

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՓԱՐԻՉՅԱՆ
ՇՐՋԱՆԸ (1926-1928 ԹԹ.) ԵՎ ԻԱՊՐԵՍԻՈՆԻՉՄԻ
ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՐԱ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԼԵԶԿԻ ՆՈՐԱՑՄԱՆ
ԳՈՐԾՈՒՄ

ԳԱՐԵԳԻՆ ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ

«Ես գտնում եմ, որ իմպրեսիոնիզմը մեծ հայտնագործություն է և ոչ միայն գեղանկարչության մեջ... Իմպրեսիոնիզմը լուծել է մեծ խնդիրներ... Այսպես թե այնպես՝ իմպրեսիոնիզմն օգնել է բոլորին»:

«Ինչ հիասքանչ բաղաբ է (Փարիզ-Գ. Զ.) նկարչի համար... ինչ ազատորեն ես այստեղ շնչում... գեղանկարչությանը է բուրում, իսկ դա շատ կարևոր է...»:

Մ. Սարյան

Փարիզյան շրջանի նշանակությունը Սարյանի արվեստում հանրահայտ է և բազմիցս շոշափվել է մի շարք մասնագետների հետազոտություններում¹: Այն համարվում է բեկումնային՝ վարպետի գեղանկարչության պատկերային լեզուն վերափոխող:

Մեր նպատակը փարիզյան շրջանի հետ կապված բազմաթիվ խնդիրներից միայն մեկի առանձնացումը և հատուկ քննարկումն է, այն է՝ Սարյանի կերպարվեստում նորարարությունների ձևավորումը իմպրեսիոնիստների գեղանկարչության դերի տեսանկյունից: Այստեղ հատկապես ուղղորդիչ խթան է հանդիսանում հայ վարպետի կողմից Ֆրանսիական կերպարվեստի այդ ուղղությանը բազմիցս տված բարձր գնահատականը, օրինակ այն, որ «Փարիզը ստեղծեց իմպրեսիոնիզմը, ազգեց համաշխարհային գեղանկարչության վրա»²:

1926 թ. գործուղումով Փարիզ ժամանած Սարյանը արդեն ձևավորված, հանրածանոթ և բարձր գնահատված էր ոչ միայն իր հայրենիքում՝ Նրեանում, Մոսկվայում, այլև Եվրոպայի գեղարվեստական շրջանակներում: Հատուկ նշենք, որ փարիզյան շրջանը չազդեց հայ վարպետի աշխարհայացքային ըմբռնումների վրա: Նա պահպանեց իր ստեղծագործական անհատականությանը բնորոշ աշխարհընկալումը, իր վերաբերմունքը դեպի արևը, լույսը, դեպի իրականության կենսահաստատ կողմը: Կարելի է ասել, որ Փարիզում Սարյանը չէր մտահոգվում, թե ինչ պատկերել, նրա առջև կանգնած էր ինչպես պատկերելու հարցը: Այսինքն նրա ուշագրությունն ուղղված էր նոր արտահայտչամիջոցների որոնմանը:

1 Տե՛ս, օր., Թ. Դրամբյան. Մ. Սարյան. Երևան, 1960, էջ 57: А. Эфрос. М. Сарьян (Тридцатилетие творчества). — В кн.: "О Сарьяне". Ереван, 1980, с. 107.

2 Մ. Սարյան. Գրառումներ իմ կյանքից. Երևան, 1980, էջ 296:

Հարկ է նշել, որ այս խնդիրը հանկարծակի և հենց Փարիզում չծագեց: Դեռ Երևան տեղափոխվելուց անմիջապես հետո, այսինքն 20-ական թվականների սկզբներին կատարված մի շարք կտավներում հստակ երևում է իրականության կերպարի և նկարում գեղարվեստական կերպարի միջև տեսողական համապատասխանության հասնելու միտում՝ հրաժարվելով պայմանականության որոշ եղանակներից³: Դա արտահայտված է մի շարք բնանկարներում, ինչպես՝ «Արագածը և Արա լեռը» 1922 թ., «Արարատը Երևանից» 1923 թ., «Արևածագը Արարատ լեռան վրա» 1923 թ. և այլն: Այդ միտումը, համեմատած վաղ շրջանի աշխատանքների հետ, պակաս հստակ չի արտահայտված դիմանկարային ժանրում⁴. այդպիսիք են, օրինակ, «Դերասանուհի Աննա Խումաշյանի գիմանկարը», «Բանաստեղծ Ե. Չարենցի գիմանկարը», «Աղջկա գլուխը», բոլորն էլ 1923 թ. և այլն:

