

ՎԻԼԵԼԱՄ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ
ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱԾՔՆԵՐԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ВИЛЬГЕЛЬМ МАТЕВОСЯН

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ МАРТИРОСА САРЬЯНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1980

A 16059

39

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՎԻԼԿԵԼՄ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ
ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱՑՔՆԵՐԸ

500-80



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1980

Պատասխանատու խմբագիր
արվեստագիտության քեկնածու
Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ն. Հ. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆԸ,
արվեստագիտության քեկնածուներ Լ. Ռ. ԱԶԱՐՅԱՆԸ և
Վ. Հ. ՂԱԶԱՐՅԱՆԸ

Մաթեմոսյան, Վ. Հ.

Մ271 Մաթտիրոս Սարյանի էսթետիկական հա-
յացքները/Պատ. խմբ. Հ. Վ. Հովհաննիսյան.—
Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980.—276 էջ.

Աշխատության մեջ բացահայտվում են Մ. Սարյանի
էսթետիկական հայացքները: Գիտարկվում են նկարչի
սկզբնական հայեցողությունը, գեղեցիկի, մարդու փոխ-
հարաբերության, արվեստի ազգային ու համամարդկային
բնույթի, կերպարվեստում սյուժեի, գույնի և այլ խնդիրների
հրա ըմբռնումները: Մենագրության «Հավելվածը» ընդգրկում է
ընտիր մտքեր՝ քաղված այդ խնդիրների հետ կապված սար-
յանական հոդվածներից, տպագիր ու անտիպ գրառումներից,
գրադոր ու բանավոր այլևայլ ելույթներից, հարցազրույց-
ներից:

4903010000
Մ $\frac{703(02)-80}{58-79}$

7Apr
ԳՄԴ 87.82

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Աշխատությունը XX դարի համաշխարհային գեղանկարչության խոշորագույն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Մարտիրոս Սարյանի էսքետիկական հայացքներին բացահայտման փորձ է։ Այդ նշանակում է շոշափել արվեստագետի ընդհանուր աշխարհըմբռնման էական կողմերը, որովհետև նա գրեթե ամեն ինչ դիտում ու ֆննդում է պատկերավոր մտածողության տեսանկյունից, և նրա խորհրդածությունները բնույթով էմոցիոնալ-իմաստասիրական են։ Ինքնին հասկանալի է, որ առաջին փորձով և միանգամից հնարավոր չէ լուսաբանել նկարչի էսքետիկական սկզբունքների ամբողջությունը։ Այս գիրքը ընդգրկում է մի շարք հանգուցային խնդիրներ և սրանք էլ, իրենց հերթին, որոշ սահմանափակումով։

Հայտնի է, որ Սարյանը տեսական հատուկ ուսումնասիրություն կամ մանիֆեստ չի գրել՝ հակառակ սերնդակից արվեստագետներից շատ-շատերի։ Բայց գիտենք նաև, որ նա իր համփորդական տպավորությունները, կենսագրական հիշողությունները, բնության, մարդու և արվեստի տարբեր հարցերի վերա-

բերյալ մտորումները հանախ գրառում ու ժամանակ առ ժամանակ մամուլում հրապարակում էր ստեղծագործական կյանքի վաղ տարիներից ի վեր: (Այդ ամենում առկա փաստերն ու դատողությունները մի զգալի մասով ամփոփում է նկարչի «Գրառումներ իմ կյանքից» մեմուարը): Ի լրումն պիտի նշել Սարյանի անտիպ ձեռագրերը և այն մեծաքանակ ինտերվյունները, որոնք մի քանի տասնամյակ նրանից վերցրել են քերքերի ու ամսագրերի թղթակիցները՝ զանազան առիթներով, մշակութային-հասարակական այլևայլ խնդիրների արժարժումով:

Շուրջ կեսդարյա ժամանակամիջոցում կուտակված այդ նյութերի հիման վրա էլ, ահա, ուսումնասիրել ենք նկարչի էսքետիկական հայացքները: Չնայած արտաֆուտ ֆառսային՝ այդ նյութերում գոյություն ունեցող բազմաթիվ ու բազմազան դատողությունների, վերլուծությունների, կարծիքների և գաղափարների համայնապատկերը ներֆուտ ներդաշնակ ու միասնական է, բաղադրամասերով փոխալայմանալորված ու կարգավոր: Ինչ էլ որ դրանցում երկիմաստ է թվացել կամ եղել է աղոտ ու ոչ այնքան ակնառու՝ դրա վերաբերյալ հարցերը մանրամասն ֆենարկելու, նշտելու և լրացուցիչ պարզաբանումներ կատարելու խնդրանքով անմիջապես դիմել ենք իրեն՝ նկարչին: Ըստ այդմ էլ՝ երբեմն որոշ փոփոխություններով ենք ներկայացնում նրա ինտերվյուններից, ձեռագրերից վերցված մտքերը, մանավանդ որ ինտերվյուններում հանախ սխալներով ու խեղաթյուրումներով են հաղորդվում

արվեստագետի տեսակետները, իսկ իր մտորումները նկարիչը շատ դեպքերում գրառել է հապնեպ, թուղիկ ձևով ու մոտավոր ձևակերպումներով՝ շարադրանքը թողնելով անմշակ: Եվ այն փաղվածքները, որոնք առանց գրավոր աղբյուր նշելու, բայց որպես Սարյանի խոսք բերված են ներկա աշխատության մեջ՝ մեծ մասամբ գրառել ենք այդ ֆննարկումների ընթացքում:

Շոշափել որևէ նկարչի էսքետիկական հայացքները, նրա լոկ տեսական գրավոր ու բանավոր խորհրդածությունների հիման վրա, առանց նկատի առնելու նրա պրակտիկ ստեղծագործությունը՝ ոչ միայն թերի, այլև սխալ կլինեն: Հետևաբար, Սարյան-տեսաբանի գաղափարները մտովի դիտարկել ենք նրա արվեստի լույսի տակ և նրա կտավների հետ անընդհատ համեմատության մեջ: Հետաքրքիր կլինեն, իհարկե, սույն գրքում արտացոլել դիտարկման այդ ամբողջ պրոցեսը: Բայց դա մեզ շատ հեռուն կտաներ: Ուստի բավարարվել ենք երբեմն-երբեմն, խիստ անհրաժեշտ դեպքերում, ընթերցողի ուշադրությունը նկարչի ստեղծագործության այս կամ այն կողմի վրա ուղղելով միայն:

Սարյանի էսքետիկական հայացքները դարասկզբից մինչև մեր օրերը փոփոխություններ կրել են: Եվ, անտարակույս, լավ կլինեն դրանք ընթերցողին մատուցել իրենց էվոլյուցիայի թեկուզև ոչ էական փոփոխությունների մեջ: Սակայն դա կպահանջեր ներկա տեֆտի կրկնակին ու փառակին՝ իր հետ բերելով նորանոր ո՛չ էսքետիկական բնույթի հարցեր շրջառելու հրամայական անհրաժեշտություն, հարցեր, որոնց պատմա-

ֆննական լուսաբանման պրոբլեմը դուրս է այս աշխատության սահմաններից: Եվ ապա՝ սույն գրքում ներառված են Սարյանի տեսական դրույքներից այնպիսիք, որոնք, ի սկզբանե նրա ուշադրության կենտրոնում լինելով հանդերձ, երկար ու ձիգ տարիների հետ սկզբունքային շեղումների և բեկումնային կերպափոխությունների շեն ենթարկվել:

Ինքնին հասկանալի է, որ նկարչի էսթետիկական մտքերն ու դատողությունները կարող են փոխադարձաբար օգնել նրա այնքան բարդ ստեղծագործությունը հասկանալու և մեկնաբանելու գործին: Իհարկե ժամանակի ընթացքում փոփոխություններ կրել է նաև Սարյանի արվեստը: Եվ նկարչի էսթետիկական գաղափարները տարբեր չափով ու տարբեր կերպ են վերաբերում նրա էվոլյուցիայի տարբեր շրջանների ստեղծագործությանը՝ զլխավորապես կամ մասնակիորեն, միջնորդավորումներով կամ ուղղակիորեն համապատասխանելով նկարչի կտավների այս կամ այն խմբին: Այդ մասին ակնարկներ արվում են աշխատության որոշ էջերում (հարցի փոփոխատե ամբողջական լուսաբանումը նույնպես առանձին գիրք կպահանջեր):

Սարյանի հայացքները ձգտել ենք բեկուզ խիստ համառոտ ուրվագծերով ներկայացնել XIX դարի վերջի և XX դարի համապատասխան ընդհանուր-իմաստասիրական, էսթետիկական խնդիրների ու պատկերացումների հետ ունեցած առնչությունների մեջ: Ելնելով այն բանից, որ նկարիչը անխզելի փոխկապակցություն է տեսնում արվեստի և գիտության միջև (ոչ

միայն սրանց ստեղծագործական նախաձեռնումի նույնությամբ ու որոշ կողմերի նմանության առումով, այլև ընդհանուր ֆաղափարային ֆունկցիայի ու իդեալների միասնության տեսակետից)՝ նշել ենք նրա դրույթների մերձությունը սերնդակից գիտնական-մտածողների իմացաբանական-ստեղծագործական և այլ գաղափարների հետ:

Բնականաբար այս գրքում տեղ են գտել, հատկապես, Սարյանին անմիջապես նախադրող և սերնդակից նորարար նկարիչների գեղարվեստական-տեսական մտքերը:

Բայց, ընդհանրապես, այս գիրքը շարադրելիս նկատի ենք ունեցել, որ նա մշակել է գեղեցիկի և էսթետիկական այլ կատեգորիաների ի՛ր պատկերացումները (հասկանալի է՝ դարաշրջանի կուլտուր-պատմական որոշակի ընդհանուր տենդենցների օբյեկտիվ ազդեցությամբ), որոնց հանգել է, հիմնականում, սեփական փորձով ու մտքով: Ու եթե այդ պատկերացումները ինչ-ինչ կետերում նույնը կամ մերձ են որևէ հայտնի ուղղության կամ առանձին անհատի հավատամքի հետ՝ մտածելակերպի համընկնման և ոչ թե ուղղակի սերումի արդյունք է:

Ուսումնասիրությամբ կից «Հավելվածը» ներկայացնում է ընտիր հատվածներ բնության, մարդու, արվեստի և արվեստագետների մասին Սարյանի մտքերից: Դրանք բաժանված են երկու ընդհանուր մասի՝ զուտ տեսական (I) և պատմատեսական (II), որոնք իրենց հերթին տրված են մոտավոր թեմատիկ խմբա-

վորումներով՝ առանց ենթավերնագրերի, բայց աստ-
ղանիշով ընդմիջված: Առանձին երկրների արվեստի և
արվեստագետների մասին նկարչի արտահայտած կար-
ծիքները ներկայացված են միասին, ըստ տվյալ ազ-
գային մշակույթի էվոլյուցիայի՝ չպահպանելով, սա-
կայն, համընդհանուր արվեստի պատմության ժամա-
նակագրությունը: «Հավելվածի» երկու բաժինների
մտքերը տրված են մեկ ընդհանուր համարակալման
մեջ (1—176): Համարները ցույց են տալիս աղբյուրը:
Հավելումները առնված են այս [] փակագծերի մեջ:
Անկախ բնագրում գրված շարահյուսական դիրքից,
սույն «Հավելվածում» զետեղված բոլոր մտքերը սկըս-
ված են մեծատառով: Կրճատումները ցույց են տրված
հետևյալ նշանով՝ <...>:

Վ Լ Ո Ւ Ն Ա Ռ Ա Զ Ի Ն

Ա.—Սարյանի պանքիզմը Բ.—Գեղեցիկի համընդ-
հանուր-տիեզերաբանական ինտերպրետացիան Գ.—
Մարդու արժեքավորումը կոսմոսի՝ որպես ունիվերսալ
գեղեցկության, սխառեմում Գ.—Զգայելի բնության՝
իրև անտեսանելի տիեզերքի հանաչման-արտացոլ-
ման հիմքի, տեսակետը:

Ա.

Սարյանի աշխարհայացքը հիմքում տիեզերաբանա-
կան-պանթեիստական է: «Իմ կյանքի բոլոր ժամերին,—
ասում է արվեստագետը,—ունեցել եմ այն զգացումը,
ինչը կարելի է անվանել տիեզերքի զգացում, ապրել
եմ տիեզերքի մասին մտորումներով»¹: Իր խորհրդա-
ծուլթյուններում նա հանդես է գալիս և՛ որպես բնու-
թյան տարակերպ հրաշքներով հմայված հայեցող, և՛
իրև աշխարհի խորհրդավոր անսկիզբ-անվերջությունը
անկաշկանդ երևակայող, և՛ որպես տիեզերքի մշտա-
շարժ-մշտակայուն էությունը քննող իմաստասեր:

¹ Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, 1966, էջ 5
(այսուհետև՝ «Գրառումներ իմ կյանքից»):

Սարյանը ինտուիտիվ ու ռացիոնալիստական ճանապարհով աշխարհը ըմբռնում է իր անվերջ բազմազանություն և մեկմիասնականության մեջ՝ ելակետ ունենալով կոսմոսի ոգեֆիզիկական սուբստանցի իր իդեան։ Նկարչի պատկերացումով տիեզերքը անընդհատ շարժվում է որպես համակոսմիկական էներգիայի հավիտենական ինքնադրսևորման արտահայտություն։ «Ամբողջ աշխարհը,— գրում է Սարյանը,— հենված է մի մեծ ուժի վրա։ Այդ ուժը մի ընդհանրություն է՝ տիեզերական, ամենուրեք ու ամեն ինչում։ Աստղերը, լուսատուները իրենց բարդ սիստեմներով լուկ կետեր են, որ ընթանում են խստորեն ենթարկվելով տիեզերական ուժի օրենքին։ Այդ ուժը այն ամենի էությունն է, ինչը մենք գիտենք և ինչը մենք չգիտենք»²։ Ամենուր թագավորող ուժը, որ՝ նկարչի կարծիքով «նյութական ու ոգեկան է միաժամանակ», լիցքավորում և հավերժական պրոցեսի մեջ է պահում համատիեզերական մեխանիզմը՝ անընդհատ կերպափոխելով ու անընդհատ հաստատուն օրինաչափությամբ դրսևորելով նրա ողջ կյանքը։ Այդ ուժը հանդիսանում է նաև «ունիվերսալ գեղեցիկի» (Սարյան) ինքնաբացահայտման հիմքը՝ գեղեցիկի, ոլոր ամեն անգամ կոնկրետանալով երևան է գալիս ձևի ու բովանդակության անսահմանորեն տարբեր կոմբինացիաներով։ Գեղեցիկի՝ որպես համընդհանուր երևույթի ստրուկտուրան հենց կոսմոսի համամիասնական կարգն ու ներդաշնակությունն է, նրանում իշխող գինամիզմի և ռացիոնալ կայունու-

² Նկարչի անտիպ ձեռագրերից։

Թյան դիալեկտիկան իր կազմիչ հատկանիշներով: Սիմետրիա և ասիմետրիա, հակադրություն և համադրություն, պրոպորցիա և դիսպրոպորցիա,—այս և նման օրինաչափությունները, որոնցով ըստ Սարյանի մարմնավորված է բնություն-տիեզերքը, հանդիսանում են նաև մարդու՝ իբրև խտացած միկրոկոսմիկական գեղեկցության կառուցվածքի հատկանիշներ, ավելին՝ նրա ֆիզիկական ու մտավոր գործունեության սխառեմի սկզբունքներ:

Արդեն իր երիտասարդության վաղ տարիներին հանգեցրել նյութի, շարժման, բնազդի, մտածողության նախասկզբնական միասնության և ընդհանրապես կոսմոսի ոգենյութեղեն կամ նյութավոգեկան կենդանի էության գաղափարին, Սարյանը այդ ժամանակներից ի վեր անընդհատ մտորում է տիեզերական խորհրդավոր հարցերի շուրջ՝ ամեն դեպքում հաստատ համոզումով ընդգծելով, որ «ամենուր թագավորում է կյանքի ուժը»³, որ աշխարհը «ունի իր ներքին շնչառությունը»⁴, որ «արարիչը հենց ինքը բնությունն է»⁵ և համանման պանթեիստական այլ մտքեր: Սարյանի պանթեիզմը, իհարկե, չի սահմանավորվում-կաղապարվում մեղ հայտնի տրադիցիոն ուսմունքներից ու հավատամքներից ոչ մեկով,—ո՛չ թեոմոնիստական պանթեիզմով, որը ամեն ինչի գոյությունը բացատրում է միայն աստծու արարչագործ կամեցողությամբ՝ այդ-

³ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 8:

⁴ Վ. Մաքելոսյան, Մարտիրոս Սարյան, Երևան, 1975, էջ 17:

⁵ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 8:

պիսով աշխարհը զրկելով ինքնուրույն կեցությունից և ըստ էության հանդիսանալով ակոսմիզմ (թեոլոգ պանթեիստների աշխարհայացքը), ո՛չ ֆիզիոմոնիստական պանթեիզմով, ո՛չ տրանսցենդենտ միստիկական պանթեիզմով, ո՛չ էլ իմանենտ-տրանսցենդենտ պանթեիզմով):

Պանթեիզմը այս կամ այն կերպ դրսևորվել է XX դարի փիլիսոփայական, գեղարվեստական հայտնի ուղղություններում, առանձին գիտնականների և արվեստագետների աշխարհայացքում՝ կազմելով տարբեր մարդկանց մտածողությունները մերձեցնող կետերից մեկը էպոխային հատուկ հոգեկան կյանքի բազմազան ծալքերում: Դարաշրջանի ղեմքը բնորոշող անհատներից այստեղ կարելի է հիշել Ալբերտ էյնշտեյնին: Սարյանի նման նա տիեզերքում տեսնում է բանական և ռացիոնալ ուժ, բարձրագույն ինտելեկտ, որը բացահայտվում է ճանաչելի աշխարհում՝ այս առումով, ինչպես ինքն է գտնում, հանդես գալով իբրև պանթեիստ⁶: Բայց համակոսմիկական բանական էներգիա, բարձրագույն ինտելեկտ և նման այլ հասկացողությունները Սարյանի ու էյնշտեյնի համար կրոնական կույր հավատի արտահայտություն չեն և ոչ էլ տրադիցիոն աստծու՝ որպես ինքնակա սուբստանցի, հիմնավորման փորձ: Տիեզերքում տեսնելով բանականության թագավորությունը և բանականության գործը, թե՛ էյնշտեյնը, թե՛ Սարյանը այդպիսով նշանաբանում են կեցության զարմանալի

⁶ Տե՛ս Կ. Зелуз, Альберт Эйнштейн, М., 1964, стр. 39.

տրամաբանականությունը, տիեզերքի շրջահատվող ինքնադրսևորման խորախորհուրդ էությունը: Մեկը որպես գիտնական, մյուսը իբրև արվեստագետ բացահայտում-հաստատում են բնության ներքին կազմակերպվածությունը, երևույթների հիմքում ընկած համամիասնական կարգն ու ներդաշնակությունը, որը, նրանց կարծիքով, կոսմոսի գլխավոր հատկանիշ-արտահայտություններից է:

Բնության իսկ ստեղծագործական զորության հանդեպ ունեցած հավատն է, որ Սարյանին հիմք է տվել հայտարարելու այն միտքը, թե «արարիչը հենց ինքը բնությունն է՝ միշտ պարզ ու խորհրդավոր»⁷: Հեշտ է նկատել, որ Սարյանի, ինչպես նաև էյնշտեյնի պանթեիզմը մեր դարաշրջանում արձագանքն ու յուրովի շարունակումն է նոր ժամանակների՝ Վերածննդի, շրջաշուրջի արդեն իմաստափոխված ու հակամիջնադարյան-հակաքրիստոնեական պանթեիստական հայեցողության: Բնության հավերժական կյանքի՝ որպես աշխարհի համընդհանուր պրոցեսի գաղափարը նկարչին թույլ է տվել տեսանելի կոնկրետ էակների ծննդյան ու մահվան փաստը համարելու տիեզերքի շարժման արտահայտություն, հետևաբար և՛ մարդ-բնությունը անվախճան: Սարյանը ահ չունի մարդու մահվան նկատմամբ, որովհետև նրան համարում է կոսմոսի դրսևորում թե՛ ծննդի, թե՛ վախճանի պահին և իր անտիպ ձեռագրերից մեկում մահը համեմատում է առօրյա քնի հետ: Իսկ էյնշտեյնը իրեն անընդհատ զգում է բնության արդյունքն ու

⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 8:

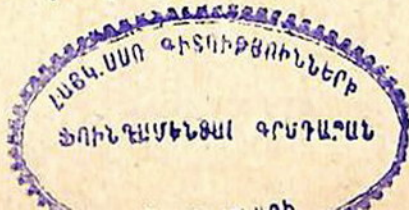
նրա հետ այնքան միասնացած, որ մահվան մեջ տեսնում է այդ միասնության երևակման մի այլ ասպեկտը: Որովհետև ամբողջության մեջ բնությունը անմահ է, իսկ մարդը երկրային կյանքին հրաժեշտ տալուց հետո մնում է հավերժ կենդանի պրոցես ապրող բնության մեջ, ուստի ծննդյան ու վախճանի մոմենտները կեցության ներքին շնչառության բաբախումներ են և նկարիչը գոչում է՝ «Բնությունը հավերժական է՝ մահ չկա՝»⁸: Երկինքը իր աստղերով ու մոլորակներով, ջրերը, լեռները, կենդանական աշխարհի արարածները, բույսերը և այլն սլայմանավորված են իրարով, ծնվում են մեկը մյուսից և տիեզերքի համընդհանուր շարժման մշտնջենական կյանքի կոնկրետ ու տեսանելի ձևեր են:

Բ

Ստեղծագործական կյանքի վաղ տարիներից ի վեր Սարյանը խստագույնս դատապարտում է արվեստի երկի զուտ էսթետիկական արժեքը կրոնական, քաղաքական, էթիկական, փիլիսոփայական, ժանրային, թեմատիկ, ոճական և այլ կարգի արժեքների հետ չկանխամտածված ու դիտավորյալ շփոթումը: «Ես,—ասում է նա,—համարում եմ մեր դարաշրջանում բացարձակ տգիտություն և, որ ավելի վատ է; մտավոր սպեկուլյացիա, երբ, օրինակ, հանուն մի որևէ էթիկական կամ քաղաքական գաղափարի լավ է համարվում վատ նկարը, վեպը կամ դրաման»: Նման դիրք-

⁸ Վ. Մաքսիմովսկի, Մարտիրոս Սարյան, էջ 42:

որոշում ունեցող նրա սերնդակիցներից շատերը,—և տեսաբաններ, և՛ գրողներ, և՛ նկարիչներ, և՛ երաժիշտներ,—դեռևս երիտասարդական տարիներին ուղղակի անտեսեցին գեղեցիկի հնամենի կատեգորիան (նույնիսկ տերմինը), որովհետև դրա հետ է կապված շփոթմունքը՝ անտիկ Հելլադայից սկսած մինչև մեր օրերը: Բայց Սարյանը այդպես չվարվեց: Այդ մասին նա որոշակիորեն ասում է՝ «Իմ կարծիքով հարցը տերմինի մեջ չէ: Առհասարակ որևէ երևույթի (գեղարվեստական, թե զիտական միևնույն է) անուն տալու համար կարելի է հնարել, բնորել և օգտագործել ուղած տերմինը՝ միայն թե այն շփոթ չստեղծի, լինի որոշակի և օժված մարդկանց փոխադարձ համաձայնություն: Իսկ ի՞նչ կարելի է ասել վաղուց ստեղծված տերմինների մասին: Իհարկե դրանց մեջ կան այնպիսիները, որոնք զալիս են խոր անցյալից, այժմ էլ կաշուն են և շատ լավ ծառայում են մարդկությանը: Բայց կան այնպիսիներն էլ, որ ժամանակի հետ հնանում, մի տեսակ մաշվում են: Ես այն կարծիքին եմ, որ գեղեցիկ էսթետիկական տերմինը հենց սրանցից է: Ինձ այնպես է երևում, որ այն ծերացել է, շատ է հեղհեղուկ: Ավելին՝ անորոշ է դարձել կատեգորիան ինքը: Այդ պատճառով էլ պատահական չէ, որ դրանից այդպես խուսափում էին ու խուսափում են շատ մարդիկ, հատկապես արվեստի մարդիկ, որոնց շարքերում եղել են և, հավանաբար, այսօր էլ կան այնպիսի ստեղծագործողներ, որոնք ուղղակի չէին ուղում ու չեն ուզում լսել գեղեցիկի մասին առհասարակ՝ թե՛ բառի, թե՛ բովանդակության, հա-



մարելով այն փիլիսոփաների արհամարհելի հնարանքը (եւ նկատի ունեմ հատկապես երիտասարդական տարիներիս շրջապատի մասին, որտեղ քիչ չէին տաղանդավոր ու զարգացած արվեստագետները): Բայց նորից եմ կրկնում՝ եթե գիտական կատեգորիան հնացել է, ապա ի՞նչ մեղավոր է այստեղ ինքը գեղեցիկ կոչվող երեւոյթը, որը գոյութւյն ունի էսթետիկական գիտութւյնից անկախ և կարող էր հաջողութեամբ մեկ այլ անունով կոչվել: Ես կարծում եմ, որ պետք չէ ժխտել ո՛չ կատեգորիան, ո՛չ բառը: Իսկ գոյութւյն ունեցող երեւոյթը ժխտել հնարավոր չէ: Ուղղակի պիտի երեւոյթի մասին ունենալ սեփական պատկերացումը, անտեսել նրա էսթետիկական բացատրութւյնները, եթե դրանք քեզ սխալ են թւում»: Եվ Սարյանը իր սերնդի այն արվեստագետներից է, որոնք ո՛չ հարեցին գեղեցիկի ինտերպրետացիայի այս կամ այն կոնկրետ էսթետիկական տարածված ուղղութեանը, ո՛չ էլ ժխտեցին կատեգորիան:

Գեղեցիկի խնդիրը արծարծելիս Սարյանը հետևողական է իր պանթիստական աշխարհայեցողութեան մեջ: Հարցի ի սկզբանե տիեզերաբանական դրվածքը իմաստասիրական մոտմենտալ մասշտաբներ է տալիս նրա դատողութւյններին: Գեղեցիկը ինքը տիեզերքն է՝ իր ողջ էութեամբ, ստրուկտուրայով, կազմիչ տարրերով և մեկմիասնականութեան մեջ, — ահա սարյանական տեսակետը: Նկարիչը ուղղակի ասում է՝ «Տիեզերքը ինձ համար միաժամանակ էսթետիկական կատարելութւյն է, որը ես բնորոշում եմ ունիվերսալ

գեղեցիկ հասկացողութեամբ և որի հիմքում հենց արտոյլուտն է՝ հավերժական գերագույնը»։ Ուրեմն, գեղեցիկի՝ որպէս կոսմոսի դրսևորման ասպեկտներից մեկի սուբստանցը ևս մշտակայուն-մշտաշարժ տիեզերական ուժն է, ամեն ինչին կյանք ու էութիւն ներարկող, աշխարհի բաղմաղանութիւնը միասնացնող էներգիան։ Այս ծավալով ու հասկացողութեամբ Սարյանը կատեգորիային տալիս է իրոք համապարփակ բնույթ՝ ընդգրկելով կոսմիկական ողջ պրոցեսը։ Նա շեշտում է՝ «Ունիվերսալ գեղեցիկ ասելով ես նկատի ունեմ տիեզերքի՝ որպէս կյանքի ամբողջութեան արտահայտութիւնը»։ Իբրև տիեզերական ստրուկտուրայի դրսևորում՝ գեղեցիկը միաժամանակ համաշափ և անհամաշափ է, սիմետրիկ և ասիմետրիկ է, ստատիկ և դինամիկ է։ Սրանք և նման այլ մոմենտներ կազմում են հատկանիշների այն սինթեզը, որը համընդհանուր գեղեցիկի կառուցվածքն է։ «Ունիվերսալ գեղեցիկը,—ասում է նկարիչը,—իր մաքուր վիճակով անտեսանելի է։ Կոնկրետ առարկաներն ու երևույթներն են, որ մարդկային ուղեղի համար ճանաչելի են դարձնում այն։ Մարդու համար շոշափելի և տեսանելի աշխարհում է, որ երևակայութեամբ տեսանելի ու շոշափելի է դառնում անզգայելին»։ Նա գտնում է, որ ինչպէս տիեզերքի հոգեոր յուրացման մյուս ընդհանրական ասպեկտները, այնպէս էլ համապարփակ գեղեցկութեան յուրացման ասպեկտը մարդը կարողանում է ունենալ, առաջին հերթին, կոսմիկական գոյութեան փոքրիկ առարկայացումներից մեկի՝ երկնակամարի ու

երկրագնդի զգայման-ըմբռնման-երևակայման հիման վրա: Բոլոր այնպիսի գաղափարները, ինչպիսիք են, օրինակ, ծավալատարածական կապակցությունը, թվային կարգը, չափահարաբերությունը և այլն, և այլն, որոնցով բնորոշվում են գեղեցիկ համատիեզերական հասկացողության այս կամ այն կողմերը, մարդը նախ և առաջ դուրս է բերել այդ իմացությունից:

Սարյանը տիեզերքում դիտում է լույսի հավերժական մի շարժում՝ երևույթին տալով ֆունդամենտալ նշանակություն թե՛ բնության ինքնակա գոյության, թե՛ համաշխարհային գեղեցկության էության, թե՛ դրանց հոգեֆիզիկական բնույթի ճանաչողության մեջ: Սա, ինչպես տեսնում ենք, մերձություն չունի, այսպես կոչված, «լույսի մետաֆիզիկայի» տրադիցիոն կրոնական-փիլիսոփայական հավատամքներից որևէ մեկի հետ՝ չնայած իր հերթին հանդիսանում է նույն պրոբլեմի իմաստասիրական յուրահատուկ մի դրվածք: Սարյանի ըմբռնման հետ չի կարելի նմանության էական գծեր տեսնել ո՛չ անտիկ Հունաստանում տարածված այն պատկերացման մեջ, ըստ որի մարդուց դուրս գտնվող իդեաներն են լույս ճառագում և ճանաչողությունն էլ առաջանում է դրա ազդեցությամբ ծնվող մտքի պայծառության շնորհիվ, ո՛չ հռոմեացիների ինտելեկտուալ աշխարհում սկիզբ առած «մարդկային բանականության լույսի» գաղափարում, ո՛չ միջնադարյան էպոխայի գերբնական, «աստվածային լույսի» հասկացողության ոլորտում՝ մի հավատ, որ տարբեր երանգավորումներով իշխում էր ողջ քրիստոնեական

աշխարհում, ֆեոդալիզմի վերջնական քայքայումից հետո անգամ՝ որոշ տեղերում և որոշ մտածողների կողմից ընդունվելով իբրև անվիճելի ճշմարտություն։ Սարյանը լույսը հետևողականորեն ըմբռնում է իր պանթեիզմի տեսանկյունից՝ դիտելով այն որպես կոսմիկական ոգեֆիզիկական էություն, նույնն է թե ունիվերսալ գեղեցիկի արտահայտություն։ «Այն,—ասում է արվեստագետը,—ինչ ես գիշեր ու ցերեկ աչքով տեսնում եմ, ինտուիցիայով զգում, երևակայում ու դատում՝ ինձ ցույց է տալիս, որ տիեզերքում կա լույսի մի հավերժական հոսք։ Եվ գտնում եմ, որ արվեստը իրեն հատուկ միջոցներով պետք է արտահայտի այդ լույսը՝ որպես տիեզերքի կյանքի ու ընդհանուր-էսթետիկական բովանդակության բնորոշում»։ Լույսը դիտելով իբրև տիեզերքի անընդհատ լինելության ու դինամիզմի երևակում, նկարիչը միաժամանակ այն համարում է համընդհանրական էսթետիկական գոյության դրսևորում, որը, ըստ նրա, հիմքում լինելով անզգայելի, դառնում է մեզ համար տեսանելի գեղեցկություն մեր շրջապատի կոնկրետ առարկաների ու երևույթների շնորհիվ։

Տգեղը բացակայում է Սարյանի էսթետիկական հարցադրումների շրջանակից՝ որպես տիեզերաբանական կատեգորիա։ «Որքան գիտեմ,—ասում է նկարիչը,—գեղեցիկի վերլուծության ժամանակ փիլիսոփաները խոսում են տգեղի, ալլանդակի մասին, ըստ որում՝ գեղեցիկի հետ քննարկման նույն հարթության վրա։ Ես դա չեմ ընդունում։ Երևի այն պատճառով, որ

գեղեցիկի իմ պատկերացումն է ուրիշ: Գեղեցիկը ինքը
 տիեզերքն է, ունիվերսալ մի երևույթ՝ սա իմ համոզ-
 մունքն է: Այս դեպքում՝ կոսմոսը իր ամբողջության
 մեջ, իր ընդհանուր հատկանիշներով կարո՞ղ է տգեղ
 կամ աշխանդակ որևէ կողմ ունենալ: Կարծում եմ՝ ո՛չ:
 Ուրեմն այդ երկու հասկացողությունները՝ գեղեցիկը և
 տգեղը չի կարելի նույն հարթություն վրա դնել ու վեր-
 լուծել: Առօրյայում խնդրեմ՝ ամեն ինչի տգեղն էլ
 տեսնում ենք»: Միանգամայն ակներև է, որ արվես-
 տագետը տգեղին մոտ չի թողնում այն պատվանդա-
 նին, որի վրա դրել է գեղեցիկին: Վերջինս դիտելով իբ-
 րև համակոսմիկական գոյակերպի արտահայտություն
 (դրանով իսկ այն համարելով համընդհանրական),
 Սարյանը տգեղի գոյությունը հնարավոր է համարում
 սոսկ կոնկրետ զգայական փորձի աշխարհում (նկարի-
 չը տգեղ հասկացողության կիրառումից չի խուսափում
 նաև այն դեպքում, երբ՝ մարդկանց քաղաքական-է-
 թիկական վարքագիծն ու հոգեբանությունը հակահա-
 սարակական, հակահումանիստական, հակաազգային,
 հակամարդկային են): Բայց որովհետև համատիեզերա-
 կան գեղեցիկը մեզ համար ճանաչելի է հենց զգայելի
 օբյեկտներում, ուստի, գտնում է Սարյանը, տգեղը մեր
 շրջապատի առարկաների ու երևույթների մեջ իր տե-
 սակի խաթարված ու բացահայտորեն անկատար ար-
 տահայտությունն է՝ իրողություն, որը բացառություն է
 համատարած գեղեցկության հանդեպ: Եվ նույնիսկ
 այս բացառությունը որոշ մաս ունի կոսմիկական գե-
 ղեցկությունից: Լինելով բնության արդյունք, տգեղ

առարկաները կրում են տիեզերական հատկանիշներ, բայց այս կամ այն կերպ, այս կամ այն շափով խեղաթյուրված: Եվ հենց սա էլ թույլ չի տալիս, որ տեսանելի աշխարհի այդ խաթարված օբյեկտները լինեն համապարփակ ներդաշնակության անկաշկանդ արտահայտիչներ: Անգամ մարդը (որին Սարյանը ընկալում է իբրև բնության ամենակազմակերպված ու բովանդակալից էակը, մի միկրոկոսմոս, որը զգայելի բոլոր առարկաներից ու երևույթներից ավելի է ընդգրկում տիեզերական համընդհանուր հատկանիշներ), եթե տգեղ է հոգեպես կամ արտաքինով՝ դարձյալ ունիվերսալ գեղեցիկից քիչ բան կարող է կրել: Այս նշանակում է, թե ամեն մի կոնկրետ օբյեկտ տիեզերական գեղեցկությունը ինչպես հարկն է արտացոլում է այն դեպքում, երբ հանդիսանում է իր տեսակի կատարյալ արտահայտությունը:

Այսպիսով, սարյանական ունիվերսալ գեղեցիկը տիեզերքի ոգեֆիզիկական էություն մշտական դրսևորում է, հետևաբար համապարփակ ներդաշնակություն, որ հարատև կայունություն և հավերժական փոփոխություն մեջ է միաժամանակ: Հարցի նման հասկացողությունը որոշ արմատներով հասնում է դարերի խորքը, մինչև անտիկ Հունաստան: Ինքնին հասկանալի է ոչ բոլոր կողմերով՝ նկարչի ըմբռնումը մոտենում է այն պատկերացմանը, որ ունեին հույն մտածողներից ումանք՝ տիեզերքը համարելով գեղեցիկն ինքնին: Ունիվերսալ գեղեցիկի սուբստանցը Սարյանը համարում է նույն գերագույն ուժը: Սա ցույց է տալիս, թե որքան

ամուր է նկարչի հոգևոր մերձությունը մեր օրերի այն զիտնականների ու արվեստագետների հետ, որոնք ձգտում են բնության անվերջ բազմազանության մեջ մտովի տեսնել ընդհանրացնող որոշակի հիմք,—հանուն կոսմոսի սինթետիկ ընդգրկման, Նիլս Բորի խոսքերով ասած՝ «տիեզերքի մեր ունեցած ամբողջ պատկերի միասնության ու գեղեցկության»⁹։ Իսկ այս ձգտումը (ինչը նրանց մոտ համանման է ընդհանուր տենդենցի տեսակետից և յուրաքանչյուրի կողմից հարցադրվում համակարգվում է յուրովի) այն հանգույցն է, որը XX դարը կապում է, դարձյալ, հույների հետ, որոնք աշխարհի մեկմիասնականության առաջին կատարյալ փիլիսոփա որոնողներն էին։

Գ

Սարյանի պատկերացրած աշխարհի կենտրոնում մարդն է։ Նրա կարծիքով, համատիեզերական կենսաուժն իր հավիտենական շարժման ընթացքում դրսևորվում է մարդկային բովանդակությամբ, բայց ո՛չ պատահաբար և կույր տարերայնությամբ, այլ միանգամայն մտածված կերպով և օրինաչափորեն։ «Մարդը,—գրում է Սարյանը,—պատահական երևույթ չէ այս աշխարհում։ Մնելով մարդուն, բնությունը իրագործում է իր գերագույն նպատակը, այսինքն հանգում է իր բարձրագույն աստիճանին։ Մարդու միջոցով տիեզերքը ճանաչում է իրեն ու արդարացնում իր գոյությունը»։

⁹ Н. Бор, Атомная физика и человеческое познание, М., 1961, стр. 40.

նը»¹⁰։ Դժվար չէ նկատել, որ բնություն-մարդ հարաբերությունը նա մտորում է իր պանթեիզմի տեսանկյունից։ Բնությունը, որ օժտված է «կենդանի շնչով ու բնավորությամբ...», մայրական ջերմությամբ ու ժպիտով»¹¹, մարդուն ստեղծագործելով շարունակում է կատարել իր մեծ ֆունկցիան։ Դա ինքնաճանաչման ֆունկցիան է, որ տիեզերքը իրականացնում է «միայն մարդու միջոցով»¹²։ Մարդու ծնունդը բնության հավերժական շարժման այն պահն է, երբ տեղի է ունենում երևույթներից ամենազարմանալիքն և ամենակարևորը։ Կյանքը, ինչով ներծծված է տիեզերքի համապարփակ գոյությունը՝ իր ամենաբարդ և ամենանուրբ ստրուկտուրաներով, անփոխարինելիորեն մարդու մեջ է, որ արտահայտվում է իր ողջ էությամբ ու արժեքով։ «Մարդը,—ասում է Սարյանը,—ամեն ինչ է՝ կյանքի հոգին, նրա իմաստը»¹³։

Այն, հաճախակի կրկնում է արվեստագետը, որ մարդ-սուբյեկտը բնության հրաշքով լույս աշխարհ է գալիս, զգում է կյանքը, տեսնում է արևը, գիտակցում է իր եսը՝ մեծագույն պարզ և։ Հենց միայն գոյություն ունենալը և ապրելը անգնահատելի երանություն է։ «Կյանքի զգացումը,—գրում է Սարյանը,—երջանկության զգացումն է»¹⁴։ Ըստ իր պանթեիզմի, նկարիչը

¹⁰ Վ. Մաքսիմովսկայն, Մարտիրոս Սարյան, էջ 32։

¹¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 8։

¹² Նույն տեղում, էջ 7։

¹³ Ա. Պլուտնիկի գրառումներից (տե՛ս Мое счастье - жизнь, „Неделя“, 1967, № 48)։

¹⁴ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 13։

բնության մեջ ամեն ինչ համարում է շնչավորված և այդ ամենում էլ, իբրև կենսականության արտահայտություն, տեսնում է բնազդի մշտական ու համատարած շարժում: Իսկ «կյանքի բնազդը,—նշում է նա,— պսակված է զգացմունքով ու բանականությամբ»¹⁵,— հատկանիշ, որով բնության ստեղծած անսահմանորեն բազմազան ձևերից օժտված է միայն մարդ էակը: Սա հարյուրապատկում-հազարապատկում է ոչ միայն տիեզերքի մեզ հայտնի մյուս կոնկրետ դրսևորումների հանդեպ մարդու ունեցած բանական առավելությունը, այլև նոր որակ է տալիս երջանկության նրա ապրումին, որը, ի տարբերություն բոլորի, ոչ թե կյանքի չգիտակցված ու գլխավորապես բնազդական կենսագործումն է, այլ գիտակցված վայելումը: Մարդը պետք է ըստ արժանվույն դնահատի բնության այդ սլարգեր և խելացիորեն կազմակերպի սեփական գործունեությունը իր դրախտային կացարանի՝ Երկրագնդի վրա, առանց խախտելու նրա ներքին ու արտաքին հարմոնիան: Սա նկարիչը համարում է մարդուն ներկայացվող առաջին ու գլխավոր պահանջը և հավատում է բնության բարձրագույն արարածի խելամոռությանը:

Քանի որ տիեզերքը անսկիզբ-անվերջ է, գտնվում է անընդհատ ինքնադրսևորման մեջ, և մարդ-սուբյեկտը գիտակցում է նաև, որ ինքը հանդիսանում է բնության պսակը, ուստի զարմանալի չէ, որ նրա մտքում ծագում է անմահանալու և հավերժանալու իդեալը: Իր այս ամենամեծ իդեալը, նշում է Սարյանը, քաղաքա-

¹⁵ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

կրթության էվոլյուցիայի տարբեր աստիճաններում նա արտահայտել է տարբեր կերպ (մեծ մասամբ կրոնական պատկերացումների ձևով) և հաճախ էլ հավատացել է դրան ու ճիշտ է արել: Բայց ճշմարտագույնն այն է, որ կոնկրետ անհատը կարողանա իր մեջ տեսնել մարդուն ընդհանրապես և իրեն էլ տեսնել իբրև առհասարակ մարդու՝ որպես անմեռ տիեզերքի անմեռ արտահայտություն կոնկրետության մեջ, և նրան հասկանալի կլինի, որ ինքը գտնվում է անսահմանության մեջ, դնում է դեպի անսահմանություն և իրո՞ք անմահ է: Ամեն անգամ այս հարցին դառնալիս Սարյանը ասում է՝ «Մարդը արտահայտվում է բնության, բնությունը մարդու մեջ. բնությունը հավերժական է՝ մահ չկա՝»¹⁶: Մարդու գոյության հավերժությունը, ուրեմն, պայմանավորված է բնության ու մարդու անբաժանելի կապով, կյանքի միասնական դինամիկայով, ծննդյան պրոցեսի հավերժական գոյությամբ: «Բնությունը,—մի այլ անգամ նշում է նկարիչը,—անվերջ է, բնությունը մարդու մեջ է, մարդն ինքը բնություն է, իսկ բնությունը՝ տիեզերքը, սնսկիդը է, անվերջ, ես ամեն օր ծնվում եմ...»¹⁷:

Սարյանի կարծիքով, եթե մարդը կարողանա մարդկության համապարփակ ես-ի մեջ տեսնել իր անհատականությունը, ապա նրա համար անմիջապես պարզ կլինի, որ ինքն իրոք անմահ է: Անմահ է ոչ թե

¹⁶ Վ. Մաքելոսյան, Մարտիրոս Սարյան, էջ 42:

¹⁷ Ալ. Գրիգորյան, Մ. Սարյան, «Գրական թերթ», 1973, 5 մայիսի:

սիմվոլիկ, այլ ուղղակի իմաստով, նկարիչը հաստատապես համոզված է, որ տվյալ կոնկրետ անհատը մեռնելով չի դադարում գոյություն ունենալուց, այլ կրկնվում է անվերջորեն՝ ամեն անգամ ծնվելով մի նոր ժամանակաշրջանում, նոր քաղաքակրթության պայմաններում, նոր անուն ստանալով, արտաքինով ու ներքինով հնի հետ ունենալով նույնական հաստատուն գծեր: Նա գտնում է, որ գենը փոփոխություններ կրելով հանդերձ մնում է նույնը և հանդես է գալիս մյուս գեների հետ ունեցած անքակտելի փոխկապակցությամբ: Այդ պատճառով էլ տվյալ կոնկրետ գենի կրողը իր մեջ բնազդով զգում է և՛ նախնիների, և՛ ժամանակակիցների, և՛ հաջորդների արյան հոսքն ու կենդանի կանչը: Նա հաճախ կրկնում է, թե «իմ անձը թվում է ամբողջ աշխարհը, որովհետև ինձ նման փոշեհատիկները շատ են և կազմում են մի միասնական հզոր հս-ամբողջություն»¹⁸, թե «երկիրը՝ դա մե՛նք ենք, դա ե՛ս եմ»¹⁹:

Սարյանի կարծիքով, մարդը միկրոկոսմոս է, որը իր մեջ կրում և իրենով դրսևորում է տիեզերքի ստրուկտուրան ու մեխանիզմը, իբրև բարձրագույն ձևով կազմակերպված բնություն ներառում-արտահայտում է համատիեզերական ներդաշնակությունը: Երբ արվեստագետը մարդու կարևորությունը և երջանկությունը շեշտելու համար գրում է՝ «հսկայական, անվերջ բնու-

¹⁸ Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի ձայն», 1966, 24 հուլիսի:

¹⁹ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

թյուն և մի փոքրիկ արարած (մարդը—Վ. Մ.), որ իր մեջ կրում է այդ անսահման մեծությունը»²⁰, նկատի ունի ոչ միայն այն, որ մարդը բանականորեն ճանաչում-արտացոլում է բնությունը, այլև այն, որ նա հանդիսանում է տիեզերքի միկրո մոդել-այլակեցությունը՝ իր ֆիզիկական ու ինտելեկտուալ ողջ էությունմբ։ Այն, որ կոսմոսը օրինաչափորեն դրսևորվում է պրոպորցիայի ու դիսպրոպորցիայի, հակադրության ու համադրության, սիմետրիայի ու ասիմետրիայի և այլնի ստեղծած կազմվածքով, բնության բոլոր առարկաներից ու երևույթներից ավելի ցայտուն արտահայտված է մարդու մեջ։

Այնպես որ, ճանաչելով իրեն՝ մարդը ճանաչում է տիեզերքը և հակառակը։ Տիեզերքը անընդհատ ավելի մեծ սահմաններով ու ավելի խոր ուսումնասիրելու շնորհիվ նա աստիճանաբար ընդլայնում ու խորացնում է իր իմացության շրջանը իր իսկ վերաբերյալ։ «Ես հաստատ համոզված եմ,—ասում է նկարիչը,—որ կգամի օր (և մոտ ապագայում), երբ մարդը տիեզերքի ուսումնասիրության ժամանակ հիմնական ուշադրությունը կդարձնի հարցի այդ կողմի վրա։ Մարդը տիեզերական էակ է շատ ու շատ ավելի, քան ինքն է կարծում։ Նա պետք է ամենայն խորությամբ զգա, գիտակցի այդ և անընդհատ հիշի այդ մասին։ Մանավանդ՝ գիտական հետազոտություններ անելիս, ստեղծագործելիս, իր և աշխարհի գաղտնիքները լուծելու ելքեր գտնելու ճանապարհին մտատանջվելիս։ Մարդը պետք

²⁰ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 13։

է իր դիալոգը տիեզերքի, բնության հետ տանի ինքն իրեն ճանաչելու տեսակետից, որովհետեւ ես կարծում
 հմ, որ մարդու մեխանիզմը հազարավոր անտեսանելի
 թելերով կապված է ամբողջ տիեզերքի մեխանիզմի
 հետ և պայմանավորված է նրա գործողութեամբ ու
 շարժման ութմով: Տիեզերքի մեծ շնչառութիւնը իր
 անընդհատ անդրադարձումն է գտնում մարդու մէջ:
 Մարդու ճարտարապետութիւնը տիեզերքի ճարտարա-
 պետութիւնն է իր մէջ, բայց ո՛չ ներքին կամ արտա-
 քին տեսքի նմանողութեամբ, այլ հարմոնիայի սկզբ-
 բունքների ընդհանրութեամբ: Ահա պետք է գտնել այդ
 ընդհանրութեան ճշմարտացի մոդելը՝ փոխադարձաբար
 տիեզերքից գալով դեպի մարդը և մարդուց գնալով
 դեպի տիեզերք: Մարդու օրգանիզմում, նրա սրտում,
 ուղեղում պիտի կատարվելիս լինեն այնպիսի երևույթ-
 ներ, որոնք համանման են տիեզերքում տեղի ունեցող
 երևույթներին: Սա չպետք է մոռանա ո՛չ գիտնականը,
 ո՛չ արվեստագետը»: Ակնհայտ է, որ Սարյանը մար-
 դուն պատկերացնում է իբրեւ մի փոքր տիեզերք: Ու
 պահանջում է, որ մարդը հիշի այդ, ինքնին հասկա-
 նալի է՝ ոչ թե սոսկ հիշելու, այլ ինքնաճանաչման-
 ինքնագնահատման, ստեղծագործական պրոցեսում որ-
 պես սկզբունք նկատի առնելու համար: Նկարիչը հա-
 վաստիացնում է, որ տիեզերքի և մարդու փոխհարաբե-
 րութեան այս ըմբռնումը իր մէջ առաջացել է վաղ
 երիտասարդական տարիներին, գնալով ավելի ու ավե-
 լի զբաղեցրել իրեն, անընդհատ ամրապնդվել ու խո-
 րացել իր մտքում:

Սարյանի խորհրդածություններում մարդը հանդես է գալիս որպես ամենագեղեցիկը բոլոր էակների ու առարկաների մեջ: «Բնության ամենահրաշալի ստեղծագործությունը մարդն է»²¹,—նշում է նկարիչը: Ճիշտ է, բոլոր էակները, առարկաներն ու երևույթներն էլ կրում են կոսմիկական գեղեցկության հատկանիշների այս կամ այն գումարը: Բայց միայն մարդն է, որ ունիվերսալ գեղեցկությունը ներառում է ամենից ավելի կատարյալ և՛ քանակական, և՛ որակական իմաստով: Հարմոնիան, որ Սարյանի ըմբռնմամբ տիեզերքի մըշտական ինքնադրսևորման կերպ է, միաժամանակ համընդհանուր գեղեցկության կոնկրետ գծերի (պրոպորցիա-դիսպրոպորցիա, սիմետրիա-ասիմետրիա և այլն) հիմքն ու ելակետն է նաև իր մարդակերպ երևվածման մեջ: Այն մարդու թե՛ արխիտեկտոնիկ կաշուն-որոշակիության պատճառը, թե՛ նրա գեղեցկության արտահայտությունն է: Մարդու հոգու և մարմնի, սրա ամբողջության ու մասերի կապը, շարժումների զարմանալի փոխադարձ պայմանավորվածությունը, կարճ ասած՝ նրա գոյության մեխանիզմի աշխատանքի ռիթմն ու ռացիոնալ հաշվեկշիռը, որ նա ժառանգել է բնությունից, հանգիստանում է նրա՝ իբր տիեզերքի ամենակատարյալ զավակի գեղեցկության արտահայտությունը: Իսկ մարդու՝ միկրոկոսմիկ այդ գեղեցկության մեջ էլ, որպես նրա էսթետիկական բացարձակ կատարելության արտահայտություն, Սարյանը ընդգծում է նրա ներաշխարհը: Մարդու բնահոգե-

²¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 13:

կան շարժման երջանկությունն ու վեհությունը պայմանավորված են զգալու, ընկալելու, դատելու, ստեղծագործելու նրա ընդունակությամբ, որը, ըստ Սարյանի պանթեիստական աշխարհայացքի, դարձյալ համապարփակ է այնքանով, որքանով հանդիսանում է տիեզերքի ծնունդն ու համակոսմիկական բանականության յուրովի դրսևորումը մարդու մեջ: «Հենց միայն զգալու ակտը հրաշք գեղեցկություն է»,—նշում է նկարիչը:

Սարյանի պատկերացումով մարդը վերջնականապես ձևավորված արարած չէ: Եվ այս կետում էլ արվեստագետը խիստ հետևողական է բնության ու մարդու հարաբերության իր ըմբռնման մեջ: Մարդը կրում է ոչ միայն համատիեզերական շարժումը, այլև անվերջ փոփոխությունն ու զարգացումը: Ուստի նրա՝ որպես բիոհոգեկան արարածի, էվոլյուցիոն կատարելագործման պրոցեսը համընթաց է կոսմոսի կենսական էներգիայի անընդհատ բացահայտմանն ու ընդլայնմանը: Այստեղից էլ հետևում է, որ մարդկության ու իր բնական միջավայրի կապի ներդաշնակությունը չխախտելու, ընդհակառակը ամրապնդելու և զարգացնելու, երկրագնդի վրա հասարակական կյանքը միասնաբար բարեշրջելու, չարիքը վերացնելու և եղբայրական համակեցություն ստեղծելու համար պետք է հիշել կոսմոս-մարդ այդ հարաբերությունը: «Աշխարհի հետագա կատարելագործումը,—գրում է Սարյանը,—պետք է կատարվի մարդ-բնության միասնության խորը գիտակցության միջոցով»²²: Ըստ որում՝ նկարիչը

²² Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

անխուսափելի է համարում անվերջ կատարելագործման պրոցեսը, որովհետև գտնում է, որ դա բխում է բնության ինքնադրսևորման օբյեկտիվ պահանջից, մարդու մեջ ու մարդու միջոցով «ինքն իրեն գիտակցաբար կատարելագործելու»²³ տենդենցից։ Ուրեմն, եթե մարդը ինտրոսպեկցիայով ունկնդրի ու հետևի իր ներսում հավերժաբար զրնդացող բնության ձայնին, ավելի ու ավելի արագ կընթանա իր էության ու կյանքի բարելավման ճանապարհով։ Կնշանակի, թե բնությունմարդ կապը ունի ոչ միայն հոգեֆիզիկական, այլև բարոյահասարակական մեծ նշանակություն։ «Այո,—բացատրում է նկարիչը,—մարդու գործունեության ոչ մի ասպարեզ գուրս չէ այդ կապից։ Ինչպես մարդու ֆիզիկական գոյությունը, մտավոր, էսթետիկական գործունեությունը և առհասարակ գործունեության բոլոր դրսևորումները, այնպես էլ նրա հասարակական ինքնակատարելագործման ձգտումն ու իրագործման ընթացքը պայմանավորված են նախ և առաջ այդ կապով։ Եվ ես ոչ միայն սիրում եմ մարդուն իր այժմյան վիճակի, այլև այն բանի համար, որ նա գտնվում է անընդհատ զարգացման մեջ, խելամիտ է ու ավելի խելամիտ կգտնվի մայր բնության, հետևաբար և իր նկատմամբ՝ անկախ ընթացքի բոլոր սայթաքումներից ու սխալներից»։

Վերը շարադրվածից պարզ երևում է, որ մարդու իր կոնցեպցիայի որոշ կետերով Սարյանը զարգացնում է Վերածննդի հումանիզմը մեր էպոխայում այնպես,

²³ Նույն տեղում։

ինչպես յուրաքանչյուրը յուրովի զարգացնում են այն էւնեստ Հեմինգուեյը, Պաբլո Պիկասոն և ուրիշներ: Վերհիշենք, թե ինչպես է արտահայտվում մարդու մասին Վիլյամ Շեքսպիրը Համլետի բերանով և թե որքան հոգեհարազատ են նրա խոսքերը հայ արվեստագետին՝

Ի՜նչ հրաշակերտ է մարդը:

Որչա՛փ ազնիվ է նրա դատողությունը:

Որչա՛փ անսահման են նրա ընդունակությունները:

Կազմվածքը և շարժումը որչա՛փ բարեձև և հիանալի:

Կաց ու նիստով կարծես մի հրեշտակ:

Խոհականությամբ կարծես մի աստված:

Աշխարհի գեղեցկությո՛ւնը...

