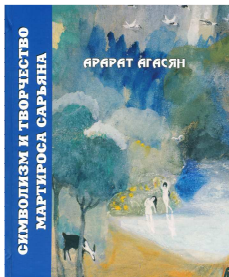


ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՅԱՆ. *Символизм и творчество Мартироса Сарьяна*, Ереван, изд.-во «Воскан Ереванци», 2012, 188 с. с илл.

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ. Միմվոլիզմը և Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործությունը, *Երևան, « Ոսկան Երևանցի» հրատ., 2012, 188 էջ` նկարներով:*

*XX դարասկզբի ռուսական արվեստի պատմության կարճատև, բայց գրավիչ էջերից է մոսկովյան սիմվոլիզմը, որտեղ իր նկատելի հետքն է թողել Մարտիրոս Սարյանը: Նրա վաղ ստեղծագործության*



*փխրուն նրբությունը, զգացմունքների մաքրությունը, անորսայի ենթատեքստը մինչ օրս շարժում է դիտողի երևակայությունը, առաջացնում սրանչէլի ապրումներ: Յու-*

*ցադրվելու հենց առաջին փորձերից մոսկովյան արվեստասերներն ու քննադատությունը ջանում էին ըմբռնել երիտասարդ նկարչի ու ,Голубая роза» («Երկնագույն վարդ») գեղարվեստական միավորման նրա ընկերների սիմվոլիստական պոետիկան՝ երազանքներով ու տեսիլքներով ներծծված մեղմ բերկրանքը, լուսավոր տխրությունն ու յուրօրինակ միստիցիզմը: Թեպետ «Երկնագույն վարդ»-ը չդարձավ մոսկովյան սիմվոլիստների կայուն և երկարատև գեղարվեստական միավորում, սակայն մնաց XX դարի ռուսական արվեստում որպես գեղեցիկ այլաբանություններով լի ոճ հոմանիշ: Միավորման կորիզը կազմող նկարիչները՝ Մարտիրոս Սարյանը, Պավել Գուզնեցովը, Նիկոլայ Սապունովը, Սերգեյ Սուդեյկինը, Պյոտր Ուսկինը, հետագայում ճանաչվեցին իբրև գեղարվեստական ուրույն ձեռագիր ունեցող վարպետներ: Թեև տարբեր ճանապարհներով ընթացան նրանց ստեղծագործական*

*ճակատագրերը, սակայն բոլորի «գուլբոռոզովյան», սիմվոլիստական շրջանը այսօր էլ գրավում է արվեստագետների միտքը:*

*Մարտիրոս Սարյանի «գուլբոռոզովյան» շրջանը միշտ էլ հետաքրքրել է ուսումնասիրողներին: Դրան անդրադարձել են ն ռուս հեղինակները, և՛ հայերը, և՛ ռուսական արվեստի օտարագգի մասնագետները մենագրական և ընդհանուր բնույթի աշխատություններում՝ սկսած 1910-ականներից, երբ առանձին ուշադրություն էր հատկացվում Սարյանի արվեստի քնարական-պանթեիստական պատկերացումներին և արևելյան թեմաների յուրօրինակ մարմնավորումներին: Այդ առանձնահատկությունների քննարկմանն են նվիրված Մ. Վոլոշինի, Ա. Էֆրոսի, Ա. Ֆյոդորով-Դավիդովի, Ն. Պունինի հոդվածներն ու խոհագրությունները: Հետագայում Սարյանի արվեստի ընդհանուր խնդիրներին և նրա վաղ ստեղծագործությանն են անդրադարձել Ա. Միխայլովը, Ս. Կապլանովան, Ռ. Դրամբյանը և ուրիշներ: Բնապատկան ընկալումները նրա արվեստում շեշտել է Ա. Կամենսկին, Շ. Խաչատրյանն ընդգծել է ազգային յուրահատկությունը, Ն. Ստեփանյանը արվեստագետի ստեղծագործությունը դիտարկել է հայկական արվեստի համատեքստում, Վ. Մաթևոսյանը մեկնաբանել է ոճական խնդիրներն ու նկարչի կոսմոգոնիկ-պանթեիստական աշխարհայացքի առանձնահատկությունները, Դ. Մարաբյանովը տվել է վարպետի արևելյան թեմաների ու մոտիվների զարգացման իր մեկնությունը, Վ. Ռազդուլսկայան Սարյանի արվեստը լուսաբանել է ազգայինի և*