Հենց վերը նշված միտումն էր ընկած նոր արտահայտչամիջոցների որոնման հիմքում: Ժամանակով Փարիզ՝ Սարյանը գիտակցում էր իր առջև կանգնած գեղարվեստական խնդրի էությունը, որի լուծմանն ուղղեց ստեղծագործական իր ողջ հնարավորությունները: Նկարիչն ինքն էլ Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում աշխատած ժամանակահատվածը համարում էր իր կյանքի ամենաբեղմնավոր շրջաններից⁵:

Մեր առաջադրած խնդիրների լիակատար լուծմանը, ցավոք, խոչընդոտում է երկու անբարենպաստ հանգամանք: Առաջինը փարիզյան շրջանի աշխատանքների մեծ մասի կորուստն է, որը զգալիորեն կրճատել է հետազոտվող նյութի ծավալը, և երկրորդը փաստացի աղբյուրների աղքատությունն է՝ ինչպես, օրինակ, նամակներում արված արտահայտությունները, ժամանակակիցների վկայությունները և այլն, որոնք կօգնեին ավելի որոշակիորեն հետևել Փարիզում վարպետի ստեղծագործական ընթացքին:

Արտահայտություններում ղուսպ մեր վարպետը նամակներում քիչ բան է հաղորդում իր աշխատանքի մասին:

Փարիզում Սարյանին այցելած անմիջական վկա էր Ա. Էֆրոսը: Մականյան այդ այցելությունը նվիրված նրա հրաշալի հոդվածը հաղորդում է շատ հետաքրքիր, բայց միայն ընդհանուր տարվորություններ տեսածի մասին⁶: Այսպիսով, մնում է միայն մեկ հնարավորություն՝ այդ ժամանակաշրջանի աշխատանքները քննարկելու՝ նկարչի ստեղծագործությունները: Բայց այստեղ էլ մեզ մեծ դժվարություններ են սպասվում՝ կապված տեղափոխման ժամանակ հրդեհից կտավների մեծամասնության ոչնչացման հետ: Այնուամենայնիվ մեզ հասած մի քանի աշխատանքները, ինչպես նաև մի շարք սև-սպիտակ լուսանկարները թույլ են տալիս լուսաբանել վարպետի արվեստում հայտնված նորոլթների որոշ կողմերը: Նպատակահարմար ենք գտնում նաև երեք պահպանված նկարների թվում, որոնք մասնագետի համար շատ արժեքավոր նյութ են ներկայացնում, ներդրավել

3 Վ. Մ ա թ և ո ս յ ա ն. Մարտիրոս Սարյան. Երևան, 1975, էջ 35, 36, 38, 40, 42, 47:

4 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 42:

5 Տե՛ս, օր., А. К а м е н с к и й. Этюды о художниках Армении. Ереван, 1979, с. 66—67:

6 А. Э ф р о с. Указ. соч., с. 107—129.

կրեան վերադառնալուց անմիջապես հետո նկարված մի շարք կտավներ, որոնց մեջ, մեղ թվում է, ըստ իններցիայի պահպանվել է փարիզյան շրջանի ստեղծագործական ոգին:

Նշված ստեղծագործությունները դիտելիս ամենակարևորը, որն աչքի է ընկնում առաջին իսկ հայացքից, կոլորիտի (գունային կերպարի) լուսառատությունն է, գունային կիսատոների հարստությունը: Նկարների գունային կառուցվածքը ասես ներծծված է լուսաօգային միջավայրով, իսկ գունային տարրերը առանձնանում են ոչ միայն նրբերանգային հնչեղություններով, այլև առանձնակի վեհ նրբություններով: Սույն յուրահատկությունները ներկայացնում են Սարյանի գեղանկարչության միանգամայն նոր հատկանիշ, որ անմիջականորեն մատնանշում է իմպրեսիոնիզմի դասերի, մասնավորապես «պլեներիզմի» սկզբունքների հիմնավոր յուրացումը: Լիենույն ժամանակ Սարյանի կապները ամենին էլ չեք շփոթի իմպրեսիոնիստների ստեղծագործությունների հետ: Դրանց մեջ աներկբաբար ճանաչելի է հայ վարպետի արդեն իսկ ծանոթ, առանձնահատուկ ոճական անկրկնելիությունը, թեև զգալի համարձակություններով վերափոխված: Սակայն ընդհանուր առմամբ իրականության կերպարի մեկնաբանումը մատնանշում է արդեն իսկ նշված միտումը, որը նկատելի էր 20-ական թվականների սկզբների որոշ աշխատանքներում՝ առավել համապատասխանություն պատկերվածի և տեսանելի աշխարհի միջև:

Դիտարկենք Սարյանի վերափոխված գեղարվեստական լեզվի յուրահատկությունների դանադան գծերը կոնկրետ օրինակների միջոցով:

Ստեղծագործական ամենասկզբնական պահից ի վեր Սարյանի գեղանկարչության ամենահիմնական խնդիրներից էր լույսի և գույնի պրոբլեմը: Վաղ շրջանում այն լուծվում էր պայմանական եղանակների հիման վրա, երբ լույսի հատկությունները արտահայտվում էին համապատասխան դուրեբանդի անուղղակի ընտրությամբ, կարծես խորհրդանշելով լույսի զգացումը, այսինքն՝ ֆովիստների մշակած սկզբունքների կիրառմամբ: Ի դեպ, հիշեցնենք դրա պատկերավոր բնորոշումներից մեկը. «Կան նկարիչներ, որոնք արեգակը վերածում են դեղին բծի, բայց կան նաև նկարիչներ, ովքեր հմտություն և խելքի միջոցով դեղին բիծը փոխարկում են արեգակի»⁷: Նմանատիպ լուծման դիպուկ օրինակ է «Փողոց Կոստանդնուպոլսում» (1911թ.) նկարի գունային լուծումը, որտեղ նարնջագույն և դեղին երանդները համոզիչ կերպով վերարտադրում են ամառային տապի զգացումը, իհարկե ոչ առանց լրացուցիչ դույնների հակադրման տպավորության ազդեցության:

Փարիզյան շրջանի գործերում Սարյանը փորձում է գտնել լույսի և գույնի տպավորության «ուղղակի» և անմիջական մեկնարանման եղանակներ, կողմնորոշվելով դեպի իմպրեսիոնիզմը, որտեղ, ինչպես հայտնի է, գեղարվեստական արտահայտչականության այդ ասպեկտը կենտրոնականներից էր: Սակայն հայ վարպետը իմպրեսիոնիստների նվաճումները օգտագործում է ստեղծագործաբար: Նա անտեսում է փոփոխական լուսավորության ազդեցության սկզբունքը, դրա փոխարեն ցուցադրելով նրա

7 Мастера искусства об искусстве. Под. ред. Б.Терновца, М., 1934, с. 439.

րնդհանուր և չափավոր պայմանական բնույթը: Այն բնականաբար հետևանք է գառնում գույնի մեկնաբանման այլ սկզբունքի:

Ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, որոնց համար կոլորիտի բնույթը որոշվում է լուսաօդային միջավայրի վիճակով, որը նրանք անմիջականորեն ֆիքսում էին՝ մի հանգամանք, երբ հաճախ կորստի էր ենթարկվում պատկերի քրոմատիկ արտահայտչականությունը, այլ կերպ ասած կոլորիտը կարծես գունագրկվում էր⁸ (հիշենք Պիսսարոյի բողոքները այդ առնչությամբ⁹), Սարյանը միշտ սլահպանում է իր յուրահատուկ վերաբերմունքը գեպի գույնը, դեպի նրա սեփական արտահայտչական հնարավորությունները, ձգտում է չենթարկել այն լույսի ազդեցությանը: Այդ հակասական խնդիրը նա լուծում է կոմպրոմիսի միջոցով, յուրաքանչյուր առանձին գեպքում հասնելով անհրաժեշտ արդյունքի: Հրաշալի օրինակներ են հենց փարիզյան շրջանի աշխատանքները, մասնավորապես՝ «Արվեստանոցի պատուհանից: Փարիզ» բնանկարի արտակարգ վառ, լուսեղեն տոնայնությունը (երանգավորումը) համագրվում է կոլորիտի քրոմատիկ հագեցվածության հետ: Տեղ-տեղ գունաբծերը թվում են դրված, առանց գունային խառնուրդի, անմիջապես ներկայանալից:

Դեպի իմպրեսիոնիզմ կողմնորոշումը դրդել է գույնի ևս մի ասպեկտի վերանայմանը՝ Սարյանի կողմից կիսատոնների համակարգի օգտագործումը, որից նա վաղ շրջանում հրաժարվում էր, անվանելով դրանք «կոմպրոմիսային»: Այժմ Սարյանը վաղ շրջանի լուծումների փոխարեն, որոնք նա իրականացնում էր խոշոր լուկալ դուռնաչերտերի համագրմամբ, կոլորիտը կառուցում է գունային երանգների հարուստ սանդղակի հարաբերություններով, արտահայտելով կոնկրետ գունալուսային միջավայրի առանձնահատկությունները: Հիշենք, որ սա նույնպես հատկանշական է իմպրեսիոնիզմին:

Հիանալի օրինակներ են ծառայում Մառն գետի ափերին նկարված երկու բնապատկերները: Այս կտավների կոլորիտը ապշեցնում է երկնագունամոխրագույն, սադափաարծաթադույն, կանաչի խամրած բազմերանգների, վարդագունամոխրագույն, մանուշակամոխրագույն և այլնի բարդ ներգաշնակության հարաբերություններով: Այս քրոմատիկ միջավայրում հմտորեն մտցված են կարմրի մի քանի վառ բծեր: Գունային հարթության շեշտումը առանձին գույնեղ բծերով այսուհետև դառնում է Սարյանի նորոգված դեղանկարչական լեզվի բնորոշ գծերից: Նա հմտորեն օգտագործում է կադմիումի վառ կարմիր երանգները, չափի արտակարգ զգացումով ընդգրկելով դրանք պատկերի առանձին տարրերի մեջ: Սա վարպետի բնածին շնորհքի ևս մի վկայություն է՝ ընդհանուրի գեկորատիվ արտահայտչականությունը գույնի միջոցով ընդգծելու ունակություն:

8 Գրող և արվեստի քննադատ Դյուրանտին իմպրեսիոնիստ նկարիչների հայտնագործությունները թվարկելիս նշում է, որ «... պայծառ լույսը գունագրկում է գույնները...»: Տե՛ս Ա Ջ. Ք ե Վ ա լ Տ, История импрессионизма. Л. — М., 1959, с. 254.

9 Տե՛ս К. П и с а р р о. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1974, с. 54՝ Դյուրեին ուղղված նամակում:

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, Հայ վարպետը, ձեռնարկելով գունային կերպարը, ջանում է պահպանել կոլորիտի անհրաժեշտ ինքնավարությունը լույսի ազդեցության ներգործությունից: Ընդ որում նա աշխատում է ընդգծել քրոմատիկ կառուցվածքի դեկորատիվ արտահայտչականությունը, այն, ինչը նրա ստեղծագործական կերտվածքին բնորոշ էր ի սկզբանե:

Հասկանալի է, որ գույնի և լույսի վերաբերյալ վերն ասվածք օրգանապես կապված է գեղարվեստական լեզվի նաև այլ կողմի՝ «սարյանական» գեղանկարչության ծավալատարածական կառուցվածքի հետ: Արգեն իսկ վերը նշված միտումը՝ ստեղծել առավել համապատասխանություն նկարում գեղարվեստական կերպարի և բնօրինակի կերպարի միջև, հուշում է այդ ոլորտում իրականացված տեղաշարժերի մասին: Ի տարբերություն վաղ շրջանի պայմանական հարթապատկերային լուծումների, որտեղ տարածական հարաբերությունների (պլանների) սեղմվածությունը առանձնահատուկ շեշտված էր, իսկ պատկերն ինքնին ընկալվում էր առավելապես նկարի տարրերի դեկորատիվ արտահայտչականության տեսանկյունից, Սարյանի վերափոխված գեղանկարչական լեզվում տարածական կառուցվածքը բնականաբար ձեռք է բերում այլ հատկանիշներ: Այժմ դիտորդը հստակ գիտակցում է տարածական հարաբերությունների համոզիչ որոշակիությունը¹⁰: Պատկերված տարածությունը առավել լիարժեք համապատասխանատվությամբ է հետևում տեսողաբար ընկալվող իրական տարածությանը, մշտապես պահպանելով պայմանականության անհրաժեշտ աստիճանը. այստեղ էլ տարածական պլանների «սարյանական» մեկնաբանումը տարբերվում է իմպրեսիոնիստներին բնորոշ եղանակներից: Այսպես, Հայ վարպետը հաճախ անտեսում է լուսաօդային հեռանկարի ներգործությունը՝ տարածական պլանները ստեղծելիս՝ բավարարելով գծայինի հնարավորություններով: Սակայն Սարյանը տարածական հարաբերությունները կառուցելու համար վարպետորեն է օգտագործում նաև գույնը՝ անհրաժեշտ աստիճանավորման եղանակը, որն անկախ է օդային հեռանկարի տրամաբանությունից:

Հայտնի է, որ տարածական կառուցվածքի բնույթը օրգանապես կապված է պատկերային տարրերի ծավալային ձևերի մեկնաբանման հետ, որը նույնպես Սարյանի վերակառուցված գեղանկարչական լեզվում ստացավ իր համապատասխան լուծումը: Ի տարբերություն վաղ շրջանի աշխատանքների, երբ ծավալային ձևերը մեկնաբանվում էին գերազանցապես որպես ուրվագծային և արտահայտչականությունը կառուցվում էր հարթապատկերային ձևերի բնույթի համարձակ ընդհանրացումով, այժմ պատկերային տարրերը մեկնաբանվում են առավել բարդ: Ուժի մեջ են մտնում տոնային կերպավորման (մոդելավորման) եղանակները՝ հստակորեն արտահայտելով պատկերի յուրաքանչյուր բազադրիչ մասի կառուցվածքը:

Նշենք, որ Սարյանի մոտ տոնային կերպավորումը չի բխում լուսաստվերային տրամաբանությունից: Այն ավելի շատ հիմնվում է քրոմա-

¹⁰ Տե՛ս վ. Մ ա թ և ո ս յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 41:

տիկ երանգների կիրառման վրա, մի եղանակ, որը մշակված էր Սեզանի կողմից, բայց բնորոշ է հիմարեսիոնիզմի սկզբունքներին¹¹:

Ծավալային ձևերի մեկնաբանման մեջ որոշակի գեր է խաղում նաև գրաֆիկական ուրվագծումը, որն առավել նշանակություն ունեւր վաղ շրջանի աշխատանքներում¹²: Իսկ այժմ գիծը կրում է գեթ օժանդակ ֆունկցիա, երևան բերելով որոշ դետալներ, կարծես «նվագակցելով» տոնային կերպավորմանը:

Այսպիսով, Սարյանի վերակառուցված գեղանկարչության մեջ ծավալատարածական մեկնաբանման բնույթը ստանում է նոր՝ վաղ շրջանի գործերի համեմատ առավել ակտիվ մեկնաբանություն: Իր արվեստի տվյալ ասպեկտի մշակման մեջ վարպետը հիմնվում էր ոչ թե Մոնեի, Ռեյնոլարի, Պիսսարոյի, Սիսլեյի գեղանկարչության, այլ Սեզանի ստեղծագործական փորձի վրա, որտեղ ծավալային ձևերի հատկանիշները ունեին առանձնահատուկ արժեք: Բայց ի տարբերություն Սեզանի տարածական կառուցվածքների, որոնց հիմքում ընկած էր մշակված գեղանկարչական սիստեմ, ընդ որում պայմանականության որոշակի չափ կրելով, Սարյանի տարածական կառուցվածքները ավելի մոտ են իրականության վիզուալ պատկերին¹³:

Փարիզյան շրջանի նկարների ծավալատարածական կառուցվածքի բնույթի մասին, թեկուզև ոչ լիարժեք, պատկերացում են տալիս կորստի մատնված կտավների լուսանկարները: Այդ աշխատանքներում հստակ երևում են վերը նշված հատկանիշները՝ տարածական պլանների որոշակիությունը, ծավալային ձևի գրսևորման յուրահատկությունը, պատկերվող տարրերի մանրամասնման միտումը: Դա կարելի է տեսնել՝ Փարիզում 1927թ. աշնան ընթացքում ստեղծած նատյուրմորտներում, ինչպես օրինակ՝ «Ինքնագիմանկար նատյուրմորտով», «Նատյուրմորտ: Ծաղիկներ» և «Նատյուրմորտ և իմ դիմանկարը»:

Դիտարկվող կողմի բնորոշման մասին եզրակացություն անելով, հարկ է ուշագրություն դարձնել, որ պլանների խորությունը և պատկերվող տարրերի մեկնաբանումը Սարյանի նորացված գեղանկարչության մեջ կրում է չափավոր բնույթ: Նա պահպանում է որոշակի հետաքրքրություն նկարի դեկորատիվ հարթապատկերային արտահայտչականության նկատմամբ և հնարավորին չափ բացահայտում է նրա գեղագիտական արժեքը, հատկություն, որը ժառանգված է և ավանդական է ազգային արվեստին:

Վերը քննարկված ասպեկտի ևս մի անքակտելի մասն է կազմում Սարյանի վերանայված և նորացված գեղանկարչության կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, որը, սակայն, նա չի ենթարկել արմատական փոփոխությունների: Դեռ վաղ շրջանում է բացահայտվել երիտասարդ Սարյանի յուրահատուկ կոմպոզիցիոն մտածելակերպը: Այն առանձնանում էր լուծումների համարձակությամբ և լակոնիզմով: Դեռ այդ ժամանակ նա քաջ ծանոթ

11 Տե՛ս Н. К о т а н д ж я н. Сезанн и живопись Сарьяна. — Литературная Армения, 1996, № 7—9, с. 157—158.

12 Տե՛ս Վ. Մ ա թ և ո ս յ ա ն. Նշվ. աշխ., էջ 24:

13 Н. К о т а н д ж я н. Указ. соч.

էր եվրոպական գեղանկարչության նվաճումներին և մասնավորապես իմպրեսիոնիստների ստեղծագործություններին:

Իմպրեսիոնիստները ձգտում էին շրջապատող իրականությունը վերարտադրել այնպես, ինչպես այն անմիջական բացահայտվում էր նրանց տեսողական ընկալմանը: Ընդգծելու համար բնականության տպավորությունը նրանք կոմպոզիցիային տվեցին «առաջին հայացքից» պատահականության զգացում՝ առարկաների կամ ֆիգուրների «կտրվելը», «նկարից դուրս գալը», առաջին պլանի մոտեցնելը ընդհուպ մինչև դիտորդը և այլն: Այս նորամուծությունների հեղինակ և վարպետ էր է. Դեդան, որը հատորեն էր օգտագործում տեսողական «պատահական» դրվագները նկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքները ստեղծելիս: Մեծն Դեդայի՝ գեղարվեստական մտածելակերպի այս ոլորտի մեջ մտցրած նորարարական եզրանակների փորձը յուրացվել էր Սարյանի կողմից (հիշենք «Փյունիկյան արմավենին», «Գիշեր», «Քայլող կինը» և այլն)¹⁴:

Փարիզյան շրջանում գեղարվեստական լեզվի զանազան ասպեկտների նորացմամբ որոշ նորույթներ վերաբերեցին նաև կոմպոզիցիոն կառուցվածքներին: Դա պայմանավորեց այնպիսի եղանակներ, ինչպիսիք են՝ կոլորիտի հարստացումը կիսատոներով, ընդհանրացված լույսի գունաշերտերից հրաժարումը, պատկերի բաղկացուցիչ տարրերի քանակի ավելացումը, բացի այդ ծավալատարածական ասպեկտի առավել ակտիվ օգտագործումը: Այս ամենը չփոխեցին Սարյանի կոմպոզիցիոն մտածելակերպի հիմունքները, այլ ստիպեցին մշակել որոշ նոր եղանակներ: Այսպես, իրականությունը պատկերի բնույթին առավել համապատասխանեցնելու հարցը՝ այսինքն ծավալատարածական կառուցվածքի համեմատաբար արտահայտվածությունը, հանգեցրեց ոչ միայն հարթապատկերային տեսանկյունից պատկերվող տարրերի համաձայնեցմանը, այլև ըստ խորությունից զանազան պլանների բացահայտմանը: Այս առումով Սարյանը կարող էր շատ բան քաղել Սեզանի փորձից:

Դիտարկելով փարիզյան շրջանում և դրանից հետո կոմպոզիցիոն լուծումների բնույթը՝ կարելի է տեսնել մի քանի հատկանշական գիծ: Ի տարբերություն վաղ շրջանի աշխատանքների, Սարյանի ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն կառուցվածքը ավելի «լիցքավորված» է: Տարրերի կառուցվածքային կապերի ուժային գծերը առաջին հայացքից կարծես տեսանելի չեն: Սակայն նրանք ասես ներթափանցում են ողջ գեղանկարչական հարթությունը, պատկերին տալով ներքին էներգիայի և լարվածություն զգացում: Այստեղ էլ տեղին է նշել Սարյանի կոմպոզիցիոն կառուցվածքների մեջ առկա չափազանց կարևոր պահ՝ նկարի բոլոր բաղադրիչների ռիթմիկ հարգարանքի առանձնահատուկ զգացումը: Այդ ռիթմին բնորոշ է առնականության ուժ: Այն շատ առումներով պայմանավորում է

14 Ի գեպ, հետաքրքիր է անցկացնել որոշ գուգահեռներ: Դիցուք «Փյունիկյան արմավենին» ուղտի դրվագային համարձակ ուրվագծով անուղղակի հիշեցնում է Դեդայի նկարներից «Կառքը ձիարշավում» (1870-73), «Սրճարան «Դեզ Ամբասագեր» (1876-77): «Փողոց: Կոստանդնուպոլիս» (1910) նկարը հիշեցնում է Դեդայի «Համաձայնության հրապարակը» (1875) կոմպոզիցիան: Սարյանի 1913թ. «Նատյուրմորտ»-ի կառուցվածքը հիշողություն մեջ առաջ է բերում Դեդայի «Կինը քրիզանթեմներով» (1865) նկարը: Այս գուգահեռները կարելի էր շարունակել:

վարպետի անհատական ոճական եղանակի բնույթը, որը լավ նկատելի է գուենային հարթության համարձակ և «սրընթաց» դրված վրձնահարվածներում:

Կոմպոզիցիոն ներգաշնակության հիանալի օրինակ կարող են ծառայել արգեն նշված, Մաոն գետի ափին նկարված բնանկարային մոտիվները: Եռանգուն ռիթմի զգացումը միմյանց է կապում նկարի բավական խիտ ծածկված հարթության բոլոր տարրերը: Պատկերային ձևերը աչքի են ընկնում ինչպես բնական, այնպես էլ երկրաչափական բնույթի բազմազանությամբ, տարածական պլանների աստիճանական տեղադրման ժամանակ նրանց համաձայնեցվածությամբ ըստ զեկորատիվ հարթապատկերային ասպեկտի, առաջ բերելով տեսողական հավաստիության և գեղարվեստական արտահայտչականության զգացում:

Փարիզյան շրջանի ամենահետաքրքիր պահերից անհրաժեշտ է ընգունել տեխնիկական փոփոխությունները: Լիովին անցումը յուզանքերի տեխնիկային, որը վաղ շրջանում կիրառվում էր միայն երբեմն: Մյուս կարևոր պահը կարելի է համարել անմիջականորեն բնությունից աշխատելը, որը ստեղծագործական ընթացքի հիմք դարձավ մասնավորապես փարիզյան շրջանից հետո էլ:

* * *

Ֆրանսիական արվեստի և մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի փորձի յուրացումը հայ մեծ նկարչին հնարավորություն ընձեռեց, պահպանելով իր ստեղծագործական մտածելակերպի աշխարհայացքային հիմունքները և իր գեղանկարչության ոճական անկրկնելիությունը, վերակառուցել ու հարստացնել սեփական արվեստի արտահայտչական հնարավորությունները: Փարիզյան շրջանում Սարյանի այս նորացված գեղարվեստական լեզուն հիմք դարձավ նրա ողջ հետագա, երկար և բեղմնավոր ստեղծագործական գործունեության, որի ընթացքում նա ստեղծել է բազում փայլուն գլուխգործոցներ:

Սարյանի հետփարիզյան շրջանի ստեղծագործությունները չի կարելի թերագնահատել հօգուտ նրա վաղ շրջանի աշխատանքների: Դժվար է պատկերացնել Սարյանի հանճարը առանց նրա ժառանգության այս մասի: Եվ է՛լ ավելի դժվար է առանց դրա պատկերացնել XX դարի հայ արվեստը: Բացի այդ, վարպետի այս ստեղծագործություններում բացահայտված է նոր, մինչ այդ մեզ անծանոթ Սարյանի աշխարհընկալումը, որն առանձնանում է յուրահատուկ անմիջականությամբ, բանաստեղծական նրբությամբ և ներանձնական զգայնությամբ:

Փարիզում Սարյանի ստեղծագործական որոնումները դասական ավանդույթի յուրացման հրաշալի օրինակ են, որով հարստացվում են սեփական արվեստի գեղարվեստական սկզբունքները: «Իմպրեսիոնիզմը, — գրել է Մ. Սարյանը, — նպաստեց համաշխարհային արվեստի զարգացմանը, խելամիտ նկարիչներին օգնեց տեսնելու իրենց բնությունը, իրենց երկրի

մշակույթի և ազգային տրադիցիայի արդիական գծերը, ոգնեց ստեղծելու իրենց իմպրեսիոնիզմը»¹⁵:

ПАРИЖСКИЙ ПЕРИОД (1926 – 1928) ТВОРЧЕСТВА МАРТИРОСА
САРЬЯНА И ЗНАЧЕНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА В ОБНОВЛЕНИИ ЕГО
ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА

ГАРЕГИН КОТАՃԿՅԱՆ

Р е з ю м е

Статья посвящена проблеме обновления художественного языка Мартироса Сарьяна в парижский период творчества художника. На конкретных примерах его работ парижского и последующего периодов анализируются: цветовой образ, композиционные построения, объемно-пространственные аспекты. Выясняются также вопросы взаимосвязи художественного образа картин с натурным образом, рассматриваются как художественная преемственность, так и существенные отличия искусства Сарьяна от произведений импрессионистов. Выявляется своеобразие индивидуального стилистического метода мастера.

THE PARISIAN PERIOD (1926–1928) OF MARTIROSA SARYAN'S CREATIVE
WORK AND THE SIGNIFICANCE OF THE IMPRESSIONISM IN THE RENEWAL
OF THE ARTIST'S ART LANGUAGE

GAREGIN KOTANJYAN

S u m m a r y

The article is dedicated to the problem of the renewal of the art language of Martiros Saryan during the Parisian period of his creative work. A few examples allow to analyse the transformations in his art of the Parisian and the following periods: in the colour image, in compositional construction and volume-spatial aspects. The connections between the pictorial image and the natural image are exposed. Some similarities and essential distinction between Saryan's art and the impressionists' art and the originality of individual stylistic device of the artist are revealed.

15 Մ. Ս ա Ր Յ Ա Ն. Արվեստի մասին. Երևան, 1986, էջ 140: