվանի գործիչների դիմանկարներ, որոնք կարևոր նշանակություն ունեն որպես հոգեբանական բնութագրություններ: Կերպարների ճշմարտացիությունը, հոգեբանական թափանցիկությունը, ախպականը վեր հանելու և համոզիչ կերպով դիտողին մատուցելու նկարչի անվիճելի կարողությունը նրա արվեստը դարձնում են ներգործող մեծ ուժ:

Հայրենական պատերազմի շրջանի ամենահաջող դիմանկարներից մեկը Սարյանի «Ինքնանկար» է (1942): Այստեղ նկարիչը պատկերել է իրեն ստեղծագործական աշխատանքի ժամին՝ նկարելիս: Նա մի ձեռքով վրձինը բարձր պահած, մյուս ձեռքով՝ պալիտրան նայում է ուղիղ դի-

տողին: Նրա լուրջ դեմքի, սուր ու թափանցող հայացքի մեջ նկարիչն արտահայտում է արվեստագետ-քաղաքացու խոր հուզմունքը և վճռականությունը պատերազմի ժամանակ երկրի ու ժողովրդի առեւ ծառացած մեծ խնդիրների կատարման համար: Այդ «Ինքնանկարը» ստիպում է դիտողին ոչ միայն գիտակցել վտանգի լրջությունը, այլև ներշնչում է նրան կազմակերպվածություն և հաստատ հավասար հաղթանակի նկատմամբ: Դա մի դիմանկար-պատկեր է, որի պարզ, բովանդակալից կոմպոզիցիան, դիմադծերի պլաստիկ լուծումը և միանգամայն ճիշտ գծանկարը նպաստում են հիմնական մտահղացման լրիվ բացահայտմանը: Այդ դիմանկարը, որով Սարյանն արդեն վճռական շրջադարձ է կատարում ղեպի սոցիալիստական ուղիվը, ունի ներգործող խոշոր ուժ:

Ակադեմիկոս Հ. Թրեյնու դիմանկարում (1943) նկարիչը ստեղծել է գիտնական և խոհուն մարդու կերպարը: Ահեղ պատերազմի տարիներին Հայրենիքի ու ժողովրդի քախտը խորապես հուզել և կշռել է նաև այդ մեծ գիտնական-պատմաբանին: Նա զույսը առաջ թեքած՝ մի կետի հանած հայացքով խորասուզված է մտքերի մեջ: Այստեղ տրված է ներքին մեծ ուժով լցված սովետական գիտնականի համոզիչ կերպարը: Հետաքրքրական են նաև Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի անդամներ Ս. Մալխասյանցի և Հր. Անառյանի, կոմպոզիտոր Ա. Խաչատրյանի, վաստակավոր ուսուցիչ Ս. Սահակյանի դիմանկարները:

Հայրենական Մեծ պատերազմում սովետական ժողովրդի նվաճած պատմական մեծ հաղթանակի հետ կապված իր ուրախությունը և տոհուն բերկրանքը Սարյանն արտահայտում է նաև պեյզաժային նկարչության մեջ: Նրա պեյզաժային նկարներում զգացվում է անսովոր թարմություն: Նկարիչն իր պեյզաժներում զտնում է ավելի մտախոհ ու պոետիկ: Այդպիսին է, օրինակ, «Արարատը գարնանը» (1945): Գարնանային հասակ, թափանցիկ, օդային լայն տարածության մեջ սրռակի զոված են Արարատի ձյունապատ գագաթները: Արարատյան դաշտում բնությունն սկսել է վերակենդանանալ: Դուրս է եկել առաշին թարմ կոնաշը, ծառերը ծաղկել են, իսկ մարզիկ բահերով քանդում, փափկացնում են հողը: Ամբողջ պեյզաժի հիմնական գունային զամման կազմում է ծաղկած ծառերի բաց վարդապույնը: Դա արդեն դիտողի մեջ տառաջանում է օպտիմիստական արտադրություն: Այդպիսի ջերմ, ուրախ, լուսավոր տրամադրությամբ են հագեցված «Պայծառ ծաղիկներ» (1942) և հատկա-



