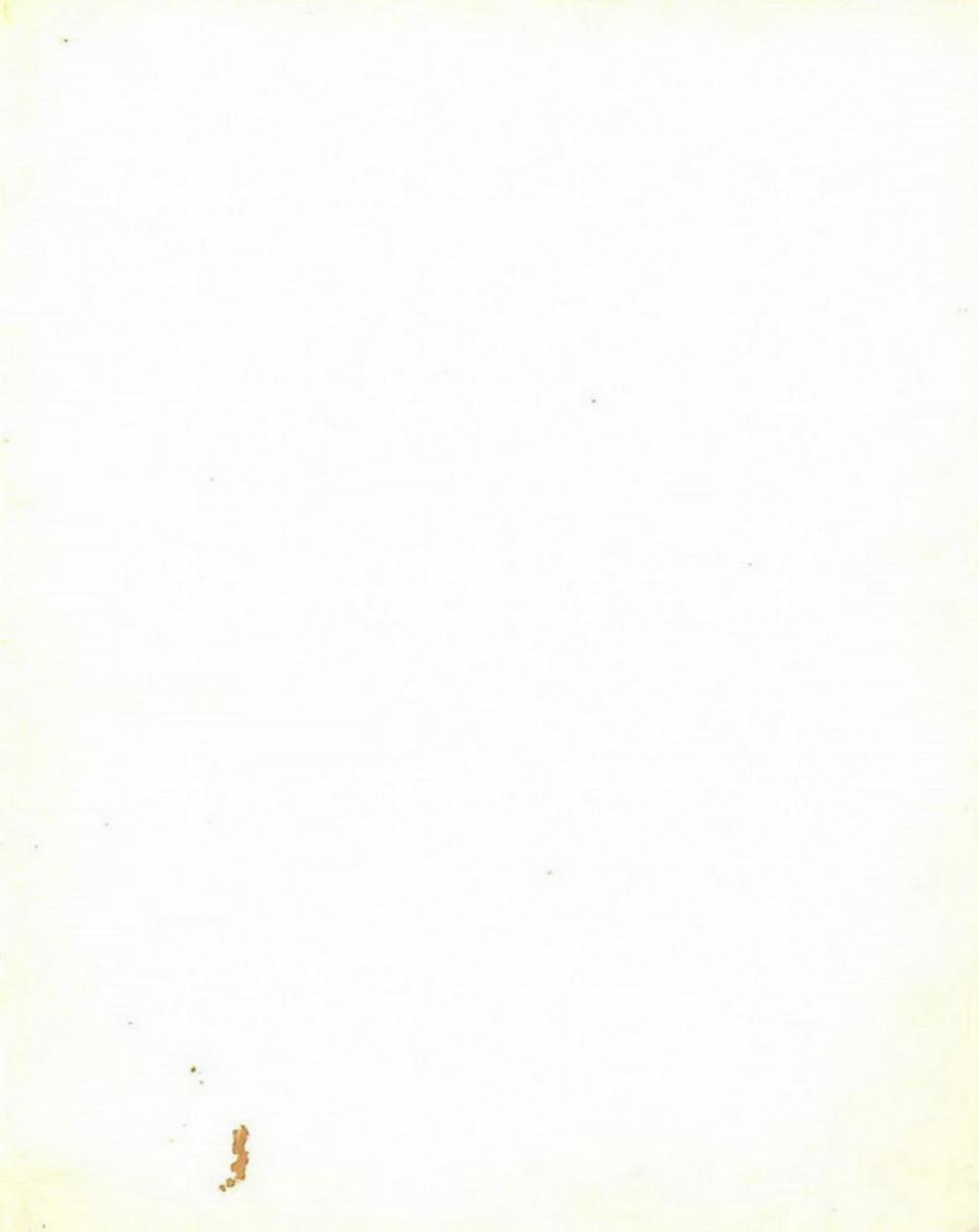


Մարտիրոս
Սարյան
MARTIROС
САРЬЯН
MARTIROS
SARIAN



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՅ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ACADEMY OF SCIENCES OF THE ARMENIAN SSR
INSTITUTE OF ARTS



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՈՅ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР

PUBLISHING HOUSE OF THE ACADEMY OF SCIENCES OF THE ARM. SSR

ԵՐԵՎԱՆ ԵՐԵՎԱՆ

1975

В. А. МАТЕВОСЯН

МАРТИРОС САРЬЯН

W. H. MATEVOSIAN

MARTIRO'S SARIAN



Վ. Հ. ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Մարտիրոս Մարգարե

ՎԴ 13800



75Ap 2
U 15

Խ մ բ ա գ ի ր
ՀՈՎՀ. Մ. ԶԱՐԴԱՐՅԱՆ

U $\frac{0811}{703(02)-75}$ 50A-73 © ՀՍՍՀ ԳԱ Բանարակչություն. 1975 թ.

Ե Ր Կ Ո Ւ Խ Ո Ս Ք

Անցյալ դարի վերջի համաշխարհային գեղանկարչության մեծ վարպետները եկող սերնդին ավանդեցին քոյշքային զարգացման տեսդենցներով հիդ արվեստի բացարձակ արժեքներ: XX դարի առաջին տարիներին, զարգացման այդ հեռանկարով ներշնչված երիտասարդ նկարիչները եվրոպայի և Ռուսաստանի մշակութային կենտրոններում հանդես եկան նորարարական դեկլարացիաներով՝ ձևաբանական ու գաղափարական իրենց բմբոնումներին տալով փիլիսոփայական հիմնավորումներ: Եվ շուտով ակներև դարձալ, որ մի ճյր արվեստ ստեղծելու ընդհանուր նպատակով համերաշխ՝ բազմարիվ հարցերում նրանք կանգնած են տարբեր, հանախ հակադիր դիրքերում:

Անընդհատ խորանալով, այդ հակադրությունները շիկացրին մքնոլորտք այնքան, որ պատմականություններից օրինաշափության զատորոշումը արվեստի պատմաբանների նընշող մեծամասնությանը անիրազութելի թվաց: Իսկ պահպանողականները, ինչպէս միշտ, ուղղակի ժխտեցին ամեն մի նորություն քե՛ տեսության ասպարեզում, քե՛ ստեղծագործական պրակտիկայում:

Բայց Երևոյթների օբյեկտիվ ընթացքը ստիպում էր հաշվի հստել երիտասարդ արվեստագետների որոնումների ու արծարծած խնդիրների նետ: Եվ առաջադիմ ֆենադատների կատարած փորձերը ցույց ավեցին, որ նորարարի ոգեռուրյունն ունեցող նկարիչների ձգտումները բխում են ժամանակի գեղագիտական պահանջներից, բայց ճշանց հոծ բանակում Քշերն են ընդունակ կերտելու այնպիսի երկեր, ինչպիսիք ստեղծել էին իրենց ականավոր նախորդները: Ակնհայտ դարձավ նաև, որ այդ Քշերի թվում կան անհատներ, որոնք ո՛չ մանիթեստներ են հրապարակել, ո՛չ էլ բանավեն մղել:

Վերջիններից էր Մարտիրոս Սարյանը: Ուսանողական նստարանից նոր ելած, նա նույնպես բացասեց արդեն ակադեմիզմի վերածված «դասական» արվեստի կան ու տեխնիկան¹ և հատուկ դեկլարացիայով իրեն ուղղուցիներ շնոշակելով՝ սկսեց ստեղծագործել որպես իսկական նորարար:

Սարյանի, ինչպես և իր սերնդակիցներ Մատիսի, Շագալի, Պիկասոյի, Բրաքի ու այլոց գործերում անհայրներաց ցայտունուրյամբ բացահայտվեց ունիվերսալ այն օրենքը, թե արվեստը ունալուրյան իմիտացիան չէ: Բոլորի կտավներում էլ «ակներևուրյունից խզվելով» դարաշրջանին բնորոշ միտումը երևակվեց արտակարգ ուժգնուրյամբ: Դա անխուսափելի էր, որովհետև նորագույն արվեստի առջև ծառացած պրոբլեմների լուծումը պահանջում էր արստրահման ազատուրյուն ավելի, քան նույնիսկ այն շափով, որ առկա էր Սեղանի, Գոգինի ու Վան-Գոգի երկերում:

¹Տե՛ս M. Սարյան, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

Ինչպես իր սերնդի խոշոր վարպետներից յուրաքանչյուրը, Սարյանը հաճնարին հատուկ ինքնատիպուրյամբ վճռեց նախորդների առաջադրած հարցերը՝ յուրօվի նպաստելով մեր ժամանակի հոգենոր զարգացմանը։ Ամբողջ էությամբ տրվելով գույնի ավտոնոմ արժեքի և ծավալաձեկի կոնստրուկտիվերաշափական ֆունկցիայի լծորդման մտահայեցողական փորձին՝ նա միաժամանակ հարազատ մնաց բնությանը։ Ստեղծագործական մեծ սիրանքների տարիներին ազդարարեց, թե «բնությունը իմ առնեն է, իմ միակ սիրիանքը»², դրսեռելով յուրատեսակ կոսմոգոնական-պանթեիստական փիլիսոփայուրյուն։ Այս հավատամեռվ էլ կերպավորեց իր հույզերն ու մտքերը, որոնց երեսույթների խորում բաքնված համատիեզերական կենսաուժի գաղտնիքը, տվեց մարդու մի քանի հավերժական իդեալների և իդեաների նորովի մարմնավորումն ու մեկնությունը։

Սարյանի կյանքի տարբեր էտապներում, նրա արվեստի ոճաձևաբանական սկզբունքները և կոսմոգոնական-պանթեիստական դավանանքի դրսեռման հատկանշական կողմերը տարբեր են։ Որոշ առումներով տարբեր, հույնիսկ անհամատելելի են նաև նկարչի արծարծած իդեալների և իդեաների գեղագիտական հիմունքներն ու մասշտաբները։ Հարկավոր է որոշադրել ուրեմն, թե դրանք ինչ կերպ են ներկայացնում նրա անհատականությունը և ինչ հարաբերություն են կազմում ժամանակի համաշխարհային գեղարվեստական շարժման հետ։

Դա բավական դժվարացնում է առանց այն էլ բարդ ու բազմաշերտ սարյանական ստեղծագործության հետազոտու-

² «Առողջություն», 1913, № 9, стр. 12—13.

մը: Եվ ինքնին հասկանալի է, որ անկախ մենագրության
բնույթից ու ծավալից, անհնարին է մի աշխատությամբ
վեր հանել նրա արվեստի բոլոր ասպեկտները: Սույն ակնար-
կի հայատակն է համառոտակի ուրվագծել նկարչի էվոլյու-
ցիայի, պոետիկայի ու տեխնիկայի հիմնական պրոբլեմներից
մի քանիսը: Ընդսմին անհրաժեշտ ենք համարում հայտնել,
որ արծարծվող հարցերն ու սրանց մեկնությունները մեկ առ
մեկ քննարկել ենք Վարպետի հետ ու նոր միայն վերջնակա-
նապես ձևակերպել: Եվ Սարյանի այն մտքերը, որոնք շա-
կերտներով, բայց առանց տպագիր աղբյուր նշելու մեջբեր-
ված են տեխնում՝ անմիջապես գրառել-նշգրառել ենք այդ
քննարկումների ընթացքում:

Գ. Ռ Խ Խ Ա. Ռ Ա. Զ Խ Ն

Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը ավարտելուց հետո, 1904—1909 թվականների ընթացքում, Սարյանը շրջադարձ կատարեց գեղագիտական մի գավանանքից մյուսը՝ ստեղծելով այն նոր որակը, որը ժամանակի առաջադեմ մտավորականությունը ընդունեց ու կոչեց «սարյանական»։ Բայց սիսալ կլիններ ասել, թե վերջինիս ունվազուցիոն հայտնությունը ոչնչից ինչ կամ հանկարծահաս պատահականության արդյունք էր։

* * *

Սարյանի 1890—1903 թվականների երկերում տրված է օբյեկտների հավաք պատշաճի ուհալխտական, «քանդակաշին» կառուցվածքը։ Կոլորիտը ամիրում ատիկ, «թանգարանաշին» է։ Գերակշռող մոխրաշագանակագույնը կատարում է լույսի ու սավերի աստիճանավորումն իրացնող գեր։ Առարկաների սելինֆությունը երկարված է ոչ թե զունացին աարեր որակներով, այլ նույն տոնի մուգից գեպի բացը (կամ հակառակը) փոխանցումով՝ հասնելով, երբեմն, սպիտակի ու սևի դիմակայումների (Der Hell-Dunkel-Kontrast)։ Զեր

սահմանափակվում է իրականի արտաքին-ֆիզիկական հավաստիությունը վերարտադրելով:

Ճիշտ է, այս եղանակով մշակված նրա պատկերները բնության մանրակրկիտ պատճենահանումներ չեն: Սակայն օբյեկտիվ ռեալության «իմիտացիայի» մտածելակերպը դրանցում ակնբախ է:

Այդ XIX դարից եկող պողիտիվիստական մեթոդի արտահայտությունն էր: Նկարիչը շեշտում էր աշխարհի նյութականությունը, ընկալած իրը արտացոլում որպես «իսկական առարկա»¹, անտեսում մաքուր գույնի ակտիվ ֆունկցիան, — մի ելակետ, որը դեռ 1870-ական թվականներին ժխտել էին իմպրեսիոնիստները: Վերջիններս մեկնեցին օբյեկտների վրա ցոլացող լուսի անցողիկ էֆեկտներից և ձեզ դիտեցին իրեն փոխներթափանցված ծիածանային գույների վիբրացիա: Ֆիզիուրների առարկայական-ծավալային բնութագրման մասին այլևս խոսք լինել չեր կարող:

Բայց «անհրաժեշտ էր հաղթահարել գորշ ու պարտագրով վող դպրոցը և գտնել սեփական տեխնիկան»²: Եվ 1904—1909 թվականներին Սարյանը ստեղծեց «Հեքիաթներ ու երազներ» նկարաշարը՝ դիմեկտիկորեն բացասեղով թե՛ իր նախկին գործերի, թե՛ իմպրեսիոնիզմի ոճն ու մեթոդը:

Ճիշտ է, «Հեքիաթներում ու երազներում» ֆիզուրները հստակ ու ակներև են այնպես, ինչպես 1890—1903 թվականների գործերում: Բայց առկա է հիմունքային մի տարբերություն: Սարյանն այժմ այդ արդյունքին հասնում է ոչ թե օբ-

¹ K. Schoor, Stilkunde der Malerei vom Impressionismus zum Surrealismus, Vien—Linz—München, 1954, S. 6.

² «Առողջություն», 1913, № 9, ստ. 17.

յեկտների էմպիրիկ-առարկայական իմիտացիայով, այլ դրանց տարրալուծումով և ապա՝ հանդուգն աբստրահմամբ կազմավորված ձևերի նորութիւնի միասնացումով ու էքսպրեսիվ վերակերպավորումով:

Մյուս կողմից, «Հեքիաթներում ու երազներում» նկարիչը մերժում է ավանդական «թանգարանային» կոլորիտն այնպես, ինչպես իմպրեսիոնիստները։ Սակայն Սարյանի գործերին խորթ է նաև գունալուսային անցողիկ տպավորությունների ֆիբսացումը։ Ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, նա ստեղծագործում է գունընկալման առօրյա փորձի տվյալների անմիջական վերարտացողումը բացասելով, դրանց քըննական-մտահայեցողական վերադասակարգումով և ընտրովի գունակորդների տեսանկյունից ընդհանրացնելու մեթոդով։

Ահա այդ մեթոդով Սարյանը դրսեորեց իր կոսմոգոնական-պանթեիստական աշխարհայացքը՝ հոգեբանական-փիլիսոփայական առումով նույնպես բացասելով անցած դրաբանոցն ու իմպրեսիոնիզմը։ Նա պատկերվող բոլոր առարկաներն ու արարածները մեկնաբաննց որպես լուսաճառագման զորությամբ օժտված ողի-էակներ։ «Այդ նկարելականակը, — բացատրում է Վարպետը, — ինձ հնարավորություն ավեց կտավին դրոշմելու ոչ թե սովորական իրեր և մարդկային մարմիններ, որոնք անդրադարձնում են դրսից իրենց վրա ընկած լույսը (ինչը հատուկ է ուսալիստների երկերին—Վ. Մ.) կամ որոնք հենց լույսի թրթիռներից են կազմված (ինչը հատուկ է իմպրեսիոնիստների երկերին—Վ. Մ.), այլ ստեղծելու կերպարներ, որոնք հերեւ լույս են անցատում տիեզերական լուսատուի նման»։ Այստեղ գեղանկարչության պատմությանը ծանոթ ընթերցողը իսկույն կնկատի, որ Սարյանի «Հեքիաթներն»

ու երազները» ներկայացնում են արվեստի վանդոգյան սիմվոլիկ մտածողության հաջորդ էտապը:

Բայց երիտասարդ նկարչին ինչը հանգեցրեց «պարտադրվող դպրոցը» և իմպրեսիոնիզմը բացասելու մտքին:

Այս հարցը մեզ տանում է նրա կյանքի վաղ տարիները: «Որպես արվեստագետ ձեավորվելու պրոցեսում,—ասում է Վարպետը,—ինձ համար հսկայական դեր են կատարել մանկությանս հերիաթային օրերի տպավորությունները: Կարիկէ է ասել, որ իմ ստեղծագործական կյանքը սկսվում է դարմանքով ու հրճվանքով լեցուն այդ երջանիկ օրերից»: Ուրեմն աշխարհի մանկական պատկերացումը արթուն էր մնացել նրա հոգում՝ հետագա հասունանալով և աննկատելիորեն վերածվելով կոսմոգոնական-պանթեիստական մի փիլիսոփայության, բնությունը որպես տեսիլք վերարտահայտելու էսթետիկական դաշտանքի: Եվ քանի որ ուսման ընթացքում յուրացրած տեխնիկայով ու մեթոդով հնարավոր չէր մարմնավորել իր մտորած «զառ-վառ» աշխարհը, ուստի սկսեց հաղթահարել «պարտագրվող դպրոցը» և որոնել սեփական ոճը: Բայց ինչպես:

Նախ՝ դիմեց «կապանքներից ազատ բնությանը» (Սարյան): Դժգոհ իր «գորշ» պալիտրայից, էտյուդներ անելով թափառեց Կովկասում և հատկապես Հայաստանում: «Հարավի այս բազմադեմ ու գունագեղ վայրերում, մեր հնամենի երկրում ես վերագտա մանկությանս երազային աշխարհը»,— ասում է նա: Իր իսկ հավաստիացմամբ, «մեծ ուսուցչից»՝ բնությունից դասեր առնելուն զուգահեռ Սարյանը սկսեց ուսումնասիրել ու յուրացնել հայրենի ազգային մշակույթի յուրահատկությունները:

Այդ ձանապարհով էլ նա «Հայտնագործեց» մի նոր պալիտրա, որով հաղթահարեց մինչ այդ նկարած գործերի ախրոմատիզմը և կարող էր ի ցուցը բերել իմպրեսիոնիզմի բոլոր նվաճումները՝ գունալուսային նորբեր թրթիռներն ու հմայիշ ելեջները, տարվա տարբեր եղանակների, օրվա տարբեր պահերի անցողիկ տպավորությունների անմիջական արտացոլումը:

Բայց Սարյանը չգնաց իմպրեսիոնիստների հետքերով: Նրանց գունընկալումը բավական էմպիրիկ-զգայական, նրանց էսթետիկան բավական սենսուալիստական էր,—սկզբունքներ, որոնցով չէր կարող մարմնավորել իր կոսմոգոնական-սկանթեիստական գաղափարները, արստրահման և անկաշկանդ երևակայման միջոցով աշխարհը որպես զարմանահրաշ տեսիլք կերպավորելու ձգտումը: Ու երբ նա գրում էր, թե «Փրանսիացիների հետ ծանոթանալն էլ ավելի թեավորեց ինձ և համոզեց իմ ընտրած ճանապարհի ճշմարտացիության մեջ»³, հիմնականում նկատի ուներ պոստիմպրեսիոնիստներին: Եվ այն, որ վիրջիններս նպաստել են սարյանական ոճի ձեւավորմանը՝ ակներև է:

Այդպես ովեմն՝ բնության, հայկական մշակույթի, պոստիմպրեսիոնիստների արվեստի հետազոտմամբ ու յուրատիպ-սարյանական միասնացումով նկարիչը գտավ իր ոճը և ստեղծեց խորապես արդիտական «Հեքիաթներն ու երազները»:

Նկարաշարի այդ խորագիրը շպետք է հասկանալ տառացի-իլլուստրատիվ իմաստով: Սարյանի գործերը հեքիաթներ կամ երազներ են այնքանով, որքանով մարդը անհնարինը

³ M. Сарьян, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

դրանց մեջ վերածում կամ տեսնում է իբրև կոնկրետ-հայեցվող կերպար. այնքանով, որքանով Հեքիաթը ելք է տալիս սինթեզելու իմաստունի մտավոր փորձը և աշխարհի հանդեպ մանկան ցուցաբերած անարատ հայացքն ու հրճվանքը:

«Հեքիաթիներն ու երազները» բնության ինքնազրսեորման հավերժական պրոցեսի ինտուիտիվ ներդգայումն ու ուցիոնալիստական ըմբռնումը տեսողական ակտի վերածելու արդյունք են: «Բնության այդ հատկանիշը շոշափելի առարկա չէ, որ նայեի ու նկարեի,—ասում է Վարպետը,—ուրեմն ստիպված էի դիմել երևացող կյանքին, մեզ շրջապատող իրերին: Բայց սրանք կտավի վրա պետք է հանդես բերվեին այլ իմաստավորմամբ, քան իրենք իրենց կան (ասենք՝ սոսկ ծառ, կենդանի, մարդ, սար և այլն): Եվ այսպես, միակ ելքը ինձ համար հեքիաթային, երազային ֆանտաստիկան էր»:

Սարյանի նկարած գոյաձեւերը ինքնին ճանաշելի են: Բայց նրանց գունապլաստիկական արտահայտությունը, նրանց փոխարաբերությունն ու ստեղծած մինուրան այնքան խորհրդագույն են, որ ծայրաստիճան լարում են դիտողի երևակայությունը և միստիկական մի զորությամբ տանում զգացումի այն աշխարհը, ուր մարդս ինքնաբերաբար ներապրում է բնության զարմանալի ներդաշնակությունը:

Հակառակ նկարչի 1890—1903 թթ. գործերի, «Հեքիաթ-ներն ու երազները» ոչ թե առօրյա փորձի էմպիրիկ ցուցադրումը կամ ճանաշելի առարկաների պասիվ վերաբարդությունն են, այլ գոյանիշերի փոխարաբերմամբ ստեղծված տեսիլքներ: Սրանցում ներկայացված է մի երազ աշխարհ՝ քաղաքակիրթ և հավասարապես վայրենի, կուսական: Բնությունը սոսկ միշավայր կամ ֆոն չէ ֆիգուրների համար: Պատկերը դիտե-

լիս շես կարող ունենալ այն զգացումը, թե ահա մահկանացուները՝ անմահ բնության դրկում: Թե՛ կենդանիները, թըուշունները, մարդիկ, տները, թե՛ հողը, ծառերը ընկալվում են իրեւ հավերժության կնիքը կրող նույնորակ սիմվոլներ, որոնք անքակտելիորեն կապված են իրար կայուն հանդարտությամբ և, միաժամանակ, շարժուն ոիթմով:

Այդ նկարներում ամեն ինչ շնչավորված է: «ԶԵ՛ որ,—ասում է Սարյանը,—ամեն ինչ վերջ ի վերջո կենդանի է, ամեն ինչ պրոցեսի մեջ է: Անգամ քարը, ոչ թե հենց այնպես ընկած է տարածության մեջ, այլ ծավալվում է, կյանքն է ներկայացնում: Ամեն բան ներփին խլրումով է ապրում»: Բատայդմ էլ՝ Սարյանը «Հեքիաթներում ու երազներում» կյանքը դիտում է իրեւ մշտնջենական ինքնադրսնորում ապրող, բանականորեն ներդաշնակ ու շնչավորված համամիություն (All-Einheit):

«Հեքիաթներն ու երազները» կարելի է անվանել գունավոր տեսիլքներ: Ընդհանուր առմամբ՝ պալիտրայի ընդգրկումը հսկայական է,—դեղին, մանուշակագույն, կանաչ, վարդագույն, կապույտ, ծիրանի, կարմիր, ոսկեգույն, շագանակագույն, օխրա և այլն: Մրանք ներհյուտված են հնչեղության այլազան ելեկչներով ու կաթնամիսրագույն խառնուրդներով: Տեղ-տեղ զատորշշվում կամ ընդմիջվում են սև, թխակապույտ, թխակարմիր, թխաշագանակագույն բծերով ու շտրիխներով:

Իհարկե, այս պալիտրան նկարչի տարրեր գործերում երեվան է զալիս տարբեր փնջերով ու գամմաներով: Բայց որպես կայուն հատկանիշ՝ բոլոր դեպքերում էլ դրանք օժտված են ֆուֆորային թափանցիկությամբ, սաղափե տոների հարստու-

թյամբ և, միաժամանակ, ֆանտաստիկ գունալույս են հղում: Բոլոր գեղքերում էլ գույները մտածին են իրենց կազմած հարաբերությամբ և ընդհանուր տպավորությամբ: Դրանց փոփոխակները, մեկը մյուսի խորքից հրաշքով ցոլացող երանգները ստեղծում են գունալուսային այնպիսի թրթիռ ու հարմոնիա, այնքան իդեալական ու խորհրդավոր մի աշխարհ, որ մարդս կարող է ունենալ միայն երևակայության մեջ:

Դարձյալ իրեկ կայուն հատկանիշ՝ «Հեքիաթներում ու երազներում» գունաձևերը զրսեորդում են ազատ վարիացիաներով, ի հաշիվ գրապատմողական կատակցված սյուժեի: Դա կերպարվեստի՝ ինքն իր մեջ (առ *sich*) երևակելու այն տեսնենցն էր, որ բանաձևել էր Գոգենը. «Ընդհանրապես գեղանկարչության մեջ հարկավոր է փնտրել ներշնչումն և ոչ թե նկարագրությունն»: Սարյանի մոտիվները զերծ են նկարագրական տարրերից: Դրանք ծառերով, գաղելներով, սարերով, մարդկանց ու այլազան կենդանիների կերպարանքներով կազմակերպված ֆանտաստիկ իրազրություններ են, որ բացառում են ավանդական «գրական» սյուժեն: Դրանցում ֆիգուրները տեղաբաշխված են ըստ ընդհանուր-կոմպոզիցիոն հավասարակշռության ու էքսպրեսիայի՝ պատմողական գործողության միջնորդավորումներից ձերբազատված և ինքնակա:

* * *

Այդպիսով, Սարյանը շրջադարձ կատարեց «պարտադրվող դպրոցի» պողիտիվ ռեալիզմից ու մշակեց *XX* դարի ստեղծագործական ոգուն համահնչուն իր պոետիկան ու տեխնիկան: «Հեքիաթներում ու երազներում» միահյուսվում են մանկան միամտությունն ու իմաստունի խոհը: Ինչպես ժողովրդա-

կան բանահյուսության մեջ, նկարիչը իր մտահայեցողությունը կառուցում է բնության «հիմնական տարրերի» կոսմոգոնական-պանթեիստական լիդեալականացման վրա՝ ներկայացնելով մի հավերժական ներդաշնակություն: Ոչ թե դրանցից յուրաքանչյուրի արտաքնապես տեսանելի էմպիրիկ կոնկրետությունը, այլ բոլորին ի մի բերող, աշքով անշոշափելի հարաբերությունն է, որ հետաքրքրում է նկարչին: Իսկ այս հարաբերությունը Սարյանին պատկերանում է որպես բնության հարատե ինքնագոյացման, որպես «տիեզերքի ներքին շնչառության» արտահայտություն: Ենելով «բանականությունը բնությունն է, բնությունը՝ բանականությունը» իր հավատամքից, նա հանգում է մատերիալի, գգացումի և մտածողության նախասկզբնական միասնության գաղափարին: Հստայգում էլ՝ «Հեքիաթներով ու երազներով» դիտողին ներշնչում է կյանքի առօրյայից բարձրանալու և տիեզերքի անսահմանության մեջ հավերժանալու բերկրալից ձգտումը:

A 13800



Գ Լ Ո Ւ Խ Խ Ե Ր Կ Ր Ո Ւ Ր

1910 թվականից սկսվեց Սարյանի ստեղծագործական լյանքի երկրորդ շրջանը: Այսուհետև նա դրսեորեց արվեստի նոր ըմբռնումներ, որոնք արտահայտում են դարի համաշխարհային գեղանկարչության զարգացման մի շարք էական միտումները: Իհարկե դա չի նշանակում, թե նա հիմնիվեր հրաժարվեց նախորդ տարիների իր պոետիկայի և ձևակերտման բոլոր ելակետերից: Երբեմն նկարչի առաջադրած նոր սկզբունքների հիմքում շոշափվում են «Հնի» արմատները:

* * *

Տեսանք, որ մինչտասական թվականներին Սարյանը «ակներևությունից խզման» տենդենցին իրացրեց երազ-տեսիլք-ների և հեքիաթ-տեսիլքների մեջ: 1910-ականներից սկսած, սակայն, այդպիսի թեմաների այլևս շանդրադարձավ: Նկարչի հավաստիացմամբ, դրանք լիովին հնարավորություն էին տվել ազատագրվելու «պարտագրվող դպրոցի» գեղագիտական, ձևաբանական հիմունքներից և այժմ, արդեն, կարող էր առօրյա փորձից վերցված մոտիվներով իրականացնել ստեղծագործական իր ծրագիրը:

«Փյունիկյան արմավենին» նոր շրջանի բնորոշ երկերից է: Նյութը կոնկրետ-իրական է: Բայց դա անմիջական հայեցողության պայմաններում նկարելու արդյունք չէ: «1910-ականների գործերը, —ասում է Սարյանը, —արվեստանոցային հն: Ճիշտ է, որ դրանցից յուրաքանչյուրը որևէ կոնկրետ տեսարան է պարունակում, բայց միևնույն՝ չ' ամբողջ շարք տեսարանների, տպավորությունների և բազմաթիվ զննումների երեակայական միասնություն է ներկայացնում»:

«Փյունիկյան արմավենին» մոտիվի իմպրեսիստական-սենսուալիստական արտացոլում չէ, այլ հավաքական կերպար: Կտավը ընդգրկում է փողոցի մի փոքր հատված՝ տափակ կտուրներով տներ, արմավենու ծառ, երկու-երեք մարդու կենդանիներ: Այդուամենայնիվ, Եգիպտոսի համապարփակ «գիմանկարն» է: Երկրի հատկանշական գծերը միավորելով, նկարիչը կոնկրետ մոտիվը վերածել է մտահայեցական սիմվոլիկ պատկերի՝ պահպանելով, միաժամանակ, նրա յուրատիպ-եգիպտական որոշակիությունը:

«Փյունիկյան արմավենին» նկարչի կամքի աղատության բացահայտումն է՝ ելնել բնությունից, բայց աբստրահելու մարդկային ձգտումն ու կարողությունը հաստատել որպես հավաստի և մշտնչենական ձևմարտություն: Պատկերված ձեվերը համընդհանրական գոյանիշեր են: Նկարի կապուտ, կանաչ, գեղին, կարմիր, նարնջագույն, մանուշակագույն լուսաշող երանգները, իրենց նրբին փոփոխակներով, արդեն մտահայեցողական են: Ինքնարժեք գունաձևերի մի համակարգ է դա, ուր ամեն ինչ մտովի պոկվել է իր էմպիրիկ-նյութեղեն հիմքից՝ դառնալով հեղինակի անհատականությունը երեակող խորհրդանիշ:

Այդ է պատճառը, որ Եգիպտոսի հավաքական կերպարը լինելուց բացի «Փյունիկյան արմավենին» աշխարհը քննելու և կյանքի նկատմամբ հավատ ներշնչելու սարյանական իդեալի պոետականացումն է: «Արվեստի գործը,—հաճախ կրկնում է նկարիչը,—ինքը հենց երջանկության, այսինքն՝ ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք է: Ուրեմն այն պետք է դիտողի մեջ բորբոքի ստեղծագործական կրակը, նպաստի ի բնուստ նրա ունեցած երջանկության, աղատության ձգտումները բացահայտելուն»:

Թանձր ու հնչեղ, հակադիր ու համադիր գույների, սինթետիկ գծերի, ձևերի ու հարթությունների այդ զմայլելի աշխարհը՝ «Փյունիկյան արմավենին», արտահայտում է կյանքի հավերժության խորհրդավոր ներզգայումը: Սարյանը հանձարի իր ենթագիտակցությամբ տեսանելիության արժեք է տվել այն անսահման ու առեղծվածային դրությանը, որ կոչվում է ժամանակ:

Այդպիս ուրեմն՝ 1910-ականների սարյանական արվեստում բացակայում են «Հեքիաթների» ու երազների» տեսլական մոտիվները: Սակայն զուտ երևակայության, թե իրական կյանքի փորձից ներբերված՝ երկու դեպքում էլ նյութը մեկնաբանվում է մտահայեցողական աշխարհ ստեղծելու ելակետով:

Բայց հենց նույն ելակետի ու այլ կարգի խնդիրների դըրսկորման մեջ տարբերությունները (որոշ կետերում՝ արմատական) ակներև են: Եվ այս տարբերությունների հիմքում ընկած է XX դարի համաշխարհային արվեստի առջև ծառացած մի շարք նոր ու էական պրոբլեմների սարյանական լուծումը: Գողենի, Վան-Գոգի, Սեզանի առաջադրած շափազանց

Այդ է պատճառը, որ Եղիստոսի հավաքական կերպարը լինելուց բացի «Փյունիկյան արմավենին» աշխարհը քննելու և կյանքի նկատմամբ հավատ ներշնչելու սարյանական իդեալի պոետականացումն է: «Արվեստի դործը, —հաճախ կրկնում է նկարիչը, —ինքը հենց երջանկության, այսինքն՝ ստեղծագործական աշխատանքի արդյունք է: Ուրեմն այն պետք է դիտողի մեջ բորբոքի ստեղծագործական կրակը, նպաստի ի բնուստ նրա ունեցած երջանկության, աղատության ձգտում՝ ները բացահայտելուն»:

Թանձր ու հնչեղ, հակադիր ու համադիր գույների, սինթետիկ գծերի, ձևերի ու հարթությունների այդ զմայլելի աշխարհ՝ «Փյունիկյան արմավենին», արտահայտում է կյանքի հավերժության խորհրդավոր ներզգայումը: Սարյանը հանձարի իր ենթագիտակցությամբ տեսանելիության արժեք է տվել այն անսահման ու առեղծվածային դորությանը, որ կոչվում է ժամանակ:

Այդպես ուրեմն՝ 1910-ականների սարյանական արվեստում բացակայում են «Հեքիաթների ու երազների» տեսլական մոտիվները: Սակայն զուտ երեակայության, թե իրական կյանքի փորձից ներբերված՝ երկու դեպքում էլ նյութը մեկնաբանվում է մտահայեցողական աշխարհ ստեղծելու ելակետով:

Բայց հենց նույն ելակետի ու այլ կարգի խնդիրների դըռսեկորման մեջ տարբերությունները (որոշ կետերում՝ արմատական) ակներեւ են: Եվ այս տարբերությունների հիմքում ընկած է XX դարի համաշխարհային արվեստի առջև ծառացած մի շարք նոր ու էական պրոբլեմների սարյանական լուծումը: Գոգենի, Վան-Գոգի, Սեզանի առաջադրած շափականց

բարդ, անվճուելի թվացող պրորլեմներն էին դրանք, որոնց տեսական ու գործնական արձարժմանը ձեռնամուխ եղավ Եվրոպայի ու Ռուսաստանի առաջադեմ երիտասարդությունը:

Իմպրեսիոնիստները գունալուսային անցողիկ ուժիքսների ու երեսութական թրթիոների մեջ գտան իրականության արտացոլման հիմքը: Հակառակ նրանց, Գոգենը, Վան-Գոգը, Սեղանը ներհայեցողական արստրակտ գունաձեռքի կոմպելիքս հարակցման կամ հակադրման մեջ որոնեցին կերպարի մարմնավորման արժեքը: Բայց իրենց միտումը իրագործելու համար նրանք չէին կարող գառնալ մոտիկ անցյալի (նախահիմարեսիոնիստական շրջանի) ավանդներին և այստեղ գտնել ոճածեաբանական անհրաժեշտ հիմունքները: Այդ միտումը սկզբունքորեն չէր կարող հարմարեցվել ո՛չ ակադեմիական ձևին, ո՛չ գիտական հեռանկարին, ո՛չ «թանգարանային» կուրրիտին, ո՛չ ճշգրիտ անատոմիային: Եվ նրանք ժխտեցին թե՛ իմպրեսիոնիզմի սենսուալիստական էսթետիկան ու տեխնիկան, թե՛ դասական «քանդակային» լուսաստվերը, տոնը և առարկայի իլյուզիոն արտացոլման փորձը: Ամեն մեկը յուրօվի՛ փնտրեցին այլ ավանդներ, սաեղծեցին գունավլաստիկական բոլորովին նոր սկզբունքներ,—հաճախ բացասելով միմյանց, արմատապես դիմակայելով իրար, կերպավորելով հակադարձ աշխարհներ: Ու բացահայտորեն նրանք էին, որ ուզի բացին XX դարի արվեստագետների առջև, խթան ծառայեցին ինչպես բազմազգի այլ նկարիչների, այնպես էլ Սարյանի ոճի սկզբնավորման համար:

Գոգենը իր մոտիվները կերպավորեց գեկորատիվ մոնումենտալ արվեստի հիմունքներով՝ հաստատելով կտավի մակերեսի երկտարածական բնույթը: Եղնելով քաղաքակրթու-

թյան վաղ շրջանների ստեղծագործական փորձից, նա կտավը կազմակերպեց համահարթ ու խոշոր, լոկալ ու սինթետիկ գունակտորներով։ Անտեսեց երրորդ շափը (խորությունը), գծային հեռանկարի դասական կանոնները՝ գունաձևերին հաղորդելով սիմվոլիկ նշանակություն։

Սեղանը Գոգենի երկերը համարեց «տափակ պատկերիկներ» և առաջ քաշեց կոնստրուկտիվ-արխիտեկտոնիկ կոմպոզիցիայի իր վերսիան։ Առջեի ու ետեի պլանների «հակադարձ» հարաբերմամբ, գույնի և լուսասավերի «մոդուլացիաներով» ստեղծեց ամրակուռ եռաչափ ծավալաձևեր (գունդ, կոն, բուրդ, գլան, խորանարդ և այլն)՝ երկրաշափորեն փոխկապակցված և իդեալականորեն սիստեմավորված։

Նույնքան ինքնատիպ է Վան-Գոգը։ Գոգենի հարթ ու խըստապարզ սիլուետների, Սեղանի հավերժաբար հաստատուն ծավալ-կոնստրուկցիաների փոխարեն նա ստեղծում է հրահեղուկ լավացի պես մշտաշարժ ձևեր, մաքուր ու հնչեղ երանգների կրքոտ փոխհարաբերություններ՝ այս ամենը ի մի բերելով «գրաֆիկորեն» շեշտված ու դինամիկ գունագծերի միջոցով։

Այս այն երեք գլխավոր ուղղությունները, որոնք արտահայտում էին XIX դարի արվեստի նվաճումները։ Եվ սրանց նկատմամբ ցույց տված վերաբերմունքով էլ պայմանավորվեց Սարյանի սերնդի, այսինքն՝ նոր դարաշրջանի գեղարվեստական մտածողության սկզբնավորումը։ Բայց այդ վերաբերմունքը միասնական չէր։ Ժառանգած տարրեր ուղղությունները անմերձենալի թվացին դարասկզբի ստեղծագործողներին։ Նրանք հիմնեցին սուանձին խմբավորումներ և արվեստի զարգացումը արան հակադիր ուղիներով։ Եվ բոլորն էլ կերակրությունը կազմում է առաջնային դեր։

արվեստի բարձրարժեք երկեր՝ յուրովի դիմորոշելով դարաշրջանի կուլտուրական առաջընթացը:

Չմերժելով մյուս երկուսից որոշ էլեմենտներ վերցնելու դաղափարը, ֆովիստները օրյեկտիվորեն հիմնական ելակետ ընդունեցին գողենյան ուղղությունը: Նրանք առաջարեցին «որբան հարթ, այնքան՝ արվեստ» բանաձեր: Եվ ըստ այդմ ստեղծեցին սկզբունքորեն երկտարածական, լրացուցիչներով հավասարակշռված, գունագեղ ու ներդաշնակ «արարեսկներ»:

Դարձյալ չմերժելով մյուսներից որոշ էլեմենտներ յուրացնելու դաղափարը, էքսպրեսիոնիստները հետեւեցին Վան-Գոոգին: Նրանք ծայրահեղության հասցրին «ուսուցչի» ոճաձևաբանական ըմբռնումները և ընտրած գեղանկարչական կոմպոնենտների դրսերման ու փոխհարաբերման մեջ հանդիս եկան իբրև դյուրագրդիո պսիխոանալիտիկներ: Նրանք պատկերը կազմակերպեցին էմոցիոնալ տենդագին բախումներով լիվրձնաշետերի լծորդումով, հնչեղ երանգների դիմարմոնիկ տոնայնացմամբ, ստեղ-ստեղի հայտ եկող ու փութով թաքնվող գունաբժերի և գունագծերի կոմբինացումով:

Կուբիստների դիրքորոշումը ավելի հեղափոխական էր: Առաջնորդվելով Սեղանի կոնստրուկտիվ-երկրաչափական մտահայեցողությամբ, նրանք խարիսկեցին «Փիզուրատիվ նկարչության» հիմքերը: Կուբիստները պատկերվող առարկան դիտեցին տարբեր կետերից, տարրալուծեցին այն և պսեփերկրաչափական ձևերի լծորդումով վերակազմեցին իբրև գուտ «նկարային օրյեկտ»: Այդպիսով քայլայլեց առարկայի անտառմիտական կառուցվածքը, կտավի վրա անհետացավ նրա ձանաշելի կերպարանքը և տեղի տվեց պլաստիկական-խրոմա-

տիկական աբսուրակտ արժեքների էսթետիկական ցուցաբերմանը:

Գոգինից, Սեղանից, Վան-Գոգից ՀՀ դարի ժառանգած ավանդների հանդեպ այլ վերաբերմունք ունեցավ Սարյանը: Նա հավասարապես երեքից էլ վերցրեց այն, ինչը անհրաժեշտ էր իր ստեղծագործական որոնումներին: Պահպանելով նկարչության «Փիգուրատիվ» բնույթը, նա գոյակցեց ու յուրովի միաձուկեց անմերձնալի թվացող գոգինյան գույնը, եռաշափ ծավալաձևի սեղանյան ըմբռնումը, վան-գոգյան գունագիծը: Եվ որ կարեւո՞ն է, այդ տարրերը համակերպելիս Սարյանը ելակետ ընտրեց հայ միջնադարյան որմնանկարչության, մանրանկարչության ու ճարտարապետության գեղագիտականուժածեաբանական հիմունքները: Այսպիսով նա կամրջեց ներկան անցյալին և շարունակեց հարյուրամյակներ ընդհատված ազգային արվեստի զարգացումը:

Գիծ-գույն երկմիասնությունը բնորոշ է Սարյանի 1910-ական թվականների բոլոր երկերին: Կտավի գունահատվածները լծորդվում-ոիթմավլորվում ու ներդաշնակորեն փոխկապակցվում են նաև միատարր գծի շնորհիվ: Սահուն անցումներով և անսպասելի կտրուկ շրջադարձերով՝ այն իր հերթին սահմանավորում-կազմավորում է գունաձեւերն ու սրանց ծավալային կոմբինացիան, բաժանում կամ միացնում լուսաստվերները, տարրեր պլաններն ու սրանց հաջորդականությունը: Եվ, փոխադարձաբար, ակներեւություն-ուժգնություն է ստանում իր հենց խրոմատիկական բացահայտումով՝ ու երանգային միջավայրի ազդեցությամբ:

«Գրաֆիկորեն» շեշտված գծի և ինքնակա գույնի համարժեք ցուցաբերման այս փորձով Վարպետը իրացնում է կոմ-

պողիցիայի ստրուկտուրալ-երկրաշափական իր սիստեմը: Նկարչական հակագիր տեսնդենցների միասնացումով նա ներքին դինամիզմ ու գերլարված պայքարի պաթոս է հաղորդում իր պատկերի վեհաշուր մոնումենտալությանը:

1910-ական թվականների իր երկերը Սարյանը դարձյալ սահեղում է ընտրովի գունակորդներով՝ հավասարակշռությունները աշխուժացնելու համար ներբերելով «խախտող» ինչ-որ երանգ: Նա հավասարապես կիրառում է գունահարաբերության չորս աստիճանների դինամիկ լծորդումները¹: Բայց յուրաքանչյուր կտավում հենք է դարձնում դրանցից որևէ մեկը (օրինակ՝ բարձրացող-ուժգնացող նարնջագույն-կապույտը) կամ երկուսը (օրինակ՝ բևեռային կարմիր-կապույտն ու կուլմինացիոն ծիրանի-կանաչը), օգտագործելով հնչեղության, հագեցածության բազմազան վարիացիաներով ու այլազան խառնուրդների հետ, իսկ մյուս զույգերին տալով օժանդակ ֆունկցիա: Նույնպիսի հաճախականությամբ ու որակով, Սարյանը կիրառում է նաև գունալծորդումներ, որոնք զուրս են հարաբերությունների այս համակարգից: Սակայն դրանք ևս դինամիկ են: Եվ ամեն դեպքում էլ նկարչի գործերում տեսնում ենք նախապես, մտովի ստեղծած գունակորդներ, որոնց լույսի տակ նա դիտել է բնությունը, մարմնավորել իր գաղափարներն ու իդեալները:

Գունահարաբերության դինամիկ լծորդումների ընտրությունը, ինքնին, ներքին կրակ ու հավերժաբար ճառագայթող չերմություն է հաղորդում Սարյանի պատկերներին: Եվ դժվար

¹ Այս շարքը սկսվում է դեղին-կապույտ զույգով և ավարտվում ծիրանի-կանաչով (մանրամասն տե՛ս E. Heimendahl, Licht und Farbe, Berlin, 1961).

չէ նկատել, որ այսպիսով նա վերաբռտահայտում-զարգաց-նում է իր ժողովրդի ստեղծած դիցաբանության, բանահյուսության, պոեզիայի ու մանրանկարչության բազում նմուշների հիմքում ընկած գունակերպավորման սկզբունքը:

Հիշենք, թե որքան հրաբորք է հեթանոս նախնիներից մեղ հասած «Վահագնի ծնունդը»: Աստծո ծննդյան երեսակայական-կոսմոգոնական պատկերացումն այստեղ գունատեսողական է: Սխալ չի լինի ասել, թե «Վահագնի ծնունդը» խոսքով արտահայտված «նկարային» տեսիլք է: Տիեզերական տարերքը ծավալվում է իրրև պարզորեն շեշտված զույների վիթխարի շարժում, որպես միասնական գամմա կազմող խրոմատիկական հրաշագործություն:

Մտաբերենք նարեկացու տաղերը և հայ մանրանկարիշների ծաղկած ձեռագրերից շատերը, որոնցում գույները հագեցած են, մարդարտաշող ու համահնչուն: Դրանցում հենց ինքը՝ գույնն է, որ լուսարձակում է:

Սարյանի «Փյունիկան արմավենին» ու 1910-ական թվականների մյուս երկերը այդ ստեղծագործությունների հետ համեմատելիս կունենանք նույն գերլարված գունահարաբերությունները, գույնի՝ իրրև հասկացություն-արժեքի ինքնակա ըմբռնումը: Եվ անկախ այն բանից, վերցված են բացարձակ մաքրությամբ, թե խառնուրդներով՝ երկու դեպքում էլ կունենանք ներքին այրումով ինքնաճառագայթող գունահարաբերություններ: Հարաբերություններ, որոնց ընկալումով դիտողը հետզհետե ներապրում է լույսի ձգտման առեղջևածայրին մի պրոցես՝ ինչն անընդհատ խորանալով, նրա երեվակայությունը տանում է դեպի տիեզերական անսահմանություն:

Սարյանը 1910-ականների իր գործնքը կազմակերպում է երկշափի-եռաշափի դինամիկ մի կոմպոզիցիայով՝ դարձյալ հաշտեցնելով երկու իրարամերժ տեսակետներ: Նա դիտողի հայացքը տանում է դեպի խորքը՝ չունենալով սակայն հեռվում անհետացող այն կետը, որը հատուկ է Ռենեսանսի և Հետուենեսանսյան նկարչությանը: Հեղինակը կանխում է զգայական տվյալի պատրանքը՝ նույնպիսի ուժգնությամբ ներկայացնելով ձեն ու գույնը թե՛ առաջին, թե՛ վերջին պլան-ներում:

Կառուցվածքի երկրաշափական հիմքը նույնպես գերծ է դասական հեռանկարային «օպտիկական» հատուկ ճշգրտությունից: Կտավը կազմակերպված է այնպես, որ օրգանապես լծորդվում են գծային երկտարածական ու եռտարածական ոիթմերը և կենտրոնաձիգ ու կենտրոնախույս շարժումները: Աբստրահման հանապարհով կարգավորված մի սիստեմ է ալիք, ուր հետուն սլացող գծերը խաչմերկվում են հետ մղող մի տեսողական հանգույցով՝ ապահովելով պատկերի ներամփուր երկտարածական բնույթը:

Այսպիսով, նկարիչը ստեղծում է երկշափի-եռաշափի կոմպոզիցիայի գերլարված հավասարակշռություն այնպես, ինչպես Սեղանը: Բայց եթե ֆրանսիացի վարպետը ձեւածավալի խնդիրները լուծելիս պահպանում էր իմպրեսիոնիստական գույնի մի քանի կողմերը, ապա Սարյանը նույն խնդիրները վճռեց Գոդենի և Հայկական մանրանկարչության ու որմնանկարչության սինթետիկ, դեկորատիվ-մոնումենտալ գունագորության սկզբունքները յուրովի դրսերելով: Այս ամենը ցույց էն տալիս, որ տարածության սարյանական ըմբռնուշը նույնքան աբստրակտ է, որքան դիմն ու գույնը: Եվ վերջին-

ներիս հետ զուգորդաբար՝ այն դիտողի հայացքը շեղում է էմպիրիկ փորձից, ուղղում աշխարհի ստրոկառուրալ մոդելավորման մտահայեցողական փորձը:

1910-ական թվականներին Սարյանը տեսանելի առարկաներից դուրս բերեց ընդհանրացված գունամակերեսներ, որոնք հաջորդաբար լծորդվում են իրար՝ կազմավորելով գոյանիշ ձևը: Սա մակաբերված է օբյեկտի ո՞չ զուտ արտաքին տեսքից, ո՞չ էլ սոսկ ներքին կառուցվածքից, այլ նրա և՛ արտաքին, և՛ ներքին կողմերի տարրալուծվածու աբստրակտ մի դիտակետի մեջ նորովի վերամիավորված արխիտեկտոնիկ սինթեզն է: Իզուր կլիներ այստեղ փնտրել իրականության իլյուզիան: Անտեսված են ֆիզուրների մանրամասները: Ամեն ինչ վերցված է երկրաշափական պարզությամբ:

Ճիշտ է, նկարի հարթության վրա տեղադրված ձեերը հարաբերվում են նաև տոների ներքին ելեկտումով: Բայց բոլոր գեպերում էլ Սարյանը ստեղծում է փակ գունաձեերի կոմպլեքսներ՝ ձգտելով դեկորատիվ-մոնումենտալ գունադրման մեթոդը և կոնստրուկտիվ-երկրաշափական մտածելակերպը դրսեորել հնարավոր բացարձակության սահմաններում: Ուրեմն սա այն ժամանակակից չէ, որ հատուկ է դասական արվեստին: Վերջինիս երանգային, ձեածավալային, լուսաստվերային «իլյուզիոն» բնականությանը հակառակ՝ Սարյանի երկերը տալիս են գունավոր, երկրաշափորեն տարանցատված ստվերների, սինթետիկ ձեերի ու շեշտված պլանների մի երկտարածական-եռտարածական կոնստրուկցիա, որ մտահայեցողական է:

Ինչպիս տեսնում ենք, այս ամենով Սարյանի 1910-ականների արվեստը խստագույնս տարբերվում է «Հեքիաթներից

ու երազներից»: Բայց գեղանկարչական մեթոդի այդ փոփոխությունը սոսկ ինքնաբավական որոնումների հետևանք չէ: Դա նկարչի աշխարհայցքում անընդհատ կատարվող խմորումների, կյանքը, արդեն ունեցած ու նոր մտուրած իդեաները այլ ասպեկտով դրսեորելու և իմաստավորելու արտահայտություն է:

1904—1909 թվականներին ստեղծած «Հեքիաթներ» ու երազներ» պատկերաշարում հպանցիկ գուներանգների ու կրովլ ծեփված վրձնահետերի, հոսանուտ կիսատոնների ու մշտաշարժ բծերի մթնոլորտում ձևերը աստիճանաբար կամ թոփքներով փոխակերպվում և դիտողի երեակայությունը տանում են դեպի հավերժություն: Արտասովոր ու ֆանտաստիկ է դրանցում ներկայացված աշխարհը և կարծես անսահման: «Բնության մեջ,—նկատում է Սարյանը, —ամեն ինչ ի սկզբանե շնչավորված է, ամեն ինչ կենդանի պրոցես է ապրում»: Եվ նա «Հեքիաթներում ու երազներում» մարմնավորել է իր այս հավատամքը: Պատկերված գոյածները զերծ են այն հատկանիշներից, որոնք սոսկ ողջախոհությամբ դատող անհատը համարում է իրական ու ճշմարիտ:

Այս գործերում բացակայում է աշխարհի՝ որպես անշունչ ու շնչավոր առարկաներից բաղկացած գոյացության մասին էմպիրիկ փորձով հաստատված պատկերացումը: Մարդը, հողն ու ջուրը, լեռներն ու սարերը, բուսական ու կենդանական աշխարհի ներկայացուցիչները ունեն այլ բնութագծեր և ապրում են սովորականից դուրս կյանքով: Յուրաքանչյուրը կերպավորված է իբրև իր տեսակի գաղափարագիր-սիմվոլը: Եվ շնչավորված է որպես բնության հավերժական լինելության գունապլաստիկական մարմնավորում: Անկշռային ու հավա-

սարապես աննյութական՝ բոլորն էլ տեսանելիորեն նշանաբանում են տիեզերքի ընդերքից մշտնչենաբար լիցքավորվող կյանք-պրոցեսը:

«Իմ կարծիքով,—ասում է Սարյանը,—արվեստագետը պետք է իր ողջ էությամբ զգա և արտացոլի բնության ներքին շնչառությունը: Նա պետք է զգա ամեն ինչի հիմքում գործող համատարած կենսառուժի գոյությունը: Դա, իշարկե, շրջապատում չի երևում: Մենք տեսնում ենք սովորական քար, ժառ, մարդ և այլն: Բայց այդ ուժը բնության ներքին, տիեզերական խլրտման մեջ է, որին կարելի է հասնել կոնկրետ առարկաների շոշափելիորեն իրեղեն տարբերությունները մի կողմ թողնելով և մտքով ու երեակայությամբ նրանց ներքին էությանը շփվելով»: Եվ «Հերիաթներն ու երազները» տալիս են այս մտքի ասղեցուցիչ թվացումը: Պատկերված առարկաները ցուցաբերում են իրենց գոյացման ու կերպարանավորման պրոցեսը: Ամեն ինչ ապրում է «տիեզերքի ներքին շընշառությամբ»:

Նկարի գունային ու տարածական կազմակերպմամբ, առարկաների կոմպոզիցիոն տեղադրմամբ ու լծորդումով Սարյանը հաղթահարում է արտաքնապես բնության մեջ տիրող քառորդ և ստեղծում ներքուատ կարգավորված մտապատճեր: Գոյաձերը արժեքավորված են այնքանով, որքանով հանդիսանում են ներկայացված աշխարհի հավիտենական շարժման ոիթմն ու տեմպը իրականացնող էլեմենտներ: Եվ այս աշխարհը ընկալելիս դիտողի մեջ հետզհետե ծավալվում է մի հոգեվիճակ, երբ նա զգայման ողջ ուժով ներապրում է բնության երեսութիւ տակ թաքնված համամիասնականությունն ու ներդաշնակությունը:

«Մարդը բնության ծնունդն ու նրա մի մասնիկն է», — զրում է Սարյանը: Եվ դիտողին մոգական ձգողությամբ ու աննկատելիորեն մասնակից է դարձնում «Հերիաթներում ու երազներում» կերպավորված կյանքին: Դիտողն ինքնաբերաբար ու հիմնովին համաձուլվում է այդ անսահման և տեսլական աշխարհին՝ իբրև բնության հավերժական ներդաշնակությամբ ու անմահության երջանիկ զգացումով համակված և ասիս անմարմին մի հյուկե: Այսպիս, ուրեմն, 1904—1909 թվականների իր երկերով Սարյանը դիտողի՝ որպես «աիեղերածին էակի» մեջ արթնացնում-ակտիվացնում է ենթագիտակցականը, բնազդի ձայնը, ուցիոնալ բնորոշման շնոթարկվող, ներթափուն հոգերոր զեղումներն ու ձգտումները:

Նույն այդ կոսմոգոնական մտահայեցողությունը 1910-ական թվականների սարյանական արվեստում դրսելորվում է մի այլ կերպ: Այժմ նրա կտավների մոտիվները ֆանտասիկ ու հերիաթային չեն: Վերցված են կոնկրետ իրականությունից: Այժմ Սարյանը նկարը կազմակերպում է լույսի ու սավերի, մաքուր գույշների ու կիսատոնների, համահարթ մակերեսների ու ձևածավալների կոնստրուկտիվ-երկրաշափական լծորդումով և կտրուկ սահմանավորում է ներկայացված աշխարհը: Սա բնության համամիասնական լինելության արստրահված սիստեմավորումն է՝ ներփակ, վերջավոր և իդեալական:

Բայց այդ ճանապարհով մտակառուցված պատկերը ստանում է մոնումենտալ գծեր և ներշնչում այնքան վիթխարի տեսողական մասշտաբներ, որ թվում է, թե նրա սովորական մոտիվը մողելավորում է ողջ տիեզերքը: Կտավի փոքր շափերի մեջ՝ ընտրովի գունակորդների, խստապարզ ձևերի ու սինթետիկ գծերի համակարգումով նկարիչը հասնում է ընդ-

Հանրացման բացառիկ խորության: Եվ անսահմանության պատրանք հարուցող «Հեքիաթներն ու երազները» Սարյանի 1910-ական թվականների գործերի համեմատությամբ ձեռք են բերում ինտիմ-կամերային հատկանիշներ ու թողնում անծայրածիր անապատից վերցված օաղիսների տպավորություն:

Գեղանկարչական մեթոդի և ոճի այդ փոփոխությունը, ուրեմն, ինքնաբավլ-տեխնիկական որոնումների հետեանք չեր: Դա իր կոսմոգոնական մտահայեցողությունը այլ տեսանկյունից դիտողին հաղորդելու և այլ կողմերով բացահայտելու նկարչի կամքի արտահայտությունն էր: «Մարդը,— գրում է Սարյանը,— պատահական երկույթ չէ այս աշխարհում: Ծնելով մարդուն, բնությունը իրագործում է իր գերագույն նպատակը, այսինքն՝ հանգում է իր բարձրագույն աստիճանին: Մարդու միջոցով տիեզերքը ճանաշում է իրեն ու արդարացնում իր գոյությունը: Մարդուն տրված է քննելու և դատելու ընդունակություն: Մարդը, ուրեմն, պետք է արդարացնի մայր բնության վստահությունը և նրա՝ շոայլորեն նվիրած բանականության միջոցով կատարի տիեզերքը ճանաշելու իր պարտականությունը: Խոկ արվեստն էլ պետք է մարդուն մղի տիեզերքի քննության ու ինքնազնահատման»:

Եվ ահա, 1910-ական թվականների սարյանական գործերը նայելիս դիտողը այլևս տարերայնորեն ու ինքնաբերաբար մասնակից չի դառնում պատկերված մոտիվի կյանքին, իրեն չի զգում նրա հյուզեմասնիկը: Այս անգամ ներշնչվում է այլ ուղղությամբ: Եվ հեղինակի կոնստրուկտիվ-երկրաչափական ուացիոնալիզմի կողմնորոշումով «հեռավորությունից» մտաքննում է աշխարհը, դատում բնության՝ դարձյալ իբրև հա-

մամիասնական ու ներդաշնակ ինքնադրսեռման պրոցես
ապրող գոյացության մասին։ Այսպիսով, իր ստեղծագործա-
կան էլուլուցհայի երկրորդ շրջանի արվեստով նկարիչը դի-
տողի մեջ արթնացնում-ակտիվացնում է դատողունակությու-
նը, մարդ-փիլիսոփան։ Եվ եթե մարդ-արարածի համար
հրձվալից է անմաշ՝ բնության կենդանի մասնիկը լինելու ինք-
նազագացողությունը, պակաս բերկրալից չէ նաև աբստրահելու
իր մեծ կարողության դիտակցումը։

* * *

Այդպիսով, 1910-ական թվականներին ամփոփվում է
Վարպետի էլուլուցհայի երկրորդ շրջանը։ Զարգացնելով նա-
խորդ տարիների իր արվեստի մի շարք սկզբունքները, նա
լուծեց նաև նոր ու կարևոր խնդիրներ։ Նկարիչը համաձայնեց
Դոգենի սինթետիկ գույնը, եռաշափ ծավալաձեկի սեղանյան
ըմբռնումը, Վան-Դոգի գունագիծը և ստացավ մի նոր՝ սար-
յանական արժեք ու որակ։ Անտարբերությամբ շանցնելով
եգիպտական արվեստի կողքով, Սարյանը այդ փորձը կատա-
րելիս հենվեց, չիմնականում, հայ ազգային մշակութի
ավանդների վրա։ Եվ դա նրան լիակատար հնարավորություն
տվեց վճռելու հնշեղ երանգների սուբորդինացիայի, «գրաֆի-
կական» գծի ու լոկալ հարթության, տարանջատված լուսի
ու ստվերի հարաբերման, տուրքակայի ու տարածության կոնս-
տրուկտիվ-երկրաշափական կառուցման, կոմպոզիցիայի բա-
ղադրամասների միջև դինամիկ ու ստատիկ հավասարակշռու-
թյուն ստեղծելու, Սրմելքի ու Եվրոպայի գեղարվեստական
մտածելակերպի լծորդման բարդ պրոբլեմները։ «Ինձ հա-
մար,—ասում է Սարյանը,—ստեղծագործական պրոցեսը են-

թագիտակցական տարերային շարժումների և մտքի լարված
աշխատանքի միասնական, անբաժանելի դրսեորում է»: Եվ
նշված պրոբլեմների սարյանական ըմբռնման ու գեղարվես-
տական կերպավորման մեջ արտացոլվում է փիլիսոփակող
մարդու մտքի աշալուրջ վերահսկողությունը երիտասարդա-
կան ձերբագատված զգացմունքների ու կրքերի անվերջ հոսքի
նկատմամբ: Ակամա հիշում ես Բրաքի խոսքը՝ «Սիրում եմ
օրենքը, որ ճշտում է հուզումը»: Եվ 1910-ական թվականների
սարյանական արվեստում տեսնում ենք իրականության հա-
րուցած հրճվանքով ու հոգեկան տարերային հուզումներով
ներծծված, բայց աբստրահման ճանապարհով գոյանիշերի
վերածված առարկաների ու երևույթների կազմակերպված մի
սիստեմ: Սիստեմ, որով նկարիչը նշանաբանում է բնության
ինքնադրսեորման ներքին «տրամաբանականությունը» և
տիեզերքի հիմքում ընկած համամիասնական կարգն ու ներ-
դաշնակությունը:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԱՌՈՒԴԻ

1920-ական թվականներից ի վեր արմատապես կերպարանափոխվեցին Սարյանի պոետիկայի ու տեխնիկայի միքանի սկզբունքները: Իրականության հետ խիստ միջնորդավորված այն հարաբերությունը, որ բնորոշ էր նրա նախորդ շրջանների երկերին, այժմ դարձավ անհամեմատ ավելի անմիջական: Յանտառատիկան ու կյանքի իդեալական-երկրաշփական մոդելավորումը տեղի տվեցին շոշափելի-առարկայական և առօրյա-բնական պատկերացումներին:

* * *

1910-ական թվականների իր նատյուրմորտերում նկարիչը վերացել է ծաղիկների ու պտուղների արտաքին-բուսական հատկանիշների զգայման տվյալներից: Աբստրահմամբ վեր է հանել յուրաքանչյուրի հիմքում ընկած օրնամենտալ-իդեալական ձեզ՝ իր գունային ընդհանուր խարակտերով: Այսպիսով տվել է նրա տեսողական «սահմանումը», ստացել կոնկրետ տեսակի նախէլեմենտը կամ սիմվոլը:

«Քալակի ծաղիկներում» կապտամոխրավուն և մոխրավարդագույն ֆոնի ու կանաչ տերևների միջավայրում իրարեն հաջորդում հիմնականում շրջանակերպ գունաձևեր: Սրանց

դասավորության աղեղնակերպ ոփթմը հենվում է ուղղահայաց կապույտ սափորին: Կտավի կոլորիտը բևեռային և լրացուցիչ կոնտրաստաձևերից է կազմված: Կարմիր-կանաչ, մանուշակագույն-դեղին, կապույտ-նարնջագույն, սև-սպիտակ և այլ գույքերը մտահայեցողական են: Մաղկիները իրենց դրդապատճառների հեռավոր հիշեցումներն են միայն: Դրանք ունեն հենց ձեռակերտ արժեքներ:

«Քալակի ծաղիկներում» գույնը երկում է երկարածական հստակությամբ: Սոտարածականությունը դրսեորվում է ձեւվերի կոնստրուկտիվ բնույթով և դրանց տարանջատված մուգ ու բաց մասերի երկրաշափական փոխկապակցությամբ: Գույներն իրենք լուսարձակում են: Բացակայում է մթնոլորտի պարուղ շղարշը: Բայց վերջինիս նուրբ շոյանքին փոխարինում է բազմազան գունորակների միջև ստեղծված համահընչունության ներքին ելևէշը:

Այդ նատյուրմորտը վերահաստատումն ու յուրօրինակ կիրառումն է այն ավանդի, որը ամուր հիմքեր ունի հայ միջնադարյան մանրանկարչության, որմնանկարչության մեջ: Եթե դրա ընդգրկած նյութը համեմատենք ձեռագրերի խորան-ներում կամ անվանաթերթերում դրոշմված պտուղների և ծաղիկների հետ, կտեսնենք, որ առկա է գոյաձեւերի համանման սիմվոլացումը, գույնի և տարածության աբստրակտ մեկնաբանությունը:

Այլ բնույթ ունեն հետքսանական թվականների նատյուրմորտերը: Սրանք անմիջական հայեցողության տվյալների «ֆիբոնաչի» են: Հագեցած են բուսական, պտղային ձևերից ստացած հենց օրգանականի զգացողությամբ: Ամեն ինչ վերցրված է իր կոնկրետ-զգայական եղակիությամբ: Գույները

երևում են առօրյա փորձից հայտնի տոնային փոփոխականությամբ: Զընգուն կանաչը հետզ՞ետք ստանում է կապտավուն երանգներ, ապա ստվերուտ միջավայրում վերածվում թանձր կապտամանուշակագույնի: Նույնը՝ մյուս գույների հետ:

Այժմյան նատյուրմորտերում ժպտացող աստղերի նման վետվետում են դեղին, կարմիր, ծիրանի, սպիտակ, մանուշակագույն, վարդագույն ծաղիկները և պտուղները՝ լուսային տարբեր ելեկչներով ու ռեֆլեքսներով: Դրանք այլևս գոյանիշ-սիմվոլներ չեն, այլ հյութեղ պտուղներ ու ծաղիկներ՝ իրենց բուսական տեսքի առանձնակի հատկանիշներով: Դրանք ներկայացնում են այն, ինչը առողջ դատողությունը համարում է բնական:

Տեսանք, որ գույն-դիմք երկմիասնության տեսակետից նկարչի 1910-ական թվականների ստեղծագործությունը առնշվում է, մասնավորապես, հայկական որմնանկարչությանը և մանրանկարչությանը: Ինչպես մագաղաթի ծաղկվածքազմթիվ էշերում, այդ տարիների նրա երկերում գիծը «զրաֆիկորեն» շեշտված է և անջատում կամ միացնում է սինթետիկ տարածամասեր: Գունահարթության և գծի համագործակցությունը իրացնում է կոմպոզիցիայի կոնստրուկտիվ երկրաչափական սիստեմը:

Սակայն հետքսանական թվականների նրա գործերում չենք գտնում տարածամասերի և ձեւերի երկրաչափական մեկնությունը: Գծով սահմանազատված գունահարթություններին այստեղ փոխարինում են էտյուդային ազատությամբ քսված, թեթև կամ թանձրաշերտ վրձնահետերը, որոնք ստեղծում են մթնոլորտի ակնառու պատրանք և փոխներթափականցած

Հալլուն կիսերանգների քաղմազան ելևէջներ: Սա, ակընհայտորեն, արվեստի որմնանկարային և կոնստրուկտիվ-երկրաշափական սկզբունքի բացասումն է: Այս պարագայում գիծն էլ փոխում է բնույթը: «Գրաֆիկական» միտարր գունագծից այն վերածվում է «անկանոն» դունաբժի:

Դա, ի՞շարկե, դարձ չէ դեպի իմպրեսիոնիզմը, որովհետեւ Սարյանը չի տալիս բնույթյան անցողիկ տպավորությունը և գույնի ու լույսի սինթեզմամբ չի անէացնում հաստատուն ձևը:

Այնուհետև. տեսանք, որ 1910-ական թվականների իր երկերը Սարյանը ստեղծում էր մտահայեցողական, «ընտրովի» գունակորդներով: Այլ է նրա հետքսանական թվականների գործերի խրոմատիկական բնույթը: Այստեղ, արդեն, նա կտավի գունային համակարգը կազմակերպում է ըստ պատկերվող մոտիվի թելագրանքի: Ճիշտ է, նախորդ շրջանի գունահարաբերությունները չեն անհետացել, բայց դրանք «սըրբագրված» են նկարվող օբյեկտին համեմատ:

Բնականության այդ տենդենցը լիապես դրսեորվել է Սարյանի «Պտուղներ և բանջարեղեն» նատյուրմորտում: Այստեղ գույնը շեշտում-արտահայտում է ձևը: Երանգների հարուստ, հրճվալից բազմազանությունը վերաբատացողում է օբյեկտի հենց պտղային հատկանիշների՝ կենսական հյութեղության, ծավալի, մասսայի պողիտիվ զգացումը: 1910-ական թվականների գործերի երկրաշափական սիմվոլիզմը «Պտուղներ և բանջարեղեն» կտավում տեղի է տալիս նյութականության արտակարգ ձգտմանը: Այստեղ տրված են պտղի թե՛ իրական գունափոխումները, թե՛ գունալուսացին կոնկրետ միջավայրի ազդեցությամբ նրա վրա երևացող անդրադար-

ձումները, թե՛ լուսեղացումը, մթացումը և այլն: Բայց սա
նույնպես դարձ չէ դեպի XIX դարը:

Օբյեկտիվ ռեալության՝ որպես նյութեղեն կեցության ար-
տաշոլումը անցյալ դարի ռեալիստներն իրացնում էին ոչ թե
հնչեղ ու բազմազան գույներով, այլ «թանգարանային» կո-
լորիտով: Իսկ Սարյանի մոտ ձեր՝ որպես բնական տվյալի
արտացոլումը մարմնավորված է պլիներային գունանկարչու-
թյան միջոցով,—զանց առնելով, ինչպես նշել ենք, առարկան
գունալուսային սուբստանցի վերածելու իմպրեսիոնիստական
մտածելակերպը:

Սարյանը, այդպիսով «մրցում» է բնության հետ՝ ձգտելով
տալ նրա թե՛ նյութեղեն, թե՛ ծավալային, թե՛ գունային ամ-
բողջությունը՝ իր բազմակերպ արտաքին դրսնորումներով:

Այդ միտումով է, որ նա նորովի հետազոտում է Հայաս-
տանը՝ աշխատելով որքան կարելի է մոտ ու հարազատ լինել
նրան իր ակնթարթային արագությամբ արած պատկերնե-
րում: Քառասունից ավելի տարիների ընթացքում նրա ստեղ-
ծած բազմաքանակ երկերը դիտելիս, առանց վերնագրերը
կարդալու, անմիջապես կարելի է տարբերակել Սրարատյան
հոլովի, Սևանի ավազանի, Արագածի փեշերի, Լոռվա, Զան-
գեզուրի և այլ վայրերի պեյզաժները, եթե անգամ կտավի
վրա ներկայացված է բնության մի փոքր անկյուն, մի ոչ
հայտնի տեսարան: Ավելին, մոտիվի կոնկրետությունը առկա
է այն աստիճան, որ թվում է, թե գործ ունես «նկարիչ-երկ-
րաբանի», «նկարիչ-բուսաբանի», «նկարիչ-աշխարհագրագե-
տի» հետ:

Սարյանի երկերում բնականության այդ տեսնենցն ունի
որոշակի պատմաբարոյական ատաղձ: «Իմ ձգտումն է,—

ասում է Վարպետը,—դաժան արհավիրքների միջով անցած, բազմից պղծված, բայց արյամբ ու հավատքով սրբագործված այս փոքրիկ հողակտորը, գոնե, կտավի վրա ցույց տալ իր շոշափելի գոյությամբ։ Արագածի փեշը կազմող այս հողակտորը ևս դիտում եմ իբրև հույսի աղբյուր, իբրև մեր հին ժողովրդի փայտայած իդեալների հենարան, իբրև նրան եռանդ ու կորով սնուցող մայր։ Ուզում եմ ցույց տալ աշխարհին, որ մեր այս լեռնուտ հողակտորը փաստացի կա, իր կրծքի վրա պահում է, ճիշտ է, մի բուռ, բայց աշխատասեր ու հանճարեղ մի ժողովուրդ, մեր սքանչելի հուշարձանների մի մասը, Մատենադարանը, Բյուրականի աստղագիտարանը։ Մեր բնության ամեն մի տեսարան, նրանում ծվարած ամեն մի տաճար ու խոյակի կտոր, ամեն մի ժայռաբեկոր, հովիտ ու բլուր, թուփի ու ծաղկիկ և մեր բոլոր ազնիվ ու հայրենասեր մարդիկ ինձ համար թանկ են որպես հայ ժողովրդի կենսունակությունը հավաստիացնող մասունք ու կենդանի վկա»։

Ահա այսպես է պատճառաբանում ինքը՝ նկարիչը, զեալի կերպարի բացարձակ կոնկրետացումը ցուցաբերած իր համառ ձգուումը։ Եվ նա ավելի մոտեցավ բնության երեսութական կողմին՝ ամեն ինչ վերաբարարելով իր իրեղեն-առարկայական եզակիությամբ։ Համապատասխանաբար, գույնի և գծի, լույսի և ձևի, իրականության ու երեակայության խընդիրները նրա արվեստում ստացան այլ բնույթ։ Օրինաշափուրեն այլ բնույթ ստացավ նաև նրա պատկերի կոմպոզիցիան։

1910-ական թվականների իր երկերում Սարյանը կտավի մակերեսը կազմակերպում էր որպես կոնստրուկտիվ-երկրաշափական շեշտված ձևերի կոմպլեքս՝ բացառելով օդային պերսպեկտիվայի հետզհետե հալվող-մշուշվող նյուանները։

Տարածության գունապլաստիկական լուծումն այստեղ եռաշափի-երկչափ է: Ինքնին հասկանալի է, որ դա անհարիր է զգայության տվյալների շոշափելիորեն իրեղեն հիմքերի պահպանման ու արտացոլման եղանակին: Սարյանի դրոշմած օբյեկտները սիմվոլացնում են իրենց տեսակի սկզբնաձև (ՄԵՐՈՅ): 1910-ականների սարյանական կոմպոզիցիան անմիջական հայեցողության տվյալների մտային-երևակայական սինթեզումն է, իրականության իդեալականորեն մոդելավորված կերպավորումը:

Ճիշտ է, հետքսանական թվականների նատյուրմորտերում, պիշտաժներում պլանների և ձևերի հարաբերությունը նույնպես որոշադրված է: Բայց ի տարբերություն 1910-ական թվականների երկերի, սրանցում տարածությունը զուտ եռաշափի է և գույնը նույնպես դիտված է հեռագնա խորության մեջ: Եթե երկրորդ շրջանի պատկերներում աբստրահման միջոցով գույնը հանդես է բերված որպես միայն ու միայն իր ինքնակա հասկացողությամբ բնորոշված արժեք, ապա այժմ այն ենթակա է օդային պերսպեկտիվայի ազդեցությանը: Սա, արդեն, մարդկացին առօրյա փորձի տվյալը հավաստիորեն հաղորդելու փաստ է: Եվ, համապատասխանարար, կտավում հանդես են գալիս դրսեկ լույսի գաղափարը, գույնի հեռանկարային աստիճանավորումները: Այստեղից էլ՝ կոմպոզիցիան շի դրսեկորվում երկրաշափական պլանների ուժգին սահմանազատումներով: Գույնը և լույսը երևան են դալիս իրենց նյութական-առարկայական հիմքի հետ միասնաբար, եռաշափի տարածության մեջ՝ օդի շղարշով պարուրված:

Այդպիսով արվեստագետը իրագործում է մի նոր նպատակ՝ Հայաստանը ցույց տալ «իր շոշափելի գոյությամբ»:

Բնականության այդ տեսդենցը Սարյանի մոտ արտահայտվում է նաև դիմանկարային ժանրի ասպարեզում։ Դիտենք, օրինակ, նրա «անրահայտ գործերից երկուսը՝ «Գարեգին Լեռնյանը» (1912) և «Ստեփան Մալխասյանը» (1943)։ Վարպետը բացառիկ հմտությամբ դիտողին է ներկայացնում նրանց տիպաժային յուրահատկությունը, բացահայտում յուրաքանչյուրի բնավորության, հոգեբանության բնորոշ գծերը։ Բայց առաջինում, տիպաժային-հոգեբանական սուր բնորոշումներով հանդերձ, մարդը դիտվում է իրեւ «միֆոկոսմիկական», առասպելածին էակ։ Իսկ երկրորդում նա մեկնաբանվում է որպես հողեղեն, շոշափելիորեն նյութական արարած։

* * *

Այդպես ուրեմն՝ 1920-ական թվականներից ի վեր շըրջադարձ կատարվեց Վարպետի ստեղծագործական էվոլյուցիայի ճանապարհին։ Նա բացասեց նախորդ շրջանի իր երկերի մի շարք սկզբունքային ելակետերը։ Նա ավելի ու ավելի մոտեցավ բնության երկութական կողմին՝ արտացոլելով այն իր իրեղեն-առարկայական կոնկրետությամբ, երանգների, ձևերի «նյութական» բմբոնումով։ Բայց բնությանը այդպես ապավինելով, Սարյանը չի տալիս նրա պասսիվ նմանակումը։ Նկարչի այս շրջանի արվեստում ևս առկա է բնությանը միաձուլվելու, բնության մեջ երջանկություն գտնելու ձգոտումը։ «Սարդը, —ասում է Վարպետը, —բնությունն է, բնությունը՝ մա՛րդը, մարդը արտահայտվում է բնության, բնությունը՝ մարդու մեջ։ բնությունը հավերժական է՝ մա՞ չկա՛»։

Վ Ե Ր Զ Ա Բ Ա Ն

Երիտասարդական տարիներին ազդարարելով, թե «բնությունը իմ տունն է, իմ միակ սփոփանքը»՝ Սարտիրոս Սարյանը կյանքի ողջ ընթացքում զարգացրեց յուրատեսակ կոսմոգոնական-պանթեիստական մի փիլիսոփայություն։ Որոշ կետերում վաղ դիցաբանական ակունքներ ունեցող և տիպիկ XX դարի մարդու սիստեմավորած ու նորովի իմաստավորած մտահայեցողություն է դա՝ արտաքուստ տարօրինակ թվացող, բայց ըստ էության արդիական։ Սերնդակից Ալբերտ Էյնշտեյնի հետ զարմանալի նմանությամբ՝ Սարյանը տիեզերքում փնտրում է «բանականության թագավորությունը» և «բանականության գործը»։ Կրոնական կույր հավատի նշան չէ սա; Ել ոչ էլ՝ աստծո գաղափարի հիմնավորման փորձ («Արարիչը հենց ինքը՝ բնությունն է», — ասում է Սարյանը): «Բանականություն» հասկացության տակ երկուսն էլ որոնում են կեցության տրամաբանությունը, տիեզերքի շընդհատվող ինքնաղբանության մետաֆիզիկական լիցքն ու գաղտնիքը։ Մեկը որպես գիտնական, մյուսը իբրև արվեստագետ՝ յուրովի բացահայտում-հաստատում են բնության ներքին կազմակերպվածությունը, երեսույթների հիմքում ընկած համամիաս-

նական կարգը, հակադրությունների պայքարն ու ներդաշնակությունը:

Հստ այդմ էլ Սարյանը ստեղծեց ինքնալուսաճառագման առեղծվածային զորությամբ օժտված իր արվեստը՝ պատվավոր տեղ զրավելով XX դարի համաշխարհային գեղանը՝ կարչության խոշորագույն վարպետների կողքին։ Նկարչի էվոլյուցիայի երեք հիմնական շրջաններին համապատասխան, կոսմոգոնական-պանթեիստական այդ մտահայեցողությունը բարդ միջնորդավորումներով ու բազում ասպեկտներով, ակնհայտ կերպափոխությամբ ու ոճաձևաբանական տարրեր սկզբունքներով դրսերվեց նրա երկերում՝ հաղարամյակների պատմություն ունեցող հայ արվեստին բերելով մի նոր արժեք ու որակ։

Ս. շրջան (1904—1909 թվականներ): Բնության ուսումնափրությամբ, հայկական, հին արևելյան մշակույթի ավանդների և ֆրանսիական արվեստի նորագույն նվաճումների յուրացմամբ երիտասարդ նկարիչը ստեղծեց ֆանտաստիկ մի արվեստ, որն աշխարհը ներկայացնում է ավելի շուտ իրու ընդհանուր «կոսմոգոնական-երևակայական» տեսիլք, քան սովորական, շոշափելի իրականություն։ Դա «դիցաբանական» մի խորհրդածություն է բնության մասին, քան տրադիցիոն առումով նրա արտացոլումը։ Իրերի և երևույթների հանդեպ ցուցաբերելով մանկան պարզ և անմիջական վերաբերմունք, Սարյանը, միաժամանակ, գեղանկարչության հնարքներով մարմնավորեց ուացիոնալիզմի առաջադրած այն միտքը, թե «պետք է բնությունը դիտել իր ողջ մեծության մեջ»¹։ Այսպի-

¹ «Мысли Паскаля», СПб., 1843, стр. 93.

սով նա հյուսեց «Հեքիաթներն ու երազները», որոնք էքսպրեսիվ գունագրությամբ արտահայտում են բնության բազմադիմ ու խորհրդավոր ծավալման, նյութի, զգացումի ու մտքի նախասկզբնական միասնության, բարու և ազատության հաղթանակի գաղափարները: Գաղափարներ են սրանք՝ ներծծված հեղինակի հրձվալից ու արևավառ ապրումներով, կյանքի ու երշանկության հարատևության զգացումով: «Հեքիաթներն ու երազները» ընկալելիս դիտողն աննկատելիորեն և ինքնաբերաբար համաձուլվում է պատկերված տեսլական աշխարհին՝ իբրև բնության հավերժական ներդաշնակությամբ համակված էակ:

Յ շրջան (1910-ական թվականներ): Սարյանի արվեստը մոտիվներով այլևս իրական է, բայց կերպավորումով արստրակտ-մտահայեցողական և ներշնչումով համատիեզերական: Այս շրջանում նկարիչը օրգանապես սինթեզեց հայկական մանրանկարչության, որմնանկարչության, ճարտարապետության, Գոգենի, Վան-Գոգի, Սեղանի թողած ժառանգության ձևաբանական սկզբունքները և ստեղծեց ոճական նոր՝ սարյանական միասնություն: Իր արտիստական անհատականությունը նշանաբանող այս միասնությունը կտավի վրա իրականացնելիս նա տեսանելի աշխարհը դիտեց իբրև նախագոյանիշների իդեալական կոմպլեքս՝ բացառելով առօրյա փորձից ստացած անցողիկ տպավորությունները և առարկայի պողիտիվ ակներևությունը: Մշակեց խրոմատիկական-պլաստիկական հաստատունների մի երկրաշափական սիստեմ, որն ընկալողին ներկայանում է որպես մտահայեցողական, նկարային ռեալություն: Սա ներամփոփում է տիեզերքի հավերժ ստատիկ ներդաշնակության և հավերժ դի-

նամիկ պայքարի մի գերլարված փոխհարաբերություն, ինչը
 սիմվոլացնում է սարյանական հրդեհվող կրքի և խստապարզ
 հանգստության, զգացմունքների ազատ հոսքի ու զուազ դա-
 տողականության հավասարակշռված դիալեկտիկան: Կանտի
 այն միտքը, թե գեղեցիկը բնության մեջ գեղեցիկ առարկան
 է, իսկ արվեստում՝ առարկայի մասին գեղեցիկ պատկերա-
 ցումը, հաճախ է դիտվում իբրև արվեստին հատուկ «փեա-
 լիզացիայի» փիլիսոփայական ընդհանրացում: Գիտենք, սա-
 կայն, որ 1870—1900 թվականներին գեղեցիկի իդեան և ար-
 վեստի իդեան նույնացան վերջնականապես՝ ստեղծելով այդ
 բանաձևը մի այլ ասպեկտով բացահայտելու-մեկնելու հնա-
 րավորություն: Իմպրեսիոնիստներից սկսած, արտիստի ինք-
 նարտահայտման ակտիվությունը բնեովեց կերպարի հենց
 խրոմատիկական-պլաստիկական երևակման վրա՝ անկախ
 «գեղեցիկ» դասական կամ նման կարգի որևէ «փիլիկական»
 իդեալից: Այդ առումով XIX դարի վերջին երեսնամյակը «ար-
 վեստի ավտոնոմիայի համար մղած պայքարի շրջան»² էր:
 Իսկ XX դարի նկարիչները սույն պայքարը հասցրին վերջնա-
 կան հաղթանակի՝ նախորդներից ժառանգած «ավտոնոմիա-
 յի» գիտակցումը վերածելով՝ դարձնելով կերպավորման պար-
 տագիր գեղագիտական հիմունք: Ավելին, այս հիմքից ենհ-
 լով, նրանք առաջադրեցին մի նոր սկզբոնք, որին կարելի է
 տալ «խզումն ակներևությունից» բնորոշումը: Սարյանի
 1910-ական թվականների ստեղծագործությունը դրա փայ-
 լում վկայությունն է: Նկարչի այս շրջանի գեղագիտական
 մտածողության բացահայտումը ցույց տվեց, որ նա «գեղեցիկ»

² Л. Вентури, От Мане до Потрека, М., 1958, стр. 118.

պատկերացումը» դիտում է արվեստի բացարձակ ինքնարժե-
քության գիրքերից՝ «առարկա» հասկացությունը վերցնելով
ուղարակվ նշանակությամբ միայն:

Գ շրջան (1920—1972 թվականներ): Ի տարբերություն
նախորդ շրջանի իր արվեստի, Սարյանը ձգտում է կերպարի
առավելագույն կոնկրետության ու բնականության՝ իրակա-
նությունը վերարտագրելով իր իրեղեն-առարկայական հատ-
կանիշներով, գույնի և ձևի «նյութական» ըմբռնումով: Բայց
բնությանը այդպես ապավիճելով, նկարիչը չի տալիս
նրա պասիվ նմանակումը: Ճիշտ է, Սարյանի կոսմոգոնական
մտահայցողությունը այժմ չի դրսենորվում նրա նախորդ
շրջանների արվեստում արտահայտված ուժգնությամբ, ծա-
վալով ու խորությամբ: Ավելին, այն այլևս չի կիրառվում որ-
պես բնությունն ու կյանքը արտացոլելու և մեկնելու փիլիսո-
փայական սկզբունք: Սակայն իր էվոլյուցիայի այս վերջին
շրջանի երկերում էլ նա մարմնավորում է հողի և մտածող
էակի մերձության գաղափարը: Սարյանը դրանցով ներար-
կում է սեր և հիացում հայրենիքի հանդեպ: «Հազիվ թե,—
ասում է նա, — դիտողին որևէ բան ասն այն նկարները, որոն-
ցում չկա հողի այդ զգացումը, ո՞չ անանուն, այլ այն հողի,
որը կոչվում է հայրենիք: Նրա հանդեպ սերը իսկական հրաշք
է գործում, նույնիսկ քարածայուերի վրա այգիներ են ծաղկում:
իմ ամբողջ ստեղծագործությամբ ես ձգտում եմ արտահայ-
տել իմ հիացմունքը հայրենի հողի հանդեպ և ուզում եմ
ասել մարդկանց՝ պահպանեցե՛ք հողը, հայրերից մեզ մնա-
ցած ամենաթանկագին բանը: Չէ՞ որ մենք էլ մեր հերթին այն
պետք է հանձնենք մեր զավակներին»³:

³ «Правда», 1965, 22 октября.

Իսկ որն է Սարյանի ստեղծագործության այդ երեք շրջանները միացնող ընդհանուր հատկանիշը:

Բազմադարյան հայ արվեստի բնորոշ կողմերից է էքսպրեսիվ մոնումենտալությունն ու էպիկական պաթուսը: Եվ դա հասկանալի է: Աշխարհակալ տերությունների զավթողական, ասիմիլատորական քաղաքականությանը, ամեն կարգի հորդաների ներխուժումներին դիմակայելու մշտական կարիքը փոքրաթիվ հայ ժողովրդի մեջ անընդհատ տիտանական ակտիվություն է ծնել: Եվ ազատության, անկախության համար նրա մղած պայքարը ինքնին էպիկական-մոնումենտալ էր: Համապատասխանաբար, հայ հոգեսոր հանճարը դրսեռովեց նույնպիսի գծերով, ու, սերնդե-սերունդ փոխանցվելով, անդրադարձավ Սարյանի արվեստում: Եվ եթե անցյալի հայրենական մշակույթի պատմության մեջ անուններ փնտրենք, կնկատենք, որ Սարյանը Գրիգոր Նարեկացու և Թորոս Ռոսլինի արժանավոր հետեւորդն է: Անկախ հասկանալի բոլոր տարբերություններից, երեքին էլ բնորոշ է զգացմունքների տարերային, հախուռն փոթորկումը մի, և չափավորող ռացիոնալիզմը՝ մյուս կողմից: Ներհակ մղումների համերաշխություն է դա, որ նրանց արվեստում երևակվում է հանդիսավոր պաթետիզմով: Որքան էլ նուրբ իրենց զեղումներում՝ և Նարեկացուն, և Ռոսլինին, և Սարյանին խորթ է կամերացին-ինտիմ լիրիզմը: Նրանց ինքնարտահայտումը ներծծված է «էպոսային» վիթխարի շնչով և տիտանական հզորությամբ:

МАРТИРОС САРЬЯН

Редактор
ОВ. М. ЗАРДАРЯН

ПРЕДИСЛОВИЕ

Великие мастера живописи конца прошлого века оставили поколениям непреходящие ценности искусства, исключительно богатые тенденциями нового. Воодушевленные ими, молодые художники в первые годы XX века в культурных центрах Европы и России выступили с новаторскими декларациями, стремясь подвести философскую основу под свое эстетическое и идеологическое восприятие. Но вскоре стало очевидно, что они, единодушные в стремлении создать новое искусство, во многом стоят на разных, порой и противоположных позициях.

Непрерывно углубляясь, эти противоречия настолько накалили атмосферу, что для подавляющего большинства критиков отличить случайное от закономерного стало казаться неразрешимой задачей. Консерваторы остались на позициях прямого отрицания всяких новшеств как в художественной практике, так и в теории. Однако объективный ход событий заставил считаться с творческими поисками молодых.

Исследования, проведенные историками искусства, показали, что хотя и новаторские стремления вытекают из эстетических требований эпохи, но в большой армии художников лишь немногие оказались способны создать произведения, достойные наследия великих предшественников. Выяснилось также, что среди этих немногих есть мастера, не публиковавшие манифестов и не принимавшие участия в спорах.

В числе последних был и Мартирос Сарьян. Едва завершив учебу, он также отверг ставшую академической поэтику и технику¹ «классиков» и, не провозглашая себя революционером в специальной декларации, творил как подлинный новатор.

В работах Сарьяна и его современников Матисса, Шагала, Пикассо, Брака с очевидностью обнаружился тот универсальный закон, что искусство не есть имитация реальности. Присущая же веку тенденция «отрыва от очевидности» выразилась с исключительной силой. Это было неизбежно—решение вставших перед новейшим искусством проблем требовало свободы абстрагирования в большей мере, чем в работах Сезанна, Гогена, Ван Гога.

Наряду с другими крупными художниками своего поколения Сарьян со свойственной гению самобытностью взялся за разрешение предложенных предшествен-

¹ См. М. Сарьян, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

никами задач. Занявшись умозрительным опытом синтеза функций автономно ценностного цвета и геометрически-объемной формы, он одновременно не порывал живых связей с природой. В годы великих творческих дерзаний под девизом «природа мой единственный дом, единственное мое утешение»². Сарьян развил своеобразную космогонистическую-пантеистическую философию. Полный этой веры, он воплотил свои мысли и чувства о тайне космической животворной силы, скрытой под видимостью явлений.

На различных этапах творческой эволюции Сарьяна были различны как формообразующие, стилевые принципы искусства, так и специфические черты космогонистического-пантеистического мировоззрения. В некотором смысле не только различались, но казались порою несовместимыми эстетические основы и масштабы выдвигаемых художником проблем. Следовательно, необходимо определить, в какой мере они соответствуют его индивидуальности и как соотносятся с всемирным художественным прогрессом.

Это затрудняет и без того сложный процесс исследования многоаспектного и многослойного творчества Сарьяна. Само собой разумеется, что независимо от объема и характера монографии невозможно охватить в одной работе все стороны творчества мастера. Цель нашего эссе—сжато обрисовать лишь некоторые из ос-

² «Аполлон», 1913, № 9, стр. 12—13.

новных проблем эволюции, поэтики и техники художника. При этом считаем необходимым оговорить, что все окончательные формулировки всякий раз согласовывались с мастером. И те из мыслей Сарьянна, которые в тексте приведены в кавычках, но без указания письменного источника, непосредственно записаны и уточнены в ходе этих бесед и обсуждений.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Окончив «Московское училище живописи, ваяния и зодчества», Сарьян в 1904—1909 годах переходит от одних эстетических принципов к другим и создает то новое качество, которое современная ему передовая интеллигенция принимает и называет сарьянским. Но это не означает, что революционное явление нового в творчестве художника возникло из ничего или было чистой случайностью.

* * *

В работах Сарьяна 1890—1903 годов дано традиционно-реалистическое «скulptурное» построение объектов. Колорит полотен музейен и ахроматичен. Преобладающий серовато-коричневый обеспечивает постепенное развитие тона от света к тени. Рельеф выявляется не различными цветовыми качествами, а переходами того же тона от темного к светлому (или наоборот), достигая временами полярного контраста черного и белого (Der

Hell-Dunkel-Kontrast). Функции формы ограничены воспроизведением предметно-физической достоверности реального.

Правда, картины художника не являются скрупулезной копией природы, однако в них очевидно репродуктивно-имитативное мышление в отображении действительности. Это выражение метода, отвергнутого еще импрессионистами, когда художник подчеркивал материальность мира, воспринимал форму как «истинный предмет»¹, игнорируя активную функцию чистых цветов. Импрессионисты отталкивались от преходящих эффектов солнечного света на объекте и рассматривали форму как вибрацию взаимопроникающих спектральных цветов. Естественно, здесь не могло быть и речи об объемной и конкретно-материальной характеристике предметов.

Однако Сарьяну необходимо было «побороть в себе серую и обязательную школу и найти собственную технику»². И вот в 1904—1909 годах он создал серию «Сказки и сны», диалектически отрицающую как его предыдущие работы, так и стиль и метод импрессионистов.

Правда, в «Сказках и снах» формы ясны и узнаваемы, как в работах 1890—1903 годов. Однако имеются и

¹ K. Schoor, *Stilkunde der Malerei vom Impressionismus zum Surrealismus*, Vien—Linz—München, 1954, S. 6.

² «Аполлон», 1913, № 9, стр. 17.

принципиальные различия. Теперь Сарьян достигает цели не посредством визуально-эмпирической имитации реальности, а через расчленение и дальнейшее воссоединение экспрессивно видоизмененных и дерзко модифицированных форм, образованных путем абстрагирования.

Помимо этого, художник в «Сказках и снах» равно отрицает как традиционный музейный, так и импрессионистический колорит. Работам Сарьяна чужда фиксация преходящих цвето-световых вибраций. В отличие от импрессионистов, он отрицал воспроизведение данных, полученных от непосредственного восприятия цвета. Его методом явилась критическая умозрительная субординация цветов и организация их под углом зрения заранее избранных аккордов.

Встав на путь отрицания пройденной школы и импрессионизма также в психологическом и философском аспектах, Сарьян выработал свое космогонистическое-пантеистическое мировоззрение. Все изображаемое он трактовал как нечто наделенное силой самосвечения, как дух. «Эта манера письма,—поясняет мастер,—позволила мне перенести на полотно не просто обычные предметы и человеческие тела, которые отражают падающий со стороны свет (как это присуще работам реалистов.—*B. M.*) или сами рождены вибрацией света (как это присуще работам импрессионистов.—*B. M.*), а создать образы, излучающие, подобно звездам, яркий свет».

Зритель, знакомый с историей живописи, заметит,

что «Сказки и сны» Сарьяна представляют следующий за ванговским этап символического мышления в искусстве.

Однако что привело молодого художника к отрицанию старой школы?

Этот вопрос уводит нас к ранним годам его жизни. «В процессе формирования во мне человека и художника,—говорит мастер,—колossalную роль сыграли впечатления моего детства, бесконечно красивые и сказочные. Можно сказать, что моя творческая жизнь начинается с этих, исполненных удивления и восторга, счастливых дней». Итак, детское представление о мире постепенно зрело, превращалось в своеобразную космогонистическую-пантеистическую философию, в эстетическое кредо воспроизведения природы как видения. И поскольку методом и техникой периода ученичества невозможно было воплотить ослепительно яркий мир его мечтаний, он отошел от «обязательной школы» и начал искать свой собственный стиль.

На какой же конкретной основе и как выработал Сарьян стиль и технику «Сказок и снов»?

В первую очередь он обратился к природе. Недовольный своей «серой» палитрой, Сарьян, выполняя этюды, бродил по Кавказу и Армении. «В многочисленных и красочных уголках юга,—говорит он,—в древней нашей стране я вновь обрел сказочный мир моего детства». По его же утверждению, параллельно с уроками, полученными от «великого учителя»—природы, он начал

изучать и впитывать в себя особенности родного национального искусства.

На этом пути он открыл новую палитру, благодаря которой преодолел ахроматизм написанных до сих пор работ и смог продемонстрировать все достижения импрессионистов. Однако Сарьян не пошел по их следам. Цветовое восприятие импрессионистов было в достаточной мере эмпирически-чувственным, а эстетика—сенсуалистической, чтобы позволить ему воплотить пантеистические представления и отобразить мир как фантастическое видение. И когда он пишет, что «знакомство с французами еще больше окрылило меня и убедило в правильности избранного мною пути»³, то в основном имеет в виду постимпрессионистов. А в том, что последние способствовали формированию сарьяновского стиля, нет никакого сомнения.

Итак, исследование природы, армянской культуры и искусства постимпрессионистов привело к созданию исключительно своеобразного, самобытного и современного стиля «Сказок и снов».

Заголовок этого цикла не следует понимать буквально. Работы Сарьяна—сказки и сны, так как только в них человек видит невозможное как конкретно-зримое и только сказка позволяет синтезировать опыт умудренного жизнью человека и чистоту детского отношения к миру.

³ M. Сарьян, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

«Сказки и сны»—результат трансформации в зрительный акт интуитивно воспринятого и рационалистически осмыслинного вечного процесса самопроявления природы. «А это не какой-то осязаемый предмет, который можно увидеть и нарисовать,—говорит мастер,— поэтому я вынужден был обратиться к жизни здимой, к окружающему нас миру вещей. На холсте же все получало иное осмысление, чем в жизни, скажем, дерево, животное, человек, гора и т. п. Итак, для меня единственной возможностью оставалось обращение к миру сказочно-фантастических сновидений».

Формы, изображенные Сарьянном, узнаваемы, но пластико-хроматическое выражение и вся атмосфера, созданная их взаимодействием, настолько необычна и фантастична, что, до предела активизируя воображение зрителя таинственной силой, уносит его в иной мир чувств, где человек непроизвольно, в подсознании, переживает удивительную гармонию природы.

В противоположность работам 1890—1903 годов, «Сказки и сны» не являются демонстрацией повседневного опыта или пассивной репродукцией предметных форм. Это видения, рожденные взаимодействием символов. Здесь представлен феерический мир—цивилизованный и дикий одновременно.

Пейзаж служит не просто средой или фоном для фигур. Смотря на картину, зритель далек от чувства, что перед ним смертные на лоне бессмертной природы. Будь то животные, птицы, люди или земля, деревья и

скалы—они воспринимаются как несущие печать бессмертия пластические знаки, равноценные символам, неразрывно связанные друг с другом устойчивым спокойствием и динамическим ритмом.

В этих картинах все одушевлено. «В природе,— говорит Сарьян,— в конечном итоге все живо, все находится в процессе становления. Даже камень не брошен просто так, а простирается, как бы живет... Все исполнено внутренней вибрации». В соответствии с этим Сарьян рассматривает жизнь как одухотворенное разумом гармоническое единство (*All-Einheit*), пребывающее в непрерывном процессе самопроявления.

«Сказки и сны» можно назвать красочными миражами. Палитра серии исключительно богата—желтый, фиолетовый, зеленый, розовый, синий, пурпурный, красный, золотистый, коричневый, охристый и т. д. Все это великолепие цветов в различных градациях по насыщенности и яркости сочетается с молочно-серыми смесями и перламутровыми оттенками, перемежаясь мазками и штрихами черного, темно-синего, густо-красного и бурого.

Естественно, в различных произведениях выделяются те или иные сочетания и гаммы цветов. Однако устойчивыми остаются наделенность их фосфорической прозрачностью, способность отражать фантастический светосвет. Цвета произвольны, общий тональный эффект абсолютно ирреален. Соотношения тонов, их взаимопроникновение создают фантасмагорию оттенков, а тайн-

ственный цветосвет рождает мерцание и гармонию, которые доступны человеку лишь в идеальном мире, в сфере воображения и грез.

И еще одно постоянное качество этих работ Сарьянна. Цветоформы в «Сказках и снах» выступают в свободных вариациях, а не как элементы парративного языка. Это та традиция формообразования в изоискусстве, которую Гоген выразил так: «Вообще в живописи надо искать вдохновение, а не описание». Полотна Сарьяна представляют некую однородность иконических знаков. Это фантастические ситуации, скомпонованные из деревьев, газелей, гор, людей, птиц и т. п. В них фигуры расположены согласно общекомпозиционному равновесию, раскрепощены от посредничества повествования о событиях, экспрессивны и цепны сами по себе (*an sich*).

* * *

Таким образом, Сарьян совершает поворот от позитивистского реализма «обязательной школы», предыстории своего искусства, и разрабатываетозвучную духу XX века поэтику и технику. В «Сказках и снах» соседствуют наивность ребенка и раздумья мудреца. Как во времена мифотворчества, художник строит свои космогонистические-пантеистические представления на идеализации «основных элементов» природы, видя в них источник извечной гармонии бытия. Итак, не внешняя видимая эмпирическая конкретность каждого из этих элементов интересует живописца, а не обнаруживаемые

глазом общие связи, которые представляются ему выражением постоянного творчества природы, «внутренним дыханием вселенной». Исходя из своего убеждения, что «разум—это природа, а природа—разум», он приходит к идеи первичного единства материи, чувства и мысли. «Сказки и сны» как бы переплавляют в образы человеческие стремления вырваться из тесных рамок повседневности и силой воображения унести в беспредельность вселенной, искать там радость освобождения.

ГЛАВА ВТОРАЯ

С 1910 года начинается второй этап творческой биографии Сарьянна. Отныне он развивает новые взгляды на искусство, выражая целый ряд существенных положений живописи XX века. Естественно, это не означает, что он всецело отказывается от поэтики и формальных достижений прошлых лет. И нередко можно разглядеть в основе новых аспектов творчества художника ядро старого.

* * *

Итак, Сарьян на первом этапе творчества осуществлял свое стремление к «отрыву от очевидности» через фантазии «Сказок и снов». Однако начиная с десятих годов к подобным темам он более не обращался. По утверждению художника, они уже дали ему возможность освободиться от эстетических и формальных критериев «обязательной школы», и теперь он мог решать свои творческие задачи на основе мотивов, взятых из повседневного опыта.

Работы Сарьяна 10-х годов выполнены в мастерской. И несмотря на то, что каждая из них представляет конкретную сцену, это собирательный образ—результат целого ряда впечатлений и длительных наблюдений. «Финиковая пальма» (1911)—наиболее характерная для этого периода работа. Материал заимствован из окружающей жизни. Картина, однако, не писалась в условиях непосредственного наблюдения.

«Финиковая пальма» не импрессионистическое, сенсуалистическое отображение мотива, а синтетический образ. Полотно демонстрирует маленький отрезок улицы, дома с плоскими крышами, пальму, двух-трех людей и животных. И тем не менее—это всеобъемлющий портрет Египта. Путем обобщения наиболее типических черт страны художник трансформировал конкретный мотив в умозрительный, символический образ, одновременно сохранив за ним специфическую для Египта характеристность.

«Финиковая пальма»—это воплощение торжества воли художника, его убеждения: исходить из природы, но человеческое стремление к абсолюту утверждать как истину достоверную и непреложную. Формы, изображенные на полотне,—это пластические всеобщие знаки бытия. Светозарные тона синего, зеленого, желтого, красного, оранжевого, фиолетового в своих тончайших шюансах умозрительны. Это система самоценных цветовых форм, где буквально все преднамеренно оторвано

от своей материально-эмпирической основы и превращено в символы, выражающие индивидуальность автора.

Вот почему, будучи собирательным образом Египта, «Финиковая пальма» одновременно является поэтизацией сарьянинского идеала веры и понимания мира. «Произведение искусства,—любил повторять художник,—само результат счастья, то есть творческого труда. Следовательно, оно должно разжечь в зрителе пламя творческого горения, способствовать выявлению присущего ему от природы стремления к счастью и свободе».

«Финиковая пальма»—этот радостный мир, созданный посредством насыщенных и звучных, контрастных и гармоничных цветов, синтетических линий, форм и поверхностей,—выражает таинственное вчувствование в вечность жизни и вселенной. Со свойственной гению интуицией Сарьян придал ценность и силу воздействия видимого той беспредельной и загадочной силе, имя которой—время.

Таким образом, в сарьянинском творчестве 10-х годов отсутствуют фантастические мотивы «Сказок и снов». Однако независимо от природы мотивов, то есть от того, возникли ли они в сфере чистого воображения или заимствованы из опыта повседневной жизни, материал, заключенный в них, интерпретируется в плане построения сугубо умозрительной картины мира. Однако, несмотря на выявление даже этого отправного для творческой индивидуальности художника момента, различия между двумя периодами разительны. В основе

этих различий лежит целый ряд эстетических и морфологических проблем искусства XX века, поставленных в свое время Гогеном, Ван Гогом и Сезанном, решением которых была занята передовая молодежь Европы и России.

Импрессионисты цветосветовые вибрации и переходы, изменения и рефлексы возвели в принцип отображения действительности. В противоположность им Гоген, Ван Гог и Сезанн искали ценности формообразования в абстрактно сопоставленных или противопоставленных комплексах цветовых форм. Однако для осуществления своих намерений они не могли обратиться к традициям ближайших предшественников и искать там необходимые основы своего понимания стиля. Для их целей не могли быть приспособлены ни академическая форма, ни научная перспектива, ни музейный колорит, ни пластическая анатомия. И они отказались не только от техники и сенсуалистической эстетики импрессионистов, но и от практики создания предметной иллюзорности посредством музейной светотени и тональных переходов. Исходя из различных культурных традиций, каждый по-своему пришел к организации совершенно новой пластико-хроматической системы. В обстановке взаимного неприятия они создали противоборствующие артистические миры, указав, однако, пути всей художественной культуре XX века. Творчество их послужило стимулом для становления живописного стиля Сарьяна и его современников.

Утверждая двумерную природу картины, Гоген вернулся к забытым принципам монументального искусства, поверхности картины. Исходя из творческого опыта ранних периодов цивилизации он проецировал изображение на полотно посредством крупных синтетических цветовых плоскостей, игнорировал третье измерение, каноны классической линейной перспективы, придал цветовым формам символическое значение.

Сезанн квалифицировал работы Гогена как «плоские картинки» и выдвинул свою версию конструктивно-архитектонической композиции. Абстрактным соотношением переднего и заднего планов, модуляцией цвета и светотени Сезанн создал трехмерные геометрические взаимосвязанные и идеально систематизированные объемные формы, интерпретируемые в терминах «куб», «цилиндр», «конус».

Бесспорно самобытен и Ван Гог, когда в противоположность плоским и предельно четким гогеновским статичным силуэтам и устойчивым сезанновским конструктивным объемам создал непрерывно меняющиеся формы, интенсивные цветовые звуки, не зависящие от света и тени, объединив все это «графически» подчеркнутой динамической цветовой линией.

Вот три главных направления, которые выразили достижения искусства конца XIX века. Отношение к ним стало пробным камнем для художников нашего столетия. Естественно, оно не могло быть единым. Наследники этих принципов организовали самостоятельные

группы и повели искусство по противоположным направлениям. Все они, однако, создали величайшие ценности искусства, своеобразно определив культурный прогресс нашего времени.

Так, «фовисты», не отказываясь от отдельных идей Сезанна и Ван Гога, основой своего направления избрали гогеновское. Они предложили формулу: «Чем площе, тем больше искусство». Ориентируясь на двумерную композицию с упором на использование дополнительных пар цветов, они создали красочные и гармоничные «арабески».

Экспрессионисты, наиболее последовательные сторонники Ван Гога, доведя до крайности формальные и стилевые принципы учителя, проявили себя как психоаналитики с гипертрофированным ассоциативным цветовым мышлением. Формальной основой организации картины у экспрессионистов явилась драматически-эмоциональная коллизия цветовых пятен, дисгармонически звучащих тональностей, комбинация динамических цветовых мазков и линий.

Позиция, избранная кубистами, была еще более революционной. Руководствуясь конструктивно-геометрическими умозрительными композициями Сезанна, они расшатали самые основы фигуративной живописи. Кубисты рассматривали объект отображения с различных точек зрения, расчленяли его на псевдогеометрические формы для дальнейшей интеграции его в чисто картинную реальность. Таким образом, с разложением морфо-

логической конструкции объекта из картины исчезла его внешняя узнаваемая форма, уступая место пластико-хроматической ценности сугубо эстетического представления.

Иное отношение к традициям Гогена, Ван Гога и Сезанна проявил Сарьян. В своих творческих поисках он в равной мере обращался ко всем тенденциям одновременно. Сохранив фигуративную основу живописи, он своеобразно скрестил, казалось бы, несовместимое—гогеновский цвет, сезанновское восприятие трехмерно-объемной формы, вангоговскую цветовую линию. И что особенно важно, согласовывая эти элементы, Сарьян отправной точкой избрал эстетические, формальные основы армянской средневековой миниатюры, фрески и архитектуры. Таким образом, он перебросил мост от прошлого к настоящему, продолжив прерванную нить в развитии армянского национального искусства.

Двуединство линия—цвет характерно для всех произведений Сарьяна 1910-х годов. Хроматические зоны на полотне ритмически чередуются и взаимосвязываются посредством однородной линии. Линия плавными переходами и неожиданными резкими поворотами конструирует цветовые формы и их объемные комбинации, разъединяя либо сближая светотени, различные планы в их последовательности. Благодаря же воздействию тональной атмосферы картины линия приобретает дополнительную силу и отчетливость, то есть собственную хроматическую определенность.

Приемом равнозначного выявления «графически» акцентированной линии и самоценного колорита мастер утвердил действенную силу системы структурно-геометрической композиции. Объединив противоборствующие художественные тенденции, Сарьян придал внутренний динамизм и пафос монументализму своих картин.

Произведения 10-х годов создаются на основе применения опять-таки избранных цветовых аккордов, с использованием для оживления равновесия какого-либо нарушающего гармонию тона. Художник в равной мере обращается ко всем четырем ступеням динамических цветовых соотношений. Но в каждом отдельном случае делает упор на одну (скажем, на восходящую—усиливающуюся ступень: оранжевый—синий) или на две ступени одновременно (скажем, на полярную: красный—синий и кульминационную: пурпурный—зеленый)¹. Используя многочисленные вариации по насыщенности и яркости различных смесей, оставляя за другими вспомогательную функцию, Сарьян нередко обращается к цветоотношениям, которые не входят в указанную систему, хотя и непременно динамичны. Обязательными в работах художника являются цветовые аккорды, созданные в сфере умозрительных представлений, посредством которых интерпретируются природные мотивы и воплощаются его идеи и идеалы.

¹ Этот ряд начинается порой с «желтого—синего» и завершается «пурпурным—зеленым» (см. E. Heimendahl, *Licht und Farbe*, Berlin, 1961).

Выбором этих динамических цветовых отношений Сарьян придает своим картинам внутреннее горение. И не трудно заметить, что тем самым он своеобразно развивает и углубляет принципы цветового мышления, лежащие в основе формообразования многочисленных памятников армянского народного творчества, поэзии и изобразительного искусства.

Вспомним хроматическую школу дошедшего до нас от языческих предков эпического отрывка «Рождение Ваагна». Мифологическое, воображаемое рождение бога представлено здесь в цвето-визуальных образах. Это своеобразное словесное «картиинное видение», где космическая стихия выражена огненным потоком цветов, мистической гаммой хроматического чудодействия.

Обратимся к песням Нарекаци и к работам армянских миниатюристов, где цвета так же насыщены и ярки, а жемчужные переливы их наделены силой самосвещения и где именно цвета сами являются источником света.

Итак, сравнивая «Финиковую пальму» и другие работы Сарьяна 10-х годов с шедеврами национальной культуры прошлого, обнаруживаем ту же самоценность цвета и напряженность цветовых отношений. И независимо от того, взяты они в предельно возможной чистоте или в смесях, конечный результат — это цветовые аккорды, наделенные внутренней силой самосвещения. Воспринимая картины Сарьяна, зритель переживает загадочный процесс стремления к свету, который непрерывно

воздействует на его воображение, влечет его в беспрепятственности вселенной.

С точки зрения организации пространства картины работы Сарьяна 10-х годов основаны на примирении двух взаимоисключающих тенденций. Это динамические двумерно-трехмерные композиции. Создавая впечатление объема и глубины, эти картины свободны, однако, от иллюзии перспективного схождения, которая свойственна ренессансной и постренессансной живописи. Автор предотвращает возникновение этой иллюзии чувственного факта, представляя формы и цвета с равной интенсивностью как на переднем, так и на заднем плане картины.

Геометрическая основа архитектоники этих работ свободна от «оптической точности» классической перспективы. Композиция картины организована так, что органически сплавляет двумерные и трехмерные линейные ритмы, а также центробежные и центростремительные движения. Это своеобразная система упорядочения, где убегающие вглубь линии, перекрещиваясь, возвращаются назад к зрительному центру, обеспечивая тем самым замкнутую двумерную природу картины.

Таким образом, Сарьян создает абстрактное, близкое сезанновскому, напряженное двумерно-трехмерное композиционное равновесие. И если французский мастер, решая проблемы объемной формы и общей архитектоники картины, сохранял некоторые аспекты импрессионистического колорита, то Сарьян решительно обра-

щается к декоративно-монументальным и синтетическим цветовым принципам Гогена и армянских мастеров средневековья.

Все это свидетельствует о том, что сарьянское представление о линии и цвете уводит зрителя от эмпирической повседневности к умозрительному опыту структурного моделирования мира.

В произведениях 10-х годов Сарьян достигал символизаций формы путем последовательного сопоставления обобщенных цветовых плоскостей, выведенных из обычного предметного окружения. Перед нами система, созданная по основе не чисто внутренней структуры и не только внешнего вида объекта. Это результат архитектонического синтеза, первоначально разложенных внешних и внутренних сторон изображаемого мира, воссозданных под абстрактным углом зрения. И напрасно было бы искать здесь иллюзию действительности. Формы упрощены, лишены подробностей, все дано в геометрической простоте и ясности. Ни малейшего следа академизма.

Правда, фигуры, размещенные на холсте, соглашаются с внутренней вибрацией тона. Однако в любом случае художник создает замкнутые цвето-световые зоны, стремясь с возможной последовательностью применить синтетический декоративно-монументальный и конструктивно-геометрический метод организации живописного пространства. Следовательно, это не та объемность, которая свойственна классическому искусству.

В противоположность тональной, пластической светотеневой «иллюзионной» естественности последней произведения Сарьяна создают умозрительный мир двумерно-трехмерных цветосветовых конструкций, геометрически разъятых тональных, синтетических и акцентированных планов.

И всем этим искусство Сарьяна 10-х годов решительно отличается от природы «Сказок и снов». Однако изменения живописного метода — не просто результат поисков новых технических приемов, а выражение процессов внутреннего брожения, непрерывно происходящих в мировоззрении художника, процессов, требующих новых идей и путей их толкования и воплощения.

В среде прозрачных цветовых тонов, мазков, напечатанных со всей страстью расплывчатых полутонов, динамических штрихов мотивы «Сказок и снов» транспонируются в воображении зрителя в беспредельность вечного. Действительно, необычен, фантастичен и как будто безбрежен отраженный здесь мир. «В природе, — замечает Сарьян, — все изначально одушевлено, все переживает процесс становления». «Сказки и сны» — об разное воплощение художественного идеала живописца. Природные формы, изображенные здесь, свободны от характеристики с позиций здравого смысла.

В этих работах отсутствует эмпирическое представление о мире, в котором сосуществуют рядом одушевленное и неодушевленное. Человек, земля и вода, скалы и горы, растительный и животный мир — все имеет иные

характеристики и живет жизнью за пределами обычного; это комплекс символических знаков своего вида, пластико-хроматическое олицетворение вечного бытия природы. Невесомые и бесплотные, они представляют в зримых формах глубинные, жизненные процессы вселенной. «По моему мнению,—говорит Сарьян,—художник всем существом должен чувствовать и уметь передать внутреннее дыхание природы. Он должен ощущать вездесущее действие силы жизни. Ее, конечно, не уви-дишь в окружающем. Перед нами обычные камень, дерево, человек и т. д. Сила эта во внутреннем космическом дыхании вселенной, понимания которой можно достичь, отбросив осязаемые различия конкретных предметов и соприкоснувшись мыслью и чувством с их внутренней сущностью». Вся серия «Сказок и снов» является волнующей демонстрацией этой мысли. Предметы, изображенные на полотнах, как бы переживают процесс своего формирования и бытия. Все живет «внутренним дыханием вселенной».

Цветовой и пространственной организацией полотен, сопоставлением и композиционным размещением предметов Сарьян преодолевает кажущийся хаос, царящий в природе, и создает внутренне упорядоченную картину. Природные формы приобретают ценность тем, что передают подвижные ритмы и темп элементов изображаемого мира. И в процессе восприятия этого мира зритель интуитивно проникается таким душевным сос-

тоянием, при котором он уже способен проникнуть в царство всеобщей связи и гармонии.

«Человек,—пишет Сарьян,—порождение природы и ее часть». И зритель силой магического влечения невольно становится сопричастным жизни, олицетворенной в «Сказках и снах». С радостным чувством бессмертия сущего он сливается с этим беспредельным миром как его бесплотная частица. Следовательно, своими произведениями 1904—1909 годов Сарьян обращается к зрителю как существу, неразрывными узами связенному со вселенной, будит и активизирует в нем подсознание, голос инстинкта, не поддающийся рациональным определениям, характеристике, обращается ко всему тому, что скрыто в глубине духовных стремлений.

В ином аспекте проявилось космогонистическое мировоззрение в сарьяновском искусстве 10-х годов. Мотивы его полотен не фантастичны и не сказочны, а взяты из конкретной действительности. Теперь Сарьян организует картину посредством конструктивно-геометрического суммирования света и тени, чистоты цветов и полутона, однородных поверхностей и объемных форм, резко отграничивая представляемый мир. Это абстрактно систематизированное всеобъемлющее бытие природы, замкнутое в себе, идеальное и конечное.

Однако эта умозрительно построенная картина исполнена такого монументализма и представляется зрителю в таких огромных масштабах, что даже обыденными мотивами, казалось бы, моделирует целую

вселенную. В этих маленьких по размеру полотнах, организованных избранными цветовыми аккордами, четкими формами и синтетическими линиями, художник достигает исключительной глубины обобщения. В сравнении с работами Сарьяна 10-х годов, «Сказки и сны», будящие чувство бездонности и беспредельности, имеют интимно-камерный характер и оставляют впечатление оазисов, вырванных из необозримой пустыни.

Изменения живописного метода и стиля, следовательно, не просто результат самоценных технических поисков. Это выражение стремления художника с новых позиций раскрыть перед зрителем свое миропонимание. «Человек,— пишет Сарьян,— не случайное явление в этом мире. Создав человека, природа осуществила свою конечную задачу, т. е. поднялась на наивысшую ступень. Посредством человека вселенная познает себя и оправдывает свое существование. Человеку даруется способность анализа и суждения. Следовательно, человек, чтобы не обмануть доверия матери-природы, должен выполнить свою обязанность, познать вселенную. Искусство же должно всячески способствовать самопознанию личности и его пониманию вселенной».

В системе отношений художник—зритель нет более стихийного участника жизни, изображенной на полотне. Зритель не чувствует себя частицей представляемого. Ориентированный рационализмом автора, он как бы изучает мир извне, проникая мыслью в суть природы, живущей всеобъемлющим, гармоническим процессом

становления и самопроявления. Таким образом, искусством второго периода своей эволюции художник обращается к зрителю, пробуждает в нем на сей раз уже рационалистически мыслящего человека—философа. И если для человеческого существа радостно осознавать себя живой частицей бессмертной природы, то не менее радостно и ощутить в себе высшую способность аналитика.

* * *

Таким образом, в 1910-х годах завершается второй этап эволюции мастера. Развивая ряд принципов предшествующего периода, он решает и новые значительные задачи. Художник сплавляет воедино синтетический цвет Гогена, сезаниновское понимание трехмерной объемной формы, цветовую линию Ван Гога и добивается нового эстетического качества и ценности. Не оставаясь равнодушным к египетскому искусству, Сарьян осуществил свой опыт, опираясь на культурные традиции родного народа. И это ему дало возможность решить проблему субординации насыщенных тонов, графической линии, локальных плоскостей, соотношений света и темы, конструктивно-геометрического построения предмета и пространства, создания между составными частями композиции динамических и статических взаимосвязей и, в конечном итоге, синтеза принципов художественного мышления Востока и Запада.

«Для меня,—говорит Сарьян,—процесс творчества—

это нерасторжимое единство подсознательных стихийных порывов и напряженной работы мысли». В художественном воплощении этих проблем отражается строгий контроль философски мыслящего человека над потоком раскованных чувств и страстей юноши. Невольно вспоминаются слова Брака: «Люблю закон, уточняющий чувства». В сарьянинском искусстве 10-х годов мы видим систему, организованную из предметов и явлений, пронизанных радостью бытия, исполненных стихийных духовных порывов, трансформированных путем отвлечения в пластические знаки-символы. Перед нами абстракции, согретые чувством и волнением художника. Своим творчеством этого периода Сарьян стремится к постижению внутренней логики и гармонии, лежащих в основе всеохватывающего порядка в природе, к пониманию тайны постоянного ее самораскрытия.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

С конца 20-х годов происходит полное обновление стиля Сарьяна. Опосредованное отношение к реальности, присущее его произведениям предыдущего этапа, становится, несомненно, более непосредственным. Фантастическое и идеально-геометрическое моделирование мира уступает место конкретно-предметным и естественно-обычным представлениям.

* * *

В натюрмортах 10-х годов художник преднамеренно отвлекается от внешних растительных, естественных качеств цветов и овощей и путем абстрагирования выводит идеально-орнаментальную форму, обобщенный характер, лежащий в основе каждого из них. Таким путем он как бы предлагает их визуальную дефиницию, создав символы или изначальные формы конкретных объектов.

В «Цветах в Калаки» (1914) на серовато-синем и серовато-розовом фоне, среди зеленых листьев, сменяют друг друга овальные формы цветков. Концентрическое

их расположение» завершается вертикалью синего кувшина. Колорит картины основан на полярном и дополнительном контрастах. Красный—зеленый, фиолетово-желтый—желтый, синий—оранжевый, черный—белый и другие пары—умозрительны. Цветы лишь отдаленно напоминают свой первоначальный мотив и цепьны, возможно, именно своей искусственностью.

В «Цветах в Калаки» цвет выступает в своей двумерной определенности. Третье измерение основывается на конструктивном характере форм, на геометрической взаимосвязанности их темных и светлых участков. Цвета сами излучают свет. Отсутствует атмосферная дымка, и ее ласкающие глаз нюансы заменяются внутренней игрой созвучных пар цветов.

Этот натюрморт—своеобразное утверждение и воплощение той традиции, которая уходит корнями в средневековую армянскую миниатюру и фреску. Сравнив заключенный здесь материал с цветами и фруктами на хоронах и заглавных листах древних рукописей, мы обнаружим ту же символизацию природных форм, абстрактную трактовку цвета и пространства.

Иной характер имеют натюрморты, написанные после 20-х годов. Они—результат фиксации данных непосредственного наблюдения, насыщенных ощущением органичности природных, растительных форм. Пространственная композиция нормальная; все предстает в своей конкретно-чувственной непосредственности. Цвета выступают в тональных изменениях, известных из по-

вседневного опыта. Сочная зелень, например, постепенно приобретает синеватый оттенок, переходя в тени в глубокий фиолетово-синий. То же и с другими цветами.

В натюрмортах, подобно ярким звездам, сверкают желтые, красные, пурпурные, белые, фиолетовые, розовые цветы и фрукты, в различных световых вариациях и рефлексах. Это уже не знаки-символы, а сочные фрукты и цветы в единичных особенностях своего растительного вида и являются то, что здравый смысл считает естественным.

С точки зрения двуединства цвет—линия произведения художника 10-х годов перекликаются, в частности, с армянским искусством средневековья. Как и во многих образцах фрески и миниатюры, линия на сарьянновских полотнах этих лет «графически» акцентирована и объединяет либо разъединяет синтетические пространственные зоны. Взаимодействие цветовой плоскости и линии осуществляется здесь посредством конструктивно-геометрической системы построения композиции.

В произведениях его после 20-х годов нет больше геометрической трактовки пространственных планов и форм. Отчерченные линией цветовые зоны уступают место легким, этюдно-акварельным либо пастозным мазкам, которые создают целый мир оттенков, в большей или меньшей степени погруженных в атмосферу. А это уже очевидное отрицание фресковых, конструктивно-геометрических принципов живописи. В новых условиях и линия меняет свой характер, превращаясь из графи-

чески однозначной в своеобразно неопределенный цветовой штрих.

Однако это не возврат к импрессионизму, так как Сарьян не идет по линии фиксации преходящих впечатлений, полученных от природы, и не игнорирует в синтезе цвета и света устойчивой формы.

Свои произведения 10-х годов Сарьян создавал путем применения умозрительных, произвольно избранных цветовых аккордов. Иной характер приобретает хроматизм его работ после 20-х годов. Теперь уже художник организует цветовую композицию, исходя из требований изображаемого мотива. Правда, прежние цветовые соотношения еще живы, но они уже «откорректированы» в соответствии с изображаемым.

Эта тенденция к естественности полностью проявилась, например, в натюрморте Сарьяна «Фрукты и овощи» (1933). Цвет здесь в первую очередь подчеркивает пластическую форму. Это богатое, ликующее разнообразие тонов отражает органическое качество овощей, их сочность, позитивное чувство массы и фактуры. Геометрический символизм работ 10-х годов уступает во «Фруктах и овощах» исключительно острому чувству материальности. Здесь на каждом плоде переданы цветовые изменения и рефлексы, которые зависят от конкретной цветосветовой среды, высыпления или затемнения. Но это не возврат к XIX веку.

Как известно, отражение объективной действительности как материальной данности художниками прош-

лого века осуществлялось не при помощи звучных и насыщенных тонов, а посредством «музейного» колорита. А у Сарьяна воссоздание формы как естественного фактора реализовано через пленерную живопись, исключающую, однако, импрессионистическую манеру преобразования предмета в цветосветовую субстанцию.

Таким образом, Сарьян, «соревнуясь» с природой, стремился выразить как материальную, так и объемную и цветовую целостность ее в многообразных и всевозможных проявлениях.

Под этим углом зрения он все зорче приглядывается к природе Армении, стараясь быть в своих стремительно исполняемых этюдах и работах как можно ближе к ней.

Обращаясь к многочисленным произведениям Сарьяна, созданным на протяжении более чем сорока лет, даже без ознакомления с их названиями можно безошибочно узнать пейзажи Арагатской долины, Севанского бассейна, склонов Арагата, Лори, Зангезура и других мест, если даже на полотне представлен маленький, не очень знакомый уголок ее природы. Более того, конкретность мотива налицоует в такой степени, будто имеешь дело с художником-геологом, биологом, географом.

Эта тенденция естественности в произведениях Сарьяна имеет определенную морально-историческую основу. «Я стремлюсь,—говорит мастер,—запечатлеть на холсте, в его осязаемом бытии этот маленький клочок земли, прошедший сквозь бури, неоднократно осквер-

няемый, но омытый кровью и освященный верой. Этот кусок земли на склонах Арагаца я рассматриваю как источник надежды, как опору идеалов нашего древнего народа, словно отца, дарующего нам силу и волю. Хочу показать миру, что этот скалистый клочок нашей земли действительно есть и хранит на своей груди маленькую горсточку народа, народа трудолюбивого и талантливого, часть наших великолепных памятников, Матенадаран, Бюракансую обсерваторию. Каждая картина нашей природы, каждый холм и утес, приютившие церковь, развалины архитектурных памятников, каждая долина, куст или цветок и все наши честные люди дороги для меня как свидетельства жизненной силы армянского народа».

Так объясняет художник свое упорное стремление к исключительной конкретизации образа. И он все больше приближается к видимой стороне природы, передавая ее вещно-предметную единичность. Соответственно, иное решение получают в его искусстве проблемы цвета и линии, света и формы, действительности и воображения. Закономерно и изменение характера композиций его картин.

В произведениях 10-х годов Сарьян организовывал пространство картины как комплекс конструктивно-геометрических акцентированных форм, где цвет не подвержен воздействию воздушной перспективы. Пластико-хроматическое решение здесь двумерно-трехмерно, что, конечно, исключает передачу чувственно осязаемых дан-

ных. Зафиксированные Сарьянном объекты являются символами изначальной формы (*Urform*) своего вида. Сарьяновские композиции 10-х годов—это синтез умозрительно воображаемых данных, иными словами—это моделированное отражение действительности.

Правда, в натюрмортах и пейзажах последнего периода отношение между планами и формами по-прежнему устойчиво. Однако, в отличие от произведений 10-х годов, организация как пространства, так и цвета сугубо трехмерная. Если в произведениях второго этапа эволюции художника цвета выступают исключительно как самоценные реалии, рожденные в сфере свободного абстрагирования, то теперь они подчиняются воздействию атмосферы, они пространственны. А это факт передачи данных повседневного опыта. И, естественно, на полотне появляется падающий извне свет, торжествует идея перспективной градации цвета. Отсюда и композиционная структура, лишенная резких геометрически ограниченных планов. Цвет и свет выступают в единстве со своей материально-предметной основой, в трехмерном пространстве, погруженном в воздушную атмосферу.

Так художник стремится к новой цели—показать Армению в ее осязаемом бытии.

Тенденция максимальной естественности, близости к природе проявляется у Сарьяна и в жанре портрета. Сравним, к примеру, две известные работы: портрет Гарегина Левоняна (1912) и Степана Малхасянича (1943). Художник с исключительным мастерством пе-

редает типажные особенности, выявляет существенные черты психологии и характера каждого. Однако в первом портрете наряду с остротипической, психологической характеристикой человек определяется как «мифocosмическое» создание. А во втором—он трактуется как земное, осязаемое, телесное существо.

* * *

Итак, с 20-х годов намечается перелом в творческой эволюции мастера. Он отвергает целый ряд элементов стиля предыдущих лет и все более приближается к созерцаемой стороне природы, отражая ее в реальной, предметной конкретности, непосредственно связывая восприятие формы и цвета с их материальной субстанцией. Однако апеллируя к природе, Сарьян не дает ее пассивной копии. И на этом этапе творчества в искусстве Сарьяна живет тяга к слиянию с природой, поисков счастья в ней. «Человек,—говорит Сарьян,—это сама природа, природа—человек, человек воплощен в природе, природа—в человеке: природа вечна, смерти нет!».

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Провозгласив в молодости «природа мой единственный дом, мое единственное утешение», Мартирос Сарьян на протяжении всей своей жизни развивал своеобразную пантеистическую-космогонистическую философию. Это отдельными положениями восходящее к раним мифологическим истокам, но типичное для человека XX века систематизированное и переосмысленное и, при всей кажущейся архаичности и странности, по существу, современное мировоззрение. Связанный удивительным сходством со своим современником Альбертом Эйнштейном, Сарьян искал во вселенной «царство разума» и «дело разума». Однако это не признак слепой веры и не попытка утверждения идеи бога. («Творцом,— говорит Сарьян,—является сама природа»). Под понятием разума оба ищут логику бытия, метафизический импульс и тайну непрерывного самопроявления вселенной. Один как ученый, другой как художник своеобразно выявляют и утверждают внутреннюю организованность, структурность природы, всеобщий порядок, лежащий в

основе явлений, гармонию и борьбу противоположностей.

В этом ключе Сарьян создал искусство, выполненное загадочной силы самосвечения, заняв почетное место в ряду выдающихся мастеров изобразительного искусства XX века. В соответствии с тремя основными периодами эволюции художника космогонистическое-пантеистическое мировоззрение воплотилось в его произведениях во многих сложных опосредованиях и аспектах, в очевидных модификациях различных формально-стилевых принципов, привнеся в армянское искусство, исчисляющее свою историю тысячелетиями, новую ценность и качество.

Первый период (1904—1909 гг.). Изучив природу, усвоив традиции армянской, древневосточной культуры и новейшие достижения французского искусства, молодой художник создал фантастическое по природе искусство, которое представляет мир скорее как единое «космогонически-воображенное» видение, чем как привычную осозаемую реальность. Это скорее «мифологическое» раздумье о природе, чем отражение ее в традиционном значении. Обнаружив к явлениям и предметам свободное непосредственное отношение ребенка, Сарьян одновременно средствами живописи воплотил выдвинутую рационализмом мысль о том, что «надобно рассматривать всю природу в ее величии»¹. Так, в экспрессивной манере были созданы «Сказки и сны», отражающие многое и таинственное проявление природы, изначаль-

¹ «Мысли Паскаля», СПб., 1843, стр. 93.

ное единство материи, чувства и мысли, идею торжества добра и свободы. Эти идеи проникнуты восторгом автора, ощущением вечности жизни и счастья. И зритель непроизвольно сливаются с воображаемым миром изображения и как частичка вселенной приобщается к ее извечной гармонии.

Второй период (1910-е годы). Искусство Сарьяна по мотивам отныне реальное, однако образы, внушенные космогонистическим мироощущением, абстрактны и умозрительны. В эти годы художник органически синтезировал изобразительные принципы армянской миниатюры, фрески и архитектуры с наследием Гогена, Ван Гога и Сезанна и создал новое стилевое единство. Реализовав на холсте единство, отражающее его артистическую индивидуальность, он рассматривал внешний, видимый мир как идеальный комплекс изначальных знаков, отрицая позитивную очевидность предметов и преходящие впечатления от опыта повседневности. Он разработал систему геометрических пластико-хроматических констант, которые предстают перед зрителем как новая реальность картины. Она воплощает сверхнапряженную борьбу статико-гармонических и венчодинамических сил вселенной, которые обусловливают диалектическое равновесие сарьянинской «неистовой» страсти и сдержанного спокойствия, свободного излияния чувств и строгой рассудочности.

Мысль Канта о том, что прекрасное в природе— это прекрасная вещь, а прекрасное в искусстве—это

прекрасное представление о вещи, часто рассматривается как философское обоснование «идеализации», присущей искусству. Однако известно, что в 1870—1900 годах идея прекрасного и идея искусства окончательно отождествились, создав возможность иного толкования и объяснения этого положения. Начиная с импрессионистов самовыражение артиста сосредоточилось на собственно пластико-хроматической выразительности, независимой от классического или какого-либо иного, например, «физического», идеала красоты. В этом смысле последнее тридцатилетие XIX века можно считать периодом борьбы за автономию искусства². Художники XX века довели эту борьбу до окончательной победы, обратив сознание «автономии», унаследованное от предшественников, в обязательную эстетическую норму формообразования. Более того, на этой почве был взращен тот принцип, который можно определить как «отрыв от очевидности». Творчество Сарьяна 1910-х годов—блестящее свидетельство тому. Раскрытие эстетики художника этого периода показало, что представление о прекрасном он рассматривал с позиций абсолютной самоценности искусства, обращаясь к понятию «вещь» в сугубо релятивистском значении.

Третий период (1920—1972 гг.). В отличие от предыдущих периодов Сарьян, отображая действительность в ее вещественных качествах, в материальном восприятии цвета и формы стремится к максимальной предмет-

² См. Л. Вентури, От Мане до Лотрека, М., 1958, стр. 118.

ной конкретности и естественности. Но факт этого обращения к природе не означает, что художник создает ее пассивное подобие. Правда, космогонистическое мировоззрение не обнаруживается с такой силой, объемом и глубиной, как в искусстве предыдущего периода. Более того, оно отныне не применяется как философский метод отражения и интерпретации природы и жизни. Однако и в произведениях этого последнего этапа эволюции художник воплощает идею слитности земли и мыслящего существа. Сарьян этими произведениями внушает любовь и восхищение родной землей. «Мало что скажут зрителю картины, в которых нет этого чувства земли, земли не безымянной, а той, которая зовется Родиной. Любовь к ней делает настоящее чудо. На голых скалах расцветают сады. Всем своим творчеством я стремился выразить восхищение перед родной землей и хочу сказать людям: берегите землю—самое дорогое, доставшееся нам от отцов! Ведь мы в свой черед должны передать ее детям»³.

Что же является общим, объединяющим для всех трех этапов творчества Сарьяна?

Для многовекового искусства Армении характерны экспрессивный монументализм и эпический пафос. И это понятно. Постоянная необходимость противостоять завоевательной, ассимиляторской политике агрессоров, борьба со всякого рода ордами непрерывно рождала в малочисленном армянском народе титаническую актив-

³ «Правда», 1965, 22 октября.

ность. А борьба за свободу и независимость сама по себе эпически-монументальна. Соответственно в армянском духовном гenии проявились тождественные черты и, передаваясь из поколения в поколение, нашли свое отражение в искусстве Сарьяна. В этом отношении Сарьян—достойный преемник Григора Нарекаци и Тороса Рослина. Наряду с вполне понятными различиями всем трем присущи, с одной стороны, бурная стихия чувств, с другой—размеренный рационализм. Примижение этих противоборствующих стремлений в их искусстве проявилось в торжественной патетике. Всем трем в одинаковой мере чужд интимно-камерный лиризм. Их творческое самовыражение проникнуто мощью эпического духа и титанической силой.

MARTIRO'S SARIAN

Translated into English by
MKRTICH H. SOGHIKIAN

H. M. ZARDARIAN
Editor

FOREWORD

The great masters of world painting of the closing years of the last century passed on to the coming generation absolute values of art fraught with tendencies of violent development. With the early years of the 20th century, the young painters inspired by that perspective of development, came forward with innovative declarations in the cultural centres of Europe and Russia, imparting philosophic reasons to their morphological and ideological conceptions. But it was soon to be seen that while on good terms within their general aim of creating a new art, they were standing on different and often opposite positions in many questions.

Growing deeper and deeper, as they were, those contradictions polarized the atmosphere to such an extent that the differentiation of the law-governed development from mere chance seemed to be unfeasible for most historians of art. While the conservatives, as always, directly negated every novelty both in the field of theory and creative practice.

However, the objective course of natural phenomena made them take into account the searches and problems raised by the young artists.

And the experiments made in this direction by progressive critics showed that the tendencies of painters having the enthusiasm of an innovator resulted from the demands of the times, but in their big army only a few of them would have the ability of creating such works of art as those created by their famous predecessors. It became obvious, too, that in the number of those very few, there were such individuals who had neither published any manifestoes, nor come forward with any arguments.

Martiros Sarian was among the latter. With his studies as a student just over, he also rejected the poetics and techniques of the «classic» art already converted into academism¹, and without calling himself a revolutionary with a special declaration, he began his creative work as a real innovator.

In the works of Sarian, as well as those of his contemporaries such as, Matisse, Chagale, Picasso, Braque and others, the universal law that art is not the imitation of reality was exposed with an unprecedented clarity. The tendency of «breaking away from reality» being already characteristic to the age, was with extraordinary strength manifested on the

¹ См. М. Сарьян, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

canvases of all of them. And that was inevitable, as the solution of problems confronting the newest art demanded freedom of abstraction even much more than that existing in the works of Cézanne, Gauguin and Van-Gogh.

Just as each one of the great masters of his generation, Sarian solved the questions raised by his predecessors with the originality characteristic to his genius, assisting in his own way the spiritual development of our times. Devoting himself body and soul to the autonomous value of colour and to the speculative experiment of conjuncting the constructive geometrical function of the volume-form, he was simultaneously faithful to nature. In the years of his great creative achievements he announced that «nature is my home, my only consolation»² thus expressing a peculiar cosmogonic-pantheistic philosophy. And it was within this very credo that he shaped his emotions and thoughts, searched the secret of the cosmogonic power of life hidden in the depth of natural phenomena and in a new way gave the embodiment and interpretation of some of the eternal ideals and ideas of man.

In the various phases of Sarian's life, the stylistic morphological principles of his art and the characteristic sides of depicting the cosmogonic-pantheistic dogma were somewhat different. In a certain sense, different were and even incompatible, as well, the

² „Аполлон“, 1913, № 9, стр. 12—13.

ideas raised by the painter. It is therefore necessary to assess in what way they do represent his individuality and in what relation they are with the world artistic movement of his time.

This makes the investigation of the Sarianic creative work difficult enough which is in itself complex and many-sided. It is then understandable that even irrespective of the nature and size of the monograph, it would be impossible to bring out in a single work all the aspects of his art. The aim of this essay is to sketch out briefly some of the basic problems of the evolution, poetics and techniques of the painter. Accordingly, we deem it necessary to inform that the questions being raised here, and their appropriate interpretations have been discussed one by one together with the Master himself and only then have they been finally formulated. And the ideas expressed by Sarian and quoted in the text under quotation marks without noting any printed sources, have been taken down and corrected during those discussions with him.

CHAPTER ONE

Following his graduation from the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, where he studied from 1904—1909, Sarian turned from one esthetic dogma to another, creating that new quality which the progressive intellectuals of that time admitted and called «Sarianic». But it would be a mistake to say that the revolutionary revelation of the latter was the result of something out of nothing or of a sudden chance.

* * *

The paintings of Sarian from 1890—1903 present the realistic «sculptural» structure of objects in accordance with the requirements of the day. The colouring is achromatic, of «museumic» type. The dominance of the grey-chestnut colour is given the role of realizing the gradation of light and shade. The relief of the objects has been depicted not by the different colour qualities, but by the transmission from dark to light (or vice versa) of the same tone, attaining at times contrasts of white and black. (Der Hell-Dunkel-Kontrast). The form is limited through the reproduction of the external-physical assessment of

the real. It is true that the paintings treated in this way were not strict imitations of nature. However, the way of thinking of the «imitation» of objective reality is obvious in them.

That was the expression of the positivistic method coming from the 19th century. The painter was emphasizing the materiality of the world; the thing perceived by him was reflected as a «real object»¹; he dismissed the active function of colour as a starting point which had been refuted by the impressionists way back in the 1870s. The latter took their starting point from the passing effects of light glowing on the objects and considered the form as a vibration of mutually interpenetrated rainbow colours. After that, there remained nothing to be said about the characterization of objective volumetric figures.

But «it was necessary to overpower the grey and compulsory school and find one's own techniques»². And by 1904—1909, Sarian created his series of pictures—the «Tales and Dreams» in which he dialectically negated the style and method of both his previous works and impressionism.

It is true that the figures in the «Tales and Dreams» were as clear and evident as those found in his works of 1890—1903. But there exists a fundamental difference. Sarian had by now attained that result not by the empl-

¹ K. Schoor, Stilkunde der Malerei vom Impressionismus zum Surrealismus, Vien—Linz—München, 1954, S. 6.

² „Аполлон“, 1913, №9, стр. 17.

ric-objective imitation of the objects, but by their decomposition and then by an altogether new unification and expressive redepiction of the forms shaped with a daring abstraction.

On the other hand, the painter of the «Tales and Dreams» refuted the conventional «museumic» colour, in the same way as the impressionists did. But in Sarian's works there was nothing like the fixation of colour-light passing impressions. In contrast to the impressionists he began his creative work by negating the immediate reflection of the data of daily experiments of the colour perception, by the scrutinizing speculative reclassification of those data and by the method of generalizing them from the point of view of selective colour-chords.

It was with this method that Sarian indicated his cosmogonic-pantheistic world outlook, negating at the same time in the psychological-philosophical sense, both the school he had traversed and impressionism. He interpreted all the objects and figures he imaged as spirited beings clothed with the power of emanating light. «That mode of painting», explains the Master, «gave me the possibility of putting down on the canvas not ordinary things and human bodies which reflect the light fallen on them from the outside (which is characteristic to the works of realists.—W. M.), or, are just composed by the very vibrations of light (which is characteristic to the works of impressionists.—W. M.), but such images which emit a light of fire as the heavenly body does». At this point

any reader familiar with the history of painting would immediately note that Sarian's «Tales and Dreams» represent the next phase of the symbolic way of thinking of Van-Goghian art.

But what was the reason that led the young painter to the idea of negating the «compulsory school» and impressionism?

This question leads us to the early years of his life. «In the process of becoming an artist», says the Master, «I have been immensely influenced by the impressions of the fairy days of my childhood. It might be said that my creative life began from those happy days full of bewilderment and delight». This means that the childish image of the world was still awake in his soul, gradually ripening and unnoticeably growing into an esthetic dogma to re-express nature as a vision. And as it was impossible to embody the «bright and glowing» world of his imagination with the techniques and method mastered during his studies, he began to overpower the «compulsory school» and look for his own style. But how?

Firstly, he attached himself to «nature as something free of any fetters» (Sarian). Dissatisfied with his «grey» palette, and continuing his sketches, he toured in the Caucasus and especially in Armenia. «It was, indeed, in these multi-shaped and florid places of our ancient country that I re-found the dreamy world of my childhood», says he. According to his very assessment, parallel to his learning from nature, his «great teacher», as it was,

Sarian began studying and mastering the peculiarities of the national culture of his country.

And it was in this way that he «invented» a new palette with which he overpowered the achromatism of his works painted up till that time and thus was able to indicate all which impressionism had achieved—the subtle vibrations and alluring modulations, the immediate reflection of the passing impressions of different moments of the day and various seasons of the year.

However Sarian did not follow in the footsteps of the impressionists. Their perception of colour was somewhat empiric-impressible, their esthetics was somewhat sensualistic leading to such principles wherein he would not be able to embody his cosmogonic-pantheistic ideas and his tendency of depicting the world as a wondrous vision by means of abstraction and an unfettered imagination. And when he wrote that «my acquaintance with the French gave me a far greater inspiration and made me believe in the truthfulness of the road I had selected»³, he was in fact referring to the post-impressionists. And the fact that the latter had assisted in shaping up the Sarianic style is evident.

Thus, by studying nature, the Armenian culture, the art of the post-impressionists and by combining the Sarianic originality the painter found his style and created the deeply modernistic «Tales and Dreams».

³ М. Сарьян, Автобиографические сведения (выставка произведений), М., 1936, стр. 11.

The title of that picture-series should not be understood in a literal-illustrative sense. Sarian's works are tales or dreams in so much as they show that the impossible in them is converted into or seen by man as a concrete-meditative image; in so much as the tale affords a way out to synthesize the thoughtful experiment of the wise-man and the immaculate look and delight of a child towards the surrounding world.

The «Tales and Dreams» are the result of converting into a visible act the intuitive inner-feeling and rationalistic conception of the eternal process of the self-revelation of nature. «This feature of nature is not a tangible object so that I could look at it and paint it», says the Master, «so I had to turn to visible life, to the things surrounding us. But all these had to be displayed on the canvas in a rather different meaning than they showed themselves to be, say, just a tree, an animal, a man, a mountain, etc. And at this point the only way out for me was the fabulous, dreamy fantasitics».

The shapes of existence painted by Sarian are recognisable. But their colour-plastic expression, their interrelation and the atmosphere created therein are so much mystified that they strain to the utmost the imagination of the onlooker and by a mystic power lead to that world of sense where one spontaneously feels in his soul the astounding harmony of nature.

In contrast to the painter's works of 1890—1903, the «Tales and Dreams» were not an empiric exhibition of a

dally experiment, or the passive reproduction of recognizable objects, but visions created by interrelating the symbols of existence. They represented a dreamy world which is equally civilized as it is wild and virgin in itself. Nature is no longer just a medium or a background for the figures. In looking at the pictures one cannot have the feeling of seeing mortal beings in the bosom of immortal nature. The animals, the birds, the people, the houses, the earth and the trees are simultaneously perceived as symbols of the same quality bearing the stamp of eternity and linked with each other inseverably with a solid quietness and mobile rhythm.

Everything in those pictures has been animated. «Is it not true», says Sarian, «that everything, after all, is alive, everything is in process? Even the stone should not be taken as something simply fallen in space, but as something that expands, represents life. Everything lives within an inner emotion». And accordingly in his «Tales and Dreams» Sarian takes life as a reasonably harmonious and animated unanimity living eternally under self-revelation.

One can call the «Tales and Dreams» coloured visions. In general, the palette itself is immensely represented—yellow, violet, green, pink, blue, purple, red, gold, chestnut, ochre, etc. These are intermingled with various modulations of sonority and milky-grey mixtures. At places they are differentiated or interrupted with dots or

strokes of black, brown-blue, brown-red, brown-chestnut colours.

Of course, in the different works of the painter this same palette appears in different bunches and scales. But in the form of a display of a stable feature, they are in all cases clothed with a phosphoric transcendency, with the wealth of nacreous tones radiating at the same time a fantastic colour-light. And in all cases, the colours seem to be mental-born in view of the relation formed by them and with their general impression. Their variants or the hues, glowing as if by wonder from the depth of one another, create such a vibration and harmony of colour-light, such an idealistic and mysterious world that one can only form in his imagination alone.

Yet again as something of a stable feature, the colour forms in the «Tales and Dreams» have been revealed in free variations, at the expense of a written-narrative combined subject-matter. In the fine arts it represented the tendency of displaying something within itself, formulated by Gauguin; «In general, in painting one has to look for inspiration and not for any description». Sarian's motives are void of any descriptive elements. They are fantastic situations organized with the help of trees, gazelles, mountains, people and with the shapes of a host of various animals which rule out the conventional «literary» subject-matter. The figures in them have been distributed according to the general-compositional balance

and freed of any mediations of the narrative action of expression and exist independently.

* * *

Thus, Sarian made a turn from the positive realism of the «compulsory school» and worked out his poetics and techniques in harmony with the creative spirit of the 20th century. In his «Tales and Dreams», the naivety of a child and the thought of a wise-man have been intermingled. As is the case in folk-lore, the painter builds up his contemplation on the cosmogonic-pantheistic idealization of the «basic elements» of nature thus representing an eternal harmony. What interests the painter is not the externally visible empiric concreteness of each of them but a kind of relationship which is untangible to the eye and at the same time is the gathering point of all of them. This relationship is manifested by Sarian as an expression of the constant self-existence of nature and the «inner breathing of space». Taking his credo as a starting point that «Intelligence is nature, and nature—intelligence», he attains the idea of the primary unity of matter, feeling and thought. And accordingly, the delightful tendency of rising up out of the daily trifles of life and being perpetuated in the infinity of space deeply inspires the viewer finding himself in company with the «Tales and Dreams».

CHAPTER TWO

Beginning with 1910 Sarian entered the second period of his creative life. Henceforth he began revealing new conceptions of art which expressed a number of the essential tendencies of 20th century world art. Of course that does not mean that he altogether abandoned all the points of departure of his poetics and shape-formation of the previous years. One can sometimes see traces of the «old» roots at the basis of the new principles advanced by the painter.

* * *

We have already seen that by 1910 Sarian implemented the tendency of «breaking away from reality» in the dream and tale visions. However, beginning with the 1910s he no longer reverted to such themes. According to the painter's assessment, they had fully given him the possibility of being freed from the esthetic, morphological principles of the «compulsory school», and from then on, he could already realize his creative program with the motives taken up by the daily experience.

The «Date-palm» is one of the characteristic works

of that period. The subject-matter is that of a concrete-real object. But it is not the result of painting under conditions of immediate contemplation. «My works of the 1910s», says Sarian, «are those made in the studio. It is true that each of them contains some concrete scenes but on the whole it represents an imaginative unity of a whole range of impressions and numerous quests».

The «Date-palm» is not an impressionistic-sensualistic reflection of a motive, but a collective image. The canvas contains a small section of a street, houses with flat roofs, a date-palm, a couple of people and animals. However, it makes up an all-embracing «portrait» of Egypt. By uniting the characteristic features of the country, the painter has converted the concrete motive into a contemplative symbolic picture maintaining at the same time its original Egyptian certainty.

The «Date-palm» is the revelation of the freedom of the painter's will; to start from nature, but to assess the human tendency and ability of abstracting as a factual and perpetual truth. The pictured forms represent universal signs of existence. The glowing hues of the blue, green, yellow, red, orange and lilac colours of the picture with their subtle variants are speculative in themselves. It is a system of independent colour-forms where everything has been detached out of its empiric-material basis to become a symbol depicting the individuality of the author.

That is why, apart from being the collective image of

Egypt, the «Date-palm» is the poetization of the Sarianic ideal of examining the world and inspiring faith towards life. «A work of art is itself the result of happiness, that is, the result of creative work», the painter used to repeat very often. «Therefore, its aim is to fan the creative fire in the eyes of the onlooker, to help reveal the tendencies of freedom and happiness granted to him by nature».

The «Date-palm», or that wonderful world of solid and sonorous, contrasting and harmonious colours, synthetic lines, forms and planes, expresses the mysterious inner-feeling of the eternity of the world.

With the subconsciousness of a man of genius, Sarian has given a value of visibility to that infinite and paradoxic power which is called time.

So, then, in the Sarianic art of the 1910s, the visionary motives of the «Tales and Dreams» no longer exist. However, in both cases, whether made up through the experience of real life or pure imagination, the subject-matter is being interpreted by the starting point of creating a speculative world.

But the differences (basic, as they are, in some points) within the expression of that very starting point and the problems of some other kind, are obvious. At the root of these differences lies the Sarianic solution of a number of new and essential problems confronted by the world art of the 20th century. Those were extremely complex and seemingly unsolvable problems advanced by Gauguin, Van-Gogh and Cézanne, the theoretical and practical so-

lution of which was dealt with by the progressive youth of Europe and Russia.

The impressionists had found the basis of the reflection of reality in the colour-light passing reflexes and apparent vibrations. In contrast to them, Gauguin, Van Gogh and Cézanne searched for the value of the embodiment of the image in the complex juxtaposition or contrast of meditative abstract colour-forms. But to bring about their intentions they could not turn to the contributions of the recent years (pre-impressionist period) and find there the necessary stylistic foundations. That intention wouldn't, in principle, conform either with the academic form, or with the scientific prospect, the «museumic» colouring, and the exact anatomy. And they refuted both the sensualistic esthetics and techniques of impressionism and the classic «sculptural» light and shade, the tone and the experience of the illusionary reflection of the object. Each of them on his own was in search of other contributions, with the result that they created altogether new colour-plastic principles, often negating and squarely facing each other, manifesting opposite worlds. And it was obviously they who opened up the way for the 20th century artists, serving, as they were, as a stimulus for the origination of a style of many foreign painters, including Sarian, as well.

Gauguin depicted his motives on the principles of decorative monumental art, founding the two-dimensional nature of the surface of the canvas. Making use of the

creative experience of the early periods of civilization, he organized the canvas with thoroughly even and big, local and synthetic colour-pieces. He disregarded the third dimension (the depth), the classic rules of the linear prospect and conveyed a symbolic meaning to the colour-forms.

Cézanne regarded Gauguin's works as «flat small pictures» and moved forward his version of constructive-architectonic composition. Through the «reverse» juxtaposition of the forward and backward planes, and the «modulations» of colours and light and shade, he created solid, three-dimensional volumic-forms (sphere, cone, pyramid, cylinder, cube, etc.) being geometrically inter-connected and ideally systematized.

Van-Gogh was equally original. Rather than Gauguin's flat and strictly simple silhouettes, and Cézanne's eternally solid volumic constructions, he created perpetually moving forms as the liquid fire of a lava, passionate interrelations of clear and sonorous hues bringing them all together by means of «graphically» stressed and dynamic colour-lines.

These were the three principal directions which expressed the achievements of 19th century art.

Thus the artistic thought originating in Sarian's generation or in the new era, was conditioned by the attitude shown towards them. However that attitude lacked any uniformity. The different directions inherited by the creative artists at the beginning of the century, seemed

geometric forms reconstructed it as a «purely picture-object». Thus the anatomic structure of the object was lost, its familiar shape disappeared on the canvas and gave way to an esthetic show of plastic-chromatic abstract values.

Sarian, on the other hand, showed a different attitude towards the contributions of the 20th century inherited from Gauguin, Cézanne and Van-Gogh. He took equally from the three what was necessary for his creative searches. Preserving the «figurative» nature of painting, he made the seemingly unapproachable Gauguinian colour, the Cézannian concept of the three-dimensional volume-form and the Van-Goghian colour-tone coexist and united them in his own way. And what was most important, in co-adapting those elements, Sarian selected as his starting point the esthetic-stylistic foundations of the Armenian medieval frescos, miniature art and architecture. Thus, he bridged the present with the past and continued the development of national art which had been disrupted for many centuries.

The double-unity of the line and colour is characteristic to all Sarian's works of the 1910s. The colour sections on the canvas are linked-rhythmized and harmoniously interconnected by means of the homogeneous line, as well. And the line, in its turn, with smooth crossings and unexpectedly sharp turns differentiates and shapes the colour-forms and their volumic combination, divides and unites the light and shade, the various planes and

their succession. And reciprocally, it gains obviousness and strength with its very chromatic revelation and the effect of the tinty medium.

With this experiment of an equivalent showing of the «graphically» stressed and independent line, the master brings into life his system of structural-geometric composition. Through the unification of opposing tendencies of painting he conveys an intrinsic dynamism and a pathos of overstrained struggle to the majestic monumentalism of his picture.

In the 1910s Sarian was again creating his works with selected colour-chords bringing in some kind of a «disturbing» tincture to enliven the equilibriums. He equally applied the dynamic linkages of the four scales of colour relationship¹. But in each of the canvases he precedes with only one of them (i.e. the rising-strengthening orange-blue), or both (i.e. the polar red-blue and the culminating purple-green) using them with numerous variations of sonority, satiation and different mixtures, while giving an auxiliary function to the other pairs. Sarian applies with the same frequency and quality the colour-linkages which are outside of this system of relationships. However, they are also dynamic. And in all cases, in the works of the painter we see previously and mentally created colour-chords under the light of

¹ This series begins with the yellow-blue pair and ends up in purple-green. (See for details, *E. Heimendahl, Licht und Farbe*, Berlin, 1961).

which he had observed nature and embodied his ideas and ideals.

The selection itself of the dynamic linkages of colour-relationships conveys an inner fire and eternally radiating warmth to the pictures of Sarian. And it wouldn't be difficult to see that by doing so he has re-expressed and developed the principle of colour-portraying, based on the numerous examples of mythology, folklore, poesy and miniature art created by the Armenian people.

Let us remember how fiery «Vahagn's Birth» is described by our pagan ancestors. The imaginative-cosmogonic portrayal of the birth of the God of Sun has something of a colour-visual meaning. It would not be wrong to say that «Vahagn's Birth» is a «picture» vision expressed in words. The cosmic elements develop as a formidable movement of clearly stressed colours, as a chromatic miracle forming a unified scale.

Let us bring to mind the odes of Narekatsi and most of the florid manuscripts of the Armenian miniaturists in which the colours are both satiated and harmonious with a pearly glow. In them it is the very colour itself that emits light.

In comparing Sarian's «Date-palm» and the other works of the 1910s with the above mentioned works we shall come across the same overstrained colour-relationships, and the independent concept of colour as something of a notion-value. And regardless of whether they are taken in an absolute clarity, or with mixtures, one

will be able to see in both cases, a colour-relationship which is self-radiating, burning from within; a relationship, as it exists, with which the onlooker lives within himself a paradoxical process of striving towards light which in its turn grows deeper and leads his imagination towards cosmic infinity.

Sarian organizes his works of the 1910s with a two-dimensional dynamic composition, pacifying again two opposite view-points. He draws the spectator's attention towards the depth without however having the point disappear into the distance which is peculiar to Renaissance and post-Renaissance painting. The author, forestalling the illusion of the sensual data, renders with the same force the form and colour both in the first and the last planes:

The geometric basis of the structure is also free from the «optical» exactitude, characteristic to the classic perspective. The canvas is organized in such a way that the two-dimensional, three-dimensional linear rhythms and the centripetal and centrifugal movements on it are organically linked together. This is a system regulated by way of abstraction where the lines flying away into the distance are crossed with a backward pushing visual knot to guarantee the self-contained two-dimensional nature of the picture.

So, the painter creates an over-strained equilibrium of a two-dimensional-three-dimensional composition in the way Cézanne does. But if the French master preserved some of the features of the impressionistic colour in sol-

ving the problems of form-volume, Sarian solved the same problems by depicting in his own way the principles of the synthetic, decorative-monumental colour drawing of both Gauguin and the Armenian miniature art and frescos. This shows that the Sarianic concept of space is as abstract as the line and colour. And in parallel with the latter it draws the spectator's attention away from the surface of the empiric experiment and directs it towards the contemplative experiment of the structural modelling of the world.

In the 1910s Sarian introduced generalized colour-surfaces out of the visible objects making them successively linked with each other to form the symbol of existence. This is inferred by neither the purely external view of the object nor the internal structure, but by the architectonic synthesis of both the inner and external features decomposed and reunited in a new way in an abstract point of observation. Here one would be trying in vain to look for the illusion of reality. The details of the figures have been discarded. Everything has been taken with geometric simplicity.

It is true that the forms placed on the flatness of the picture are in relation with each other with the inner modulation of the tones, as well. But in all cases, too, Sarian creates complexes of closed colour-forms striving to depict the decorative-monumental method of colour-drawing and the constructive-geometric way of thinking within the limits of possible absoluteness. Therefore, this is

not of the same voluminousness which is characteristic to classic art. In contrast to the tintic, form-volumic and the light and shade «illusionary» naturalness of the latter, Sarian's works show a two-dimensional-three-dimensional contemplative structure of coloured, geometrically divided shades, synthetic forms and stressed planes.

As we see, Sarian's art of the 1910s strictly differs from that of his «Tales and Dreams». But this change in the painting method is not only the result of his self-sufficient technical searches; it is an expression of depicting and interpreting life in a different aspect, or the expression of ideas already at hand and of the newly born ones, and of those springing out of the continuous fermentations taking place in the painter's world outlook.

In the picture-series of his «Tales and Dreams» composed in 1904—1909 in an atmosphere of slightly touched colour tints and passionately painted brush-strokes, flowing half-tones and evermoving dots, the forms are transformed either gradually or in leaps and lead the spectator's imagination towards eternity. The world represented in them is unusual and fantastic and seemingly infinite. «In nature», remarks Sarian, «everything has been animated from the very beginning; everything lives a lively process». And he has embodied this faith of his in his «Tales and Dreams». The living forms depicted are free from those features which the individual judging only sanely considers to be real and true.

Those works lack the notion assessed by the empiric experience of presenting the world as a concept consisting of animated and unanimated objects. Man, the earth and water, the mountains and hills, the representatives of the floral and animal world have different features and live a kind of life out of the accepted ordinary way. Each of them has been depicted as an idea-symbol of its kind, and has been animated as the colour-plastic embodiment of the eternal existence of nature. Weightless and equally immaterial, as they are, all of them visually signify the life-process being eternally charged from the depths of the universe.

«In my opinion», says Sarian, «the artist must with the whole of his being feel and reflect the inner breathing of nature. He must feel the existence of the universal force of life operating at the basis of everything. Of course, it is not something visible in the surrounding. We see an ordinary stone, a tree, a man, etc.; but that force is in the inner, universal excitement of nature which can be reached by putting aside the tangibly substantial differences of the concrete objects, and by coming into touch with their inner being through the mind and imagination». And the «Tales and Dreams» represent the stupefying seemingness of this idea. The objects depicted indicate the process of their origination and transformation. Everything lives «with the inner breathing» of the universe».

Helped by the colour and spatial organization of the

picture, by the compositional location and linkage of the objects, Sarian overpowers the chaos existing externally in nature and creates an internally regulated mental image. The existing forms have been evaluated in so much as they become elements bringing about the rhythm and tempo of the eternal movement of the represented world. And in comprehending this world the spectator finds himself gradually thrown into an emotional state when, with all the power of feeling, he internally lives the harmony hidden under the phenomena of nature.

«Man is the product of nature and is a part of it», writes Sarian; and with a magic attraction and imperceptibly he makes the spectator a participant of the life depicted in the «Tales and Dreams». The spectator is spontaneously and thoroughly assimilated to that infinite and visionary world as something like an incorporeal atom filled with the eternal harmony of nature and the happy feeling of immortality. So, therefore, with his works of 1904—1909 Sarian arouses and activates the subconsciousness, the voice of instinct, the intrinsically concealed and rationally uncharacterizable emotions and tendencies of the spectator as one «being born out of the universe».

This same cosmogonic contemplation is depicted in some other way in the Sarianic art of the 1910s. The motives of his canvases are no longer fairy and fantastic. They have been taken from concrete reality. Now Sarian organizes the picture with the constructive-geometric linkage of light and shade, clean colours and half-tones, comple-

tely flat surfaces and form-volumes and sharply limits-up the represented world. This is the abstracted systematization of the all-out unified existence of nature—closed, complete and ideal.

But the picture mentally constructed in that way receives monumental features and inspires such enormous visual scales, that its ordinary motive seems to be modelling the whole universe. In the smaller canvases the painter attains an exceptional depth of generalization through the systematization of selected colour-chords, strictly simple forms and synthetic lines. And the «Tales and Dreams» stirring the illusion of infinity acquire intimate-homely features and give the impression of oases picked up from a limitless desert.

This change in the painting method and style, was therefore not the result of self-sufficient technical searches. That was the expression of the painter's will of conveying his cosmogonic contemplation to the spectator from another point of view and elucidating it from some other points. «Man in this world», writes Sarian, «is not a casual phenomenon. By bringing him forth, nature brings about her supreme purpose, that is, attains her highest degree. Through man the universe acknowledges itself and justifies its existence. Man has been endowed with the faculty of examining and judging. Therefore, man must testify the confidence of mother nature and, through his intelligence, abundantly granted to him by her, he must carry out his task of recognizing the universe. While

art must also drive man into the examination and self-appreciation of the universe».

And so, the spectator viewing the Sarianic works of the 1910s makes himself no longer a spontaneous participant to the life of the motive depicted, does not feel himself an indivisible atom-particle of it. Now he is inspired by something else. Now directed by the constructive-geometric rationalism of the author he mentally examines the world and makes judgments on nature again as an existing matter living an all-out unified and harmonious process of self-revelation. Thus, the painter, with the art of the second period of his creative evolution, awakens and activates the reasoning, the man-philosopher in the spectator. And if it is a fully pleasant thing for the man-creature to feel himself to be a living particle of immortal nature, it would not be less delightful, as well, to have the consciousness of his great ability of making abstractions.

* * *

So, in the 1910s the evolution of the second period of the master came to a close. Together with developing some of the principles of his art of the previous years, he also solved a number of new and important problems. The painter assimilated Gauguin's synthetic colour, the three-dimensional Cézannian concept, Van-Gogh's colour-line and brought about a new value and quality, the Sarianic one. Not being indifferent towards Egyptian art,

Sarian, in making that experiment, was principally guided by the contribution of the Armenian national culture. And it afforded him the fullest possibility of solving the complex problems of interrelating the subordination of sonorous hues, the «graphic» line and the local flatness, the separated light and coordination of shades, the constructive-geometric building of the object and space, the creation of dynamic and static equilibrium between the component parts of the composition, and the Eastern and European artistic way of thinking. «For me», says Sarian, «the creative process is a unified and indivisible manifestation of subconscious, spontaneous movements and the strained work of the mind». And in the Sarianic apprehension and artistic depiction of the noted problems one can see reflected the vigilant inspection of the mind of a philosophizing man towards the endless flow of liberated, youthful feelings and passions. And willy-nilly it makes one remember what Braque has said: «I like the law that corrects the emotion». And in the Sarianic art of the 1910s one can see an organized system of objects and phenomena absorbed with the delight emerging from the reality and with spiritual spontaneous emotions but converted into symbols of existence by way of abstraction. A system, whereby the painter symbolizes the inner «logistics» of the self-revelation of nature and the all-out unity and harmony forming the basis of the universe.

CHAPTER THREE

Beginning with the 1920s some of the principles of Sarian's poetics and techniques underwent a sharp change. The strictly mediated relationship with reality which was characteristic to his works of the previous periods, had now become incomparatively more immediate. The fantasias and the ideal-geometric modelling of life gave way to the tangibly objective and daily-natural notions.

* * *

In his still-lifes of the 1910s the painter had distracted himself from feeling the data of the external plant features of flowers and fruits. And through abstraction he had depicted the ornamental-ideal form existing in each of them with the general colour characteristics. Thus he had given its visual «definition» and obtained the pre-element or symbol of the concrete type.

In the «Kalaki flowers», for example, in the blue-greyish and grey-rosy background and in the medium of green leaves the colour-forms that follow each other are, in the main, roundshaped. The bow-like rhythm of their

order leans upon the vertical blue pitcher. The colouring of the canvas is composed of polar and supplementary contrasting forms. The red-green, violet-yellow, blue-orange, black-white and the other pairs are contemplative. The flowers represent the distant reminders of their stimulants. They have really hand-made values.

In the «Kalaki flowers», the colour appears to be in its two-dimensional purity. The three-dimensional is revealed by the constructive nature of the forms and with the geometric inter-connection of their separated dark and light parts. The colours themselves radiate light. The veil shröuding the atmosphere is absent. But the subtle stroke of the latter has been replaced by the inner modulation of harmony created between the great variety of colour qualities.

That kind of a still-life is the re-assessment and distinctive application of those contributions which have strong foundations in the Armenian medieval miniature art and frescoes. If one compares the subject involved in it with the fruits and flowers stamped in the altars and frontispieces of the manuscripts, one will see that there is the same symbolization of the existing forms, the same abstract interpretation of the colour and space.

The still-lifes of the post-1920s are of a different nature. They are the «fixation» of the data of immediate contemplation. They are satiated with the very organic feeling obtained from the plant and fruit forms. Everything has been taken in its concrete-sensual singularity.

The colours appear in their tonic variability already familiar from daily experience. The sonorous green, for instance, gradually takes bluish hues, then is converted into a thick blue-violet colour in the shady medium. This same case applies to the other colours, too.

In these still-lifes one can see, as in the twinkling stars, the waving colours of the yellow, red, purple, white violet, rosy flowers and fruits with their various light modulations and reflexes. They are no longer signs of existence, symbols, but «living» juicy fruits and flowers with the peculiar features of their plant view. They represent what sound reasoning considers them to be natural.

We have already noted that from the colour-line double-unity point of view the creative works of the painter in the 1910s were especially linked with the Armenian miniature art and mural-painting. The line in Sarian's works of those years, as that in the numerous pages of the florid parchments, is «graphically» stressed and separates or unites synthetic space-sections. The cooperation between the line and colour-plane is realized by the constructive-geometric system of composition.

However, one does not find the geometric interpretation of the space-sections and forms in his works of the 1920s. The colour-planes separated by the line are here replaced by brush-strokes having a light or thick layer rubbed with sketchy freedom and creating an obvious illusion of an atmosphere and numerous modula-

tions of interpenetrated melting half-hues. This is obviously the negation of the constructive-geometric and the fresco principle in art. In this case, the line, too, changes its nature. It stops being a «graphic» uniform colour-line and is converted into an «irregular» colour-dot.

Of course, that does not mean a return to impressionism, because Sarian does not present the passing impression of nature and does not annihilate the solid form by the synthesis of colour and light.

Besides, we have noted that in the 1910s Sarian painted with contemplative, «selected» colour-chords. But the chromatic nature of his post-1920s is somewhat different. From this period he begins to organize the colour system of his canvas according to the suggestion of the motive being pictured. It is true that colour-relationships of the previous period have not disappeared. But they have been «corrected» in accordance with the object being painted.

This tendency of naturalism has been fully manifested, for instance, in his still-life of «Fruits and vegetables». Here the colour stresses and expresses the form. The rich and joyful variety of the hues reflects the positive feeling of the features of the object itself, or the vital juiciness, volume and mass of the fruit. The geometric symbolism of his works of the 1910s gives way to the extraordinary tendency of materiality. One can see here the real colour-changes of the fruit, the reflections appearing on it through the concrete medium of the colour-light,

its brightening and darkening, etc. But this is not a return to the 19th century art, all the same.

Objective reality, as the reflection of material existence, was brought about by the realists of the 19th century by means of «museumic» colouring and not through the sonorous and a host of various colours. While Sarian embodied the form as the reflection of natural data by means of plane colour-painting, putting aside, as we have noted, the impressionistic way of thinking of converting the object into a colour-light substance.

In doing so Sarian «competed» with nature, striving to give its material, volumic and colour entity with its many-sided external features.

And it is with this intention that he investigated Armenia in a new way, trying to be as close and true to her as possible, in the pictures made with momentary swiftness. In looking at the numerous works created during a period of more than 40 years, one can immediately, without reading the titles, differentiate the landscapes of the Ararat plain, the Sevan basin, the laps of Mt. Aragats and Lori, Zangezour and other places of Armenia, even if a small spot, an unknown scene of nature is represented on the canvas. Moreover, the concreteness of the motive is so obvious that one seems to be dealing with «a painter-geologist», «a painter-botanist», or «a painter-geographer».

This trend of naturalism has a definite historic-moral basis in Sarian's works. «I have striven», says Sarian, «to

show, at least on canvas, this small piece of land subjected to horrible calamities, profaned innumerable times, but sanctified by blood and faith in its now tangible existence. This piece of land, constituting only a skirtful of Mt. Aragats, is seen by me as a source of hope, as the foundation of the ideals caressed by our ancient people, as a mother nourishing her with fervour and courage. I want to show the world over that this mountainous piece of land of ours exists de-facto, that it embraces, though a handful but an industrious people of genius, as well as a part of our wonderful monuments, the Matenadaran (repository of ancient manuscripts), the Byurakan Observatory. Every scenery of nature of our land, every temple and every piece of capital huddled in it, every piece of stone, plain and hill, bush and flower and all the kind and patriotic people of ours, are something of utmost value for me as a living testimony and relic assessing the vitality of the Armenian people».

This is the way the painter himself explains his stubborn trend directed towards the absolute concretization of his images. And he approached still closer the visible side of nature, reproducing everything in it in its material objective singularity. And accordingly, the problems of colour and line, light and form, reality and imagination acquired a different nature in his art. And, naturally, the composition of his picture acquired a different nature, too.

In the 1910s, Sarian organized the surface of his canvas as a complex of constructive-geometric stressed forms

excluding the gradually fading nuances of the aerial perspective. The colour-plastic solution of space was of the two and three dimensional type. It means that it did not conform with the method of reflecting and preserving the data of the tangibly material bases of feeling. The objects stamped down by Sarian symbolized the initial form of their kind. The Sarianic composition of the 1910s represented the mental-imaginative synthesis of the data of immediate contemplation, the ideally modelized formation of reality.

It is true that in the still-lifes and landscapes of the post-1920s the relationship of planes and forms is also defined. But in contrast to the works of the 1910s, the space in them is purely three-dimensional and the colour, too, is looked upon in a far-reaching depth. If the colour in the pictures of the second period was depicted through abstraction as a value characterized by its absolutely independent notion, now it depended on the influence of the aerial perspective. This in itself shows to be a proof of actually conveying the data of man's everyday experience. And accordingly, on the canvas there emerges the idea of light coming from the exterior, the perspective gradations of colour. And hence, the composition is not depicted with strong demarcations. The colour and light show themselves to appear in unity with their material-objective basis, in a three-dimensional space, clothed with a veil of air.

Thus, the artist achieves a new purpose, that of showing Armenia «in her tangible existence».

That trend of naturalism is expressed by Sarian in the field of portraiture. Let us take, for instance, two of his most known works: «Garegin Levontian» (1912) and «Stepan Malkhasian» (1943). With exceptional skill the master offers the spectator their typical characteristics, exposes the peculiar features of the psychology and temper of each. In the first one, with all the typical-psychological sharp characterizations, man is looked upon as a «cosmogonic» mythical creature. While in the second, that same man is now being interpreted as an earthly, tangibly material human being.

* * *

So, then, beginning with the 1920s a change had taken place on the road of the creative evolution of the Master. He defied some of the starting points of principle of his works of the previous period. He attached himself more closely to the visible side of nature, reflecting it in its material-objective concreteness, with the «substantial» concept of the forms and hues. However, leaning thus on nature, Sarian did not depict its passive imitation. One can still observe in the art of the painter of this period, his tendency of being assimilated with and finding happiness in nature. «Man», says the Master, «is nature, and nature is eternal, that is, immortal».

A F T E R W O R D

In his youthful years, having announced that «nature is my home, my only consolation», Martiros Sarian advanced a specifically original cosmogonic-pantheistic philosophy which he developed during the course of his lifetime. That was a systematized and originally interpreted contemplation of a typically 20th century man, with its sources at certain points dipped into the early mythology, something seemingly unusual from the outside, but in essence modernistic. In a surprising similarity with Einstein, a man of his generation, Sarian searched in the universe «the kingdom of intelligence» and «the work of intelligence». This was not a sign of a blind religious faith. Nor an experiment assessing the idea of God («the Creator is nature itself», says Sarian). Under the notion of «Intelligence» they were both looking for the logics of existence, the metaphysical power and the mystery of the uninterrupted self-revelation of the universe. The one

in his status of a scientist, the other as an artist revealed and confirmed in their own way the inner self-organization of nature, the indivisible order governing phenomena, and the struggle and harmony of the contradictions existing therein.

And in accordance with it, Sarian created his art endowed with the enigmatic power of self-radiation, securing an honourable place alongside the greatest masters of 20th century world painting.

And in conformity with the three basic periods of the painter's evolution, the cosmogonic-pantheistic contemplation, with its complex mediations and numerous aspects, obvious transformations and different stylistic-morphological principles, was revealed in his works bringing a new quality and value to the thousands of years old Armenian art.

I period (1904—1909). Through his studies of nature and by mastering the contributions of ancient Eastern culture and the newest achievements of French art, the young painter created a fantastic art representing the world rather as a general «cosmogonic-imaginative» vision, than an ordinary, tangible reality. It was something more of a «mythological» contemplation on nature, rather than its reflection, in its traditional sense. By showing a childishly simple and immediate attitude towards the objects and natural phenomena, Sarian, at the same time, rendered through painting, the embodiment of the

idea put forward by rationalism that «nature must be looked upon in its whole greatness»¹.

Thus he brought forward his «Tales and Dreams» which, with their expressive colouring, evince the ideas of the many-sided and mysterious development of nature, the primary unity of matter, feeling and thought, and the victory of virtue and freedom. And all these ideas, as they are, were absorbed with the joyful and sunny emotions, with the feeling of the continuity of life and happiness.

In catching sight of the «Tales and Dreams» the spectator is unperceptibly and spontaneously assimilated with the imaged visionary world in the form of a creature being born out of the universe and filled with the eternal harmony of nature.

II period (1910—1920). Sarian's art is already real in its motives, but abstract-contemplative in its depiction, and universal in its aspiration. During this period the painter organically synthesized the morphological principles of the heritage left behind by Armenian miniature art and frescos, architecture, Gauguin, Van-Gogh, Cézanne, and created a new stylistic unity, the Sarianic one. In bringing about on the canvas this unity symbolizing his artistic individuality, he looked upon the visible world as an ideal complex of pre-existing symbols, excluding the passing impressions obtained from daily experience and the positive obviousness of the object. He work-

¹ «Мысли Паскаля», СПб., 1843, стр. 93.

ed out a geometric system of chromatic-plastic solids which is looked upon by the spectator as a contemplative picture-reality. This involved an over-strained inter-relationship of the eternally static harmony of the universe and the eternally dynamic struggle symbolizing the equilibrated dialectics of the Sarianic burning passion and strictly simple quietness, the free flow of feelings and restrained reasoning. The idea expressed by Kant, that the beautiful thing in nature is the beautiful object, while in art it is the beautiful notion concerning the object, is often regarded as the philosophic generalization of «idealization proper to art»². However, it is known that in the 1870s—1900s the idea of the beautiful thing and that of art were ultimately identified and offered the possibility of elucidating and interpreting that formula in a somewhat different aspect. Beginning with the impressionists, the activity of self-expression of the artist was centred on the chromatic-plastic depiction of the image itself, independently of the classic approach or something of the same kind of the «physical» ideal of the «beautiful» thing. In this sense, the last thirty years of the 19th century was «a period of struggle waged for the autonomy of art». While the 20th century painters brought that same struggle to its final victory, converting the consciousness of «autonomy» inherited by their predecessors into a

² Л. Вентури, От Мане до Лотрека, М., 1958, стр. 118.

compulsory esthetic principle of depiction. Furthermore, on the basis of this principle they put forward a new one which may be characterized as «the breaking away from reality». And the solid testimony of this principle are the works created by Sarian in the 1910s. The elucidation of the esthetic thought of the painter in this period has shown that he looked upon the «beautiful image» from the position of absolute independence from art, taking up the notion of the «object» in its relative meaning only.

III period (1920—1972). Unlike the previous periods, Sarian now strives to attain the maximum concreteness and naturalism of the image by reproducing reality in its material and objective features, in the substantive conception of colour and form. However, leaning heavily on nature, the painter does not depict its passive imitation. Though it is equally true that Sarian's cosmogonic contemplation is not manifested with the strength, volume and depth expressed in the works of the previous periods. Besides, it is no longer used as a philosophic principle of reflecting and interpreting nature and life. Nevertheless, in the works of this last period of his evolution he embodies, as well, the idea of the closeness of both the land and the thinking creature. Through them Sarian stirs up the love and amazement towards the motherland of his people. The spectator, he says, would hardly get anything out of those pictures «in which there is not the feeling of the land, and not the nameless land, but the one which

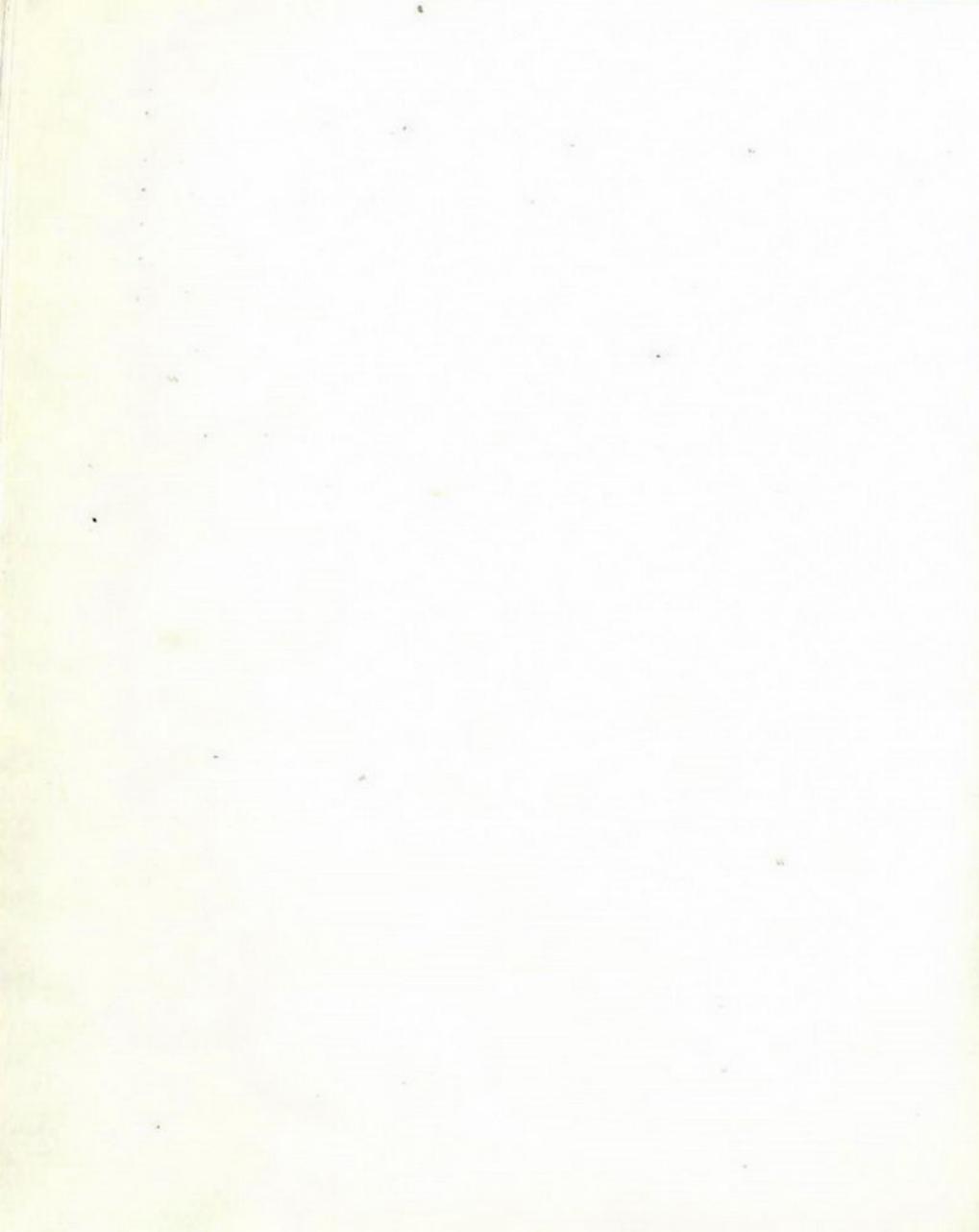
is called motherland. Love towards the motherland works a real miracle, it makes orchards blossom even on stones. Through the whole of my creative work I have been striving to express my amazement towards my motherland and tell the people to preserve the land, the most valuable thing left to us from our forefathers»³.

And now, which is the common feature linking those three periods in Sarian's creative work?

One of the characteristic features of the centuries-old Armenian art is the expressive monumentalism and epic pathos. And that is understandable. The everlasting and unrelenting necessity of struggling against the conquests and assimilative policy of the imperial powers, against the invasions of all types of foreign hordes has endowed the scanty Armenian people with a titanic activity. Its struggle waged for freedom and independence was in itself an epic-monumental event. And accordingly, the Armenian spiritual genius manifested itself with the same features, and passing from one generation to another, it found its reflection in the art of Sarian. And if one tries to look for names in the past history of Armenian culture, one will notice that Sarian is the worthy follower of Grigor Narekatsi and Toros Roslin. Irrespective of all their evident differences, the characteristic feature for the three is, on the one hand, the spontaneous, violent storm

³ «Правда», 1965, 22 октября.

of emotion, and the restricting rationalism, on the other. It represents a concordance of opposite trends being manifested with a ceremonial pathos in their art. And with all the subtlety of their effusions all three, Narekatsi, Roslin and Sarian do not give way to any confined-intimate lyrism which is alien to them. Their self-expression is imbued with enormous «epic» aspiration and titanic strength.



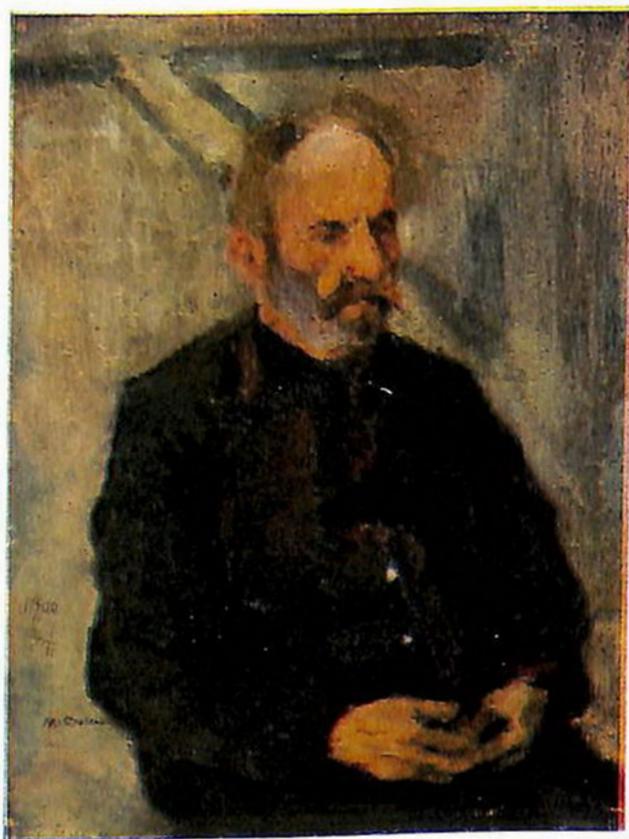
ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
ILLUSTRATIONS

1

Դիմանկար 1900 թ.

Портрет.

A portrait



2

Մաքրավանք, 1902 թ.
Макраванк.
Makravank.



3

«Հերիաթմեր ու երազմեր» շարքից, 1904 թ.
Из серии «Сказки и сны».

From the series «Tales and Dreams».

4

«Հերիաթմեր ու երազմեր» շարքից, 1906 թ.
Из серии «Сказки и сны».

From the series «Tales and Dreams».



«Հերիաթելք ու երազելք» շարքից, 1905 թ.
Из серии «Сказки и сны».
From the series «Tales and Dreams».



6

«Հերիաքներ ու երազներ» շարքից, 1907 թ.
Из серии «Сказки и сны».

From the series «Tales and Dreams».



«Հերիայթներ ու երազներ» շարքից, 1908 թ.
Из серии «Сказки и сны».
From the series «Tales and Dreams».



Бордигибеков, 1909 г.
Шакалы.
Jackals.

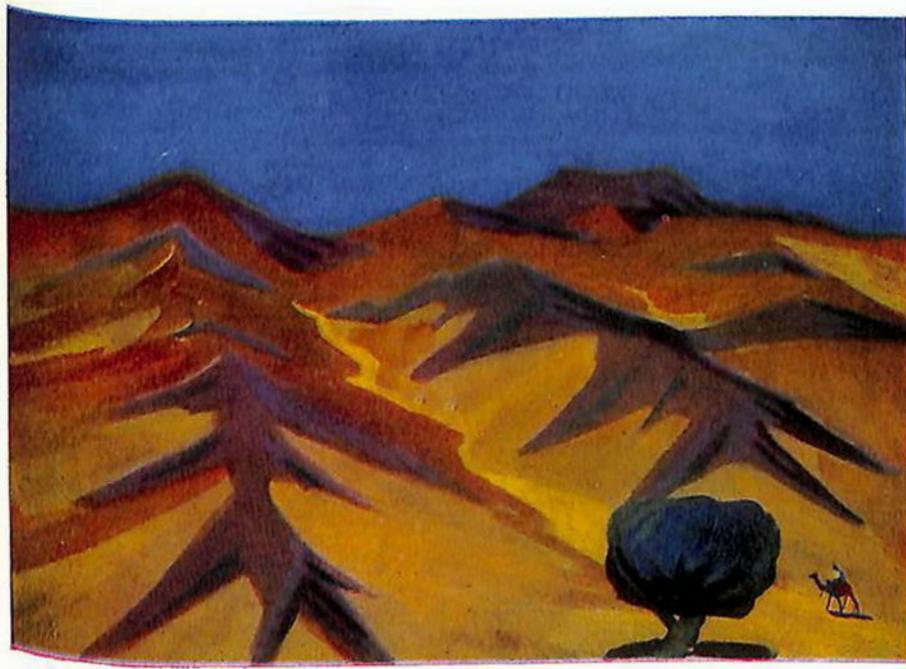


9

Բնանկար, 1911 թ.

Пейзаж.

A landscape.



10

Բանաններ, 1911 թ.

Бананы.

Bananas.



1

2

11

Եգիպտական դիմանկար, 1911 թ.

Египетские маски.

Egyptian Masks.

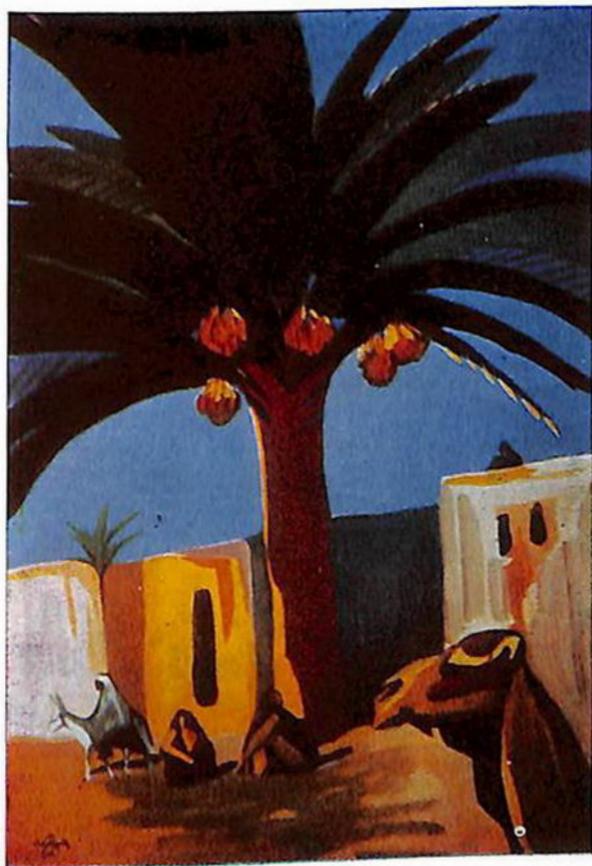


12

Փլտնիկան արմավեճի, 1911 թ.

Финиковая пальма.

Date-Palm.



13

Նատյուրմորտ, 1912 թ.

Натюрморт.

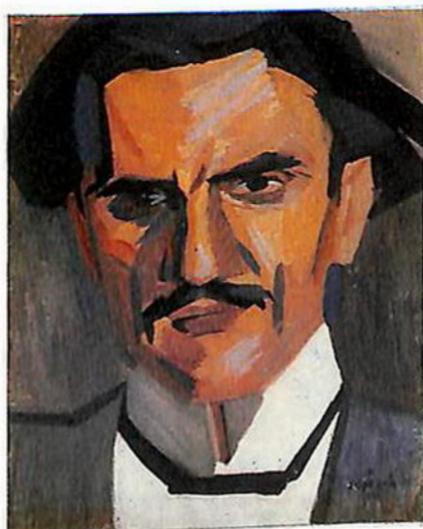
A Still-life.

14

Գարեգին Լևոնյանի դիմանկարը, 1912 թ.

Портрет Гарегина Левоняна.

Garegin Levonian's Portrait.



о

15

Քաղաքի ծաղիկներ, 1914 թ.

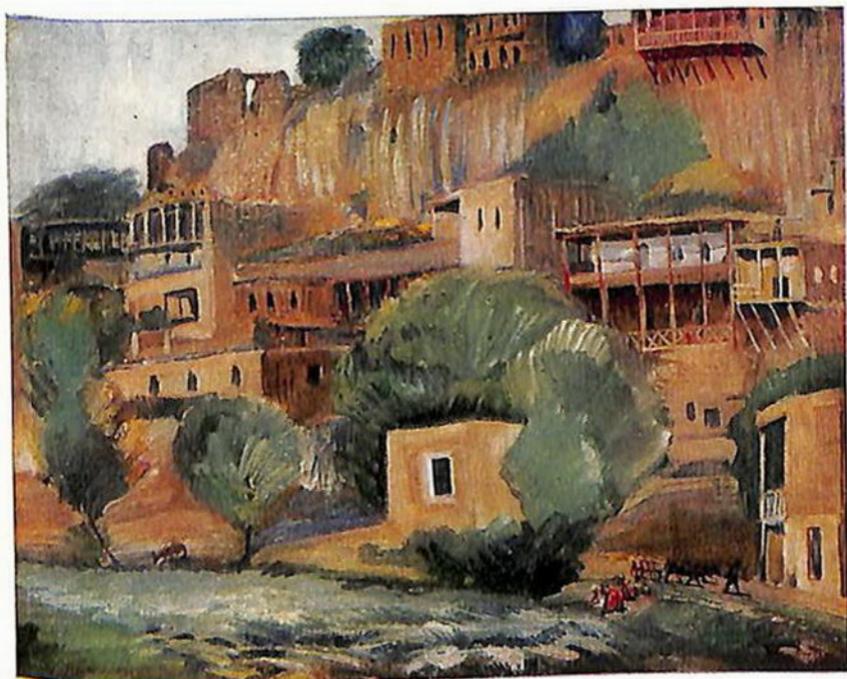
Цветы.

Kalaki Flowers,



16

Զանգսկի ափը, 1930 թ.
Берег реки Зангы.
The Zangu River Bank.



17

Երևանի կամուրջը, 1930 թ.

Мост в Ереване.

The Bridge of Yerevan.



18

‘Նատյուրմորտ, 1930 թ.

Натюрморт.

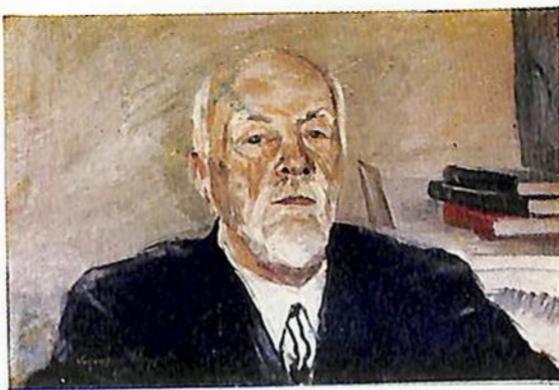
A Still-life.

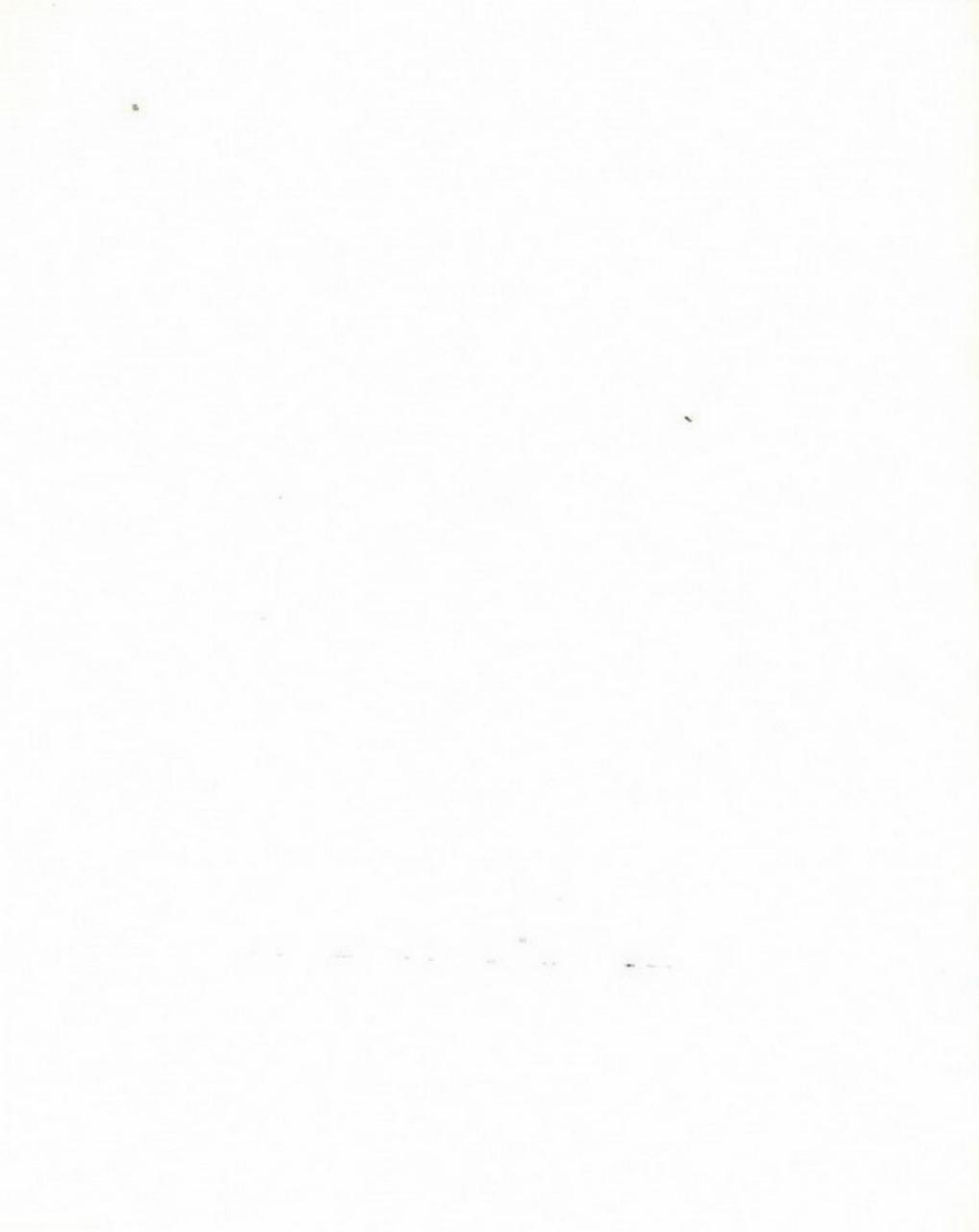
19

Ստեփանոս Մալխասյանի դիմանկարը, 1943 թ.

Портрет Степаноса Малхасяна.

Stepan Malkhasian's Portrait.





ՀԱՎԵԼՎԱԾ
ПРИЛОЖЕНИЕ
ADDENDUM

ՍԱՐԵԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՌՈՏ
ՏԱՐԵԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1880** Մնվել է փետրվարի 28-ին, նոր Նախիջևան քաղաքում (այժմ՝ Դոնի Ռոստով), Հյուսն վարպետի ընտանիքում: Հայրը՝ Սարգիս Սարյան, մայրը՝ Ռուտինե Զիլինդիրյան: Նկարչի նախնիները եղել են Անիի բաղրամացիներ, որ զաղթել են Ղրիմ և մասնակցել տեղի հայկական զաղթօչախի Հիմնադրմանը: Ապա նրանց շառավիղները Ղրիմից զաղթել են մերձակովյան տափաստան՝ այստեղ ևս զառնալով՝ նոր Նախիջևանի հայկական զաղութիւնուղման մասնակիցներ: Մարտիրոսը ծնողների ինը զավակներից յոթերորդն էր: Մանկությունն անց է կացրել քաղաքից ոչ հեռու իրենց ագարակում:
- 1895** Ավարտում է նոր Նախիջևանի հանրակրթական երկնգվաճան (հայերեն, ռուսերեն) ուսումնարանը: Մառայության է անցնում տեղի՝ «թերթերի և ամսագրերի բաժանորդագրության բաղաքային գրասենյակում»:
- Նկարիու առաջին փորձերն է անում: Հետաքրքիր է, որ առաջին իսկ փորձերից նկարել է բնականից: «Բնորդները» եղել են գրասենյակի ծառայողներն ու հաճախորդները, որոնց թաքոն, շատ արագ և շափազանց նման նկարի է հենց աշխատանքի ժամերին:
- 1897** «Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի» նոր Նախիջևանցի սան Հմայակ Արծաթանյանի ղեկավարությամբ մասնագիտական նախնական գիտելիքներ սուանալով, հանձնում է բննությունները և ընդունվում նույն ուսումնարանի գեղանկարչության բաժինը:

1900—1902 Ամառային արձակուրդներին ճամփորդում է գեղի հարավ, Հայաստան՝ ուսանող-ճարտարապետ Գևորգ Միանարյանի հետ:

Միջնադարի հայոց ծաղկուն մայրաքաղաք և իր նախնիների ծննդավայր Անիում ծանօթանում է պեղումներ կատարող արշավախմբի զեկավար Նիկողայոս Մատի, ճարտարապետության պատմաբան Թորոս Թորամանյանի հետ: Այս ծանօթությունը հետագայում վերածվեց մտերիմ բարեկամության:

Ճամփորդության ընթացքում Սարյանը հափշտակությամբ ուսումնասիրում է Հայրենի բնությունը, ժողովրդի նիստուկացը, նրա ստեղծած մշակույթը, ճարտարապետության, քանդակագործության, որմնանկարչության, մանրանկարչության և դեկորատիվ կիրառական արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններ:

Վերադարձին, որաց օդի» պայմաններում արած էտյուդներով մասնակցում է արտապասարանական աշխատանքների ուսանողական ցուցահանդեսներին՝ արժանանալով թե՛ ընկերների, թե՛ ուսուցիչների խրախուսանքին:

1903 Ավարառում է «Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի» հիմնական դասընթացը և ընդունվում նույն հաստատությանը կից «Թիմանկարի արվեստանոցը», որը ղեկավարում էին ժամանակի ոսւասկան գեղանկարչության ճանաշված վարպետներ Վալենտին Սերովը և Կոստանտին Կորովինը: Այստեղ մոտ երկու տարի լարված աշխատելով, երիտասարդ նկարիչը հարստացնում է պլաստիկ անառոմիացի, գծանկարի, հեռանկարի ասպարեզներում ձեռք բերած իր գիտելիքները:

Կորովինի և Սերովի արվեստանոցում ուսումնառությունը Սարյանի համար ունեցավ, նաև, մի այլ կարևոր նշանակություն: Ուսուցիչները նրան օրինակ ծառայեցին իրեն իսկական հայրենասիրներ, քաղաքացիական-բարոյական մաքուր խղճի տեր մարդիկ և կյանքի ու արվեստի մեջ նորի, առաջադիմականի չերմ պաշտպաններ:

Ճամփորդություն Հայաստան՝ լուսական և Շիրակի շրջանները: Շարունակում է Հայրենի բնության ու արվեստի ուսումնասիրությունը՝ բավարարություն տալով իր ստեղծագործական անհագ որոնումնե-

թին և կատարելով ժամանակի գեղադիտական առաջադեմ տեսնդենցներին համահնչուն սեփական ոճի ստեղծման առաջինք քայլերը: Արևով ողողված հայրենի լեռների ու հովիտների, անդնդախոր կիրճների ու կանաչ անտառների անմիջական զննումով, որինանկարչության ու մանրանկարչության սկզբունքների յուրացմամբ նա իր համար պարզում է անխառն գուշներով լույսը և ստվերը փոխհարաբերելու, հնչեղ երանքները ուժգնորեն հակադրելու և ներդաշնակորեն համագեկու, պատկերի տարրեր պլանները համասար պարզորդությամբ ցուցաբերելու մի շարք կարևոր գաղտնիքներ:

Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Ենինիական) ծանոթանում է Ավետիք իսահակյանի հետ, որ հետագայում վերածվեց մտերիմ ընկերության:

Ծամփորդություն Վրաստան: Մոտիկից ծանոթանում է թիֆլիսահայ մտավորականության հետ:

1906 Ծանոթություն ֆրանսիական նոր և նորագույն շրջանի գեղանկարչությանը՝ ըստ Սերգեյ Շոլովինի հարուստ հավաքածուի և «Յօլոտու րոս» ամսագրի ցուցահանդեսների: «Մանեի, Մոնեի, Ռենուարի, Վան-Գոգի, Գոգհնի, Սեղանի երկերի ի մոտու ուսումնասիրությունը նրան ավելի ևս համոզում է իր ստեղծագործական որոնումների ու նորարարական ձգտումների ճշմարտացիության մեջ:

1907 Մասնակցում է «Գոլուբայ րօզա»-ի կազմակերպված ցուցահանդեսին: Ներկայացնում է իր «Հերթաթներն ու երազները» ֆանտաստիկ պատկերների մեծ շարքը, որն ամենայն հստակությամբ վեր է հանում Սարյանի արտիստական անհատականության մի քանի էական կողմերը, նրա պոետիկայի ու տեխնիկայի սպեցիֆիկ-սարյանական գծերը:

Քննադատությունը և արվեստասեր հասարակայնությունը շին ընդունում այդ գործերը: Բայց Սերովը հպարտանում է երիտասարդ նկարչի ստեղծագործական առաջընթացով և խրախուսում նրա նորարարական ձգտումները: Բարոյական աջակցություն է ստանում ընկերներից՝ Պալել Կուտնեցովից, Պետրով-Վոդկինից, Պյոտր Կոնչալովսկուց, գրական, երաժշտական, թատրոնական աշխարհի մի շարք

առաջադեմ ներկայացուցիչներից, որոնց հոգեհարազատ էր ուշեղիաթների ու երազների» նորարարական ողին:

Մանոթություն Վահան Տերյանի, Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, Բոժանսու Մելիքյանի հետ, որոնք դառնում են նրա անբաժան ընկերը: Խոր հայրենասիրությամբ տոգորված այս երիտասարդների հետ հաստատած մտերմությունը Սարյանին է'լ ավելի է կապում իր ժողովրդի ճակատազրի ու նրա մշակույթի հետ:

1909 Ճամփորդություն Հյուսիսային Կովկաս Նկարչին հետաքրքրում է, հատկապես, անդի բնությունը, այդ բազմազգ երկրամասի ժողովուրդների տիպաժն ու տարազը, նիստակացը, կիրառական արվեստը: Իրեւ արդյունք՝ Մոսկվա է տանում գրառումների, էտյուգների ու ճեպանկարների մի քանի ալրոմներ: Նկարում է «Վազող շունը» և «Բորենիներ» պատկերները, որոնք անցման օղակ են հանդիսանում «Հերիաթներից ու երազներից» դեպի 1910 թվականների ստեղծագործության ոճական սկզբունքները:

Մանոթություն Ալեքսեյ Տոլստոյի հետ, որը հետագայում վերածվում է բարեկամության:

1910 Ճամփորդություն Թուրքիա (Կոստանդնուպոլիս): Վերադառնալով Մոսկվա, մասնակցում է «Мир искусства», «Союз русских художников», «Московское товарищество художников», «Петербургское общество художников» ընկերությունների ցուցահանդեսին: Սարյանը լայն ընդունելության է արժանանում:

Առաջին անգամ նրա «Գլոցինիաներ», «Մրգեղինի կրակի», «Փողոց Կոստանդնուպոլսում» նկարները գնում է Տրեսյակովյան պատկերասրահը: Դա ոչ միայն Սարյանի, այլև ողջ մոսկովյան առաջադեմ երիտասարդության հաղթանակն էր, այն երիտասարդության, որը բախտորոշ դեր կտարեց արդիական դեղարվեստական մտածողության սկզբնավորման և զարգացման ասպարեզում:

Մանոթություն ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանի հետ, որ վերածվում է մտերիմ ընկերության:

1911 Ճամփորդություն Եղիպատոս: Երիտասարդ նկարչին գրավում է եղիպատական արվեստի ոճական կուռ միասնությունը, վեհ մոնումեն-

տալիզմն ու ձեկի պարզությունը: Եզիսպոսի քանդակագործությունը, որմնանկարչությունն ու ճարտարապետությունը Սարյանը ընկալում է իրեւ Հավերժանալու մարդկային ձգտման կենդանի մարմնացում: Եզիսպոսում կատարած մի շարք գործեր գնեցին Ռուսաստանի խոշոր թանգարանները և անհատ մեկնասաներ:

- 1913 Ուղերջում է Պարսկաստան՝ Բաքու—Էնզիլի—Թեհրան գծով: Արեւալան վաղեմի ավանդները պահած այս երկրի կյանքն ու կենցաղը, ծանրթությունը պարսկական մանրանկարչության հետ. առաջ նյութ ու ներշնչանքի նոր աղբյուր հանդիսացան Սարյանի համար: Տեղում և ըստ ստացած տպավորությունների՝ Մուկվայում, ստեղծեց դիմանկարների, կենցաղային պատկերների, նաև յուրմորտերի ու բնակարների «պարսկական շարքը»:

Լուս է տեսնում առաջին նշանակալից հոդվածը Սարյանի արվեստի մասին («ԱՊՈԼԼՈՆ», 1913, № 9): Հեղինակը՝ Մաքսիմիլիան Վուլշինը, բնութագրում է նկարչի ստեղծագործության մի քանի կարելոր կողմերը, ընդգծում նրա արվեստի ազգային հատկանիշը, բացայսում Արևելքի և Արևմուտքի գեղարվեստական ավանդների սարյանական սինթեզը, նրա գործերի ձեկի ու բովանդակության ներդաշնակության հարցերը: Հետաքրքրի են նկարչի տեխնիկայի վերաբերյալ հեղինակի կատարած դիտարկումները, առանձին երկերի արժեքավորումն ու բնութագրումը: Ճիշտ է, հոդվածում կան նաև սխալ և մեր օրերի համար հնացած մտքեր ու տեսակետներ, բայց այն նկարչի մասին եղած գրականության լավագույն էջերից է:

- 1914 Առաջին համաշխարհային պատերազմ:

- 1915 Մեծ եղեռն, Աշխատում է «Հայերին օգնող մոսկովյան կոմիտեում»: Իր ժողովրդի բնաշնչման ահը սրտում մեկնում է՝ էցմիածին՝ թուրքական սրբից հալածական հայ գաղթականներին տեղում օգնություն ցուց տալու համար: Հովհաննես Բումանյանի, Գարեգին Հովսեփյանի և հայրենասեր այլ մտավորականների հետ, մոլեգնող համաճարակի պայմաններում կյանքը վտանգի ենթարկելով, բոլոր շանքերը գործադրում է Ռուսահայաստանում ապաստանած հայ գաղ-

Յականների վերջին մնացորդներին մահվան ճանկերից խլելու համար:

Անքուն դիշեների հետևանքով և տեսածի ծանր տպավորությունների տակ հոգեկան ցնցում է ստանում: Հովհաննես Թումանյանի հանձնարարությամբ նրան տեղափոխում են Թիֆլիս՝ հիվանդանոց:

1916 Փոքր ինչ կազուրվելուց հետո, Վարդգես Սուրենյանցի, Փանոս Թէրելմելզյանի, Եղիշե Թագեռոսյանի և այլոց հետ մասնակցում է «Հայ նկարիչների միության» ստեղծմանը Թիֆլիսում:

Ամուսնում է Ղազարոս Աղայանի դստեր՝ Լուսիկ Աղայանի հետ: Մեկնում է Մոսկվա: Մասնակցում է Վալերի Բրյուսովի «Պօջան Արմենի» նշանավոր ժողովածուի ստեղծման աշխատանքներին: Վերադառնում է Թիֆլիս:

1917 Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխություն: Քաղաքացիական պատերազմ:

Մնվում է ավագ որդին՝ Սարգիսը (Սարիկ): Բնտանիքով տեղափոխվում է նոր Նախիչևնա, մոր մոտ:

1920 Սովորական կարգերի հաստատումը Հայաստանում: Մնվում է երկրորդ որդին՝ Ղազարոսը (Զարիկ):

1921 Տեղափոխվում է Հայաստան և մշտական բնակություն հաստատում երևանում: Նշանակվում է հանրապետությունում նոր կազմակերպվող «Հայաստանի պետական թանգարանի» վարիչ: Այսուհետեւ եռանդուն մասնակցում է երկրի կուլտուրական շինարարության աշխատանքներին, «Հնությունների պահպանման կոմիտեի», «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների միության», «Երևանի գեղարվեստական ուսումնարանի» կազմակերպմանը և այլ ձեռնարկումներին:

Սարյանի համար սկսվում է բեղմնավոր կյանքի մի նոր շրջան: Աշխարհի տարրեր վայրերից հայրենիք վերադարձած մեծ գիտնականների (Հրաչյա Աճառյան, Մանուկ Արելյան, Գրիգոր Ղափանցյան, Ստեփան Մալխասյան, Հակոբ Մանանդյան և ուրիշներ), արվեստագետների (Ալեքսանդր Թամանյան, Վահրամ Փափազյան,

Հրաշյա Ներսիսյան, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Հակոբ Կոչոյան, Հայկանուշ Գանիելյան, Արուս Ռոկանյան և որիշներ), զրողների (Եղիշե Զարեհնց, Վահան Թոթովինց, Ակսել Բակոնց և որիշներ) հետ միասին Սարյանը լծվում է նորագույն շըրտանի հայ մշակույթի ստեղծման գործին:

- 1923 Նկարում է Հայաստանի պետական դրամատիկական թատրոնի վարագույրը և արտիստ-արտիստուճիների դիմանկարների շարքը:
Ընտրվում է «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների միության» առաջին նախագահ՝
1924 Դորձուղում է Վենետիկի՝ մասնակցելու Իրենալի միջազգային 14-րդ ցուցահանդեսին: Նրա գործերը բարձր է գնահատում իտալական մամուլը: Վենետիկում ապրող Ավետիք Խոահակյանը ոգեշունչ հոդված է հրապարակում ընկերոջ նկարների մասին:
Մոտիկից ծանոթանում է Ֆլորենցիայի, Վենետիկի, Հռոմի թանգարանների հավաքածուներին: Ուժեղ տպավորություն է ստանում անտիկ արվեստի հուշարձաններից և Վերածննդի վարպետների երկերից՝ առանձնապես գնահատելով նրանցում մարմնավորված խոր հումանիզմը:
1926 Ստանում է Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական նկարչի կոչում:
Գործուղում է Փարիզ: Կապեր է հաստատում ֆրանսահայ մտավորականների հետ: Ռւսունասիրում է Լուվրի և մյուս թանգարանների հավաքածուները: Հատուկ ուշադրություն է նվիրում իմպրեսիոնիստներին և պոստիմպրեսիոնիստներին:
Հիսուսում է Ռենուարի ստեղծագործությունների հետմահու մեծ ցուցահանդեսով:
- 1928 Արշակ Զոպանյանի, Էդգար Շահինի, Հակոբ Գյուրջյանի հորդուրանքը և նրանց օգնությամբ կազմակերպում է անհատական ցուցահանդես Փարիզում, Ժերարի սրահում (ցուցադրված նկարների թիվը՝ 36):
Վերադառնում է Հայրենիք:

Կոստանդնուպոլսի նալվահանգստում հրդեհ է առաջանում «Ֆրիժի»
նավի վրա, որը տեղափոխում էր փարիզյան ցուցահանդեսի գործե-
րը: Այրվում են բոլոր նկարները: Փրկվում են մի երկուսը միայն,
որոնք ցուցահանդեսից վաճառվել էին Փարիզում:

Մանոթություն Մարսիմ Գորկու հետ Երևանում:

- 1936 Անհատական ցուցահանդես Մոսկվայում: Պարզեատրվում է «Պատ-
վո նշան» շքանշանով:
- 1937 Փարիզում բացված համաշխարհային ցուցահանդեսի ՍՍՀՄ-ի տա-
ղավարի գեկորատիվ պանոյի համար ստանում է Մեծ մրցանակ
(Grand prix):
- 1939 Մանոթություն և բարեկամության հաստատում Պյոտր Կապիցայի,
Մերգել Էլզենշտեյնի, Իլիա Էրենբուրգի, Վլադիմիր Ֆավորսկու հետ:
- 1941 Արժանանում է Պետական մրցանակի՝ հայ արվեստի և գրականու-
թյան առաջին տասնօրյակին (1939) Մոսկվայում ցուցադրված Ալ-
Սուբենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի ձեավորման համար:
Հայրենական մեծ պատերազմ:
- 1945 «Երևանի գեղարվեստական ինստիտուտի» հիմնադրումը: Պրոֆե-
սոր ինստիտուտում:
Պարգևատրվում է Լևինի շքանշանով:
- 1946 Բնտրվում է ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի դեպուտատ (2-րդ գումա-
րում):
Բնտրվում է ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ:
- 1950 Բնտրվում է ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի դեպուտատ (3-րդ գումա-
րում):
Պարգևատրվում է Լևինի շքանշանով:
- 1954 Բնտրվում է ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի դեպուտատ (4-րդ գումա-
րում):

- 1955 Մննդյան 75-ամյակի նշումը:
Անհատական մեծ ցուցահանդես Երևանում:
- 1956 Անհատական ցուցահանդեսներ Մոսկվայում և Լենինգրադում:
Հայ գրականության և արվեստի երկրորդ տասնօրյակը Մոսկվայում:
- 1957 Խ. Խսայանի և Ա. Միրզոյանի հետ միասին ձևավորում է Արմեն Տիգրանյանի «Դալիթ Բեկ» օպերան:
- Եղուարդո ղը Ֆիլիպպոյի «Ֆիլումենա Մարտուրանո» պիեսի ձեռվավորումը Մոսկվայի Եվգենի Վախիտանդովի անվան թատրոնի համար:
- Բնարվում է Հայկական ՍՍՀ դիտությունների ակադեմիայի իսկական անդամ:
- 1958 Հյուրընկարվելով Վիկտոր Համբարձումյանի՝ Բյուրականի ամառանոցում, նկարում է «Բյուրականյան բնանկարների» մեծ շարքը, որը հատուկ տեղ է գրավում վերջին տասնամյակների նրա ստեղծագործության մեջ:
- 1960 Մննդյան 80-ամյակի առթիվ ստանում է ՍՍՀՄ ժողովրդական նկարչի կոչում:
- 1961 «Իմ հայրենիքը» նկարաշարի համար ստանում է Լենինյան մըրցանակ:
Հանդիպում Ուիլյամ Սարոյանի հետ Երևանում:
- 1965 Ստանում է Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում,
Անհատական ցուցահանդեսներ Երևանում և Մոսկվայում:
- 1966 Ստանում է Հայկական ՍՍՀ Պետական մրցանակ:
Անհատական ցուցահանդեսներ Զեխոսլովակիայում, ԳԴՀ-ում,
Իռումինիայում:

Հրապարակում է իր մեմուարների առաջին գիրքը՝ «Դրառումներ
իմ կյանքից» վերնագրով, որն ընդգրկում է վաղ մանկությունից
մինչև 1928 թվականը:

- 1967 Բացվում է «Սարյան թանգարանը»:
Անհատական ցուցահանդես Հունգարիայում:
- 1968 Անհատական ցուցահանդես Երևանում, Խարկովում:
- 1969 Անհատական ցուցահանդես Վոլգոգրադում, Գոնի Ռոստովում:
- 1970 Անհատական ցուցահանդես Կիևում: Գրաֆիկական աշխատանքների
մեջ ցուցահանդես Երևանում:
- 1971 Անհատական ցուցահանդես Օդեսայում:
- 1972 Գրաֆիկական աշխատանքների մեջ ցուցահանդես Մոսկվայում,
Լենինգրադում:
Մայիսի 5-ին վախճանվեց Երևանում:

КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ САРЬЯНА

- 1880 Родился 28 февраля в семье плотника в городе Нахичевани-на-Дону. Был седьмым из девяти детей. Отец—Саргис Сарьян, мать—Устинэ Чилингириян. Детство провел на хуторе недалеко от города.
- 1895 Кончает общеобразовательное армяно-русское училище Нахичевани. Поступает служить в городскую контору по подписке на газеты и журналы.
Пробует силы в рисовании.
- 1897 После предварительных занятий с Амаяком Арцатбаняном—ростовским питомцем Московского училища живописи, ваяния и зодчества—успешно сдает экзамены и поступает в то же училище.
- 1900—1902. В период летних каникул вместе со студентом-архитектором Геворгом Миансаряном путешествует по Кавказу и Армении.

В Ани, некогда цветущей столице средневековой Армении, на родине своих предков, знакомится с историком архитектуры Торосом Тораманяном—одним из сотрудников в группе академика Н. Марра, проводившей там раскопки.

Во время скитаний по Армении Сарьян жадно изучает природу, уклад жизни родного народа и созданную им культуру:

памятники архитектуры, фреску, миниатюру, скульптуру и т. д. Таким путем он раскрывает для себя некоторые тайны цвета и формы.

- 1903 Кончает Московское училище живописи, ваяния и зодчества и на полтора года поступает в портретную мастерскую при том же училище, руководимую крупнейшими мастерами русской живописи В. Серовым и К. Коровиным.

Очередное путешествие по Армении. В Александрополе (ныне Ленинакан) знакомится с Аветиком Исаакяном.

- 1906 Знакомится с новой и новейшей французской живописью по собранию тонкого знатока искусства, коллекционера Сергея Шукина и выставкам журнала «Золотое руно».

- 1907 Участвует в выставке «Голубая роза» с циклом фантастических работ «Сказки и сны». Критика и широкая публика этих работ не принимают, однако Серов приветствует новаторские устремления своего ученика.

Знакомится с Вааном Теряном, Александром Мясникяном, Романосом Меликяном.

- 1909 Путешествует по Северному Кавказу. Художника особенно интересуют природа, типаж и костюм, прикладное искусство этого многонационального края. Результат—привезенные в Москву альбомы с зарисовками, этюдами и набросками.

Знакомится с Алексеем Толстым.

- 1910 Поездка в Турцию (Константинополь). По возвращении принимает участие в выставках «Мира искусства», «Союза русских художников», «Московского товарищества художников», «Петербургского товарищества художников». Искусство Сарьяна удостаивается широкого признания. Впервые его

работы («Глицинии», «Фруктовая лавка», «Улица в Константинополе») покупаются Третьяковской галереей.

Знакомится с архитектором Александром Таманяном.

- 1911 Путешествие в Египет. Молодого художника пленяет стилевое единство памятников египетского искусства, их величественный монументализм и лаконизм формы.

Ряд выполненных в Египте работ приобрели крупные музеи России и отдельные коллекционеры.

- 1913 Поездка в Персию. Изучает жизнь и древнее искусство страны. На месте и уже в Москве пишет жанровые картины, натюрморты и серию пейзажей на персидские темы. В 8-ом номере журнала «Аполлон» появляется статья Волошина «М. Сарьян». В своей обширной статье критик характеризует некоторые стороны сарьяновского мышления, подчеркивая национальную основу искусства художника.

- 1914 Первая мировая война.

- 1915 Геноцид армян в Турецкой Армении. Работает в «Московском комитете помощи армянам». Едет в Эчмиадзин—для оказания помощи беженцам. Вместе с Ованесом Туманяном, Гарегином Овсепяном, известным московским юмористом Ованесом Мамиконяном и многими другими передовыми армянскими интеллигентами в условиях свирепствующей эпидемии проводит большую работу по спасению беженцев.

- 1916 Едет в Тифлис. Женится на дочери писателя Газароса Агаяна—Лусик.

По инициативе художников Вардгеса Суреняцца, Фаноса Терлемезяна, Егише Тадевояна, писателя Александра Ширванзаде и других в Тифлисе создается «Общество армянских художников».

В Москве оформляет издаваемую под редакцией Валерия Брюсова антологию «Поэзия Армении».

- 1917 Великая Октябрьская социалистическая революция. Рождение сына—Саргиса (Сарика). Переезд к матери в Нахичевань.
- 1920 Рождение второго сына—Газароса (Зарика).
- 1921 С установлением Советской власти в Армении переезжает в Ереван. Назначается директором Государственного музея Армении. Включается в культурное строительство республики. Участвует в создании «Комитета по охране памятников архитектуры», «Союза работников изобразительного искусства Армении», Ереванского художественного училища.
- 1923 Создает занавес Государственного драматического театра Армении и пишет галерею портретов армянских артистов. Избирается первым председателем «Союза работников изобразительного искусства Армении».
- 1924 Командируется в Венецию. Участвует на 14-ой Биеннале. Живший в те годы в Венеции Аветик Исаакян публикует восторженную статью о его работах. Ближе знакомится с итальянским искусством в музеях Флоренции, Венеции, Рима.
- 1926 Удостаивается звания Народного художника Армянской ССР. Командируется в Париж. Изучает сокровища Лувра и других музеев. Особое внимание уделяет импрессионистам и постимпрессионистам. Посещает выставку работ Ренуара. Устанавливает связи как с французской, так и с проживающей в Париже армянской интеллигенцией.
- 1928 С помощью писателя Аршака Чопаняна, художника Эдгара

Шашна и скульптора Акопа Гюрджяна организует персональную выставку в Париже.

При пожаре на корабле «Фрижи» в Константинополе погибают все работы парижской выставки.

Знакомство с Максимом Горьким.

- 1936 Персональная выставка в Москве. Награждается орденом «Знак Почета».
- 1937 За декоративное панно павильона СССР на открывшейся в Париже международной выставке удостаивается Большого приза (Grand prix).
- 1939 Знакомится с Сергеем Эйзенштейном, Петром Капицей, Ильей Эренбургом, Владимиром Фаворским.
- 1941 Удостаивается Государственной премии за оформление оперы Ал. Спендиаряна «Алмас», показанной в Москве на первой декаде армянского искусства и литературы (1939).
Великая Отечественная война.
- 1945 При участии Сарьяна создается Ереванский художественный институт.
Награждается орденом Ленина.
- 1946 Избирается депутатом Верховного Совета СССР (второго созыва).
Избирается действительным членом Академии художеств СССР.
- 1950 Избирается депутатом Верховного Совета СССР (третьего созыва).
Награждается вторым орденом Ленина.

- 1954 Избирается депутатом Верховного Совета СССР (четвертого созыва).
- 1955 В связи с 75-летием организуется большая персональная выставка в Ереване.
- 1956 Персональные выставки в Москве и Ленинграде.
Ко второй декаде армянского искусства и литературы в Москве вместе с Х. Есаяном и А. Мирзояном оформляет оперу Армена Тиграняна «Давид-бек».
В театре имени Евгения Вахтангова в Москве оформляет постановку пьесы Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано».
Избирается действительным членом Академии наук Армянской ССР.
- 1957 На бюраканской даче Виктора Амбарцумяна пишет цикл работ «Бюраканские пейзажи», занимающий особое место в его творчестве последних двух десятилетий.
- 1958 Удостаивается Золотой медали международной выставки в Брюсселе.
- 1960 В связи с 80-летием со дня рождения присваивается звание Народного художника СССР.
- 1961 За цикл работ «Моя родина» присуждается Ленинская премия.
Встреча с Уильямом Сарояном в Ереване.
- 1965 Присвоение звания Героя Социалистического Труда. Большие персональные выставки в Ереване и Москве.
- 1966 Удостаивается Государственной премии Армянской ССР.
Издает первую книгу своих мемуаров «Записки из моей жизни».

- Персональная выставка в Чехословакии и ГДР.
Персональная выставка в «Русском музее» в Ленинграде.
- 1967 Открывается «Музей Сарьяна».
Персональная выставка в Венгрии.
- 1968 Персональная выставка в Ереване и Харькове.
- 1969 Персональная выставка в Волгограде и Ростове-на-Дону.
- 1970 Издание в переводе на русский язык первого тома мемуаров.
Персональная выставка в Ереване, посвященная 90-летию со дня рождения.
Персональная выставка в Киеве.
Выставка графических работ в Ереване.
- 1971 Персональная выставка в Одессе.
- 1972 Персональная выставка графических работ в Москве и Ленинграде.
Скончался 5 мая в Ереване.

SARIAN'S LIFE AND WORK

(Concise Chronology)

- 1880 He was born on February 28, in the town of Nor-Nakhichevan (Rostov-on-Don), in the family of a skilled carpenter. His father's name was Sarkis Sarian, his mother's Ustine Chilin-girian. The forefathers of the painter were inhabitants of Ani wherefrom they emigrated to the Crimea and participated in the work of founding the Armenian colony. Later, some of their kinsmen migrated from the Crimea to the near-by steppe of the Sea of Azov participating again in the foundation of the Armenian colony of Nor-Nakhichevan. Martiros was the seventh out of the nine children of the family. He spent his childhood at his parents' farm not far from the town.
- 1895 At the age of fifteen he finished the bi-lingual (Armenian and Russian) secondary school of Nor-Nakhichevan. He was given a job at the local town office as a subscription agent of papers and journals.
- He makes his first attempts in painting. It is interesting to note that his very first attempts were paintings of nature. The «Aborigines» were the workers and customers of the office, painted during working hours, secretly, swiftly and with great similarity.
- 1897 After attaining some primary knowledge under the tuto-
ship of Hmayak Artsatbanian of Nor-Nakhichevan, himself a

student of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, Sarian passes his entrance examinations and is admitted to the painting department of that same school.

1900—1902 During the summer vacations he travels to the South, to Armenia with the student-architect Gevork Miansarian.

In Ani, the medieval, prosperous Armenian capital-town and the birthplace of his forefathers, he makes acquaintance with Nocolaos Marr, who headed an expedition carrying out excavations, and Toros Toramanian, a specialist on history of architecture. In later years this first acquaintance grew into an intimate friendship.

During his travels, Sarian studies with the utmost ecstasy the nature of his country, the customs of the people, their culture, architecture, sculpture, frescos, miniature art and numerous monuments of decorative and applied art.

On his return to Moscow he participates in the student exhibitions of extra-mural works with his sketches done in the «open-air» and is warmly encouraged by both his school-mates and teachers.

1903 Finishes the basic courses of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture and is admitted to the «Portrait Studio» attached to that same school and headed by such well-known masters of Russian painting of that time as Valentin Serov and Konstantin Korovin. For almost two years working very hard the young painter enriches his knowledge in the field of plastic anatomy, picture drawing and perspective.

The studies at the studio of Serov and Korovin had another important significance for Sarian. The teachers served as an example of real patriotism, as people endowed with a clear moral conscience, and as ardent defenders of what was new and progressive in life and art.

In Armenia, he tours the districts of Lori and Shirak. Con-

tinues studying the nature and art of his motherland, giving satisfaction to his unquenchable creative searches and making the first steps of creating his own style in harmony with the esthetic, progressive tendencies of his time. Through his immediate studies of the mountains and plains, precipitous gorges and green forests of his motherland, and by mastering the principles of Armenian miniature art and frescos he discovers for himself a number of important secrets in correlating the light and shade with unmixed colours, in powerfully contrasting and harmoniously coordinating the sonorous hues, and in manifesting with an equal simplification the different planes of the picture.

In Alexandropole (present-day Leninakan) he gets acquainted with Avetik Issahakian with whom he later established a most intimate friendship.

He tours Georgia. Gets closely acquainted with the Armenian intellectuals in Tiflis.

1906 Acquaintance with the French painting of the new and most recent period through Sergei Shchukin's rich collection and the exhibitions of the «Zolotoye Roono» («Golden Fleece») journal. Closely studying the works of Manet, Monet, Renoire, Van-Gogh, Gauguin and Cézanne, he becomes more and more convinced of the truthfulness of his creative searches and innovative tendencies.

1907 Participates in the exhibitions organized by the «Golubaya Rosa» («Blue Rose»). He exhibits a long series of fantastic pictures of his «Tales and Dreams», which most clearly reveal some of the essential features of his own artistic individuality, the specific-Sarianic features of his poetics and techniques.

Criticism and a large part of the art-loving public refuted those works.

However Serov felt proud of the creative progress of the young painter and encouraged his innovative tendencies.

He also got moral encouragement from his friends Pavel Kuznetsov, Petrov-Vodkin, Pyotr Konchalovsky, and a number of progressive representatives of the theatre, literature and music, to whom the innovative spirit of the «Tales and Dreams» had revealed a great deal of intimacy.

Gets acquainted with Vahan Terian, Alexander Miasnikian, Romanos Melikian who later became his closest friends. The friendship linking him with those young ardent patriots makes Sarian more closely interested in the culture and fate of his people.

1909 Travels to the northern Caucasus. The painter is especially interested in its nature, in the customs, images and dresses and applied art of the multinational peoples of that territory. It results in a number of albums of drawings, notes, sketches and swiftly made pictures which he takes to Moscow. Paints the pictures of «The running dog» and «The jackals» which constitute a passing point from the «Tales and Dreams» to the stylistic principles of his creative work of the 1910s.

Acquaintance with Aleksei Tolstoy, which later grows into a close friendship.

1910 Travels to Turkey (Constantinople). Returns to Moscow, participates in the exhibitions of the following societies—«World of Art», «Society of the Russian Painters», «The Moscow Friendship Society of Artists» and «The Petersburg Society of Painters». Sarian's ability is fully appreciated.

For the first time the Tretyakov Picture Gallery buys his pictures of «Wistarias», «A Fruit Shop» and «A Street in Constantinople». That was a victory both for Sarian and the whole of the Moscow progressive youth who played a decisive role in the field of initiating and developing modern artistic thought.

Acquaintance with the architect Alexander Tamanian, which later grows into a close friendship.

1911 Travels to Egypt. The young painter is much attracted by the solid stylistic unity of Egyptian art, by its majestic monumentalism and simplicity of form. The sculpture, frescoes and architecture of Egypt is perceived by Sarian as a living embodiment of the human tendency of immortalization. A number of paintings brought from Egypt were bought by the big museums of Russia and individual patrons of art.

1913 Travels to Persia, by way of Baku-Enzeli-Teheran. The life and daily round of the people of this country still preserving its ancient Eastern traditions, his acquaintance with the Persian miniature art offered Sarian abundant raw material and a new source of inspiration.

There, on the spot, and through the impressions stamped in his mind, he created the «Persian Series» involving portraits, pictures of the daily round, still-lifes and landscapes.

The first important article is published on Sarian's art (*«Apollon»*, 1913, № 9).

The author of the article Maximilian Voloshin characterizes a number of the important features of the painter, underlines the national feature of his art, elucidates the questions concerning the Sarianic synthesis of the artistic contributions of the East and West and the harmony of form and contents of his works. Of special interest are the remarks on the appreciation and characterization of some of his works which he specially singles out. True, that one can find some incorrect and hackneyed opinions and view-points, but it may be considered as one of the best articles written about the painter.

1914 The First World War.

1915 The Great Armenian Genocide.

He is at work at the «Moscow Committee to Aid Armenians». With terror in his heart at seeing the annihilation of his people, he goes to Etchmiadzin to help on the spot the Armenians.

ian refugees who escaped from the Turkish massacres. Together with Hovhannes Toumanian, Garegin Hovsepian and many other patriotic intellectuals, endangering his life under conditions of a terribly raging epidemic, he does everything in his powers to save from the desolation and clutches of death the lives of those last remnants of refugees who had found shelter in the Russian part of Armenia.

As a result of the sleepless nights and under the heavy impressions of the horrific scenes witnessed by him, his nerves break down. Hovhannes Toumanian gives orders to transfer him to a Tiflis hospital for treatment.

1916 Recovering fairly enough from his illness, he joins Vartges Sureniants, Panos Terlemezian, Eghishe Tadevosian and others for the formation of the «Society of Armenian Painters» in Tiflis.

He marries Lucik Aghayan, the daughter of the Armenian writer Ghazaros Aghayan.

Leaves for Moscow. Participates in the work of preparing the well-known selected works of the «Poetry of Armenia» undertaken by Valery Bryusov.

Returns to Tiflis.

1917 The Great October Socialist Revolution. The Civil War.

Birth of his elder son Sarkis (Sarik). He takes his family to Nor-Nakhichevan where his mother lived.

1920 The establishment of Soviet power in Armenia. Birth of his second son Ghazaros (Zarik).

1921 Leaves for Armenia and is permanently domiciled in Yerevan. He is appointed head of the «State Museum of Armenia» just organized in the Republic. Henceforth, he actively participates in the work of rebuilding the cultural life of the country, as well as in the formation of the «Committee for

the Preservation of Antiquities, the «Society of Workers of Fine Arts of», «Armenia», the «Yerevan School of Arts» and other organizations.

A new period of fruitful life opens up for Sarian. Together with many famous Armenian intellectuals returning to Armenia from all over the world, including scientists (Hrachia Adjarian, Manouk Apeghian, Grigor Kapantsian, Stepan Malkhasian, Hakop Manandian and many others), men of arts (Alexander Tamanian, Vahram Papazian, Hrachia Nersesian, Alexander Spendiarian, Romanos Melikian, Hakop Kodjoyan, Haikanoush Danielian, Arous Voskanian and many others), writers (Eghishe Charents, Vahan Totovents, Aksel Bakunts and others), Sarian devotes himself to the work of creating the Armenian culture of the most recent period.

1923 Paints the curtain of the State Dramatic Theatre of Armenia and a series of portraits of actors and actresses.

He is elected the first chairman of the «Society of Workers of Fine Arts of Armenia».

1924 He is commissioned to participate in the «Biennale» 14th International Exhibition held in Venice. His works are highly praised by the Venitian press. Avetic Issahakian, living in Venice at that time, publishes an inspiring article on the paintings of his friend.

Sarian gets closely acquainted with the paintings at the museums of Florence, Venice and Rome. He is strongly impressed by the monuments of antique art and the works of the Renaissance period, praising especially the deep humanism embodied in them.

1926 He is awarded the title of People's Artist of the Armenian SSR.

He is commissioned to Paris. He establishes friendly ties with the Armenian intellectuals living in France. He studies

the collections at Louvre and other museums. He pays special attention to the impressionists and post-impressionists.

He is amazed at the great posthumous exhibition of Renoire's works.

- 1928 On the advice and with the help of Arshak Chobanian, Edgar Shahin and Hakop Gyurdjian he organizes an individual exhibition of his works in Paris, at the Gerard Hall (36 paintings in all).

Returns to his country.

At the port of Constantinople a fire breaks out on board the ship «Frigt», which was bringing back his paintings of the Paris exhibition. All his works were engulfed in the fire. Only two escaped destruction, those which had been sold at the Paris show.

Acquaintance with Maxim Gorky in Yerevan.

- 1936 Individual exhibition in Moscow. He is awarded the «Order of the Badge of Honour».

- 1937 He is awarded the «Grand Prix» at the International Exhibition in Paris for the decorative panel of the USSR pavilion.

- 1939 Acquaintance and close friendship with Pyotr Kapitsa, Sergei Eisenstein, Ilya Ehrenburg and Vladimir Favorsky.

- 1941 He is awarded the State Prize for the decorative design of Alexander Spendiarian's «Almast» opera staged in Moscow at the first Festival of the Days of Armenian Arts and Literature (1939).

The Great Patriotic War.

- 1945 The foundation of the «Yerevan Institute of Arts». He lectures as a professor at the Institute.

Receives the «Order of Lenin».

- 1946 Elected a deputy of the Supreme Soviet of the USSR (2nd convocation).
Elected a member of the Academy of Arts of the USSR.
- 1950 Elected a deputy of the Supreme Soviet of the USSR (3rd convocation).
- 1954 Elected a deputy of the Supreme Soviet of the USSR (4th convocation).
- 1955 Celebration of his 75th birthday.
A great individual exhibition in Yerevan.
- 1956 Individual exhibition in Moscow and Leningrad.
The second Festival of the Days of Armenian Arts and Literature in Moscow.
Together with Kh. Esayan and A. Mirzoyan he decorates Armen Tigranian's opera «David Bek».
He designs the decoration of Eduardo de Filippo's play «Philumena Marturano» for the Evgeni Vakhtangov Theatre in Moscow.
- Elected a member of the Academy of Sciences of the Armenia SSR.
- 1957 Invited by Victor Hambartsumian as a guest at his villa at the Byurakan Observatory, Sarian paints the long series of the «Byurakan landscapes» which hold a special place in the last decades of his creative work.
- 1958 He is awarded the Gold Medal at the International Exhibition in Brussels.
- 1960 On his 80th birthday he is awarded the title of People's Artist of the USSR.
- 1961 He is awarded the Lenin Prize for the series of pictures—«My Country». Meets William Saroyan in Yerevan.

- 1965 He is awarded the «Order of Hero of Socialist Labour».
Individual exhibitions in Yerevan and Moscow.
- 1966 He is awarded the State Prize of the Armenian SSR. Individual exhibitions in Czechoslovakia, the German Democratic Republic and Rumania.
Publishes the first book of his Memoires—«Notes from my Life» which covers the period from his early childhood up to 1928.
- 1967 Opening of the «Sarian Museum».
Individual exhibition in Hungary.
- 1968 Individual exhibition in Yerevan and Kharkov.
- 1969 Individual exhibition in Volgograd and Rostov-on-Don.
- 1970 Individual exhibition in Kiev.
A great exhibition of his graphic works in Yerevan.
- 1971 Individual exhibition in Odessa.
- 1972 A great exhibition of his graphic works in Moscow and Leningrad.
On May 5, he passed away in Yerevan.

1. Դիմանկար, 1900 թ.
2. Մաքրավանք, 1902 թ.
3. «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքից, 1904 թ.
4. «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքից, 1906 թ.
5. «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքից, 1905 թ.
6. «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքից, 1907 թ.
7. «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքից, 1908 թ.
8. Բորենիներ, 1909 թ.
9. Բնանկար, 1911 թ.
10. Բանաններ, 1911 թ.
11. Եգիպտական դիմակներ, 1911 թ.
12. Փլունիկան արմավենի, 1911 թ.
13. Նատյուրմորտ, 1912 թ.
14. Գարեգին Լևոնյանի դիմանկարը, 1912 թ.
15. Քալակի ծաղկներ, 1914 թ.
16. Զանգուի ափը, 1930 թ.
17. Երևանի կամուրջը, 1930 թ.
18. Նատյուրմորտ, 1930 թ.
19. Ստեփանոս Մալխասյանի դիմանկարը, 1943 թ.

1. Портрет, 1900 г.
2. Макраванк, 1902 г.
3. Из серии «Сказки и сны», 1904 г.
4. Из серии «Сказки и сны», 1906 г.
5. Из серии «Сказки и сны», 1905 г.
6. Из серии «Сказки и сны», 1907 г.
7. Из серии «Сказки и сны», 1908 г.
8. Шакалы, 1909 г.
9. Пейзаж, 1911 г.
10. Бананы, 1911 г.
11. Египетские маски, 1911 г.
12. Финиковая пальма, 1911 г.
13. Натюрморт, 1912 г.
14. Портрет Гарегина Левоняна, 1912 г.
15. Цветы, 1914 г.
16. Берег реки Занглу, 1930 г.
17. Мост в Ереване, 1930 г.
18. Натюрморт, 1930 г.
19. Портрет Степаноса Малхасяна, 1943 г.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

О ГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	51
Глава первая	55
Глава вторая	64
Глава третья	81
Послесловие	89
Иллюстрации	143
Приложение	177
Краткая летопись жизни и деятельности Сарьяна	189

C O N T E N T S

Foreword	97
Chapter one	101
Chapter two	110
Chapter three	127
Afterword	135
Illustrations	143
Addendum	177
Sarian's life and work (Concise chronology)	196



ՎԻԼՀԵԼՄ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆԻ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ
ՎԻԼՀԵԼՄ ԱՐՅՈՒԻՆՈՎԻԿ ՄԱՏԵՅՈՍՅԱՆ
WILHELM HAROUTYOUH MATEVOSIAN

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

Տպագրվում է՝ <այլական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի խնսովիտուսի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

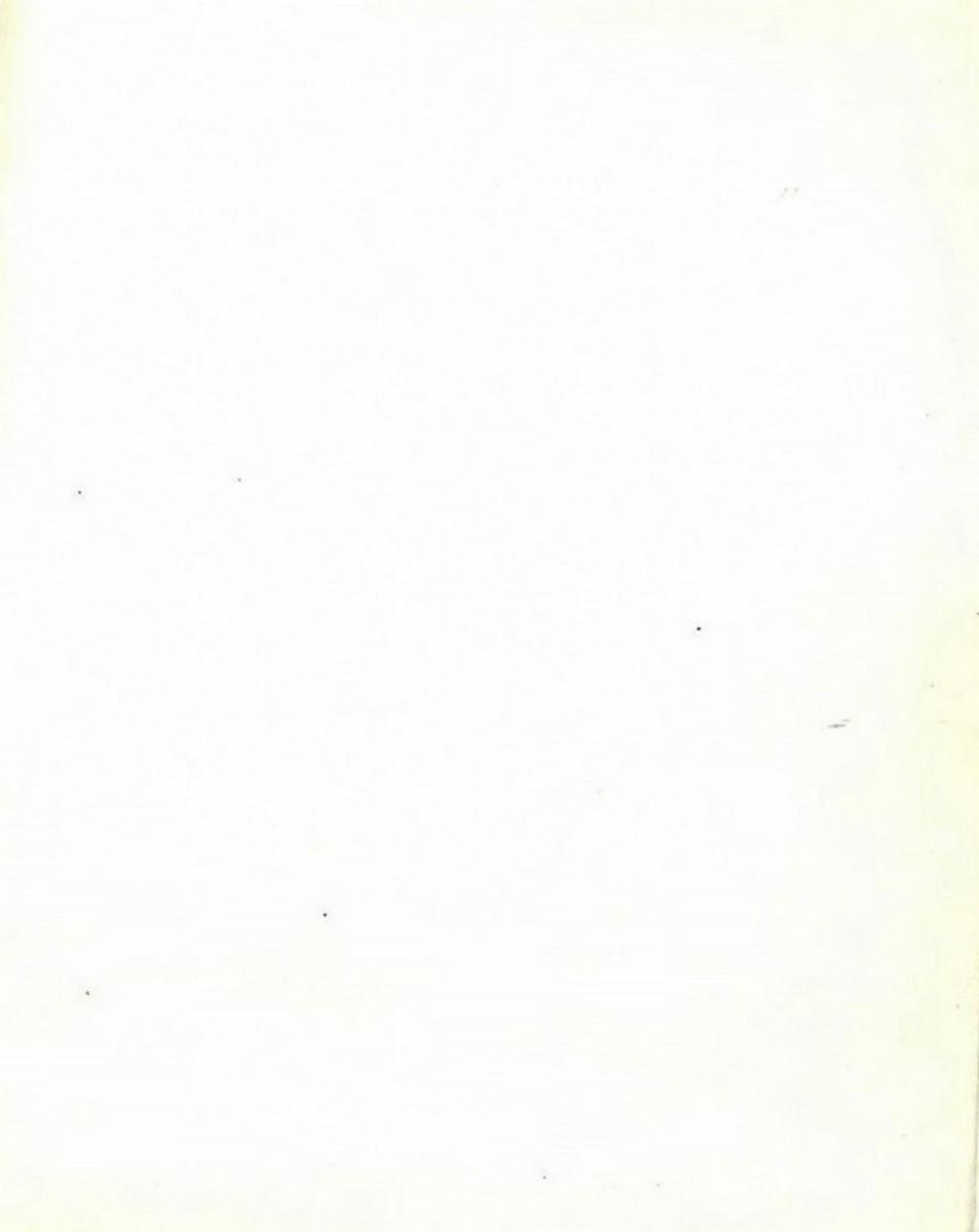
Հրատ. խմբագիրներ Ա. Հ. ՃԱՂԱՄՅԱՆ,
Գ. Հ. ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ, Է. Գ. ԴԵԼԱՅԱՆ
Նկարչական ձևագրումը Կ. Կ. ՂԱՅԱԴՐՅԱՆԻ
Տեխ. խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Մրբագրիչներ Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ,
Բ. Գ. ԱԲԳԱՐՅԱՆ, Մ. Հ. ՍՈՂԻԿՅԱՆ

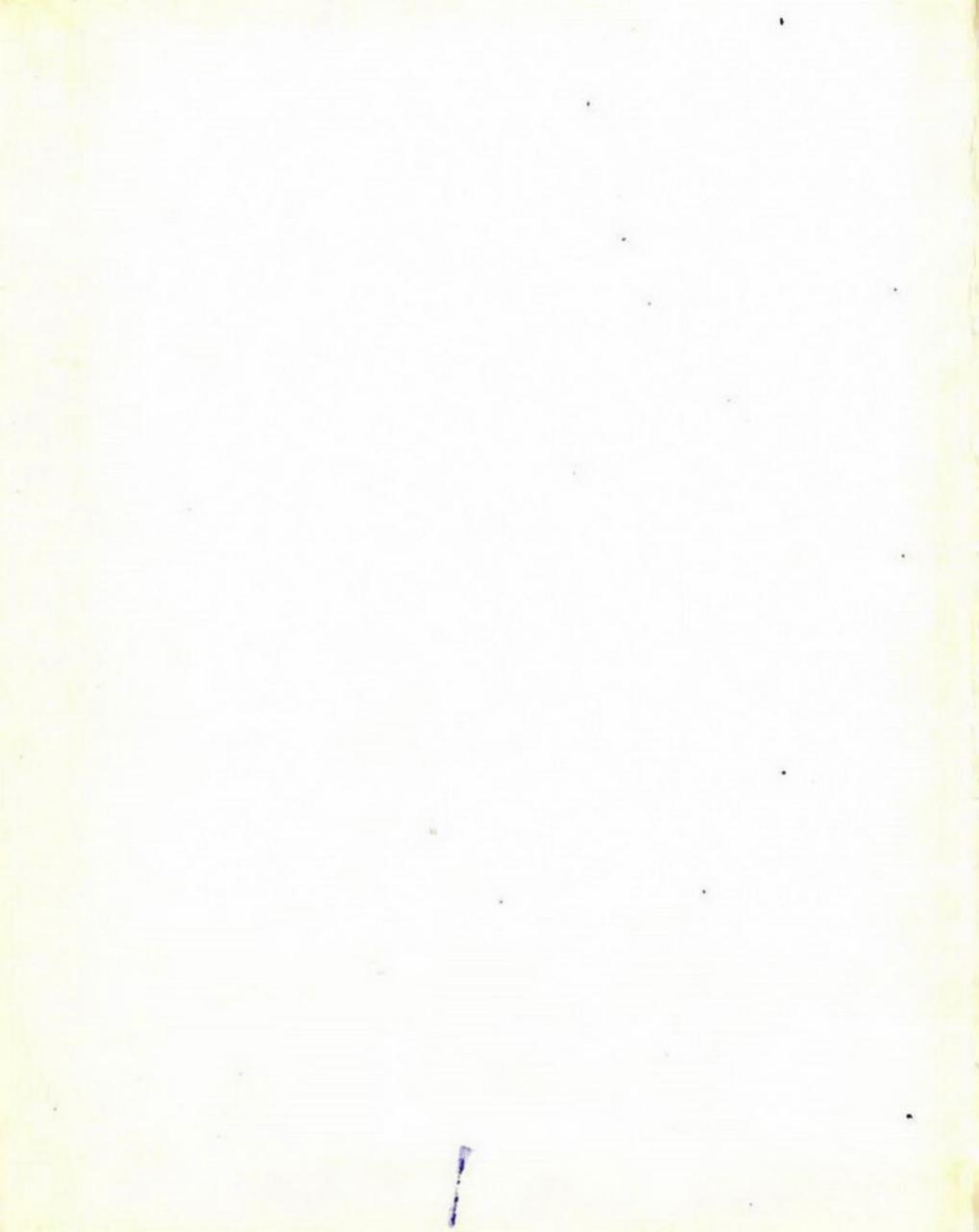
ՎՃ 03020 Հրատ. 4032 Պատովեր 258 Տպաքանակ 3000
Հանձնված է շաբաթի 17/IV 1974 թ., ստորագրված է տպագրության
8/II 1975 թ., տպագր. 11,25 մամուլ + 16 ներդիր, հրատ. 6,42 մամուլ, պայմ. 9,35
մամուլ, թուղթ № 1, 70×1081/₃₂; Գինը 95 կուգ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն. Երևան-19. Բարեկամության 24

Издательство АН Армянской ССР, Ереван—19. Барекамутяն 24

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Եշմիածնի տպարան





ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0053520