համաշխարհային ընդհանուր համայնապատկերում: Մարյանի արվեստը քննարկվել է նաև դարասկզբի ռուսական արվեստին ու գեղարվեստական մշակույթին նվիրված ընդհանուր հետազոտություններում: Մակայն առաջին անգամ վարպետի ստեղծագործության վաղ շրջանը որպես բազմակողմանի խոր ուսումնասիրության առարկա դարձավ Արարատ Աղասյանի 1992-ին Երևանում ռուսերենով լույս տեսած «Мартирос Сарьян. Раннее творчество» («Մարտիրոս Մարյան: Վաղ շրջանի ստեղծագործությունը») մենագրության մեջ, ուր հեղինակը հանգամանորեն ներկայացրեց Մ. Մարյանի առաջին քայլերը կերպարվեստում, «գոլուբոգոլովյան» շրջանի ստեղծագործությունները, դրանց առնչությունը սիմվոլիզմի հետ: Այսօր ընթերցողների սեղանին է դրվել նույն հեղինակի պատկերազարդ, խնամքով հրատարակված գրախոսվող սույն աշխատությունը:

Երիտասարդ Մարյանի որոնումների և նվաճումների բնույթը հասկանալու համար անհրաժեշտ է պատկերացնել մշակույթի այն պրոբլեմային դաշտը, որում ստեղծագործական իր առաջին քայլերն է արել նկարիչը, և որի ազդեցությամբ է ձևավորվել բնության և իրականության հանդեպ նրա անհատական վերաբերմունքը: Ա. Աղասյանը կարևորում է դա և ընթերցողին ներկայացնում «բնության փիլիսոփայության» ակունքներն ու էությունը, ինչպես նաև XX դարի «կոսմոլոգիական պարադիգմայի» արտացոլումները ռուսական միջավայրում: Հենվելով սիմվոլիստական պոեզիայի և դրան վերաբերող գրականության վրա՝ Ա. Աղասյանն առանձնացնում է սիմվոլիստ պոետների աշխարհագրացողության կարևոր նշանները և հետևողականորեն բացահայտում սիմվոլիստական գրականության ու նկարչության գլխավոր, սկզբունքային գծերը:

Հայտնի է, որ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին Եվրոպայում ձևավորված գեղագիտական գաղափարներն ու գեղարվեստական

ուղղություններն արագ էին տարածվում տարբեր երկրներում և յուրահատուկ կերպով դրսևորվում ազգային դպրոցներում, այդ թվում նաև ռուսական արվեստում, որը պետրոսյան ժամանակներից ակտիվորեն յուրացնում էր եվրոպական գեղարվեստական միտքը, ոճական ուղղությունները՝ յուրովի տեղայնացնելով այդ ամենը: Հայտնվելով ռուսական հողի վրա՝ դրանք ստանում էին նոր, ինքնատիպ գծեր, որոնք տարբերվում էին գեղագիտական ուղղադավան ծրագրերից և դոկտրիններից: Դա տեղի է ունեցել բարոկկոյի, կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, գեղարվեստական այլ ոճերի, միտումների, գաղափարների, գեղագիտական համակարգերի հետ: Այդ նույն պրոցեսը տեղի է ունենում սիմվոլիզմի պարագայում. եռանդուն տեղայնացվելով ռուսական «բազմազուն և խաչաբեղուն» գեղարվեստական միջավայրում՝ այն վերածվում է մի առանձին տեսակի՝ «ռուսական սիմվոլիզմի», որն էլ, իր հերթին, բաժանվում է մոսկովյան և պետերբուրգյան ճյուղերի: Ա. Աղասյանը քննարկում և ցույց է տալիս այն առանձնահատկությունները, որոնք ուղեկցում էին սիմվոլիզմի և մոդեռն ոճի թափանցմանը ռուսական արվեստ, տեսանելի է դարձնում այդ ոճերի յուրօրինակ դրսևորումները՝ հունական արխաիկայից մինչև գալանտ ժանրը և արևելյան ոճերը: Վկայակոչելով Վ. Ասմուսի, Գ. Ստերնինի, Դ. Սարաբյանովի, Ա. Ռուսակովայի, Լ. Դյակոնիցիևի աշխատությունների այդ ժամանակաշրջանին վերաբերող հետազոտության արդյունքները՝ մենագրության հեղինակն ստեղծում է ռուսական մշակույթի մեջ սիմվոլիզմի տարրալուծման համոզիչ պատկերը, ներկայացնում սիմվոլիզմի ծագման, ձևավորման ու զարգացման պատմությունը Ռուսաստանում, բացահայտում ռուսական սիմվոլիզմի և մոդեռն ոճի սինթետիկ բնույթը, որն իր մեջ էր ներառել հին ու նոր արվեստների լայն լուսապատկերը: Նա հետևողականորեն և տպավորիչ վառ