Աղաքառի գյուղացիներ, 1943



Տեղացիների բնակավայրը, 1931

պէս «նվերներ ուղղամանկատից վերադարձողներին» (1945) մեծածախաւոր նաւաշինութեան երկր:

Հետպատերազմայան շրջանում ժողովրդական նկարիչ Մ. Սարգսնը ապրում է ստեղծագործական մեծ վերելքի շրջան: Երկրի անցնելը խաղաղ ստեղծագործական աշխատանքի և գրականութեան ու արվեստի հարցերի մասին Սովետական Միութեան Կոմունիստական պարտիայի Կենտկոմի պատմական որոշումները նոր խնդիրներ են դնում արվեստի աշխատողների առջև: Այդ խնդիրների լուծումը հակառական նշանակութուն է ունենում նրա գեղարվեստական հասկացողութեանների հետագա վերակառուցման գործում: Սարգսնը զգալիորեն հեռանում է դեկորատիվիզմից և ստեղծում բազմաթիւ նոր պեյզաժներ, դիմանկարներ ու նատյուրմորտներ՝ խորացնելով իր ստեղծագործութեանների գաղափարական բովանդակութեանը:

Սարգսնի ստեղծագործութեաններում գերակշիռ տեղ է գրավում հայրենի բնութեան թեման՝ Հայաստանի շնորհաբեր, կոլորատեսական դաշտերի, քաղաքային ու խնդուտրիալ պեյզաժը: Իր պեյզաժային ստեղծագործութեաններում նկարիչն ափնի է մոտենում կյանքին: Նրա պեյզաժային նկարները հարստանում են կոլորատեսական կոլեկտիւ աշխատանքի, շինարարական ու արդյունաբերական մոտիվներով, ժանրային նոր տեսարաններով: Նույնիսկ կոլորատեսական աշխատանքը պատկերող այնպիսի բազմաթիւ գույն-թեմատիկ նկարներում, ինչպիսին են՝ «Բամբակահատիկը Արարատյան դաշտում», «Ստալինի անվան կոլտնտեսութունում», «Բամբակահատիկը Միջան դաշտում» և այլն բնութեան տեսարանները գրավում են գերակշիռ տեղ: Պատկերելով սովետական մարդկանց շրջապատող գեղեցիկ բնութեանը և աշխատանքի միջավայրը՝ նկարիչը դրանով իսկ ձգտում է պեյզաժը դարձնել կոլեկտիւ աշխատանքի գեղարվեստական կերպարի ստեղծման ակտիւ միջոց:

Այդ պեյզաժային և թեմատիկ պատկերներում որոշակի դրսևորվում է պեյզաժային Սարգսնի նոր կերպարը: «Պեյզաժի կազմակերպման» ձգտումը, որը զգալի էր առանձնապէս նրա վաղ շրջանի մի քանի ստեղծագործութեաններում, այժմ իր տեղը գիշում է իրականութեան և ժամանակակից կյանքի սուր զգացմանը: Կոմպոզիցիոն ձևերը դառնում են հարուստ, գծանկարը ափնի կատարյալ:



Հովսեփ Օրբելի, 1943

Պեյզաժիստ Սարյանի համար հատկանշական է իրականության
կենսություն, գունազեղ բնկալումը: Առաջին հայացքից փոքրիկ, աննշան
թվացող բնության մի հատվածը «Մազկած ծառեր» նկարում (1947), որ-
տեղ պատկերված է սոսկ մի բակ 4—5 ծաղկած ծառերով, Սարյանը
ներկայացնում է որպես գունազեղ բնության ընդհանրացված կերպար,
որպես ծաղկող Հայաստանի կենսության արտահայտություն: Պեյզաժի
կենսահաստատ հատկությունը ուժեղացվում է գունային գամմայի հըն-
շեղումներով:

Այս շրջանում Սարգյանը հետզհետե հեռանում է բնության էություն-
գային պատկերումից և հանդես է բերում ուժեղ ձգտում հայկական
բնության ընդհանրացված կերպարի ստեղծման նկատմամբ: Նրա մի
շարք պնդամային ստեղծագործություններում, ինչպիսին են՝ «Տնաարան
Արագածի բարձունքներից», «Թումանյան գյուղի լեռներում», «Կեոթը»,
«Գռնիի ձորը» և այլն, իր հաստատումն է զանազան պնդամ-պատկերը:
«Կեոթը» նկարում (1953) Սարգյանը պատկերում է Հայաստանի հրաշա-
ղեղ առևտրաններից մեկը՝ Արարատյան դաշտը և Արարատը՝ հատակ-
րեն գծված պարզ ու կապույտ երկնքի ֆոնի վրա: Առաջին պլանում,
դաշտային ծաղիկների ու կանաչի մեջ նկարված է հանգաբա հասող մի
զնաակ: Արարատյան հովիտը և Արարատը նկարված են խորր սևախա-
սեն, իրենց տիպական զծերով: Արևային կիզիչ ճառագայթները, որոնցով
ողողված է ամբողջ նկարը, թափանցել են օդի, կանաչի, ծաղիկների, շրթ
և շրջապատի տարածություն մեջ՝ նրանց բնական գույներին տալով պո-
ծանություն, հեղություն ու ջերմություն:

Իրականության գունային հարստությունը նկարիչը տվել է մեծ
զգացմունքով: Գույների երանգների նուրբ փոխհարաբերությունը ուժե-
ղացնում է Արարատյան դաշտի կեոթովա պատկերի և արևային տաք
օրվա վերաբառագրման համոզիչ լինելը: Նկարիչն աշտուղ չի սահմանա-
փակվում միայն Արարատյան դաշտում եղած գետակի ու Արարատ լե-
ռան պատկերով: Գունանկարչական բարձր վարպետությամբ խորապես
բացահայտելով պնդամի ազդային կերպարը՝ նա հասնում է տառվել
նշանակալից նպատակի, ստեղծելով արևային և ծաղկող Հայաստանի
ընդհանրացված կերպար: Կյանքի հանդիսավոր ուրախությունը կազմում
է այդ նկարի հիմնական գաղափարական բովանդակությունը:

Պնդամային ստեղծագործություններում Սարգյանը միշտ էլ որսա-
հայտում է իր վերնբերմունքը իրականության նկատմամբ: Հայրենիքի
հանդեպ նրա առածած անհուն սերը դիտողին համակում է կենսահաստատ
լավատեսությամբ և նրա մեջ արթնացնում հայրենասիրական ջերմ
զգացմունքներ, մեր կյանքի ուրախությունը, սոցիալիզմի երկրի բազա-
քացու բարձր արժանապատվությունը: Հենց դա է մեծ վարպետի պնդա-
մային ստեղծագործությունների հասարակական-քաղաքական ու զինա-
վասական նշանակությունը:

Իր նոր դիմանկարներում Սարգյանն ստեղծում է ռեսպուբլիկայի



Wangfeng, December, 1947



Արարածը Միշյան գյուղից, 1949

լավագույն մարգկանց մի շարք կերպարներ: Ուշագրավ են Ստալինյան մրցանակի լաուրեատներ՝ Երիտասարդ կոմպոզիտորներ Ա. Հարությունյանի, Ա. Բարաշանյանի, բանաստեղծուհի Ա. Կապուստիկյանի գիմնականները: Այդ գիմնականների հիմքն են կազմում սովետական ժարգուհոր, զարգացող և ամրապնդվող անհատական գծերը և նրա ստեղծագործական կերպարի բացահայտումը:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Հայաստանի և ևրաբայրական սեպուրիկաների արվեստի ու կուլտուրայի նշանավոր գործիչների ավագ սերնդի ներկայացուցիչների կերպարները: Ամո Խարազյանի գիմնականում (1954) նկարիչը պատկերել է իր ողջ ստեղծագործական մեծ կյանքը ժողովրդին նվիրած իսկական ժողովրդական արտիստի կերպարը: Հիանալի սուր գիտողականությունը նա նկարել է բազ-