Մտորումների ավելի մերձություն երկու, այն էլ տարբեր դարաշրջանների արվեստագետների միջև դժվար է պատկերացնել:

Դ

Սարյանի կարծիքով տիեզերքը, նույնն է թե՛ ունիվերսալ գեղեցիկը, նրա էությունը, համամիասնական կարգն ու ներդաշնակությունը ճանաչելու և արտացոլելու առաջին ու հիմնական օբյեկտ-միջոցը մեզ շրջապատող աշխարհն է, զգայելի առարկաների ու երևույթների աշխարհը: Տեսանելի և շոշափելի բնությունն է, որ մարդու ինտուիցիան, միտքն ու երևակայությունը տանում է կոսմոսի էության և համընդ-

հանուր հատկանիշների ոլորտը: Ազատության, երջանկության, սիրո, անմահության, չարի կործանման, բարու հաղթանակի և այլն հավերժական կոչված իդեալներն ու գաղափարները նույնպես արտահայտվում մարմնավորվում են գլխավորապես կոնկրետ իրականությունից վերցված նյութի միջոցով:

Զգայելի ռեալությունը և էմպիրիկ փորձը, ինքնին, չի կարող հիմք դառնալ կոսմիկական համընդհանուր հատկանիշների անշոշափելի աշխարհին հասնելու համար, եթե մարդը ընթանում է պասիվ-հայեցողական ընկալման ճանապարհով: Նա պետք է իր ինտելեկտի ողջ զորության ակտիվ գործադրումով թափանցի առարկաների ու երևույթների էության խորը ծալքերի մեջ: Դրանց արտաքինի պատճենահանումը, սոսկական իմիտացիան ու նկարագրությունը ոչինչ չեն կարող տալ ո՛չ արվեստին, ո՛չ գիտությանը:

Սարյանի տեսակետով, արվեստ ստեղծելու ընդունակությունը նախ և առաջ բնության ինքնարտահայտությունն է մարդու միջոցով: «Եթե կոպիտ ասենք,—նշում է նկարիչը,—այնպես, ինչպես շնչելու, ուտելու, քնելու և նման այլ ունակությունը մարդ ժառանգում է ի ծնե, իր կամքից անկախ, և առանց դրա էլ չի կարող ապրել, այդպես էլ բնածին է ինքը իրեն գեղարվեստորեն դրսևորելու, արտահայտելու պոտենցիալ ընդունակությունը: (Ես այստեղ նկատի ունեմ մարդ հասկացողությունը ընդհանրապես, մարդկության իմաստով. թե չէ իսկապես կան մարդիկ, որ ո՛չ արվեստ են ստեղծում, ո՛չ էլ ընկալում. չնայած, որ ճիշտն ասենք,

նույնիսկ այդպիսի մարդիկ, թեկուզ և շատ պրիմիտիվ
 ձևով, էսթետիկական որևէ բավարարություն ունեն):
 Եվ ինքնաբերաբար էլ մարդը ժառանգում է տիեզերքը
 արտացոլելու, ավելին՝ ստեղծագործելիս տիեզերական
 հատկանիշներով առաջնորդվելու պոտենցիալ ընդու-
 նակությունը, որը հետագայում նա կարողանում է
 դրսևորել արդեն արվեստի երկում: Ինչպե՞ս հասկանալ
 այդ: Օրինակ, նա նկարում է սիմետրիայի և ասիմետ-
 րիայի, ընդհանուրի և մասնավորի հարաբերության,
 հակադրությունների և համադրությունների, բազմա-
 թիվ այլ օրինաչափությունների միջոցով և իր նկարած
 գույների, ձևերի, գծերի, առարկաների ու երևույթների
 մեջ մարմնավորում, այսպես ասած ռեալիզացիայի է-
 ենթարկում այդ օրինաչափությունները: Իսկ վերջին-
 ներս կա՞ն մեղանից դուրս, տիեզերքինն են, ոչ թե մեր
 հնարածը, և դրանք մարդը յուրացնում է բնազդով, ա-
 ռաջին հերթին ինքն իր մեջ, ինքնազգացումով և ինք-
 նագիտակցումով, որովհետև ինքը միկրոկոսմոսն է, որ
 գոյություն ունի նույն օրենքներով, ինչ տիեզերքը (ա-
 սենք, օրինակ, մարդը սիմետրիկ-ասիմետրիկ է միա-
 ժամանակ և առանց այդ հարաբերության գոյություն
 չունի): Այդ օրինաչափությունները նա ճանաչում-յու-
 րացնում է զգայելի բնության ուսումնասիրությամբ և
 մի աննշան առարկայի ու երևույթի մեջ անգամ կարո-
 ղանում է տեսնել ու արտահայտել տիեզերքը»: Այս-
 պիսով, նկարչի կարծիքով, արվեստ կերտելու ունակու-
 թյունը, բարդ միջնորդավորումներով նաև ակտը, կոս-
 մոսի ինքնաբացահայտման բազմաթիվ կողմերից մեկն

է՛ իր իսկ ստեղծած ամենակատարյալ էակի միջոցով: Գեղարվեստականորեն արտահայտվելու, ինչպես և ընկալելու կարողությամբ՝ իբրև բնության ոգեֆիզիկական էներգիայի ինքնաշարժման օբյեկտիվ հատկանիշներից մեկով, մարդը օժտված է բնականից: Մարդը տիեզերքի միկրոմարմնավորում է ոչ միայն այն բանով, որ հանդիսանում է նրա նյութական ու կենսաֆիզիկական-ստրուկտուրալ յուրովի ժառանգորդը, այլև ստեղծագործելու ունակությամբ, քանի որ, ըստ նկարչի, տիեզերքը մարդու միջոցով անընդհատ ի կատար է ածում իր ինքնաճանաչումը և ինքնարտացոլումը: Այս նշանակում է, թե արվեստը նույնպես տիեզերքի սպեցիֆիկ ինքնաճանաչումը և ինքնարտացոլումն է:

Սակայն որքան էլ պոտենցիալ ընդունակություններով օժտված՝ մարդը չէր կարող ինքնարտահայտվել որպես տիեզերածին էակ, տեսանելի աշխարհի արտացոլման միջոցով չէր կարող հասնել կոսմոսի անշոշափելի էությունը մտորելու աստիճանին, արվեստում չէր կարող դրսևորել ունիվերսալ գեղեցիկի ստրուկտուրալ-բովանդակային հատկանիշները, եթե առօրյա փորձի պրոցեսում եռանդ չդներ թափանցելու բնության ներքին էության ոլորտները: Բոլոր դեպքերում նա ռեալության թվացող քաոսի մեջ գտել է օրինաչափական կողմեր և աբստրահման ու ստեղծագործական երևակայության միջոցով հանգել մեծ ընդհանրացումների: Սոսկ էմպիրիկ ճանաչողության ճանապարհով նա չէր կարող բավարարվել, որովհետև «մի սովորական առարկայի կամ երևույթի մեջ մեծ բան տեսնելու,

վեր հանելու կամ ներդնելու համար,—ասում է նկարիչը,—պետք է խորամուխ լինել այդ առարկայի ու երևույթի մեջ, գտնել դրանց ինչպես եղակի, այնպես էլ տիպական գծերը՝ ինչը հնարավորություն է տալիս, արդեն, ուղած տեսակետով կրճատել կամ փոփոխել, մթագնել կամ շեշտել մոտիվի համապատասխան կողմերը,—մի բան, առանց որի գեղարվեստական կերպար չի ստեղծվում»։ Այստեղ Սարյանը բացահայտում է իսկական արվեստագետի, իր իսկ ստեղծագործական փորձը։ Գտնելով, թե «նկարիչը չպիտի բավականանա առարկաների արտաքին տեսքով, այլ պիտի ջանա թափանցել նրանց էությունը»²⁴, նա բազմաթիվ առիթներով վկայակոչում է նաև իրեն՝ «բնությունը պատկերելիս ես հեռու եմ պատճենահանումից»²⁵, «յուրաքանչյուր սյուրտետ նկարելիս ես ցանկանում եմ հաղորդել տվյալ մարդու ոչ թե արտաքին նմանությունը, այլ ամենից առաջ ներքին կերպարը»²⁶, «ես ձգտում եմ բնութագրել առարկաները, գտնել նրանց միջև եղած կապը, տալ նրանց կյանք և ապա պատկերել այդ համապատասխան ձևերի ու գույների միջոցով»²⁷։

Սարյանը շատ հաճախ խոսում է ոչ միայն առարկաների ու երևույթների էության մեջ խորամուխ լինելու, նրանց միջև եղած կապը հայտնաբերելու և ար-

²⁴ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 180։

²⁵ М. Сарьян, Автобиографические сведения („Выставка произведений М. С. Сарьяна“, М., 1936).

²⁶ Նույն տեղում։

²⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 180։

տացուելու մասին, այլև շեշտում է ստեղծագործելու, ցանկացած իդեան ու իդեալը կերպավորելու համար այնքան անհրաժեշտ «կամայական» (նկարչի արտահայտությունն է) վերաբերմունքի՝ այն ազատության մասին, որով առաջնորդվել ու առաջնորդվում են իսկական արվեստագետներն իրենց երկերը կերտելիս: Զգրսևորվի այդ ազատությունը, նկարիչը չի կարող բնության տեսանելի կոնկրետության միջոցով արժարժեք աներևույթ համակոսմիկական և համընդհանուր պատմահասարակական, բարոյահոգեբանական հարցեր: Սարյանը նշում է, որ, օրինակ, «Հեքիաթներ ու երազներ» վաղ շրջանի իր գործերով բնության՝ որպես հավերժական ինքնադրսևորման պրոցես ապրող գոյության միտքը դիտողին հաղորդելու համար ճիշտ է դիմել է երևացող առօրյա առարկաների ու երևույթների պատկերմանը, բայց և ընդգծում է, որ «դրանք կտավի վրա պետք է հանդես բերվեին այլ իմաստավորմամբ, քան իրենք իրենց կան (ասենք՝ սոսկ ծառ, կենդանի, մարդ, սար և այլն)»²⁸: Սովորական օբյեկտները «այլ իմաստավորմամբ»՝ հեքիաթային, ֆանտաստիկ, տեսլական, միրաժային կերպափոխությանմբ ներկայացնելու, բնության տեսողական-զգայնի արտաբխից նրա ներթափուն էության մեջ թափանցելու և պայմանականորեն ու արտահայտմամբ, երևակայաբար ու ընդհանրացումներով պատկերելու մասին նկարիչը արտահայտվել և արտահայտվում է հաճախ թե՛ զրավոր, թե՛ բանավոր: «Առանց վերացարկման,

²⁸ Վ. Մաքսիմովսկան, Մարտիրոս Սարյան, էջ 14:

առանց ակտիվ երևակայության,—նշում է Սարգսանը,— մարդը շատ թույլ էակ կլիներ: Նա չէր կարող ո՛չ գիտություն, ո՛չ էլ արվեստ ստեղծել: Սա, կարծում եմ, վիճելի բան չէ: Բայց մի օրինակ բերեմ: Ուզում ես նատյուրմորտ նկարել և ազատության, կամ որ նույնն է՝ բռնության ժխտման, իդեալը արտահայտել: Ի՞նչ անես: Որքան էլ լավ, բնական նկարես, միևնույն է տանձը, խնձորը, կճուճը, ծաղիկը կմնան տանձ, խընձոր, կճուճ, ծաղիկ—ո՛չ ավելին: Ուրեմն այդ առարկաներից դու պետք է վերացարկես, կտավի վրա երեվակայաբար դնես գծեր, գույներ, ձևեր, ռիթմեր, հարաբերություններ, որոնք ներշնչեն դիտողին ուղածդ իդեալը: Այդ գծերը, գույները, ձևերը, ռիթմերը, հարաբերությունները, արդեն, կլինեն քո հոգու, ինտելեկտի պտուղները, կլինեն ինքնարտահայտման սիմվոլներ, երևակայումներ և ոչ թե բնության սուրբորոգատ: Դրանք կլինեն քո հս-ով իմաստավորված ձևվերն ու գույները, կլինեն արվեստի իրականությունը և ոչ թե սոսկ բնական իրերի ներկայացումը»²⁹: Այս քաղվածքում, ուղղակիորեն թե ենթատեքստում, նկարիչը զարգացնում է գեղարվեստական արտացոլման մի ամբողջ տեսություն, ուր գլխավոր միտքն այն է, որ մեծ իդեաներ ու իդեալներ արտահայտելու համար բնության իմիտացիայի մեթոդը անզոր է և որ այդ նպատակը իրագործելու ճանապարհին բացարձակ անհրաժեշտություն է արվեստի պայմանականությունը. ինչը ծնունդ է ստեղծագործողի ակտիվ վերաբերմունքի՝ հանդեպ ռեալության:

²⁹ «Գրառումներ իմ կյանքից». էջ 11—12.

Այս ու նախորդ մտորումները բաղդատելու և միասնաբար ի մտի ունենալու դեպքում դժվար չէ կռահել, որ Սարյանը պահանջում է տիեզերքի, հետևաբար և ունիվերսալ գեղեցիկի, ոչ թե այսպես ասած թեմատիկ-սյուժետային արտացոլումը, այլ նրա հոգեֆիզիկական էություն և ստրուկտուրալ հատկանիշների նկատառումը՝ նկարի իդեաձևաբանական սիստեմը ստեղծելու և համամիասնական կարգ ու ներդաշնակություն հյուսելու պրոցեսում: Հեշտ է նաև տեսնել, որ Սարյանը այստեղ բացահայտում է իր արվեստի, առաջին հերթին իր ստեղծագործական էվոլյուցիայի երկրորդ շրջանի (1910-ական թվականներ) երկերի կարևորագույն սկզբունքներից մեկը:

Այն, որ նկարիչը բնության մեծ ու փոքր առարկաների և երևույթների գոյության հիմքում տեսնում է մեկմիասնական՝ համատիեզերական գործող օրենք ու լեներգիա, և որ ինքը իր երկերում մի աննշան օբյեկտի միջոցով դիտողին մղում է կոսմիկական խորհրդածության ու նույնը ցանկանում է նկատել այլ արվեստագետների գործերում, մեր դարի սկզբից ի վեր համաշխարհային կուլտուրական մթնոլորտում արժարժվում է իբրև էսթետիկական դրույթ ու պահանջ: Պատահական չէ, որ նորագույն արվեստի ծննդյան ականատեսներից և առաջին խոշոր տեսաբաններից մեկը՝ Ալբեր Գլեզը, հատուկ նշանակություն է տալիս դրան: «Առարկան, ծաղիկը,— գրում է նա,— կազմություններ են, որ ենթարկվում են այն օրենքին, ինչ և տիեզերքը, հետևաբար

դրանք փոքրիկ տիեզերքներ են: Ըստ այդ կադմությունների օրենքի կառուցված նկարը կլինի Տիեզերքի ռիթմին համապատասխան փոքր տիեզերք»³⁰: XX դարի արվեստի նախակարապետներ Վան Գոգի, Պոլ Գոգենի, Պոլ Սեզանի երկերում հանճարեղորեն ռեալիզացված իդեա էր այդ, որ պահանջում է մեր ժամանակաշրջանի նկարչության առաջադիմության համար մտահոգ քննադատը: Եվ այն, որ Սարյանի նկարի կոմպոզիցիոն-սարուկտուրալ համակարգում հարթության ու ծավալի, հակադրության ու համադրության, սիմետրիայի ու ասիմետրիայի, ամբողջի ու մասի, մուգի ու բացի և այլնի գաղափարները (իրենց միասնական ու միաժամանակյա գոյությանը, չափաթվային ու որակական փոխհարաբերությանը և (դիալեկտիկայով) ինտրոսպեկցիայով, ինտուիցիայով, երևակայությանը ու դատողունակությանը արտացոլում են իր խոսքերով ասած «տիեզերական արխիտեկտուրան» և ընկալողին լիցքավորում ու տանում են դեպի կոսմիկական մտորումներ՝ արվեստի տիեզերաբանական ինտերպրետացիայի մի ուրույն ասպեկտը լինելու հետ մեկտեղ հայ նկարչին ներկայացնում է իբրև Սեզանի ու նրա սերնդի հետևորդ և մեր էպոխայի էսթետիկական պահանջներով առաջնորդվող նկարիչ:

Սարյանի պանթեիստական ըմբռնմամբ, քանի որ կոսմոսի էությունը ոգեֆիզիկական է և նա ամբողջու-

³⁰ Д. Дейблер и А. Глез, В борьбе за новое искусство, Пг.—М., 1923, стр. 81.

Թյամբ կյանքի անսպառ էներգիայով բաբախուն կեն-
 դանի գոյություն է, ուստի նկարը՝ որպես ռեալության
 յուրատիպ մոդել, պետք է դիտողին ներշնչի տիեզերքի
 համատարած կենսականության իդեան,—մի բան, որ
 կատարյալ իրողություն է իր իսկ արվեստում: «Բնու-
 թյան մեջ,—ասում է Սարյանը,—ամենուր թագավորում
 է կյանքի ուժը: Իմ կարծիքով, ամեն մի արվեստագետ
 պետք է ապրի այդ ուժի գոյությունը և արտահայտի
 իր նկարներում: Այն, իհարկե, առօրյա միջավայրում
 չի երևում. շրջապատում տեսնում ենք միայն սովորա-
 կան քար, ծառ և այլն: Իսկ այդ ուժը բնության ներ-
 քին շարժման, ներքին շնչառության մեջ է, որին կա-
 րելի է հասնել կոնկրետ առարկաների արտաքին տար-
 բերություններից մտովի վերանալով ու նրանց հիմ-
 քում ընկած ընդհանրություններին շփվելով»³¹: Մի այլ
 առիթով արտահայտելով նույն այս միտքը, նկարիչը
 դարձյալ նշում է, որ արվեստագետը պետք է «իր ողջ
 էությամբ զգա և արտացոլի բնության ներքին շնչա-
 ռությունը»³²: Գտնելով, որ տիեզերքի ներքին շնչառու-
 թյունը, նրա հավերժական կյանքն ու ինքնաշարժման
 անվերջ պրոցեսը, կենսական ուժն ու էներգիան զգա-
 լու, ճանաչելու և գեղարվեստորեն մարմնավորելու մի-
 ջոցները կոնկրետ գոյաձևերն են (իբրև նյութ, ոգի ու
 հրեություն), Սարյանը պահանջում է, որ արվեստագետը
 արատաճի դրանց զգայական զանազանությունից և
 մտքով ու երևակայությամբ թափանցի դրանց խորքն

³¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 8:

³² Վ. Մաքելոսյան, Մարտիրոս Սարյան, էջ 30:

ու ի հայտ բերի համատիեզերականը: «Պետք է նկարել ոչ թե այս կամ այն առարկան, այս կամ այն երեւիլովթը,—նշում է Սարյանը,—այլ այդ առարկայի ու երեւիլի մեջ՝ տիեզերական կյանքի ուժն ու հմայքը»: Իհարկե, շատ լավ իմանալով, որ յուրաքանչյուր ուղղություն և նկարիչ ունեն յուրահատուկ բնույթ ու ծրագիր, նա (իբրև պանթեիստ) մեր դարի էսթետիկական մտածելակերպի զարգացման համար խստագույնս կարևոր է համարում տիեզերքի կենդանի էությունը գեղարվեստորեն արտացոլելու հարցը: Սարյանը գտնում է, որ «բնության մեջ ամեն ինչ ի սկզբանե շնչավորված է»³³, ամեն ինչ «կենդանի է... պրոցեսի մեջ. անգամ քարը, ոչ թե հենց այնպես ընկած է բնության մեջ, այլ ծավալվում է, կյանք է ներկայացնում. ամեն բան ներքին խլրտումով է ապրում»³⁴: Այսպիսով, ռեալությունը նա ընկալում-ըմբռնում է իբրև մշտաշարժ ու կենդանի հատկանիշով օժտված առանձին առարկաների ու երեւիլովթների փոխկապակցված ամբողջություն, ուր, նկարչի կարծիքով, ոչ միայն յուրաքանչյուր առանձին տեսակ (ասենք ծառ, քար և այլն), այլև տվյալ տեսակի մեջ ամեն մի առանձին միավոր (ասենք տվյալ ծառը, տվյալ քարը) ունի իր կոնկրետ խարակտերը, իր անկրկնելի անհատական գծերը: Եվ բացի այդ, միևնույն ծառը կարող է արտահայտել երբեմն տխրություն, երբեմն հրճվանք և այլն: Եվ Սարյանը գտնում է, որ նկարիչը պետք է կարողանա տարբերել և ար-

³³ Նույն տեղում, էջ 29:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 15:

տացուել այս ամենը: Ինչ վերաբերում է իր գործերին, ապա ղարմանալ կարելի է, թե ինչպես նրանցում չկա առարկաների անշունչ-շնչավոր տարբերակում, բացակայում է անմահ-մահկանացու զանազանությունը: Ամեն ինչ նրա արվեստում շնչավորված է (հիարկե իր էվոլյուցիայի տարբեր էտապներում տարբեր կերպ), ամեն ինչ հավերժականի կնիք ունի և սիմվոլացնում է անմահությունը:

Արդեն ասել ենք, որ Սարյանը լույսը մեզ համար և՛ անտեսանելի, և՛ զգայելի բնության՝ գեղեցիկի, ամենահրաշալի և ամենազարմանալի դրսևորումներից մեկն է համարում: Ըստ այդմ էլ դնում է արվեստում լույսի էսթետիկական ֆունկցիայի կարևորության հարցը: Ավելորդ կլիներ երկար խոսել այն մասին, որ նկարիչը նկատի չունի դրա արտաքին պատկերումը՝ առարկաների վրայի լուսաստվերի իմիտացիայի միջոցով: Մեր օրերում նա անախրոնիզմ է համարում նաև լույսի արտացոլման սենսուալիստական մեթոդն ու տեխնիկան, ինչը իր այնքան սիրած իմպրեսիոնիստների ղենքն էր և որը համարում է իր ժամանակին նոր ու հեղափոխական՝ արվեստի հաղարամյակների պատմության ընթացքում: Սարյանը պահանջում է, որ նկարում լույսը տրվի որպես կոսմոսի հոգեֆիզիկական էությունը և մարդու լավագույն իդեալները արտահայտելու միջոց, որպես իմաստասիրական տեսանելի սիմվոլ՝ գույների ու ձևերի փոխհարաբերության մեջ: Եվ ինքը, իր ստեղծագործական ինքնուրույն կյանքի ողջ ընթացքում, իր էվոլյուցիայի տարբեր էտապներում տարբեր

եղանակներով ու շափով, ստեղծել է նկարներ՝ օժտված հավերժական ինքնալուսաճառագման զորությամբ, հատկանիշ, որով օժտված է տիեզերքը: Լույսը, այդպիսով, Սարյանի համար հանդիսանում է կոսմոսը նշանաբանելու և իր պանթեիզմը մարմնավորելու հիմնական հնարքներից մեկը:

Արվեստում լույսին այդքան էական ֆունկցիա վերագրելով, նա միաժամանակ խիստ այժմեական տեսակետով շարունակում է հայ մշակույթի ազգային տրագիցիան: Իբրև բարձրագույն գնահատություն, նա հպարտությամբ ասում է՝ «Անկախ ամեն ինչից, և առաջին հերթին, միջնադարի հայկական արվեստը լույսի մի համառ ձգտում է՝ լինի ճարտարապետություն, նկարչություն, թե պոեզիա, միևնույն է»: Իրոք, հիշենք տեսողական արվեստի այնպիսի գլուխգործոցներ, ինչպիսիք են, օրինակ, անիական կառույցների մեծ մասը, նարեկացու տաղերը, կիլիկյան նշանավոր «Ճաշոցի» (1286) բազմաթիվ ծաղկած էջեր, 1287 թ. «Ավետարանի» (Մատենադարան, ձեռ. № 197) նկարազարդումը, Գոշավանքում վարպետ Պողոսի կերտած հռչակավոր խաչքարերը (1291), որոնցում այնքան կարևոր է լույսի ֆունկցիան:

Իսկ այժմ մտաբերենք Սարյանի, օրինակ, «Քալաբի ծաղիկները» (1914) և համեմատենք նշված երկերին:

Մերժելով լուսաստվերի բնական երևույթը պասսիվ նմանակելու սովորույթը, Սարյանը ստեղծել է գույների փոխհարաբերության ու կոնտրաստների երկվակալական մի սիստեմ, ձևախրոմատիկական մտա-

յին մի ատմոսֆերա-ստրուկտուրա, որը զունալույս է հղում ներքուստ և ինքնաճառագայթում այնպես, ինչպես միջնադարյան վարպետների գործերը:

Լույսի մարմնավորումը Սարյանը համարում է մի կողմից կոսմոսի յուրակերպ արտացոլումը, մյուս կողմից նրա էսթետիկական մոդելավորման հնարավոր միջոցներից մեկը արվեստագետի ձեռքին: Նկարիչը գտնում է, որ լույսի այդ երկմիասնական կիրառումը այն բազմաթիվ հնարքներից մեկն է, որով իսկական արվեստագետները կարող են պրակտիկապես ժխտել ռեալիստական իմիտացիայի կործանարար սովորույթը և բնության տեսանելի սովորական առարկաների ու երևույթների մեջ նկատել ու բացահայտել արտասովորը, թափանցել դրանց կոսմիկական էություն խորքերը ու ստեղծել ինքնակա գեղարվեստական արժեք: Կարծում ենք հարկ չկա այստեղ ծավալվելու այն մասին, թե իրոք լույսի այդպիսի երկմիասնական օգտագործումը որքան մեծ դեր է կատարել միջնադարյան հայ և բյուզանդական մի շարք ճարտարապետների, կերպարվեստագետների, գոթական կառույցները բարձրացնող վարպետների, Տինտորետտոյի, էլ Գրեկոյի, Ժորժ Ռուոյի և Ժորժ Բրաքի ստեղծագործության մեջ՝ իրենց իդեաներն ու իդեալները արտահայտելու համար:

Քննվող հարցի տեսակետից արվեստում գիտության ունեցած դերի սարյանական ըմբռնումը հետևյալն է: Տիեզերքի իմացությունն սահմանները հետըզհետ ընդլայնվել են բնագետների (հիմնականում՝

աստղագետ-բնագետների) ջանքերով: Գիտելիքների կուտակման երկարատև այդ բնթացքում ամեն մեկնոր հայտնագործություն սկզբում եղել է միայն նեղ պրոֆեսիոնալների սեփականությունը, հասկանալիքներին, բայց ինչ-որ ժամանակ հետո դարձել է համարամատչելի և իր ազդեցության ոլորտը տարածել նաև մարդկային հոգևոր-ինտելեկտուալ գործունեության մյուս ասպարեզների վրա (այդպես էլ՝ ընդհանուր քաղաքակրթության մյուս բոլոր բաղկացուցիչները): Սա օրինաչափ երևույթ է, և առայսօր տիեզերքի ճանաչումը շարունակվում է այդպես: Հասարակական հոգևոր կյանքի դինամիզմի կողմերից է այդ, որ շարժման յուրաքանչյուր նոր փուլում թարմություն է հաղորդում ու յուրովի ակտիվացնում մարդկության երևակայությունը, որը նրա մտավոր աշխատանքի տարբեր ասպարեզներում դրսևորվում է տարբեր շափերով և տարբեր կերպ:

Սարյանը գտնում է, որ դա ուղղակի կապ ունի տիեզերքի զգացողության հետ արվեստի մեջ,—կապ ոչ թե սյուժետային-թեմատիկ առումով, ինչը իր համար երկրորդական նշանակություն ունի, այլ հենց զգացողության, տիեզերքը նոր ուժգնությամբ մտորելու տեսանկյունով: Նկարչի կարծիքով, ոչ թե տիեզերքի վերաբերյալ ճշգրիտ գիտելիքները, այլ դրանց հիման վրա կատարված ընդհանուր-իմաստասիրական եզրակացությունները, հատկապես հիպոթեզներ են, որ գրգռում են զեղարվեստական մտածողությունը, մղում նորանոր խորհրդածությունների՝ շնա-

յաժ չի խանգարի, որ արվեստագետը ունենա կոնկրետ
 գիտելիքներ: «Տիեզերքի մասին գիտության ու արվես-
 տի կապը,—իբր միտքը շարունակում է Սարյանը,—չի
 կարելի հասկանալ այնպես, թե իբր նկարչությունը իլ-
 յուստրացնում է աստղագիտության՝ թեկուզ և ընդհա-
 նուր-իմաստասիրական եզրակացություններն ու հիպո-
 թեզները, թե իբր կոսմոսի գեղարվեստական կերպա-
 վորումը զարգանում է աստղագիտության զարգացման
 հետ: Տիեզերքի վերաբերյալ գիտելիքները (արդեն հա-
 սարակականորեն մարսված, սովորականի վերածված
 գիտելիքները) արվեստագետների վրա ազդում են ինք-
 նաբերաբար, հաճախ անգիտակցաբար և ազդում են
 նրանց երևակայությունը գրգռելու, մտորումներ առաջ
 բերելու իմաստով: Վան Գոգը տիեզերքի հավերժական,
 ահռելիորեն դինամիկ ինքնաշարժման էությունը մարմ-
 նավորել է ծաղկած ծառի մի փոքրիկ ճյուղի, խոտի մի
 ցողունի, դաշտային մի վայրի ծաղկի միջոցով: Բայց
 հազիվ թե նա աստղագիտական ճշգրիտ գիտելիքներ
 ունենար: Համենայնդեպս, այդ են վկայում նրա նա-
 մակաները: Պարզապես նա ունեցել է կոսմոսի սուր
 զգացողություն շրջապատի կոնկրետ բնության ընկալ-
 ման մեջ և տիեզերքի հավերժական ընթացքի, անհան-
 զըստության ու փոփոխության իմացությունը, որը
 հայտնաբերվել է գիտության կողմից ու ժամանակի
 ընթացքում բոլոր մարդկանց համար դարձել շատ
 պարզ, ինքնին հասկանալի այնպես, ինչպես նրանք
 գիտեն, որ ցերեկվան հաջորդում է գիշերը: Դրանով
 չեմ ուզում ասել, թե չի կարող լինել արվեստագետ,

որ հետևի գիտութեանը և հենց նոր կատարված հայտ-
նագործութեան տպավորութեան տակ ստեղծագործի:
Բայց ամեն մի արվեստագետ ինքն է հայտնագործում
տիեզերքը՝ արևաշող ցերեկվա ու աստղազարդ երկնքի,
սարերի ու դաշտերի, անտառների ու ծովերի, ծառերի
ու պտուղների, ծաղիկների ու թռչունների, ամպերի ու
անձրևի և տեսանելի բնութեան այլ առարկաների ու
երևույթների միջոցով, իհարկե ծնված օրից սովորելով
և ունենալով նախնիների դարավոր փորձն ու գիտելիք-
ները, տվյալ դեպքում տիեզերքի մասին ընդհանուր
պատկերացումները»: Այսպիսով, ըստ Սարյանի, ար-
վեստագետի մոտ ինքնին ենթադրվում է տիեզերագի-
տական իդեանների որոշակի քանակութիւն, որը նա,
բնականաբար, ստանում է հասարակութիւնից իբրև
կուլտուրական ժառանգութիւն, և որն անընդհատ ու-
ղեկցում է նրան կենդանի փորձի պրոցեսում մտորե-
լիս-ստեղծագործելիս:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

Ա.—Իմացության-ստեղծագործման տարբեր ուղիների հոգևոր ելակետի նույնության սարյանական քմբոնումը Բ.—Արվեստի զարգացման տեսակետը Գ.—Հասարակության և ստեղծագործող անհատի հարաբերության պատկերացումը Դ.—Արվեստի ազգային և համամարդկային բնույթի մեկնությունը:

Ա.

Իր խորհրդածություններում Սարյանը մարդկային ճանաչողական փորձի և առհասարակ մտավոր գործունեության պրոցեսում հսկայական դեր է տալիս զարմանքին՝ համարելով այն «բնության կողմից մարդուն տրված մեծագույն պարզեններից»¹,—ընդհատ-ընդհատ, բայց անվերջ հաճախականությամբ ծնվող պոռթկուն մի երևույթ, որը զրգուում է մարդու հետաքրքրասիրությունը, կենտրոնացնում-բեռացնում է ուշադրությունը և այսպիսով լիցքավորում-ուժգնացնում է նրա ողջ հոգևոր աշխարհի ակտիվությունը: Սա էլ արտասովոր ուժով արագացնում է իմացության ընթացքը, հիմք հանդիսանում նորանոր հայտնագործությունների և

¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 75:

ստեղծագործական որոնումների համար,—պատմականորեն շարունակական մի լինելություն, որը իր հետ բերում է մշակութային քանակական և որակական փոփոխություններ:

Մարդու ծագումից ի վեր զարմանքը իր ճանաչողական ու ստեղծագործական ֆունկցիան կատարել է անընդհատ: Որ նրա ինտելեկտուալ փորձը իր այդ ունակության գործադրումից անկախ չի եղել՝ ճշմարիտ է: Բայց որ ինքը՝ զարմանքը դառնար քննության առարկա և մտավոր խորհրդածությունների օբյեկտ՝ սա արդեն XX դարի արդյունք է: Իհարկե իմացության մեջ զարմանքի դերի գիտակցման քայլեր եղել են պատմության ընթացքում²:

Բայց խոսքն այստեղ հատուկ հետաքրքրությանմբ մտորելու և կարևորելու մասին է, որը միշտ էլ մի որոշակի մակարդակի հասունացման ու մթնոլորտի գոյացման արդյունք է, երբ օրինաչափորեն առաջին պլանն են մղվում այս կամ այն խնդիրները՝ մոռացության մատնելով կամ ստվերելով ուրիշները: Մարդկային հոգևոր նոր հետաքրքրությունների ծննդյան դինամիզմն ու դիալեկտիկական պատահականությունների արդյունք չեն, այլ կոնկրետ մշակութային պայմանների ու մտավոր պահանջի արտահայտություն: Եվ ըստ այդմ էլ, ահա, XX դարում առաջացավ զարմանքը ըստ ամենայնի ուշադրության առնելու անհրաժեշտությունը:

² Այստեղ կարելի է հիշել Արիստոտելին, որը առաջին քայլը կատարողներից էր նաև այդ ասպարեզում (տե՛ս Аристотель, Сочинения, т. 1, М., 1976, стр. 69):

Գիտական և գեղարվեստական շրջադարձային պատկերացումները պարարտ հող հանդիսացան ճանաչողության ու ստեղծագործության պրոցեսում նրա դերը վրձնականորեն շեշտելու, բացատրելու համար: Սա հանգամանալից պատմափիլիսոփայական պատճառաբանություն պահանջող հարց է, որի դիտարկումը հեռու կտաներ: Նշենք, որ թեկուզ միկրոաշխարհի հետազոտման ասպարեզում մեկը մյուսին հաջորդող հայտնագործությունները, ֆովիզմն ու էքսպրեսիոնիզմը բավական էին, որպեսզի քաղաքակիրթ մարդկությունը կանգներ բեկումնային այն պահի վրա, երբ հարկ է լինում վերանայելու ոչ միայն իր ունեցած պատկերացումները, այլև նորովի քննելու մարդ էակի կարողությունների բնույթն ու սահմանները, բաղկացուցիչ մասերն ու սրանց ֆունկցիաները: Եվ մեր ժամանակի խոշոր գիտնականներ ու արվեստագետներ ի մոտո անդրադարձան մարդու ինչպես վաղուց հետե ուսումնասիրվող, այնպես էլ չհետազոտված ընդունակությունների: Վերջիններից էր դարմանքը: Այն, որ Լուի դե Բրոյլը գիտությունը համարում է «գուտարը դարմանքի և հետաքրքրասիրության, որոնք միշտ էլ հանդիսանում են նրա ներթափանցող շարժիչ ուժերը՝ ապահովելով նրա անընդհատ զարգացումը»³, — հոգեհարազատ միտք է իր ժամանակի համաշխարհային մտավորականության ներկայացուցիչներից շատերին և ցույց է տալիս, որ իրոք հարցը առաջ է մղվել էպոխայի ներքին պահանջով, միասնական դրդիչների շնորհիվ՝ իբրև կարևոր ինտե-

³ *Луи де Бройль, По тропам науки, М., 1962, стр. 289.*

լեկտուալ պրոգրեսի արտահայտութիւն: Իրենց ելույթներում, անմիջականորեն թե անուղղակիորեն, զարմանքին հատուկ նշանակութիւն են տվել էյնշտեյնն ու Չապլինը, էքզյուպերին ու Շագալը, Ստրավինսկին ու Սարոյանը, XX դարի այլ մեծութիւններ:

Սարյանի պատկերացմամբ զարմանալու ընդունակութիւնը բնատուր է և սկսում է գործել մարդու վաղ մանկության տարիներից՝ հենց այն պահից, երբ երեխան սկսում է ճանաչման պրոցեսը, երբ «շրջապատում ամեն ինչ հետաքրքրում է, զարմացնում»⁴ նրան: Իր բազմաթիվ գրավոր, ինչպէս նաև բանավոր խորհրդածութիւններում Սարյանը զարմանքին տալիս է ընդհանուր-գնոսեոլոգիական ֆունկցիա և ընդհանուր-էսթետիկական արժեք՝ իբրև բնութիւնը ճանաչելու և արվեստի ու գիտության լեզվով մեկնաբանելու անընդհատ կատարվող փորձի կարևոր պայման⁵: Զարմանալու նույն համընդհանուր ունակության միջամտությամբ է, որ ստեղծվել են թե՛ կրակ ստանալու նախնադարյան միջոցը, թե՛ հարաբերականության տեսութիւնը, թե՛ բուշմենյան բիզոնի քարանձավային սպտկերը, թե՛ Հենրի Մուրի ֆիգուրները, — համոզմունք, որը քաղաքակրթության առաջացման ու էվոլյուցիայի սարյանական սկզբունքի ելակետերից է:

Զարմանք հասկացողութիւնը գնոսեոլոգիական հարցաշրջանի մեջ դիտելիս նկարիչը հատուկ ուշադրութիւն է հրավիրում այն բանի վրա, որ մարդկային

⁴ «Դրառումներ իմ կյանքից», էջ 14:

⁵ Նույն տեղում, էջ 75:

բնազդի ուժը, շլացուցիչը «հասարակ» առարկայի մեջ տեսնելու նրա ունակությունը, նորություն հայտնագործելու համառ ձգտումը արթնացող-սրող այդ երևույթը նորից ու նորից առաջանում է բնության հետ մշտապես շփվելով: Եվ դրա շնորհիվ է, որ մարդու գիտելիքների պաշարը և իմաստնությունը գտնվում են անվերջ շրջանառության, թարմացման ու հարստացման պրոցեսում, ապահովվում է նրա՝ որպես հասարակական էակի կատարելագործման նախահիմքը, որովհետև Սարյանի աներեր համոզմունքով բնության հետ սերտ կապից դուրս չկա սոցիալական-բարոյական կոլեկտիվ կյանքի նորմերի գոյություն ու բարելավում, քաղաքակրթություն ինքնին, կուլտուրական առաջընթաց: Եվ բնության հետ անընդհատ մերձենալու հազարամյակների տեղության մեջ զարմանքը ապրում է իր էվոլյուցիան՝ հիմքում մնալով, իհարկե, բիոհոգեկան նախնական վիճակում: Իսկ փոփոխություն այն կրում է մարդկության վիթխարի փորձի ընդլայնման, խորացման ու փոփոխության հետ՝ նպաստելով անհատի բնատուր բոլոր ընդունակությունների դրսևորման ու զարգացման հասարակականորեն ավելի խոշոր մասշտաբների ու կոլեկտիվ կապերի առաջացմանը: Սա էլ, իր հերթին, տիեզերքը և իր իսկ կոսմիկական էությունը ճանաչելու մարդկային ձգտումը իրագործելու կարևոր պայմաններից է:

Իր հարատև շարժման ու փոխակերպության մեջ բնությունը հիանալի է: Սարյանի տեսակետի համաձայն նրանով զարմանալու և սքանչանալու հետ սկըս-

վում է ոչ միայն էմպիրիկ ճանաչողությունը, այլև հետզհետե ուժգնանալով գործում է մարդու ողջ ինտելեկտը և ծայրահեղորեն լարվում է երևակայությունը՝ թափանցելու համար առարկաների ու երևույթների խորքը: Իմացական այդ պրոցեսում էլ նա տարերայնորեն, ենթագիտակցորեն, ինչպես և կազմակերպված նպատակասլացությամբ ըմբռնում է զրանց ներքին ստրուկտուրան և էությունը, օրինաչափական առնչություններն ու փոխալայմանավորվածությունը՝ առաջ է գալիս արժեքի դատողությունը: Զարմանքը Սարյանի պատկերացմամբ մարդկային փորձի հավերժական ուղեկիցն է, որովհետև «բնությունը, ինչքան էլ հասկանալի ու առօրեական, ամեն անգամ զարմացնում է իր զրահնորումներով, իր հարատև պրոցեսով, իր դիպվածներով ու ձևերով»⁶: Եվ նորից ու նորից՝ «Զարմանքի պրոցեսում լարվում է մարդու ուշադրությունը, գրգռվում է հետաքրքրությունը, զարմանքը տանում է դեպի զգացմունքների, մտքի ակտիվացում: Այդ բոլորը ազդակներ են, որ մղում են մտածող, կենդանի մարդուն դեպի կյանքի խորքերը, գաղտնիքների ճանաչումը»⁷: Ուրեմն, Սարյանի կարծիքով, կարելի է ասել, որ զարմանքը «տանում է դեպի ճշմարտության հայտնագործումը»⁸:

Դիտարկվող հարցի վերաբերյալ Սարյանի ձևազրեքից մեկում կարդում ենք՝ «Մարդը անընդհատ գործունի բնության հրաշքների հետ: Ազամից սկսած մարդ-

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Նույն տեղում:

կուսիքները զբաղված է դրանց ճանաչման, բացատրման ու յուրացման գործով: Բնության իսկ տված բանականութիւնը համառորեն ձգտում է որքան կարելի է հեշտ ու օգտակար ձևով հրաշքները վերացնել, այսինքն շոշափելի, սովորական իրականութիւն դարձնել: Ինչ-ինչ շափով հաջողվում է այդ, և դրանով էլ ապրելը դառնում է ավելի հեշտ ու հարմար, իմացութեան սահմանները ընդլայնվում են: Բայց հրաշքը մնում է հրաշք: Պրոբլեմը պրոբլեմ է ծնում: Յուրացված հրաշքը նորից առեղծված է դառնում և այդպէս շարունակ: Իսկ մարդը՝ բնության ամենակատարյալ հրաշքը, կարծես ինքնաբերաբար զարմանում է, հայտնագործում, պարզում ու դարձյալ զարմանում, որը նորից բորբոքում է նրա ողջ ներաշխարհի մեխանիզմը: Դա ինտելեկտուալ կյանքի գոյութեան ձևն է, որը ընդհանուր է թե՛ գիտութեան, թե՛ արվեստի ասպարեզների համար»⁹: Զարմանքը, ուրեմն, հանդես է գալիս իբրև ընդհատ բռնկվող պրոցեսների անվերջ շարք թե՛ մարդկութեան ողջ պատմութեան, թե՛ մեկ առանձին անհատի կյանքի տեղութեան մեջ: Անխուսափելիորեն ծընվելով, այն ամեն անգամ ակտիվ շարժման մեջ է դնում մարդու հոգեկան աշխարհի ամբողջութիւնը իր կազմիչ տարրերով և սինթետիկ միասնականութեամբ: Դյուրին է նկատել նաև, որ արվեստագետը հստակորեն նշում է իմացութեան արդյունքի ռելյատիվ էութիւնը հանդեպ ճանաչման օբյեկտին՝ բնութեանը: Հրաշքը վերանում է այնքանով, որքանով այն մի որո-

⁹ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

շակի սահմաններում մարդու ինտելեկտուալ գործունեությամբ գիտակցւում և ավարտւում է: Սակայն ավարտը հարաբերական է, որովհետև իմացության անընդհատ խորացման հետ մեկտեղ այն նորից ու նորից երևակւում է առեղծվածային գծերով և դարձյալ հրաշքային դառնալով մարդու ներաշխարհում ծնում զարմանքի ապրում՝ ինչը, իր հերթին, մղում է ճանաչողության:

Մշտակայուն այդ դինամիզմի մեջ նկարիչը տեսնում է առհասարակ ինտելեկտուալ կյանքի միասնականությունը մարդու հոգևոր գործունեության տարբեր ասպարեզներում: Տվյալ դեպքում Սարյանը նշում է գիտության և արվեստի գոյացման շարժիչ ուժի նույնության խնդիրը՝ դեմ ելնելով բոլոր այն տեսություններին, որոնք բնության արտացոլման այդ երկու միջոցների հիմքում տեսնում են մարդու ինտելեկտուալ աշխարհի ակտիվության երկու տարանջատ կողմերի աշխատանքը: Նա առանձին-առանձին և հավասարապես բարձր է գնահատում հոգեկանի դրսևորման բոլոր կողմերը: Նկարչի կարծիքով և՛ բնազդը, և՛ ինտուիցիան, և՛ զգացողությունը, և՛ դատողությունը, և՛ երևակայությունը բնության կողմից մարդուն տրված հավասարարժեք պարգևներն են և չի կարելի դրանց միջև տարբերություններ դնել ճանաչողության ու ստեղծագործման մեջ իրենց ունեցած անհրաժեշտության տեսակետից: Փոխադարձ կապի մեջ է, որ դրանք հանդես են գալիս կատարյալ նշանակությամբ և հենց դրանց միասնությունն է, որ կազմում է ստեղծագոր-

ծական կարողութեան առանցքը: «Միտքը և զգացումը,—գրում է Սարյանը,—իրենց ներդաշնակութեան ամենաբարձր դրսևորման մեջ, անհրաժեշտ են ոչ միայն արվեստի գործ ստեղծելու, այլև այն ընկալելու համար: Ասում են, թե գիտությունը և արվեստը արդյունք են՝ առաջինը մտքի, երկրորդը զգացմունքի: Ծիշտ չէ՝ Միտքը և սիրտը գործում են միասնաբար ու նույնքան անհրաժեշտորեն ինչպես գիտության, այնպես էլ արվեստի մեջ: Եվ մեկի և մյուսի ակունքները, արմատները գտնվում են անընդհատ կենդանի, անընդհատ շարժող և անընդհատ ստատիկ մարդ-բնության մեջ»¹⁰: Գեղարվեստական ու գիտական ստեղծագործության հիմքի միասնության այս գաղափարը հոգեհարազատ է Սարյանի սերնդի գիտնականներից ու արվեստագետներից շատերին: Այստեղ դարձյալ կարող ենք հիշել էյնշտեյնին, որը գտնում էր, թե «իսկական գիտությունը և իսկական երաժշտությունը պահանջում են միատեսակ մտածողության պրոցես»¹¹: Իբրև որոշակի տեղեկացի արտահայտություն՝ այս տեսակետը, XX դարի ինտելեկտուալ աշխարհում անընդհատ ուժգնացող դիֆերենցիացիայի պայմաններում, բնության ու մարդու հանդեպ հայացքի միասնականությունը պահպանելու, էմպիրիզմի մեջ շրջակալու և տարբեր ասպարեզների էության մեջ գործող ֆունդամենտալ նոր օրինաչափություններ հայտնաբերելու ձգտում է:

¹⁰ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 150:

¹¹ Ցիտում ենք ըստ Բ. Կուզնեցովի (Эйнштейн, М., 1962) գրքի, էջ 89:

Եվ այդպես, Սարգսնը դիտում է հոգևոր աշխարհի դրսևորման միասնություն՝ մտքի և զգացմունքի անհրաժեշտ համաձուլվածք թե՛ գիտություն, թե՛ արվեստ կերտելու պրոցեսում: Ինչը նկարչի պատկերացման համաձայն հանդես է գալիս մարդ-բնություն տիեզերածին էակի բովանդակության գլխավոր գիծը, այն է՝ ստեղծագործելու ունակությունը, մեկմիասնական է իր բազմազանության մեջ և էմոցիոնալ ու դատողական բոլոր բաղադրիչների օրգանական ամբողջականություն:

Նկարչի կարծիքով, չի կարելի ստեղծագործող մարդու (և առհասարակ մարդու) ճանաչողության պրոցեսը սխեմատիկ ձևով դասդասել ըստ հաջորդականության և ըստ կազմիչ տարրերի, դնել այն ինչ-որ քարացած կայունության շրջանակներում: «Իհարկե,— նշում է Սարգսնը,— եթե ստեղծագործող մարդուն հարցնես, թե նրա ինտելեկտուալ աշխարհի ո՞ր կողմերը և ի՞նչ հաջորդականությամբ էին աշխատում, երբ նկարում էր այս կտավը, կամ ձևակերպում էր գիտական այս օրենքը, նա տվյալ դեպքում չի կարող ճշգրտորեն վերարտադրել իր մտքի ընթացքն ու գործունեությունը: Այդ պատճառով էլ հաճախ ասում են, թե ստեղծագործությունը առհասարակ մի շգիտակցված, տարերային, հենց այնպես մի պրոցես է: Ճիշտ չէ: Ընդհակառակը, ստեղծագործման պրոցեսում է, որ թե՛ արվեստագետի, թե՛ գիտնականի մոտ միասնաբար և ծայրահեղ ուժգնությամբ լարվում են մարդու ինտելեկտուալ աշխարհի բոլոր կողմերը և այստեղ կատար-

վում է բեկոացման մի պահ, որը նրան բացարձակ էությամբ տանում է դեպի ստեղծագործումը: Այնուհետև, երբ մարդը մտնում է սովորական կյանքի հունի մեջ, այդ կենտրոնացումը նույնիսկ իրեն թվում է հրաշքային և անբացատրելի: Իրոք դա անբացատրելի շատ կողմեր ունի: Սակայն դրանից չի բխում, թե դա զուտ ենթագիտակցական է, զուտ բնազդական է և այլն: Բոլոր այդպիսի տեսությունները, իմ կարծիքով, սխալ են»: Սարյանը իր խորհրդածություններում բազմիցս նշում է, թե առանց բնազդի, ենթագիտակցության, առանց կենդանի և սուր զգացողության, առանց էմոցիոնալ աշխարհի շարժման չեն կարող ճանաչվել ու կերպավորվել բնության երևույթներից և ոչ մեկը: Նույնպիսի հետևողականությամբ նա միշտ էլ ասում է, թե առանց կենդանի հայեցողությունից վեր բարձրանալու և արատրահման, առանց ակտիվ երեակայության մարդը կլինե՞ր շատ անզոր մի արարած: Նրա կարծիքով ամեն մի նկար ու բանաստեղծություն ստեղծելու, ամեն մի ֆիզիկական, բիոլոգիական օրինաչափություն ձևակերպելու համար անհրաժեշտ է մարդու հոգեկան աշխարհի միասնական գործունեությունը: Նկարչի տեսակետով այլ բան է, որ մարդկային մտավոր գործունեության տարբեր ասպարեզներ կոչված են ավելի ամբողջականորեն ու ցցուն կերպով վերարտահայտելու և մարմնավորելու այս կամ այն իդեաներն ու իդեալները, բնության երևույթների, հասարակական կյանքի այս կամ այն կողմերը: Օրինակ, Սարյանը գտնում է, որ մարդու գոյության վաղ ժա-

մանակներում ծնված անմահության իղեալը դրսևորվում է նրա գործունեության տարբեր ոլորտներում, բայց «ոչ մի ասպարեզ այնպես անմիջական հնարավորություն չի տալիս բնազդի, զգացումի, բանականության միասնությամբ կերպավորելու անմահության իղեալը..., ինչպես արվեստը»¹²: Իր գաղափարը նկարիչը հաստատում է հետևյալ համանման մտքով՝ «Ոչ մի ասպարեզ այնպես հնարավորություն չի տալիս բնազդի, զգացումի, բանականության ու երևակայության միասնությամբ վերարտահայտելու և կազմակերպված սլարզության մեջ ու բյուրեղային մաքրությամբ վերարտացողելու տիեզերքում իշխող քանակական-թվային օրինաչափությունը և ներդաշնակությունը, ինչպես մաթեմատիկան»:

Սակայն բնության կամ մարդկային էության մասին մարդու իսկ ունեցած պատկերացումները ավելի հստակ, ավելի կազմակերպված ու ամբողջական ձևով արտացոլելու հնարավորությունը տեսնելով ինտելեկտուալ գործունեության տարբեր ասպարեզներում, Սարյանը շեշտը դնում է այդ ասպարեզների մեկմիասնականության և դրանց հիմքի նույնականության վրա: Երբ մարդու հոգևոր աշխատանքի տարբեր ասպարեզների արդյունքները նկարիչը դիտում է իբրև մտավոր ձևաբանական ստրուկտուրաներ, ղանազանություն չի տեսնում դրանց միջև: Օրինակ, նա գտնում է, որ սիմվոլը ընդհանրապես սիմվոլ է՝ լինի թվային, գունային, ձայնային, թե մի այլ տիպի, միևնույն է: Ինտելեկ-

¹² «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 6:

տուալ կյանքի տարբեր կողմերի ներքին միասնությունը, գոյությունի ունի բազմազան ասպեկտներով, մինչև իսկ այնպիսի համընդհանուր բազմաթիվ օրինաչափություններով, որոնք Սարյանի տեսակետով կոսմոսի ունիվերսալ հատկանիշների դրսևորումներն են մարդու՝ որպես միկրոկոսմոսի հոգեֆիզիկական էության միջոցով: Իսկ գիտությունը և արվեստը այդ էության կատարյալ երևակումներն են:

Այստեղ, ալամայից հիշում ես Շոթֆրի Հարդիի այն միտքը, թե՝ «Մաթեմատիկոսի ոտեղծագործությունը նույնաստիճան գեղեցիկ է, որքան գեղանկարչի կամ պոետի ստեղծագործությունը: Իդեաների միասնությունը գույների կամ խոսքերի միասնության նման պետք է ունենա ներքին հարմոնիա: Գեղեցկությունը մաթեմատիկական զաղափարի առաջին փորձաքարն է»¹³: Եվ եթե ելնում ենք Սարյանի տեսակետից, ապա միանգամայն բնական է, որ նորբերտ Վիները (և ոչ միայն նա) հաստատ համոզումով և ի լուր աշխարհի հայտարարում է թե «մաթեմատիկական արվեստի ձևերից մեկն է»¹⁴:

Ինչ վերաբերում է քաղաքակրթության ընդհանուր զարգացման մեջ մարդու գործունեության տարբեր ասպարեզների փոխնպատակովոր կապին ու պատմաէթիկական դերին, ապա այդ առթիվ նկարիչը նշում է՝ «Ասում են մեր դարը գիտության դար է: Բայց մի՞թե

¹³ «Математики о математике» (Сборник статей), М., 1967, стр. 4.

¹⁴ Ն. Վիներ, ես մաթեմատիկոս եմ, Երևան, 1969, էջ 77:

կարելի է մարդկության պատմության մեջ ցույց տալ մի որևէ դար, որ գիտության դար չլիներ: Շոգեքարշը նույնպիսի հրաշք էր իր դարի համար, ինչպես ատոմային էներգիան մեր դարի համար: Ո՛չ, չկա և երբեք չեն եղել գիտության դարեր և արվեստի դարեր առանձին: Եվ նրանց միասնությունը, նրանց փոխհարաբերակցությունն են միշտ գծագրել դարաշրջանի կերպարը: Այժմ արվեստը մի վիթխարի ուժ է և օգնում է գիտությանը կատարելու մեծ հայտնագործություններ: Իսկական գիտությունը ինչ-որ բանով նույնական է արվեստի հետ: Այն պարունակում է պոետական վեհություն և ծառայում է մարդկությանը: Գիտությունը մարդկությանը օգնում է ստեղծելու արվեստի լավագույն երազանքներում ծնունդ առած աշխարհը, և այդ իմաստով այն նույնպես արվեստ է»¹⁵: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ նկարիչը ուղղակի շոշափում է գիտության ու արվեստի կապի մի այլ շրջան, որը դուրս է դրանց գոյացման ինտելեկտուալ-գեներտիկ մշտական հիմքի հարաբերության հարցից և վերաբերում է դրանց՝ որպես արդյունքների (ասենք ստեղծված-ավարտված ու թանգարանում ցուցադրվող բնական և բիոֆիզիկական հայտնագործված-մեկնաբանված ու դասագիրք մտած օրինաչափություն), պատմամշակութային ամբողջությունը ու հոգեբանական-հասարակական փոխազդեցությանը:

Մարդու գործունեության տարբեր ասպարեզների

¹⁵ М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.

միջև ընդհանրությունների հարցը Սարյանին հուզել էկսել է իր աշխարհայացքի ձևավորման առաջին տարիներից՝ դարասկզբին: Եվ հետաքրքիր ու բնական է, որ այդ ժամանակաշրջանում տարբեր ասպեկտներով նույն խնդրով տարված էին նկարչի սերնդի առաջադեմ մտավորականներից շատերը: Հիշենք, թեկուզ, Սարյանի բարեկամներից մեկին՝ Անդրեյ Բելիին, որը քաղաքակրթության պատմության ընթացքում ոչ միայն կապ էր տեսնում մաթեմատիկայի, բնական գիտությունների, արվեստների միջև, այլև փոխազդեցություն՝ դրանց արդյունքների ոլորտում¹⁶:

Եվ այդպես, Սարյանը հոգեկան գործունեության բոլոր ասպարեզների հիմքում դիտում է մարդու բնազդական, ինտուիտիվ, էմոցիոնալ, դատողական, երևակայական աշխարհների միասնության ակտիվությունը: Մարդկային ստեղծագործության արդյունքը բնականորեն տարբեր է արվեստի ու գիտության մեջ, — այս փաստը երբեք չի մոռանում նկարիչը: Մասնավորապես նա միշտ նկատի ունի այն էական մոմենտը, որ մարդու արտահայտման նշված միջոցները երկու տարբեր կերպ ու որակական տարբեր բնույթով են դրսևորվում՝ ավարտվում գիտության և արվեստի ստեղծագործություններում: Համապատասխանաբար տարբեր են նաև դրանց հոգեբանական-տրամաբանական-հասարակական ազդեցության ուղղությունները և բովանդակությունը: Բայց Սարյանը գտնում է, որ այդ տարբերու-

¹⁶ См. А. Белый, Между двух революций, Л., 1934, стр. 111—112.

թյունները ավելի ականառու են, դրանց մասին խոսվել է ավելի շատ, և այստեղ կարծիքները ավելի մերձ, հակամետ ու միանշանակ են, քան միասնությունը և սրա մասին եղած կարծիքները, ուստի, նկարչի կարծիքով, պետք է հատկապես վերլուծել հիմքի նույնականության խնդիրը, շեշտել ու զնահատել կապը, նմանությունը, միասնությունը, ամբողջականությունը:

Սարյանի տեսակետով, այնպես, ինչպես միասնական են տիեզերքը, մարդն իր հոգևոր աշխարհի ողջ կազմությամբ, այդպես էլ միասնական է նրա ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքը՝ արվեստը, — պայմանականորեն միայն տարբաժանելի: Նկարչի խորհրդածություններում այդ միտքը վերաբերում է և՛ արվեստի բոլոր ճյուղերին (գրականութուն, ճարտարապետություն, թատրոն: և այլն), և՛ տվյալ ճյուղի մեկ առանձին երկին: Առնվազն միամտություն կլիներ կարծել, թե Սարյանը անտեսում է տարբեր արվեստների միջև եղած սկզբունքային ու ոչ սկզբունքային տարբերությունները և յուրաքանչյուրի սպեցիֆիկան: Բայց այնպես, ինչպես նա շեշտում է կյանքի գիտական ու գեղարվեստական մարմնավորման համար մարդու գործադրած ինտելեկտուալ ակտիվության հիմքի նույնության մոմենտը, արվեստի ու գիտության ընդհանուր-իմաստասիրական, իմացաբանական, կոնկրետ էթիկական և մյուս ֆունկցիաների միջև առկա մերձ կողմերը, այդպես էլ՝ արվեստի տարբեր ճյուղերի հարաբերության դեպքում: Ինչ մնում է մեկ առանձին երկին, ապա սա, ըստ նկարչի, միասնական է ոչ

միայն այն պատճառով, որ ցուցաբերում է առհասարակ արվեստի բոլոր ճյուղերի էսթետիկական ընդհանուր հատկանիշների միասնությունը, այլև այն պատճառով, որ երևան է գալիս իբրև որոշակի բաղադրամասերի ինքն իրմով շափվող (միաժամանակ անկրկնելիորեն անհատական) ներամփոփ միասնություն-օրգանիզմ: Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ միասնության գաղափարը ըմբռնվում է իր բազմակի ասպեկտներով, որոնք ընդհանուրի և մասնավորի փոխկապակցվածությունամբ ու ներգաշնակությունամբ մի անքակտելի ամբողջականություն են կազմում:

Վաղ երիտասարդական տարիներից ի վեր զեմ լինելով արվեստում բնության իմիտացիայի կոնցեպցիային, պասսիվ հայեցողությանն ու տարերային էմպիրիզմին, Սարյանը միաժամանակ գտնում է, որ զեղարվեստական ստեղծագործության մեջ միասնության հասնելու համար պետք է քննախույզ կենտրոնացումով դիտարկել բնությունը և նմանվել (ոչ թե ընդօրինակել) բնությանը՝ անկախ էսթետիկական դավանանքից ու ոճական նախասիրությունից: «Արվեստը,—հաճախ սիրում է կրկնել Սարյանը,—բնության պատճենահանում չէ, բայց պետք է լինի բնության պես համոզիչ: Բնության մեջ միասնական են՝ արևը և լուսը, Երկրագունդը և մեր կյանքը, մարդը և բանականությունը... Այդպես էլ պետք է լինի արվեստում»: Ըստ որում, այս միտքը նկարչի կողմից ասվում է ոչ միայն իբրև արվեստի տվյալ երկում (ասենք՝ կտավի վրա) ներկայացված թեմայի, կենսական սիտուացիայի, ար-

ծարժված գաղափարի, պատկերացված առարկաների ու երևույթների օրգանական կապի ու ներդաշնակության պահանջ, այլև, դրա հետ միաձուլվել, որպես գույնի ու ձևի, գծի ու ծավալի, լուսաստվերի ու պլաստիկայի..., կարճ ասած՝ կերպարվեստի հնարավոր բոլոր արտահայտչամիջոցների միասնականություն, ինչը ստեղծում է արվեստային որոշակի մթնոլորտ: Հենց իր նկարները, որ շրջանինն էլ նկատի առնենք, միևնույն է, այս մտքի փայլուն ապացույցը կարող են լինել:

Նկարիչը ճշմարտացի է համարում նրանց, ովքեր գտնում են, թե արվեստը ունի իր պատմական յուրահատուկ ընթացքը, էվոլյուցիայի ու փոխակերպության լոգիկան և որ, ըստ այդմ էլ, նոր արվեստ ստեղծելիս մարդը անհրաժեշտաբար հենվում է նախորդների կուտակած փորձի ուսումնասիրման ու յուրացման վրա: Բայց, դրա հետ միասին, նա գլխավոր ու հավերժական ուսուցիչը համարում է բնությունը, բոլոր առիթներով այդ խնդրին դառնալիս իբրև իր համար բացարձակ համոզմունք սիրում է կրկնել՝ «Մարդու մեծագույն ուսուցիչը բնությունն է»: Նա հաճախակի ասում է՝ «Բնությունը այնքան հարուստ, խորը և բազմազան է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործող կարող է այնտեղ գտնել իրեն հետաքրքրող խնդրի լուծման բանալին»¹⁷: Այդպիսով, ստեղծագործական աշխատանքի համար Սարգսնը անհրաժեշտ է համարում, և՛ պատմագեղարվեստական տրադիցիայի, և՛ բնության ուսումնասիրումը՝ արվեստային մտածողության մեջ փոխադարձ կա-

¹⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 10:

պիւն և ազդեցութեան դիալեկտիկայով հանդես եկող
 զուգորդութեան մեջ առաջնայինը, գլխավորը համարե-
 լով բնությունը: Նկարչի ըմբռնումով, խաբուսիկ է
 բնութեան մեջ արտաքուստ տիրող քառսը: Նույնիսկ
 փոքր-ինչ խորամուկս լինելու դեպքում անմիջապէս
 երևում է, որ խառնիխուռն և տարերային, պատահա-
 կան և անկազմակերպ թվացող անսահմանորեն աշխ-
 դան և բազմաբնույթ առարկաների ու երևույթների մեջ
 և դրանց միջև թագավորում է կարգն ու լոգիկան, կա-
 պըն ու հարմոնիան: «Ա՛յ, հենց այդ օրինաչափու-
 թյունն է,—նշում է Սարյանը,—որ մեզ թույլ է տալիս
 ճանաչելու մեկ առանձին առարկայի կամ երևույթի
 ներքին էությունը և այդպէս՝ բոլոր երևույթների ու
 առարկաների դեպքում: Առանց ընդհանուր կարգի մեջ
 դիտելու, հնարավոր չէ որևէ բանի իմաստավորված
 գոյութիւնը հասկանալ»: Այս տեսակետը մերձ է
 լյուդվիգ Բուցմանի այն մտքին, թե՛ «Բնութեան երե-
 վույթների մեջ եղած օրինաչափութիւնը հանդիսանում
 է դրանք հասկանալու հիմնական պայմանը»¹⁸, որը,
 իր հերթին, կարող է հանդիսանալ գիտական և գե-
 ղարվեստական մտածողութիւնների միջև առկա ընդ-
 հանրութեան վերաբերյալ Սարյանի հավատամքի հաս-
 տատում:

Նկարչի համոզմունքով, ուրեմն, արվեստի երկի
 տարբեր կողմերի մեկմիասնականութիւնն առաջին
 հերթին ստեղծվել և ստեղծվում է բնությունից սովո-

¹⁸ Л. Больцман, Очерки методологии физики (Сборник статей), М., 1929, стр. 125.