գույներով է նկարագրում երևույթի այլազան դրսևորումները, կերպարվեստի ասպարեզում ռուսական սիմվոլիզմի առանձնահատկություններից մեկը համարելով հստակ մշակված տեսության բացակայությունը:

Հենց այդ շրջանում են կատարվել Մարյանի ստեղծագործական առաջին քայլերը, և այն ամենը, ինչ տեղի էր ունենում Մոսկվայի գեղարվեստական կյանքում, Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, նրա հասակակիցների շրջանում, բնականաբար, պետք է գրավեր հայ երիտասարդ նկարչի ուշադրությունը: Ա. Աղապյանը մանրակրկիտ վերլուծում է «Հեքիաթներ և անուրջներ» խորագրով ջրանկարների ու տեմպերաների հայտնի շարքը՝ այն համարելով ռուսական գեղանկարչական սիմվոլիզմի ուրույն դրսևորումներից մեկը: Մ. Մարյանի՝ շուրջ վեց տարի տևած ստեղծագործական այդ շրջանը հեղինակը տրոհում է ավելի կարճ ժամանակահատվածների, որոնք առավել հստակեցնում են նկարչի «գոլուբոռոզովյան» շրջանի որոնումները՝ նրա առաջին փորձերը, սիմվոլիստական թեմաների և մոտիվների կայունացումն ու, վերջապես, աստիճանական նահանգը: Համապատասխանաբար, առաջին փուլն ընդգրկում է 1900–1906 թթ., երկրորդը՝ 1905–1908 թթ., իսկ երրորդ փուլը հեղինակն առաջարկում է սահմանափակել 1907–1909 թվականներով: Ըստ այդմ՝ մենագրության նյութն էլ բաժանված է երեք հատվածների՝ «Մարյանի առնչումը սիմվոլիզմին. «Հեքիաթներ և անուրջներ»», «Մարյանի նկարչական մեթոդի զարգացումը: Սիմվոլիզմի ծաղկումը», «Սիմվոլիզմի մայրամուտը: Մարյանի վերադարձը դեպի բնություն»:

Հետազոտողի առջև դրված խնդիրներով է պայմանավորված ժամանակագրական սկզբունքին ենթարկված համալիր վերլուծության եղանակը: Առաջին գլուխը համոզիչ ցույց է տալիս սիմվոլիզմի մեջ Մարյանի ընդգրկվելու տրամաբանությունը,

ոճին բնորոշ գաղափարների, կերպարների և ապրումների անհատական մարմնավորումները, երկրորդում ներկայացվում է ձեռքբերումների հետագա զարգացումն ու կայունացումը, երրորդում՝ նոր ապրումների, նոր թեմաների տարրալուծումը Մարյանի «գոլուբոռոզովյան» ստեղծագործության մեջ: Կատարված հետազոտությունն արժևորվում է ոչ միայն նրանով, որ ընթերցողը մանրամասնորեն ծանոթանում է մեծ վարպետի վաղ շրջանի ստեղծագործությանը, վերջինիս կերպարային և զգացմունքային բովանդակությանը, նվաճումներին և բացթողումներին, այլև խտացված ու ընդգրկուն պատկերացում է ստանում ռուսական սիմվոլիզմի զարգացման փուլերի, գեղագիտության, արվեստի մյուս տեսակների հետ ունեցած կապերի մասին: Ա. Աղապյանի մասնագիտական և ընդհանուր լայն էրուդիցիան նրան հնարավորություն է տալիս վերականգնելու արվեստի զանազան հույների, ոգեշնչումների, իդեալների, նախընտրությունների, ձգտումների, անհատական որոնումների այն մթնոլորտը, որում ձևավորվում էին Մարյանն ու նրա սերնդակիցները: Գրքի հեղինակը գուցահեռներ է անցկացնում պոեզիայի, թատրոնի, նկարչության, երաժշտության ճանաչված այն վարպետների ստեղծագործությունների միջև, որոնք գրավում էին երիտասարդությանը և այս կամ այն չափով արտացոլվում նրանց գործերում: Նման հեղինակություններ էին Մորիս Մետերլինկը, Մորիս Դենին, Պոլ Սերյուզյեն, Պյուլի դը Շավանը, Գյուստավ Մորոն, Շարլ Բողլերը, Վալերի Բրյուսովը, Անդրեյ Բեյլին, Ալեքսանդր Սկրյաբինը, Վահան Տերյանը, Եդիշե Թադևոսյանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը և այլք: Համանմանությունների եղանակը թույլ է տալիս Ա. Աղապյանին աշխարհայացքային և ստեղծագործական ընդհանրություններ տեսնել նրանց երկերում: Զուգահեռներ տանելով ճանաչված արվեստագետների և Մարյանի միջև՝ Ա. Աղապյանը վերջինիս չի ներկայացնում իբրև մեծերի կողքին

մոլորված պատանու, այլ տեսանելի է դարձնում այն «կոլեկտիվ գիտակցությունը», որը 1900-ականներին սնում էր ռուս մտավորականներից շատերի միտքն ու երևակայությունը:

Արդեն հաստատված իրողություն է Վ. Բորիսով-Մուսատովի ազդեցությունը «Երկնագույն վարդ» ստեղծագործական խմբի նկարիչների վրա, որոնք հաճախ բնութագրվում են որպես «մուսատովցիներ»: Մարյանի առնչությամբ այդ խնդիրը քննարկում է նաև մենագրության հեղինակը: Ընդհանուր առմամբ ընդունելով ռուս անվանի նկարչի դերը Մարյանի «գոլուբոռոզովյան» շրջանի արվեստի կողմնորոշման հարցում՝ նա հստակորեն տարանջատում է «մուսատովյան հետքը» Մարյանի անհատական գեղարվեստական նախասիրություններից: Նա գտնում է, որ Մարյանը թեպետ մասնակիորեն ընդունում է մուսատովյան արվեստից եկող ստեղծագործական ազդակները, սակայն XVIII դարի ռուսական ազնվական մշակույթի հետ կապված մուսատովյան կերպարները, այդ մշակույթի հանդեպ ռուս նկարչի տածած բաղձանքն ու կարոտը հարազատ չէին երիտասարդ Մարյանին և չեն արտացոլվել նրա գործերում: Ա. Աղայանը նմանություններ է տեսնում Վ. Բորիսով-Մուսատովի և Մ. Մարյանի առանձին աշխատանքների կոմպոզիցիոն լուծումներում, քնարական տրամադրության, կերպարների աննյութեղության և ուրվայնության, միևնորային և լուսեղեն գույների համադրության մեջ, երանգների նուրբ, մելոդիկ անցումներում: Դրանք օրգանապես և հեշտորեն ընտելացան երիտասարդ Մարյանի գեղարվեստական մտածելակերպին՝ նպաստելով դյուրիչ գեղեցկությամբ աչքի ընկնող «Հեքիաթներ և անուրջներ» նկարաշարի իրականացմանը, ուր գերիշխում են արևելյան հեքիաթների և պոեզիայի անկրկնելի մթնոլորտն ու տրամադրությունը: Խորաթափանց վերլուծության ենթարկելով «Հեքիաթներ և անուրջներ» նկարաշարը՝ գրքի հեղինակն

առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում Մարյանի երևակայած Արևելքի կերպավորման առանձնահատկություններին: Արևելյան թեմայի հետագա մշակման և դրա հետ կապված գեղարվեստական միջոցների օգտագործման հարցերն Ա. Աղայանը քննարկում է մենագրության երկրորդ գլխում: Երևակայական Արևելքը հարստանում է իրական Արևելքի տպավորություններով, որոնք Մարյանի արվեստում արտահայտվում են գեղարվեստական նոր ձևերով, տեխնիկական նոր միջոցներով ու եղանակներով:

Աստիճանաբար Մ. Մարյանը ջրաներկը փոխարինում է տեմպերայով, որն այդ ժամանակ համապատասխանում էր ավելի հնչեղ, ավելի վառ գույներով աշխատելու նրա ձգտումներին: Մակայն որոշ արվեստաբաններ կարծում են, թե Մարյանը դեռևս վարժ չէր տիրապետում յուղաներկի տեխնիկային և այդ պատճառով էր գերադասում ջրաներկը, տեմպերան կամ խառը տեխնիկաները:

Ա. Աղայանը համոզիչ ցույց է տալիս հայ նկարչի գործածած տեխնիկաների ընտրության տրամաբանությունը՝ մեկ անգամ ևս հաստատելով երիտասարդ Մարյանի կապն իր ժամանակաշրջանի ռուսական արվեստում տեղի ունեցող գործընթացների, «մուսատովյան դպրոցի» և «գոլուբոռոզովյան» սիմվոլիզմի հետ: XX դարասկիզբը ռուսական արվեստում բնորոշվում է ձևի և բովանդակության խնդիրների ու դրանցով պայմանավորված նկարչական տեխնիկաների և նյութերի հանդեպ առանձնահատուկ հետաքրքրությամբ: 1900-ականների սկզբին գեղանկարչության տեխնիկայի և տեխնոլոգիայի հարցերին են նվիրվում բազմաթիվ գրքեր, հոդվածներ, հանրային դասախոսություններ: Այդ ֆոնի վրա ռուսական սիմվոլիզմն ստեղծում է «գեղարվեստական նյութի» մի ամբողջ տեսություն: Միմվոլիստ բանաստեղծները, պոեզիան համարելով հմայության և մոգության տեսակ, մեծ կարևորություն էին տալիս բառին,

դրա սեմանտիկ նշանակությանը: Նրանց պատկերացմամբ բառը մոզական է, այն կարող է լինել կենդանի կամ անշունչ, բառը խորհրդանիշ է կամ հասկացություն, մոզական են նաև բառաստեղծ տառը, հնչյունը: Պոեզիային կենսական ուժ, ոգեղենություն տվող բառին ու տառին սիմվոլիստական նկարչության մեջ համապատասխանում են նկարի ստեղծման ընթացքը մոզական արարչագործության, երևակայական իրականության, երազանքի վերածող գործիքները՝ ներկը, գիծը, գույնը: Այս հոդի վրա է առաջանում ռուսական նկարչության մեջ աննախադեպ հետաքրքրությունը ֆորմալ միջոցների և դրանց հնարավորությունների նկատմամբ: Վ. Բորիսով-Մուսատովը ռուս արվեստում առաջիններից էր, ով կիրառելով տարբեր տեխնիկաներ, օգտագործելով նոր նյութեր, հարստացրեց նկարչության իմաստային շերտերը: Նկարչական նյութի հանդեպ հետաքրքրությունը, Վ. Բորիսով-Մուսատովից բացի, նկատվում է Մ. Վրոբելի, Մ. Կոստյուկովի («Արվեստի աշխարհ») խմբավորման նկարիչների՝ Ա. Բենուայի, Կ. Մոմոլի, Մ. Դորուժինսկու, Ն. Ռերիխի, «Երկնագույն վարդ»-ի ներկայացուցիչների աշխատանքներում: Այսուհետ ենթաներկը, ներկը, վրձնախազերը խոսում են սեփական լեզվով և նոր հնչերանգներ հաղորդում ստեղծագործությանը: Մենագրության հեղինակն այս համատեքստում է դիտում Մ. Սարյանի կողմից բանեցված նկարչական նյութերին և արտահայտչական միջոցներին վերաբերող խնդիրները: Սարյանի վաղ գործերի հեքիաթային ոգուն համահունչ էին ջրաներկի նրբագեղ կիսատոները, գունային նուրբ անցումները, ներկերի միջից թափանցող թղթի ճերմակությունը: Սարյանի «երփնագրային մեղեդին» փոխվում է, երբ նա սկսում է նկարել տեմպերայով, որը, ինչպես գրում է Ա. Աղասյանը, «հնարավորություն էր տալիս գույներն ու ձևերը կազմակերպել դեկորատիվ-դիթամիկ լայն հատվածներով, արտահայտվել

գեղարվեստական ընդհանրացված՝ սեղմ ու լակոնիկ լեզվով, նույնիսկ փոքրաչափ կտավներն օժտելով որմնանկարին բնորոշ հնչեղությամբ» (էջ 37): Այնուհետ՝ ամփոփելով և ամբողջացնելով արվեստաբանության մեջ հաստատված կարծիքներն ու դիտարկումները՝ Ա. Աղասյանը ներկայացնում է «գոլուբոռոզովյան» գեղագիտության աստիճանական անկումն ու նահանջը:

Կտրուկ, բեկումնային և ցավագին չէր Սարյանի հեռացումը նախկին կերպարներից ու գաղափարներից: Ա. Աղասյանը դա բացատրում է նկարչի՝ Հայաստան կատարած այցելություններից ստացած գեղարվեստական նոր լիցքերով, ինչպես նաև ֆրանսիական նորագույն նկարչության լուրջ ազդեցությամբ: 1900-ականներին ֆրանսիական արդի արվեստի ցուցադրությունները Մոսկվայում բուռն «խմորումներ» առաջացրեցին ռուսական մշակութային կյանքում և այսպես թե այնպես ներգործեցին ռուսական կերպարվեստի հետագա զարգացման ընթացքի վրա: Ֆրանսիական և ռուսական արվեստի ազգային նկարագրերի տարբերության հետ մեկտեղ հայտնաբերվեցին գեղագիտական և հոգեբանական խնդիրների ընդհանրություններ: Ա. Աղասյանի մենագրության մեջ բերված Վ. Լոբանովի խոսքն այն մասին, թե ֆրանսիական արվեստի ցուցահանդեսները «նոր ուղիներ նախանշեցին մեր նկարչական արվեստում, ստեղծեցին գեղարվեստական ուշադրության և ընդօրինակման նոր կենտրոններ..., նոր կուռքեր այդ տարիներին ասպարեզ մտած երիտասարդ արվեստագետների համար» (էջ 53), տեսանելի է դարձնում այդ շրջանի գեղարվեստական կարևոր միտումները: Սեզանը, Գոգենը, Վան Գոգը, Մատիսը նոր ազդակներ հաղորդեցին նաև Սարյանի արվեստին, «ֆրանսիական դասերը» յուրօրինակ որոնումների մղեցին նրան: Գտնելով, որ սիմվոլիզմից հեռանալու պահին Սարյանի վրա մեծ տպավորություն է թողել Վան Գոգը, Ա. Աղասյանը համեմատական փայ-

լուն վերլուծության է ենթարկում երկու արվեստագետների առավել բնորոշ գործերի բովանդակային իմաստը, կերպարային համակարգը, գունային և ձևաբանական կառուցվածքը:

Խոսելով Մ. Սարյանի վաղ ստեղծագործության սիմվոլիստական ուղղվածության մասին՝ Ա. Աղասյանը, ըստ էության, ներկայացրել է նաև ռուսական սիմվոլիզմի համառոտ պատմությունը: Յուրաքանչյուր երևույթի ու փաստի մենագրության հեղինակը նայում է թե՛ անցյալում եղած տեսակետներից, թե՛ ժամանակակից արվեստաբանի հայացքով: Նա ցույց

է տվել ոչ միայն Սարյանի առնչությունը, կապը սիմվոլիզմի հետ, այլև նրա անձնական ներդրումը նկարչական սիմվոլիզմի կայացման գործում: Մենագրության արժանիքները պայմանավորված են նրանով, որ ունենալով պատմատեսական ընդարձակ պաշար և պրոֆեսիոնալ խոր գիտելիքներ, Ա. Աղասյանը դրսևորում է արվեստի նուրբ զգացողություն, ստեղծագործության երբեմն անորսալի ինտոնացիաները նկատելու բացառիկ ընդունակություն:

Անհրաժեշտ է մտածել գրքի հայերեն թարգմանության մասին:

ՀԱՍՄԻԿ ՓԻԼԻՊՈՍՅԱՆ