Սեանն իրիկնամուտին, 1949

ժամատաակ արտիստի ախպական զիմագծերը, նրա աչքերի խոր թափան-
ցող, խելացի ու ծանրախոհ հայացքը՝ վերաբաղեցրելով մարդկային առ-
հառականության հոգևոր մեծ ուժը: Ուկրաինական ՍՍԽՆ Եկարչուհի,
Ստալինյան մրցանակի լաուրեատ Ս. Յարլոնկայայի զիմանկարը (1954)
աչքի է ընկնում իր թարմությամբ և Սարյանին հասուկ գեղարվեստա-
կան արտահայտչական միջոցների կիրառման համարձակությամբ:
Միանգամայն հաջող և զիպուկ ձևերով որոտելով Եկարչուհու կենցառի
ու շարժման՝ նրա համար առավել հասկանալիան, քեռ անցողիկ, պահ-
նե նրա ոգեշնչված գեմքի ախպական արտահայտությունը, Եկարչուհի կառ-
վի վրա վերաբաղեցրել է կյանքի Եկարչուհի աչքով վերաբերմունքով
լեցուն, խանդավառ ստեղծագործող սովետական արվեստագիտուհու
կենդանի ու արտահայտիչ կերպարը: Եկարչուհի Ս. Յարլոնկայայի զի-

մանկարը միաժամանակ ներկայացնում է մեր ժամանակի առաջավոր կեռք ընդհանրական համոզել տիպար:

Այս շրջանում Սարյանը մեծ ուշադրություն է դարձնում նաև ռուս-պուրիկայի արդյունաբերության և կուլտնեսային դաշտերի առաջավորների գիմանկարներ ստեղծելու վրա: Այստեղ արդեն տեսնում ենք սովետական աշխատավոր մարդու կերպարներ՝ առօրյա ստեղծագործ աշխատանքի իրենց ձգտումներով ու քնավորությամբ: Կիրովականի քիմիական գործարանի առաջավոր բրիգադիր Մ. Թադևոսյանի գիմանկարում նկարիչը ստեղծում է սովետական բանվորի կենդանի կերպարը: Աշխատանքի մեջ կոփված բանվորի արտահայտիչ դեմքը նկարված է գործարանի ֆոնի վրա՝ ցույց տալով նրա ներքին մեծ ուժը և արժանապատվությունը:

Նկարչի գիմանկարներից անհրաժեշտ է նշել նաև նրա հիանալի զմանկարները: Իր ամբողջ ստեղծագործական գործունեության ընթացքում նա կատարել է մի քանի հարյուրի հասնող առաջնակարգ զմանկարներ, որոնք ներկայացնում են գիտության, գրականության և արվեստի տարբեր բնագավառների ներկայացուցիչների տիպեր ու կերպարներ, ինչպես նաև պեղածներ ու կենդանիների պատկերներ: Սարյանը զմանկարի մեծ վարպետ է: Տիրապետելով սուր գիտողականության և զմանկարի զեղարվեստական բարձր կուլտուրային՝ նկարիչը արագորեն որսում է գրուցակցի տիպական գիմագծերը և իր վիրտուոզային զմանկարներում հիանալիորեն վերարտադրում նրա կերպարը: Իրենց նորություններ հատկանշական են ռեժիսոր Տ. Շամիրխոսյանի, բանաստեղծ Ավ. Իսահակյանի, գրող Դ. Դեմիրճյանի գիմանկարները: Նրանց զեղեցիկ ու հստակ զմանկարները լիովին նպաստում են կերպարների բովանդակության բացահայտմանը և պլաստիկական լուծմանը:

Սարյանի հնարատերադման շրջանի ստեղծագործություններում կարևոր տեղ է զբաղում նաև նատյուրմորտը՝ բազմազան մրդերի, ծաղիկների, բանջարեղենի պատկերները: Սարյանը բազմաթիվ նատյուրմորտներ է նկարել զեռնա նախասովետական շրջանում («Սպիտակապատկերներ»—1911, «Պատուհներ»—1912, «Նատյուրմորտ կապույտ վագրով»—1915), ինչպես նաև 1920—1930-ական թվականներին («Նատյուրմորտ»—1925, «Մրգեր և երկխաներ»—1928, «Մադիկներ»—1929, «Պատուհներ և բանջարեղեն»—1933, «Լեռնային կապույտներ»—1935, «Մադիկներ ալգու անկյունում»—1940 և այլն): Այդ, այսպես կոչված «անկեն-



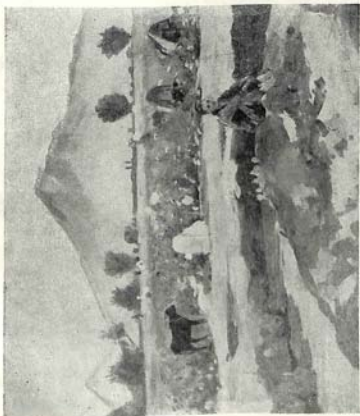
Բանգուր-բրեկագիր Մ. Թադևոսյան, 1948



Հասցումորտ, 1933

դան ընտելյան» պատկերներում նկարիչը որոշակի արտահայտել է իր սկզբի վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ:

Սարյանի Հասցումորտի շրջանի բազմաթիվ և յաճապուն նատյուրմորտների հիմնական գաղափարական բովանդակությունը կազմում է հայրենի երկրի առատության և գեղեցկության գաղափարը: Նկարիչն աշխատում է մեր կյանքի նյութական և հոգևոր առատությունը, կույտունային բերքի հարստությունն արտահայտել նաև նատյուրմորտների միջոցով: Նրա նատյուրմորտների միանգամայն ինքնատիպ կոմպոզիցիաները, հարուստ գունային դամբան և բազմազան առարկաների ցայտուն ընդլայնումը նպաստում են հիմնական գաղափարի լրիվ բացահայտմանը: Սարյանի նատյուրմորտների կոմպոզիցիաների առանձնահատկությունը ներառեց պարզությունն էլ: Նկարիչն ընդհանրապես խուսափում է մրդերն իրար վրա կուտակած կամ վազաների մեջ բուրգածն գասավորումներից, ինչ-



Grassland, Wyoming, 1919



Still life with flowers and fruit, 1861



Ոսկե աշուն, նատյուրմորտ, 1954

պես տրտղիցիոն կերպով նկարում են շատ նկարիչներ: Սարյանի համար հատկանշական է մրգերի բազմազան տեսակների և առարկաների ազատ դասավորումը հարթության վրա (օրինակ, «Մրգեր և բանջարեղեններ» 1942): Առարկաների աչգօրինակ դասավորությունը հնարավորություն է տալիս նկարչին վերաբառադրելու յուրաքանչյուր առարկա իր ամբողջ նշանակությամբ և զուգային հարաստությամբ: Այդպիսին են, օրինակ, «Երևանի աշնանային նատյուրմորտը» (1944) և ժանապանհ ջերմ ու կենսուրախ կոտորիտ ունեցող «Ոսկե աշուն» մեծածախող նկարը (1954): Այդ նատյուրմորտների ձևավորող մյուս տարրերն են նաև զույնը և լույսը: Ուշագրավ է, որ ընտրված բոլոր առարկաները զուգանկարչական տեսակետից միևնույն չափով չեն հետաքրքրում նկարչին: Սարյանը



Winter, 1853

երբեմն ընդգծում է մեկը, ընդհանրացրած թվանշանով մշուս առարկան՝ հիմնականը դիտողին ափելի ցայտուն դարձնելու համար: Կիրառելով երբեմն հակադիր տարրերը գույներն իրար հետ, ինչպես օրինակ՝ վառ կարմիրը կանաչի հետ, կապույտը՝ դեղինի՝ իրենց ամբողջ բաղմբանդու-թյամբ, նկարիչը հասնում է առարկաների գունալին ճիշտ, ցայտուն բնութագրման և հեղեղություն: Առարկաների վերարտադրման գեղարվեստական բարձր վարպետությունը տալիս է նրանց մեծ արտահայտչականություն: Այստեղ կարևոր նշանակություն ունի նաև չույսը, որը Սարյանի նախընտրյալն էր: Երբեմն ողորդում է ամեն մի առարկա, թափանցում ամեն մի անկյուն՝ լուսեղ և պայծառ դարձնելով ամբողջ պատկերը:

Սարյանը սիրում է նկարել դաշտային բաղմամբանալ ծաղիկներ և վարդեր: Նրա կազմած դաշտային փարթամ ծաղիկների պատկերներն իրենց մեջ կրում են Հայաստանի բնության գեղեցկությունը՝ գաղափարը («Աշտարակի մայիսյան ծաղիկները»—1947, «Վարդեր»—1949, «Պայծառ ծաղիկներ»—1953): Այդ գեղեցիկ ծաղիկփնջերի պատկերներում դիտողին հրապուրում են նրանց թափուկությունը, բնության գույների հարուստ բաղմամբանությունը իրենց ամբողջ հմայքով: Նկարիչն իր գունանկարչական բարձր վարպետությամբ ստեղծում է գունեղ երանգների խսկական սիմֆոնիա և հիացած գովերգելով հայրենի բնության ստեղծած հրաշալիքները՝ հիացնում է նաև դիտողին:

Սարյանի ստեղծագործություններում նախընտրյալը երբեմն երևան է գալիս նաև թեմատիկ-կոմպոզիցիոն պատկերներում («Քերթահատված»—1940) կամ կոմպոզիցիոն դիմանկարներում («Կնոջ դիմանկար»—1941 և օրինակներ): Այս կարգի աշխատանքներում նախընտրյալն է ինքնանպատակ չէ, այլ կազմում է սյուժեի անբաժանելի մասը և գեղարարտի մշուս տարրերի (վառ գույներով կտորեղենների, վարադույրի, ափսեների, ամանեղենների) հետ հարստացնում և ափելի բովանդակային են դարձնում պատկերը:

Մարտիրոս Սարյանի գեղարվեստական գործունեությունը չի սահմանափակվում միայն ստեղծագործական աշխատանքով: Նա Հայաստանի սովետական նկարիչների միության կողմից Կոմկոմի հասարակական-գեղարվեստական կյանքի ակտիվ մասնակիցն է: Նրա տարիներ նա եղել է այդ Միության նախագահը և ՍՍՍՄ նկարիչների միության Կազմկոմիտեի անդամ: Նա, միաժամանակ, զգալի աշխատանք է կատարում ուս-



Տառյանու Մարյունիչայ, 1934

պուրջիկայում նկարիչների ազգային կազմեր պատրաստելու ընտանիքում: Որպես նկարչության պրոֆեսոր նա Երևանի Գեղարվեստական ինստիտուտում ոչ միայն իր ղեկավարությամբ, այլև խորհուրդներով, շտապանք տիրալիք ու հոգատար վերաբերմունքով օգնում է երիտասարդ նկարիչներին՝ արագորեն աճելու և նկարչության պրոֆեսիոնալ բարձր կուլտուրային տիրապետելու համար: 1947 թ. նա ընտրվում է ՍՍՌԴ Գեղարվեստների Ակադեմիայի իսկական անդամ:

1949—1951 թթ. ակադեմիկոս Սարյանը գլխավորել է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորը՝ ամեն կերպ նպաստելով ռեալիստիկայում արվեստագիտության մտքի զարգացմանը և հայկական կերպարվեստի, ճարտարապետության, երաժշտության և թատրոնի պատմության ու տեսության ընտանիքների համար արվեստագիտական նոր կազմերի պատրաստմանը: 1950 թ. Սարյանի ծննդյան 70-ամյակի առթիվ, բարձր դեմահատելով նրա ծառայությունները սովետական արվեստի զարգացման գործում, ՍՍՌԴ Գերագույն Սովետը նրան պարգևատրում է կառավարական նոր ու բարձր պարգևով՝ Լենինի երկրորդ շքանշանով (Լենինի առաջին շքանշանը Մ. Սարյանը ստացել է 1945 թ. Սովետական Հայաստանի 25-ամյակի առթիվ):

Նկարչի կյանքում կարևոր տեղ է զբաղում նաև նրա հասարակական-պետական գործունեությունը: 1954 թ. մարտի 14-ին Մարտիրոս Սարյանը երրորդ անգամ ընտրվում է ՍՍՌԴ Գերագույն Սովետի ղեկավարատա՝ Միության Սովետում: Որպես խաղաղության համար մղվող պայքարի առաջավոր մարտիկ, նա ոչ միայն իր ստեղծագործություններով, այլև հրապարակային ելույթներով ու հոգվածներով հանդես է գալիս խաղաղության օգտին՝ ընդգծելով պատերազմի հրձիգներին Մարտիրոս Սարյանի հասարակական-պետական գործունեությունը սերտորեն կապված է նրա զեղարվեստական գործունեության հետ և կազմում է գրեթե ամբողջական մասը:

Չնայած պատկանելի տարիքին՝ 75-ամյա նկարիչը չի է ստեղծագործական անսպառ եռանդով: Նա երիտասարդական խառնաշառվարությամբ ու հոգեկան թարմության հակայական ուժով շարունակում է անխնայ կատարել իր ստեղծագործական, հասարակական-պետական աշխատ-



1933

ասանքները՝ մարմնավորելով իր մեջ սովետական նկարիչ-քաղաքացու լավագույն օրինակը:



Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, ժողովրդական նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը խոշոր տեղ է զբաղում Սովետական Հայաստանի կերպարվեստի պատմության մեջ: Հանդես գալով գեղեցիկ նախասովետական շրջանում, հետագայում նա իր ժամանակակից լավագույն հայ նկարիչների հետ սկզբնավորում է Սովետական Հայաստանի կերպարվեստը և իր ինքնատիպ, բարձրարժեք ստեղծագործություններով նշանակալից շտապով հարստացնում և առաջ է մղում սովետահայ նկարչությանը, բարձրացնելով այն մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի:

Մարտիրոս Սարյանը հայրենի բնության և մարդկանց հոգեորդեցկության խանդավառ երգիչն է նկարչության մեջ:

Սոցիալիստական ռևալյուցիոն առաջավոր ստեղծագործական մեթոդով կերտված նրա լավագույն ստեղծագործությունները հարստացնում են մարդու հոգեկան աշխարհը և խոշոր դեր խաղում նկարչի արվեստը բարձր գնահատող աշխատավորական լայն ժառանգների զեղարվեստական դաստիարակության գործում:

Հայկական ՍՍՍԺ ժողովրդական նկարիչ, Ստալինյան մրցանակների լաուրեատ Մարտիրոս Սարյանի ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական արվեստը մեծարժեք ներդրում է Սովետական Միության կերպարվեստի պատմության մեջ:

ՀԱՌԱՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1. Ալեքսանդր Մյանիկյան, ածխանկար, 1909
2. Արմավենի, կտավ, տեմպերա, 1911
3. Գարեգին Լեոնյան, կտավ, տեմպերա, 1912
4. Ալեքսանդր Մատուրյան, կտավ, տեմպերա, 1915
5. Հայաստան, կտավ, յուղանկար, 1923
6. Իմ բակը, յուղանկար, 1923
7. Սգիշև Չարենց, յուղանկար, 1923
8. Հովհ. Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծությունից, յուղ, տուշ, 1923
9. Արուս Ռեզանյան, մատիտանկար, 1924
10. Վահրամ Փափուկյան, մատիտանկար, 1924
11. Միքայել Մանվելյան, մատիտանկար, 1924
12. Համակ, մատիտանկար և տուշ, 1924
13. Ռամանուս Մելիքյան, մատիտանկար, 1924
14. Ասքանազ Մուղյան, մատիտանկար, 1925
15. Նատյուրմորտ կնոջ պատկերով, յուղանկար, 1927
16. Գարուն, յուղանկար, 1929
17. Նատյուրմորտ, յուղանկար, 1933
18. Ալեքսանդր Թումանյան, յուղանկար, 1934
19. Թորոս Թորամանյան, յուղանկար, 1934
20. Ապոլոնիդի, յուղանկար, 1935
21. Թուրին Միմենսի, յուղանկար, 1939
22. Ալ. Սյունդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությունից առաջին գործադրության տեսարանի ձևավորումը (էսքիզ), 1939¹
23. Ալ. Սյունդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությունից երկրորդ գործադրության տեսարանի ձևավորումը (էսքիզ), 1939
24. Ազիսի Իսահանյան, յուղանկար, 1940
25. Նաիրի Հուրյան, յուղանկար, 1940
26. Կոնստանդին Սարաջյան, յուղանկար, 1940
27. Հայկանուշ Գանիկյան, յուղանկար, 1940
28. Րեբրակտ, յուղանկար, 1940

29. Ինքնակերպ, յուզանկեր, 1942 (զանազան)
30. Ստեփան Մալխասյանց, յուզանկեր, 1942
31. Հովսեփ Օրբելի, յուզանկեր, 1943
32. Աղմիբաշ Ի. Բաակով, յուզանկեր, 1943
33. Նրեանյան աշնանային նատյարմորա, յուզանկեր, 1944 (զանազան)
34. Արարատը գարնանը, յուզանկեր, 1945
35. Իման Բաղրամյան, յուզանկեր, 1947
36. Մազկած ծառեր, յուզանկեր, 1947
37. Բանվոր-բրդագործ Մ. Քաղեասյան, յուզանկեր, 1948
38. Արարատը Միշյան գյուղից, յուզանկեր, 1949
39. Բամբակաձորը Արարատյան գաշտում, յուզանկեր, 1949
40. Մհանն իրիկնամուտին, յուզանկեր, 1949
41. Տեսարան Արագածի բարձունքներից, յուզանկեր, 1950 (զանազան)
42. Կեսուր, յուզանկեր, 1953
43. Գառնիի ձորը, յուզանկեր, 1953
44. Տասյանա Յարյունակոյա, յուզանկեր, 1954
45. Ոսկե աշուն, յուզանկեր, 1954



Կաղճը, ֆորգաջը և անժանաթեքթեքը
 նկարել է ՏԻՐԱՏՈՒՐՅԱՆԻ

Գրատ. խմբագիրը Խ. ԵՄԱՅԱՆ
 Հրատ. խմբագիրը Հ. ԷԼԶԻՐԵԿՅԱՆ

Տեխ. խմբագիրը Մ. ԿԱՓԷԱՆՅԱՆ	Կանաբուլ քրդերի և ՇԱՀԳԱՄՅԱՆ		
ԽՀԽ N 263	Հրատ. 1147	Գրքեր 4 ս. 40 է.	ՎՅ 10662
Հանձնված է արտագրության 22/III 1933 թ., ստորագրված է արտագրության 6/V 1933 թ., պատվեր 124, տիրած 3000. Հրատ. 4 ժամուկ, ապ. 3 ժամուկ + 3 ներդիր, թղթի շափը 80x92 ¹ / ₁₆ .			
Հայկական ՍՍԽ ԳԱ Հրատարակչության ապարան, Երևան, Արագյան, 124.			





ՀԱՅԱ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԳԻՒՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



FL0007429

A ^{II} 19980