րեւութիւնն ոչ թե ընդօրինակման, այլ առարկաների ու երևույթների աշխարհի օրինաշարականութիւնը, կարգավորականութիւնը, կապն ու ներդաշնակութիւնը սկզբունքորեն նկատի առնելու իմաստով: Ըստ որում պետք է շեշտել, որ Սարգսն իր այս միտքը արտահայտելիս նկատի ունի թե՛ այն տեսանելի կարգը, որ բնութիւն միջավայրում սուր աչքի համար երևում-դրսեորվում է առանձին ձևերի ու գույների, ծավալների ու շափերի միջև առկա ընդհանուր ռիթմերի և շարժումների, հակադրութիւնների ու համադրութիւնների տարածասպտիկական կապերի և փոփոխութիւնների ամբողջութիւնն տեսքով, թե՛ այն անտեսանելի համընդհանուր-համատիեզերական օրինաշարականութիւնները, որոնք յուրացվում են հասարակական ու անհատական փորձով և վերածվում ընդհանուր-իմաստասիրական-էսթետիկական պատկերացումների:

Արվեստի գործի միասնականութիւնը, նկարչի հավաստմամբ, ստեղծվում է աշխատանքի ինքնամոռաց պրոցեսում՝ հեղինակի ինտելեկտուալ աշխարհի ենթագիտակցական ու ռացիոնալ կողմերի միաձուլ ակտիվութիւն շնորհիւ, տարերային պոռթկումով և սթափ գիտակցումով: Նկարային համակարգի տարբեր շերտերի փոխներգործութիւնն և դրանց անքակտելի միասնութիւնն պրոբլեմը Սարգսն զիտում է բազմաթիւ ու բազմակերպ ասպեկտների մեջ՝ միշտ էլ որպէս առանցքային հարց նկատի ունենալով հրկի էմօցիոնալ-իդեական ու ոճաձևաբանական կողմերի իրացման միաժամանակյա-միասնական բնույթը և դիալեկտի-

կան: Այդ տեսակետից խոստուն է, օրինակ, արվեստի գործում բովանդակության ու ձևի միասնության հանդեպ, դրանց հարաբերության էսթետիկական վաղեմի խնդրի սարյանական բանաձևումներից մեկը՝ «Ճշմարթյունը և գեղեցկությունը,—գրում է նա,—իսկապե՛ս արվեստի մեջ արտահայտվում են ճշմարիտ բովանդակության և գեղեցիկ ձևի օրգանական համաձուլման միջոցով: Ձգտելով այդ նպատակին, նկարիչը, ինքն էլ այդ շնկատելով, կատարում է իսկական սիրագործություն՝ նվաճում է գեղեցիկ բովանդակությունը և ճշմարիտ ձևը...»¹⁹:

Բ

Ինչպես քաղաքակրթության մյուս ասպարեզները, այնպես էլ արվեստը ժամանակի մեջ փոփոխվող երեւոյթ է: Բայց, Սարյանի կարծիքով, չի նշանակում, թե դա մի պարզ, անընդհատ առաջընթաց է՝ վարից վեր և անկատարությունից դեպի կատարելություն: «Ես հաճախ մտածում եմ,—գրում է նա,—որ արվեստում ուղղակի վերելք չկա: Ինձ թվում է, թե արվեստի զարգացումը ինչ-որ բանով նման է լեռնային ճանապարհի՝ մերթ հաղթահարում է դիք բարձունքներ, մերթ թեքվում մի կողմ, մերթ մի փոքր իջնում է, ապա նորից բարձրանում և հաճախ դուրս է նետում իր վրայի անկայուն քարերն ու խիճը: Սակայն մշտապես ընթանում է առաջ՝ մեկը մյուսի ետևից գազաթնբեր հաղթա-

¹⁹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 95:

հարելով»²⁰: Ուրեմն, արվեստը կատարում է իր ընթացքը՝ անվերջ արդելքներ հաղթահարելով և վերիվայրումներով: Սարյանի տեսակետով այդ արդելքները բազմազան ու պատմականորեն շարժուն են այսպես, ինչպես ինքը՝ արվեստը: Լինում են, իհարկե, անսպասելի և անծանոթ պատենշներ, բայց զլխավոր արդելքները վաղուց ի վեր հայտնի են և շնայած կերպարանափոխություններին՝ գործում են զրեթե մշտապես: Դրանք տարբեր բնույթի են՝ կրոնական, քաղաքական, էսթետիկական և այլն: Իսկ ամենազավալին ու նկարչի կարծիքով նույնիսկ տրագիկականը այն իրողությունն է, որ նորությունը շատ դժվարությամբ է ընկալվում հասարակության կողմից: Դա պայմանավորված է արդեն քարացած, հետևաբար նորությունը ժխտող տրագիցիաների (թեկուզև նախկինում առաջադիմական) մշտականորեն աշալուրջ առկայությամբ: Դոգմայի վերածված սովորություններով վարակված մարդիկ «չեն քայլում կյանքի հետ ու չեն ընդունում իրենց ժամանակի արվեստը» (խոսքը առաջագեմ արվեստի մասին է)²¹: Ու դեռ դժբախտություն չէ, ասում է նկարիչը, որ տվյալ պահին այդպիսի մարդկանց թիվը փոքր է լինում: Իսկ եթե նրանք զգալիորեն շատ են, հատկապես մտավորականության շրջանում՝ դա համարում է կործանարար, խաթարող մեծ ուժ արվեստի զարգացման ճանապարհին: Այստեղ Սարյանը մի

²⁰ М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.

²¹ «Դրառումներ իմ կյանքից», էջ 88:

անգամ ևս հիշեցնում է իմպրեսիոնիստներին և նեոիմպրեսիոնիստներին՝ Մանեին, Մոնեին, Սիսլեին, Ռենուարին, Պիսսարոյին, Դեգային և այլոց, ապա պոստ-իմպրեսիոնիստներին՝ Գոգենին, Վան Գոգին, Սեզանին և այլոց, որոնք իրենց կենդանության օրոք (ու նույնիսկ հետո էլ երկար ժամանակ) այնքան կարիք, ցավ ու տառապանք կրեցին և... միայն այն պատճառով, որ նոր էպոխա էին բացում արվեստի էվոլյուցիայի ճանապարհին ու առաջադրում էին էսթետիկական և գունապլաստիկական նոր հիանալի սկզբունքներ, որոնք անհասկանալի էին իր դարն ապրած ճաշակի ավանդներով կաշկանդված քննադատներից շատ-շատերին, պաշտոնական հիմնարկներին, ակադեմիային ու հասարակությանը։ Այս հանգամանքը նկարիչը համարում է ավելի վտանգավոր արվեստի պատմական առաջընթացի համար, քան ամեն տեսակ պետական-իրենցողական ուսակցիոն արգելքները, բռնությունը և հալածանքները։

Երբ Սարյանը ասում է, թե արվեստը առաջ է ընթանում «մեկը մյուսի ետևից գազաթնի հաղթահարելով», չի նշանակում, որ նա ուզում է հավաստել արվեստի զարգացումը՝ միշտ ցածրից բարձր։ Դա չի նշանակում, թե նա գտնում է, որ, օրինակ, մեր օրերի արվեստը ավելի կատարյալ, մշակման որակով ավելի բարձր է, քան անտիկ Հելլադայի, միջնադարի կամ Վերածնունդյան արվեստը, որովհետև ստեղծվել է պատմականորեն ավելի ուշ ժամանակաշրջանում։ Եվ ոչ էլ ճիշտ է համարում, երբ անցյալի որևէ էպոխայի

արվեստ,—որքան էլ կատարյալ ու վսեմ,—ֆետիշացվում է, թերագնահատվում կամ ցածր է դասվում հետազայի ու ժամանակակից արվեստը: Նա ուշադրութուն է հրավիրում առանձնապես հունական կուլտուրայի հանդեպ եղած կուրուլթյան վրա՝ կուրուլթյուն, որը անցյալ դարում (որոշ շրջաններում նույնիսկ այսօր էլ) մտավորականությանը,—չնչին բացառություններով,—թույլ չի տվել գնահատելու արվեստի շատ էպոխաներ և հենց իր կողքին զարգացող գեղարվեստական մեծ ու կարևոր շարժումներ, հանճարեղ արվեստագետների երկեր: Իսկապես, հիշենք, որ նույնիսկ այնպիսի մի մարդ, ինչպիսին Հեգելն էր, որը հերքեց էսթետիկայի ասպարեզում առկա բազմաթիվ նախապաշարումներ, այնուամենայնիվ «Վինկելմանի ազդեցությամբ և առհասարակ նեոկլասիկների ճաշակի տեսանկյունով,—երկուսն էլ օտար էին Հեգելի մտածելակերպին,—կատարելութունը փնտրում էր միայն հունական քանդակում՝ դանդաղ վախճան կռահելով ժամանակակից արվեստի համար»²²: էլ չենք ասում քննադատների, արվեստի պատմաբանների, արվեստագետների այն հոծ բանակի մասին, որը ամբողջ Եվրոպայում ոչ միայն չէր հասկանում իր ժամանակի առաջադեմ արվեստը, այլև խաթարում էր նրա առաջընթացը: Չենք խոսում նաև Վինկելմանի էսթետիկայի մի քանի գլխավոր ասպեկտների բացասական ազդեցության մասին XX դարի սկզբին, նորագույն արվեստի ծննդյան օրերին և նույնիսկ այսօր, կուլտուրայի

²² L. Venturi, Saggi di critica, Roma, 1956, p. 12.

պատմութեամբ զբաղվող որոշ մարդկանց վրա: Ուրեմըն, նկարչի կարծիքով, ժամանակի ընթացքը՝ ետ թե առաջ, ինքնին արվեստային արժեքի որոշման չափանիշ լինել չի կարող: Հետևաբար, ասում է նա, «նվաճված գազաթները» աստիճանաբար մեկը մյուսից չեն բարձրանում արվեստի պատմութեան ճանապարհի երկարացմանը համեմատ: Այդ առումով, — «Զարգացումը ոչ թե ուղղաձիգ է դեպի վեր, այլ զիգզագաձև՝ հորիզոնականով: Եվ այստեղ, արդեն, գազաթները անհավասար են, անկանոն դասավորութեամբ՝ կարող է անցյալի գազաթը ավելի բարձր լինել, քան դրա նկատմամբ ապագայինը կամ հակառակը»:

Սակայն արվեստի փոփոխութունը, անկախ դրանից, օրինաչափ երևույթ է և, նկարչի կարծիքով, սլայմանավորված է ընդհանուր քաղաքակրթութեան շարժման պրոցեսում տարբեր էպոխաների առաջադրած խնդիրների, հոգեբանական մթնոլորտի տարբերութեամբ: Ըստ այդմ էլ՝ «Ամեն մի դարաշրջան մերժում է ինչ-որ հին դոգմաներ և ստեղծում ինչ-որ նոր կոնցեպցիաներ: Այսօր չի կարելի մարդկանց շողոքորթել երեկվա դոգմաներով», — գրում է նա²³: Եվ այդպես, արվեստը ընթանում է անընդհատ բացասման և նորի ստեղծման ճանապարհով՝ շփտելով «հին» որակը և նրանում առկա համաժամանակային-համամարդկային իդեալները, իդեաները, զգացմունքները, որոնք բոլորը եկող սերունդը վերամարմնավորում է յուրովի, իր դա-

²³ М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.

րաշրջանի առաջ քաշած պրոբլեմներին ու ոճին համեմատ: Ուրեմն ամեն մի կոնկրետ արվեստագետ պետք է հետ չմնա իր ժամանակից: Եվ եթե նա գիտակցում է այդ ու ցանկանում ազատագրվել այն ամենից, ինչ արդեն ապրել է իր դարը, ապա պետք է ունենա աշխարհը վերագայելու-վերապրելու, հայտնագործելու առաջին ակնթարթների անմիջականությունը պահելու ընդունակություն և անկեղծություն ամեն ինչի՝ կյանքի, ինքն իր, արվեստի, անցյալի տրագիցիաների և այլնի նկատմամբ: Կեղծ նորարարությունը ոչինչ է: Սարյանը գրում է՝ «Անկեղծության միջով է ընթանում նորարարության ուղին»²⁴:

Սարյանի կարծիքով, բնական է, որ արվեստի ասպարեզում մեծ հեղաշրջումները կատարում է երիտասարդությունը՝ միշտ էլ նոր սկզբունքներ ստեղծելով իր էպոխայի հնացած արվեստը բացասելով, բայց նրա ինչ-ինչ հեռանկարային դժերը և առհասարակ անցյալի մշակույթի հատկապես ի՛ր ժամանակին համահնչուն էպոխաների արվեստի ստեղծագործական յուրացման հիմքի վրա: Այս պրոցեսում է, որ անհրաժեշտաբար դրսևորվում է մի ամբողջ երիտասարդ սերնդի համարձակությունը, ավյունը, մտքի սրությունն ու թարմությունը: «Արվեստի մեջ երիտասարդություն,—ասում է նկարիչը,—նշանակում է հայտնագործության անհագ պահանջ, նորը տեսնելու և պատկերելու կարողություն: Ես ողջունում եմ այն երիտասարդ նկարիչներին ու քանդակագործներին, որոնք, առանց ժրխ-

²⁴ Նույն տեղում:

տելու նախորդների փորձը, նոր ու շարորված ուղիներ են փնտրում, նետվում են դեպի անհայտն ու անծանոթը»²⁵։ Ուրեմն, նորը կերտելու համար հնի ստեղծագործական բացասում ու դոգմաների մերժում և ոչ թե նախորդների փորձի ժխտում,—ահա նկարչի հավատամքը։

Գ.

«Բարձր արվեստը, վերջիվերջո, ժողովուրդն է ստեղծում իր զավակներից ոմանց, կոնկրետ արվեստագետների ձեռքով»,—ասում է Սարյանը²⁶։ Հասարակության և անհատի, ժողովրդի և ստեղծագործողի կապը օրգանական ու անքակտելի է նկարչի խորհրդածություններում։ Եվ ժողովրդի հավաքական էսթետիկական իդեալը առանձին անհատների միջոցով արտահայտելու այս պատկերացումը նկարչի մոտ ընդհանուրի և եզակիի պարզ-մեխանիկական կամ զուտ թվային-քանակական առնչություն չէ, այլ հոգևոր-որակական փոխներգործություն, ուր երկմիասնություն բեկեռները ընկալված են իրենց ճշմարիտ ֆունկցիայով՝ առանց որևէ կողմի նշանակությունը նվազեցնելու կամ գերազնահատելու,—բոլոր պարագաներում, սակայն, ի մտի ունենալով անհատ հանճարի կոլեկտիվ անստեղծելիության և նրա ինքնազատ դրսևորման անհրաժեշտության գաղափարը։

²⁵ Զրտնսիացի լրագրող Ռաուլ-Ժան Մուլենի գրառումից (տե՛ս «Գրական թերթ», 1973, 6 մայիսի)։

²⁶ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 6։

Արվեստը նկարչի դատողություններում հասարակական երևույթ է թեկուզ այն պատճառով, որ կոլեկտիվը պայմանավորող կոմունիկացիայի կարևոր ձև է: «Արվեստի միջոցով,—գրում է նա,—ստեղծվում է բազմահազար մարդկանց հոգևոր շփումը: Արվեստի միջոցով մարդիկ հասկանում են իրենք իրենց ու միմյանց: Մեծ արվեստագետը իր մեջ ներառում է մասսաների բազմազանությունը և հարստությունը: Ահա թե ինչու մարդիկ մեծարում ու սիրում են անհատների, որոնք կարողանում են բացահայտել այն անսահմանը, որը միլիոնավոր մարդկանց մեջ է ամփոփված»²⁷: Արվեստը արտացոլում է ժողովրդի կյանքը, նրա հոգեբանությունը, իդեաներն ու իդեալները, վիթխարի դեր է կատարում նրա ինքնաճանաչման անընդհատ պրոցեսում: Հասարակությունն է պահում արվեստագետին, տալիս նրան ստեղծագործելու թե՛ նյութական, թե՛ հոգևոր սնունդ: Հանճարը բնածին և նկարչի կարծիքով անբացատրելի ընդունակություն է, ճիշտ է, բայց ժողովուրդն է ուղղություն տալիս նրա զարգացմանը: ժամանակն ու հասարակությունն են նրա մեջ առաջացնում այս կամ այն խնդիրը արծարծելու պահանջն ու անհրաժեշտությունը,—լինի բովանդակության, թե ձևի ասպարեզում՝ միևնույն է: Արվեստագետի հոգու հարստությունը համաժողովրդական ոգու հարստության մի մասն է: Ժողովուրդը նկարչին, գրողին, երաժրշտին և մյուս ստեղծագործողներին ծնում, դաստիարակում և մղում է դեպի կյանքի մեծ հորձանու-

²⁷ Նույն տեղում, էջ 149:

տը,—կոսմոսի և մարդու էության հափշտակող գեղեցկությունների ու զարմանալի առեղծվածների, իր անսահման երևակայության ու անվերջ երազանքների զմայլելի աշխարհը: Կարճ ասած, ժողովուրդը կյանք է տալիս և վստահում, հավատում արվեստագետին: Վերջինս էլ պետք է արդարացնի իր հանդեպ եղած այդ վստահությունն ու հավատը: Արվեստագետը «պետք է նվիրվի ժողովրդին ծառայելու մեծ իդեալին և դառնա նրա սիրտն ու հոգին»,—գրում է Սարյանը²⁸: Նա պետք է լինի մարդկության հոգևոր կյանքի ավանդարդում, լինի հասարակական բարոյականության առողջ և ապագա ունեցող հատկանիշների հետևորդն ու տարածողը: «Իսկական նկարիչ լինելու համար անհրաժեշտ է,—գրում է նկարիչը,—ամենից առաջ լինել իր հայրենիքի ազնիվ քաղաքացին, լինել իր ժամանակի առաջավոր գաղափարների կրողը: Պետք է արտահայտել հասարակական այն ուժերի իդեալները, որոնք առաջ են մղում մարդկությունը, բարձրացնում նրա լավագույն գծերը և ուժ հաղորդում մարդկանց՝ պայքարելու հետադիմականի դեմ»²⁹: Մշակույթի ասպարեզում հետադիմությունը այնքան մեծ հասարակական չարիք է համարում նկարիչը, որ գտնում է, թե էսթետիկական զարգացումից մարդկանց ետ պահող արվեստագետները և արվեստաբանները «ավելի վատ դեր են խաղում կյանքում, քան վատ քաղաքական գործիչները»³⁰: Իսկական արվեստագետը, ուրեմն, կոչված է

²⁸ Նույն տեղում:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 83:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 151:

նաև պայքարելու այդպիսի հետադեմ ուժերի դեմ և առհասարակ պահպանելու «հպարտությունը և արժանապատվության զգացումը, որը թույլ չի տալիս գլուխ խոնարհել այն ամենի առաջ, ինչը դեպի կործանում է տանում»³¹։

Որպեսզի կարողանա լիապես ծավալվել և կատարել իր պարտքը, անհատ արվեստագետը պետք է ունենա առողջ ու իր գործունեությանը նպաստող միջավայր, այլապես, որքան էլ բնականից օժտված, կարող է մեռնել³²։ Նշանակում է, թե անհրաժեշտ է հասարակական առաջադեմ խավերի ամուր նեցուկ, որպեսզի հնարավոր լինի դիմակայել հետադեմ, ռեակցիոն-պաշտոնական տրագիցիաներին՝ առհասարակ արվեստի զարգացման համար ճանապարհ բացելու համար։ Եվ առաջին հերթին՝ «Արվեստը պետք է լինի ազատ։ Որքան շատ է սեղմվում այն խնամակալությունը և խցկվում շրջանակների մեջ,—գրում է նկարիչը,—այնքան անկենդան ու անգույն է դրսևորվում նրանում կյանքը։ Արվեստին ազատություն է հարկավոր, որպեսզի մարդու ստեղծագործական պոտենցիալ ուժերը, առանց արհեստական միջամտության, խփեն շատերվանի նման, ինչպես այդ կատարվեց Ռենեսանսի ժամանակ։ Ինչո՞ւ է բացատրվում բնության գրկում թռչունների նման ազատ ապրող «վայրենիների» հրաշալի քանդակագործությունը»³³։ Այս նշանակում է, թե

³¹ Նույն տեղում, էջ 149։

³² Նույն տեղում, էջ 149—150։

³³ М. Сарьян, Задачи современного строительства (տե՛ս «Բանրեր Հայաստանի արխիվների», 1968, № 2)։

առանց նպաստավոր պայմանների չի կարող ի հայտ գալ ու բացահայտվել անհատ-ստեղծագործողը, որի «դերը մեծ է ու անվիճելի»³⁴ ինչպես հասարակական կյանքի մյուս ասպարեզներում, այնպես էլ արվեստում: Երբ նա ապրում է այդպիսի պայմաններում, հանդես է գալիս ոչ միայն իբրև իր ժողովրդի և իր ժամանակի լավագույն իդեալների ու իդեաների արտահայտիչը, այլև մտքի ու երևակայության թռիչքի նոր հորիզոններ է բացում մարդկության համար, ակտիվացնում-արթնացնում է ստեղծագործական հնարավորությունները, բացում իմացական-էսթետիկական նորանոր աշխարհներ: Պատահական չէ, որ ըստ անհատ արվեստագետների որակի էլ արժեքավորվում է նրա ժամանակը, և «երբ մենք դիմում ենք անցյալի կուլտուրայի պատմությանը, ապա միայն այդ անհատների միջոցով ենք զգում տվյալ էպոխայի մեծությունը կամ ոչնչությունը»³⁵: Իսկ նկարչի արվեստի արժեքը, ըստ Սարյանի, պայմանավորված է նրա ստեղծագործական անհատականությամբ ու հոգու խորությամբ, ինչն էլ հավերժական կյանքով ապրելու որակ է ապահովում իր գործերին, ապագա սերունդներին հուզում և նրանց մեջ մտորելու ցանկություն է առաջացնում իր ընդգրկած թեմաների ու մոտիվների, իր արտահայտած ապրումների ու գաղափարների, իր էսթետիկական ու տեխնիկական սկզբունքների մասին:

³⁴ Նույն տեղում:

³⁵ Նույն տեղում:

Վաղուց հետե Սարյանը հանդես է գալիս տարբեր քաղաքակրթությունները մերձեցնելու, Արևելքի և Եվրոպայի գեղարվեստի մտածելակերպերը սինթեզելու ջատագով: Աշխարհայացքային, ոճական և ձևաբանական զանազան սկզբունքներ կարող են այս կամ այն երկրում, այս կամ այն դպրոցի, նկարչի երկերում գտնել իրենց օրգանական միաձուլումը և ստեղծել բոլորովին նոր որակ՝ համաշխարհային արվեստի պատմությանը բերելով նշանակալից արժեքներ և առաջադրելով ակտուալ պրոբլեմներ: Առհասարակ նկարչի խորհրդածություններում ազգերը հանդես են գալիս իբրև իրենց առանձնակի ես-ը ունեցող կոլեկտիվ ինդիվիդուալներ՝ երկրագնդի համայն մարդկությունն ամբողջ ծավալի մեջ և մարդ ընդհանուր հասկացողության տակ: Այս պատճառով էլ նրա համար մի առանձին նշանակություն է ստանում համընդհանուր արվեստի պատմության և տարբեր ազգերի արվեստների ու առանձին նկարիչ անհատների միջև եղած հարաբերությունների ու առնչությունների ուսումնասիրումը: «Առանց շփումների ոչ մի ժողովուրդ, ոչ մի արվեստագետ մշակույթ չի կարող ստեղծել: Կղզիացումը աղքատացում է բերում և հետո մահ»³⁶: Սա բազմիցս հաստատվել է համաշխարհային քաղաքակրթության ողջ պատմությամբ, հաստատվել է այն ճշմարտությամբ,

³⁶ Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 3:

որ տարբեր ժողովուրդներ իրենց լուսման մտցնելով այդ համընդհանուր քաղաքակրթության մեջ, միաժամանակ անընդհատ սնունդ են առել դրանից, ստեղծագործաբար յուրացրել անհրաժեշտ սկզբունքներ և հարստացրել իրենց ազգային մշակույթը: Իսկ այն դեպքում, երբ այս կամ այն ժողովուրդը աշխարհագրական ու պատմական ինչ-ինչ պայմաններում ստիպված կղզիացում է ապրել՝ դատապարտվել է մահվան: Նույնն է կատարվել և կատարվում է անհատ արվեստագետի ահամահամ գիտակցված կղզիացման պարագայում:

Այս համոզմունքին նկարիչը եկել է շատ վաղուց, 1902—1903 թվականներին, իր ժողովրդի մշակույթը և համաշխարհային քաղաքակրթությունը ուսումնասիրելու: Նշված հարցերի մասին նա սկսել է մտորել այն ժամանակ, երբ դեռ չէր ավարտել ուսումը, բայց արդեն գիտակցաբար նայում էր Նոր Նախիջևանում, Մոսկվայում, էջմիածնում պահվող հայկական ծաղկազարդ ձեռագրերը, խորադնին հայացքով դիտում էր Հայաստանի տարբեր մասերում գտնվող մյուս, հատկապես Բագրատունյաց հարստության շրջանի արվեստի հուշարձանները: Անիական մշակույթում նա տեսավ բյուզանդական, պարսկական, արաբական և այլ ազգերի արվեստների արձագանքը, դրանց որոշ կողմերի օրգանական միաձուլումը: Միջազգային առևտրական խոշոր կենտրոն հանդիսացող այդ քաղաքը մտածելակերպերի, աշխարհայացքների ու տրագիգիանների խաչմերուկ էր: Եվ մերձեցման ու շփումների միջոցով էր նաև, որ անիական արվեստը սնվում ու ստեղծում

էր նորանոր որակներ: Ստեղծագործական առաջին ինքնուրույն քայլերը կատարելիս Սարյանը հետեւեց իր մեծ նախորդների՝ Անիի արվեստագետների փորձին: Այդ ժամանակ, արդեն, նրան հոգեհարազատ էին՝ եզրիպտական արվեստի ոճական պարզությամբ արտահայտված մոնումենտալիզմը և ձևերի ընդհանրացված ըմբռնումը, իտալական ռենեսանսի նկարչությանը հատուկ կենսական ճշմարտացիությունը և մարդու աստվածացման իդեալը, պոստիմպրեսիոնիստների գունային ըմբռնումները և աշխարհը ընկալելու-մեկնելու ազատությունը: Ըստ որում, «օտար» տրադիցիաները նա յուրացնում է հայրենի մշակույթի՝ գլխավորապես մանրանկարչության, ճարտարապետության, գեկորատիվ-կիրառական արվեստի ազգային մտածելակերպի տեսանկյունից:

Սարյանի պատկերացմամբ, համաշխարհային կուլտուրայի պատմությունը՝ իր ծաղկման նշանավոր էպոխաներով, հայտնի ազգային դպրոցներով, առաջադեմ ուղղություններով, մեծ անհատականություններով, — փաստորեն կաղմում է համաձուլումների և միասնացումների երկարատև ընթացք, որը առաջ է մղվել բոլոր քաղաքակիրթ ժողովուրդների ջանքերով: Բայց այդ համաձուլումները նպատակ չեն ունեցել և չեն վերացրել ազգային կուլտուրաները: Միասնացումների տենդենցը չի հղել ու չի լինելու կոսմոպոլիտիզմը: Ընդհակառակը, միաձուլման ու միասնացման ամեն մի դեպք ստեղծել և այսուհետև ստեղծելու է կամ մի նոր, վառ ու ինքնատիպ արվեստ, կամ վաղուց ծնված ազ-

գային արվեստի տրագիցիայի ոլորտում մի նոր ուղ-
ղություն՝ միշտ էլ մնալով համաշխարհային քաղաքա-
կրթության անքակտելի մաս: Սարյանը նշում է, որ
նույնիսկ այն դեպքում, երբ արվեստի որևէ նշանավոր
ուղղություն սկզբնավորվում է մի կոնկրետ ժողովրդի
մշակութում և ավելելով՝ ընդլայնվելով տարածվում այլ
ժողովուրդների մոտ՝ դարձյալ ունենում է ո՛չ միատե-
սակ դրսևորման կերպ ու բովանդակություն: Միևնույն
ընդհանուր ուղղությունը յուրաքանչյուր ժողովրդի ար-
վեստում ստանում է յուրահատուկ ընթացք: «Որքան
տարբեր է, օրինակ, նույն Ռենեսանսի ռեալիզմը Իտա-
լիայում, Իսպանիայում, Հոլանդիայում, Ֆլանդրիայում
կամ իմպրեսիոնիզմը Ֆրանսիայում, Գերմանիայում,
Ռուսաստանում, Հայաստանում», — ասում է Սարյանը:
Նա ամբողջը դիտում է կոնկրետի մեջ՝ օրգանական
կապ և միաժամանակ էական տարբերություն տեսնե-
լով համամարդկային-համընդհանուր արվեստ և մաս-
նավոր-ազգային արվեստ հասկացությունների միջև:
Այս դիալեկտիկական փոխհարաբերության արտացո-
լումը նկարիչը դիտում է անցյալի ու ներկայի մեծ ար-
վեստագետ-անհատների ամբողջ ստեղծագործության
և մեկ առանձին երկում՝ ասելով, որ դա պատմական
օբյեկտիվ օրինաչափություն է, ճիշտ է, բայց ո՛չ ար-
վեստագետ-սուբյեկտից անկախ, կույր տարերայնու-
թյամբ գործող երևույթ, այլ նրա գիտակցական աշխա-
տանքի, ըստ որում՝ ծանր ու բարդ աշխատանքի ար-
դյունքը: Իր երիտասարդական տարիների ստեղծագոր-
ծական որոնումների մասին խոսելիս գրում է՝ «Շատ

դժվար էր գտնել այն լեզուն, որը իմ հին ժողովրդի հոգուն նույնքան հարազատ լիներ, ինչքան իր իսկ լեզուն, արվեստի այն լեզուն, որը մյուս քաղաքակիրթ ժողովուրդների սրտին նույնքան մոտ լիներ, ինչքան իմ ժողովրդի հոգուն...»³⁷։ Ուրեմն, ազգայինի և համամարդկայինի միասնություն, ավելի ճշգրիտ՝ ազգայինի մեջ համամարդկային և հակառակը։ Երկու հավասարազոր, փոխներթափանցված ուժերի ամրապինդ ձուլվածք, որում ըստ նկարչի շեղոքացված չէ ո՛չ մեկը, ո՛չ մյուսը։ Այս ձուլվածքը պատմականորեն շարժվող երևույթ է և յուրաքանչյուր դեպքում ստեղծվում է սեփական ազգային գեղարվեստական փորձի խորը իմացություն ասպեկտով այլ արվեստների (նույնքան կոնկրետ-ազգային) յուրացումով։ Այս առումով փայլուն օրինակ կարող է լինել հենց իր՝ Սարյանի, ստեղծագործական փորձը։ Նա հայ մշակույթին մեծ ծառայություններ է մատուցել մի քանի տեսակետներից, որոնք ունեն պատմական անգնահատելի նշանակություն։ Տվյալ դեպքում հիշենք դրանցից մեկը։ Դժնդակ հանգամանքների բերումով հայկական պրոֆեսիոնալ կերպարվեստի ընթացքը կանգ առավ XIV դարում։ Նվաճող հերթին Սարյանն էր, որ դեռ երիտասարդ տարիքում կամուրջ ձգեց դեպի միջնադար՝ հայկական գունագրության վաղեմի տրագիցիաները վերականգնելով և XX դարի էսթետիկական պահանջների տեսակետից ազգային մտածողությունը զարգացնելով։ Սա մեծագույն սխրանք է մեր ժողովրդի հոգևոր կուլտու-

³⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 94—95։

րայի, մասնավորապես կերպարվեստի հարատեման ու
 առաջընթացի ասպարեզում՝ գործ, որում խոշոր լուծա-
 ունի նաև Հակոբ Կոջոյանը: Ըստ որում, քանի որ առ-
 հասարակ մեկ առանձին ժողովրդի (այդ թվում և հայ
 ժողովրդի) արվեստը միատարր չէ ու կազմված է իրա-
 րից որոշակի կողմերով զգալիորեն տարբեր ոճաձևա-
 բանական տրադիցիաներից և ուղղություններից, ուս-
 տի ազգայինի գոյությունը անհատի (տվյալ դեպքում
 Սարյանի) ստեղծագործության մեջ պայմանավորված
 է այն նախասիրություններով, որոնք նրան դրդել են
 վերցնել անցյալի հարազատ ազգային մտածելակերպի
 այս կամ այն ավանդն ու սկզբունքը: Եվ եթե նկատի
 ենք ունենում, օրինակ, միջնադարի հայկական ազգա-
 յին կերպարվեստի ճյուղերից մանրանկարչությունը,
 ապա պարզ տեսնում ենք, որ Սարյանը գլխավորապես
 յուրացրել ու առաջ է մղել որոշակի ուղղություն: «Հայ-
 կական մանրանկարչությանը,—գրում է նկարիչը,—ես
 հիմնովին ծանոթացել եմ շատ վաղուց, Հայաստանում
 ճամփորդելու առաջին տարիներին, 1900-ական թվա-
 կանների սկզբներին՝ էլ ավելի առաջ տեսած լինելով
 բազմաթիվ ծաղկազարդ ձեռագրեր նոր նախիջև-
 նում ու Մոսկվայում: Այդ հոյակապ արվեստը, որը
 բնդհանուր դժեր ունի քրիստոնյա մյուս ժողովուրդնե-
 րի արվեստի հետ, ունի նաև իր առանձնահատկու-
 թյունները, իր ազգային բնույթը: Ինքն իր մեջ նույն-
 պես տարբերություններ ունի՝ նայած թե Հայաստանի
 ո՞ր շրջանում է ստեղծվել ու զարգացել: Մի կողմից դա
 մաքուր գրքային, մանրանկարին ավելի համապատաս-

խանող, նրբությամբ ու դետալների մշակվածությամբ աչքի ընկնող արվեստ է: Եվ սա ավելի պարզ երևում է կիլիկյան մանրանկարչության մեջ: Մյուս ուղղությանը պատկանող պատկերները կարծես թե պատահականորեն են մտցված գրքի մեջ: Ես դա համարում եմ գրքային որմնանկարչություն, որը ավելի հատուկ է Մեծ Հայաստանի գեղանկարչությանը: Այդ աշխատանքները պատ են պահանջում..., դուրս են զարգանկարի շրջանակից և մոնումենտալ են: Այդ աշխատանքներին բնորոշ են պատկերման ազատությունը, գծերի ու վրձնահարվածների մեծ թափը և արտացոլվող թեմայի խորը մեկնաբանությունը»³⁸: Ընդհանուր առմամբ այստեղ արվեստի պատմաբանի հմտությամբ և ճիշտ որոշադրված է ոճական երկու մեծ տենդենցների գոյությունը հայկական մանրանկարչության մեջ: Բայց նկարչի նախասիրությունը ևս ակներև է: Հստակորեն ընթերցվում է, որ նրան ավելի հոգեհարազատ է Կենտրոնական Հայաստանի մանրանկարչությունը: Եվ իրոք, Սարյանը գլխավորապես ազդվել ու իր արվեստում զարգացրել է «որմնանկարչական» ուղղությունը, ի տարբերություն Կոչոյանի, որը գերազանցորեն կիլիկյան ուղղություն է ելակետ ունեցել և յուրովի առաջ մղել: Իհարկե երկուսի ստեղծագործության մեջ էլ առկա են ոճաձևաբանական սկզբունքներ և՛ մեկ, և՛ մյուս տրագիցիայից: Որ Սարյանը իր արվեստի մի քանի կողմերով մոտ է Թորոս Ռոսլինին՝ հասկանալի է: Վերջինս պատկանում է կիլիկյան դպրոցին, ճիշտ է, բայց ստեղծա-

³⁸ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

գործական մեթոդի ու ձևամտածողության որոշ հիմունքային կողմերով հեռու է իր կողքին, հենց «մանրանկարային» ոճով աշխատող ծաղկողներից և ավելի մերձ է Մեծ Հայաստանի մոնումենտալիստներին: Սակայն Սարյանի նկարչությունը որոշ կարևոր ընդհանրություններ ունի նաև մաքուր իմաստով «գրքային» ուղղությունը ներկայացնող մանրանկարիչների գործերի հետ: Այս նույն կերպ՝ Կոջոյանին էլ խորթ չեն կենտրոնական Հայաստանի «որմնանկարային» ոճին պատկանող ձեռագրերը: Բայց այստեղ խոսքը այն մասին չէ, որ Կոջոյանը գրքի ձևավորմամբ ու իլյուստրացիայով զբաղվել է ավելի, քան Սարյանը, այլ վերաբերում է նրանց զուտ ոճական մտածելակերպին:

«Առանց ազգային ավանդների, բարձր արվեստ երբե՛ք չի ստեղծվել և չի էլ կարող ստեղծվել... ազգային արվեստի հողից կտրված կարելի է հասնել ինտելիգենտիկական պրոֆեսիոնալիզմի, բայց սա արվեստ չէ՛», — գրում է Սարյանը³⁹: Ուրեմն բավարար չեն այսպես կոչված պրոֆեսիոնալիզմը և զուտ նկարման հրմտությունը: Որքան էլ առկա լինեն արվեստին խիստ անհրաժեշտ այդ հատկանիշները, միևնույն է դեռ արվեստ չեն: Միայն կատարման հմտությամբ կարելի է իլյուզիայի հասնող ճշգրտությամբ իմիտացնել այս կամ այն «օտար» արվեստի հնարքներն ու տեխնիկան: Բայց այդ ճանապարհով հնարավոր չէ դուրս գալ արհեստի, մեխանիկական ընդօրինակման սահմաններից, կարելի է անկյանք նկարչական արտադրանք ստեղծել սոսկ: Օրինակ, իմպրեսիոնիզմը դիտելով որպես տի-

³⁹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 10:

պիկ ֆրանսիական արվեստի տրագիցիաների զարգացման արդյունք, Սարյանը դրա կրկնությունը այլ ազգային միջավայրում համարում է ուղղության արժեզրկում: «Իմպրեսիոնիզմը,—գրում է նա,—տիպիկ ֆրանսիական արվեստ է, որ աճել է ազգային հողի վրա: Այդ պատճառով էլ երբ իմպրեսիոնիզմը բազմաթիվ նկարիչների կողմից մեխանիկորեն փոխադրվեց այլ երկրներ, վերածվեց մեռյալ փաստի»⁴⁰: Բայց եթե մեխանիկորեն ուրիշ երկրներ փոխադրվելու դեպքում մեռցվեց Կլոդ Մոնեի, Օգյուստ Ռենուարի, Կամիլ Պիսարոյի ու նրանց ընկերների ստեղծած գեղարվեստական ուղղությունը, ապա նույն այդ ուղղությունը նույն երկրներում նոր, հիանալի դրսևորումներ ունեցավ, երբ դրա յուրացումը ամեն անգամ կատարվեց տեղական կուլտուրայի տրագիցիաների հիման վրա, ազգային էսթետիկական-հոգեբանական զգացողության ու մտաճեղակերպի տեսանկյունից: Եվ ըստ Սարյանի հենց այս երկրորդ ուղիով էր, որ «Իմպրեսիոնիզմը նպաստեց համաշխարհային արվեստի զարգացմանը, խելամիտ նկարիչներին օգնեց տեսնելու իրե՛նց բնությունը, իրե՛նց երկրի կուլտուրայի և ազգային տրագիցիայի արդիական գծերը, օգնեց ստեղծելու իրենց իմպրեսիոնիզմը»⁴¹: Այստեղ նա խորհուրդ է տալիս հիշել քաղաքակիրթ աշխարհի տարբեր ժողովուրդների մոտ իմպրեսիոնիզմի ընդօրինակման, բազմաթիվ փորձերը և համեմատել նույն ուղղության սկզբունքների ստեղծագործական փոխառման փաստերի հետ:

⁴⁰ Նույն տեղում:

⁴¹ Նույն տեղում:

Սարյանի կարծիքով, համաշխարհային քաղաքակրթության ընդհանրությունը և ինտերնացիոնալիզմը պայմանավորված է այն կարևոր հանգամանքով, որ երկրագնդի տարբեր մասերում ապրող ու ստեղծող մարդը իր ֆիզիկական ու բնազդական հատկանիշներով, իր զգացմունքներով և ինտելեկտուալ ընդունակություններով միասնական ու մի է: Չնայած ռասայական ու լեզվական տարբերություններին՝ ազգերը քաղաքակրթությունը կերտում են նույն սրտով և դատողականությամբ: Այդ պատճառով ինտերնացիոնալիզմը օբյեկտիվ, օրինաչափ երևույթ է: Սակայն քանի որ տարբեր ժողովուրդներ ապրում են աշխարհագրական, նոցիալական որոշակի պայմաններում և ստեղծագործում իրենց ազգային սուբյեկտին ու ճակատագրին համապատասխան, ուստի, իրար հետ ազդեցությունների և փոխազդեցությունների ամուր շղթայով կապված լինելով հանդերձ, մնում են ինքնուրույն: Եվ այն, ինչ կոչվում է հասարակական մտածելակերպ՝ ծնունդ է առնում կոլեկտիվ կյանքի մեջ, որն անպայման կոնկրետ բնավորությամբ է դրսևորվում: Ու նկարիչը չի էլ ուզում մի պահ պատկերացնել, թե ինչ կլինեն, եթե Երկրագնդի վրա ստեղծվեր միայն ու միայն մի տիպի մշակույթ: «Մարդկության պատմության դինամիկան իր բազմազանության մեջ, ահա համաշխարհային արվեստի բովանդակությունն ու դեմքը»⁴², — ազգարարում է Սարյանը, ավելացնելով՝ «Իհարկե կղզիացումը մահ է, բայց յուրացումը, շփումը պետք է

⁴² Նույն տեղում, էջ 83:

լինի ազգային հողի վրա, չկա՝ կոսմոպոլիտ արվեստ, կա՝ ազգային ու համամարդկային արվեստ»⁴³: Նա գտնում է, որ չէր ծնվի ինտերնացիոնալիզմ պատմահասարակական երևույթն ու հասկացողությունը, տերմինն ու իդեալը, եթե չլիներ համաշխարհային քաղաքակրթության բազմազանությունը, որը ժողովուրդներից յուրաքանչյուրի սպեցիֆիկայի արդյունքն է: «Անկրկնելի է յուրաքանչյուր ժողովուրդը, նրա հոգեկան կառուցվածքը,—գրում է նկարիչը,—իսկ դա ստեղծում է նաև ազգային անկրկնելի արվեստ՝ ուսական արվեստ, հայկական արվեստ, ֆրանսիական արվեստ, վրացական արվեստ, գերմանական արվեստ, անգլիական արվեստ, իտալական արվեստ, ճապոնական արվեստ և այլն: Այդ արվեստները հարստացնում են աշխարհը: Ազգային արվեստները հանուր մարդկության մարդկային արվեստի ադամանդի հանքերն են: Եվ որքան բազմազան լինեն հանքերը, այնքան արժեքավոր կլինեն մարդկության արվեստի ադամանդները: Բազմազանությունը նրա հարստությունն է: Այդ հարստությունը ծնում է նաև մարդկանց, արվեստների, երկրների, ժողովուրդների մերձությունը: Մերձությունը նմանեցում չէ: Նմանեցումը մերձության կորուստն է, նրա ոչնչացումը: Ահա թե ինչու մեզ պետք է ոչ թե նմանեցում, այլ միասնացում և փոխհարստացում: Թող լինեն լավ ու բազմապիսի արվեստներ: Արվեստի միօրինակությունը հոգնեցնում է, անտարբերություն է ծնում, իսկ անտարբերությունը նպաստում է այն սև

⁴³ Նույն տեղում:

ուժերի ծննդին, որոնք կործանում են... մարդկությունը և մարդուն»⁴⁴։ Սարյանի հարցադրմամբ այստեղ բարձրացվում է նաև մարդու էթիկական հավերժական իդեալներից մեկը՝ մարդկայնության բարձրագույն կոչումը պահպանելու իդեալը։

Տրադիցիան Սարյանի պատկերացմամբ քարացած սկզբունք չէ։ Առհասարակ համաշխարհային արվեստի պատմական ընթացքը ներկայացնում է մեկ միասնական պրոցես, որ ունի իր վերելքները և վայրէջքները, իր հիմնական օղակները և զարգացման տարբեր նախադրյալները, իր մեծ էպոխաները և ծաղկման շրջանները։ Այս ամենը ներկայացնում են այն կենդանի հոսքը, որը ներառում է ժամանակի քաղաքակրթային ամբողջ բաղմազանությունը, ճաշակի ամբողջ համակարգը։ Ազգային առանձին տրադիցիաների պահպանումը այդ հոծ ամբողջության մեջ եղել է ու կա ոչ թե այս կամ այն՝ երբևէ ստեղծված մակարդակի կույր ընդօրինակությունը և մեխանիկական շարունակումը (ինչը Սարյանի պատկերացմամբ վերջիվերջո վերածվում է մեռյալ ակադեմիզմի և դուրս է գալիս գեղարվեստական կենդանի ասպարեզից), այլ դրանց յուրացումը իրենց էվոլյուցիայի, իրենց հարափոփոխ իրադրության մեջ։ «Ազգային ասելով չպետք է հասկանալ անցյալի տրադիցիաների կույր պահպանումը կամ նոր բովանդակությունը հին ձևերի կաղապարների մեջ վերցնելը»⁴⁵, — ասում է նա, այլ այդ տրադիցիաների

⁴⁴ М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.

⁴⁵ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 83։

օգտագործումը ժամանակի պահանջներին համապատասխան և դրանց անընդհատ առաջ մղումը: Սարյանը գտնում է, որ յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի մշակույթ ունի իր սկիզբը, զարգացումը և ավարտը: Ըստ որում, ավարտվելով, այն հող է նախապատրաստում մի այլ էպոխայի զարգացման համար: Այնպես որ, մեկ ազգի և համաշխարհային արվեստի ամբողջական, միասնական ընթացքը ներառում է պատճառահետեւականքային անվերջ պրոցեսների օղակներ:

Ազգային ասելով պետք է նկատի ունենալ մշակույթի թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևի ու ոճի խնդիրը, արվեստի ամբողջ ոգին: «Ազգայինը,—գրում է Սարյանը,—պետք է դառնա ստեղծագործողի ներքին սեփականությունը, նրա ներքին մտածելաձևը իր զարգացման մեջ և ոչ թե մնա որպես նրանից դուրս գրտնըվող օբյեկտների օբյեկտ»⁴⁶: Ուրեմն, ազգայինը պետք է յուրաքանչյուր անհատի համար լինի մտածելաձև իր զարգացման մեջ՝ այսինքն այն, ինչը ենթադրում է կոնցեսսիաների զարգացում և նոր արժեքների ստեղծում: Այստեղ էլ Սարյանը շատ մեծ նշանակություն է տալիս արվեստագետի ազգային սուր բնազդի հարցին: Նրա պատկերացմամբ ներքին մտածելաձևը ինչ-որ կետում արյան ձայնն է, նախնիների ոգու ներզգայումը, որ անընդհատ պատմական հոլովման մեջ է: Այն հանգամանքը, որ ներզգայման պրոցեսում բնազդը և ինտուիցիան կատարում են որոշակի դեր, թույլ են տալիս արվեստագետներին ներքնապես ունենալ այն

⁴⁶ Նույն տեղում:

նախադրյալները, որոնց շարժման շնորհիվ նրանք դառնում են ազգային ստեղծագործողներ և ոչ թե պարզ ընդօրինակողներ: Արտաքին իմիտացիայի դեպքում ազգային ոճ և ազգային կոլորիտ հասկացողությունները դառնում են անիմաստ երևույթ, առանց օրդանական ներքին կյանքի:

Ուրեմն, ազգային՝ ներքին էությունը, զգացմունքների աշխարհով և մտածելակերպով: Այդ է պատճառը, որ մեծ արվեստագետները իրենց մեջ կրում են իրենց իսկ ժողովրդի կերտած կուլտուրական հուշարձանների ոգին: Սա ցեղային այն հատկանիշն է, որը կենդանի է պահում տվյալ ժողովրդի մշակույթի բնույթն ու ձևամտածողության հիմնական տենդենցները, սերնդեսերունդ ուղենիշ լինելով ազգային արվեստի ներկայացուցիչների համար: Վահրամ Փափազյանի արվեստում նկարիչը հայկականն ընդգծում է այս կերպ՝ «Վահրամ Փափազյանը իսկական մոնումենտալիստ է, վիթխարի մասշտաբների մի դերասան-ստեղծագործող: Նա տվեց Շեքսպիրի միանգամայն նոր, միանգամայն հայկական և միանգամայն փափազյանական մարմնավորումը: Նրա մարմնավորած կերպարները ընդհանրացված են իրենց ամենափոքր շտրիխների մեջ անգամ: Դրանք օժտված են փիլիսոփայական խորությունը, զգացմունքի և կրքի անշափելի ընդգրկումով, միաժամանակ վեհ են ու հերոսական: Հերոսական են ողբերգականության մեջ: Տիտանական մի զորություն կա նրա մեջ, որ հիշեցնում է մեր էպոսի և հեքիաթների հերոսներին՝ որքան դիցաբանական, ֆանտաստիկ, ամեհի ու վերա-

ցական, նույնքան էլ ռեալ, մարդկային ու նուրբ»։ Դիալեկտիկական միասնությունն են կազմում ազգային վաղեմի տրադիցիաները և ստեղծագործողի անհատականությունը։ Դրանք բխում են մեկը մյուսից և հանդիսանում են մեծ արվեստի իսկական հիմքը։

Յուրաքանչյուր իսկական արվեստագետ, գտնում է Սարյանը, պետք է բնազդական մղումներից և ինտուիտիվ զգացողությունից զատ խորապես գիտակցական վերաբերմունք ունենա ազգային մշակույթի նկատմամբ։ Նա պետք է այնպես ամբողջական ու խոր ուսումնասիրի իր ժողովրդի կուլտուրան, որ «շնչի այդ կուլտուրայի պատմական զարգացման օդը»⁴⁷։ Ազգային մշակույթի յուրացման պրոցեսում մեկը մյուսին լրացնում են բնազդականը, ինտուիտիվը և ռացիոնալիստականը։ Չէր կարող ու չի կարող ստեղծվել մեծ արվեստ, եթե այն կերտողները իրենց ոգու, ցեղային հատկանիշների ուժեղ ու սուր դրսևորման հետ մեկտեղ չունենային ու չունենան նաև խելամիտ կոնցեպտուալ վերաբերմունք և՛ սեփական ազգային մշակույթի նկատմամբ, և՛ այլ ժողովուրդների դեղարվեստական տրադիցիաների հանդեպ։ Ինքնին հասկանալի է, նշում է Սարյանը, որ յուրաքանչյուր արվեստագետի ստեղծագործության մեջ պետք է սինթեզված լինեն սկզբունքներ թե՛ իր ժողովրդի կուլտուրայից, թե՛ անցյալի ու ներկայի համաշխարհային կուլտուրայից։ Միևնույն է, դա նորից տալիս է ազգային-համամարդկային արվեստ, եթե, իհարկե, ստեղծվել է ճիշտ ճանա-

⁴⁷ Նույն տեղում։

պարհով: Այնպես որ, երբ Սարյանը դնում է, օրինակ, Արեւելքի և Արեւմուտքի գեղարվեստական տրագիցիաների մերձեցման, կապի ու սինթեզի խնդիրը, մեկի կամ մյուսի վերացման պահանջ կամ մի ինչ-որ խառնածին արվեստի պահանջ չի դնում: Նրա կարծիքով, Եվրոպայի արվեստը պետք է մնա եվրոպական, Արեւելքինը՝ արեւելյան,—իրարով փոխհարստացած ու յուրովի գեղեցիկ:

Սարյանի տեսակետով, եթե նկարիչը իսկապես տաղանդավոր է՝ չի կարող շուտամնասիրել տարբեր երկրների, ազգերի, էպոխաների, ոճերի, ուղղությունների գեղարվեստական ավանդները: Ընդհանուր-էսթետիկական առումով դա համարում է բազմաթիվ երեւութների մեջ հավերժականը, համամարդկայինը մարմնավորելու եղանակները ճանաչելու նրա ձգտման և պահանջի արդյունք: Սակայն հարցի այսպիսի ընդհանրական ընկալումը ինքն իր մեջ դիտարկելիս էլ չպետք է մոռանալ, նշում է նկարիչը, որ ամեն մի կոնկրետ դեպքում մենք գործ ունենք կոնկրետ ժամանակաշրջանում ապրող և կոնկրետ ժողովրդի պատկանող արվեստագետի հետ: Վերջինիս ստեղծագործական կյանքը և նույնիսկ ընդհանուր փիլիսոփայական մտորումները ուղղակի թե միջնորդավորված ձևով պատճառական կապի մեջ են իր ազգային՝ որոշակի ապրումների ու իդեալների հետ: Եվ այս հանգամանքը նկատի առնելու դեպքում է, որ պարզ է դառնում, թե ինչու, համենայնդեպս, նա ընդգծված համակրանք և ավելի մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերում որոշ ո-

ճերի ու ուղղությունների նկատմամբ: Զուտ սուբյեկ-
տիվ-մարդկային նախասիրությունը այստեղ իհարկե
սրուշիչ դեր է կատարում և ունի իր խորախորհուրդ,
ներթաքուն դրդիչները: Բայց չի լինում այնպես, որ
այս սուբյեկտիվ ֆակտորը լիցք չստանա կոնկրետ ցե-
ղային, ազգային-պատմական զգացումներից և էսթե-
տիկական, ոճաձևաբանական ըմբռնումներից:

Սարյանի այդ միտքը կարելի է հաստատել հենց իր
օրինակով: Գիտենք, որ նա հատուկ սեր ունի եգիպտա-
կան մշակույթի նկատմամբ: Դա պայմանավորված է
եգիպտական ճարտարապետության, քանդակագործու-
թյան, նկարչության ոճի մոնումենտալությամբ, ինչը
այս կամ այն կերպ համահնչուն է թե՛ իր հայրենի
մշակույթին, թե՛ իր ստեղծագործական նախասիրու-
թյուններին: Այն, որ Սարյանի արվեստի ոճը մոնու-
մենտալ-էքսպրեսիվ է, բացատրվում է նաև նրա ազ-
գային պատկանելությամբ: Հազարամյակներից եկող
հայ հոգևոր մշակույթի հատկանշական գծերից մեկը
մոնումենտալութունն է, ըստ որում՝ էքսպրեսիվ-էպո-
սային մոնումենտալությունը: Սա օրինաչափ է և ունի
իր պատմական հիմքը: Աներևակայելի կենսունակու-
թյամբ օժտված, թվով քիչ մի ազգ, որ իր գոյության
ողջ ընթացքում պայքարել է ազատության և անկախու-
թյան համար, պետք է որ ստեղծեր մոնումենտալ-
էքսպրեսիվ արվեստ: Աշխարհակալ տերություններին
և ամենակուլ հրոսակներին դիմադրելու անհրաժեշտու-
թյունը անընդհատ վիթխարի ուժեր է ծնել հայ ժողո-
վրդի մեջ և մղել տիտանական ակտիվության: Այս

վեհուծիւնն ու գերլարումք ինքնաբերաբար ու բնականորեն մոռումենտալութիւն և էքսպրեսիա են հազորդել հայկական արվեստին: Իսկ Սարյանը բնազդով, ինտուիցիայով ու գիտակցաբար յուրացրեց այդ և զարգացրեց իր ժամանակի պահանջներին համեմատ: Այստեղից էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչու նա հատուկ սեր ունի ոճի մոռումենտալության հանդեպ առհասարակ,— ինի եզիպտական, ասորաբելական, սասանյան, թե այլ արվեստի, միեւնոյն է:

Սարյանը այն համոզմունքին է, որ չկան բարձր ու ցածր ոճեր, այնպես, ինչպես չկան բարձր ու ցածր ժանրեր: Ամեն մի ոճով էլ ստեղծվել են արվեստի գլուխգործոցներ և արհեստավորական արտադրանք: Նա չի զարմանում, և ընդհակառակը բնական է համարում, որ կան արվեստագետներ ու քննադատներ, որոնք ավելի նախապատվութիւն են տալիս այս կամ այն քաղաքակրթությանը, տրադիցիային կամ նկարիչներին: Բայց այն, որ, օրինակ, նրանք իրենց նախաւիրած ուղղութիւնը համարում են միակ կատարելութիւնը և դարձնում չափանիշ մի այլ ուղղութիւն գնահատելու համար, Սարյանը համարում է «առնվազն ծիծաղելի» և գտնում, որ այդպիսի վարմունքն էլ հենց հանդիսանում է ակադեմիստական ճաշակի դաստիարակման հիմք: «Իսկապէս, ակադեմիզմը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ որևէ ոճի բացարձակացում, սխեմաների անընդհատ կրկնութիւն»,—ասում է նկարիչը⁴⁸:

⁴⁸ Նույն տեղում, էջ 9:

Գ Լ ՈՒ Խ Ե Ր Ր ՈՐ Դ

Ա.—«Մանկական հայացքի»՝ որպես այժմեական սկզբունքի, սարյանական տեսակետը Բ.—Առեւելի և Արեւմտի ավանդների միաձուլման անհրաժեշտության պահանջը Գ.—Սյուժեի բացասումը արդի կերպարվեստում Դ.—Պորտրետի ժանրի պահպանման դիրքորոշումը Ե.—Գույնի արտահայտչական ֆունկցիայի կարեւորումը ժամանակակից արվեստում:

Ա.

Սարյանը միազիծ-միադավան է արդի արվեստի հոգեբանական ֆունկցիայի իր հասկացողութեամբ: Նա այնքան աներեր է իր դիրքորոշման մեջ, որ հնարավոր հոգեբանական ասպեկտներից մեկը բարձրացնում է զրեթե պարտադիր պահանջի աստիճանին՝ ձրգտելով ներկայացնել այն որպես մեր օրերում միակ ճիշտ տեսակետը: Մյուսխենում դիտելով մի ցուցահանդեսի նկարները, Սարյանը գրում է՝ «Դրանք կապ չունենին արվեստի հետ՝ պաթոլոգիան արվեստում: Արվեստը պետք է հրճվանք պատճառի մարդուն, երջանկացնի նրան և ոչ թե հիվանդագին մտքեր, վանող

զգացումներ ներարկի»¹: Ուրեմն, եթե ստեղծագործության հոգեբանական մոտիվը պաթոլոգիական է (որը ըստ նկարչի զուտ սուբյեկտիվ-բիոլոգիական լինելուց բացի նաև սոցիալ-պատմական երևույթ է)²՝ արվեստ կոչել չի կարելի: Սարյանը չի ընդունում կամ պակասավոր է համարում ժամանակակից գրական, թատերական, երաժշտական, կինոյի, կերպարվեստի բոլոր այն երկերը, որոնք չեն համապատասխանում հրճվանք ու երջանկության զգացում առաջացնելու արվեստի հոգեբանական ֆունկցիայի իր պատկերացմանը:

Նկարչի այս դիրքորոշումը կապվում է մարդու և բնության հարաբերության նրա ըմբռնմանը, որ ինքնին խիստ լավատեսական է և անմահանալու մարդկային իդեալին համապատասխան՝ «Մարդը բնությանն է, բնությանը՝ մարդը: Մարդը արտահայտվում է բնության, բնությանը՝ մարդու մեջ. բնությանը հավերժական է՝ մահ չկա»³: Դա առնչվում է նաև նրա էսթետիկական-հիմունքային գաղափարներից հետևյալին՝ «Ստեղծագործելու ունակությունը և ստեղծագործական պրոցեսը հենց երջանկությունն է, ուրեմն արվեստը պետք է երջանկացնի դիտողին: Տխրեցնող, անտիմենտալ արվեստ չեմ սիրում»³: Ուրեմն, քանի որ արվեստը իր նախնական պոտենցիալում և արարվելու բնույթով հրճվալից ու երջանկաբեր է, ապա մարդու վրա ունենալիք հոգեբանական ներգործության նրա

¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 9:

² Վ. Մարքելոսյան, Մարտիրոս Սարյան, էջ 42:

³ Նույն տեղում:

նպատակն էլ այդպիսին պետք է լինի: Ինչպես տեսնում ենք, իր նախասիրություն-դրույթը Սարգյանը դիտում է ունիվերսալ էսթետիկական պատճառահետևանքային կապի մեջ՝ համարելով այն արվեստի բուն էությունը համապատասխանող օրինաչափություն: Նրա կարծիքով օպերիմիստական հոգեբանությունը, ինքնին, չարիքին դիմադրելու ուժ ու կոթող է հաղորդում, մարդու մեջ դաստիարակում անհանդուրժողականություն ամեն մի հակաբնական, հակահումանիստական երևույթի նկատմամբ: Իսկ արվեստի նման հոգեբանական բովանդակությունը նկարիչը չափազանց անհրաժեշտ է համարում հատկապես այժմ, ինչպես ինքն է արտահայտվում՝ «արյունահեղություններով լի ու տենդադին պսիխոզով հագեցած մեր դարում»: Եվ մարդու հոգում ի բնե գոյություն ունեցող երջանկություն, ազատության հավերժական իդեալի բացահայտման ու ներշնչման տեսակետի բարձունքից՝ էլ նա դիտում ու գնահատում է մեր օրերի կուլտուրական այս կամ այն փաստը:

Սարգյանի կարծիքով, ոչ միայն տրամադրությամբ, այլև մոտիվների ընտրության մեջ արդեն արվեստը պիտի լինի օպերիմիստական: Եվ այս բնույթի գեղարվեստական գործեր ստեղծելու, ինչպես նաև մեր էպոխայում ակտուալ այլ խնդիրներ մճռելու ճանապարհին նա խիստ էական է համարում այսպես կոչված «մանկական հայացքի» դերը: Դա պատահա-

⁴ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 7:

⁵ Նույն տեղում:

կանություն չէ և հանդիսանում է ժամանակի ինտելեկտուալ որդնումների արձագանքը:

XX դարի եվրոպական մշակույթի գրեթե բոլոր կենտրոններում ընդգծված հետաքրքրություն ցուցաբերվեց մանկական հոգեկան աշխարհի նկատմամբ: Երեխայի զգայելու, երեակայելու, դատելու և ստեղծագործելու կերպը դարձավ ոչ միայն հոգեբանական լաբորատորիաներում կատարվող էքսպերիմենտի ու գիտական անալիզի նյութ, այլև բաղմամբիվ խոշոր արվեստագետների սկեռուն՝ ուսումնասիրության առարկա: Նա, որ մինչ այդ արվեստում հանդես էր գալիս սոսկ իբրև արտացոլման օբյեկտ՝ մերթ մանուկ Հիսուսի ու հրեշտակների, մերթ ուղղակի պոբտրետային առումով, այժմ ներկայացնում էր նաև կյանքը տեսնելու և կերպավորելու բոլորովին այլ ֆունկցիայով: «Աշխարհին պետք է նայել երեխայի աչքերով»,—ասում է Հանրի Մատիսը⁶: Ամեն մեկը յուրովի՝ նույն հավատամքն ունեն նաև Պոլ Կլեեն, Մարկ Շագալը, Ջորջո Սպենսեր Ջապլինը, Վիլյամ Սարոյանը, Անտուան դը Սենթ էկզյուպերին և բաղմամբիվ այլ արվեստագետներ:

Մանկական հայացքի նկատմամբ բուռն հետաքրքրությունն պրոցեսում նկատելի են մոտեցման տարբեր ուղղություններ:

Այդ ուղղություններից մեկը առաջարկում է մանկական գեղարվեստական ստեղծագործության (տվյալ դեպքում նկարչության) յուրացում՝ փորձելով աշխար-

⁶ «Матисс» (Сборник статей о творчестве), М., 1958, стр. 89.

նպատակն էլ այդպիսին պետք է լինի: Ինչպես տեսնում ենք, իր նախասիրություն-դրույթը Սարյանը դիտում է ունիվերսալ էսթետիկական պատճառահետևանքային կապի մեջ՝ համարելով այն արվեստի բուն էությունը համապատասխանող օրինաչափություն: Նրա կարծիքով օպտիմիստական հոգեբանությունը, ինքնին, չարիքին դիմադրելու ուժ ու կորով է հաղորդում, մարդու մեջ դաստիարակում անհանգուրժողականություն ամեն մի հակաբնական, հակահումանիստական երևույթի նկատմամբ: Իսկ արվեստի նման հոգեբանական բովանդակությունը նկարիչը չափազանց անհրաժեշտ է համարում հատկապես այժմ, ինչպես ինքն է արտահայտվում՝ «արյունահեղություններով լի ու տենդագին պսիխոզով հագեցած մեր դարում»: Եվ մարդու հոգում ի բնե գոյություն ունեցող երջանկություն, ազատության հավերժական իդեալի բացահայտման ու ներշնչման տեսակետի բարձունքից՝ էլ նա դիտում ու գնահատում է մեր օրերի կուլտուրական այս կամ այն փաստը:

Սարյանի կարծիքով, ոչ միայն տրամադրությամբ, այլև մոտիվների ընտրության մեջ արդեն արվեստը պիտի լինի օպտիմիստական: Եվ այս բնույթի գեղարվեստական գործեր ստեղծելու, ինչպես նաև մեր էպոխայում ակտուալ այլ խնդիրներ վճռելու ճանապարհին նա խիստ էական է համարում այսպես կոչված «մանկական հայացքի» դերը: Դա պատահա-

⁴ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 7:

⁵ Նույն տեղում:

կանություն չէ և հանդիսանում է ժամանակի ինտելեկտուալ որդնումների արձագանքը:

XX դարի եվրոպական մշակույթի գրեթե բոլոր կենտրոններում ընդգծված հետաքրքրություն ցուցաբերվեց մանկական հոգեկան աշխարհի նկատմամբ: Երեխայի զգայելու, երեւակայելու, դատելու և ստեղծագործելու կերպը դարձավ ոչ միայն հոգեբանական լաբորատորիաներում կատարվող էքսպերիմենտի ու գիտական անալիզի նյութ, այլև բազմաթիվ խոշոր արվեստագետների սկեռուն՝ ուսումնասիրության առարկա: Նա, որ մինչ այդ արվեստում հանդես էր գալիս սոսկ իբրև արտացոլման օբյեկտ՝ մերթ մանուկ Հիսուսի ու հրեշտակների, մերթ ուղղակի պորտրետային առումով, այժմ ներկայացնում էր նաև կյանքը տեսնելու և կերպավորելու բոլորովին այլ ֆունկցիայով: «Աշխարհին պետք է նայել երեխայի աչքերով»,—ասում է Հանրի Մատիսը⁶: Ամեն մեկը յուրովի՝ նույն հավատամքն ունեն նաև Պոլ Կլեեն, Մարկ Շագալը, Ջորջո Սպենսեր Ջապլինը, Վիլյամ Սարոյանը, Անտուան դը Սենթ էկզյուպերին և բազմաթիվ այլ արվեստագետներ:

Մանկական հայացքի նկատմամբ բուռն հետաքրքրությունն ու պրոցեսում նկատելի են մոտեցման տարբեր ուղղություններ:

Այդ ուղղություններից մեկը առաջարկում է մանկական զեղարվեստական ստեղծագործության (տվյալ դեպքում նկարչության) յուրացում՝ փորձելով աշխար-

⁶ «Матисс» (Сборник статей о творчестве), М., 1958, стр. 89.

հը վերարտացուել մանկական պատկերացման ինչ-ինչ կողմերին համապատասխան, իր դրսևորման գունային, գծային, տարածական որոշ հատկանիշների պահպանումով հանդերձ: Շատ արվեստագետներ մակերեսորեն մոտեցան խնդրին և ընթացան ընդօրինակելու ճանապարհով: Նրանք աշխատեցին կատարել անհնարինը, այսինքն՝ տարիքն առած մարդը փորձում է մտնել ստեղծագործող երեխայի վիճակի մեջ, արհեստականորեն դառնալ երեխա և իրերը տեսնել ու բացահայտել ճիշտ նրա հայացքով, մտովի դեզերել միայն այն իրականություն մեջ, որին հասու է մանկան մտածողությունը և որը էական է նրա համար: Գերազանցապես պրիմիտիվիստների շրջանում կատարված այս միտումը բերեց, իհարկե, շնչին արդյունքներ և արվեստ ստեղծել չկարողացավ, որովհետև հիմն ի վեր գուրկ էր որևէ ճշմարիտ-ինտուիտիվ և տրամաբանական հիմքից:

Սակայն գտնվեցին մարդիկ, որոնք սկզբից ի վեր գիտեին, թե որքան վտանգավոր է տառացի իմիտացիան արվեստում և ո՛չ պիտանի որևէ նշանակալից բայլ անելու համար: Ստեղծագործաբար յուրացնելով երեխաների նկարչության որոշ հատկանիշներ, նրանք պահպանեցին իրենց՝ տարիքն առած մարդկանց, աշխարհայացքը, առարկաների ու երևույթների հանդեպ իրենց վերաբերմունքը և ասելիքը, իրենց բարոյահասարակական իդեալները:

Այս առումով առաջիններից մեկը Կլեեն էր: Խոշոր անհատականության տեր այս նկարիչը քննախույզ

հայացքով դիտեց երեխայի ստեղծագործությունը և հոռի նմանակման փոխարեն «իմիտացրեց» նրա մի շարք կողմերը: Տարածության ազատ կազմակերպում, մարդկանց և առարկաների պրոպորցիոնալ ճշգրտության անտեսում, գույնի ո՛չ նատուրալիստական օգտագործում, երբեմն այս կամ այն փոքր դետալը նշանակալից դարձնելու, իրերը հավաքական «սխեմաներով» ներկայացնելու ձգտում,— ահա այն հիմնական հատկանիշները, որոնք Կլեեն վերցրել ու յուրովի մեկնաբանել է երեխաների ստեղծագործություններից: Այս ճանապարհով նա ստեղծել է խորապես հուզիչ ու նուրբ լիրիկական, անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ ներծծված, ազատության վեհ իդեալով շնչավորված մի արվեստ, որը XX դարի գեղանկարչության ամենահետաքրքիր երևույթներից է:

Այս ուղղությանը պատկանող փառահեղ արվեստագետ է Շագալը: Եթե Կլեեն մանկական ստեղծագործությունից հիմնականում յուրացնում է հենց նկարման եղանակի (գունային, գծային, պրոպորցիոնալ և այլն), տեսնելու կոնկրետ ձևի որոշակի հատկանիշներ, ապա Շագալը գլխավորապես գործ ունի երեխայի ֆանտազիայի հետ (սյուժետային-պատմողական, ընթացող գործողության տարածաժամանակային և այլ առումներով): Ստեղծագործական էվոլյուցիայի տարբեր էտապներում նա անկաշկանդ երազումով «ֆիքսացնում» է մանկական տարիներին իր ստացած տպավորությունները՝ նախ և միաժամանակ անսահմանորեն գեղեցիկ, կյանքի պարզ երևույթների

սուր ընկալումով ու երևակայական: Այստեղ խառնը-
վում են կարծես բոլորովին անկապակից տարբեր պա-
հերի, օրերի ու տարիների դեպքերն ու մտորումները,
որոնք դիտվում են տարածաժամանակային մի ֆոկոս-
ւի մեջ, մեկմիասնական-հավաքական իմաստով՝ երե-
խայի մտածողության հիմնական գծերից մեկը: Նկա-
րիչը ձգտում է կյանքի ընթացքը վերաբառահայտել
սյուժեներով, որոնցում միահյուսված են իրականն ու
մտացածինը, առօրյան ու հորինովին, հիպերբոլան ու
պրոզայիկը: Միևնույն կտավի վրա՝ արտասովոր ու
տարօրինակ այս աշխարհում, հաճախ միաձուլվում են
գիշերն ու ցերեկը, ամառն ու ձմեռը, մշուշապատ հի-
շողություններն ու երազանքը, բազմազան երևակայե-
լի ու աներևակայելի մարդակերպ, կենդանակերպ,
թռչնակերպ խառնածին արարածներ ու ռեալ ֆիգուր-
ներ, կյանքի ամենօրյա գործողություններ ու տոնա-
կան, արտակարգ դիպվածներ, — որքան նախ՛ ու զա-
վեշտական, նույնքան լուրջ ու տրամաբանական, որ-
քան ասոցիատիվ, սիմվոլիկ ու ալեգորիկ, այնքան էլ
ռեալ ու միանգամայն բնական: Երբեմն տոնական ու
խրախճալից, երբեմն տխուր ու թախճալից, սակայն
միշտ էլ գեղեցիկ ու գունագեղ իր պատկերներում Շա-
գալը ներկայացնում է, կարծես, մանկության օրերին
լսած, բազմիցս վերապրած ու իրականության հետ
շփոթած լուսեղեն հեքիաթներ: Թեմատիկայով, սյու-
ժեներով և իր ստեղծած ողջ մթնոլորտով Շագալը
երևակայում է հենց «մեծ երեխայի» նման՝ արտահայ-
տելով փիլիսոփայական, ազգային ու սոցիալ-հասա-

րակական իր առաջադեմ հավատամքը, երջանկության իդեալը:

Այս շարժման մյուս ուղղութիւնը ներկայացնում են այն ստեղծագործողները, որոնք ի տարբերութիւն Կլեեի ու Շագալի, մանկական նկարչութիւնը չեն «իմիտացրել» ո՛չ կատարման ձևի, ո՛չ սյուժետային-երեւակայական տեսակետից: Նրանց երկերը «մանկական» են աշխարհը երազային, պայծառ ու հեքիաթային տեսնելու ընդհանուր տրամադրութեամբ միայն: Այս ուղղութիւնն են պատկանում, ահա, Սարյանը և Մատիսը (հասկանալի է յուրաքանչյուրը ըստ իր անհատականութեան): Եւ հենց այս արվեստագետներն են, որ մանկական հայացքի վերաբերյալ իրենց պատկերացումները հատուկ ուշադրութեամբ ու հետեողականորեն արժարծել են նաև տեսականորեն:

Սարյանը անհատի կյանքի ողջ տեղութեան և էվոլյուցիայի մեջ խիստ էական է համարում նրա մանկութեան տարիները: «Երեխայի կյանքը,—գրում է նկարիչը,—հեքիաթ է: Շրջապատում ամեն ինչ հետաքրքրում է, զարմացնում: Թվում է, թե ընկալվելուց և քոնը լինելուց հետո այդ ամենը դառնում է առօրյա, սովորական՝ կորցնելով իր նախնական հմայքը: Բայց մանկական երջանկութիւնը ամենախսկականն է՝ և մանկական ապրումները խոր, անջնջելի հետք են թողնում մարդու ողջ կյանքում»⁷: Իր՝ որպես մարդ և արվեստագետ ձևավորվելու պրոցեսում, օրինակ, նա ընդգծում է մանկութեան օրերի կատարած որոշիչ դերը:

⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 14:

Բազմիցս և տարբեր առիթներով նա ասում է՝ «Իմ արվեստագետ դառնալու պատճառը փնտրում եմ վաղ մանկության աշխարհում: Երկու երեք տարեկան՝ դուրս եկա մեր տնից ու ընկա տափաստան: Տեսա բնությունը՝ անսովոր զարմանալի: Ոնց որ երազում... Եվ ինչքա՛ն հեքիաթային է երեխայի համար աշխարհը...»⁸: Ուրեմն, Սարյան արվեստագետը ըստ էության սկսվում է այն օրերից, երբ նոր էր կանգնել աշխարհին դեմ հանդիման և մանկան հազվագյուտ հրճվանքով զգում էր բնությունը իր հեքիաթային դեղեցկության մեջ: Տարիների հետ, ճակատագրի երջանիկ բերումով, այդ զգացողությունը չմարեց, մանկական տպավորությունները, ինչպես և ծնողներից լսած հեքիաթները հուշ չդարձան, ասրեցին ու հետզհետե սինթեզվեցին անկրկնելի հրաշք-ընդհանրացման, ակտիվ ու անկաշկանդ երեակայության մեջ: Սարյանը նշում է, որ աշխարհի այդպիսի զգացողությունը և ներապրումը անընդհատ ուժգնացան իր հոգում և արդեն ուսումնառության վերջին տարիներին դարձել էին «մի հափշտակող սեր, կյանքի մի փիլիսոփայություն»⁹: Եվ երբ համոզվեց, որ ուսումնարանում սովորած գիտելիքները թույլ չեն տալիս կտավի վրա իրացնելու իր այդ սերն ու փիլիսոփայությունը, 1903—1904 թվականներին խզեց կապերը անցած դպրոցի հետ և սկսեց որոնել իր ներաշխարհը դրսևորելու միջոցներ:

⁸ Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի Հայն», 1966, 3 հուլիսի:

⁹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 4:

Այստեղ նրա ներքին մղումները ներդաշնակվեցին ժամանակի պահանջին, և նա հանդես եկավ իբրև XX դարի սկզբի համաշխարհային գեղանկարչության արդեն ավանգարդային տենդենցներից մեկի՝ ֆանտաստիկ արվեստի փայլուն ներկայացուցիչ, — սեփական արտահայտչամիջոցներով և ամելիքով, Էմիցիոնալ-իմաստասիրական միտումների ինքնատիպությամբ։ Իր ֆանտաստիկ գործերը, որոնք նա «Երազներ ու հեքիաթներ» ընդհանուր խորագրի տակ է առել, մարդկային ֆիգուրներ, ընտանի ու վայրի բազմազան կենդանիներ և թռչուններ ընդգրկող բնապատկերային-կենցաղային նկարներ են։ Դրանք տեսիլքներ են, ճիշտ է, բայց շունեն այն տարածաժամանակային խառն գումարումները, անճանաչելիորեն կերպարանափոխված մարդիկ ու կենդանիները, իրական առարկաների սխեմատիկ» վերարտացումն ու «չարաճճի» դեֆորմացիաները, խաղային մաներներն ու ձևերի տարօրինակ ընկալումները, որոնք հատուկ են բուն իմաստով մանկական երևակայությանն ու ստեղծագործությանը։ Դրանք արտասովոր, «երեխայական», երազային ու հեքիաթային են նկարային մոտիվների ընդհանուր տրամադրությամբ ու մթնոլորտով, վառ արտահայտչականությամբ, զարմանքի ու հրճվանքի զգացումներով։ 1910-ական թվականներին Սարյանը այլևս հեքիաթներ ու երազներ չնկարեց։ Սակայն աշխարհի հանդեպ մանկական հայացքի անմիջականությունը, թարմությունն ու անարատությունը մնացին նրա հետագա երկերում։ Եվ նկարչի ստեղծագործական էվո-

լյուցիայի ողջ ընթացքում ու բոլոր կտավներում փոր-
 ձառու և իմաստնացած՝ վարպետի հետ միասին երե-
 վում է փոքրիկ Մարտիրոսը՝ մի ժպտադեմ ու կայտառ
 երեխա, որ նայում է Արևին, նրա ճառագայթների
 ներքո բորբոքվող աշխարհին: Կոստանդնուպոլսի, Թեհ-
 րանի, Եգիպտոսի տարբեր անկյունները, փողոցներն
 ու մարդկանց, խաչտաբղետ շուկաները, մրգերն ու
 պելլաժային ալլեալ տեսարաններ պատկերող նրա
 սինթետիկ կտավները շողշողում են թանկագին քարե-
 րի նման և աչքի են ընկնում մանկական անկեղծու-
 թյամբ, ընկալման անսեթեթ պարզությամբ ու գե-
 ղեցկությամբ: Միրաժային են դրանք գունալուսային
 ողջ համակարգով և այդքանով էլ արտասովոր: Երե-
 խային հատուկ նույն անկեղծութունը, բյուրեղյա մաք-
 րությունը, բնության առարկաների ու երևույթների
 հանդեպ ունեցած անհուն սերը, մարդու՝ իբրև բարձրա-
 գույն էակի, մեծարումը տեսնում ենք 1910-ական
 թվականներից հետո նկարված նրա բազմաթիվ գործե-
 րում, որոնք պատկերում են Հայաստանի լեռներն ու
 կիրճերը, ջրերն ու հովիտները, մարդուն ու նրա աշ-
 խատանքի պտուղները:

«Մարդը,— հաճախակի նշում է Սարյանը,— պետք
 է իր մեջ անընդհատ պահի իր մանկությունը (համե-
 նայնդեպս այդպիսի մարդիկ կան, և նրանք երջանիկ
 են): Այսպես ասելով, չպետք է հասկանալ, թե իբր
 մարդ կարող է կամ որևէ մեկը պահանջում է, որ նա
 տառացիորեն պահի իր մանկության հոգեկան աշ-
 խարհը ամբողջությամբ (այդպիսի տարեց մարդը, եթե

կա, աննորմալ ու տհաս է): Խոսքը միանգամայն հնա-
րավոր երևույթի մասին է, այն մասին, որ իր բնա-
կան զարգացման ու տարիքային առաջացման պրոցե-
սում մարդը շփորցնի մանկական տեսողության, աշ-
խարհի հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքի որոշ
գծեր, որոնց պահպանումը շատ կարևոր է ապրելու և
աշխատելու համար»: Այնուհետև իր միտքը շարունա-
կելիս նա հատուկ, ուշադրություն է հրավիրում այն
բանի վրա, որ «հենց երեխան է, և ոչ թե տարեցը, որ
հոգեպես գտնվում է անընդհատ զարմանքի ու անընդ-
հատ հայտնագործության վիճակում»: Իսկ այս մոմեն-
տին նկարիչը տալիս է մեծ նշանակություն ստեղծա-
գործական առումով՝ «Իմ կարծիքով,—գրում է նա,—
արվեստի ամեն մի գործ պետք է ունենա զարմանք-
հրճվանք»¹⁰: Զարմանքի՝ որպես ինքնին տեսական
պրոբլեմի մասին Սարյանը արտահայտվում է տարբեր
առիթմերով, տարբեր հարցերի կապակցությամբ: Եվ
նույնպիսի հաճախականությամբ էլ այս կամ այն ըս-
տեղծագործողի մասին խոսելիս նշում է, թե ինչ չափով
է նրա արվեստում արտահայտված զարմանքը: Այս
առումով նկարիչը հատուկ հիացումով է խոսում, օրի-
նակ, Վիլյամ Սարոյանի մասին: «Երբեմն մի փոքրիկ
դետալ, երևույթ, առարկա,—գրում է Սարյանը,—զար-
մանք է պատճառում և երևակայությանդ մեջ ծնում
հրճվանքի (հեքիաթ-իրականության մի ամբողջ աշ-
խարհ: Դա երջանիկ ապրում է: Օրինակ, ես այդ առու-
մով լիապես երջանիկ եմ համարում Վիլյամ Սարոյա-

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 75:

նին: Անընդհատ զարմանալու ընդունակությամբ է
օժտւած այդ մարդը: Զարմանքը ամենից ավելի ուժեղ
և հատկանշական է երեխաների մոտ՝ մաքուր, աղնիվ,
անսահմանորեն գեղեցիկ: Երջանիկ են այն մարդիկ,
որոնք տարիքը առնելու հետ չեն կորցնում զարմանա-
լու ընդունակությունը: Սարոյանը հենց այդ մարդ-
կանցից է, ուղղակի մեծ երեխա և այն էլ հանճարեղ:
Զարմանքով գրում է բաների մասին, որոնք, թվում է,
այնքան հասարակ են, պարզ, սովորական, որ հետա-
քըքրություն չեն ներկայացնում: Բայց դրանց խորքում
այնքան պայծառ իմաստություն, փիլիսոփայական
վեհություն, զգացմունքների, տպավորութունների այն-
քան բազմազանություն և մեծ արվեստ, հրճվանք
կա»¹¹: Այս ամենը բացառիկ որոշակիությամբ և ճիշտ
բնորոշում է ստեղծագործությունը մի մարդու, որը
աննշան երևույթի մեջ բացում է մի հրաշք-աշխարհ՝ ի
տես դնելով մարդկային հոգու նրբին շարժումների
պրոցեսը, իր զգացումներով, մտքով, իդեալներով ար-
ժեք տալով այն երևույթներին, որոնք հանկարծ ըն-
թերցողի համար բացահայտվում են մինչև այդ չնկատ-
ված ու խորիմաստ մի տեսանկյունով:

Դարասկզբի Եվրոպայի գեղարվեստական համար-
յա բոլոր կենտրոններում դեռևս ուժի մեջ էր (եթե
գերազանցապես ո՛չ ստեղծագործական պրակտիկա-
յում, ապա որպես էսթետիկական դոգմա) արվեստը
գնահատելու չափանիշ-ակադեմիզմը: Չենք ասում դեռ,
որ կյանքի առաջադրած նոր խնդիրների լուծման պա-

¹¹ Նույն տեղում:

Հանջի տեսանկյունով արդեն դոգմատիկ էին իմպրեսիոնիզմն ու ինչ-ինչ առումներով նաև պոստիմպրեսիոնիզմը: Այդ պարագայում, ի թիվս այլ միջոցների, ստեղծագործական պրակտիկայում և ընդհանուր-պոետիկական առումով, որպես ակադեմիզմի դեմ պայքարելու միջոց, համաշխարհային արվեստի առաջադեմ ներկայացուցիչներից շատերը զենք դարձրին մանկական հայացքը: Դա, արդեն, նոր էպոխայի պրոգրեսի աշխարհայացքային դրսևորում էր՝ նոր պրոբլեմներ առաջադրելու և լուծելու օբյեկտիվ պահանջով: Այստեղ գործ ունենք քարացած դոգմաներից ու նախապաշարումներից ազատագրվելու, բնությունը, կյանքը, իրականութունը անկեղծ հայացքով դիտելու և այս ճանապարհով հինը չկրկնելու ձգտման հետ՝ երևակելով համաշխարհային արվեստի զարգացման հիմնական տենդենցներից մեկը: Ե՛վ Կլեեն, և՛ Շագալը, և՛ Սարյանը, և՛ Մատիսը այդ տենդենցը իրացնելու ուղին սկսեցին իրենց ուսման ընթացքում դասավանդված, դարերով սրբագործված ու անփոփոխ կերպով հաղորդվող դոգմաների համակարգը բացասելով: Այնուհետև նրանք պայքարի ելան ոչ միայն հնացած դպրոցի, այլև մասսայական դիտողի քարացած ճաշակի, ժամանակի բազմաթիվ արվեստաբանների ու նկարիչների հոծ բանակի դեմ:

«Մանկութունը գրում է Սարյանը,—մարդու ամենաբնական ու պարզ վիճակն է: Նստվածքներ չկան նրա հոգում, աշխարհին նայում է անարատ հայացքով: Ու եթե այդ հայացքը մարդու մոտ մնացել է, չի կարող

պատահել, որ արվեստի նրա տեսակետները ներդաշնակ ու անկեղծ դրսևորում չունենան»¹²: Աշխարհին բաց աչքերով նայելու, նախապաշարմունքներից ազատ այս մտածողության անհրաժեշտության մասին գրելիս Մատիսը նույնպես ընդհանուր-էսթետիկական հարցադրման մեջ շեշտում է ստեղծագործողի անհատականության պահպանման գործում մասնական հայացքի դերը: Նշելով, թե նկարիչը ամեն անգամ պետք է ամեն ինչը տեսնի այնպես, ինչպես որ նա կտեսներ առաջին անգամ, շարունակում է՝ «Նա պետք է կարողանա ամբողջ կյանքում աշխարհին նայել երեխայի աչքերով, քանի որ այդ տեսողության կորուստը միաժամանակ նկարչի համար նշանակում է կորուստ ամբողջ օրիգինալի, այսինքն՝ արտահայտման մեջ անհատականի»¹³: Հեշտ է նկատել, որ այստեղ խնդիրը կապվում է ստեղծագործական պրոցեսի այն էական մոմենտի հետ, ինչը արտիստական անհատականությունն է, այսինքն այն գլխավորը, որը տվյալ ստեղծագործողի երկերի գեղարվեստական ամբողջ հետաքրքրության հիմքը և այն գնահատելու չափանիշն է հանդիսանում՝ լինի հոգեբանական-փիլիսոփայական, թե ոճա-ձևաբանական տեսակետներից, միևնույն է:

Այն, որ Սարյանը շեշտում է հենց XX դարում մասնական հայացքի պահպանման անհրաժեշտու-

¹² Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի ձայն», 1966, 3 հուլիսի:

¹³ «Матисс» (Сборник статей о творчестве) М., 1957, стр. 90.

թյունը, գտնելով, թե «հատկապես մեր ժամանակներում խիստ կարևոր է այն, թե մարդ որքանով է իր մեջ կրում իր մանկությունը»¹⁴, թե «բնությունը մանկական հայացքով նայելը այսօր ինքնին սկզբունք է»¹⁵, ունի ոչ միայն իր պատմաէսթետիկական, այլև պատմահոգեբանական պատճառները (այստեղ չպետք է մոռանալ նաև հարցի էթիկական կողմը): Երկու համաշխարհային պատերազմ և արյան հեղեղ, ավերածություն և կոտորածներ, աշխարհում տիրող լարվածություն ու նոր բախումների վտանգ, քաղաքակրթության զարգացման հետ միասին մարդու հետզհետե ավելի անջատում բնությունից ու բնական վիճակից,— ահա ոչ լրիվ թվարկումը այն ամենի, որը Սարյանին ու իր բազմաթիվ սերնդակիցների դրդեց բարձրացնելու մանկական հայացքի հարցը և մարդկանց ներշնչելու, որպեսզի նրանք վառ պահեն իրենց մանկության զարմանքով ու հրճվանքով լեցուն, պարզ ու անարատ, գեղեցիկ ու ներդաշնակ աշխարհը: Այսօր ինքնին սկզբունք համարելով մանկական հայացքի պահպանումը, Սարյանը դրանով իսկ պահանջում է բնության ու մարդու նկատմամբ սերը չկորցնելու, բնության հարազատ զավակի իր մաքուր հատկանիշները վերջնականորեն չարատավորելու և չկործանվելու, չար ուժերին դիմակայելու ձգտում, կամք ու զգոնություն, արվեստի մեջ դոգմաները մերժելու և միշտ որոնելու,

¹⁴ Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի» ձայն, 1966, 3 հուլիսի:

¹⁵ Նույն տեղում:

նորը հաստատելու համարձակություն: Նա ցանկանում է մարդ էակի մեջ անմար պահել նախնիների ձայնը, բնության մեջ իրեն տեսնելու և իր մեջ բնությունը տեսնելու երբեմնի զգացողությունը՝ համարելով այդ քաղաքակրթության առաջադիմության, ստեղծագործելու, խաղաղ ապրելու հիմնական պայմաններից մեկը:

Բ

Հին, մինչև իսկ նախապատմական շրջանների մշակութային ավանդների հանդեպ ցուցաբերվող ակտիվ վերաբերմունքը XX դարի արվեստի բնորոշ հատկանիշներից է: «Մենք,—1909 թվականին գրում է Անդրեյ Բելին,—այժմ կարծես թե ապրում ենք ամբողջ անցյալը. Հնդկաստանը, Պարսկաստանը, Նգիպտոսը, ինչպես և Հունաստանը, նույնպես և միջնադարը վերականգանանում, տարածվում են մեր շուրջը: Բազմապիսի մշակույթների գեղարվեստական արտահայտչաձևերի լծորդման այդ շթուլացող ձգտման, մոռացված բազում քաղաքակրթությունների վերանայման ճանապարհով իրականության նկատմամբ նոր վերաբերմունք ստեղծելու այդ եռանդի մեջ է այսպես կոչված նոր արվեստի ողջ ուժը, ողջ ապագան»¹⁶: Գրող փիլիսոփայի այս խոսքերը, որ ասված են և վերաբերում են Սարյանի աշխարհայացքի ձևավորման և ամբողջացման տարիներին, ասված են ոչ միայն Ռուսաստանի, այլև ողջ Եվրոպայի մշակութային կյանքի մասին:

¹⁶ А. Белый, Символизм, М., 1910, стр. 50.

Սարյանը և իր սերնդակից արվեստագետներից շատ շատերը վաղուց են ընտրել անցյալի ու ներկայի գեղագիտական մտածելակերպերի, երկու մեծ՝ հունահռոմեական-եվրոպական և արևելյան քաղաքակրթությունների միաձուլման ուղին: 1900—1910 թվականներին, արդեն, միաձուլման այդ ձգտումը արժարժվում էր իբրև տեսական ու փորձնական ստեղծագործական կարևոր պրոբլեմ և անընդհատ ընդլայնում էր ազդեցության ոլորտը: Հատկապես երիտասարդությունը բուռն կերպով ուսումնասիրում էր արևելյան մշակույթի կոթողները՝ հափշտակությամբ ընթերցելով, քննելով ու գնահատելով ուս և այլազգի արևելագետների աշխատությունները,—աշխատություններ, որոնք նախքան այդ տարիները հայտնի էին գիտական շատ նեղ շրջաններում միայն: «Ով ծանոթ է 1900—1910-ական թվականների կուլտուրային,—գրում է Սարյանը,—կարող է վկայել, որ Ռուսաստանում մեծ էր հետաքրքրությունը հանդեպ Արևելքի մեծ արվեստը: Արևելքի տարբեր ժողովուրդների ստեղծած ոճական հատկանիշները այս կամ այն կերպ սկզբունքների ուժ էին ստացել հատկապես երիտասարդ արվեստագետների, քննադատների, բանաստեղծների, երաժիշտների համար: Էջ չեմ ասում արևելյան թեմաների, սյուժեների, բանահյուսության առատ օգտագործման մասին: Այդ օրինակալիստական, եթե կարելի է ասել, շարժմանը հող էր հանդիսանում ոչ միայն Արևելքի, այլև ժամանակի եվրոպայի կուլտուրայի հետ եղած շփումը: Իսկ եվրոպական (խոսքը Արևմտյան եվրոպայի մասին է—Վ. Մ.)

Արևելքի արվեստին սկսել էր ծանոթանալ դեռ 19-րդ դարի կեսերից»¹⁷:

Այս շարժման անմիջական նախորդները եվրոպական կերպարվեստում իմպրեսիոնիստները և պոստիմպրեսիոնիստներն էին: Արևելքի հին ու նոր մշակույթի հանդեպ անցյալ դարի 70—80-ական թվականներից սկիզբ առած հետաքրքրությունը անմիջապես իր ոլորտի մեջ առավ ոչ միայն նկարչությունը, այլև փիլիսոփայությունը, գրականությունը, երաժշտությունը: Իմպրեսիոնիստներին և պոստիմպրեսիոնիստներին զրավում էր ճապոնական նկարչությունը իր փառավոր տրադիցիաներով: Նրանց ստեղծագործական որոնումներին լիցք էին տալիս ճապոնական նկարչության ուճական միասնությունը, նուրբ ու կատարյալ տեխնիկան, տարածության կադմակերպման սկզբունքները, գույնի մաքրությունը և այլն: Պոստիմպրեսիոնիստները ուսանում էին ոչ միայն ճապոնական նկարչությունից, այլև ուրիշ ոչ եվրոպական ժողովուրդների քաղաքակրթություններից: Գոգենը, մասնավորաբար, մեծ հափշտակությամբ ուսումնասիրում էր խաղաղ օվկիանոսյան կղզիաբնակների հնամենի տրադիցիաներ ունեցող արվեստը: Նրա «սինթետիզմի» մշակման ու դարգացման գործում այդ տրադիցիաները վճռորոշ նշանակություն են ունեցել թե՛ էսթետիկական, թե՛ տեխնիկական առումով:

Սարյանի սերնդի արվեստագետները այս շարժման անմիջական հետևորդներն էին և սովորում էին

¹⁷ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 122:

ոչ միայն իմպրեսիոնիստներից ու պոստիմպրեսիոնիստներից, այլև իրենց հերթին ու յուրովի հայացքը դարձնում էին Արևելք ու հին քաղաքակրթություններ և յուրովի ուսումնասիրում-կիրառում էին նորանոր ավանդներ:

Պետք է նշել, որ այդ տենդենցը առաջ բերեց, այսպես կոչված, «օրիենտալիստների» մեծ հոսանք, որը անընդհատ ընդլայնում էր իր սահմանները: Սակայն օրիենտալիստներից շատերի գործերում հարցերի ղըրվածքը դուրս չէր գալիս ինտելիգենտիկական տնաբույս էսթետիզմի շրջանակից: Նրանք հաճախ Արևելքի մշակույթին նայում էին սոսկ էկզոտիկ հետաքրքրության տեսակետից և հանդես էին գալիս իբրև հոռի իմիտատորներ: Եվրոպայում քչերն էին, որ կարողացան օրգանապես և իսկական արվեստի դիրքերից սինթեզել տարբեր տրադիցիաները: Նրանցից հատկապես պետք է նշել Պիկասսոյին, որը անցյալի քաղաքակրթության և հին արևելյան մշակույթների հանդեպ ցուցաբերում էր շատ ակտիվ վերաբերմունք՝ թափանցելով դրանց թե՛ գաղափարական-փիլիսոփայական, թե՛ ոճական առանձնահատկությունների մեջ և յուրովի սինթեզելով դրանք եվրոպական նկարչի հայացքով: Մինչև իսկ աֆրիկյան սևամորթ ժողովուրդների չափազանց օրիգինալ արվեստը Պիկասոն օգտագործեց խորիմացությամբ և XX դարի էսթետիկական-ձևաբանական պահանջների ասպեկտով դրսևորեց այն: Փարիզի մեծ նկարիչներից մյուսը, որը օրգանապես միաձուլեց տրադիցիաները, Մատիսն էր: Իր երկերը ստեղծելիս ու

սեփական էսթետիկական մշակելիս նա ստեղծագործական մոտեցում ունեցավ պարսկական, արաբական, հնդկական կերպարվեստի նկատմամբ: Պարսկական մանրանկարչությունից նա շատ բան վերցրեց թե՛ գծի, թե՛ գույնի, թե՛ տարածության կազմակերպման խընդիրները լուծելիս, թե՛ նախշահյուս արաբեսկային սկզբունքներով կտավի ողջ կոմպոզիցիան կառուցելու ժամանակ:

Ինչ վերաբերում է Սարյանին, ապա դեռևս մեր դարի առաջին տասնամյակում Մաքսիմիլիան Վոլոշինն է նկատել, որ նա, ի հակադրություն կեղծ օրիենտալիստների, Արևելքի հանդեպ ցուցաբերում է որդիական սեր, հասկանում է այնտեղի ժողովուրդների կյանքը, բուն ոգին և արվեստի առանձնահատկությունները՝ իր գործերում երևան բերելով արևելյան գեղարվեստական մտածողության որոշակի գծեր¹⁸: Իհարկե պատահական չէ, որ ստեղծագործական վաղ տարիներին նկարիչը հայացքն առաջին հերթին ուղղեց ու ճամփորդեց ոչ թե դեպի Իտալիա, Ֆրանսիա, Գերմանիա, այլ Արևելք: Եվ լինելով Պոլսում, Եգիպտոսում, Պարսկաստանում, Սարյանը մեծ էնտուզիազմով պառրաստվում էր մեկնել Արևելքի այլ երկրներ: Նա գրում է՝ «Ծրագրում էի (խոսքը 1913 թվականի մասին է—Վ. Մ.) գալիք ճամփորդություններիս պլանը՝ Հնդկաստան, Զինաստան, Ճապոնիա: Այդ ժողովուրդների արվեստը մոգական ուժով ձգում էր ինձ: Ամեն ինչ ուզում էի

¹⁸ См. М. Волошин, М. Сарьян, «Аполлон», 1913, № 9. стр. 551.

տեսնել սեփական աչքերով»¹⁹: Դժբախտաբար առաջին համաշխարհային պատերազմը և հետագա խառն տարիները թույլ չտվեցին նկարչին իրականացնելու այդ երազանքը: Բայց անկախ դրանից նա իր երիտասարդության օրերին ուսումնասիրում էր Արևելքի նկարչությանը և ստեղծագործաբար կիրառում արևելյան միշարք կարևոր սկզբունքներ, որոնք խոշոր դեր կատարեցին «սարյանական» գեղարվեստական մտածողության ու ոճի զարգացման գործում:

Այն բանում, որ Սարյանը XX դարի մշակույթի հիմնական տենդենցներից մեկի՝ երկու մեծ քաղաքակրթությունների միաձուլման խոշորագույն ներկայացուցիչ դարձավ, այդ բանում, բացի սուբյեկտիվ մոմենտից, հսկայական դեր կատարեցին նրա ազգային պատկանելությանը և սեփական ժողովրդի մշակույթի խոր ուսումնասիրությանը: Սխալ չի լինի մի որոշակի առումով ասել, որ հայկական մշակույթը ձևավորվել է որպես Արևելքի և Արևմուտքի քաղաքակրթությունների օրգանական խաչաձևման արդյունք: Գրաված աշխարհագրական դիրքի և պատմական ճակատագրի բերումով, հայ ժողովուրդը իր էթնիկական ձևավորման վաղ ժամանակաշրջանից սկսած ունեցավ այդ տրագիցիաները միաձուլելու ավելի մեծ հնարավորություններ, քան եվրոպական որևէ ժողովուրդ: Ուստի բնական է, որ յուրաքանչյուր հայ արվեստագետ օժտված է արևելյան ու արևմտյան մտածելակերպերը սինթեզելու «բնազդական» ունակությամբ, ինչը դրսևոր-

¹⁹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 139:

վել է հայկական մշակույթի պատմության ողջ ընթացքում: Հեթանոսական շրջանի հայկական անկրկնելի ինքնատիպությամբ օժտված արվեստում նկատելի են մի կողմից հին փոքրասիական, հունական ու հռոմեական, մյուս կողմից՝ հին պարսկական տրագիցիաներ: Միջնադարյան արվեստից բավական է հիշել Նարեկացու «Մատչանը», որը սուֆիզմ-նեոպլատոնականություն-քրիստոնեականություն ավանդների մի հայացի եռմիասնություն է: Հայկական մանրանկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության բազմաթիվ հուշարձաններում ցոլանում են ոչ միայն անտիկ, արևմտյան քրիստոնեական արվեստները, այլև արևելյան քրիստոնեական և ոչ քրիստոնեական ժողովուրդների մշակույթները: Նոր ժամանակներից կարելի է նշել Սայաթ-Նովային, որը սինթեզեց հայտնի գուսանական-պոետական բոլոր ավանդները: XX դարում Սարյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Եղիշե Չարենցը, Հակոբ Կոջոյանը, Արամ Խաչատրյանը ներկայացնում են հայ արվեստագետների այն խումբը, որը «օրինաւալիզմի» խնդիրները լուծեց համաշխարհային չափանիշներով:

Ճապոնական արվեստի մեծ ներկայացուցիչների մասին խոսելիս Սարյանը նշում է՝ «Ուտամարոն, Տոյոկունին, Հիրոսիգեն, Հոկուսային նույնքան հանճարեղ են, որքան Ֆիդիասը, Ռոսլինը, Մազաչիոն, Ռեմբրանդտը»: Ուրեմն, արվեստի արժեքը մնում է արժեք՝ լինի արևելյան, թե արևմտյան, միևնույն է: Եվրոպական նկարչի մեծապետական վերաբերմունքի ոչ մի

նշույլ,—որակը որակ է անկախ մտածողության տար-
բերությունից: Եվրոպական նկարչի ստեղծագործու-
թյան գեղարվեստական մակարդակը ցույց տալու հա-
մար կարող է օրինակ լինել արևելյան նկարչի երկը և
հակառակը: Գոգենի մեծությունը միանգամից նշելու
համար Սարյանը ասում է, որ նրա լավագույն կտավ-
ները համարժեք են եգիպտական որմնանկարիչների,
սլափական մանրանկարիչների, Զիոտոյի և նոր ժա-
մանակների մյուս մեծ նկարիչների թողած լավագույն
գործերին՝ նույն բարձրության վրա դնելով Արևելքի և
Արևմուտքի տարբեր էսթետիկական մտածելակերպերի
և ոճական ըմբռնումների տեր արվեստագետների
ստեղծագործությունը:

Ակադեմիզմի, նատուրալիզմի դեմ ընդվզումը ուժ-
գին էր անցյալ դարի վերջերին և ավելի մարտականո-
րեն՝ XX դարում: Դարասկզբի ակտիվ նորարարները
որոնում էին բոլոր այն ուղիները, որոնցով կարելի էր
ընթանալ հասարակական ճաշակի ոլորտում գեռևս
մեծ ուժ՝ ներկայացնող քարացած դոգմաները վերա-
նայելու և իրենց առջև ծառացած կոնկրետ-էսթետի-
կական և կոնկրետ տեխնիկական խնդիրները լուծելու
համար: Ահա այդ ուղիներից մեկը հին և արևելյան
մշակույթների յուրացումն ու պրոպագանդան էր,—
մշակույթներ, որոնք ոճաձևաբանական շատ կողմերով
համահնչուն էին իրենց իդեալներին: Ճիշտ նկատվել
է՝ «Մի կողմից արվեստի նախնադարյան ստադիանե-
րի, մյուս կողմից հեռավոր Արևելքի երկրների արվես-
տի գլուխգործոցների հանդեպ աճող հետաքրքրությու-

ներ վերջ տվեց դարերով արմատավորված շատ նախապաշարումների: Դրանց մեջ էր և կլասիցիզմի դոգման, որ հիմնված էր հունական իդեալի բացառիկության ու ունիվերսալության ընդունման վրա: Գեղարվեստական բազմազան ձևերի հետ ծանոթությունը հարված հասցրեց նաև նմանակման նատուրալիստական տեսությանը²⁰: Մատիսը ուղղակիորեն նշում է, որ իր՝ որպես արվեստում եվրոպական դասական կրթություն ստացած նկարչի վրա քարացած տրագիցիաներից ազատագրվելու և սեփական ոճը ստեղծելու պրոցեսում բարերար ազդեցություն է ունեցել Արևելքի արվեստը²¹: Նույնը այս կամ այն կերպ ասել են բազմաթիվ ժամանակակից նկարիչներ:

Ուրեմն, XIX դարի վերջում և XX դարի սկզբին հանդեպ Արևելքն ու նրա մշակույթը եղած հետաքրքրությունը դուրս էր եկել զուտ ճանաչողական սահմաններից՝ ու ձեռք բերել նաև եվրոպական արվեստի առջև ծառացած խնդիրներ լուծելու միջոցի արժեք: Դա համընկավ նաև Սարյանի ստեղծագործական նախասիրություններին ու նրա որոնումներին: Տեղի ունեցավ արվեստագետի սուբյեկտիվ տվյալների, կարողությունների ու ձգտումների և ժամանակաշրջանի ակտուալ-առաջադիմական պահանջների երջանիկ ներդաշնակություն, որ մեծ արվեստ ստեղծելու հիմնապայմաններից է: Սարյանին գրավել է արևելյան

²⁰ К. Гилберт, Г. Кун, История эстетики, М., 1960, стр. 551.

²¹ Տե՛ս «Матисс» (Сборник статей о творчестве), М., 1958, стр. 47.

նկարչության շեշտված պայմանականությունը և այն, որ Արևելքի արվեստագետը չի իմիտացնում իրականությունը, մեծ ազատություն մե է կիրառում իր երևակայությունն ու արատրահման կարողությունը: Հին Արևելքի ժողովուրդների և հատկապես եգիպտական արվեստում նրան դուր են եկել խոշոր ընդհանրացումները, մոնումենտալիզմը և սինթետիկ հայացքը իրականության նկատմամբ: Մանրամասների չեզոքացում և առարկայի ընդհանուր խարակտերի բացահայտում, կերպար-նիշեր ստեղծելու սովորույթ, ֆիգուրների սիլուետային պարզ ըմբռնում, գծի և գույնի հավաքական միացությունների օգտագործում, կոմպոզիցիային տոների բացասում կամ դրանց խիստ նվազագույն կիրառում, ձևերի հստակ երկրաչափական տեղադրում, որ կաղմակերպված է ըստ նկարային մակերեսի գեղեցկության, քան ըստ իրականության նմանակման, նկարի երկտարածական ֆունկցիայի պահպանում և բացահայտում,—ահա այն սկզբունքները, որոնք մշակելիս Սարյանը նկատի է ունեցել նաև Արևելքի ժողովուրդների վաղեմի տրագիցիաներ ունեցող արվեստը:

Քաղաքակրթությունների միաձուլումը Սարյանը համարում է XX դարի համաշխարհային արվեստի էական տենդենցներից մեկը: Եվ գտնում է, որ ամեն կերպ պետք է նպաստել այդ տենդենցի հետագա զարգացմանը, դրանով էլ օգտակար լինել ժողովուրդների մերձեցման և ապագայի քաղաքակրթության հիմնադրման մեծ գործին: Ահա թե ինչու նա հատկապես բարձր է գնահատում այն արվեստագետներին, ովքեր

քնտրել են այդ ուղին: Արամ Խաչատրյանի մասին, օրինակ, ասում է՝ «Վիթխարի երևակայությամբ օժտված բնատուր հանճար է Խաչատրյանը, որը այնքան «հեշտությամբ» ու նորարարի այնքան մեծ խիզախությամբ ներդաշնակեց Արևելքի ու Եվրոպայի գեղարվեստական ավանդները և մտածելակերպը»: Ուրեմն, ոչ թե քաղաքակրթությունների պարզ ընդօրինակություն, այլ նոր պահանջների տեսակետից դրանց յուրացում ու ներդաշնակում: Սարյանի պատկերացմամբ այս պրոցեսը իսկական արվեստագետի մոտ ոչ միայն ինտուիտիվ երևույթ է, այլև էսթետիկական խորապես գիտակցված պրինցիպ՝ իբրև ձևաբանական նոր սիստեմների և աշխարհի գեղարվեստական մոդելավորման նոր միջոցների ստեղծման հիմք:

Չի կարելի չընդգծել, որ տարբեր քաղաքակրթությունները սինթեզելու պատմականորեն օբյեկտիվ այդ տենդենցը հետզհետե ներառում է մարդկային գործունեության նորանոր ասպարեզներ: Եվ այսօր համաշխարհային առաջադեմ մտավորականությունը կանգնած է նաև ընդհանուր-բնափիլիսոփայական սկզբունքների միաձուլման հարցի առաջ: Գիտության մեծ ներկայացուցիչներից շատերն են խորապես գիտակցում այդ: Այսպես, Վերներ Հայդենբերգը նշում է, որ «անհրաժեշտաբար և օրինաչափորեն» արդի ֆիզիկան կտարածվի և կառնչվի պատմական տրագիցիաների ամենատարբեր ուղղությունների հետ: Համաշխարհային առումով տեղի կունենա բախում եվրոպական գիտության մի հատուկ ասպարեզի (ֆիզիկայի) և բավականին տարբեր

ապագային մշակույթների հին տրադիցիաների միջև: «Եվ այնքանով, որքանով ժամանակակից ֆիզիկայի արդյունքները,—նկատում է նա,—մեզ բերում են այնպիսի հիմունքային հարցերի քննության, ինչպիսիք են ոեակականության, ժամանակի և տարածության հարցերը, ապա այդ բախումները կարող են բացահայտորեն հանգեցնել մտածողության բացարձակորեն նոր փոփոխության, որի ուղիները դեռևս հնարավոր չէ կանխագուշակել»²²: Այս պատճառով էլ Հալդենբերգը նշում է նման բախումների կարևորությունը համամարդկային քաղաքակրթության ապագայի համար: Եվ տեսեք, թե որքան նման են մտածում ֆիզիկոսն ու նկարիչը: «Մենք ապրում ենք,—ասում է Սարյանը,—Արևելքի և Արևմուտքի, Եվրոպայի և Ասիայի քաղաքակրթությունների մերձեցման ու սինթեզի հետաքրքիր դարաշրջանում: Ամեն կերպ պետք է նպաստել այդ պրոցեսի ընդլայնմանն ու արագ զարգացմանը, որովհետև իմ խորին համոզմամբ դրանով է պայմանավորված ինչպես մեր ժամանակի, այնպես էլ ապագայի համաշխարհային քաղաքակրթության առաջընթացը»:

Դա է, ահա, մեր էպոխայի մեծ անձնավորությունների հավատամբը Եվրոպայի և Արևելքի տրադիցիաների միաձուլման հիման վրա արդի և ապագայի կուլտուրայի զարգացման վերաբերյալ: Թե ինչպիսին կլինի տարբեր մտածելակերպերի սինթեզը, յուրաքանչյուր ժողովուրդ ինչպես կկատարի այն, և թե ստեղծագործական ինչպիսի անհատականություններ

²² В. Гейзенберг, Физика и философия, М., 1963, стр. 9—10.

ձօնվեն այդ պրոցեսում,—դա էլ կլինի արվեստի ու գիտության պատմության գրվելիք էջերի հարստությունը և գեղեցկությունը:

Գ.

Մեր դարի առաջին տարիներին, երբ ձևավորվում էր Սարյանի աշխարհայացքը, Մոսկվայում ու Եվրոպայի մյուս կենտրոններում կային արվեստագետներ և տեսաբաններ, որոնք անտեսում կամ ակտիվորեն բացասում էին սյուժեի ֆունկցիան կերպարվեստում՝ դեմ ելնելով դրա կողմնակիցների հոծ բանակին: Խընդիրը սյուժեի այնպիսի դրսևորմանը չէր վերաբերում, որպիսին ընդհանրապես առկա է «առարկայական» նկարչության գրեթե յուրաքանչյուր պատկերում,—ինչոր տեսարան-իրադրություն, որ պարփակվում է միայն ու միայն հայեցվող փաստի սահմաններում: Մերժվում էր ա՛յն սկզբունքը, երբ ներկայացված պահը հասկանալի դառնալու համար դիտողից պահանջվում է մի «նախապատմության» իմացություն՝ ստիպելով երևակայաբար դուրս գալ տեսողական տվյալների շրջանից դեպի ժամանակի տևողության մեջ ծավալվող պատում, կամ էլ ա՛յն, երբ պերսոնաժների շարժուձևերը պայմանավորված են իրարով այնպես, որ թելադրում են որոշակի «տեքստ»՝ մի կոնկրետ «գրական» գործողություն, ինչը թելադրում է կապակցված դիպվածների շարք:

Սյուժեի բացասման այս տենդենցը նորություն չէր: Դեռևս XIX դարի երկրորդ կեսին իմպրեսիոնիստ-

ները հայտարարեցին, թե նկարը չպետք է դատել ըստ սյուժեի՝ ձգտելով բացահայտել ներկայացվող մոտիվի գունատեսողական-էմոցիոնալ արժեքը: Այն, որ Ռենուարը գրականությունը համարում էր «գեղանկարչության բնածին թշնամին»²³, բնորոշ էր բոլոր իմպրեսիոնիստների մտածելակերպին: Նրանք ժխտեցին ոչ միայն ակադեմիզմն ու նեոկլասիցիզմը, որոնցում կյանքից կտրված շինծու սյուժեներ էին մշակվում, այլև շխնայեցին արվեստի այնպիսի ուղղություններ, որոնց որոշ էական հատկանիշներ հիմք էին դարձել իրենց դպրոցի ձևավորման համար: Ռոմանտիզմը, մասնավորապես էժեն Դելակրուան, որից նրանք ժառանգել էին մաքուր և հնչեղ գույների կիրառման եղանակի մի քանի կողմերը, բացասվում էր հենց պատմություն ու գրական սյուժեներ կերպավորելու պատճառով: Ռեալիզմը, հատկապես Գուստավ Կուրբենն, որից նրանք վերցրել էին շրջապատի ռեալ իրականությունից պատկերման նյութ առնելու միտումը, քննադատվում էր նկարագրողական սյուժետային կտավներ ստեղծելու համար:

Իլյուստրատիվ-պատմողական նկարչության հանդեպ այդ բացասական վերաբերմունքը, սակայն, գալիս էր արվեստի պատմության ավելի վաղ անցյալից: Վերածնության դարաշրջանում, օրինակ, Զիորջոնեն «շեշտում էր բնության և մարդկային կերպարների միջև եղած ընդհանուր ներդաշնակությունը՝ առանց որևէ

²³ А. Воллар, Ренуар, Л., 1934 стр. 65.

պատմութիւն շարադրելու²⁴: Նույնը կարելի է ասել նաև Վերածնության դարաշրջանի մի քանի այլ արվեստագետների մասին: Այդ տենդենցը շարունակաբար նկատելի է և ետվերածնության արվեստում՝ սյուժետային գրական-պատմողական նկարչության (որ անհամեմատ ավելի տարածված էր) հետ զուգահեռաբար:

Սակայն իմպրեսիոնիստներն էին, որ հակասյուժետականութիւնը կիրառեցին ոչ միայն պրակտիկայում, այլև աշխատեցին հիմնավորել տեսականորեն (հասկանալի է, որ նրանք ունեցան իրենց համակիրները թե՛ քննադատների, թե՛ արվեստասերների շրջաններում):

Նկարի միջոցով պատմելու նկատմամբ որոշ ուր ունեցող մի քանի վարպետներից (էդգար Դեգա, Տուլուզ-Լոտրեկ, Վան-Գոգ) բացի, իմպրեսիոնիստների հաջորդները՝ նեոիմպրեսիոնիստները և պոստիմպրեսիոնիստները, նոր դարի արվեստի նախադուռը բացեցին նույն նշանաբանով: Վերջիններս հակասյուժետականութիւնը ազդարարեցին իբրև կերպավորման պարտադիր սկզբունք: Հատկանշական է Պոլ Գոգենի հետևյալ միտքը՝ «Ես միշտ ասել եմ, — գրում է նա, — որ զեղանկարչության արվեստային բնութիւնը սպեցիֆիկ է, և որ այն չի կարելի հավասարեցնել ո՛չ գրական կերպարների իլյուստրացիային, ո՛չ թարգմանել գրականության լեզվով: Առհասարակ զեղանկարչության մեջ պետք է որոնել ներշնչումն, և ոչ թե նկարա-

²⁴ L. Venturi, Four steps toward modern art, New-York, 1956, p. 10.

գրություն. նույնը վերաբերում է նաև երաժշտությանը: Երբեմն ինձ մեղադրում են, թե իբր իմ նկարները անհասկանալի են: Բայց բանն այն է, որ նրանցում փնտրում են սյուժեի բացատրություն, ի՞նչն էլ հենց նրանցում բացակայում է...»²⁵: Մեկ այլ դեպքում նա ասում է՝ «Գեղանկարչության մեջ պետք է ձգտել երաժշտական ներշնչման և ոչ թե գրական նկարագրության»²⁶: Եվ իսկապես, նույնիսկ այն դեպքերում, երբ ինքը՝ Գոգենը, գրական-պատմողական վերնազրեք է դնում իր նկարներին, դարձյալ հարազատ է մնում այդ տեսակետին՝ ներկայացնելով պարզ-տեսողական իրադրություններ: Պոստիմպրեսիոնիզմի մեկ այլ կարկառուն ներկայացուցիչ՝ Սեզանը, որ սկզբունքորեն չի ընդունում Գոգենի արվեստը, սյուժեի հարցում պաշտպանում է ճիշտ և ճիշտ նույն տեսակետը: «Կերպարվեստագետը,—ասում է նա,—պետք է զգուշանա գրականության ազդեցությունից, որը այնքան հաճախ դեղանկարչին շեղում է իր իսկական ուղուց՝ բնության կոնկրետ ուսումնասիրությունից, և նրան ստիպում խճճվել անպտուղ սպեկուլյացիաների մեջ»²⁷: էստակցի վարպետը այսպիսով տեսականորեն բացարձակապես ժխտում է գրական-նկարագրականը գեղանկարչության մեջ և ստեղծագործական պրակտիկայում հետևողականորեն կիրառում իր հավատամքը:

XX դարի մի շարք ականավոր նկարիչներ, ինչպես, օրինակ, Շագալը, Պիկասոն, չընդունեցին հոշա-

²⁵ «Мастера искусства об искусстве», III, М., 1934, стр. 335.

²⁶ П. Гоген, Ноа-ноа, М., 1918, стр. 33.

²⁷ «Мастера искусства об искусстве», III, стр. 220.

կավոր նախորդների այդ տեսակետը: Նրանք որդեգրեցին և յուրաքանչյուրը յուրովի զարգացրին գրական-պատմողական սյուժետավորման սկզբունքը՝ Լեոնարդոյի ու Ռաֆայելի ելակետը նկատի առնելու հետ միասին չմոռանալով նաև Երոնիմ Բոսխի ու Պիտեր Բրեյգելի ելակետը: Պիկասոն բացեիբաց ասում է՝ «Ինձ երբեք չի վախեցրել սյուժեն»²⁸,—ստեղծելով խորասլես սյուժետային պատկերներ և ուրիշ նկարիչների արվեստում էլ գնահատելով սյուժետականությունը:

Սակայն XX դարի նույնքան զորեղ ու հեղինակավոր այլ արվեստագետներ ճիշտ գտան Գոգենի ու Սեղանի համոզմունքը՝ սյուժետայնությունը որակելով իբրև հետամնացություն ու անախրոնիզմի արտահայտություն: Մատիսը, օրինակ, պրակտիկայում ստեղծելով ազատ արաբեսկ-պատկերներ, գրում է՝ «Պատմության դեպքերի պատկերումը գեղանկարչության գործը չէ. այդ մասին կարելի է կարդալ գրքերում»³⁰: Մեր դարի խոշորագույն նկարիչներից նույն դիրքորոշումն ունեն նաև Ժորժ Ռուոն, Ժորժ Բրաքը, Մարտիրոս Սարյանը: Եվ հայ վարպետի հետևյալ միտքը կարծես թե ասված է բոլորի անունից՝ «Այսպես կոչված գրական սյուժեն ես չեմ ընդունում գեղանկարչության մեջ: Գեղանկարչությամբ սյուժե պատմելը литература է: Ինձ թվում է, թե այդպիսի սյուժեն խանգարում է նկարի ընկալմանը: Երբ ես սյուժետային, ինչպես ասում

²⁸ «Мастера искусства об искусстве», т. 5, первая книга, М., 1969, стр. 314.

³⁰ «Матисс» (Сборник статей о творчестве), стр. 25.

են, թեմատիկ-կոմպոզիցիոն կտավ եմ նայում, աշխատում եմ չնկատել նրանում եղած պատմվածքը, գրականությունը: Ուրիշները սիրում են սյուժեներ հաղորդել նկարներով: Ես միշտ էլ գիտակցաբար խուսափել եմ դրանից: Ճիշտ եմ համարում տեսարանի անմիջական, պարզ ներկայացումը»³¹: Իսկապես, նա պատկերի թեմատիկ միասնությունը ստեղծում է ոչ թե ֆիգուրների կոնկրետ սյուժետային փոխհարաբերումով կամ որոշակի նախապատմություն ընդգրկող գործողությամբ, այլ ներկայացվող պահի ուղղակի ցուցադրմամբ: Դեռևս ստեղծագործական կյանքի վաղ տարիներին (1904—1908), երբ նկարում էր «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը, առաջնորդվում էր այս սկզբունքով՝ նույնիսկ եթե պատմողական սյուժե ենթադրող վերնագիր էր կարգում իր պատկերին: Ահա, օրինակ, այդ շարքի տիպական գործերից մեկը՝ «Հեքիաթը» (1908): Աղջկա և պատանու ֆիգուրներով, ծառերով, թռչած ու ճախրող թռչուններով, անտառային հոծ մասսայով ու հեռվում երևացող մարդկանց կերպարանքներով, Սիս-Մասիսը հիշեցնող սարերով ֆանտաստիկ ու խորհրդավոր տեսարան է: Բոլոր ֆիգուրները տրված են ակնարկով, մշուշապատ ու անսովոր: Նրանց միջև սյուժետային ոչ մի կապ չկա: Ստեղծված է հեքիաթային մի տրամադրություն, և նրանք առանձին-առանձին միասնաբար ծառայում են այդ տրամադրությանը: Սարյանը հաղորդում է թեմայի ընդ-

³¹ Վ. Մաքսիմյան, Հակոբ Կոչոյան, Երևան, 1971, էջ 150:

հանուր գաղափարը, ընդհանուր կերպարային մթնոլորտը: Ե՛վ մարդիկ, և՛ թռչուններն ու պեյզաժը կապակցված են հենց այդ տեսակետից: Այդպիսին են և 1910-ականների նրա բաղմամֆիզուր պատկերները: Նշանավոր «Փյունիկյան արմավենին», օրինակ, ընդգրկում է փողոցի մի հատված, տափակ կտուրներով տներ, կախված պտուղներով մեծ արմավենի, տարբեր կեցվածքներով մարդկանց ու կենդանիների ֆիզուրներ: Դարձյալ՝ սյուժետային ոչ մի կապ, ոչ մի պատմություն: Երկրի հատկանշական գծերը միավորելով ու խոշոր ընդհանրացմամբ՝ Սարյանը ստեղծել է հավաքական կերպար, Եգիպտոսի համապարփակ «դիմանկարը»:

Այլ ելակետ ունի Սարյանը, երբ դիմում է գրական այս կամ այն ստեղծագործության իլյուստրացմանը: Այստեղ նա հետևում է տեքստի սյուժետային ընթացքին, աշխատում է անել այնպես, որ նկարները հաջորդաբար ու ճշգրիտ արտացոլեն պատումը իր ամբողջությամբ, իր էվոլյուցիայի կոնկրետ ընթացքով: Օրինակ կարող է ծառայել Ֆիրդուսու «Ռոստոմ և Սոհրաբ» պոեմի նրա հայտնի ձևավորումը: Պարսկական մանրանկարչության յուրովի ոճավորման միջոցով ստեղծված գծանկարները, որ չափազանց պեղնցիկ են և արտացոլում են պատմական միջավայրի ու ժամանակաշրջանի հավաստի մթնոլորտը, ամենայն հետևողականությամբ ներկայացնում են գրական տեքստի կարևոր դիպվածները:

Ուստի սխալ կլինե՞ր կարծել, թե Սարյանը առհասարակ ժխտում է գրական սյուժեն և իլյուստրատիվ-

նկարագրական մեթոդը կերպարվեստում: Գրական սյուժեն չի ընդունում կերպարվեստի ինքնուրույն երկում: Այստեղ է, որ Սարյանը բացասում է «գրական» հիմքը և պահանջում աշխարհի գեղանկարչական, այսինքն՝ ընդհանուր-կերպարային, արտացոլումը,— հանդես գալով հակասյուժետականների բանակում, նոր ժամանակների ըմբռնումով Զիորջիոնեից սկիզբ առած և պոստ-իմպրեսիոնիստների կողմից վերջնականորեն բանաձևված տեխնիկայի հետևորդ:

Դ

Սարյանի ստեղծագործության մեջ քանակապես մյուս ժանրերի նկատմամբ չնչին գերակշռություն ունի զուտ պեյզաժը: Սակայն որակական առումով որևէ տարբերություն տեսնել նրա պեյզաժների, կենցաղային մոտիվներով բնապատկերների, նատյուրմորտների, դիմանկարների, մոնումենտալ պաննոների միջև՝ անհնարին է: Նա չի ընդունում «կարևոր ու երկրորդական ժանրեր», հավասարապես սիրում է աշխատել բոլոր ժանրերի ասպարեզում: Արժեքի որոշման հիմնական չափանիշ ունենալով զուտ արվեստայինը, նա գրում է՝ «Արվեստի լավ գործը մնում է լավ՝ անկախ իր տեսակից, ժանրից, չափից ու տեխնիկայից»³²: Այսուհանդերձ նրա խորհրդածություններում պորտրետի մասին խոսվում է ավելի հաճախ, ավելի շեշտված նախանձախնդրությամբ

³² «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 165:

ու հանգամանալից, քան մյուս ժանրերի վերաբերյալ: Անմիջապես աչքի է զարնում, որ «պորտրետի ճակատագրի» ծանոթ հարցին նա հատուկ նշանակություն է տալիս: Եվ թե ինչով է բացատրվում Սարյանի արտակարգ հետաքրքրությունը այդ ժանրի նկատմամբ, թե ինչն է անհանգստացրել-գրգռել նկարչին, որ նա տեսականորեն մանրամասն ու բարձրաձայն արտահայտվում է իր՝ որպես պորտրետիստի փորձի մասին, ունի իր պատճառը:

XIX դարի վերջերից սկսած,—լուսանկարչության գյուտից հետո և նկարչության մեջ պատկերվող օբյեկտի հանդեպ «կամայական» վերաբերմունքի ուժեղնացմանը համեմատ,—բազմաթիվ նկարիչներ, արվեստի քննադատներ ու էսթետիկներ այլևս հնացած համարեցին պորտրետի ժանրը: Այս տեսակետը գնալով ավելի ու ավելի ընդլայնեց իր սահմանները: XX դարի առաջին երկու տասնամյակում, արդեն, Եվրոպայի գեղարվեստական գլխավոր կենտրոններում, որոշ ստեղծագործող պրակտիկների ու տեսաբանների կողմից պորտրետը ուղղակի համարվեց մեր օրերի էսթետիկական պրոբլեմները լուծելու համար մեռած ժանր՝ սրանից հրաժարումը համարելով ոչ միայն բնական, այլև պարտադիր բոլոր նրանց համար, ովքեր արվեստը դարգացնելու ցանկություն ունեն:

Ահա այս միտումն էր, որին լուելյան (ստեղծագործական պրակտիկայով) կամ բարձրաձայն (մամուլում հանդես գալով) դեմ դուրս եկան Սարյանին սերնդակից ու հաջորդ սերնդի խոշոր նկարիչներ: Նրանք պահ-

պանեցին իրենց անմիջական նախորդների, օրինակ՝
Վան Գոգի, սերը դիմանկարչության հանդեպ, ամեն
մեկը յուրովի ըմբռնելով ժանրի դերն ու նշանակու-
թյունը: Այստեղ բավական է հիշել Պիկասոյին, մար-
դու, որը հենց բնորդի արտաքինի հանդեպ վերին աս-
տիճանի «կամայաբար» վերաբերվող նկարիչներից է:
Տարիների հետ նա հաճախակի փոփոխել ու փոփո-
խում է իր արվեստի ոճաձևաբանական խնդիրները,
երբեմն կտրուկ անցնելով մի սկզբունքից մյուսին,
շատ դեպքերում նույն օրը նկարելով բազմաթիվ տե-
ւակետներով իրարից բոլորովին տարբեր երկեր: Բայց
ոչ մի պահ չի մոռացել ու չի մոռանում դիմանկարը՝
միշտ էլ գտնելով ժանրի բացահայտման մի նոր, հե-
տաքիրքիր ելակետ, իր բազմաթիվ ու բազմաբնույթ
պորտրետներում առաջադրելով ու վճռելով դարաշրը-
ջանին հուզող ընդհանուր-փիլիսոփայական, կոնկրետ
էթիկական, էսթետիկական, սոցիալ-հոգեբանական
պրոբլեմներ: Ինչպես այլ ժանրերի գործերում, այնպես
էլ դիմանկարներում Պիկասոն մեծ ազատությամբ ու
լիաբուռն կերպով արտացոլում է իր փոթորկուն ներաշ-
խարհը, իր ցավն ու տառապանքը, իր կիրքն ու ընդ-
վրդումը, իր մերժող ու հաստատող ոգին: Կամ Մատի-
սը, որ քիչ դիմանկարներ է արել և դիմանկարչի ա-
ռանձին կիրք չի ցուցաբերել, այնպիսի լուրջ վերա-
բերմունք է ցուցաբերել այս ժանրի նկատմամբ, ինչ-
պիսին ունեցել է կենցաղային այլաբնույթ պատկեր-
ների, պաննոների, նատյուրմորտների, նյու-երի հան-
դեպ և այն քիչն էլ, որ արել է դիմանկարչության աս-

պարեզում, արել է փայլուն կարողութեամբ և շարա-
դրել է պորտրետի իր ըմբռնումը՝ նույն դեմքը դրոշ-
մելիս արտաքին ճշգրտությունը զանց առնելու և ամեն
անգամ տարբերություններով նկարելու, բայց օբյեկտի
«ներքին ճշմարտությունը» բացահայտելու իր էսթե-
տիկան³³։ Պորտրետի վերաբերյալ նույն դրական վե-
րաբերմունքն ունեն համաշխարհային գեղանկարչու-
թյան խոշոր այլ նկարիչներ և նրանց մեջ այնպիսիք,
որոնք կոչումով պորտրետիստ չեն և ոչ էլ ստեղծել
են այդ ժանրի որևէ գործ։

Սարյանը, ահա, մեր դարում պորտրետի ժանրը
պահպանելու և զարգացնելու այդ տենդենցի խոշորա-
դույն ներկայացուցիչներից է։ Նա բնականից օժտված է
պորտրետիստի բացառիկ ունակությամբ և ունի, ինչպես
տեսանք, մարդակենտրոն մի «տիեզերաբանություն»,
որը ի վերուստ տրված է, ասես, հենց պորտրետիստ
լինելու համար։ Սարյանը նկարել սկսել է ուշ, արդեն
միջնակարգն ավարտելուց հետո, և ինքնաբերաբար
(նույնիսկ շրջապատի բացասական վերաբերմունքի
պայմաններում) կոնկրետ անձնավորությունների դեմ-
քեր նկարելով³⁴։ Այնուհետև, մասնագիտական կրթու-
թյուն ստանալիս, պորտրետիստի բնական այդ ընդու-
նակությունն ու հակումն էր, որ նրան մղեց Վալենտին
Սերովի արվեստանոցը։ Ուսումնառությունից հետո
պորտրետի ժանրի հանդեպ սերը մնացել և նոր իմաստ

³³ *Տե՛ս* А. Матисс, Точность не есть правда, «Матисс»,
(Сборник статей о творчестве), стр. 69—74.

³⁴ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 39—40։

է ստացել նկարչի հասունացման հետ մեկտեղ, երբ նա բնության ինքնազրսեւորման մեծագույն ակտը համարեց մարդուն՝ անընդհատ խորհելով նրա մասին՝ թե՛ իր ընդհանուր-փիլիսոփայական գաղափարի մեջ, թե՛ իր կոնկրետ-անհատական դրսեւորումներում: Գտնելով, որ մարդ-էակի ընդհանուր բնությունը, նրա արտաքին-ֆիզիկական տեսքը և եղակի հոգեբանական էությունը հնարավոր է ամենից ավելի խորը արտացոլել հենց պորտրետում, Սարյանը ընդվզում է դիմանկարչության հանդեպ եղած յուրաքանչյուր բացասական վերաբերմունքի դեմ և առիթը բաց չի թողնում գրավոր ու բանավոր խոսքով արտահայտվելու այդ ժանրի մասին:

Պորտրետի ստեղծման առաջին լուրջ դժվարությունը Սարյանը համարում է բնորդի «հաղթահարումը», հաղթահարումը հետևյալ իմաստով: «Ինձ,— նշում է նկարիչը,— հաճախ խանգարում է ինքը՝ նկարվողը: Մարդը վաղօրոք գիտե, որ իրեն նկարելու են և քիչ է մնում հայելու առաջ զանազան պողաներ փորձի»³⁵: Եվ նախապես «մշակված» որևէ կեղծ, սառած ու բովանդակազուրկ դիմակով էլ ներկայանում է նկարչին: «Նման դեպքում,— շարունակում է Սարյանը,— ասում եմ, որ այսօր մենք չենք աշխատելու»³⁶: Իհարկե, մեկ ուրիշ նկարչի կարող էր հետաքրքրել այդպիսի վիճակը, և նա կարող էր ցույց տալ, թե ինչպես է մարդ կեղծում իրեն ու ստեղծել գրոտեսկային հատ-

³⁵ М. Сарьян, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.

³⁶ Նույն տեղում:

կանիշներ ունեցող ուշագրավ կերպար (համաշխարհային դիմանկարչության պատմության մեջ կան այդպիսի գործեր), բայց Սարյանին չի հետաքրքրում այդ: Նա միշտ որոնում է կայուն ճշմարտությունը՝ բնորդին արտացոլելով իր ֆիզիկական ու հոգեկան արատներով ու բարեմասնություններով, բնավորության ուժեղ ու թույլ կողմերով, և ըստ գերակշռության հատուկ շեշտելով այս կամ այն հատկանիշը: Հատկապես այն դեպքերում, երբ Սարյանը տվյալ բնորդին ճանաչում, սիրում, բարձր է գնահատում իբրև անձնավորություն, ամեն կերպ աշխատում է ցրել նկարվելու պահին նրա դեմքի շինծու, իր էության հետ աններդաշնակ արտահայտությունը, ինչը հակասում է նրա մասին նկարչի ունեցած պատկերացմանը և խանգարում աշխատել³⁷: Ասել իսկությունը մարդ արարածի մասին, իր ամբողջ բազմազանության ու միասնականության մեջ՝ ահա Սարյան-դիմանկարչի դերը: Որպես այդպիսին էլ նա անողոր է այնքան, որքան և՛ շիտակ:

Պորտրետ անելիս Սարյանը հասնում է հոգեբանական ազդեցության այն աստիճանին, երբ բնորդը լիովին ազատագրվում է նկարվելու վիճակում իրենից անկախ առաջացած կաշկանդվածությունից: Այդ պայագայում, արդեն, նա ընդունում է իր բնական, ողջ կյանքում օրգանապես մշակված-հիմնավորված պոզան, ինքնաբերաբար կատարում է իր սովորական ու կայուն ժեստը, միմիկան, որոնք հոգեկան յուրատիպ

³⁷ Մանրամասն տե՛ս Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:

պրոցեսի արտահայտություն են և բացահայտում են նրա ներաշխարհը: «Ինձ,—ասում է Սարյանը,—հարկավոր է կենդանի,... հենց տվյալ մարդը: Ես երբեք նրան չեմ պարտադրում որևէ պողա, որովհետև յուրաքանչյուր մարդ ունի իրեն հատուկ, բնորոշ պողան: Որպեսզի բնորդին լիապես ազատեմ ամեն մի արհեստականությունից, ես անընդհատ խոսում եմ հետը և ղրույցը տանում այն ընթացքով, որը նրան ամենից ավելի է հետաքրքրում»³⁸: Բնորդի մեջ անհատականն ու անկրկնելին որսալու մտածողություն է սա, որ հատուկ է համաշխարհային նկարչության շատ ներկայացուցիչների:

XX դարի բազմաթիվ նկարիչներ ու տեսաբաններ նմանության հարցը պորտրետում համարում են հնացած ու ավելորդ: Տվյալ անձնավորության, այսպես կոչված, «հավերժացումը» (պատվիրատուի, նկարվողի պահանջ) վերապահելով լուսանկարչությանը և խնդիրը այդպիսով համարելով լուծված, նրանք իրենց ազատում են նման նկարելուց: Արդեն մեր հայտնի արվեստագետները տարիներին ֆուտուրիստները ասում էին, թե «պորտրետը բոլորովին էլ չպետք է նման լինի բնորդին»⁴⁰, ի սկզբանե այստեղ շտեպնելով որևէ պրոբլեմ: Ողջ կյանքում դեմ ելնելով առարկաների

³⁸ «Творчество», 1936, № 9.

³⁹ «Мастера искусства об искусстве», т. 5, первая книга, стр. 40.

⁴⁰ Я. Тугенхольд, Проблемы и характеристики, Пг., 1915, стр. 55.

պատճենահանմանը, բացասելով հայեցվող ձևերն ու գույները մանրակրկիտ ճշգրտությամբ նկարելու եղանակը, իրականությունը այսպես կոչված, «վերարտադրելու» մեխանիստական էսթետիկան, Սարյանը միաժամանակ արվեստում լուրջ տեղ է հատկացնում նմանությանը: Ասելով, թե «առանց նմանության առհասարակ արվեստ չկա»⁴¹, նա չի հասկանում «ֆոտոգրաֆիզմը» և դատապարտում է այն մարդկանց, ովքեր «մոռանում են, որ ապարատի օբյեկտիվը տալիս է արտաքինը»⁴²: Սարյանի պատկերացումով, պորտրետը բնորդի ճշմարտացի ներաշխարհն ու անհատականությունը բացահայտում է նրա արտաքին տվյալների մեջ ու վերջիններիս հավաստի, նման ու համոզիչ նկարման միջոցով: Այս է, ահա, պորտրետային կերպար ստեղծելու սարյանական կարևոր սկզբունքներից մեկը: «Անկասկած,—նշում է նա,—նման նկարելը միայն ցանկության կամ տեսականորեն գիտակցելու արդյունք չէ: Դրա համար պետք է բնատուր ձիրք ունենալ անպայման: Բայց ամեն մի բնատուր ձիրք պահանջում է իր մշակումը, հղկումը, զարգացումը»⁴³: Հասկանալի է, որ այստեղ նա նկատի է ունեցել ոչ թե մեխանիկորեն նմանահանելը, որը կարող է սովորել յուրաքանչյուր մարդ, այլ իր հասկացած՝ բնորդի ներքին հատկանիշները նրա արտաքին հատկանիշների մեջ բացահայտելու և գնահատելու իմաստով:

⁴¹ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 152:

⁴² Նույն տեղում, էջ 151:

⁴³ Նույն տեղում, էջ 152:

Ահա այդ երկու պայմանները բավարարելուն՝ բնորդին նախնական կաշկանդվածությունից հանելու, նրա բնական պողան վերականգնելու և նման նկարելու կարողությունը ունենալու դեպքում է, Սարյանի ըմբռնումով, որ նկարիչը կարողանում է հերոսին (բնորդին) դիտել հոգեկան ակտիվ շարժման պրոցեսում: Իսկ այս հանգամանքը նա համարում է ամենաանհրաժեշտը իսկական պորտրետ ստեղծելու համար: Նույնիսկ եթե տվյալ անձնավորությունը շատ լավ է ճանաչում նախապես (ինչը նա համարում է կարևոր պորտրետային խորը և ամբողջական կերպար ստեղծելու համար), դարձյալ խիստ անհրաժեշտ է համարում այդ երկու պարագան: Օրինակ, մոտ ընկերոջը՝ Եղիշե Չարենցին նկարելիս, որին ինքը հիանալի ճանաչում ու սիրում էր մի անսահման ջերմությամբ, առաջին սեանսը սկսելու պահին նկատելով, որ բանաստեղծը կաշկանդված է և նրան այդ վիճակից դուրս բերելու համար ճիգեր թափելուց հետո արդյունքի չհասնելով, հայտարարում է, որ հանկարծ շուգեցավ այդ օրը աշխատել և կնկարի վաղը⁴⁴:

Եվ այդպես, նկարիչը համառորեն որոնում է բնորդի ներքին հոգեկան շարժումը և նույնը պահանջում ուրիշ նկարիչներից, որովհետև՝ «Մարդուն,—նշում է նա,—որպես կանոն ամենից վառ բնորոշում է նրա մտքի ընթացքը, զգացմունքների զարգացումը: Եվ նկարչի խնդիրն է բռնել այդ ընթացքը, ընկալել

⁴⁴ Տե՛ս Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:

պատկերվող կյանքի էությունը»⁴⁵: Ահա այդ ընթացքը բացահայտելու նպատակով է, որ Սարյանը սկսում է խոսել բնորդի հետ նրան ամենից ավելի հետաքրքրող թեմաներով: Եվ այս պարագայում է, որ «բնորդը աշխուժանում ու մտնում է ներքին ստեղծագործական լարվածության մեջ»⁴⁶, և երբ Սարյանը հանգում է այն պահին, երբ բնորդը «լուսավորված է ստեղծագործական մտքով»⁴⁷, նկարում է նրան: Այդ է պատճառը, որ բազում տարիների ընթացքում նրա ստեղծած բազմաթիվ պորտրետներն այնքան բովանդակալից, համոզիչ ու տպավորիչ են:

Պետք է նկատի առնել, որ պորտրետի մասին ունենալով այդպիսի միանշանակ տեսական կոնցեպցիա և ողջ կյանքում հարազատորեն կիրառելով այն, Սարյանը բնորդի անհատականությունը բացահայտելու առումով հասել է բացառիկ բազմազանության: Նրա մեծ քանակությամբ գործերում երկու իրար կրկնող դիմանկար չեք գտնի այնպես, ինչպես կյանքում երկու իրար կրկնող անձնավորություններ չկան: Բայց տեսական ընդհանուր կոնցեպցիայով կատարված երկերի մեջ մեկ սկզբունքային տեսակետից ակնհայտորեն դրանք բաժանվում են երկու մասի: Տարբերություն, որ պայմանավորված է առհասարակ Սարյանի աշխարհայացքում նկարային իրականություն ստեղծելու դավա-

⁴⁵ М. Сарьян, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.

⁴⁶ «Творчество», 1936, № 9.

⁴⁷ М. Сарьян, Автобиографические ведения («Выставка произведений М. Сарьяна», М., 1936).

նանքի որոշ կարևոր ասպեկտների փոփոխությունը: Դիմանկարման վերը շարադրված ելակետերը և ընդհանուր-հոգեբանական միտումը (բնորդի նմանության պահպանում ու ներաշխարհը բացահայտելու պահանջ, անհատական անկրկնելի հատկանիշների շեշտում և այլն) նկարչի էվոլյուցիայի ամբողջ ընթացքում նույնն է: Բայց, երբ դիտարկում ենք Սարյանի 1910-ական թվականների դիմանկարները, ապա ակնհայտ է դառնում, որ դրանք ունեն յուրովի «միֆոկոսմիկական» բնույթ, ինչը լրիվ բացակայում է 1920 թվականից հետո նրա նկարած պորտրետներում: Կարելի է հիշել, օրինակ, Սարյանի «Ալեքսանդր Մատուրյան» (1915) դիմանկարը, որը մի, եթե կարելի է ասել, եռաշերտ-եռաթեք կտավ է: Մոտիկից ճանաչած լինելով բնորդին, նկարիչը փայլուն կերպով վերարտացուլել է Մատուրյան-անհատի արտաքին հատկանիշները, որոնց միջոցով տրված է «կատարյալ արտիստ մարդու ներքին էությունը»⁴⁸: Պորտրետում ակնհայտ է բովանդակության երկրորդ շերտը, այն, որ կտավը մարմնավորում է հայ ազնիվ մտավորականի հավաքական կերպարը իր տիպական գծերով: Դիմանկարի երրորդ շերտը ասոցիատիվ (և նույնքան ակնառու) բնույթ ունի: Կերպարը դիտողի երևակայությունը տանում է դեպի առաքյալների հոգևոր-աշխարհը, ոչ քրիստոնեական կոնկրետ առաքյալներից որևէ մեկի, այլ համաժամանակյա գերմարդ-գերհանճարի

⁴⁸ Մանրամասն տե՛ս Մ. Սարյան, Դրառումներ իմ կյանքից, էջ 158:

ընդհանրացված-աբստրակտ այն տիպը, որը առերե-
 վույթ հանդես է գալիս պատմության կիզակետային
 պահերին և լուսավորում մարդկության ճանապարհը՝
 նորովի իմաստավորելով նրա տեղն ու դերը տիեզերքի
 անսահմանության մեջ: Այդպես էլ, օրինակ, «Գարե-
 դին Լևոնյան» (1912) դիմանկարում,—բնորդի տիպա-
 ժային-հոգեբանական, անհատական ու հասարակա-
 կան երկակի սուր բնորոշման հետ մեկտեղ դիտողին է
 նայում կարծես հաղարամյակների ընթացքում ժողո-
 վրդի երեակայության մեջ կերպավորված, առասպե-
 լածին կամ էպոսային-տիտանական, մեծ կատակլիզմ-
 ներից հետո մարդկությունը շարունակող ուժ, համա-
 տիեզերական հարմոնիան իր մեջ կրող մի էակ: Կամ՝
 «Աղջկա գլխանկարը» (1912), որը անհատական-ան-
 կրկնելի հատկանիշների և ընդհանրապես արդեն հա-
 սուն աղջկա սիրո ներքին պոռթկումը արտահայտելու
 հետ մեկտեղ դիտողի երեակայությունը տանում է դե-
 պի միֆական, բոցի պես անձև ու հավերժաբար խու-
 սափուկ Լիլիթի կերպարը՝ կնոջ փախչող ու հավերժա-
 բար վերահայտնվող խորհրդավոր և անբացատրելի
 կերպարը: 1910-ական թվականների այս և մյուս դի-
 մանկարների համեմատությամբ 1920 թվականից հե-
 տո նկարված պորտրետները մարդուն մեկնաբանում
 են որպես հոդեղեն, շոշափելիորեն աշխարհիկ էակ՝
 առանց որևէ միֆական կամ առասպելային գծերի:
 Այդպիսին է և՛ նազանքով լի, հմայիչ ու արտիստա-
 կան «Արուս Ոսկանյանը» (1924), և՛ առնական ու կըր-
 քոտ, բեմի հսկա «Վահրամ Փափաղյանը» (1924), և՛

խոհուն, մտածկոտ ու վշտոտ «Ավետիք Իսահակյանը» (1929), և՛ գեղանի ու պայծառ «Լուսիկ Սարյանը» (1922), և՛ հանդարտաբարո ու ներամփոփ, գիտության մարդու հոգնությամբ ու ներքին բովանդակությունից մեղմորեն լուսավորված «Ստեփան Մալխասյանցը» (1943) և այլն, և այլն, որոնք մի-մի գլուխգործոցներ են և արտահայտում են Սարյանի պորտրետային էսթետիկան:

Այսպիսով, դեմ գնալով մեր դարի սկզբին արդեն լայնորեն իշխող այն տեսակետին, ըստ որի պորտրետը սահմանափակում է ստեղծագործական ազատությունը, տեղ չի թողնում նրա երևակայության անկաշկանդ թռիչքի համար և այլն, Սարյանը այն համոզմանն է, որ իբրև նկարչի էսթետիկական ինքնարտահայտման միջոց-օբյեկտ պորտրետը ընձեռում է նույն հնարավորությունները, ինչ մյուս ժանրերը: Դիմանկարը նա համարում է մարդու ներաշխարհի բացահայտման, արժեքավորման ու մեծարման ամենաուղղակի միջոցը՝ այս տեսակետից հանդիսանալով Վերածրնության մեծ վարպետների մեծ հետնորդ:

Ե

Սարյանի խորհրդածություններում, ինչպես նրա արվեստում, էական տեղ է գրավում գույնը: Վերջինիս նկատմամբ սերը, նկարչի հավաստիացմամբ, իր մոտ սկիզբ է առել ոչ թե գեղանկարչությանը ծանոթանալուց, ապա և որպես պրոֆեսիոնալ դրա կազմիչ տար-

րերի էսթետիկական արժեքը զիտակցելուց հետո, այլ այն օրերից սկսած, երբվանից հիշում է իր գոյությունը: Գույնի այն պատկերացումը, որ մենք տեսնում ենք նրա ստեղծագործության մեջ և դատողություններում, հիմնավորապես սաղմնավորվել է նկարչի մանկության օրերին: «Մաքուր, հնչեղ, բազմազան գույների սերը,—ասում է Սարյանը,—ինձ մոտ ծնունդ է առել... մանկությանս տարիներին: Դեռ 3—4 տարեկան ես վազվելում էի մեր տան շրջապատի դաշտերում, հրձվում էի բազմապիսի ծաղիկների, թիթեռների, բզեզների գույներով: Արևի ճառագայթների ներքո նրանք շողշողում էին մարգարիտների նման: Հեքիաթային այս գույները հոգիս լցնում էին մի անասելի խանդավառությամբ: Դրանցից ստացած տպավորությունը այնքան ուժեղ էր, որ ողջ աշխարհը, բոլոր առարկաները, բոլոր երևույթները, անգամ «ամենասանգույն իրերը» տեսնում էի բորբոքուն գունահարաբերություններով: Նկարչի իմ պալիտրան ծնվել է, փաստորեն, այդ տարիներին»⁴⁹:

Սարյանը գույնը համարում է տիեզերքի էության կարևոր դրսևորումներից մեկի՝ լույսի հատկանիշ: Գույնը, ուրեմն, հանդես է գալիս ոչ այլ կերպ, քան իբրև գունալույս, որ իր անվերջ բազմազանության մեջ մեկմիասնական է որպես սարյանական աշխարհի պանթեիստական սուբստանցի ինքնաճառագայթում: Նվ այնքանով, որքանով մարդը հանդիսանում է տիեզերքի, նույնն է թե ունիվերսալ գեղեցկի կոնկրետ

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 10:

դրսևորումներից ամենակատարյալը, ուստի հենց նրան էլ տրված է գունալուսը ոչ միայն բնության մեջ իր ֆիզիկական գոյությունը բնազդաբար իրականացնելու համար, այլև որպես իր ինտելեկտուալ-հոգեկան աշխարհը արտահայտելու միջոց: Գույնը այսպիսով հանդես է բերվում որպես մարդու բնահոգեկան էությունը դրսևորող երևույթ ու նրան տրված մեծագույն պարզե-ներից մեկը՝ «Գույնը իսկական հրաշք է,—գրում է Սարյանը,—գույնի զգացումը մարդու բարձրագույն հրճվանքներից է: Դա երջանկություն է»⁵⁰: Սարյանը ունի գույնի՝ ոչ միայն իբրև օբյեկտիվ երևույթի, այլև մարդու մեջ ու մարդու միջոցով իր ալլակեցությունը գտնելու մարդկային սուբյեկտի բացահայտումը իրականացնող ֆակտորի գաղափարը:

Նկարիչը գույնը դիտում է որպես կոլտուր-պատմական երևույթ սկսած այն ժամանակվանից, երբ մարդը իր զարգացման որոշակի էտապում թևակոխել է քաղաքակրթության պրոցեսը, երբ կատարել է որոշ երանգներով արվեստ ստեղծագործելու իր նախնական քայլերը: Այնուհետև գույնը շարժման պրոցես է ապրում: Եվ հենց դրանով էլ պայմանավորված է գույնի կրած մեծ փոփոխությունների առկայությունը պատմության էվոլյուցիայի հետ միասին: Իբրև հասարակական երևույթ, անկախ իր փոփոխականությունից, գույնը մշտակալուն իմաստով անփոխարինելի արժեք ունի մարդկային կյանքում: Եվ այդ տեսակետից պաուզա պատկերացնելն անհնար է: Իզուր չէ, որ նկա-

⁵⁰ Նույն տեղում:

• րիշը գրում է՝ «Գուշներ՝ առհասարակ մարդկային գործունեության և մասնավորապես կուլտուրայի առարկան, նրա դրսևորման հիմնական մոմենտներից մեկն է»⁵¹։

Լայն առումով գուշներ, Սարյանի կարծիքով, ցիվիլիզացիայի գլխավոր արտահայտություններից և ցիվիլիզացիայի զարգացման կովաններից է։ Այն, իհարկե, կիրառվում է մարդու առօրյա կյանքի ողջ ընթացքում, նրա հոգեկան ու հասարակական գործունեության ողջ բազմաղանության մեջ։ Սակայն նկարիշը, ինչը և բնական է, ավելի հաճախ խորհրդածում է արվեստի մեջ գուշնի ունեցած ֆունկցիայի, գուշնի էսթետիկական դրսևորման մասին։ Դա էլ համարում է այն գրվածավոր շափանիշը, որով որոշվում է տվյալ դարաշրջանի ու տվյալ ժողովրդի կողմից գուշնի ընդհանուր հնարավորությունների յուրացման և օգտագործման մակարդակը որոշելու համար։ Եվ այստեղ է, որ Սարյանը առանձնացնում է գեղանկարիչներին, որոնք ոչ միայն ժառանգում են իրենցից առաջ ստեղծված գուշնի կուլտուրան, այլև հանդես են գալիս գուշնի պատկերացման սահմանները ընդլայնողի դերով, նորովի կրթում են հասարակության գուշնի զգացողությունը՝ բացելով նրա աչքերը այդ զարմանալի երևույթի նորանոր կողմերի հանդեպ, հարստացնելով գուշնի տեսության գինանոցը։ Այդ է պատճառը, որ Սարյանը

⁵¹ Նույն տեղում, էջ 88։

բացարձակ հմտություն է պահանջում արվեստագետից՝ գույների աշխարհում կողմնորոշվելու և երանգները հմտությամբ կիրառելու համար: «Նկարչության մեջ,—գրում է նա,—գույնը առաջնակարգ նշանակություն ունի: Եթե արվեստագետը գույնը չի զգում..., նրա «գեղանկարչական» գործերից տխրություն է բուրում: Նկարիչը պետք է սիրի իր ներկերը և կարողանա օգտագործել նրանց արագ ու մեծ զգուշությամբ... Նկարիչը իր սլաքիտրան պիտի դիտի որպես մի ծաղկանոց և կարողանա հմտությամբ, իսկական պարտիզպանի նման վերաբերվել նրան: Կարողանալ սլաքիտրայից քաղել գույներ, որոնք կտավի վրա դնելիս արտահայտեն ցանկացած ապրումը, բովանդակությունը՝ մեծ վարպետություն է: Գույնը պետք է արտահայտի մեր մեջ ապրող կյանքի բովանդակությունը: Մեր ստեղծագործական երևակայությունը մարմնավորվում է գույների ու ձևերի մեջ»⁵²: Այստեղ ամենայն հստակությամբ նշված են գեղանկարչության մեջ գույնի խոշոր նշանակության հարցը, երանգների միջոցով արվեստագետի էմոցիոնալ աշխարհը արտացոլելու և նրա սուբյեկտիվ-արտիստական անհատականությունը մարմնավորելու, ինչպես նաև առհասարակ մարդու մեջ առկա կյանքի օբյեկտիվ ու համընդհանուր բովանդակությունը կերպավորելու պահանջները,—պահանջներ, որոնք արդյունք են գույնի ավտոնոմ-գեղարվեստական ասպեկտը ընդգծելու և պանթեիստական աշ-

⁵² Նույն տեղում, էջ 159—160:

խարհայեցողության: Իսկապես այն, որ Սարյանը գտնում է, թե դույնը պետք է արտացոլի մարդու մեջ առկա կյանքի բովանդակությունը, իսկ կյանքը, ինչպես տեսել ենք, նկարչի կարծիքով հոգեֆիզիկական էություն է՝ բնորոշ է կոսմոսի և մարդու անքակտելի կապի մասին նրա տիեզերաբանական-պանթեիստական խորհրդածություններին:

Գույնի նմանահաման (изобразительный) արժեքը արվեստում Սարյանի տեսակետից ունի ռելյատիվ նշանակություն նրա էքսպրեսիվ արժեքի նկատմամբ, որը տվյալ նկարի գեղարվեստական որակի հիմնական գրասերումներից մեկն է: Գույնի էքսպրեսիվ ֆունկցիայի մասին խոսելիս նկարիչը ձգտում է պարզ բացատրությամբ բացահայտել մի շատ բարդ պրոցես, երբ բնության մեջ գունալույսի բազմազան երևակումների զգայման, ընկալման, ճանաչման և այդ ընթացքում դրանց մարդկայնացման ու հոգեկան արժեքի վերափոխման հետ կտավի վրա կազմակերպվում է արվեստի երկը: Այս առումով ևս Սարյանը զարգացնում է իր անմիջական նախորդների՝ պոստ-իմպրեսիոնիստների, մասնավորապես գոգենյան տեսակետը: Ֆրանսիացի գունանկարիչը խորհուրդ էր տալիս՝ «Դուք այս ծառը տեսնում եք կանաչ: Դրե՛ք, ուրեմն, կտավին ձեր պալիտրայի վրա եղած ամենագեղեցիկ կանաչը... Այս ստվերը ձեզ թվում է կապտին տվող: Նկարեցեք ամենակապո՛ւյտ գույնով...»⁵³: Սացույց է տալիս, որ Գոգենը ելնում էր բնությունից,

⁵³ П. Гоген, Ноа-ноа, стр. 37.

բայց նկարային արդյունքում ներկայացնում էր գույ-
 ների ինտենսիվացված ու երևակայական մի աշխարհ
 ամէլի, քան իրականի վերարտադրութիւնը: Նա տես-
 նում էր, օրինակ, ծառի՝ որպէս կանաչ գույն ունեցող
 մի բնական առարկայի ուժգնացված, ընդհանրացված,
 գեղարվեստորեն գեղեցկացված պատկերը: Մի այլ
 դեպքում Գոգենը գրում է՝ «Մաքուր գույն, և հանուն
 դրա պետք է զոհել ամեն ինչ: Մառի բնի լոկալ մոխ-
 րակապույտ գույնը դառնում է մաքուր կապույտ: Նույ-
 նը և մյուս երանգների հետ: Գույնի ինտենսիվութիւնը
 որոշում է ամեն մի առանձին գույնի բնույթը»⁵⁴: Գույ-
 նի այս էսթետիկան է, որ զարգացրին XX դարի մի
 շարք գեղարվեստական ուղղութիւնների ներկայացու-
 ցիչներ, այդ թվում և Սարյանը: Ահա թե ինչ է գրում
 նա՝ «Եթե նկարվող պեյզաժի որևէ առարկայի բնա-
 կան գույնը, ենթադրենք, կապույտ է, իսկ նկարի գու-
 նային ողջ համակարգը թելադրում է, որ այդ նույն
 առարկան պետք է կտավի վրա կարմիր (կամ այլ
 գույնի) լինի, ուրեմն հարկավոր է կարմիրի վերա-
 ծել»⁵⁵: Իզուր չէ, որ արվեստագետը ասում է, թե «նկա-
 րիչը գույնով ստեղծում է մի ամբողջ աշխարհ»⁵⁶:

Գոգենի և Սարյանի խորհրդածութիւններում
 պարզորոշ երևում է, թե ինչպիսի ընթացք է ունեցել
 գույնի էքսպրեսիվ ֆունկցիայի ըմբռնումը իրար շա-

⁵⁴ «Мастерская искусства об искусстве», т. 5, первая книга, стр. 169.

⁵⁵ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 11:

⁵⁶ Նույն տեղում:

քունակող XIX դարի և XX դարի առաջագիծ նկարչական տեղեկանքներում,— բնության մեջ եղած առարկայի գույնի ինտենսիվացումից ու երևակայական գեղեցկացումից դեպի պայմանականության ուժգնացում, ընդհուպ մինչև բացահայտ երանգափոխումը, նկարի իրականությունից և գունային համակարգից ելնելու փորձի ավելի անկաշկանդ կիրառում: Եվ գույնի ըմբռնման այս ընթացքը իր հերթին հաստատում է զգայելի ունակության ու նկարային աշխարհի ղուգահեռականության իդեան:

Սարյանը, բնականաբար, միանգամայն գեղանկարչի հայացք ունի գույնի նկատմամբ՝ «Գեղանկարելիս, — նշում է նա, — պետք է միաժամանակ և՛ գունանկարել, և՛ գծանկարել և ոչ թե գծանկարել՝ ապա գունավորել այն»⁵⁷: Միաժամանակ գծանկարելու և գունանկարելու իր այս պահանջի հետ միասին Սարյանը արդի գեղանկարչությանը ներկայացնում է մի այլ, իր տեսակետով չափազանց կարևոր պահանջ՝ «Բացի ընդհանուրի հետ ներդաշնակվելուց, — գրում է նա, — ամեն մի գույն պետք է ունենա որոշակիություն, պետք է ներգործի ուղղակիորեն՝ ընդգծուն իր սահմաններով ու հյութեղությամբ: Գույները կոնտեքստի մեջ պետք է կազմեն համահնչեղություն, բայց և չկորցնեն իրենց ինքնին արժեքը: Գույնը չպետք է խամրի իր միջավայրում, այլ պետք է ուժ ստանա նրանից»⁵⁸: Ասված է շատ պարզ, — գույները պետք է կազմեն մի համընդ-

⁵⁷ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

⁵⁸ «Գրառումներ իմ կյանքից», էջ 11:

հանուր ներդաշնակութիւնն և միաժամանակ չկորցնեն իրենց առանձնակի արտահայտչականութիւնը:

Բնույթով գունագեղ նկարչութիւնը Սարյանը շափաղանց անհրաժեշտ է համարում մեր էպոխայում: Ժամանակակից արվեստի ընդհանուր-հոգեբանական ֆունկցիայի իր՝ ըմբռնումը պրակտիկապէս իրագործելու համար նա անփոխարինելի է համարում գունային բազմազան ու հնչեղ ակորդները: Սրանք, արվեստագետի համոզումով, կարող են բարձրացնել դիտողի տրամադրութիւնը, վարակել նրան հրճվալից զգացումներով՝ անկախ տվյալ կտավի ընդգրկած թեմատիկ նյութից և այնտեղ պատկերված առարկաներից: Ստեղծագործութիւնն զունային համակարգը, ինքնին, իրենից ներկայացնում է արտահայտչական հզոր ուժ, որը ընկալման առաջին իսկ ակնթարթից սկսած որոշակի հունի մեջ է դնում դիտողի էմոցիոնալ-ինտելեկտուալ աշխարհը՝ ըստ այդմ էլ նրա հոգում հետզհետե ավելի ընդլայնելով ու խորացնելով գեղարվեստական կերպարի ազդեցութիւնն սահմանները,—մինչ մարդկային վեհ իդեալներով լիապէս ներշնչելու և ստեղծագործական ակտիվութիւնն մղելու աստիճանը: Սարյանը շատ բարձր է գնահատում համընդհանուր արվեստի պատմութիւնն այն էպոխաները, երբ ստեղծվել է գունագեղ գեղանկարչութիւնն և առավելագույնս սիրում է այն արվեստագետներին, որոնք օժտված են գունային մտածողությամբ ու գունակերպար ստեղծելու կարողությամբ: Նա հակված է դեպի բազմագույն, պայծառ, օպտիմիստական կոլորիտը և ներկայիս արվեստագետ-

ներին խորհուրդ է տալիս հատուկ լրջությամբ ուսումնասիրել անցյալի ու նոր ժամանակների նմանօրինակ գեղանկարչական ավանդները՝ հայացքը կոսմոս ուղղած, կոսմոսը յուրացնող աշխարհում ու ապագայի մարդու երևակայական աշխարհին բավարարություն տալու և նոր լիցք հաղորդելու համար:

Ինչպես իր նկարներում, այնպես էլ իր դատողություններում Սարյանը ինքնաբացահայտվում է ոչ միայն իբրև ի ծնե դուշնի բացառիկ զգացողությամբ օժտված ու մանկության օրերից ի վեր մաքուր և հրնշեղ երանգների հանդեպ անսահման սեր ունեցող անհատականություն, ոչ միայն որպես արևելյան ու եվրոպական գունըմբռնողության տրագիցիաներին քաջատեղյակ և կոնկրետ պոստիմպրեսիոնիզմի գունային էսթետիկան զարգացնող նորարար, այլև իբրև հաղաթամյակների ընթացքում իր ժողովրդի ստեղծած դիցաբանության, բանահյուսության, պոեզիայի ու մանրանկարչության բազում նմուշների հիմքում ընկած գունակերպավորման ազգային սկզբունքը բնազդաբար ու խորին գիտակցականությամբ շարունակող արվեստագետ: Հիշենք, թե որքան հրաբորբոր է հեթանոս նախնիներից մեզ հասած «Վահագնի ծնունդը»՝

Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,

Երկնէր և ծովն ծիրանի.

Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ.

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,

Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր.

Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ.

Նա հուր հեր ունէր,
Բոց ունէր մօրուս,
Եւ աշկունքն էին արեգակունք:

Աստօժ ծննդյան երեւակայական պատկերացումը
այստեղ գունատեսողական է: Սխալ չի լինի ասել, թե
«Վահագնի ծնունդը» խոսքով արտահայտված «նկա-
րային» տեսիլք է: Տիեզերական տարերքը ծավալվում
է իբրեւ պարզորեն ըմբռնվող գույների վիթխարի շար-
ժում, որպէս միասնական գամմա կազմող խրոմատի-
կական հրաշագործություն, որը ճառագայթում է լույ-
սով: Մտաբերենք ապա նարեկացուն՝

Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ
Ժաւալանայր յառաւօտուն,
Երկու փայլակնաձև արեգական նման.

շողն ի ժմին իջեալ յառաւօտէ լոյս:

Յայտէն նոնենի սարդիատունկ
գեղաշիտակ ծայրից ծաղկանց,
որոյ սիւնն ի սրտին նուսխայօրէն
կարկաջայր սաթբերունի սէր:

Ձեռացն եղիշոյ կամարակապ կապեր,
ատիճաղ պատիճաղ, ստղի խողի երգով:

Հիւսէր ղելեւիսն ընդ միմեանս,

Հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթեկին ճեմէր:

Բերանն երկթերթի, վարդն ի շրթանց կաթէր.

Լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տաւիղն:

Ի ծամին խեղեփին հազրէ զի նոյն սէր

հոգիազգեստեալ գեղն ի գինւոյն գոյն:

Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ,
ոլորս են առեալ եռահիսաակն բոլորեալ
այտիւք:

Մոցն լուսափայլ, կարմիր վարդով լցեալ,
ծղիքն ծիրանի մանուշակի հոյլք:
Ննկեալ ի կնդրկէ բուրվառ հրով աստուածայնով
լցեալ.

ձայն քաղցրանուագ, որ ի նմանէ հնչէր:
Գեղեցիկ պատմութեանաւն զարդարեալ էր,
ի կապուտոյ, ի ծիրանոյ, ի բեհեզոյ, ի
յորդանէ, ոսկեղշողէր գոյնն:

Գօտին արծաթափայլ ոսկէտտուն,
կամարակապ յականց, յականց շափիւղայ,
մանրամասին յօրինուածով պճնեալ:

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով.
ոտիցն ի գնալ շողն ի կաթել լառնոյր:

Այն թագաւորին, այն նորածին փրկչին,
զքեղ պսակողին փառք յաւիտեանս. ամէն:

Դժվար չէ նկատել, թե որքան վիզուալ է Նարեկացին և թե ինչքան մեծ ֆունկցիա ունի գույնը նրա պատկերավորման սիստեմում: Հիրավի, եթե անգամ մի կողմ դնենք մանրանկարչությունը և բավարարվենք միայն այս բանաստեղծությունը թուցիկ դիտարկելով, կհամաստվի, թե իրավացի է Սարյանը, գրելով՝ «Մեր հին հայրենիքը, մեր հանճարեղ արվեստը նկարչի առջև կարող են բացել գույնի ամենախորունկ գաղտնիքները»⁵⁹: Բանաստեղծության ողջ հյուս-

⁵⁹ Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

վածքը անընդմեջ գունատեսողական է: Այստեղ խոր-
մատիկական մթնոլորտը այնքան շարժուն ու երանգ-
ները խոսքային կոմպոզիցիայի համատարած դինա-
միկ համակարգում այնպես փոխկապակցված ու բազ-
մակի անդրադարձումներով հագեցած են, որ նույնիսկ
այն առարկաներն ու երևույթները, որոնց նարեկացին
ուղղակի գունային ածականներով չի բնորոշել, միև-
նույն է, միջնորդավորված կերպով, ընդհանուր վառ-
վրուռն ու փայլփլուն միջավայրում, ստանում են որո-
շակի երանգ և ընթերցվում-ընկալվում են որպես բա-
նաստեղծական հագեցած գունային բաղադրամասեր:
Գույները տաղում մարգարտաշող ու համահնչուն են:
Այստեղ հենց ինքը գույնն է, որ լուսարձակում է: Բոլոր
ձևերը միահամուռ ճառագայթումով արտահղում են
լույսի մի ամբողջ կոսմիկական հեղեղ: Կարծես Սար-
յանը մեկնաբանում է նարեկացու տաղերը, գրելով՝
«Հսկայական, առաջնակարգ նշանակություն ունեն եր-
կու ֆակտոր՝ լույսը և գույնը... դրանց խելացի կիրա-
ռումը ձևի ոգին է»⁶⁰: Իհարկե, յուրովի դրսևորում-
ներով ու հասկանալի տարբերություններով հանդերձ՝
և՛ նարեկացու տաղերի գերակշիռ մասին, և՛ հայկա-
կան մանրանկարչության բաղմամբով հուշարձաններին,
և՛ Սարյանի կտավներից շատերին հատուկ են դերլար-
ված գունահարաբերությունները նույնիսկ զուսպ տոնե-
րի մեջ, երանգների հասկացողություն-արժեքի ինքնա-
կա ըմբռնումը անկախ այն բանից, վերցված են բա-

⁶⁰ Նույն տեղում:

քարձակ մաքրությամբ, թե խառնուրդներով: Այս ամենի
միասնութիւնը կազմում է ներքին այրումով ինքնաճա-
ռագայթող ակորդ, որի ընկալումը դիտողի հոգում
ստեղծում է հավերժական լույսի առեղծվածային ձըգ-
տում, ինչը անընդհատ խորանալով նրա երեւակայու-
թիւնը տանում է դեպի տիեզերական անսահմանու-
թիւն:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

I

1. Այն, ինչ ես հասկանում եմ տիեզերք ասելով, ինձ համար միաժամանակ էսթետիկական կատարելություն է, որը ես բնորոշում եմ ունիվերսալ գեղեցիկ երկու բառով և որը հենց հավերժական պրոցես ապրող ասուլյուտն է:

2. Ամբողջ աշխարհը հենված է մի մեծ ուժի վրա: Այդ ուժը մի ընդհանրություն է՝ տիեզերական, ամենուրեք և ամեն ինչում. աստղերը և մոլորակներն իրենց բարդ սիստեմներով լոկ կետեր են, որոնք ընթանում են տիեզերական տարածության մեջ ու խստորեն ենթարկվում նրա օրենքին: Այդ ուժը այն ամենի էությունն է, ինչը մենք գիտենք և ինչը մենք չգիտենք:

3. Բնության մեջ ամենուր թագավորում է կյանքի ուժը: Իմ կարծիքով ամեն մի արվեստագետ պետք է ապրի այդ ուժի գոյությունը և արտահայտի իր նկարներում: Այն, իհարկե, անօրյա միջավայրում չի երե-

վում: Շրջապատում տեսնում ենք միայն սովորական քար, ծառ և այլն: Իսկ այդ ուժը բնության ներքին շարժման, ներքին շնչառության մեջ է, որին կարելի է հասնել կոնկրետ առարկաների արտաքին տարբերություններից մտովի վերանալով և նրանց հիմքում ընկած ընդհանրություններին շփվելով:

4. Ամեն ինչ վերջիվերջո կենդանի է, ամեն ինչ պրոցեսի մեջ է: Անդամ քարը, ոչ թե հենց այնպես ընկած է տարածության մեջ, այլ ծավալվում է, կյանքն է ներկայացնում: Ամեն բան ներքին խլրտումով է ապրում:

5. Արարիչը հենց ինքը բնությունն է՝ միշտ պարզ ու միշտ խորհրդավոր:

* * *

6. Բնության ամենահրաշալի ստեղծագործությունը մարդն է: Մարդն ինքը բնությունն է: Միայն մարդու միջոցով է բնությունը ճանաչում իրեն: Դա մարդու մեծագույն երջանկությունն է: Հսկայական, անվերջ բնություն և փոքրիկ մի արարած, որ իր մեջ կրում է այդ անսահման մեծությունը: Բնությունը ծնել է մարդուն, առանց խնայելու տվել նրան ամեն, ամեն ինչ... Մայր է տվել: Տվել է բանականություն, որը երբեմն քեզ տանում է այն մտքին, թե հավանական էր նաև՝ չլինելիր... Գոյություն չունեիր և ահա, բնության հրաշ-

քով, «ոչնչից» վերածվում ես մարդու: Գիտակցում ես քո եսը, բնությունը, հայրենիքը, տեսնում ես արևը: Զգում ես կյանքը, իսկ կյանքի զգացումը երջանկության զգացումն է:

7. Մարդը գեղեցիկ է: Ես սիրում եմ մարդուն, որովհետև նրան ստեղծել է մեծագույն նկարիչը՝ բնությունը: Իսկ Երկիրը <...> մի կենդանի էակ է, ուր կենտրոնացել է ամեն ինչ: Դա կենդանի գունդ է, որին ստեղծել է Տիեզերքը...

Երկիրը դա մենք ենք, ես եմ:

8. Միտքը վայրկենապես ընդգրկում է ամբողջ տիեզերքը, այդ անսահմանության մեջ երկրագունդը երեւակայելով որպես մի փոշեհատիկ: Եվ ակնթարթորեն պատկերանում է մարդը՝ իր ամբողջ հոյակապությամբ:

9. Մարդը հպարտ, բանականությամբ օժտված էակ է: Նրան տրված է այն, ինչ շունեն կենդանիները: Մարդն ամեն ինչ է՝ կյանքի հոգին, նրա իմաստը: Ափսոս, որ նա իրեն քիչ գիտե: Ով իր նկատմամբ հետաքրքրասեր է, նա ստեղծում է:

10. Մարդն ամենակատարյալն ու ամենագեղեցիկն է բնության ստեղծագործություններից, և դրա համար էլ «եսը» ստանում է առաջնակարգ նշանակություն: Կյանքը դա ես եմ: Ես մտածում եմ, ես զգում եմ: Ես կառուցում եմ ինձ համար, ըստ իմ սահմանափակ հնարավորությունների:

11. Տիեզերքի անսահման տարածության մեջ պտտվելու շարժված փոքրիկ երկրագնդի մի կետի վրա ես եմ: Բայց իմ ես-ը ինձ թվում է ամբողջ տիեզերքը: Ես ամբողջ աշխարհն եմ, որովհետև ինձ նման փոշեհատիկները շատ են և կազմում են մի միասնական, հզոր ես-ամբողջություն...

12. Մարդու միսիան ավելի մեծ է, քան նա կարծում է: Եվ հաղթում է նա, ով քայլում է դեպի առաջ: Մարդը ինքը՝ բնությունն է, ամենամեծ բանը մարդու մեջ նրա բանականությունն է, որի միջոցով բնությունը ճանաչում է իրեն: Ահա թե ինչու աշխարհի հետագա կատարելագործումը պետք է կատարվի մարդու կողմից մարդ-բնության միասնության խոր գիտակցման միջոցով:

13. Կյանքի մեծ ու փոքր երևույթները ենթարկվում են միևնույն օրենքին՝ տիեզերքի օրենքին: Ամեն ինչ գլուխը վրում է անընդհատ շարժման ու անընդհատ պայքարի մեջ: Ի՞նչ երջանիկ եմ, որ ծնվել եմ: Երախտապարտ եմ քեզ, իմ մա՛յր Բնություն, ի՞նչ բերկրալի է <...> ապրել երկրի երեսին: Կյանքի բնազդը պսակված է բանականությամբ ու զգացմունքով: Երջանիկ լինի թող այն ամենը, ինչը Դո՛ւ ես ամփոփում:

14. Ո՞վ ասաց, որ մենք չենք եղել, ո՞վ ասաց, որ մենք չենք լինի... Բնությունը անվերջ է, բնությունը մարդու մեջ է, մարդն ինքը բնություն է, իսկ բնությունը՝ տիեզերքը, անսկիզբ է, անվերջ, ես ամեն օր ծնվում եմ...

15. Միայն մարդու միջոցով է բնությունը ճանաչում իրեն:

16. Մարդն անընդհատ գործ ունի բնության հրաշքների հետ: Աղամից սկսած մարդկությունը զբաղված է դրանց ճանաչման, բացատրման ու յուրացման գործով: Բնության իսկ տված բանականությունը համառորեն ձգտում է որքան կարելի է հեշտ ու օգտակար ձևով հրաշքները վերացնել, այսինքն շոշափելի, սովորական իրականություն դարձնել: Ինչ-ինչ շափով հաջողվում է այդ և դրանով էլ ապրելը դառնում է ավելի հեշտ ու հարմար, իմացության սահմանները ընդլայնվում են: Բայց հրաշքը մնում է հրաշք: Պրոբլեմը պրոբլեմ է ծնում, յուրացված հրաշքը նորից առեղծված է դառնում և այդպես շարունակ: Իսկ մարդը՝ բնության ամենակատարյալ հրաշքը, անդադար զարմանում է, հայտնագործում, պարզում ու դարձյալ զարմանում: Դա ինտելեկտուալ կյանքի գոյության ձևն է, որը ընդհանուր է թե՛ գիտության, թե՛ արվեստի ասպարեզների համար:

17. Բնությունը, ինչքան էլ հասկանալի ու առօրեական, ամեն անգամ զարմացնում է իր դրսևորումներով, իր հարատև պրոցեսով, իր դիպվածներով և ձևվերով: Զարմանքը հասարակ բան չէ: Զարմանալու ընդունակությունը բնության կողմից մարդուն տրված մեծագույն պարգևներից է: Որքան այն պակասում է մարդու մոտ, այնքան աղքատ է նա իր հոգով և այն-

քան ավելի է նրա մեջ քար անտարբերությունը: Իսկ անտարբերությունը բթության կամ բթացման առաջին և ամենահիմնական պայմանն է: Զարմանքի պրոցեսում լարվում է մարդու ուշադրությունը, գրգռվում հետաքրքրությունը, զարմանքը տանում է դեպի զգացմունքների, մտքի ակտիվացում: Այդ բոլորն ազդակներ են, որ մղում են մտածող, կենդանի մարդուն դեպի կյանքի խորքերը, գաղտնիքների ճանաչումը: <...> էլ ո՞նց չափես, որ զարմանքը տանում է դեպի անզարմանալի, տանում է դեպի ճշմարտության հայտնագործումը:

18. Ասում են, թե գիտությունը և արվեստը արդյունք են՝ առաջինը մտքի, երկրորդը զգացմունքի: Ճիշտ չէ: Միտքը և սիրտը գործում են միասնաբար ու նույնքան անհրաժեշտորեն, ինչպես գիտության, այնպես էլ արվեստի մեջ: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի ակունքները, արմատները գտնվում են անընդհատ կենդանի, անընդհատ շարժվող և անընդհատ ստատիկ մարդ-բնության մեջ:

19. Միտքը և զգացումը, իրենց ներդաշնակության ամենաբարձր դրսևորման մեջ, անհրաժեշտ են ոչ միայն արվեստի գործ ստեղծելու, այլև այն ընկալելու համար:

20. Ասում են՝ մեր դարը գիտության դար է: Բայց մի՞թե կարելի է մարդկության պատմության մեջ ցույց տալ մի որևէ դար, որ գիտության դար չլինի: Շոգեքարշը նույնպիսի հրաշք էր իր դարի համար, ինչպես ատոմային էներգիան մեր դարի համար: Ո՛չ, չկան և

երբեր չեն եղել գիտության դարեր և արվեստի դարեր առանձին: Միայն դրանց միասնությունը, դրանց փոխհարաբերակցությունն են միշտ գծագրել դարաշրջանի կերպարը: Այժմ արվեստը մի վիթխարի ուժ է և օգնում է գիտությանը կատարելու մեծ հայտնագործություններ: Զջմարիտ գիտությունը ինչ-որ բանով նույնական է արվեստի հետ: Այն պարունակում է պոետական վեհություն և ծառայում է մարդկությանը: Այն մարդկությանը օգնում է ստեղծելու արվեստի լավագույն երազանքներում ծնունդ առած աշխարհը, և այդ իմաստով այն նույնպես արվեստ է:

21. Առանց վերացարկման, առանց ակտիվ երևակայության մարդը շատ թույլ էակ կլիներ: Նա չէր կարող ո՛չ գիտություն, ո՛չ էլ արվեստ ստեղծել: Սա, կարծում եմ, վիճելի բան չէ: Բայց մի օրինակ բերեմ: Ուզում ես նատյուրմորտ նկարել և աղատության կամ որ նույնն է՝ բռնության ժխտման, իդեալը արտահայտել: Ի՞նչ անես: Որքան էլ լավ, բնական նկարես, միևնույն է, տանձը, խնձորը, կճուճը, ծաղիկը կմնան տանձ, խնձոր, կճուճ, ծաղիկ—ո՛չ ավելին: Ուրեմն այդ առարկաներից դու պետք է վերացարկես, կտավի վրա երեւվակայաբար դնես գծեր, գույներ, ձևեր, ռիթմեր, հարաբերություններ, որոնք ներշնչեն դիտողին ուղածդ իդեալը: Այդ գծերը, գույները, ձևերը, ռիթմերը, հարաբերությունները արդեն, կլինեն քո հոգու, ինտելեկտի պտուղները, կլինեն ինքնարտահայտման սիմվոլներ, երևակայումներ և ոչ թե բնության սուրբոգատ:

Դրանք կլինեն քո եսով իմաստավորված ձևերն ու գույները, կլինեն արվեստի իրականությունը և ոչ թե սոսկ բնական իրերի ներկայացումը:

* *

*

22. Բնությունը այնքան հարուստ, խոր և բազմազան է, որ յուրաքանչյուր ստեղծագործող կարող է այնտեղ գտնել իրեն հետաքրքրող խնդրի լուծման բանալին:

23. Արվեստը բնության պատճենահանում չէ, բայց պետք է լինի բնության պես ներդաշնակ ու բնության պես համոզիչ:

24. Պետք է նկար ստեղծել և ոչ թե խաբուսիկ բնություն: Բայց առանց բնության զգացողության և ուսումնասիրության նկար չի ստեղծվում:

25. Պետք է նկարել ոչ թե այս կամ այն առարկան, այս կամ այն երևույթը, այլ այդ առարկայի ու երևույթի մեջ՝ տիեզերական կյանքի ուժն ու հմայքը:

26. Բնության մեջ միասնական են՝ արևը և լույսը, երկրագունդը և մեր կյանքը, մարդը և բանականությունը և այլն, և այլն... Եվ այդ բոլորը տարբեր կողմերով ու տարբեր կապակցությունների մեջ, փոխադրեցության տարբեր ձևերով ու տարբեր միջնորդավորումներով,—իրենց հերթին կազմում են մի ավելի բարդ ու բազմակողմանի միասնություն: Այդպես է և

արվեստում՝ իր բոլոր բաղադրիչներով, թե՛ մի կոնկրետ գործում:

27. Ճշմարտությունը և գեղեցկությունը իսկական արվեստի մեջ արտահայտվում են ճշմարիտ բովանդակության և գեղեցիկ ձևի օրգանական համաձուլման միջոցով: Զգտելով այդ նպատակին, նկարիչը, ինքն էլ այդ չնկատելով, կատարում է իսկական սխրագործություն՝ նվաճում է գեղեցիկ բովանդակությունը և ճշմարիտ ձևը...

28. Արվեստը բնության զուգահեռն է և ոչ թե նրա շարունակությունը:

* * *

*

29. Իսկական արվեստագետները հետաքրքիր են իրենց անկրկնելիությամբ: Նրանք չեն կարող լինել միօրինակ ու միատիպ, որովհետև արվեստին հակացուցիչ է մասսայական թողարկումը: Անկրկնելի է և յուրաքանչյուր ժողովուրդ ու նրա հոգեկան կառուցվածքը: Իսկ դաստեղծում է նաև ազգային անկրկնելի արվեստ՝ ուսական արվեստ, հայկական արվեստ, ֆրանսիական արվեստ, վրացական արվեստ, գերմանական արվեստ, անգլիական արվեստ, իտալական արվեստ, ճապոնական արվեստ և այլն: Այդ արվեստները հարստացնում են աշխարհը: Ազգային արվեստները մարդկության, մարդկային արվեստի ադամանդի հանքերն են: Որքան բազմազան լինեն այդ հանքերը, այնքան արժեքավոր

կլինեն մարդկության արվեստի ադամանդները: Բազմազանությունը, բազմաձևությունը նրա հարստությունն են: Այդ հարստությունը ծնում է նաև մարդկանց, արվեստների, երկրների ու ժողովուրդների մերձություն: Մերձությունը նմանեցում չէ, նմանեցումը մերձության կորուստն է, նրա ոչնչացումը: Ահա ինչու մեզ պետք է ոչ թե նմանեցում, այլ միասնացում և փոխհարստացում: Թող լինեն լավ ու բազմապիսի արվեստներ: Արվեստի միօրինակությունը հոգնեցնում է, անտարբերություն ծնում, իսկ անտարբերությունը նպաստում է այն սև ուժերի ծննդին, որոնք կործանում են թե՛ մարդկությունը, թե՛ մարդուն:

30. Մարդիկ, որ ամբողջության մեջ մի միասնություն՝ հասարակություն են կազմում, առանձին-առանձին վերցրած տարբեր են իրենց ընդունակություններով և տարիքային, հասարակական վարքագծով: Բայց ունեն և ընդհանուր կողմեր: Դա կոչեկտիվ կյանքի հիմնական հատկանիշներից մեկն է: Շատ կարևոր հիմքեր են նաև էպոխան ու ազգային յուրահատկությունները: Բնապատմական պայմանները, որ ազգային սպեցիֆիկայի հիմքն են կազմում, բարեբախտաբար բազմաթիվ են: Ինչի՞ նման կլինեն, եթե երկրագնդի վրա ստեղծվեր միայն ու միայն մի տիպի քաղաքակրթություն, մի ձևի նկարչություն: Արվեստը բազմազանություն է սիրում ինչպես պատմական, այնպես էլ ազգային տեսակետից: Մարդկության պատմության դինամիկան իր բազմազանության մեջ՝ ահա համաշխարհային արվեստի բովանդակությունն ու դեմքը: Անգնա-

հատելի մի հարստություն: Ուրեմն, ամեն մի արվեստագետ, բացի տեխնիկայի գրագիտությամբ զինվելուց, պետք է ուսումնասիրի, սեփականը դարձնի իր ազգի կուլտուրան, շնչի այդ կուլտուրայի պատմական զարգացման օդը: Իհարկե կղզիացումը մահ է, բայց յուրացումը, շփումը պետք է լինի ազգային հողի վրա: Զկա՛կոսմոպոլիտ արվեստ, կա՛ ազգային-համամարդկային արվեստ: Ի դեպ, ազգային ասելով չպետք է հասկանալ անցյալի տրագիցիաների կույր պահպանումը կամ նոր բովանդակությունը հին ձևերի կաղապարների մեջ լցնելը: Իմիջիպալոց, երբեմն ազգայինի տեղ են դնում հենց այդպիսի գործերը: Բայց դա խաբկանք է: Ազգայինը պետք է դառնա ստեղծագործողի ներքին սեփականությունը, նրա ներքին մտածելաձևը իր զարգացման մեջ և ոչ թե մնա որպես նրանից դուրս գտնվող օրինակելի օբյեկտ:

31. Ամեն մի իսկական ազգային արվեստագետի ստեղծագործության մեջ պետք է սինթեզված լինեն իր ժողովրդի կուլտուրայի ողջ պատմությունը և իր ժամանակաշրջանի համաշխարհային կուլտուրայի առաջադեմ տենդենցները: Սա մեծ արվեստի հիմքն է:

32. Իսկական ինտերնացիոնալիզմը հողի հետ է կապված: Բնությունն է ժողովուրդներ, ազգեր ստեղծում և նա է կապում այդ բոլորին: Տարբեր ազգերից լինելով հանդերձ, մարդիկ նման են իրար, ունեն աչքեր, սիրտ, ձեռքեր... Ուրեմն, ինտերնացիոնալիզմը վերևից, ձյունի նման չի թափվում, այլ հողին է կապված <...>:

Միօրինակությունից զզվելի բան չկա... Գեղեցկությունը ազգերի տարբերության մեջ է: Դա էլ հենց երկրագնդի հարստությանն է: Ազգերը իրար լրացնում են, մեկի պակասը լրացնում է մյուսը և միասին ամբողջություն են կազմում: Դրա համար, որքան ցայտուն լինի ազգային հատկանիշը, այնքան հարուստ ու հետաքրքիր կլինի ամբողջությունը: Ուրեմն, որքան ազգային, որքան մաքուր, այնքան համամարդկային:

33. Առանց ազգային ավանդների բարձր արվեստ երբեք չի ստեղծվել և չի էլ կարող ստեղծվել: Բնությունից, ազգային արվեստի հողից կտրված կարելի է հասնել ինտելիգենտիկական պրոֆեսիոնալիզմի, բայց սա արվեստ չէ:

24. Ասում են, որ արվեստը պայմանականություն է, և դա բացարձակ ճշմարտություն է: Բայց ամեն մի ոճի պայմանականությունները ճիշտ են իր, սխալ՝ այլ ոճի համար: Չի կարելի, օրինակ, չինական արվեստին մոտենալ հունական արվեստի տեսակետից կամ իտալական Ռենեսանսը դիտել նույն իտալական միջնադարի նկարչության սկզբունքներից հլնելով: Այս բանը պետք է դաս լինի և՛ նկարչի, և՛ քննադատի, և՛ արվեստասերի համար:

35. Չկան ազնիվ ու ոչ ազնիվ ոճեր: Բոլոր ոճերով էլ ստեղծվել են թե՛ գլուխգործոցներ, թե՛ արհեստավորի արտադրանք: Ճիշտ այդպես էլ՝ չկան կարևոր ու երկրորդական ժանրեր:



36. Արվեստը ծնվում է ժողովրդական ակունքներից, գուրգուրվում ժողովրդի զգացմունքներով՝ աճելով այն կոնկրետ հողի վրա, որը սնում է նրան:

37. Ամեն մի իսկական արվեստագետ մեծ է այնքանով, որքանով կապված է իր ժողովրդին, որքանով արտահայտում է նրա պատմությունն ու ոգին: Ավելին, բարձր արվեստը, վերջիվերջո, ժողովուրդն է ստեղծում՝ իր զավակներից ոմանց, կոնկրետ արվեստագետների ձեռքով:

38. Ո՞րն է այն ավանդը, որ նկարիչը ժառանգում է նախորդներից: Առաջին հերթին այն, որ նա ծառայում է արվեստի մեծ գործին: Այա հպարտությունը և արժանապատվության զգացումը, որ թույլ չի տալիս գլուխ խոնարհել այն ամենի առաջ, ինչը դեպի կործանում է տանում: Ժողովուրդը սիրում է նկարիչներին և մեծ նկարչի կերպարը նրան ծառայում է որպես օրինակ:

39. Իսկական նկարիչ լինելու համար անհրաժեշտ է, ամենից առաջ, լինել իր հայրենիքի ազնիվ քաղաքացին, լինել իր ժամանակի առաջավոր գաղափարների կրողը: Պետք է արտահայտել հասարակական այն ուժերի իդեալները, որոնք առաջ են մղում մարդկությանը, բարձրացնում նրա լավագույն գծերը և ուժ հաղորդում մարդկանց՝ պայքարելու հետադիմականի դեմ:

40. Դժբախտաբար ո՛չ բոլոր քննադատները և արվեստագետներն են, որ առաջ են մղում մարդկությանը և ետ մղելով՝ ավելի վատ դեր են խաղում կյանքում, քան վատ քաղաքական գործիչները:

* *

*

41. Ստեղծագործելու ընդունակությունը և ստեղծագործական պրոցեսը հենց երջանկությունն է: Ուրեմն, արվեստը պետք է երջանկացնի դիտողին: Տխրեցնող, սենտիմենտալ արվեստ չեմ սիրում:

42. Պաթոլոգիան արվեստո՞ւմ: Արվեստը պետք է հրճվանք պատճառի մարդուն, երջանկացնի նրան և ոչ թե հիվանդագին մտքեր, վանող զգացումներ ներարկի:

43. Ոչ մի ասպարեզ այնպես անմիջական հնարավորություն չի տալիս բնազդի, զգացումի, բանականության միասնությունը կերպավորելու անմահության իդեալը (ավելին՝ անմահության իսկ ասլորումը), ինչպես արվեստը:

44. Արվեստը <...> պետք է ազդեցություն գործի մարդու վրա, բարձրացնի, ուժ տա և ոչ թե ընկճի նրան: Արվեստը պետք է մարդուն կյանքի, պայքարի կոչի համամարդկային, համաժամանակային հուսատու մոտիվների և ոչ թե ինքնին թևաթափ անող սյուժեների, ցավալի դեպքերի ներկայացման միջոցով:

45. Լինել ազատ, ինչպես բնությունը, մաքուր, ազնիվ, խոր, ինչպես բնությունը: <...> լինել տնաբույս ին-

տելիզենտականությունից հեռու, որը խորթ է բնության
կողմից մարդուն տրված սրտին ու մտքին: <...>
ստեղծել այնպիսի գործեր, որոնք դիտելիս մարդն
իրեն ազատ զգա ու երջանիկ: <...> արվեստ, որ
ծնում է կյանքի հրճվալից զգացումը: Մարդուն պետք
է հրամցնել արվեստ, որ կենսահաստատ է, բարձրաց-
նում է նրա կամքը, հզորություն է տալիս նրան՝ հաղ-
թահարելու արգելքները:

46. Իմ կարծիքով դեկորատիվ արվեստի նպատակն է
զարգարել մի պատ՝ դատարկ պատ, որը հաճախ ճըն-
շում է մարդուն, կարծես թե սահմանափակելով նրա
ազատությունը:

47. Լավ ճարտարապետությունը ոգևորում է մարդուն,
բարձրացնում նրա տրամադրությունը, իսկ վատը
ընկճում, դիմազուրկ է անում և ճնշում:

48. Մի ժամանակ մոդա էր արվեստը խաղ համարելու,
խաղի հետ նույնացնելու էսթետիկան: Դա, իհարկե,
հիմքում սխալ է: Մարդկությունը, ընդհանուր առ-
մամբ, իր ապրած կյանքի ընթացքում, ոչինչ անպի-
տան, այսինքն մի այլ բանով փոխարինելի ավելոր-
դություն չի ստեղծել: Բայց եթե խաղ—արվեստ հարա-
բերությունը նկատի ունենանք որպես համեմատու-
թյուն, ինչ-որ չափով կմոտենանք ճշմարտությանը:
Ես պաթոլոգիկ, գոեհկորեն իրական, զգայացունց ար-
վեստ չեմ ընդունում: Չեմ կարող տանել այն ստեղծա-
գործությունները, որոնց հեղինակները ձգտում են դի-
տողի, լսողի կամ ընթերցողի մեջ առաջացնել ցավի,

տառապանքի, ասենք, սպանության, մահվան, մարդու մեջ կատարվող բնազդական այլևայլ պրոցեսների ֆիզիկական, ֆիզիոլոգիական ուղղակի և իրական զգացողություն: Դա անտիարվեստ է: Եվ հենց այստեղ է, որ արվեստը պետք է նման լինի (և իսկական արվեստը նման է) խաղի, երեխաների խաղին, որը միշտ առողջ ու կենսահաստատ է: Այ, օրինակ, Շեքսպիրի ստեղծագործությունները, «Համլետը»: Որպես դեպքերի շարան, բեմի վրա, մի ամբողջ կոտորած է տեղի ունենում չէ՞: Բայց պաթոլոգիայի ոչ մի հետք, մաքուր արվեստ է, արվեստային է: Եվ այդ կոտորածը նման է այն կոտորածին, որը կատարում են երեխաները կոնիվ-կոնիվ խաղալիս: Սա, արդեն, երևակայաբար է իրական ու բնական և ոչ թե ֆիզիկապես: Բավական է, որ խաղի նույնիսկ ամենատաք պահին երեխաներից մեկն ու մեկը տեսնի, որ իր կամ կողքինի նետած քարը կպել է (կամ իրեն թվա, թե կպել է) մի ուրիշի ոտքին, որպեսզի փլշի խաղի տրամադրությունը, ավարտվի խաղը: Այդպես էլ արվեստում: Ես արվեստի շեքսպիրյան ուղղության կողմնակից եմ:

49. Երբեմն մի փոքրիկ դետալ, երևույթ, առարկա զարմանք է պատճառում և երևակայությանդ մեջ ծնում հրճվանքի հեքիաթ-իրականության մի ամբողջ աշխարհ: Դա երջանիկ ապրում է: Օրինակ, ես այդ առումով լիապես երջանիկ մարդ եմ համարում Վիլյամ Սարոյանին: Անընդհատ զարմանալու ընդունակությամբ է օժտված այդ մարդը: Զարմանքն ամենից ավելի ուժեղ և հատկանշական է երեխաների մոտ՝ մաքուր,

աղնիւլ, անսահմանորեն գեղեցիկ: Երջանիկ են այն մարդիկ, որ տարիքն առնելու հետ չեն կորցնում զարմանալու ընդունակութիւնը: Սարոյանը հենց այդ մարդկանցից է, ուղղակի մեծ երեխա և այն էլ հանճարեղ: Զարմանքով գրում է բաների մասին, որոնք, թվում է, այնքան հասարակ են, պարզ, սովորական, որ հետաքրքրութիւն չեն ներկայացնում: Բայց դրանց խորքում այնքան պայծառ իմաստութիւն, փիլիսոփայական վեհութիւն, զգացմունքների, տպավորութիւնների այնքան բազմազանութիւն և մեծ արվեստ, հրճվանք կա: <...> Իմ կարծիքով արվեստի ամեն մի դործ պետք է ունենա զարմանք-հրճվանք...

* *

*

50. Կյանքն անընդհատ պայքար է՝ հանուն լավագոյնի: Կյանքը մի ուղի է, որի ընթացքում միշտ հարկ է լինում հաղթահարել արգելքներ: Այստեղ մեծ դեր է կատարում միջավայրը: Իհարկե, անհատի դերը մեծ է ու անվիճելի: Մեծ է նաև արվեստում և երբ մենք դիտում ենք անցյալի կուլտուրայի պատմութիւնը, ապա միայն այդ անհատների միջոցով ենք զգում տվյալ էպոխայի մեծութիւնը կամ ոչնչութիւնը: Բայց այդ չի նշանակում, ինչպես և կյանքի մյուս ասպարեզներում, թե անհատը, թեկուզ և հանճարեղ, նպաստող շրջապատի կարիք չունի:

51. Ի՞նչն է ստեղծագործութեան իսկական աղբյուրը. նախ՝ ինքը մարդը, ստեղծագործող սուբյեկտի ներքին

պահանջը, ապա՝ կյանքի դասավորվող պայմանները, շրջապատը, արվեստի ազգային ու համաշխարհային ավանդները—կարճ ասած՝ ամբողջ բարդությունը:

52. Արվեստի միջոցով ստեղծվում է բազմաճաղար մարդկանց հոգևոր շփումը: Արվեստի միջոցով մարդիկ հասկանում են իրենք իրենց ու միմյանց: Մեծ արվեստագետն իր մեջ ներառում է մասսաների բազմադանությունը և հարստությունը: Ահա թե ինչու մարդիկ սիրում ու մեծարում են անհատների, որոնք կարողանում են բացահայտել այն անսահմանը, որը միլիոնավոր մարդկանց մեջ է ամփոփված: <...> եթե շատ բան պայմանավորված է հենց ստեղծագործող անհատով, ապա շատ բան էլ պայմանավորված է նրան շրջապատող պայմաններով: Ստեղծագործական ակտիվ մտածողությունը, առանց միջավայրի առողջ սնուցման, շուտափույթ կարող է խեղճանալ ու... մեռնել:

53. Արվեստը կարող է զարգանալ միայն ազատ պայմաններում: Եվ զարգանում է, եթե կա նրա պահանջը, նպաստող շրջապատը:

54. Ինչպե՞ս կարելի է ղեկավարել արվեստը: Կարելի է ղեկավարել մարդկանց, բայց արվեստ ղեկավարել չի կարելի: Արվեստը ինքն է առաջնորդում: Այդ մասին կնխոսում պատմության բոլոր փաստերը: Եթե արվեստի մարդը իրեն ազատ ու անձեռնմխելի չզգա, նրա արվեստը արատավոր կլինի և ոչ ոքի պետք չի գա: Բայց դա չի նշանակում, թե նա պետք է արհա-

մարհի ամեն ինչ: Արվեստի մարդը պետք է լինի իր
ժամանակի առաջագիմ քաղաքացին:

55. Արվեստը պետք է լինի ազատ: Որքան շատ է
սեղմվում այն խնամակալությամբ և խցկվում շրջա-
նակների մեջ, այնքան անկենդան ու անգույն է դրսե-
վորվում նրանում կյանքը: Արվեստին ազատություն է
հարկավոր, որպեսզի մարդու ստեղծագործական պո-
տենցիալ ուժերը, առանց արհեստական միջամտու-
թյան, խփեն շատրվանի նման, ինչպես այդ կատար-
վեց Ռենեսանսի ժամանակ: Էլ ինչո՞ւ է բացատրվում
բնության գրկում թռչունների նման ազատ ապրող
«վայրենիների» հրաշալի քանդակագործությունը...

56. Արվեստը ժամանակի ու պատմության խրոնիկա
չէ և ոչ էլ գաղափարների իլյուստրացիա: Նա հոգեկան
մի ափսիություն է, որ հավերժական բնույթ ունի:

57. Իսկական արվեստը պատմության խրոնիկան, առ-
օրյա կյանքի իլյուստրացիան չէ, այլ մարդկային հո-
գու ազատության տենչանքն ու իրագործումը՝ անկախ
բոլոր հանգամանքներից:

* * *

*

58. Ես հաճախ եմ մտածում, որ արվեստում ուղղակի
վերելք չկա: Թվում է, թե արվեստի զարգացումը ինչ-
որ բանով նման է լեռնային ճանապարհի՝ մերթ հաղ-
թահարում է դիր բարձունքները, մերթ թեքվում մի

կողմ, մերթ մի փոքր իջնում է, ապա նորից բարձրանում և հաճախ դուրս նետում իր վրայի անկայուն քարերն ու խիճը: Սակայն մշտապես ու անշեղ ընթանում է առաջ՝ մեկը մյուսի ետևից գազաթների հաղթահարելով:

59. Տվյալ երկրի, տվյալ ժամանակի նկարիչների միջև միշտ էլ ճաշակների և սկզբունքների պայքար է եղել: Դա չի խանգարել, ընդհակառակը՝ խթանել է արվեստի զարգացումը:

60. Ոճը ինքը՝ մարդն է, ստեղծագործող անհատը: Սա ճիշտ է, վիճել չի կարելի: Բայց նույնքան ճիշտ ու անվիճելի է նաև, որ մարդը որոշակի դարաշրջանի ոճի մեջ է: Եվ եթե նա ետ է մնում իր ժամանակից, մի բան, որ շատ հաճախ է պատահում, նրա ոճի մասին խոսելը արդեն ավելորդ է:

61. Ամեն մի դարաշրջան մերժում է ինչ-որ հին դոգմաներ և ստեղծում ինչ-որ նոր կոնցեպցիաներ: Այսօր չի կարելի մարդկանց շողոքորթել երեկվա դոգմաներով:

62. Արվեստի մեջ երիտասարդություն՝ նշանակում է հայտնագործություն անհազ պահանջ, նորը տեսնելու ու պատկերելու կարողություն: Ես ողջունում եմ այն երիտասարդ նկարիչներին ու քանդակագործներին, որոնք առանց ժխտելու նախորդների փորձը, նոր և չտրորված ուղիներ են փնտրում, նետվում են դեպի անհայտն ու անժանոթը:

63. Անկեղծության միջով է ընթանում նորարարության ուղին:

64. Մենք ապրում ենք Արևելքի և Արևմուտքի, Եվրոպայի և Ասիայի քաղաքակրթությունների մերձեցման ու սինթեզի հետաքրքիր դարաշրջանում: Ամեն կերպ պետք է նպաստել այդ պրոցեսի ընդլայնմանն ու արագ զարգացմանը, որովհետև իմ խորին համոզմամբ, դրանով է պայմանավորված ինչպես մեր ժամանակի, այնպես էլ ապագայի համաշխարհային արվեստի առաջընթացը:

* *

*

65. Կուլտուրական միջավայրը, այսպես կոչված միջին մակարդակը շատ կարևոր են: Բայց վերջին հաշվով յուրաքանչյուր դարաշրջանի արվեստի մակարդակը չափվում է մեծ անհատների ստեղծագործության արժեքով: Մեծ անհատներն են, որ նշանաբանում են ինչպես իրենց ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մտածողության բնույթն ու որակը, այնպես էլ զարգացման հեռանկարներ են բացում հաջորդ սերնդի համար: Պատահական չէ, որ ասում ենք՝ «Ռեմբրանտի դարաշրջան», «Շեքսպիրի դարաշրջան» և այլն: Դա այդպես էլ պետք է լիներ, որովհետև արվեստի ամեն մի երկի արժեքավորման չափանիշը ստեղծագործողի անհատականությունն է: Նրանով բնորոշվում է ամեն ինչ՝ սյուժեն, թեման, ժանրը, բովանդակությունը, գույնը, գիծը, ձևը, ծավալը, լուսաստվերը...

66. Ստեղծագործական պրոցեսի խոհանոցը աներևութանում է արդյունքի մեջ: Իսկ արդյունքը ստեղծագործող ես-ի հոգեկան էություն անուարկայացումն է:

67. Օգուտ քաղել կյանքից, արվեստագետի համար նշանակում է ճանաչել ինքն իրեն, ճանաչել անընդհատ, նշանակում է իր ես-ը տեսնել իրականություն և իրականությունը՝ իր ես-ի մեջ:

68. Կարելի է նույն մոտիվը նկարել և՛ այսպես, և՛ այնպես: Ուրեմն ներկայացված մոտիվը չէ, որ որոշում է արվեստը, այլ նկարչի անհատականությունը: Իսկ նկարչի անհատականությունը դրսևորվում է գույներով, գծերի ու ձևերի միջոցով:

69. Թեմաներն ու մոտիվները մեծ արվեստում միշտ էլ առիթ են եղել ինքնարտահայտման համար և ոչ թե նպատակ:

70. Եղիր ինքդ քեզ հետ և կստեղծես հետաքրքիր արվեստ: Չէ՞ որ ամեն մարդ ունի անկրկնելի ներքին հետաքրքրություն:

71. Երկու իրար նման մարդ չի լինում, մանավանդ՝ իրար նման երկու արվեստագետ: Եվ որքան ցավալի է երբ գեղանկարչության ստեղծագործությունների վրա չկան նրանց ստեղծողների անհատականության կնիքը, միայն նրանց վրձնին հատուկ գծերը...

72. Կրկնությունը միշտ էլ մնում է կրկնություն, որքան էլ ձիշտ լինի: Կրկնությունը դիմադրվում է և՛ կատարող անհատին, և՛ դիտողին:

73. Ակադեմիզմն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ որևէ ոճի բացարձակացում, սխեմաների անընդհատ կրկնություն և ստեղծագործական անհատականության ոչնչացում:

74. Յավ չէ, երբ նկարիչը անհաջող կտավ է ստեղծում, բայց դժբախտություն է, երբ նա չյդ չի գիտակցում: Սկսվում է նրա անհատականության չեղքացման կործանարար պրոցեսը:

75. Արվեստագետը միշտ որոնումների մեջ է, նա միշտ առաջին հայտնագործողն է: Առանց իր յուրաքանչյուր հայտնագործության նկատմամբ սեփական քննադատական վերաբերմունքի հնարավոր չէ առաջ շարժվել:

* *

*

76. Նկարչին անհրաժեշտ է իր արվեստի տեխնիկային տիրապետելը, որպեսզի կարողանա ստեղծագործական պրոցեսում հաղթահարել խոչընդոտները: Լավագույն աշխատանքը միշտ և ամենուրեք կատարվում է վարպետների՝ իսկական մասնագետների ձեռքով: Ոչ մի բան այնքան վնասակար չէ, որքան դիլետանտիզմը:

77. Իր կյանքն արվեստին նվիրած երիտասարդ նկարչի մեծագույն երանությունը, որի համար արժե աշխարհ գալ և տանել կյանքի բոլոր դժվարությունները, ստեղծագործական ներշնչանքի երջանիկ բույներն են: Բայց ինչքան էլ մեծ ու սուրբ լինի այդ ներշնչանքը, միևնույն է, դրան պետք է նախորդի անցյալի

մեծ վարպետներից ուսանելու դժվարին, հերոսական աշխատանքը...

78. Տիրապետել գծանկարի և զեղանկարչության տեխնիկային, սովորել վրձինով համարձակորեն գունանկարել և գծանկարել միաժամանակ: Ընդունակ մարդու համար վրձինին տիրապետելը ամենագլխավորն է: Կարողանալ տիրապետել տեխնիկային՝ տեսածիդ, զգացածիդ բարդ կոմպլեքսը հաղորդելու համար, հեշտ գործ չէ: Բայց այդ տեխնիկան պետք է ունենալ վարպետ դառնալու համար: Գույնը, լույսը, ձևը, իրար հետ առնչվող առարկաների և նրանց տարբեր մասերի փոխհարաբերությունները նկարիչը պիտի տա հեշտությամբ: Սովորել, նշանակում է հեշտությամբ կարենալ՝ այլ ճանապարհ չկա իսկական արվեստագետ դառնալու համար: Դա այն դժվարին հեշտությունն է, որը բոլոր ժամանակների խոշոր վարպետների ստեղծագործության հատկանշական գիծն է:

79. Հավ նկարել՝ չի նշանակում արվեստի երկ ստեղծել: Բայց առանց լավ նկարելու արվեստի գործ չի ստեղծվում:

80. Նկարչի համար խիստ կարևոր է չափի զգացումը, այսինքն՝ կանգ առնել այն պահին, երբ անհրաժեշտ է: Նկարելու պրոցեսն ունի իր սկիզբը, ստեղծագործական ուժերի լրիվ լարումն ու վերջը: Եթե այդ սահմաններում գործը չի հաջողվում, սկսվում է տաղտկալի, երկար աշխատանքը և նույն բանի կրկնողությունը կամ գտնվածի, բայց արդեն կորսվածի փնտրումը:

81. Շատ դժվար է հասնել ավարտվածության՝ միա-
ժամանակ պահելով գծանկարի ուժը և գույնի թարմու-
թյունը: Գունանկարչությունն այն դեպքում է լավ, երբ
արվում է միանգամից և երբ նկարի շորացման ժամա-
նակ կատարվող փոփոխությունները համանման են:
Այսպիսով աշխատանքի պրոցեսում ձեռք բերած ո-
րակը պահպանվում է:

82. Որքան էլ տարբեր, էսթետիկական բոլոր սկզբունք-
ներն էլ իրենց հիմքում պետք է ունենան բարձր պրո-
ֆեսիոնալիզմը, որը, իմ կարծիքով, այսպես կոչված
գեղարվեստական համողականության հիմքն է: Բոլոր
պարագաներում էլ լույսը, գույնը, տոնը, օդը, ձևը,
հեռանկարը, պլաստիկան նկարչության հիմքն են
կազմում: Պետք է քրտնաջան ու համբերատար աշխա-
տանքով տիրապետել արվեստի տեխնիկային:

83. Նկարչի և արհեստավորի տարբերությունը կայա-
նում է նրանում, որ առաջինը տանում է իր ետեից,
ստիպում մյուսներին ենթարկվել իր ճաշակին, իսկ
երկրորդին սպառնում է պատվիրատուի ճաշակը (...):
Նկարիչը բավարարում է մարդու բարձր պահանջները,
իսկ արհեստավորը սպասարկում է կենցաղը:

84. Պատահական չէ, որ շատ հաճախ անթերի վարպե-
տությամբ կատարված արհեստավորական գործերը
շփոթում են արվեստի հետ: Նույնիսկ դարեր շարունակ:
Պատահում է այսպես, — արվեստագետը սպառում է ի-
րեն, բայց շարունակում է աշխատել: Աշխատում է
փորձի ու վարպետության ինքնընթացով, կատարում

տեխնիկական անթերի գործեր, որոնք սովորույթի ու-
 ժով, կուրորեն ընդունվում են իբրև արվեստի նմուշ-
 ներ, կամ էլ, լավագույն դեպքում, նկատում են, թե
 «արվեստագետը կրկնում է իրեն»: Այնինչ՝ կրկնել, թե-
 կուզ և իրեն, հնարավոր չէ: Դրանք պարզապես ար-
 վեստի գործեր չեն: Ա՛յ, այստեղ է, որ զգացվում է իս-
 կական քննադատության ու էսթետիկայի պակասը:
 Քննադատներն ու էսթետիկները (և ոչ միայն նրանք)
 հաճախ հետաքրքիր թեմայի, մոտիվի, սյուժեի, կա-
 տարման վիրտուոզության, ոճական ուշագրավ ու նորա-
 րարական կոնցեպցիաների մեջ չեն տեսնում ոչ-արվես-
 տը: Արվեստը ոչ-արվեստից տարբերելը, բացահայտելը,
 արվեստը քննելը, վերլուծելը, բնորոշելը, արժեքավո-
 րելը հեշտ բան չէ: Բազմաթիվ հանճարեղ արվեստա-
 գետների կողքին քանի՞ տաղանդավոր քննադատի ու
 էսթետիկի անուն կարելի է տալ...

* *

*

85. Գույնը իսկական հրաշք է: Նկարիչը գույնով ստեղ-
 ժում է մի ամբողջ աշխարհ: Գույնի զգացումը մարդու
 բարձրագույն հրճվանքներից է: Դա երջանկություն է:
 Զարմանալի չէ՞, որ բնությունը այսքան գունեղ է, իսկ
 մոտ մի դար առաջ նկարիչները կտավին քսում էին
 մեծ մասամբ մուրթ խառնուրդներ: Բայց եկան իմպրե-
 սիոնիստները և բաց արին մարդկության՝ վաղուց ի
 վեր մաքուր գույնի հանդեպ փակ աչքերը:

86. Հսկայական նշանակություն ունեն երկու ֆակտոր՝

լուսը և գույնը (...): Դրանց խելացի կիրառումը ձևի ոգին է:

87. Բացի ընդհանուրի հետ ներգաշնակվելուց, ամեն մի գույն պետք է ունենա որոշակիություն, պետք է ներգործի ուղղակիորեն՝ ընդգծուն իր սահմաններով ու հյութեղությամբ: Գույները կոմպլեքսի մեջ պետք է կազմեն համահնչեղություն, բայց և չկորցնեն իրենց ինքնին արժեքը: Գույնը չպետք է խամրի միջավայրում, այլ պետք է ուժ ստանա նրանից:

88. Եթե նկարվող պեյզաժի որևէ առարկայի բնական գույնը, ենթադրենք, կապույտ է, իսկ նկարի գունային ողջ համակարգը թելադրում է, որ այդ նույն առարկան պետք է կտավի վրա կարմիր (կամ այլ գույնի) լինի, ուրեմն հարկավոր է կարմիրի վերածել:

89. Նկարչության համար ամեն ինչ կարևոր է: Բայց ամենակարևորներից է գույնը և գույների զուգորդումը: Երբ նկարիչը չի օգտվում գույների ազատ անկաշկանդ օգտագործման հնարավորությունից, զրկում է իրեն ամենաէականից՝ հրճվանքից: Արվեստի հարուցած հրճվանքը մշտական է, նա միշտ ընկերակցում է մարդուն, դարձնում նրան ավելի հզոր և ընդունակ: Լինելով մարդկային հոգու ամենաբարձր դրսևորումներից մեկը, արվեստը վերածվում է կայուն անհրաժեշտության, որը մենք անվանում ենք կուլտուրա: Գույնը առհասարակ մարդկային գործունեության և մասնավորապես կուլտուրայի առարկան, նրա դրսևորման հիմնական մո-

մենտներից մեկն է... Բայց մարդը կարող է պատկերել գույնը միայն պայմանական մտածողությամբ: Գծագրությունը և գույնը նկարչության մեջ պայմանականություններ են, որ դառնում են բնօրինակից ավելի ուժեղ միայն այն պատճառով, որ այդ պայմանականություններն անցնում են ղգացումների, մտորումների, դատողության միջով ու դառնում կենդանի, հոգևոր առումով կենդանի ու անսահմանորեն խոր: Այդ պատճառով էլ արվեստը կյանքի շունչն է ու զարկերակը, իսկ կյանքը՝ մարդու սիրտը և ուղեղը, հողը և արևը՝ ողջ աշխարհը, ողջ բնությունն է:

90. Նկարչության մեջ գույնն առաջնակարգ նշանակություն ունի: Եթե արվեստագետը գույն չի զգում(...), նրա «գեղանկարչական» գործերից տխրություն է բուրում: Նկարիչը պետք է սիրի իր ներկերը և կարողանա օգտագործել նրանց արագ ու մեծ ղգուշությամբ՝ ըստ հնարավորին խուսափելով շատ խառնումներից: Այն ամենը, ինչ մենք տեսնում ենք, արևից լուսավորվելով գույն է ստանում՝ միշտ որոշակի, բայց և միշտ դժվարահաճ: Նկարիչն իր պալիտրան պետք է դիտի որպես մի ծաղկանոց և կարողանա հմտությամբ, իսկական պարտիզպանի նման վերաբերվել նրանց: Կարողանալ պալիտրայից քաղել այն գույները, որոնք կտավի վրա դնելիս արտահայտեն ցանկացած ապրումը, բովանդակությունը՝ մեծ վարպետություն է: Գույնը պետք է արտահայտի մեր մեջ ապրող կյանքի բովանդակությունը: Մեր ստեղծագործական երևակայությունը մարմնավորվում է գույների և ձևերի մեջ:

91. Գեղանկարելիս պետք է միաժամանակ և՛ գունանկարել, և՛ գծանկարել ու ոչ թե գծագրել, ապա գունավորել այն:

II

92. Հայկական ճարտարապետական հուշարձանները դիտողից պահանջում են խորաթափանց հայացք և ճաշակի բարձր տակտ՝ միայնակ, լեռներում ծնված ու ծվարած, անսահմանորեն համեստ, բայց հանճարեղ այդ կոթողների իմաստը հասկանալու համար:

93. Յավոք, հայկական շինարարական արվեստի հնագույն նմուշները մեզ չեն հասել. օրինակ՝ հեթանոսական շրջանի կառուցողական արվեստը հիմնովին ոչնչացվել է քրիստոնեական ֆանատիզմի պատճառով: Բայց անկասկած է, որ քրիստոնեության ժամանակահատվածի կառուցողական արվեստը շատ բան փոխառել է հեթանոսական ճարտարապետությունից, քանի որ քրիստոնեական ճարտարապետական կառույցների այդքան կատարյալ ձևերը երկնքից պատրաստի ընկնել չէին կարող:

94. Խորհրդային Հայաստանի տարածքի վրա և նրա սահմաններից դուրս մենք հանդիպում ենք բազմաթիվ կանգուն և ավերված ճարտարապետական հուշարձանների: Նրանք աչքի են ընկնում հատուկ բնույթով և իրենց առանձին պարզ կոնստրուկցիայով: Այդ հուշարձանները զարմանալիորեն կապվում և ներդաշնակվում են բնության <...> հետ, որը հայկական

մոնումենտալ ճարտարապետության առանձնահատկություններին մեկն է:

95. Հայաստանի հինավուրց կառույցները զարմանալիորեն, օրգանապես կապվում են պեյզաժի հետ: Ծարտարապետները <...> կառուցում էին միայն տեղական բարից՝ տարբեր գույնի ու որակի: Լեռների գեղեցիկ կոնֆիգուրացիան մեծ ազդեցություն է թողել կառույցների ձևի վրա: Բազմաթիվ հուշարձանների ավերակները վկայում են, թե ինչ ճաշակով է ընտրվել տեղը, նյութը, ձևը՝ դարերի ընթացքում բյուրեղացնելով հայկական կլասիկ ոճը:

96. Զպետք է մոռանալ, որ ճարտարապետական արվեստը ստեղծել են կերտող-ճարտարապետներն ու վարպետ-բանվորները, իսկ պատվիրատուները միայն ու միայն նպաստել են արվեստի այդ ճյուղի զարգացմանը: Հաճախ անիրավացիորեն պատվիրատու-տերերին վերագրվում է այն, ինչը նրանց չի պատկանում: Գեղարվեստական այն նվաճումները, որոնք բնորոշում են այս կամ այն էպոխան կամ <...> առանձին կառույցներ, վարպետների ստեղծագործական հանձարի նվաճումներն են:

97. Բյուզանդական ճարտարապետությունը որոշակի իմաստով դեկորատիվ է: Որպես գեղարվեստական կերպարի նրա թողած տպավորությունը, որ իրոք շատ ուժեղ է, զգալիորեն պայմանավորված է կառուցվածքի դեկորատիվ կողմերով: Որոշ հուշարձաններ դիտելիս (նույնիսկ Կոստանդնուպոլսի սբ. Սոֆիան իր սքան-

չելի ինտերյերով) թվում է, թե ճարտարապետականը նրանցում հանդես է գալիս միայն կրող ֆունկցիայով, կատարում է կմախքի դեր՝ դեկորատիվ, պատկերային կողմերը երևան հանելու համար: Իսկ հայկական ճարտարապետությունը հակադեկորատիվ է, եթե կարելի է ասել՝ կոնստրուկտիվիստական: Եվ նրա թողած տպավորությունն էլ միայն ճարտարապետական է, պայմանավորված է ձևի, ծավալի, լուսաստվերի, գծի, հարթության զուտ երկրաչափական-կոնստրուկտիվ միասնության ու ներդաշնակության թողած ազդեցությամբ: Իսկ դեկորատիվ, պատկերային տարրերը կատարում են միայն օժանդակ դեր, ակցենտավորում են կառուցվածքի այս կամ այն կարևոր մասը և աշխուժացնում այն:

98. Անկախ ամեն ինչից, և առաջին հերթին, միջնադարի հայկական արվեստը լույսի մի համառ ձգտում է՝ լինի դա ճարտարապետություն, նկարչություն, թե պոեզիա՝ միևնույն է:

99. Զուտ էսթետիկական առումով, և անկախ կրոնական ֆունկցիայից, միջնադարի հայկական ճարտարապետությունը դիտողի մեջ աննկատելիորեն առաջացնում է հոգեկան ինքնազատագրման ներշնչանք՝ բոլոր տեսակի նստվածքներից, և իր մարդկային նախասկզբնական մաքրությունը վերագտնելու ներքին հոգեկան ձգտում:

100. Ի՞նչ հանճարեղ է կմբաթի որմնանկարը՝ մոնումենտալ, թափով քսված, արտաքուստ բավական խա-

ղաղ, բայց ներքուստ անհանգիստ, խռովահույզ և անկրկնելիորեն հայկական: Այրվող կիրք, ըմբոստութուն և հավատ են արաքցուում զուսպ տոներով վերցված կանաչները, օխրահները և շեղոք երանգները, որոնք նախանձելի վարպետությամբ են համադրված: Երևում է, որ ուժեղ, իր աղգային դեմքն ու ինքնուրույնութունը պահպանելու մեծ պոտենցիալով օժտված ժողովրդի զավակ է եղել նկարիչը: Մի տեսակ հպարտությամբ ես լցվում այդ դործը դիտելիս: Եվ ամեն մի նոր ալյեւության ժամանակ ավելի ու ավելի ցնցող է լինում տպավորութունը: Քրիստոնեական ընդհանուր արվեստի հետ ունեցած իմ ծանոթության սահմաններում, որմնանկարի մեղ հասած այդ մնացորդը ոչ միայն հայկական, այլև միջնադարյան համաշխարհային կերպարվեստի լավագույն նմուշներից է: Եվ մենք պարտավոր ենք աչքի լույսի պիս պահպանել այն ու ծանոթացնել աշխարհին:

Բայց մի ինչ-որ աններդաշնակութուն կա ճարտարապետական կառույցի և որմնանկարի միջև, շնայած առանձին-առանձին երկուսն էլ հիանալի են: Գուցե սխալվում եմ: Հնարավոր է: Բայց այստեղ մի հարց կա: Արդյո՞ք պատահական է, որ քրիստոնյա մյուս ժողովուրդների արվեստի համեմատությամբ միջնադարի հայկական արվեստում որմնանկարների քանակն այնուամենայնիվ չափազանց քիչ է, իսկ խճանդկարչություն գրեթե չի եղել: Ինչպե՞ս բացատրել դա: Զէ՞ որ Հայաստանում գույնզգույն քարերի և դեկորատիվ այլ կարգի հարմար նյութերի պակաս չկար և,

փառք աստծո, կիրառական արվեստի սքանչելի նմուշներն էլ ցույց են տալիս, որ հայը դրանց միջոցով իր շնորհքը ցուցաբերելու մեծ փորձ ուներ:

Այդ բանը հայագիտության մեջ կապել են, այսպես կոչված, «պատկերամարտության» հետ: Եվ երկար ժամանակ ես էլ հավատում էի դրան: Բայց հիմա ինձ թվում է, թե դա սխալ բացատրություն է: Երբ ըսկըսում ես լուրջ մտածել ու վերլուծել, տեսնում ես, որ փրոք, հայկական ճարտարապետական շինարարությունն իր կոնստրուկցիայով, արտաքին ու ներքին ձևերի զուսպ կոմպոզիցիայով, տարածական ու ծավալային էլեմենտների փոխկապակցությամբ ինքնաբավ է: Հիմքում, էությունում լինելով զուտ երկրաչափական, այն ոչ միայն դեկորատիվ չէ, այլև, եթե կարելի է ասել՝ հակադեկորատիվ է: Եվ, իսկապես, հենց որպես այդպիսին էլ այն ներկայացնում է իբրև կատարյալ ու ավարտուն գեղարվեստական կերպար և որմնանկարի կամ խճանկարի հարդարանք չի պահանջում: Սա ճարտարապետական ոճի հարց է և մեր տեսաբանները պետք է լուրջ ուշադրություն դարձնեն այդ հանգամանքի վրա: Ա՛յ, ես հիմա մտովի հիշում եմ Անիի և Սովետական Հայաստանի տարածքի որմնանկարներ (նույնպես հիանալի) ունեցող որոշ հուշարձաններ և կարող եմ ասել, որ նրանցում էլ ճարտարապետության ու որմնանկարչության հարաբերությունը կմբաթի նման է: Եվ հետո. այստեղ արդյո՞ք ինչ-որ բան չի ասում նաև այն, որ հայկական մանրանկարչության մեջ այնքան մեծ թիվ Փն կազմում մոնումենտալ, գրքի սահմաններից դուրս եկող, եթե կարելի է ասել՝ «հաս-

տողային» բնույթի գործերը, որոնց «գրքային որմնա-
նկարչություն» անունը կարելի է տալ: Սրանք հարցեր
են, որոնց մասին արժե մտածել՝ մեր արվեստի ազ-
գային յուրահատկությունները որոշելու համար: Ի՞նչ
ասել Աղթամարի տաճարի և նրան մոտեցող հուշար-
ձանների մասին: Սա էլ բարդ խնդիր է: Ափսոս, որ
Աղթամարը չհասցրի տեսնել: Բայց որքան հնարավոր
է դատել լուսանկարներից, այստեղ և նման հուշար-
ձաններում հենց սկզբից ճարտարապետը մտածել է
տարբեր արվեստների սինթեզի մասին և հասել ներ-
դաշնակության: Գործը սկսվել է, ուրեմն, մտահղա-
ցումից: Եվ այստեղ էլ մեծ աննկիթներ ունեն արվեստի
տեսաբանները: Պետք է մանրակրկիտ ուսումնասի-
րության ենթարկել Աղթամարը և նրան հարող հուշար-
ձանները, որպեսզի սինթեզի հարցերը պարզ դառնան
ոչ միայն հայկական միջնադարյան ճարտարապետու-
թյան բազմակողմանի, ամբողջական սլատմությունը
գրելու, այլև այդ հիմքի վրա՝ այսօրվա ազգային ճար-
տարապետությունը զարգացնելու համար:

101. Մեր հանճարեղ արվեստը (հայկական) նկարչի
առջև կարող է բացել գույնի ամենախորունկ դադտ-
նիքները:

102. Հայկական մանրանկարչությանը ես հիմնովին
ժանոթացել եմ շատ վաղուց, 1900-ական թվական-
ների սկզբներին: Այդ հոյակապ արվեստը, որը ընդ-
հանուր գծեր ունի քրիստոնյա մյուս ժողովուրդների
արվեստի հետ, ունի նաև իր առանձնահատկույուն-
ները, իր ազգային բնույթը: Ինքն իր մեջ նույնպես

տարբերություններ ունի, նայած թե Հայաստանի ո՛ր շրջանում է ստեղծվել ու զարգացել: Մի կողմից դա մաքուր գրքային, մանրանկարին ավելի համապատասխանող, իր նրբությամբ ու դետալների մշակվածությամբ աչքի ընկնող արվեստ է: Եվ սա ավելի պարզ երևում է կիլիկյան մանրանկարչության մեջ: Մյուս ուղղությանը պատկանող պատկերները կարծես թե պատահականորեն են մտցված գրքի մեջ: Ես դա համարում եմ գրքային որմնանկարչություն, որը ավելի հատուկ է Կենտրոնական Հայաստանի գեղանկարչությանը: Այդ աշխատանքները պատ են պահանջում <...>, դուրս են զարդանկարի շրջանակից և բնույթով մոնումենտալ են: Այդ աշխատանքներին բնորոշ են պատկերման ազատությունը, գծերի ու վրձնահարվածների մեծ թափը և արտացոլվող թեմայով խոր մեկնաբանությունը:

103. Մինչև Կիլիկյան հայկական թագավորության վերջնական անկումը մեր ժողովուրդն անընդհատ գիտակցել, գնահատել և հոգեբանորեն վերապրել է իր անցյալի մշակույթը: Չնայած ահավոր արգելքներին, հայկյան զավակները, կենաց ու մահվան կոիվ մղելով, պահպանել ու մշակել են լեզուն, գիտությունն ու արվեստները: Քաղաքականության զարգացումը ընդմիջումներ, մոռացումներ չի ունեցել: Անցյալը միշտ էլ եղել է ներկա: Հայ ժողովուրդը իմացել է, թե որտեղից է գալիս, ի՞նչ է ինքը և ո՛ր է գնում: Այլապես անհասկանալի կդառնային, ավելի ճիշտ չէին լինի գրերի գյուտը, Ավարայրի ճակատամարտը, Եզնիկի, Դավիթ Անհաղթի իմաստասիրությունը, քերթողահայր Մովսես

խորենացու «Պատմութիւնը», Շիրակացու տիեզերագիտութիւնը, Նարեկացու «Ողբը», Զվարթնոցն ու Անին, Գոշի իրավագիտութիւնն ու Թորոս Ռոսլինը...

Իհարկե, սխալ կլինի ասել, թե XIV դարից հետո համատարած ամլութիւնն ու մոռացումն է տիրել, թե ճիգեր չեն եղել ու բան չի ստեղծվել: Ունեցել ենք այրեր, որ մաքառել, տառապելու կերտել են, կերտել արժեքներ, որոնցով այսօր մենք հպարտանում ենք և իրավունք ունենք հպարտանալու: Մյուս կողմից, երբեք չեն անհետացել ժողովրդական ստեղծագործութեան դարավոր ավանդները: XIV—XVIII դարերում և հետագայում ստեղծված բանահյուսութիւնը, քանդակազարդ գերեզմանաքարերը, ժողովրդական արվեստի այլ նմուշներ՝ գորգ ու կարպետներ, ոսկերչութիւնն ու տնային իրերը, տարազները իսկապես բարձրարվեստ են: Դրանք դեռ պետք է ուսումնասիրվեն ինչպես հարկն է և արժեքավորվեն:

Բայց ես խոսում եմ անընդմեջ զարգացման, ծաղկման, պրոֆեսիոնալ բարձրագույն արվեստի մակարդակի և ժողովրդական զանգվածների ճաշակի ներդաշնակ միասնութեան մասին: Ծիծաղելի կլինեն կարծել, թե առանց ավանդների անխաթար առաջընթացի, արժեքների աստիճանական կուտակման կամ էլ առանց պրոֆեսիոնալ արվեստների-հանճարի ու ժողովրդի պատկերացումների փոխադարձ հոգեհարադատութեան և փոխադարձ ըմբռնման կարող էր ստեղծվել Անիի Մայր տաճարը: Ծիծաղելի կլինեն կարծել, թե Նարեկացու տաղերը, կամ էլ Ռոսլինի ծաղկած մագաղաթներն անհասկանալի էին որևէ հայի: Ինչո՞ւ եմ ասում

սա: Մեղանում եղան արվեստաբաններ, որ սեռով սպիտակի վրա գրեցին, թե, օրինակ, հայ մանրանկարչությունը ունեցել է երկու ուղղություն, որոնցից մեկը դարգացել է ըստ ժողովրդի ճաշակի, մյուսը՝ ըստ սլավադական-աղնվապետական, բարձրաստիճան հոգևորականության ճաշակի:

Ապացուցելու հարկ չկա, որ նախքան Կիլիկիայի անկումը, մեղանում ոչ միայն կար այդ անընդհատությունը և ներդաշնակությունը, այլև հայ ազգային մշակույթը միշտ էլ կանգնած էր համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման առաջին գծի վրա, եթե չհաշվենք այն պահերը, երբ մեկ, երկու դարով առաջ էր անցնում այդ գծից: Իսկ դրանից հետո պետական քաղաքական ինքնուրույնության իսպառ կորուստը, օտարների լուծը, դառն զրկանքները կատարեցին իրենց ճակատագրական դերը: Դարերի ընթացքում կամաց-կամաց մարեց հայ հանճարի հրդեհը: Մնացին միացող փոքր օջախներ, որոնք առկայծում էին մերթ ընդ մերթ, թույլ: Տառապյալ ժողովուրդը աստիճանաբար կարծես մոռացավ իր կենսագրությունը՝ դա ամենասոսկալին էր: Հայաստանը դուրս մնաց մարդկության զարգացման ընդհանուր ուղուց: Ամեն ինչ մշուշապատվեց ու կորավ անցյալի թանձր խավարում: Նոր ժամանակների քաղաքակրթ աշխարհը, որի գոյությունը պայմանավորված էր նաև ժամանակին հայերի ստեղծած քաղաքակրթությամբ, մոռացավ Արմենիա մշակութային երկիրը: Եվ երբ անցյալ դարի կեսերից սկսած մեր ժողովուրդը բռնեց ինքնազիտակցության

փրկարար ուղին և ստեղծեց նոր արժեքներ, սրանով իսկ ազդարարեց իր գոյության մասին:

Եվ ահա, XIX դարի վերջին ու XX դարի սկզբին, համաշխարհային գիտության ուշադրությունը բեռվեց նաև մեր անցյալի պատմության ու մշակույթի վրա: Դժվար է գերազնահատել այն գիտնականների (թե՛ հայ, թե՛ օտար) ծառայությունը, որոնք ձևավորեցին ու ամուր հիմքերի վրա դրին նոր հայագիտությունը: Բայց ուսումնասիրության ընթացքում կատարվեց մի այսպիսի, գուցե և բնական, բան: Հայտնագործված նյութերն ու հուշարձաններն այնքան հին ու որակով, այնքան բարձր էին, հազարամյակներից եկող հայ հանձարի լույսն այնքան շլացուցիչ էր, որ շատ հետազոտողներ (նույնիսկ հայ) հանկարծակիի եկան: Շլացումից ծնվող կասկածներն արմատ ձգեցին ու տարան դեպի սխալներ: Մի տեսակ գիտական հոգեբանություն դարձավ մարդկանց (ասենք՝ Մովսես Խորենացուն) ու հուշարձանները դարից դար, ժամանակաշրջանից ժամանակաշրջան տեղափոխելը (իհարկե՝ այս կողմ բերելու նպատակով): Ավելին՝ անպատու ժառանգությամբ սկիզբ առան աղղցցությունների որոնումները: Բանն այնտեղ հասավ, որ հայ մշակույթը համարվեց սիրիական, բյուզանդական մշակույթի մի մասնաճյուղը: Դե ինչպե՞ս կարող էր պատահել (երևի մտածեցին), որ մի փոքր ժողովուրդ այդքան հին, ինքնուրույն և բարձր կարգի արվեստ, գիտություն ստեղծեր: Առանց շփումների ոչ մի ժողովուրդ, ոչ մի արվեստագետ մշակույթ չի կարող ստեղծել: Կղզիացումը աղքատացում է բերում և հետո՝ մահ: Բայց պետք է

տվյալ ժողովրդի մշակույթը դիտել ինքն իր մեջ, գտնել նրա յուրահատկությունը և նոր միայն փնտրել, նշել ազդեցությունն ու փոխազդեցությունը:

Ինչ խոսք, որ այսօրվա հայագիտության նվաճումները մենք չէինք ունենա, եթե այդ ու նմանատիպ սխալները չհաղթահարվեին փաստերին բաց աչքերով: Նայող գիտնականների կողմից: Հիմա էլ դեռ վերանայվում են շատ ծուռ տեսակետներ, հարցերը ստանում են ճիշտ լուծում: Բայց ակնհայտ է նույնպես, որ լավ նպատակներ հետապնդող ուսումնասիրողը հաճախ տեսադաշտից դուրս է թողնում խիստ էական, համազգային-պատմական նշանակություն ունեցող ելակետեր: Այսպես, օրինակ, մեր մանրանկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության ինքնուրույնությունը ցույց տալու համար դիմում են իկոնոգրաֆիական, ոճական մոտիվների, սյուժեների, տեխնիկայի և այս կարգի միջոցների օգնությանը՝ ասենք, բյուզանդական արվեստի հետ համեմատություններ անելիս: Դա, անկասկած, պետք է, կարևոր է, բայց բավական չէ:

Հայտնի է, որ քրիստոնեական գաղափարախոսությունը, արվեստը բարձրացան մի կողմից հեթանոսական գաղափարախոսության, արվեստի սկզբունքների ժխտմամբ, իսկ մյուս կողմից՝ հեթանոսական ինչ-ինչ ըմբռնումները յուրացնելու, այլ իմաստավորմամբ պահպանելու միջոցով: Աշխարհայացքի, գեղագիտական պատկերացումների փոփոխությունը կատարվեց նոր՝ քրիստոնեական դավանանքն ընդունած բոլոր ժողովուրդների մոտ: Եվ մի շարք դեպքերում

դժվար է ասել, թե այս կամ այն սկզբունքի վերջնական ձևավորման, զարգացման գործում ո՞ր երկրին է պատկանում առաջնությունը: Փաստն այն է, որ բոլորն էլ կատարել են իրենց դերը և ստեղծել մի ընդհանուր, միասնական-քրիստոնեական քաղաքակրթություն: Միջնադարյան քրիստոնեական արվեստը իդեալականի հաստատումն է: Աշխարհը նա մեկնաբանում է հոգու, հավատի տեսակետից: Նկարիչը, քանդակագործը, որմանկարիչը այդ վեհ բովանդակությունը արտահայտել են պարտադրվող կանոնների, իկոնոգրաֆիական սխեմաների մեջ: Ընդունած կոնկրետ թեմաներն ունենին ներկայացման կոնկրետ ձև, անգամ՝ մանրամասների համար: Ավելին, գույնի ընտրությունը ևս—ամեն մի առանձին դեպքում, ամեն մի առանձին առարկա պատկերելիս—որոշակի նշանակություն, հաստատուն նպատակով էր արվում: Ամեն ինչ սիմվոլիկ էր քրիստոնեական արվեստում: Պատկերվող տվյալ առարկան չուներ իր առարկայական իմաստը. նրա արժեքը մի այլ բան խորհրդանշելու մեջ էր: Այդ պատճառով, նաև, միջնադարյան արվեստի մեջ այդքան մեծ դեր էր կատարում աբստրակցիան, և միջնադարի նկարիչը երբեք էլ չէր տալիս առարկայի նյութական պատկերացումը: Բնական ձևերը այստեղ վերածվել են հոգեկան արժեքի, գեղարվեստական սիմվոլիկ ձևերի: Բայց իկոնոգրաֆիան մնում էր իկոնոգրաֆիա: Դա մի տեսակ «կանոնագիրք» էր՝ փոփոխության ո՛չ ենթակա, բոլորի համար պարտադիր: Ճիշտ է, արվեստագետները շատ անգամ են շեղվել նրա սխեմաներից: Սակայն,

Այգբան զբաղված լինելով, ժամանակ էր գտնում այլ գործեր կատարելու համար էլ: Իր շուրջը հավաքելով ազնիվ ու գործիմաց մարդկանց, ինչպիսիք էին Թորոս Թորամանյանը, Սենեքերիմ Տեր-Հակոբյանը, Աշխարբեկ Քալանթարը և ուրիշներ, կազմեց հնությունների պահպանման կոմիտե: Հաղթահարելով բոլոր դժվարությունները, ղեկավարում էր հուշարձանների վերանորոգման աշխատանքը՝ միշտ ասելով, թե «գոնե եղածը պիտի պահպանել կործանումից»: Բոլորս մեծ ոգևորությամբ ու ժողովրդի հանգեպ պարտքի գիտակցությամբ օգնում էինք նրան: Պետությունը միջոցներ քիչ ուներ և չէր կարողանում բավարար քանակությամբ դրամ տրամադրել: Ծանր տարիներ էին: Երբեմն մեր մասնավոր խնայողություններն էինք օգտագործում: Օրինակ, Երեբունյքի տաճարը վերջնական քայքայումից փրկելու համար Թամանյանը ներդրել էր իր սեփական գումարները...

Թամանյանը տիտանական ջանքեր թափեց օպերայի շենքի կառուցման վրա: Ամեն ինչ արվում էր ձեռքի աշխատանքով: Շինությունը գեռ մեքենայացված չէր: Քարշող ուժը եղները, ձիերը, գոմեշները և էշերն էին: Իսկ տեխնիկան՝ բաճը, քլունգը: Մտավոր ծանր աշխատանքից պոկվելուց հետո Ալեքսանդրն անմիջապես վազում էր օբյեկտ, ղեկավարում շենքի վրա տարվող աշխատանքը, ցուցումներ տալիս, ոգևորում: Դյուրագրգիռ էր, արագաշարժ, կտրուկ, խստապահանջ, բայց և բարի, մարդուն գնահատող: Բանվորները սիրում էին նրան, անձնվիրաբար կատարում

նրա բոլոր պահանջները: Իսկ ինքը հուզվում էր դրանից ու խանդավառվում:

Իր ամբողջ կյանքում արձակուրդ չվերցրեց, չնայած դրա կարիքը շատ էր զգում: Հիվանդ էր, հոգնած: Բայց վառվում էր աշխատանքի մեջ՝ ունենալով այն մեծագույն հատկանիշը, որը կոչվում է պարտքի գիտակցություն հայրենիքի հանդեպ:

109. Ավետիք Իսահակյանը շատ բնորոշ վերնագրով է հրատարակել իր բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Երգեր ու վերքեր»: Այդ «վերքերն» էլ երգեր են: Բանաստեղծությունն այդ դեպքում, արդեն, դուրս է գալիս ընթերցվելու համար ստեղծված՝ գրքի ու պոեզիայի սահմաններից: Նրա ստեղծագործությունը բարձրագույն պոեզիայի լեզվով արտահայտված հրգ է՝ պարզ, խորունկ և բնաշխարհիկ հայկական: Իսկ երգը, լավ երգը, երբեք չի հնանում...

110. Վահրամ Փափազյանը իսկական մոնումենտալիստ է, վիթխարի մասշտաբների մի դերասան-ստեղծագործող: Նա տվեց Շեքսպիրի միանգամայն նոր, միանգամայն հայկական և միանգամայն փափազյանական մեկնաբանությունը: Նրա մարմնավորած կերպարները ընդհանրացված են իրենց ամենափոքր շտրիխների մեջ անգամ: Դրանք օժտված են փրկիսփայլական խորությամբ, զգացմունքի և կրքի անչափելի ընդգրկումով: Միաժամանակ վեհ են ու հերոսական: Հերոսական են ողբերգականության մեջ: Տիտանական մի զորություն կա նրա մեջ, որ ինձ հիշեցնում է մեր էպոսի և հեքիաթների հերոսներին՝ որքան դիցաբա-

216

նական, ֆանտաստիկ, ամեհի ու վերացական, նույն-
քան էլ ռեալ, մարդկային ու նուրբ:

111. Ռոմանոս Մելիքյանը մեր երաժշտության Տեր-
յանն է: Երկուսն էլ վերին աստիճանի զգայուն, նրբա-
կիրթ ու խոր արվեստագետներ են: Եվ պահանջում են
նույնքան զգայուն, նրբակիրթ ու խորը բնկալող: Թե՛
մեկի, թե՛ մյուսի ոճը հստակ է, մշակված մինչև վերջ,
մինչև բյուրեղյա մաքրություն: Նրանք նախընտրում
են «փոքր» ձևը, որի միջոցով էլ տալիս են մարդկային
հոգու ամենաթաքուն ու ամենախնդրեղ, անշոշափելի
թրթիռները: Երկուսի ստեղծագործությունն էլ ներծծ-
ված է անսահմանորեն թափանցիկ ու քնքուշ լիրիզմով
և օժտված է առնական, հատու շեշտերով: Երկուսն էլ
բացարձակ հայ են իրենց տխրությանմբ ու ժպիտով,
իրենց մտորումներով ու իդեալներով, իրենց ստեղծած
արվեստային անշխարհի ողջ մթնոլորտով ու ներքին
էությունմբ:

112. Չարենցը լեզենդ էր: Ի՞նչ գրես լեզենդի մասին:
Գուցե կանխորոշված էր նրան ողջակիզվել իբրև տա-
ռապանքի, մաքառման ու հավատի խորհրդանշումն...

Ո՞վ գիտե... Ա՛յ, ես մտածում եմ Չարենցի մասին
ու զարմանում, որ այդ հրաշքը մեզ հետ միասին ապ-
րում էր նույն քաղաքում, որ նստել, վեր եմ կացել նրա
հետ ու նկարել եմ նրան:

Բազմիցս Չարենցին նկարել եմ հենց այնպես,
մեծ մասամբ ուրիշների ներկայությամբ, իբրև ճե-
պանկարներ: Սրանցից մի երկուսը, իմ կարծիքով,
հաջողված են:

Բայց դիմակով Չարենցը նկարել եմ «պաշտոնական» պայմաններում, իր տանը: Նկարել եմ արագ, երկու սեանսով՝ մի-մի ժամ: Երբ վերջացրի և սկսեցի երանգապնակս մաքրել՝ վեր թռավ տեղից ու մոտեցավ դիմանկարին.

—Ա՛յ մարդ, էս ո՞նց ես աշխատում: Այսքան էլ արագ աշխատե՞լ կլինի:

—Այդքան էլ արագ չէր:

—Զէ՛, չէ՛, ի՞նչ ես ասում: Այսինքն՝ ես էլ ոչինչ: —Ու բժժիծադելով, ապա կոմիկ լրջությամբ ցուցամատը բունքին դնելով, ավելացրեց, — ասենք մեղքը ժամանակինն է, տեխնիկայի դար է:

Բարեբախտաբար հիշում եմ, թե ինչպես եղավ, որ դործը սկսեցի: Մի օր իջնում էի Աստաֆյանով: Տեսնեմ դիմացից Չարենցն է գալիս՝ մի քանի գիրք թևի տակ: Մոտեցավ ու թե՛ «լա՛վն է չէ՞ մեր փողոցը. ճիշտ է, շատ է դավառական, բայց համ ու հոտ ունի, կոլտրիտ ունի. հ՛ը, ի՞նչ կասես»: «Այդպես է, ասում եմ, — իսկ ե՞րբ ենք սկսում աշխատել»:

—Վա՛ղը, հենց վա՛ղը: Կիրակի օր էլ է: Վաղը 12-ին արի:

Հաջորդ օրը գնում եմ: Տանը, բացի իրենից, ոչ ոք չկա: Ամեն ինչից զգում եմ, որ նախապատրաստվել, տրամադրվել է նկարվելու: Նստում է: Պատկերակալը տեղադրելու, երանգապնակն ու վրձինները դիտմամբ դանդաղ կարգի բերելու ընթացքում խոսում եմ դեսից դենից: Աշխատում եմ տրամադրությունը ցրել՝ չի ստացվում: Նայում եմ դեմքին՝ ի՛նքը չէ: Ծուլորեն մի քանի պատահական զծեք եմ դնում կտավին և, ի միջի

այլոց, հայտարարում, թե այսօր մի տեսակ վրձին բռնելու ցանկություն չունեմ:

— Ինչո՞ւ, — հարցնում է զարմացած:

— Չգիտեմ, վաղը գամ:

Մի քիչ խռոված տոնով պատասխանում է, որ աշխատանքի է:

— Ոչինչ, — ասում եմ, — գործդ վերցրու հետդ ու արի տուն: Դու կաշխատես, ես կամաց-կամաց կքրսմբսեմ՝ գուցե մի բան դուրս գա:

Լռում է, մտքի մեջ հաշիվներ անում ու համաձայնում: Մի երկու ժամ էլ լավից վատից խոսում ենք ու բաժանվում: Փայտե սլատկերակալը մնում է Չարենցի աշխատասենյակում, նրա գրասենյակից երկու-երեք քայլ հեռու՝ համր ու անտարբեր...

Լուսիկն արագ-արագ ճաշի սլատրաստություն է տեսնում, հետն էլ կշտամբում է ինձ. «Ի՞նչ ես արել մարդու հետ, քո երեխա՞ն է, ինչ է. կնեղանա» և այլն, և այլն: «Հա՛, հա՛, երեխա է, բա ի՞նչ է, եթե ճիշտն ուզում ես իմանալ, երեխա՛ է»: Եվ իսկապես երեխա էր, մեծ երեխա, աղնիվ, բյուրեղյա հոգու տեր:

Հաջորդ օրը տնից դուրս եմ գալիս, մտածելով՝ տեսնես փորձս արդյունք տվել է:

...Դուռը բացում է ինքը: Ա՛յ, սա հասկանալի է՝ տենցիք էլ տանն են: Չարենցն էլ Չարենցն է: Սովորական նախադասությունները փոխանակում ենք և անցնում գործի: Կարծես չի էլ նկատում ո՛չ սլատկերակալը, ո՛չ ինձ: Երեկվա արհեստականությունից ոչինչ չի մնացել դեմքին: Բնական է գլխի շարժումը, դի-

մախաղը՝ ազատ, տիպիկ շարենցյան: Տարածված հայկական տիպաժ է: Մազերը՝ սև, փոքր-ինչ ալիքավոր, խիտ ու ճակատին թափված: Քիթը մեծ է, ներքևի շրթունքը՝ հաստ: Փոքրամարմին է, բայց ներքին կրակով այրվող մարդու ազդեցիկ արտահայտությունը և, հատկապես, խոշոր աչքերի սուր, արծվային հայացքը ժայռեղեն հսկայի տպավորություն են ստեղծում: Գեղեցիկ դեմք չէ, կարելի է նույնիսկ ասել, որ տգեղ է, բայց հմայիչ է ու համակրելի: Այդ դեմքն է, որ արտացոլում է նրա անհաշտ ու խիստ, ակտիվ ու բռնկվող բնավորությունը. այդ դեմքն է, որ կրում է վեհ ու զրամատիկական հանճարի և մեծ հայի արտահայտությունը:

Չարենց անձնավորության հիմնական հատկանիշներն են դրանք, որ պետք է ընդգծել ու խտացված ներկայացնել կտավի վրա... Դիմանկարչի իմ սովորությանը համաձայն խոսեցնում եմ, որ չձանձրանա, չըկորցնի ակտիվությունը: Խոսեցնում եմ իրեն հուզող թեմաների շուրջ:

— Ինտուիցիան՝ մեծ բան է: Բնա՛ղդն էլ, արյո՛ւնն էլ: Առանց դրանց ի՞նչ արվեստ, ի՞նչ գիտություն, ի՞նչ մարդկություն: Եվ ինչքան էլ առեղծվածային են: Տեսնես՝ ե՞րբ պիտի կարողանանք մեր համալսարանում բազա ստեղծել ու խելոք ջահելներին մղել այդպիսի հարցերի դառումնասիրության: Ա՛յ, գերմանացիները՝ էքսպերիմենտալ էսթետիկայի ու հոգեբանության մի բանի լավ օջախներ ունեն: Եվ բավականին լուրջ աշխատանք են տանում, շատ մեծ արդյունքների են հա-

սել: Ոչի՛նչ, մենք էլ կանենք: Պետք է լավ մտածել ու ելքեր որոնել:

Ու երազում էր Չարենցը, մտահոգվում, փսոսում, պայծառանում: Հույսը շողում էր դեմքին:

Դիմանկարը դուր եկավ թե՛ իրեն, թե՛ ինձ:

—Մեկ էլ մի քսան տարի հետո այսպես հիմնավոր կնկարես,—ասաց,—հետաքրքիր է, ինչպիսի՞ն կլինեմ:
—Եվ գերմաներեն մի բանաստեղծություն արտասանեց ծերության և իմաստության մասին: —Շնորհքով մարդիկ են գերմանացիները՝ Գյոթե ունեն, Դյուրեր: Ո՞ր մեկին ասես: Մեր մեծերն էլ շատ են ու շատ էլ մեծ են: Էլի՛ կունենանք:

Հաճախ, և Չարենցի դիմանկարի կապակցությամբ մասնավորապես, մարդիկ հետաքրքրվում են, թե ինչ կնշանակեն դիմակները իմ գործերում: Ճիշտն ասած, նման հարցերի չեմ սիրում պատասխանել: Բայց գուցե պետք է այս առիթով մի երկու խոսք ասել: Միայն մի պայմանով՝ կնշեմ առհասարակ դիմակի իմ «կոնցիպցիայի» մասին, Չարենցի հետ նկարված դիմակի կռահումը թողնելով դիտողին: Դիմակների նկատմամբ իմ հետաքրքրությունը ծնվեց եզիպտական արվեստին ծանոթանալիս: Մի տեսակ խորհրդավոր գորություն ունի դիմակը: Ամենաանարտահայտելի բանը կարելի է նրա միջոցով արտահայտել: Տարբեր ազգեր, տարբեր ժողովուրդներ, տարբեր արվեստագետներ տարբեր իմաստ են դնում դիմակի մեջ: Ես այն դիտում եմ, մոտավորապես, իբրև հմայիլ, ճակատագրի, հավերժանալու մարդկային ձգտման խորհրդանիշ:

Կարծում եմ այս կոպիտ ձևակերպումը ինչ-որ բան կարող է հոգեկ Չարենցի դիմանկարը «կարդալու» համար: <...>

Իրականությունը վերևից, հանճարի բարձունքից նայող մարդ չէր: Չէր սիրում «ազատ արտիստ» կատեգորիան: Կյանքի հորձանուտին այդքան մերված և ավելի ակտիվ անձնավորություն չեմ տեսել, չեմ էլ պատկերացնում: Ինքը հայրենիքի զինվորի հոգեբանություն ուներ և նույնը պահանջում էր շրջապատից: Ամեն ինչ և ամենքին, հենց իրեն, գնահատում էր այդ հոգեբանությամբ:

Գիտեր վարակել, ոգեշնչել ու գործի մղել: Հիշում եմ, օրինակ, թե ինչպես էր վարում Պետհրատի գրական բաժինը: (Եվ ինչքան բան արեց կարճ ժամանակում): Մի օր կանչեց իր մոտ: Մտա առանձնասենյակ: Թղթերի, ձեռագրերի ու թղթապանակների արանքից դուրս եկավ, մոտեցավ ու թե՛ «գո՛րծ կա, նստի՛ր»: Նստեցինք: Մի պահ լռեց: Հետո գուրգուրալի ժպիտով նայեց աչքերիս ու էլի լռեց: Եվ ի՞նչ էր խնդրածը:

— Գիտե՞ս ինչ, — ասաց, — Ֆիրդուսին ենք հրատարակում: Հայերեն: Չհրատարակելու իրավունք չունենք: Մեր ժողովուրդը պետք է կարդա նրան: Էլ ի՞նչ քաղաքակիրթ ազգ, որ ուրիշների ստեղծած լավը չիմանա: Պետք է, շա՛տ պետք է: Գիտեմ, որ ժամանակ չունես, նկարագրողումներ անել առանձնապես չես սիրում, բայց «Ռոստամ և Սոհրաբը» պետք է ձևավորես:

— Հա՛, եղբայր, հա՛, ի՞նչ ես համոզում: Ինչի՞ց ենթադրեցիր, որ կարող է մերժեմ:

նույն ժպիտով նայեց և ուսերը թոթվեց: Իհարկե հարցն այն չէր, որ մերժումի էր սպասում: Ուղղակի ուզում էր ուրախությունն արտահայտել, ոգևորությունն րնկերոջ հետ կիսել:

Չարենցը մոլի գրասեր էր ու գիրք լավ էր հասկանում: Չարմանալի նուրբ դիտողություններ կանե՞ր ձևավորողին, տեխնիկական խմբագրին, կաղմարարին, կարճ ասած՝ բոլորին, ովքեր կապ ունեն գրքի ստեղծման հետ: «Ռոստամ և Սոհրաբը» տպելիս մոտիկից տեսա, որ նա իբրև հրատարակիչ պրոֆեսիոնալ էր: Այն, ինչ կոչվում է «գրքի էսթետիկա»՝ Չարենցի համար ասես մասնագիտություն լիներ: Եվ երևում էր, որ միտքը այդ ուղղությամբ անընդհատ աշխատում էր: Երևում էր, որ համապատասխան գրականություն է կարդում, որոնում, ուսումնասիրում: Եվ, իսկապես, հենց նույն Ֆիրդուսին հրատարակելու օրերին մտնում եմ Պետհրատ, տեսնեմ՝ միջանցքում մի խումբ մարդիկ (եթե չեմ սխալվում, հանգուցյալ Տարազորոսն ու Տաճատ Խաչվանքյանն էլ կային) գլխին հավաքած ոգևորված խոսում է:

— Լավ, ճաշակով գիրք տալը քիչ է: Պետք է ստեղծենք ժամանակակից գիրք: Տեսնո՞ւմ եք, գերմանացիները, Մոսկվայի մեր «Ակադեմիա» հրատարակչությունը ինչ գրքեր են ստեղծում: Մենք պետք է հասնենք նրանց, բայց մերը, հայկականը ստեղծելով: Պետք է գիրքը վերցնես ձեռքդ և անմիջապես զգաս, որ հայկական է: Մեր նախնիները ոսկի ձեռագրեր են թողել մեզ: Չի՞ կարելի նրանցից սովորել: Իհարկե կա-

րելի է: Գրվածքի ծավալին ու բովանդակութեանը համապատասխան նկատի են առել գրքի չափը, հաստութիւնը. էջի մակերեսի ու «շարվածքի» կապ են որոնել. տեսքն ու նկարադարձումները ներդաշնակելու մասին են մտածել: Ա՛յ, պետք է գտնենք, թե ինչը ոնց են արել: Եթե լուրջ մոտենանք, լավ նայենք, վերցնելու շատ բան կգտնենք նրանց մոտ:

Գաղտնիք չէ, որ Չարենցի պաշտոնավարութեան ժամանակ Պետհրատի թողարկած գրքերն այսօր էլ նախանձ են շարժում: Եվ գաղտնիք չէ, որ դրանք այդպիսին են՝ շնորհիվ Չարենցի միջամտութեան, շնորհիվ այն բանի, որ կրում են Չարենցի ճաշակի կնիքը:

Կհասներ ամեն տեղ: Եվ քանի որ բազմակողմանիորեն զարգացած էր ու ճկուն մտքերի տեր, միշտ էլ օգտակար կլինէր: Թվում էր, թե «էրուդիտ» խոսքը հենց Չարենցի համար էր ստեղծված: Եվ ապշում էինք, թե ո՞նց է հասցրել այդ տարիքում, այն էլ՝ անհանգիստ, փոթորկալից կյանքով ապրելով, այդքա՛ն բան իմանալ ...

Գեղարվեստական ցուցահանդեսների ամենաակտիվ ալյեւրուներից էր: Կգար, խորասուզված կնայեր: Դեմքի վրա վերաբերմունքը կերևար: Մի քանի անգամ կվերահառնար հավանած կամ բոլորովին դուրը չեկած կտավին: Հաջորդ օրը էլի՛ կգար, էլի՛ կնայեր: Եթե հանդիպէր հավանած գործի հեղինակին, երեխայի հրճվանքով կշնորհավորեր:

Ցուցասրահում Չարենցը արվեստասեր էր, իսկ քննարկումների ժամանակ՝ կրքոտ մասնակից: Եվ ե-

բանի թե այսօր, թող շնեղանան մեր տեսաբանները, կերպարվեստի ասպարեզում այդքան հմուտ քննադատ ունենալինք: Կբարձրանար, ցուցափայտը սվինի պես շարժելով ուշադրութուն կհրավիրեր այս կամ այն կտավին, այս կամ այն դետալի վրա ու կխոսեր: Տարօրինակ ու, կարելի է ասել, տհաճ ձայն ուներ: Բայց խոսում էր կրքով, վստահութուն ներշնչող ոճով, բանիմաց ու անկաշառ գնահատողի համոզիչ վերլուծումներով: Կմտներ ամենանոբրբ, ամենախրթին հարցերի մեջ, կխոսեր գույնի, ձևի, կոմպոզիցիայի մասին ու չէր սայթաքի:

Եվ կբացահայտվեր նրա կուտակած վիթխարի պաշարը: Միջնադարից, Վերածննդից, նոր ժամանակների արվեստից տիպիկ օրինակներ կբերեր ու կլուսաբաներ իր միտքը: Գիտեր XX դարի գեղանկարչության բոլոր ուղղութիւններն ու հոսանքները, բոլոր անվանի ստեղծագործողներին: Առաջագեմ, «մոդեռն» հայացքներ ուներ և օրիգինալութունը խրախուսում էր: Բայց կեղծիքը անմիջապես տեսնում էր ու խարաղանում:

Հիշում եմ, իր խոսքը մի անգամ մոտավորապես այսպես ամփոփեց: Եթե նկարիչը, բորբոքված շեշտով ասաց, պետք է կոշիկ նկարի՝ կոշիկ ցույց տալու համար, ավելի լավ է՝ չնկարի: Այդպիսի գործեր ժողովրդին պետք չեն: Եթե նկարչի մոտ երևում է այս կամ այն վարպետի կրկնողութունը, ավելի լավ է՝ մի ուրիշ գործով զբաղվի: Եթե նկարիչը չի բավարարում ճաշակի այսօրվա պահանջները՝ արհեստավոր է: Եթե նա մեր հողից, մեր ժողովրդի կյանքից, մեզ հուզող

րելի է: Գրվածքի ծավալին ու բովանդակությանը համապատասխան նկատի են առել գրքի չափը, հաստությունը. էջի մակերեսի ու «շարվածքի» կապ են որոնել. տեսքն ու նկարադարձումները ներդաշնակելու մասին են մտածել: Այ, պետք է գտնենք, թե ինչը ոնց են արել: Եթե լուրջ մոտենանք, լավ նայենք, վերցնելու շատ բան կգտնենք նրանց մոտ:

Գաղտնիք չէ, որ Չարենցի պաշտոնավարության ժամանակ Պետհրատի թողարկած գրքերն այսօր էլ նախանձ են շարժում: Եվ գաղտնիք չէ, որ դրանք այդպիսին են՝ շնորհիվ Չարենցի միջամտության, շնորհիվ այն բանի, որ կրում են Չարենցի ճաշակի կնիքը:

Կհասներ ամեն տեղ: Եվ քանի որ բաղմակողմանիորեն զարգացած էր ու ճկուն մտքերի տեր, միշտ էլ օգտակար կլինեին: Թվում էր, թե «էրուդիտ» խոսքը հենց Չարենցի համար էր ստեղծված: Եվ ապշում էինք, թե ո՞նց է հասցրել այդ տարիքում, այն էլ՝ անհանգիստ, փոթորկալից կյանքով ասրելով, այդքա՛ն բան իմանալ ...

Գեղարվեստական ցուցահանդեսների ամենաակտիվ այցելուներից էր: Կգար, խորասուզված կնայեր: Դեմքի վրա վերաբերմունքը կերեար: Մի քանի անգամ կվերադառնար հավանած կամ բոլորովին դուրը չեկած կտավին: Հաջորդ օրը էլի՛ կգար, էլի՛ կնայեր: Եթե հանդիպեր հավանած գործի հեղինակին, երեսայի հրճվանքով կշնորհավորեր:

Ցուցասրահում Չարենցը արվեստասեր էր, իսկ քննարկումների ժամանակ՝ կրթոտ մասնակից: Եվ ե-

բանի թե այսօր, թող շնեղանան մեր տեսաբանները, կերպարվեստի ասպարեղում այդքան հմուտ քննադատ ունենայինք: Կբարձրանար, ցուցափայտը սվինի պես շարժելով ուշադրություն կհրավիրեր այս կամ այն կտավին, այս կամ այն դետալի վրա ու կխոսեր: Տարօրինակ ու, կարելի է ասել, տհաճ ձայն ուներ: Բայց խոսում էր կրքով, վստահություն ներշնչող ոճով, բանիմաց ու անկաշառ գնահատողի համոզիչ վերլուծումներով: Կմտներ ամենանուրբ, ամենախրթին հարցերի մեջ, կխոսեր գույնի, ձևի, կոմպոզիցիայի մասին ու չէր սայթաքի:

Եվ կբացահայտվեր նրա կուտակած վիթխարի պաշարը: Միջնադարից, Վերածննդից, նոր ժամանակների արվեստից տիպիկ օրինակներ կբերեր ու կլուսաբաներ իր միտքը: Գիտեր XX դարի գեղանկարչության բոլոր ուղղություններն ու հոսանքները, բոլոր անվանի ստեղծագործողներին: Առաջագեմ, «մոդեռն» հայացքներ ուներ և օրիգինալությունը խրախուսում էր: Բայց կեղծիքը անմիջապես տեսնում էր ու խարաղանում:

Շիշում եմ, իր խոսքը մի անգամ մոտավորապես այսպես ամփոփեց: Եթե նկարիչը, բորբոքված շեշտով ասաց, պետք է կոշիկ նկարի՝ կոշիկ ցույց տալու համար, ավելի լավ է՝ չնկարի: Այդպիսի գործեր ժողովրդին պետք չեն: Եթե նկարչի մոտ երևում է այս կամ այն վարպետի կրկնողությունը, ավելի լավ է՝ մի ուրիշ գործով զբաղվի: Եթե նկարիչը չի բավարարում ճաշակի այսօրվա պահանջները՝ արհեստավոր է: Եթե նա մեր հողից, մեր ժողովրդի կյանքից, մեզ հուզող

հարցերից դուրս մողեռնիզմ է խաղում՝ նույնպես արհեստավոր է: Իսկ արվեստի ասպարեզում արհեստավորությունը պարազիտիզմ է:

Զգայուն ու դյուրագրգիռ այդ մարդը կյանքի բոլոր ասպարեզներում էլ արդարություն սուրբ վեր բռնած էր պահում: Եվ վճիռ կայացնելու շափանիշը ժողովրդի ու հայրենիքի շահն էր: <...>

Բացի սուրբ Մեսրոպի ու Սահակի աղոթքներից, որ մանկություն հեռավոր տարիներին ժառանգել եմ ծնողներիցս, դպրոցում չեմ սիրել բանաստեղծություններ անգիր անել: Արդեն հասուն՝ շարունակել եմ նույն անտարբերությունը, բացի մի դեպքից: 1911 թվականին Եգիպտոսում, ուժեղ տպավորությունների տակ, ջանացել եմ բերանացի անել մի ոտանավոր (հեղինակը չեմ հիշում), ուր շատ պատկերավոր ձևով մարդու ճակատագիրը համեմատվում է անաստի ավազափոշու հետ: Բռով վերցնում ես ավաղը, ուղում ես պահել, բայց ամիդ դատարկվում է: Եվ որքան պինդ ես սեղմում, այնքան ավելի շուտ ես կորցնում: Այնպես էլ երջանկությունն ու ճակատագիրը: Կարդացի, հա՛ կարդացի՝ բան դուրս չեկավ: Հիշողությանս մեջ մնաց բովանդակությունը միայն: Բայց չեմ էլ հիշում, թե երբ եմ առաջին անգամ լսել կամ կարդացել «Ես իմ անուշ Հայաստանին»: Երբեք բերանացի չեմ սովորել՝ պարզապես գիտցել եմ: Ինձ թվում է, թե Սահակի ու Մեսրոպի աղոթքների հետ էլ բերել եմ: Դա մեր այսօրվա աղոթքն է: Աղոթք, որը կարելի է թե՛ մտքում հշուտել, թե՛ մրմնջալ շշուկով, թե՛ արտասանել բարձրաձայն:

Իսկ ինչի՞ հետ համեմատել ... Քիչ կլինի ասել, թե բանաստեղծություն է: Պոեմ էլ չէ, վեպ՝ նույնպես, որովհետև իրենց ծավալով մոնումենտալությամբ հանդերձ դրանք կյանքը ներկայացնում են այս կամ այն մասշտաբով:

«Ես իմ անուշ Հայաստանին», ավելի շուտ, բոլոր մասշտաբներից դուրս պաննո է: Պաննո՝ հասցված ժողովրդական էպոսի աստիճանին: Դա անհիշելի ժամանակներից եկող Հայասա-Ուրարտու-Արմենիա երկրի համապարփակ պաննո-դիմանկարն է: Դա մեր ազգի կենսագրության ու վարքի կենդանի արտացոլքն է, մեր կրած տառապանքների ու փայփայած իղեալների, մեր անկումների ու վերելքների, արհավիրքներին ենթակա մեր ճակատագրի ու անմեռ մնալու մեր ձգտման գեղարվեստական սինթեզն ու բյուրեղացումն է <...>

Ասուպի նման ծնվեց ու մի ակնթարթում կիզվեց Չարենց-մահկանացուն: Բայց լույսը հավերժաբար մնաց ու գնալով պայծառանում է... Չարենց անունը դարձել է մեր խղճի ու արժանապատվության խորհրդանիշը: Ու բանի դեռ շարունակվում է Նաիրյան պատմությունը, այդ անունը ժողովուրդը միշտ էլ կպարզի իբրև դրոշմ...

113. Գրիգից ու Սիրելիուսից հետո ես չգիտեմ մի այլ կոմպոզիտոր, որի ստեղծագործությունը այդքան ազգային և, դրա հետ մեկտեղ, այդքան համամարդկային լինի, որքան Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունն է: Մի բան, որը, իմ կարծիքով, մեծ արվեստի հատկանիշը և նրա հավերժության գրավականն է:

Վիթխարի երևակայությամբ օժտված բնատուր հանճար է հաշատրյանը, որ այնքան «հեշտությամբ» ու նորարարի այնքան մեծ խիղախությամբ ներդաշնակեց Արևելքի և Եվրոպայի գեղարվեստական ավանդներն ու մտածելակերպերը: Եվ ինչի՞ նման կլինե՞ր մեր աղգային մշակույթի XX դարն առանց Արամ Խաչատրյանի արվեստի...

Ներքին կրակով այրվող, գունագեղ ու վառվռուն, լիրիկական ու էպիկական, էմոցիոնալ ու ինտելեկտուալ է նրա երաժշտությունը: Խորապես արդիական, բառի լայն իմաստով գեղեցիկ, հումանիստական վեհ իդեալներով ներծծված, այդ երաժշտությունը հայ ժողովրդի ոգու լուսավոր արտահայտություններից է ու պատկանում է հանուր մարդկությանը, ապրելու է գալիք բոլոր ժամանակներում:

114. Անկասկած, հայ կատարողական արվեստի բարձրակետը Հայկանուշ Դանիելյանի արվեստն էր: Նա իմ իմացած համաշխարհային մասշտաբի երգիչ-երգչուհիների մեջ ամենաէմոցիոնալ, ամենաինտելեկտուալ ու ամենախորը ստեղծագործողներից էր: Նրա երգը բուն հայկական էր և մի անբացատրելի, միստիկական ու սարսուղ զորություն ուներ: Ինձ թվում է, գուցե սխալ է թվում, թե նա վախճանվեց մինչև վերջ չհասկացված...

* *

*

115. Երբ անցած ճանապարհիդ նայում ես քննադատաբար, կյանքի շարժման տեսակետից, թվում է, թե ամեն ինչ այլ կերպ կարելի էր անել՝ ավելի լավ: Այս

մտքերը վերջ չունեն, որովհետեւ մարդս կարծում է, թե այսօր ինքն ավելի խելոք ու ընդունակ է, քան երեկ: Գուցե դա այդպես էլ չէ, բայց ստեղծագործող մարդը միշտ ձգտում է ավելի կատարյալին: Սա հենց նրա ներքին կյանքի շարժման օրենքն է: Կամ, երեւի այդ բոլորը նրա համար է, որ ձանձրալի չլինի՝ ապրելը...

116. Հատկապես մեր ժամանակներում խիստ կարևոր է այն, թե մարդ որքանով է իր մեջ կրում իր մանկությունը: Մանկությունը մարդու ամենաբնական ու պարզ վիճակն է: Նստվածքներ չկան նրա հոգում, աշխարհին նայում է անարատ հայացքով: Ու եթե այդ հայացքը մարդու մոտ մնացել է, չի կարող պատահել, որ արվեստի նրա տեսակետները ներդաշնակ ու անկեղծ դրսևորում չունենան: Իսկ բնությանը մանկական հայացքով նայելը այսօր ինքնին սկզբունք է: Ինձ համար, գոնե, դա այնքան ճիշտ սկզբունք է, որ իմ արվեստագետ դառնալու պատճառը փնտրում եմ վաղ մանկությանս աշխարհում: Երկու-երեք տարեկան՝ դուրս եկա մեր տնից ու ընկա տափաստան: Տեսա բնությունը՝ անսովոր, դարմանալի: Ոնց որ երազում: Խոտեր, գույնզգույն ծաղիկներ, թիթեռներ, բզեզներ: Սկսեցի վազել նրանց ետևից՝ առանց հասկանալու, որ մութն ընկնում է: Հենց դաշտում էլ, հոգնած ու երջանիկ, քնեցի: Տնեցիներն ինձ գտան հաջորդ օրն առավոտյան: Գուցե հենց այդ ժամանակ էլ իմ մեջ ծնվել է նկարիչը: Եվ ինչքան հեքիաթային է երեխայի համար աշխարհը...

117. Մաքուր, հնչեղ, բազմազան գույների սերը ինձ մոտ ծնունդ է առել դարձյալ մանկությանս տարիներ-

րին: Դեռ երեք-չորս տարեկան, երբ վաղվղում էի մեր տան շրջապատի դաշտերում, հրճվում էի բաղմապիսի ծաղիկների, թիթեռների, բզեզների գույներով: Արևի ճառագայթների ներքո նրանք շողշողում էին մարդարիտների նման: Հեքիաթային այդ գույները հոգիս լցնում էին մի անասելի խանդավառությամբ: Դրանցից ստացած տպավորությունը այնքան ուժեղ էր, որ ողջ աշխարհը, բոլոր առարկաները, բոլոր երևույթները, անգամ «ամենաանգույն» իրերը տեսնում էի բորբոքուն գունահարաբերություններով: Նկարչի իմ պալիտրան ծնվել է, փաստորեն, այդ տարիներին:

118. Դպրոցում ես չեմ հրապուրվել ուսուցիչներիս աշխատանքներով, բայց մենք՝ ուսանողներս, շատ բանով ենք պարտական մեր փայլուն ուսուցիչ Վալենտին Ալեքսանդրովիչ Սերովին, որը մեր նկատմամբ ունեցած իր մշտական ուշադրությամբ և դիպուկ դիտողություններով անընդհատ ներշնչում էր լարված հետաքրքրություն աշխատանքի հանդեպ:

119. Սերովը բարեխղճորեն միշտ գալիս էր արվեստանոց և լուռ հետևում աշակերտների աշխատանքին: Խառնվում էր միայն բացառիկ դեպքերում, երբ խիստ անհրաժեշտ էր համարում: Սուր և տեղին դիտողություններով աշակերտին օգնում էր զգալու սխալները: Նրա մշտական ներկայությունը մեզ վարժեցնում էր կարգապահության և հետաքրքրություն սերմանում աշխատանքի նկատմամբ: Երբեմն պատահում էր, որ աշխատում էինք նշված ժամերից ավելի, մինչ ուշ գի-

շեր՝ նկարելով պաստելով: Մեր այդ ոգևորությունը ուսուցիչն ընդունում էր գոհունակությամբ <...>

Կոստանդին Ալեքսեևիչը շատ էր սիրում ուսանողներին պրակտիկ խորհուրդներ տալ: Խոսում էր անշափ հետաքրքիր և մեծ ոգևորությամբ: Խոսում էր հատկապես գեղանկարչության մասին, որը հրաշալի զգում էր և գիտեր: Մեկ էլ հրապուրվելով սպիտակամաշկ գեղեցիկ բնորոշու մարմնով և տեսնելով, թե ուսանողն ինչքան վատ է նկարում այն, Կորովինը վերցնում էր պալիտրան և վրձինները՝ ոգևորությամբ գոչելով. «կա՛թ, կա՛թ...»: Վրձինը թափով խրփում էր կտավին: Մեկը մյուսի մոտ շարվում էին կարճ վրձնահարվածները: Գույները կենդանանում էին: Էտյուդն այլ բնույթ էր ստանում: Կոստանդին Ալեքսեևիչը նկարում էր յուրովի, Կորովինին հատուկ շքեղությամբ: Ուսանողի համար նրա աշխատանքը շարունակելը դառնում էր անհնարին: Հենց առաջին քավածքով կտրելի էր ամեն ինչ փչացնել: Ռուս հրաշալի իմպրեսիոնիստին աշխատելիս տեսնելը ուսանողներիս համար ոչ միայն չափազանց հետաքրքիր էր, այլև խիստ օգտակար: Կորովինի աշակերտների համար շատ կարեւոր էր այն, թե ինչ որակով է նկարված գործը: Մեզ անհրաժեշտ էր հենց գեղանկարչականին հասնելը, գծանկարը գույնին ենթարկելը, գույնի տեսականով նկարելը:

Սերովը և Կորովինը տարբեր բնավորության տեր մարդիկ էին: Առաջինը խիստ լուակյաց, ինչպես ասում են, ուրբաթախոս էր: Իսկ Կորովինը շատ էր սիրում խոսել: Բայց երկուսի միջև դիստանս չկար: Նրանք

կարծես լրացնում էին միմյանց: Սիրում էին իրար և մեզ՝ ուսանողներին <...>

Այն, ինչ հատկանշական է տվյալ մարդուն, ինչը սովորական է դարձել նրա մոտ, այսինքն՝ այն բանով, ինչով նա բոլորի առաջ բնականորեն ներկայացնում է իրեն, իր յուրահատուկ կեցվածքը, շարժումը, դեմքի արտահայտությունը, գլխի թեքվածքը, ժեստը, ձևերի, մարմնի ձևերը և այլն,—այդ ամենը Սերովն զգում ու կարգում էր զարմանալի բնազդով ու մտքի ուժով: Չէ՞ որ այդ բոլորը հենց բնորդի բովանդակության և նրա ապրած կյանքի արտաքին դրսևորումներն են: Բայց Վալենտին Ալեքսանդրովիչն այդ դրսևորումների սոսկ վերարտադրողը չէր: Նրա դիմանկարները պերճախոս կերպով ցուացնում են մոգելների նկատմամբ նկարչի ունեցած վերաբերմունքը: Վրձնով, գրչով, մատիտով վարպետորեն կատարված նրա բազմաթիվ գործերը բոլոր տեսակետներից բազմազան ու բազմաբնույթ են: Վալենտին Ալեքսանդրովիչի՝ խոսքի մեջ ժլատ այդ մարդու մեջ, նստած էր կրքոտ ու ոգևորող, իսկապես տաղանդավոր դիմանկարիչ վարպետը: Դժբախտաբար այդ հրաշալի մարդն ստիպված էր գործ ունենալ նաև ո՛չ հաճելի պատվիրատուների հետ, որոնց ճաշակին, ճիշտ է, նա երբեք տեղի չէր տալիս, բայց ամեն անգամ զայրանում էր, ջղեր քայքայում: Դիտեցեք նրա դիմանկարները: Դրանք սոցիալ-հոգեբանական կերպարներ են:

120. Նախ ամեն ինչ սովորել, իսկ հետո արտադրել՝ արվեստում անկարելի է: Մարդը պետք է ինքը որոնի

իրեն, իսկ շրջապատողները միայն օգնում են նրան այդ բանում: Կամ՝ երբեմն խանգարում են <...>

Ես բարեխղճորեն, ազնվաբար վերաբերվում էի այն ամենին, ինչ ինձ սովորեցնում էին ուսուցիչներս: Յուրացրել էի հիմնական հնարքները և բարեխղճորեն հետևում էի դրան: Բայց նկատեցի, որ արդյունքները ինձ չեն բավարարում: Իմ մեջ խոսում էր ինչ-որ ուրիշ բան: Ես պետք է հայտնագործեի աշխարհը: Իմ աշխարհը:

121. Ինչ վերաբերում է իմ գործերին, ես չեմ կարող առանձնապես մատնանշել մի որևէ դպրոցի ազդեցություն: Ես եղել եմ ազատ աշակերտ, ձգտել եմ դտնել սեփական ուղիներ և մանավանդ ցանկացել եմ տեսնել սեփական աչքերով:

122. Ես պետք է տիրապետեի այն միակ լեզվին, որն շահեր ինձ արտահայտելու իմ ապրումները, իմ ձրգտումները, իմ մտքերը: Այն լեզվին, որը շունչ տար իմ մանկական տպավորություններին, իմ՝ որպես տիեզերքի, երկրագնդի, մարդկություն, հարազատ երկրի կենդանի մասնիկի պատկերացումներին:

Ուսումնարանն ավարտելուց հետո ես նկարներ էի արել, որոնց մեջ բնությունը, կենդանիները, մարդիկ հանդես էին գալիս հեքիաթային կերպարանափոխությամբ: Տարիների հետ իմ ուշադրությունը սկսել էր սեռովել դեպի հարավ, իմ մանկության անմոռանալի վայրերը, այնուհետև դեպի Կովկաս, Անդրկովկաս և, վերջապես, Հայաստանի բնությունը և կյանքը: Մի եր-

կիր, որի ժողովուրդը խոսում էր իմ հոր ու մոր լեզվով:

Շատ դժվար էր գտնել այն լեզուն, որն իմ հին ժողովրդի հոգուն նույնքան հարազատ լիներ, ինչքան իր իսկ լեզուն, արվեստի այն լեզուն, որը մյուս քաղաքակիրթ ժողովուրդների սրտին նույնքան մոտ լիներ, ինչքան իմ ժողովրդի հոգուն...

123. Նորից ու նորից ինձ պաշարում էր այն միտքը, որ իմ ունեցած նկարչական հնարքները հնարավորություն չեն տալիս արտահայտելու այն, ինչ անընդհատ ապրում էր երևակայությանս մեջ: Պետք էր շատ բան ձեռք բերել, շատից էլ ձեռք քաշել, ազատագրվել: Այդ նպատակն իրագործելու համար սկսեցի մտովի, երևակայորեն ջրաներկով նկարել ֆանտաստիկ նկարներ: Այդ շրջանի աշխատանքները ես անվանել եմ «Երազներ և հեքիաթներ»:

124. 1904 թվականից սկսած իմ գործերը <...> ունեն ֆանտաստիկ բնույթ: Ինչ որ նկարում էի, ռեալության և երևակայության միահյուսումն էր, ռեալ, որքանով այն կատարում էի տեսածի տպավորությամբ, ֆանտաստիկ, որքանով այն սինթեզում էի երևակայական տեսիլքի մեջ: Տեսածս փոխում էի: Պետք էր լինում հասնել ուժեղ արտահայտչականության՝ գույների ու նրանց հարաբերության ինտենսիվացմամբ, որպեսզի մարմնավորեմ իմ ապրումները, զգացմունքները, խոհերը:

125. Անհրաժեշտ էր գտնել որևէ չափով [բնության հանդեպ] իմ հիացումը դրսևորելու միջոցներ ու ձևեր

գտնել: Անհրաժեշտ էր մեջս հաղթահարել զորշ ու պարտադրվող դարոցը և, օտարից չօգտվելով, գտնել սեփական տեխնիկան: Սկսեցի որոնել ավելի ամուր, պարզ ձևեր ու գույներ՝ իրականության գեղանկարչական էությունը հաղորդելու համար: Ընդհանուր առմամբ, իմ նպատակն է պարզ միջոցներով, խուսափելով ամեն մի ծանրաբեռնվածությունից, հասնել առավելագույն արտահայտչականության, մասնավորապես աղատվել կոմպոզիցիային կիսատոններից: Եվ ինձ թվում է, որ այս ուղղությամբ հասել եմ որոշ արդյունքի:

126. Իմ կյանքի բոլոր ժամերին ունեցել եմ այն զգացումը, ինչը կարելի է անվանել տիեզերքի զգացում, ապրել եմ տիեզերքի մասին մտորումներով: «Հեքիաթներում և երազներում» ես դա արտահայտել եմ տեսիլքների, բնության տարրերի ֆանտաստիկ կոմբինացիաների մեջ: Հիշիր մեր բանահյուսությունը՝ ինչքան տիեզերական, անհուն և միաժամանակ պարզ է, մանկան երևակայությամբ ներծծված:

127. Ես երկար երազում էի Կովկասը և Անդրկովկասը ու թեև ինձ վիճակվեց մի քանի անգամ լինել Հյուսիսային Կովկասում, այն առանձնապես ինձ չհուզեց: Փոխարենը միջին Կովկասը և հատկապես հարավայինը կախարդեցին ինձ՝ այստեղ առաջին անգամ տեսա արևը և զգացի տապը, լեռներից իջնող զանգուլակներով ուղտերի քարավանները, արևահար դեմքերով բռնվորները՝ ոչխարների, կովերի, գոմեշների, ձիերի, ավանակների, այծերի հոտերով, շուկաները, խայտա-

բղետ ամբոխը փողոցներում, ևս ու վարդագույն շաղ-
րաներով, մանիշակագույն խոնջաներով, փայտե մա-
շիկներով մուսուլման կանայք, որ անցնում էին համր
ընթացքով, ծիկրակում դեղին, քառակուսի տների հարթ
կտուրներից, հայուհիների խոշոր, նշաձև, մուգ աշ-
քերը,—այս ամենը այն իրականն էր, որ երազել էի
դեռ մանկուց։ Եվ զգացի, որ բնությունը իմ տունն է,
իմ միակ մխիթարանքը, որ նրա առջև ապրած իմ հիաց-
մունքը տարբեր է արվեստի ստեղծագործության առջև
զգացածից. սա միշտ էլ մի քանի րոպե էր տևում
միայն։ Բաղմադեմ, բաղմերանդ, ամուր ու անիմանալի
ձեռքով կոփված բնությունը իմ միակ ուսուցիչն է։

128. Մերձազույցան տափաստանները, տեղի բնակիչ-
ները՝ ռուսներ, հայեր, ուկրաինացիներ, հարավային
քաղաքները, հուլզերով լի Մոսկվան, գեղարվեստի ու-
սումնարանը, կովկասյան ճամփորդությունը՝ մի ամ-
բողջ կյանք, տպավորությունների, ապրումների, դեմ-
քերի ու դեպքերի մի ահռելի բաղմազանություն, որի
կենտրոնն էր արդեն, հնամենի Հայաստանը... Չյու-
նագագաթ, փայլատակող լեռներ, պողպատյա ժայ-
ռեր, արագահոս գետերով ձորեր և խորխորատներ,
կանաչադարձ բլուրներ, որոնք մեկը մյուսի ետևից
շարժվում են դեպի կապտին տվող լեռնապարերը և
հալվում երկնքի կաթնավունի մեջ, ցածրահարթ հո-
վիտներում արածող անասուններ, ուղտերի քարավան-
ներ, որ շարժվում են դեղնավարդագույն փոշու հար-
թություններում, ինձ վրա թողնում էին հսկայական
տպավորություն, և որոնց նկարչական կերպավորման
համար ուսման տարիներին ստացած գիտելիքները

ողինչ անել չէին կարող: Դրանք պահանջում էին նոր լեզու, նոր հնարքներ: Իսկապես մոխրավուն գունային միջոցները շատ աղքատ էին այդ հարստությունները կտավին հանձնելու համար: Դպրոցն ինձ տվել էր գրագիտություն, բայց պետք էր ունենալ սեփական լեզուն: Նոր զենքեր հայթայթելը այնքան էլ հեշտ չէր: Բայց ներքին մղումը հանգիստ չէր տալիս, ստիպում էր փնտրել, քիչ է ասել փնտրել, այլ գտնել, անպայման գտնել: Այդ մեծ ճանապարհին ամենից կարևոր ուղենիշն ու կովանը, իհարկե, իմ Հայաստանն էր: Ես ընտրեցի այդ ճանապարհը: Այլ ճանապարհ ինձ չէր գրավում...

129. 1901 թվականին ես առաջին անգամ մեկնեցի հեռավոր հարավ, ընկերոջս՝ Միանսարյանի մոտ, Երևան: <...> Այդ ժամանակ ուսումնասիրելով Արևելքի բնությունը և կյանքը, սկսեցի մտածել իմ տպավորությունները հաղորդելու միջոցների վրա: Իսկ այդ տպավորությունները նոր ընկալման սրությամբ մոտ էին մանկությանս վաղ աշխարհին: Ես, որպես երեխա, սկսեցի սինթեզել իմ տպավորությունները, չկտրվելով բնությունից, բայց ֆանտաստիկայի ու հեքիաթի մեծ հակումով: 1903—1904 թթ. ես կտրականապես սկսեցի պայքարել այն ամեն գորշության դեմ, որ ինձ պարտադրել էր դպրոցը, և ինձ համար նշել նոր ուղիներ: «Мир искусства»-ի հանդես գալը գեղանկարչություն բերեց ինչ-որ նորություն, բայց այդ նորը ըստ էության քիչ էր տարբերվում անցյալից, որը ինձ չէր բավարարում: Արևելքի բնությանը սիրահարված, ես ձրգ-

տում էի գունագեղ, բազմերանգ գեղանկարչության, գույնի, լույսի և ձևի խորը դրսևորման:

130. Ֆրանսիական նոր արվեստին սկսել եմ ծանոթանալ 1906—1907 թթ., Ա. Ի. Շուկինի հավաքածուի և «Золотое руно»-ի ցուցահանդեսների միջոցով: Ֆրանսիացիների հետ ծանոթությունը է՛լ ավելի է թևավորել ինձ ու համոզել իմ ճանապարհի և գեղանկարչության վերաբերյալ իմ հայացքների ճշմարտացիության մեջ:

131. 1909 թվականի «Золотое руно»-ի ցուցահանդեսում ես ներկայացված էի մեծադիր «Երկրագործը» աշխատանքով, մի շարք այլ գործերով, ինչպես նաև իմ «Ինքնանկարի» առաջին տարբերակով: <...> Մարդը բնության, լեռների և հովիտների միջև քայլելիս, արևի տակ, արևի ոսկե շողերով լուսավորված: Դեմքի լուսավոր կողմը տրված է գեղնաոսկեգույն, ոսկեգույն կարմիր, իսկ ստվերոտ կողմը՝ կապույտ գույններով: Մազերը և բեղերը վերցված են մաքուր սևով ստվերում և բաց կապույտ՝ լուսավոր տեղերում: Փոնի վրա երկու կողմից բարձրադիր լեռներ են, իսկ կենտրոնում կանաչակապտագույն սարեր և երկինք: Ինձ թվում էր, որ այդ պարզ միջոցներով ինչ-որ չափով հասել էի այն բանին, ինչին ձգտում էի: <...>

Ցուցահանդեսի բացումից մի քանի օր անց մի խմբի հետ այցելեց Ֆրանսիական նկարչության սիրահար Շուկինը: <...> Մոտենալով իմ <...> «Ինքնանկարին», Սերգեյ Իվանովիչը ուղղվեց, ընդունեց արտիստական պողա և կակազելով սկսեց գովաբանել այն՝ ասելով, թե գործը «հրաշալի է, դուք հիանալի

դիմանկարիչ եք» և այլն: Հենց այդտեղ էլ նա խնդրեց ինձ նկարել իր որդու և դստեր դիմանկարները: Ես շըշմել էի դրանից ... Շշուկինը, այն Շշուկինը, որ Եվրոպայում նկարչության մեծ գիտակի համբավ ուներ, ինձ պատվեր էր տալիս: Պատմում էին, որ երբ նա գնում էր Փարիզ նկարներ առնելու, բոլոր նկարիչները ծակ ու ծուկ էին կոխում իրենց լավ գործերը, որովհետև Շշուկինը, ունենալով հրաշալի աչք, մատնացույց էր անում լավագույններից լավագույնը: Դրա շնորհիվ է մեծապես, որ Սովետական Միության թանգարաններում իմպրեսիոնիզմը և պոստիմպրեսիոնիզմը ներկայացված են ամենափայլուն ձևով: Բոլոր գործերն էլ առաջին կարգի են և հնարավոր չէ, ինչպես հարկն է ներկայացնել Ռենուարին, Մոնեին, Սեզանին, Վան-Գոգին Գոգենին և այլոց՝ առանց նրանց երկերի մոսկովյան ու լենինգրադյան հավաքածուներն ուսումնասիրելու:

Անասելի դժվարության առաջ էի կանգնած: Ինչպե՞ս նկարել այդ դիմանկարները, որ չկրկնեն առաջինը և բարձր որակի լինեն: Գործ ունես Շշուկինի հետ: Մանավանդ նրա գովասանքներն ինձ պարտավորեցնում էին: Ինձ մխիթարում և հույս էր տալիս ընկերս՝ Պավել Կուզնեցովը, ասելով. «Դա հրաշալի է, բախտդ բերեց...»:

Վերջապես որոշեցի: Ի. Ս. Շշուկինին պետք է նկարել ո՛չ այնպես, ինչպես «Ինքնագիմանկարը», այլ մաքուր ղեկորատիվ մեթոդով: Նկարում էի տեմպերայով, ոգևորված: Այն ցուցադրեցի 1911 թվականին, «Мир искусства»-ի ցուցահանդեսում, գրական խրմբակի զահլիճում: Այստեղ հանդիպեցի Սերովին, որ

կանգնած էր իմ գործերի դիմաց: Մոտեցա, բարևեցի: Նա՛ր չպատասխանեց: Շուտ եկավ դեպի Շչուկինի դիմանկարը և մատով ցույց տալով գոչեց՝ «Թնդանո՛թ, երկու թնդանոթնե՛ր...»: Դիմանկարի լայն բացված և սևեռուն աչքերի մասին էր: Այգպիսին էր Վալենտին Ալեքսանդրովիչը՝ միշտ ժլատ, առանց ավելորդության, բայց դիպուկ: Հիացմունքից շողում էր նրա հայացքը, իմ ուրախությանը չափ չկար:

132. Մոսկվայում ցուցադրեցի եգիպտական թեմաներով նկարներս, որոնք բուռն հետաքրքրություն առաջացրին: <...> առաջին իսկ ցուցահանդեսներից սկսած, իմ գործերը միանգամայն հակադարձ կարծիքների տեղիք էին տվել: Կամ բացարձակ ժխտում, կամ լիակատար ընդունում: Միջինը չկար: Բայց հետզհետե առաջինը սկսեց կոմպրոմիսների գալ: Եթե 1900-ականներին, բոլորովին անտեղյակության դիրքերից, իմ ստեղծագործությունները վերագրվում էին, սատանան գիտե, թե ինչ սկզբունքներ, ապա 1910-ականներին փորձեր էին արվում շոշափելու այն խնդիրները, որոնք կազմում էին հենց իմ արվեստի ելակետը: Սակայն պետք է նշել, որ նկարների շուրջը եղած քննադատական պայքարը դեռևս ամուր հիմքերից զուրկ էր: Զուտ ճաշակի վրա հենված վիճաբանություններ էին՝ մակերեսային, հեղհեղուկ: Իսկ Վ. Սերովի և Կ. Կորովինի նման մարդիկ հեռու էին որպես քննադատ հանդես գալուց և իմ արվեստի հանդեպ իրենց դրական վերաբերմունքն արտահայտում էին, եթե կարելի է ասել, պրակտիկ առումով՝ միջամտել, օրինակ, որ իմ

գործերից գնեին թանգարանները և այլն: Ինչևէ, այդ պայքարը ինձ համար կարևոր էր: Ուրեմն, մտածում էի, նկարածս արժեք ունի: Անգամ հայտնաբերելու ըստեղծագործելու ազդակ էին ծառայում...

Քննադատության դռական թևը հետզհետե սկսեց ուժ ստանալ և ազդեցություն գործել հասարակության վրա: Գրվեցին բազմաթիվ նյութեր, որոնցից ամենակարևորը, իր թերություններով հանդերձ, Մաքսիմիլիան Վոլոշինի հոդվածն է («АПОЛЛОН», 1913, № 9): Պետք է ասեմ, որ այդ հոդվածը հետաքրքիր է ոչ միայն իր ժամանակի մեջ վերցրած: Եթե իմ արվեստի մասին լույս են տեսնում մեկ-երկու հաջող աշխատանք առհասարակ, ապա դրանցից մեկը, անպայման, Վոլոշինի գրածն է: Վոլոշինը արտիստիկ, բազմակողմանի զարգացած մարդ էր, առաջադեմ մտքերի տեր մի մարդ, որին կենդանի ու համոզիչ շտրիխներով պատկերել է իմ լավ բարեկամ Իլյա Գրիգորեիչ Էրենբուրգն իր փայլուն հուշերով:

Նախքան «АПОЛЛОН»-ի պատվերը կատարելը, Վոլոշինը եկավ ինձ մոտ, մանրամասն ուսումնասիրեց արվեստանոցի գործերը, խորհրդակցեց հետս մի շարք էական հարցերի շուրջ: Ես նրան տվի տետրերս, որոնցում, տարբեր առիթներով, շարադրել էի արվեստի ընդհանուր պրոբլեմների վերաբերյալ իմ հայացքները, գույնի, գծանկարի տրադիցիայի ու նորարարության մասին մտորումները և այլն: Նա մեծ ուրախությամբ վերցրեց տետրերը և ոգևորված աշխատանքի անցավ: Հրապարակ գալուց հետո նրա հոդվածն ուշադրություն պրավեց ու լայն տարածում գտավ: Փաստ է, որ մինչ

այժմ էլ այդ հոգվածի կողքով քննադատները չեն կարողանում անցնել, երբ գրում են իմ մասին:

Իմ բարձրացրած խնդիրները Վոլոշինը ձգտել է լայն կանվալի վրա դիտել և էքսկուրսների մեջ ներկայացնել: Այդ առումով նրա մոտ կան և՛ հետաքրքիր պարբերություններ, հարցադրումներ, և՛ վիճելի կամ սխալ եզրակացություններ, համեմատություններ և այլն: Հոգվածն սկսված է, այսպես կոչված, «օրինետալիզմի» մասին ընդհանուր դատողություններով: Դա այն ժամանակ խիստ բնական էր: Ով ծանոթ է 1900—1910-ական թվականների կուլտուրային, կարող է վկայել, որ Ռուսաստանում մեծ էր հետաքրքրությունը հանդեպ Արևելքի հին արվեստը: Արևելքի տարբեր ժողովուրդների ստեղծած ոճական հատկանիշներն այս կամ այն կերպ սկզբունքների ուժ էին ստացել հատկապես երիտասարդ արվեստագետների, քննադատների, բանաստեղծների, երաժիշտների համար: Էլ չեմ ասում արևելյան թեմաների, սյուժեների, բանահյուսության առատ օգտագործման մասին: Այդ օրինետալիստական, եթե կարելի է ասել, շարժմանը հող էր հանդիսանում ոչ միայն Արևելքի, այլև ժամանակի Եվրոպայի կուլտուրայի հետ եղած շփումը: Իսկ Եվրոպան Արևելքի արվեստին սկսել էր ծանոթանալ դեռ XIX դարի կեսերից:

Եվրոպական և արևելյան մտածելակերպի, աշխարհայացքների, հավատքների, եվրոպացու և արևելցու մարդկային-հոգեբանական հատկանիշների և տարբերությունների մասին խիստ բանաստեղծական, սենտիմենտալ, մեծ մասամբ ոչ դիտական դատողություններ անելով հանդերձ, Վոլոշինը մի բանում բացարձա-

կապես ճիշտ է: Դա այն է, որ, իրոք «օրինատալիստներին» ճնշող մեծամասնությունը Արևելքին նայում էր օտարի աչքերով: Իսկապես, նրանք ինտելիգենտիկական դիրքերից էին մոտենում Արևելքին: Արևելյան ժողովուրդների կյանքին, կենցաղին, արվեստին նրանք չփվում էին գրքերի միջոցով, զուտ-էկզոտիկայի, զուտ-անսովորության, զուտ-խայտաբղետության տեսակետից: Արևելքի կյանքի, նրա արվեստի բուն էության խոր, պարզ, օրգանական զգացումը, ապրումը, գիտակցումը բացակայում էր:

Ելնելով այդ իրադրությունից, Վոլոշինը ինձ օրինատալիստ չի համարում: Եվ դա ճիշտ է: Հողվածում ասված այն միտքը, թե չնայած Սարյանը պատկերում է Արևելքը, բայց օրինատալիստ չէ, թե նա Արևելքը դիտում է որդիական զգացումով, թե նրա արվեստում չկա օրինատալիստներին հատուկ ճանապարհորդի հետաքրքրասիրությունը և կոլեկցիոների մոտեցումը, թե նա չի արտանկարում Արևելքի օրնամենտը և ազգագրական մանրամասնությունները՝ միանգամայն համապատասխանում է իրականությանը: Մանկության օրերից, ինչպես ասում են, մոր կաթի հետ ես ներծծել եմ Արևելքը, հարավը, հայկականը և միշտ էլ ձգտել ամեն կերպ արտահայտել այն կտավի, թղթի վրա:

Հողվածում ճիշտ մտքեր կան նաև իմ տեխնիկայի մասին: Իբրև կարեոր հատկանիշ, նրա մոտ նշված է իմ գործերի լակոնիզմը, առարկաների պարզ, մանրուքներից զերծ ներկայացումը, ձևերի հստակ, ժլատ միջոցներով մեկնաբանումը: Իսկապես, քիչ միջոցներով շատ բան ասելու տենդենցն արվեստի էական

կողմերից մեկն էր ինձ համար: Վոլոշինը հիմքեր ուներ ասելու, որ «որքան քիչ են բառերը, այնքանով ուժեղ է արտահայտությունը, որքան քիչ են գծերը, այնքան արտահայտիչ է գծանկարը. որքանով պարզ են գույների համադրումները, այնքանով նրանք ավելին կարող են ասել» կամ՝ «շքեղությունն ու պարզությունը համարյա հոմանիշներ են...»:

Իրավացի է Վոլոշինը, երբ գտնում է, թե Սարյանի տեխնիկայում ուղղություն տվող թել է ինչպես գույնի, այնպես էլ գծի պարզեցումը: Եվրոպացին, գրում է նա, նույն բանն անելիս կընկներ պլակատայնության մեջ, իսկ Սարյանի արևելյան բնազդը թելադրել է, թե ինչպես կարելի է ոչնչացնել բոլոր դետալները և գույնով սիլուետի գիծը լրացնել:

Այդ ճիշտ դիտողությունների հետ մեկտեղ, Վոլոշինը այն միտքն է հայտնում, թե հիշյալ սկզբունքները հնարավոր է կիրառել միայն տեմպերայի միջոցով, իսկ յուղաներկերը, իբրև, դրա հնարավորությունը չեն տալիս: Խնդիրն այստեղ, հակառակ Վոլոշինի պատկերացման, նյութի մեջ չէ, այլ դրան տիրապետելու և սեփական կամքիդ ենթարկելու մեջ: Նույն սկզբունքները, ոչ պակաս հաջողությամբ, ես իրացրել եմ յուղաներկով, հետագայի բազմաթիվ գործերում: Ուղղակի բանն այն է, որ 1910-ական թվականներին ես սիրում էի ավելի շատ նկարել տեմպերայով:

Վոլոշինի հոգիածում ճիշտ է նկատված, որ իմ գունանկարչության մեջ վրձնի հարվածը միաժամանակ տալիս է և՛ գիծը, և՛ գույնը: Դա մի գեղարվեստական

հատկանիշ է, որին ես հասել եմ երկար պրպտումների ու մեծ ջանքերի գնով:

Դրա կողքին, Վոլոշինը ճիշտ չէ, երբ գրում է, թե ամենաավարտունը Սարյանի մոտ նատյուրմորտն է: Իրողությունն այն է, որ ես նույնարժեք գործեր եմ ստեղծել բոլոր ժանրերի ասպարեզներում:

Սակայն այդ և նման թերի կողմերը չեն նսեմացնում Վոլոշինի՝ կրքով, ջերմությամբ, համոզմունքով ու հավատով գրված հոդվածի ընդհանուր արժեքը: Նորից եմ կրկնում, այդ հոդվածն իմ մասին մինչև այժմ տպված հետաքրքիր նյութերից է, եթե ոչ ամենահետաքրքիրը:

Այժմ, զարմանալիորեն, Վոլոշինի հոդվածի հրապարակումից այդքան տարիներ հետո, շատերը իմ գործերի և առհասարակ արվեստի մասին գրելիս ելնում են դեռ Վոլոշինի ժամանակ հնացած, պատմության գիրկն անցած էսթետիկական դիրքերից: Իսկ եթե, դրան գումարած, նկատի առնենք, որ Վոլոշինը մասնագիտությամբ կերպարվեստագետ չէր, ապա ամեն ինչ հասկանալի կդառնա: Եվ ապա, որ գլխավորն է, չեմ կարող մեծ հարգանքով չվերաբերվել այնպիսի մի մարդու գործի նկատմամբ, որը գիտե՞ր այնքա՞ն նվիրվածությամբ սիրել արվեստը, այնքա՞ն անկեղծությամբ խոսել արվեստի մասին և այնքա՞ն զերծ լինել կանխակալ, ինչ-որ մի տեղից եկող հետադեմ պատկերացումներից:

133. 1914 թվականի ամռանը <...> անցկացրի Գողթանում <...>: Նկարում էի մեծ ոգևորությամբ՝ բնու-

թյունից սովորելով, թե ինչպես պետք է կառուցել պեյզաժը և գունավորել այն: Իսկ արևն իր ճառագայթներով այնպես էր լուսավորում, որ նույնիսկ սովերի մեջ ընկրդմած առարկաները շողում էին: Դեմառդեմ կանգնած էի բնության հանդես, որն ինձ համար սիրելի է ինչպես հարազատ մայրս, ինչպես լավագույն ուսուցիչը:

Ժայռաքերծերի արանքներում ընկած փոքրիկ, կանաչապատ հարթություններում ծաղկում էին հեքիաթային ծաղիկներ, որոնցից փնջեր էի կաղմում ու նկարում «Քալաքի ծաղիկները» շարքը:

134. Մոսկովյան հորիզոնում երևացին Բաքվի հարուստները, որոնց թվում և Մանթաշով եղբայրները: <...> Ե. Պ. Նոսովայի տանը, ուր հաճախ լինում էի մանրանկարների նրա հրաշալի հավաքածուն դիտելու համար, մի անգամ հանդիպեցի նաև Հ. Մանթաշովին: Նա ինձ առաջարկեց նկարել իր դիմանկարը: Բնորդը հետաքրքիր էր: Ես համաձայնեցի: Պայմանավորված օրը զնացի նրա մոտ աշխատանքն սկսելու (մի քանի սեանս էր պետք դիմանկարն ավարտելու համար): Բայց իմ բնորդը ճշտապահ չէր: Երբ ծառան ինձ տարավ ներս, նա դեռ քնած էր: Ծուլլ ու անգործ՝ վերադարձել էր գիշերային այցելությունից, վերադարձել էր վաղ առավոտյան ու քուն մտել: Արթնացավ մեծ դժվարությամբ, բնկոտ դեմքով, հորանջեց ու ոտքի կանգնեց: Հագավ իր խայտաբղետ խալաթը՝ ստանալով հնդկական մագարաջի տեսք: Օրեր շարունակ ինձ մտատանջող հարցը մի ակնթարթում պարզվեց՝ վճռեցի, որ հենց

այդ տեսքով էլ պետք է նկարել: Համոզվեցի, որ խա-
լաթն ավելի է սաղում նրան, քան եվրոպական կոս-
տյումը: Այնքան ուժեղ էր տպավորությունը, կերպարն
այնքան սուր մեխվեց գլխումս, որ ես կարող էի նկա-
րել առանց նրա ներկայության: Դա շատ լավ էր, մա-
նավանդ հույս չունեի, թե նա համբերություն կունենա
մնալու բնորդի դերի մեջ: Երբ վերջացրի աշխատանքը,
Մանթաշովը հարցրեց.

— Լա՞վ է՝ ստացվել դիմանկարը (չհասկանալով
արվեստից, ամենայն անկեղծությամբ վստահում էր
ինձ):

— Ոչի՛նչ, վատ չէ:

Նա անմիջապես համաձայնեց: Եվ որոշեց ինձ ա-
վելին վճարել, քան մենք նախօրոք պայմանավորվել
էինք: Ես հրաժարվեցի կտրականապես:

135. 1916 թվականի ձմռանը <...> վերջին անգամ
մասնակցեցի «Мир искусства»-ի ցուցահանդեսին:
Իմ ցուցադրած գործերից առանձնապես հետաքրքիր էր
«Ալ. Ծատուրյանի դիմանկարը»: Այդ դիմանկարում
ինձ հաջողվել էր տալ ոչ միայն բնորդի արտաքին սուր
նմանությունը, այլև նրա մարդկային գեղեցիկ հոգին:
Ծատուրյանի տիպիկ հայկական դիմագիծը, մաշկի դա-
լուկ, թխավուն գույնը, լայն, սև հոնքերի տակ ընդ-
գծվող խոր, մտածկոտ սև աչքերը, բարակ բեղերը ու
կարճ կտրած մորուրը, լայն, մեծ ձակատը, որից սկիզբ
էին առնում և ետ շարժվում սև գանգուրների ալիք-
ները, պողան, նուրբ, պլաստիկ ձեռքը՝ բոլորն այնքան

պարզ էին արտացոլում կատարյալ արտիստ այդ մարդու ներքին էությունը:

Նա բանկում հաշվետար էր: Դա նրա եկամտի միակ աղբյուրն էր: Բանաստեղծը հաշվետար՝ հայ մտավորականի դառն ճակատագիրը ... Մոսկվայում հաճախ էի հանդիպում նրան և միշտ էլ Կուլենցկի կամրջի հին սրճարանում («Տրամբլե»), իսկ առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ՝ հայ գաղթականներին օգնող կոմիտեի աշխատանքներին ակտիվորեն մասնակցելիս: Այդ շփումներն ինձ հնարավորություն էին տվել մանրամասն հետազոտել նրա բնավորությունը, մարդկային հատկանիշները, արտաքին դիմագծերը, և դիմանկարը հաջող ստացվեց:

136. Շատերը սիրում են ծովի հզոր տարերքը, նրա անսահման հայելին կամ փոթորկալից հուզումը: Բայց լեռնային ալիքների թռիչքը, երկնքի ֆոնին հպարտորեն բարձրացած լեռկ ժայռերը աննկարագրելի թափ ու հզորություն ունեն իրենց մեջ և ավելի մոտ են ինձ: <...> Լեռնային բնության բազմազան գույներն ու ձևերը, որոնց հեքիաթային տեսք է տալիս ամենակարող լուսատուն՝ արևը, լցնում է սիրտս հավատով հանդեպ մայր բնությունը՝ նկարչի ամենամեծ ու անզավաճան բարեկամը...

137. Սիրում եմ՝ դեղին, մերկ հարթությունը, այստեղից քարուքրիվ բուսած անապատային բույսերի գետնատարած օազիսները: Ավելի ևս հմայիչ է լինում տեսարանը, երբ տեղ-տեղ երևում են թափառող ուղտեր կամ քարավաններ: Հենց նման պեյզաժի տպավորու-

թյան տակ նկարել հմ «Քարավան» պատկերը: Շատ հաճախ հիշողությամբ կատարած նկարը ավելի ճիշտ է արտահայտում տիպականը, քան հենց բնօրինակից բարեխիղճ մշակածը:

138. Ես շատ հմ շրջագայել մեր երկրում, երկար ժամանակ աշխատել հմ լեռներում: Լեռներում զգում ես, որ երկիրը հողի ունի, աշխարհը ընկալում ես որպես կենդանի էակ: Հողը հազարամյակներ ի վեր կերակրել է իմ նախնիներին՝ հասարակ երկրագործներին. նրանք հողը լեռներն են տարել կաշվե պարկերով, զգալով դրա ծանրությունը: Առանց դրա շատ լեռների լանջեր բերրի չէին դառնա:

Հողի հետ այս ազգակցության զգացումը, նրա նկատմամբ աշխատանքային մերձության զգացումը պետք է տողորի նկարչի արվեստը:

Ինձ համար Հայաստանը բոլոր թեմաների թեման է: Իրենց գեղեցկությամբ ցնցող, զարմանահրաշ բնապատկերներ կան ամենուրեք: Բայց հայրենի հողը՝ հատկապես ոգեշնչում է: Եվ ինձ համար մեծ բերկրանք է՝ կտավի վրա փոխադրել պատմական ազգային-յուրահատուկ մեծ մշակույթի երկիր Հայաստանի հողը:

139. Ես սիրում հմ նկարել բնապատկերներ նատյուրմորտեր, սիրում հմ նկարել Հայաստանը: Նկարել բնականից: Անմիջականորեն բնականից նկարելը ինձ մեծ գոհունակություն է պատճառում: Նկարչին շրջապատող բնությունը, աշխարհը, միշտ ասես թե ավելացնում են նրա ստեղծագործական ուժը: Նկարում ես և զգում, որ պետք է շտապել: Ժամանակն արագ է թռչում, առար-

կաների ձևը մնում է նույնը, բայց գուներանգները փոխում են դրանց բնույթը, բարդացնելով և անասելի դժվարացնելով աշխատանքը: Հաճախ ստիպված ես աշխատել խանձող արևի կամ տեղատարափ անձրևի տակ: Քամին փոշու ամպեր է բարձրացնում և բնապատկերներդ ուղղակի «խլում ես» բնությունից: Աշխատանքը առաջ է գնում ֆիզիկական ու ստեղծագործական մեծ լարվածությամբ: Եվ դրա մեջ մի առանձին բերկրանք կա:

140. Բնությունը պատկերելիս ես հեռու եմ պատճենահանումից: Ես ձգտում եմ բնանկարի կազմակերպման, մաքսիմում թարմության, գեղանկարչական տեխնիկայի պարզություն:

★ 141. Յուրաքանչյուր պորտրետ նկարելիս ես ցանկանում եմ հաղորդել տվյալ մարդու ոչ թե արտաքին նմանությունը, այլ, ամենից առաջ, ներքին կերպարը, ձգտում եմ ստիպել նրան մոռանալու, որ ինքը բնորդ է, զրոնցում եմ հետը, մղում եմ իրեն մոտ ու հուզող թեմաների և միայն այն պահին, երբեմն շատ կարճատև, երբ նկատում եմ, որ մարդը լուսավորված է ստեղծագործական մտքով՝ շտապում հմ նկարել նրան: Մնացած ամբողջ աշխատանքը ինձ համար ունի, արդեն, տեխնիկական բնույթ, և ես հոգ եմ տանում միայն, որպեսզի դիմանկարը ավարտելիս, մանրամասները մշակելիս չշորանա իմ որսած տպավորությունը:

142. Երբ մարդը նստում է նկարվելու <...>, դադարում է լինելուց այն, ինչ է: Երկու պատճառով. նախ լարվում

է, որից էլ շուտ հոգնում է, ընդարմանում <...> և դեմ-
քին իջնում է բթություն: Արի...ու գտիր կենդանի մար-
դուն այնպես, ինչպես որ նա կա: Կա մի ուրիշ պատճառ
էլ. նկարվողը միշտ էլ ձգտում է լավ երևալ, դրա հա-
մար էլ հենց որ նստում է՝ հաճելի մարդու դիմակ է
առնում վրան. դա բնազդաբար է լինում, անկախ նրա
կամքից: Ու եթե ես ուզում եմ այդ մարդուն նկարել,
և ոչ թե այն դիմակը, որ նա այդ պահին քաշել է դեմ-
քին, ապա պետք է ամեն բան անեմ, որ վերադարձ-
նեմ մարդուն իր ճշմարիտ էությունը: Եվ դրանից հե-
տո միայն կարող եմ, և այն էլ ոչ միշտ, գտնել, թե
ինչն է նրա մեջ ինձ համար հետաքրքիր: Դրա համար
է, որ ես նկարվողին խոսեցնում եմ, ստիպում, որ
բան պատմի, ծիծաղի, բարկանա, տխրի, ասի, խոսի,
չեմ արգելում նույնիսկ շարժվել: Որովհետև այդ
ազատության մեջ է, որ նա կորցնում է իր, այսպես
ասած, ինքնազգացողությունը, իրեն միայն լավ կող-
մից ներկայացնելու պահանջը, և ես էլ ... անմիջա-
պես բռնում եմ այն, ինչ հաճախ նկարվողը փորձում
է կամքով թաքցնել ինձանից: Մի խոսքով նկարչի
աչքը պետք է ռենտգենյան ուժ ունենա, իր դի-
մացիներին տեսնի ներսից և կարողանա հետո գտնել
այն արտաքին դրսևորումները, որ ունենում է այդ
ներսը մարդու դեմքին:

143. Ինձ հարկավոր է կենդանի, <...> հենց տվյալ
մարդը: Ես երբեք նրան չեմ պարտադրում որևէ պողա,
որովհետև յուրաքանչյուր մարդ ունի իրեն հատուկ,
բնորոշ պողան: Որպեսզի բնորդին լիապես ազատեմ
ամեն մի արհեստականությունից, ես անընդհատ խո-

սում եմ հետը և զրույցը տանում այն ընթացքով, որը նրան ամենից ավելի է հետաքրքրում: Բնորդը աշխուժանում է ներքին ստեղծագործական լարվածության մեջ: Բնորդը ստանում է բովանդակություն և միայն իրեն հատուկ խարակտերը: Այսպես, իմ աշխատելու ժամանակ պրոֆ. Կ. Իգումենովը և պրոֆ. Մ. Աբեղյանը անընդհատ խոսում են հետաքրքիր նյութերից: Նշանակում է ես նկարում եմ կենդանի, շարժվող, իր հետաքրքրություններով տարված մարդուն: Երբ նա խոսում է, դեմքը շատ է ներշնչվում՝ բացահայտվում են նրան հատուկ հատկանիշները: Մարդուն շարժման մեջ նկարելը շատ հետաքրքիր է: Այդպիսին է դիմանկար ստեղծելու իմ փորձը: Ինձ թվում է, որ այդպես աշխատելով մեզ մոտ չեն ստեղծվի գեղեցիկ ու տգեղ, հետաքրքիր ու անհետաքրքիր մարդիկ: Մարդը, որ ունի բովանդակություն՝ հետաքրքիր է:

144. Մարդուն, որպես կանոն, ամենից վառ բնորոշում են նրա մտքի ընթացքը, զգացմունքների զարգացումը: Եվ նկարչի խնդիրն է՝ բռնել այդ ընթացքը, ընկալել պատկերվող կյանքի էությունը: Այլապես, չէ՞ որ կորչում է <...> բուն կյանքը <...>: Ես միշտ աշխատում եմ նկարում արտացոլել հերոսիս ներքին կյանքը, նկարել այնպես, որ դիմանկարը միշտ լեցուն լինի շարժումով:

145. Ես կարծում եմ, որ նկարիչը չպիտի բավականանա իրերի արտաքին տեսքով, այլ պիտի ջանա թափանցել նրանց էությունը: Ես ձգտում եմ բնութագծել իրերը, գտնել նրանց միջև եղած կապը, տալ նրանց

կյանք և ապա՝ պատկերել այդ համապատասխան ձևերի և գույների միջոցով:

146. Կյանքումս շտեսա այդ «մուսային»: Ստեղծագործական ոգևորությունը աշխատանքի պրոցեսում է առաջանում ճիշտ այնպես, ինչպես և հուսահատությունը: Չգիտեմ, գուցե իսկապե՞ս «մուսա» ունեցող մարդիկ կան...

147. Աշխատանքն ինքն է հափշտակում, բացում է դռները, և դուք մտնում եք այդ դռներից... Իսկ հետո, երբ դադարում է այդ, դուք դառնում եք սովորական մարդ:

148. Այսպես կոչված գրական սյուժեն ես չեմ ընդունում գեղանկարչության մեջ: Գեղանկարչությամբ սյուժե պատմելը «литературщина» է: Ինձ թվում է, թե այդպիսի սյուժեն խանգարում է նկարի ընկալմանը: Երբ ես սյուժետային, ինչպես ասում են, թեմատիկոմպոզիցիոն կտավ եմ նայում, աշխատում եմ չնկատել նրանում եղած պատմվածքը, գրականությունը: Ուրիշները սիրում են սյուժեներ հաղորդել նկարներով: Ես միշտ էլ գիտակցաբար խուսափել եմ դրանից: Ճիշտ եմ համարում տեսարանի պարզ, անմիջական ներկայացումը:

149. Հաճախ ինձ հարցնում են՝ ինչի՞ց է սկսվում նկարի վրա աշխատելու բուն պրոցեսը: Ինձ համար միշտ դժվար է թեմայի ընտրությունը: Հաճախ պատահում է, որ ինքս էլ չեմ կարողանում բացատրել, թե ինչու նկարում եմ հենց այս, և ոչ թե մի ուրիշ բան: Բայց միշտ կարևոր է, որպեսզի թեման մոտ լինի քո ստեղ-

ժագործական անհատականությունը, որպեսզի այն հենց հիմա քեզ հուզի: Ես չեմ սիրում, այսպես ասած, գրական թեմաներ: Իհարկե, ես չեմ ժխտում դրանք <...>: Բայց իմ սրտին մոտ է ոչ թե նկարչության մեջ գրական հիմքը, այլ աշխարհի գեղանկարչական արտացոլումը:

150. Ավելի շատ մտածում եմ ապագայի, քան անցյալի մասին: Ուզում եմ ապրել մինչև հարյուր տարեկանը և ինչպես հարկն է աշխատել: Ինձ համար, իհարկե, հաճելի է լավ խոսքեր լսել իմ աշխատանքի, անցյալի մասին, եթե դրանք ինձ շոյելու նպատակով չեն ասվում: Բայց ինձ ավելի հուզում է չարվածը՝ ապագան: Ստեղծագործությունը ոչ թե փառքի ետևից ընկնելն է, այլ իրերի ու երևույթների էությունը, մարդու էությունը հասկանալու անհաղթահարելի ձգտումը: Նկարչի մեջ պետք է լինի ինչ-որ անհողողդություն, որն ազդեցության չի ենթարկվում, անկախ նրանից, գովում, թե հայհոյում են: Ես կասեի՝ ստեղծագործությունն աշխարհի նկատմամբ հայացքի սեկունդությունն է:



*

151. Ապշեցուցիչ նմանություն կա ռուսական հեքիաթների և փայտյա ճարտարապետության հուշարձանների միջև: Երկուսն էլ արտաքին տպավորությամբ նույնքան գողտրիկ ու ոճավոր են, որքան և ներքուստ առնական: Փայտյա փոքրաչափ կառուցվածքի ձևերի մեջ նույնքան առկա է ռուս մարդու հոգու լայնությունը, որքան՝ հեքիաթների ֆանտաստիկ աշխարհում:

152. Կարծում եմ սխալված չեմ լինի ասելով, որ մեր դարի ուսական մշակույթի ներկայացուցիչներից թերեւս ոչ մեկի ստեղծագործութեան մեջ ազգային բիւրնաների ոգին այնքան բնականութեամբ ու ամբողջականորեն, այնպես պարզ ու խոր չի դրսևորվել, որքան և ինչպես Շալչապինի արվեստում: Դյուցազնական ուժ ու հմայք ունեւ այդ իսկական, ցեղային ակունքով և էութեամբ, ստեղծագործական խառնվածքով և մտածելակերպով ուս մարդը: Շալչապինը անզուգական երգիչ ու դերասան էր՝ սա ճիշտ է: Բայց նրան կատարող համարել, թեկուզ և եզակի, չի կարելի: Շալչապինի կատարումով ներկայացվող նյութը, ինչպիսին էլ որ լիներ, ինչ բնույթ ու որակ էլ որ ունենար, անբացատրելի կախարդանքով վերափոխվում ու բարձրանում էր անհասանելի մակարդակի և ստանում էր մի բացարձակ արժեք, որը զուտ շալչապինյան էր: Ամեն մի սյուժե, մոտիվ և մեղեդի նրա համար առաջին հերթին իր մեծ անհատականութիւնը բացահայտելու առիթ էր: Ֆյոդոր Իվանովիչը հանճարեղ ստեղծագործող ու մեկնաբան էր:

153. Մինչև հիմա էլ ականջներիս մեջ է Ռախմանինովի նվագը: Երկրորդ այդպիսի դաշնակահարի չեմ լսել: Նրա մատների տակ վերստեղծվում էր ժամանակի զգացողութիւնը, բայց ոչ սովորական, այլ կախարդական լապտերով լուսավորված և կարծես շոշափելի:

154. Անդրեյ Բելին՝ այդ զտարյուն ուս մարդը, ըսկրզբունքային մտավորականն ու ազնվագույն ընկերը, օժտված էր արտասովոր անհատներին հատուկ մի շարք գծերով, որոնք նրա մոտ դրսևորվում էին ազգա-

յին յուրահատկությամբ, հմայքով ու գեղեցկությամբ: Դրանցից հատկապես ցայտուն էր իր ներաշխարհի թաքուն խորքերից եկող ու խորհրդավոր բնավզներին տրվելը և արտաքին աշխարհի հետ ներքնատեսորեն շփվելու բացառիկ ինտուիցիան: Եվ քանի որ բնականից օժտված էր նաև դատելու մեծ տաղանդով և յուրացրել էր մարդկային մտքի բարձրագույն նվաճումները, ուստի և կարողանում էր շոշափելի տեսքի բերել ու սիստեմի վերածել հոգու խորհրդավոր պրոցեսը:

Ահա այդ ունակությունների շնորհիվ էր, որ Անդրեյ Բեկին հեշտությամբ, առանց տենդագին ճիգեր անելու կարողանում էր թափանցել գեղարվեստական ստեղծագործության խորքերը և վեր հանել ու քննել նրա գաղտնի ծալքերում շարժվող հոգևոր կյանքը: Արվեստի հենց արվեստային արժեքը, արվեստը որպես այդպիսին, իր սպեցիֆիկ կառուցվածքով ու մթնոլորտով, իր մաքուր բնությամբ ու բովանդակությամբ՝ այս բարդ ու հրաշքով պարուրված շերտերն են ահա, որ քննվում են առանձին ստեղծագործողների նվիրված նրա սքանչելի էսսեններում, նրա սիմվոլների յուրատիպ տեսությունը ընդգրկող աշխատություններում, որոնցում եվրոպականի հետ միասին երևում է Արևելքի հնամենի մշակույթի փայլուն իմացությունը: Հուսով եմ, որ էսթետիկայով, գրականագիտությամբ ու արվեստագիտությամբ զբաղվող մեր երիտասարդությունը կուսումնասիրի և կշարունակի նրա գործը:

Ափսոս, որ ժամանակին չեմ նկարել այդ զմայլելի մարդուն: Ախր անընդհատ գլխումս էր նրան նկարելու

միտքը: Բայց մահը վրա հասավ անժամանակ, անսպասելի...

155. Թատրոն-Ֆանտազիա, ձևերի անընդհատ փոխակերպում և ոեալ իրերի ու վիճակների մեջ ենթիմաստ դառնելու ձգտում՝ ահա մի հատկանիշ, որով աչքի էր ընկնում Մեյերխոլդ ռեժիսորը, մեծ արվեստագետը:

156. Զիգա Վերտովը իսկական նորարար էր: Նրա ըստեղծած ժապավենները (ո՛չ վերջին շրջանի) դիտելուց հետո ուրիշ ֆիլմ նայելիս իրոք կասեիր, թե կինոն շարժվող լուսանկարչություն է՝ իլյուստրատիվ և էությունամբ ոչ ինքնուրույն: Բայց Վերտովը էկրանի վրա անում էր այն, ինչ կարող է անել միայն կինոն: Նա բացարձակապես տեսողական էր և տեսողական էր կինոլեզվով: Զարմանալի էր սովորական երևույթների տարալուծումը, քայքայումը և այդ պրոցեսի միջից նոր, կերպարանափոխված, արդեն սիմվոլների վերածված երևույթների ծննդյան ու շարժման Վերտովի ըմբռնումը:

157. Արկադի Ռայկինը շատ լավ է հասկացել դիմակի լեզուն: Բայց ոչ թե քարացած, այլ շարժուն դիմակի: Նրա ամեն մի դիմակ հարատև փոփոխվում է՝ բացահայտելով նորանոր երանգներ: Ուղղակի ցնցող են նրա ստեղծած կերպարների խտացված ընդհանրացումը, աննշան թեմայով արտահայտվող մտքերի մասշտաբները և խորությունը: Նրա մեջ խոսում է մի հին, հազաբամյակներից եկող ուսուցիչ:

158. Սուաշին հայացքից եզրկտական քանդակի տնտ-
տոմիական համաշխարհությունների, շարժման, նստելու
կամ կանգնելու ձևի, դեմքի արտահայտության, մոմեն-
տի ներկայացման եղանակը կարող է թվալ շատ սլար-
զունակ, բռնադրոսիկ կամ սլրիմիտիվ: Բայց դա միայն
այն դեպքում, երբ դիտողը <...> մակերեսային, զուտ
հայեցական մոտեցում է ցուցաբերում: Բավական է, որ
խորանաս նրա մեջ և քո առջև բացվում է փլիլիսոփա-
յական, հոգեբանական, ոճական ու կատարողական մի
ճշմարիտ աշխարհ: Եթե, իհարկե, ճշտությունը արվես-
տային ճշմարտությունն է և ոչ թե կեղծիքը, խորու-
թյունն է և ոչ թե արտաքինի սոսկ նկարագրությունը,
ոճի առկայությունն է և ոչ թե սյուժետների սպեկու-
լյացիան <...>

Դա ճշմարտություն է պայմանականության մեջ և
պայմանականություն՝ ճշմարտության մեջ:

159. Դուրս գալով Բուլակի թանգարանից, փողոցում
կարելի էր աեսնել այն մարդկանց, որոնք կարծես եղել
են թանգարանի էքսպոզիցիայի քանդակները: Նրանք
խիստ տարբերվում էին արաբներից: Ունեին ճիշտ ուսյն
տիպը, արտահայտությունը, ժեստը, քայլվածքի ուղիղ
ձևը, բարձր ուսերը՝ ինչ քանդակները: Դա մի տեսակ և՛
դարմանալի էր, և՛ սարսուռ: Հաղարամյակներից գալիս
էին նրանք՝ պատմության հրապարակից ջնջված, նախ-
կինում հզոր պեռականություն ունեցող ժողովրդի
հատուկեհտ մնացած զավակները, իրենց նախնիների
ստեղծած հուշարձանների հետ միասին:

160. Եզդիպատացու համար այս աշխարհի կյանքը <...> եղել է անդրշիրիմյան կյանքի նախերգանքը, որի շարունակությունն իբր լինելու է անսահման հարատևող, գեղեցիկ ապագան: Այդ աշխարհայացքը եզդիպատական արվեստում մտցրել է կյանքի հարատևության, կյանքի անսահման սիրով և մահվան դեմ մարդու ըմբռնությունն արտահայտությունը: Զարմանալի է, որ ամբողջ կյանքում այս աշխարհից հեռանալու՝ փաստորեն մեռնելու, մասին մտածող մարդը՝ յուրովի հաղթանակ է տանում մահվան դեմ՝ իր երևակայության սլացքի և գեղեցիկ իդեալի մեջ: Մահվան պարագայում կյանքը հարատև դարձնելու այդ հայացքը բխում է, անկասկած, այս կյանքի քաղցրությունից և վերածվում կրոնի: <...> Արվեստի մեջ միշտ էլ արտացոլվում են առհասարակ ժողովրդական գեղեցիկ, հուսատու, հավերժական իդեալներ ու պատկերացումներ:

161. Ժպիտը, որ խաղում է եզդիպատական քանդակներից շատերի դեմքին, հուսատու մի խարիսխ է բոլոր այն օտարականների համար, ովքեր ծանր պայմաններում ճամփորդում են այդ երկրում: Դա հրճվալի ու կյանքում անվերջ ապրելու մոտիվն է՝ մաքուր և անսահմանորեն ջերմ: Մոռումենտալության, տոնական հզորության հետ միաժամանակ եզդիպատական արվեստն ունի, ահա, և այսպիսի նրբագեղ մի ժպիտ, մի քնքուշ լիրիկա:

162. Սֆինքսը մարդկության կողմից երբեք ստեղծված ամենահանճարեղ կոթողներից է: Անսովոր-միստիկական բովանդակությունը, խիստ ճշմարիտ երկրաչափական ձևերը և հսկայական չափը նրան տալիս են յուրա-

հատուկ վեհաժողով: Դժվար է պատկերացնել, թե ինչպես և ինչու է ծնվել այդ խորհրդավոր արարածը: <...> Հո շնոս կարող լիովին քեզ դնել այն եգիպտացու տեղը, որն ապրել է սֆինքսի կերտման ժամանակ կամ հենց ինքն է եղել հանճարեղ կերտողը: Մի բան հաստատ է: Այդ ահռելի էակը կա երկրագնդի վրա և անթարթ հայացքով նայում է դեպի արևելք, դեպի ծագող արևը...

* *

*

163. Եթե արվեստը իրականության արտացոլումն է և, միաժամանակ, պայմանական երևույթ ու ստեղծագործողի սուբյեկտի արտահայտություն՝ ճապոնացիների հետ քննելը կարող են համեմատվել: Ուտամարուն, Տոյոկունին, Հիրոսիգեն, Հոկուսային նույնքան հանճարեղ են, որքան Ֆիդիասը, Ռոսսինը, Մադալենին, Ռեմբրանդտը:

* *

*

164. [Իտալիայում] անթիվ նկարներ և քանդակներ դիտելուց հետո դուք հարցնում եք ձեզ՝ սրանց ի՞նչն է այդպես կախարդիչ: Իհարկե ո՛չ թեման, ո՛չ սյուժեն <...> և նույնիսկ ո՛չ գեղեցիկ կատարումը, ո՛չ ապշեցուցիչ կոմպոզիցիան, ո՛չ սքանչելի նկարվածքը՝ մի խոսքով ոչ այն ամենը, որ անհրաժեշտ է արվեստի ստեղծման համար, այլ մի ինչ-որ խիստ էական ու հիմնական բան: Ինձ թվում է, որ դա այդ գործերի մեջ թաքնված խորունկ մարդկայնությունն է:

165. Ինձ թվում է, թե իր հերոսի կերպարը Սերվանտեսը ստեղծել է Քրիստոսի կերպարի ներշնչումով:

166. Ինչպիսին էլ որ լինեն Պիկասոյի անվան և ստեղծագործության շուրջ ծավալված կեսդարյա վեճերը, միևնույն է, նա մեր սերնդի խոշորագույն անհատնե-րից, մեր դարաշրջանի ամենախտացած մարդկային երևույթներից է:

Անմիջապես մխրձվելով հակասություններով լի մեր էպոխայի հասարակական, պատմական, փիլիսոփայական դանաղան տենդենցների, էսթետիկական ուղղությունների և նկարչական հոսանքների լարված պայքարի ոլորտը, Պիկասոն շատ շուտով հանդես եկավ իբրև արտասովոր տեսողությամբ օժտված ստեղծագործող: Նա երբեք կանգ չառավ մի կետում՝ անընդհատ վերագտնում, վերահայտնագործում է իրեն ու աշխարհը, անընդհատ ձգտում է ...

Եվ մարդկությունը խորին հետաքրքրությամբ հետևում է Պիկասոյի որոնումների ու հաղթանակների զարգացման ընթացքին, որը լի է անհանգստությամբ, տագնապով և հավատով: Նրա կյանքի, նրա ջանքերի, նրա մտքերի ու ապրումների ոլորտըր ալեկոծ բախումներով, մեծ հումանիզմով և քաղաքացիական վեհ իդեալներով ներծծված բաղմամբիվ երկերն են: Դրանք ժլատ միջոցներով շատ բան արտահայտող, վիրտուոզության իսկական փայլով շողացող երկեր են ...

167. Ոմանք հիանում են Պիկասոյի արվեստով՝ առանց

հասկանալու նրան, կարծելով, թե այս մեծ արվեստագետի ուղին սկսվում է Պիկասոյով և վերջանում է Պիկասոյով կամ, ծայրահեղ դեպքում, նրան նմանվող նկարիչների նեղ արահետով: Եթե այդ այդպես լիներ, ապա Պիկասոն երբեք չէր դառնա ո՛չ մեծ, ո՛չ էլ ճանաչված նկարիչ: Բայց նա ճանաչված նկարիչ է և ճանաչված է հենց այն պատճառով, որ նրա ուղին սկիզբ է առնում դարերի խորքից և դարերի միջով հասնում է մեզ: Այդ ճանապարհը ձգվում է դեպի արդիականություն, ուստի պատկանում է ոչ միայն սուրած ու վերապրած, այլև դալիք պատմությունը:



168. Համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ գերմանական ժողովրդի կատարած դերի մասին խոսելիս չգիտես ինչու ավելի շուտ և ավելի շատ հիշում են նրա ստեղծած փիլիսոփայությունը, երաժշտությունը և պոեզիան, մոռանալով կամ էլ թուլցիկ նշելով կերպարվեստն ու ճարտարապետությունը: Այնինչ, Հոլբայնը, Դյուրերը և այլ նկարիչներ, գոթական շրջանի գերմանական ճարտարապետության մի շարք հուշարձանների անանուն հեղինակներ ոչնչով չեն զիջում ո՛չ Մոցարտին ու Բեթովենին, ո՛չ Կանտին ու Հեգելին, ո՛չ էլ Գյոթեին ու Հայնեին: Նրանք նույնքան ռացիոնալ ու խոհական, նույնքան մաքուր ու կատարյալ, նույնքան քնքուշ ու էմոցիոնալ են, որքան մյուս ասպարեզների մեծ ու հանճարեղ ներկայացուցիչները:

169. Գիտության և կուլտուրայի բոլոր ասպարեզներում, ինչպես նաև նկարչության մեջ, ֆրանսիական ժողովուրդը տվել է հանձարների՝ պատմության հավերժական ուղեկիցների, մի մեծ բանակ, որն արտահայտել է ժողովրդի պայքարը հանուն ազատության և ստեղծագործության: Միանգամայն ճիշտ է վարվել Ֆրանսիան, որ Լուվրի կախադղական դահլիճներում, համաշխարհային արվեստի փառահեղ գործերի հետ միասին, ներկայացրել է իր խորապես ազգային ու բուրումնալից նկարչության լավագույն նմուշները: <...> արժե շփվել ֆրանսիական արվեստին, սովորել նրա հրաշալի գեղանկարչությունից և ցուցադրվել Փարիզում: Դա քննություն հանձնելու նման մի բան է:

170. Իմպրեսիոնիստներն իրենց ժամանակին հայհոյվել և մինչև այժմ հայհոյվում են սոցետ մարդկանցից: Բայց իմպրեսիոնիստներն իրենց առջև ժամանակին դրել են արվեստի զարգացմամբ թելադրված խնդիրներ՝ աշխատելով ստեղծել նոր մի հետաքրքրություն, որ բավարարի ժամանակի պահանջներին: Իմպրեսիոնիստներն իսկական արվեստագետներ էին, ինչպես նախորդ դարաշրջանների բոլոր մեծ արվեստագետները, որոնք աշխատել են որպես նորարարներ և մինչև այժմ էլ հիացնում ու պետք է հիացնեն մարդկանց: Իմպրեսիոնիստները ելնում էին մի շատ հասարակ բանից, արևային լույսի և առարկաների վրա ունեցած նրանց ազդեցությունից: Նրանցից առաջ արվեստա-

գետները նկարում էին արվեստանոցի պայմանական լուսավորության միջավայրում, շագանակագույն և ստվերային գույներով: Այդ եղանակով նրանք ստեղծել են զլուխգործոցներ: Իմպրեսիոնիստները ևս ստեղծեցին իրենց զլուխգործոցները, բայց մի այլ ճանապարհով: Արևային լույսը նրանք դիտեցին իբրև հրճվանքի ու մարդու գեղեցիկ զգացումների արտահայտման մի հնարավոր միջոց: Այդ հայտնագործությունը համաշխարհային արվեստը մի մեծ քայլ կատարեց դեպի առաջ: Նրևան եկավ նկարի մեջ բացօթյա պայմանների լույսը և բազմազան, պայծառ, լուսառատ գույնը: Իմպրեսիոնիստներն իսկական գեղանկարիչներ էին և հիանալի օգտագործում էին գույնը՝ չխախտելով հենց իր՝ գեղանկարչականի սպեցիֆիկան: Նրանք մեծ ճաշակով, որը առհասարակ հատուկ է ֆրանսիական նկարիչներին, ստեղծեցին հիանալի գործեր: Իմպրեսիոնիզմը տիպիկ ֆրանսիական արվեստ է, որ աճել է ազգային հողի վրա: Այդ պատճառով էլ, երբ իմպրեսիոնիզմը բազմաթիվ նկարիչների կողմից մեխանիկորեն փոխադրվեց այլ երկրներ, վերածվեց մեռյալ փաստի: Բայց իմպրեսիոնիզմը նպաստեց համաշխարհային արվեստի զարգացմանը, խելամիտ նկարիչներին օգնեց տեսնելու իրենց բնությունը, իրենց երկրի կուլտուրայի և ազգային տրագիցիաների արդիական գրծերը, օգնեց ստեղծելու իրենց իմպրեսիոնիզմը:

171. Ռենուար, ա՛յ նկարիչ: Իսկական վարպետ է <...>: Տիպիկ ֆրանսիական նկարիչ է: Ֆրանսիացի նկարիչներից ամենաֆրանսիացին է նա: Իսկ ազգայինը արվեստի հիմքն է: Չկա ազգայինից դուրս արվեստ,

և եթե կա էլ՝ դատապարտված է անճաշակներին հիաց-
նելու և խիստ կարճատև կյանքի:

172. Ռենուարը իրոք մեծագույն ղեղանկարիչ է: Ասել,
թե Տիցիանը, որ իսկապես հանճարեղ է, Ռենուարից
ավելի լավ է մշակել պատկերի գունային մակերեսը և
ավելի հարուստ որակներ է ստացել՝ ճիշտ չի լինի: Ա-
սածս կարող է տարօրինակ թվալ: Բայց կգա ասպ-
գայի այն օրը, թող լինի շատ հեռավոր, երբ մարդ-
կանց համար Տիցիանը և Ռենուարը կլինեն ժամա-
նակակիցներ ու, հավատացած եմ, կդիտվեն որպես հա-
վասար ղեղանկարիչներ: Նույնը, ի միջի այլոց, կարե-
լի է ասել նաև Մոնեի, Դեգայի, Գոգենի ու Վան-Գոգի
մասին՝ անցյալի ուղածդ նկարչի հետ համեմատելիս:
Պետք է սիրել, եթե կուզեք՝ պաշտել անցյալի մեծ
նկարիչներին: Նրանք արժանի են դրան: Բայց այդ
պաշտամունքը չպետք է կուրացնի այնպես, որ մենք
չկարողանանք տեսնել արդի կամ մեզ ավելի մոտ ժա-
մանակների հանճարեղ արվեստագետների ստեղծա-
գործությունների իսկական որակը: Տրադիցիան մեծ
ուժ է, ճիշտ է, բայց պետք է հաղթահարել այն և
երևույթները գնահատել իրենց բուն արժեքով՝ ան-
կախ ժամանակից, ոճի, ժանրի ու տեխնիկայի տար-
բերություններից:

173. Պոլ Գոգենը նկարել է բավական շատ, սակայն
թողել է ընդամենը մի քանի գլուխգործոց (և, վերջի-
վերջո, ո՞վ մի քանիսը չի թողել): Բայց դրանք գործեր
են, որոնք համարժեք են եգիպտական որմնանկարիչ-
ների, պարսկական մանրանկարիչների, Ջիոտտոյի և

նոր ժամանակների մյուս մեծ նկարիչների թողած լավագույն գործերին: Դրանք այն գործերն են, որոնք ստեղծելիս Գոգենը չի մտածել, որ ինքը նորարար է, «մոռացել» է իր էսթետիկական ծրագրերը և «տարերայնորեն» տրվել է նկարելու իր ներքին պահանջին: Նվհենց դրանք են այն գործերը, որոնք ավելի ամբողջական են արտահայտում Գոգեն-նորարարի ոճը, կառուցվածքով ավելի մտածված ու տրամաբանված են, գույնով ավելի մշակված ու կատարյալ: Իսկ այն, որ ամբողջ էությամբ արվեստին նվիրված այդ մարդը անտեսել է բոլոր հայտնի ուղիները, տուրք չի տվել իր ներքին մղումներին խորթ ճաշակների պահանջներից և ոչ մեկին, ընթացել է բոլորովին ինքնուրույն ճանապարհով և նոր հորիզոններ բացել գեղանկարչության համար՝ ցույց են տալիս ոչ միայն իր գործերը, երբ համեմատում ենք նրա շրջապատում ստեղծված նկարչության հետ, այլև մեր դարի համաշխարհային կերպարվեստի մի քանի ուղղությունները, որոնց ձևավորման վրա ակնառու է Գոգենի բարերար ազդեցությունը:

174. Մարդուն ծնում է իր ժամանակը: Դա ճիշտ է, ուրիշ կերպ չի լինում: Բայց ծնվում են մարդիկ, իհարկե շատ հազվագեպ, որոնք շատ ավելի մեծ են, քան իրենց ժամանակը և առհասարակ ժամանակները: Այդպիսին է Ռեմբրանդտը:

175. Վան-Գոգը իսկական հոլանդական նկարիչ է, որ յուրացրել է նաև իր ժամանակի ֆրանսիական առաջադիմական նկարչության մի շարք լավագույն կողմերը: Հոլանդական երեք մեծագույն արվեստագետներից մեկն է՝ Ռեմբրանդտ, Վերմեեր, Վան-Գոգ: Եվ

լավ է, որ գոնե մահից հետո ամբողջ աշխարհը սիրում
ու գնահատում է նրան: Ես համոզված եմ, որ անկախ
այն բանից, թե ինչպիսի ընթացք կունենա արվեստի
զարգացումը՝ գալիք դարերը նույնպես իրենց հարա-
զատ նոր արժեքներ կհայտնաբերեն այդ իրոք զարմա-
նալի մարդու գործերում: Վան-Գոգի կտավները դիտելիս
թվում է, թե նա ապրել ու ստեղծագործել է արվեստի
պատմության բոլոր դարաշրջաններում՝ բուշմեններից
սկսած մինչև այսօր: Իհարկե, ինքը մտածված կերպով
չի դիմել իրենից առաջ հազարամյակների ընթացքում
ստեղծված մշակույթի բոլոր ավանդներին (մենք գի-
տենք, թե կոնկրետ ինչ ավանդներից է սնվել): Պար-
զապես բնությունն է նրան ստեղծել այդպիսին: Վան-
Գոգը էություն մը արվեստն է՝ իր ամբողջության մեջ:

Անսահման սերը հանգեպ բնությունը, կյանքը,
մարդը, ազատությունը, ճշմարտության և արդարության
համառ որոնումը, մարդու ֆիզիկական ու հոգեկան
անսպառ էներգիան, կիրքը, ցավը, տառապանքը, հրճ-
վանքը և ուրախությունը բացարձակապես ինքնատիպ
արտահայտչամիջոցներով մարմնավորելու եզակի կա-
րողությունը Վան-Գոգին տեղ են տալիս բոլոր ժողո-
վուրդների արվեստի տիտանների կողքին:

176. Մարդ պետք է իր գործը սիրի, իր ամբողջ կյանքը
նվիրի այդ գործին, <...> թե չէ ոչ մի բան չի ստաց-
վի: Ա՛յ, Վան-Գոգը. ի՞նչ մեծ նկարիչ է, իր ամբողջ
կյանքը նվիրել է նկարչությանը, ինչպե՞ս կարող եմ
ես նրան շսիրել: Զի՛ հնարել, չի՛ կեղծել, չի՛ ուղել
դուր գալ: Ամբողջովին նվիրվել է արվեստին:

Ծ Ա Ն Ո Թ Ա Գ Ր Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն Ն Ե Ր

1. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
2. Մ. Սարյանի արխիվ (նկարչի որդու՝ Ղ. Սարյանի սեփականություն): Այսուհետև՝ նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
3. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, 1966, էջ 8:
4. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
5. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 8:
6. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 13:
7. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
8. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
9. Ա. Պլուտնիկի գրառումներից (А. Плутник, Мартирос Сарьян. Мое счастье-жизнь, „Неделя“, 1967, № 48).
10. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 150:
11. Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի ձայն», 1966, 24 հուլիսի:
12. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
13. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
14. Ալ. Գրիգորյանի գրառումներից (Ալ. Գրիգորյան, Վարպետը «Գրական թերթ», 1973, 6 մայիսի):
15. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 7:
16. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
17. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 75:
18. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 150:
19. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 150:
20. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.

21. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 11—12:
22. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 10:
23. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
24. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
25. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
26. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
27. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 95:
28. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 11:
29. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.
30. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 83:
31. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
32. Շ. Խաչատրյանի գրառումներից (Շ. Խաչատրյան, Մարդը բնություն է, բնությունը՝ մարդ, Երևան, 1970, էջ 37—38):
33. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 10:
34. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 9—10:
35. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
36. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
37. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 6:
38. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 151—152:
39. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 83:
40. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 151:
41. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
42. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 9:
43. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 6—7:
44. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 7:
45. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 149:
46. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
47. Մ. Սարյան, Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խրնդիրները, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 6 մայիսի:
48. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
49. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 75:
50. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 150:
51. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:

52. Մ. Սարգյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 149:
53. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
54. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
55. М. Сарьян, Задачи современного строительства, «Բաները
Հայաստանի արվիվների», 1968, № 2:
56. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
57. Մ. Սարգյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 7:
58. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета»,
1962, 16 июня.
59. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
60. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ ձեռագրերից:
61. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета»,
1962, 16 июня.
62. Ռաուլ-Ժան Մուլենի գրառումներից (Ռաուլ-Ժան Մուլեն, Սար-
յանի արվեստը, «Գրական թերթ», 1973, 6 մայիսի):
63. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета»,
1962, 16 июня.
64. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
65. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
66. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
67. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
68. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
69. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
70. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
71. М. Сарьян, Радость познания, «Литературная газета»,
1965, № 108.
72. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
73. Մ. Սարգյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 9:
74. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
75. М. Сарьян, Радость познания, «Литературная газета»,
1965, № 108..
76. Մ. Սարգյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 94—95:
77. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
78. Մ. Սարգյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 49:

79. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
80. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 68:
81. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
82. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 82—83:
83. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
84. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
85. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 10:
86. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
87. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 11:
88. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 11:
89. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 88:
90. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 159—160:
91. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
92. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 59:
93. М. Сарьян, Задачи современного строительства, «Բաների-
Հայաստանի արխիվների», 1968, № 2:
94. Մ. Սարյան, Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խըն-
դիրները, «Խորհրդային Հայաստան», 1926, 6 մարտի:
95. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
96. М. Сарьян, Задачи современного строительства, «Բաների-
Հայաստանի արխիվների», 1968, № 2:
97. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
98. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
99. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
100. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
101. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 10:
102. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
103. Մ. Սարյան, Դեպքեր, դեմքեր, մտորումներ, «Սովետական
արվեստ», 1967, № 3:
104. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 143:
105. «Վ. Համբարձումյանի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ Նկարչի
խոսքը». «Սովետական Հայաստան», 1968, 18 սեպտեմբերի:
106. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
107. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 52—56:

108. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 189—192:
109. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
110. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
111. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
112. Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:
113. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
114. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
115. Նկարչի անտիպ ձեռագրերից:
116. Մ. Սարյան, Դեպքեր, գեմքեր, մտորումներ, «Հայրենիքի ձայն», 1966, 3 հոկտեմբեր:
117. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 10:
118. М. Сарьян, Автобиографические сведения (Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, М., 1936).
119. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 72—73, 68—69:
120. Օ. Կուչկինայի գրառումներից (Օ.Кучкина, Искусство понимать искусство, „Комсомольская правда“, 1968, 10 февраля),
121. Զ. Սպրոկիչերիի գրառումներից (Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 180):
122. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 94—95:
123. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 73:
124. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 76:
125. Մ. Վոլոշինի գրառումներից (М. Волошин, М. Сарьян, „Аполлон“, 1913, № 9).
126. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 5:
127. Մ. Վոլոշինի գրառումներից (М. Волошин, М. Сарьян, „Аполлон“, 1913, № 9).
128. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 70:
129. М. Сарьян, Автобиографические сведения (Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, М., 1936).
130. М. Сарьян, Автобиографические сведения (Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, М., 1936).

131. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 77—82:
132. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 120—124:
133. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 141—142:
134. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 145—146:
135. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 158:
136. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 133:
137. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 171:
138. Մ. Սարյան, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.
139. Մ. Սարյան, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.
140. Մ. Սարյան, Автобиографические сведения (Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, М., 1936).
141. Մ. Սарյան, Автобиографические сведения (Выставка произведений народного художника Армении—орденоносца М. С. Сарьяна, М., 1936).
142. Ռ. Զարյանի անտիպ գրառումներից:
143. «Творчество»-ի ստեղծագործական երկնյում նկարչի ունեցած ելույթի սղագրությունից («Творчество», 1936, № 9):
144. Մ. Սарյան, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.
145. Զ. Սարգսյանի գրառումներից (Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 180):
146. Վ. Մարկոսյանի անտիպ գրառումներից:
147. Օ. Կուչինյանի գրառումներից (Օ. Կучкина, Искусство понимать искусство, „Комсомольская правда“, 1968, 10 февраля).
148. Վ. Մարկոսյանի գրառումներից (Վ. Մարկոսյան, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1971, էջ 150):
149. Մ. Սарյան, Радость познания, «Литературная газета», 1965, № 108.
150. Ա. Պլուտնիկի գրառումներից (А. Плутник, Мартирос Сарьян: Мое счастье-жизнь, „Неделя“, 1967, № 48).
151. Վ. Մարկոսյանի անտիպ գրառումներից:

152. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
153. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
154. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
155. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
156. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
157. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
158. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 112:
159. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 103—104:
160. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 115—116:
161. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 119:
162. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 105:
163. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
164. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 185—186:
165. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
166. Պիկասոյի ցուցահանդեսի կատալոգի համար Սարյանի գրած առաջաբանից (Պարլո Պիկասո, Գրաֆիկական աշխատանքների ցուցահանդես, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան, 1967):
167. М. Сарьян, Искусство не стареет, «Литературная газета», 1962, 16 июня.
168. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
169. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 199—200:
170. Մ. Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 89:
171. Ռ. Զարյանի անտիպ գրառումներից:
172. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
173. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
174. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
175. Վ. Մաթևոսյանի անտիպ գրառումներից:
176. Ալ. Գրիգորյանի գրառումներից (Ալ. Գրիգորյան, Մարտիրոս Սարյան, «Պիոներ», 1972, № 7):



Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Երկու խոսք	5
Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն	

Ա—Սարյանի պանթիզմը	
Բ—Գեղեցիկի համընդհանուր-տիեզերաբանական ինտերպրե-տացիան	
Գ—Մարդու արժեքավորումը կոսմոսի՝ որպես ունիվերսալ գե-ղեցկության, սիստեմում	
Դ—Ջգայելի բնության՝ իբրև անտեսանելի տիեզերքի ճանաչ-ման-արտացոլման հիմքի, տեսակետը	11

Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ր Դ

Ա—Իմացության-ստեղծագործման տարրեր ուղիների հոգևոր ելակետի նույնության սարյանական ըմբռնումը	
Բ—Արվեստի զարգացման տեսակետը	
Գ—Հասարակության և ստեղծագործող անհատի հարաբերու-թյան պատկերացումը	
Դ—Արվեստի ազգային և համամարդկային բնույթի մեկնու-թյունը	51
Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ր Ր Ո Ր Դ	

Ա—«Մանկական հայացքի»՝ որպես այժմեական սկզբունքի, սարյանական տեսակետը	
Բ—Արևելքի և Արևմուտքի ավանդների միաձուլման անհրա-ժեշտության պահանջը	
Գ—Սյուժեի բացասումը արդի կերպարվեստում	
Դ—Պորտրեի ժանրի պահպանման դիրքորոշումը	
Ե—Գույնի արտահայտչական ֆունկցիայի կարևորումը ժա-մանակակից արվեստում	100

Հ Ա Վ Ե Լ Վ Ա Մ	161
---------------------------	-----

Մարտիրոս Սարյանն արվեստի մասին	163
Մանրագրություններ	268

ՎԻԼԵՆՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ
ԷՍԹԵՏԻԿԱԿԱՆ ՀԱՅԱՅՔՆԵՐԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ՇԱՂԱՄՅԱՆ

Նկարիչ

Կ. Կ. ՂԱՆՍԱՐՅԱՆ

Գեղարվեստական խմբագիր

Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱՆՅԱՆ

Տեխնիկական խմբագիր

Ռ. Խ. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

Ստրագիչ

Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ

ՎՖ. 04653 Պատվեր 544 ԽԵ—236 Հրատ. 5160 Տպաքանակ 3000

Հանձնված է շարվածքի 21.06.1979 թ., ստորագրված է տպագրության 14.02.1980 թ: Տպագրական 17.25 մամուլ, պայմանական 11,12 մամուլ, հրատ. 8,93 մամուլ, տառատեսակ «Գրքի սովորական», տպագրություն՝ բարձր, թուղթ № 1, 70×100¹/₃₂: Գինը 1 ռ. 50 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության 24 գ.

Издательство АН Арм. ССР. Ереван, Барекамутян, 24-г.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան
Эчмиадзинская типография Издательства АН Арм. ССР.

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0057043

Ar I
16059