

Հայկական գիտահետազոտական հանգույց  
Armenian Research & Academic Repository



Սույն աշխատանքն արտոնագրված է «Ստեղծագործական համայնքներ  
ոչ առևտրային իրավասություն 3.0» արտոնագրով

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial  
3.0 Unported (CC BY-NC 3.0) license.

Դու կարող ես.

պատճենել և տարածել նյութը ցանկացած ձևաչափով կամ կրիչով  
ձևափոխել կամ օգտագործել առկա նյութը ստեղծելու համար նորը

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Adapt — remix, transform, and build upon the material

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ



# МАРТИРОС САРЬЯН

Р. Г. ДРАМПЯН



ЕРЕВАН

Издательство АН Армянской ССР

1960

В  
2317

# ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

Ռ. Գ. ԴՐԱՄԲՅԱՆ



ԵՐԵՎԱՆ

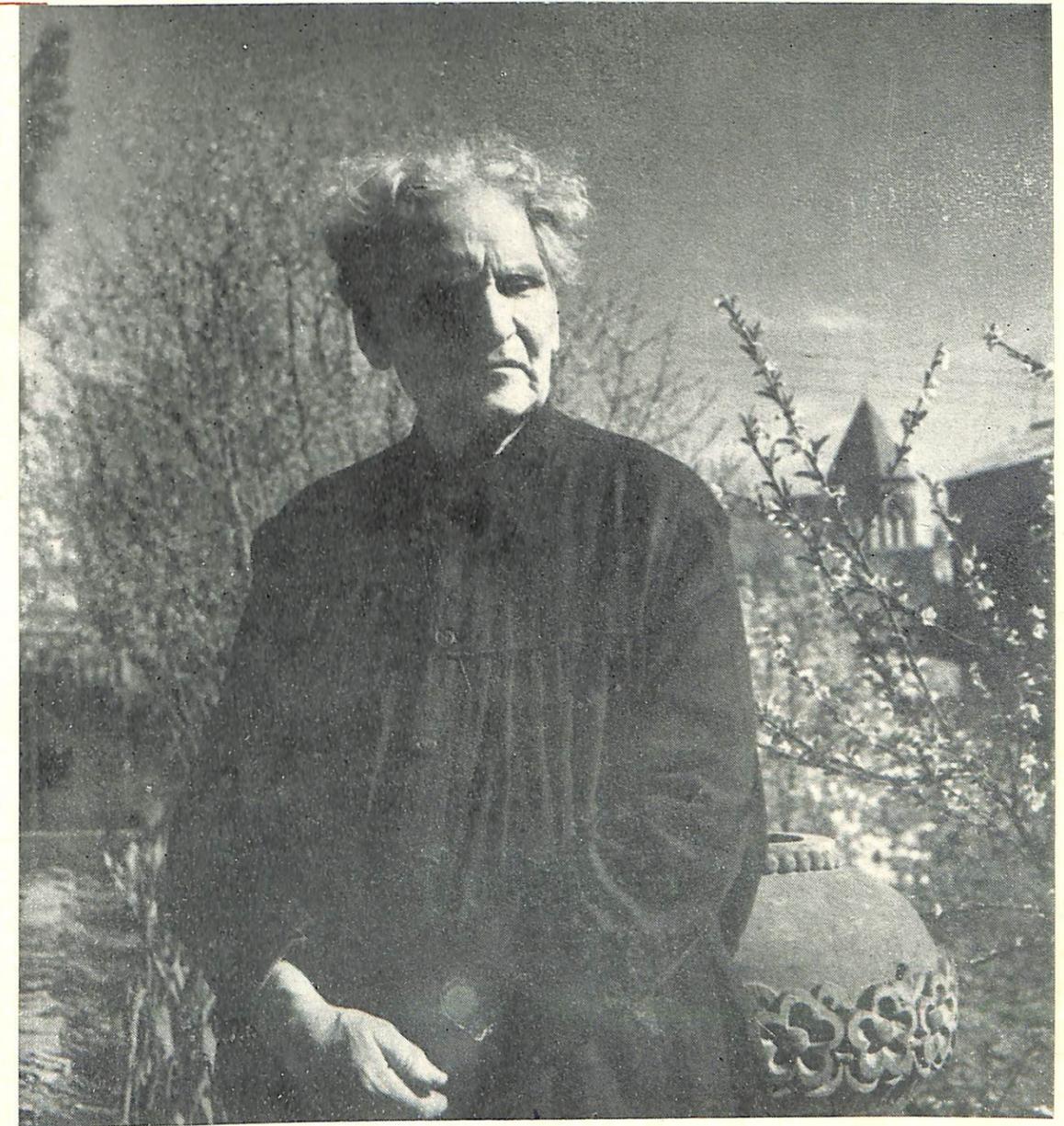
Հանրակրթության և գիտության նախարարության հրատարակչություն

1960

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի  
Խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ



15825-61



Մարթիրոս Մարյան, Լուսանկար Ա. Քոչարի

**Մ**եր ժամանակի խոսուագույն արվեսագետներից մեկը՝ Մարտիրոս Սարյանը, անցել է մեծ, ավելի էական կեղծարարական ստեղծագործական ուղի, որ բնորոշվում է ցայտուն ազգային բնույթով, գեղանկարչական բարձր կուլտուրայով, արդիականության խոր զգացումով, իրականության կենսախիղճ ընկալումով և իր գեղագիտական ըմբռման հիմքում ընկած ռեալիստական ամուր սկզբունքների հարահունչ զարգացումով: Վերջապես, Սարյանի արվեստի ամենաէական կողմերից մեկն էլ, որ կամփր բելի նման անցնում է նրա ողջ ստեղծագործության միջով, արվեսագետի խոր ինքնաստիպությունն է. ստեղծագործաբար յուրացնելով հայ և համաշխարհային կերպարվեստի հագեցնող ստադիաները, Սարյանը այդ ամենը սիրաբար ձուլել է իր ստեղծագործական փուլային և դրանով ավելի հզորացրել միայն իրեն հասուկ գեղարվեստական ընկալումը, այն, ինչ արդեն սարիներ առաջ բնորոշվել է որպես իրականության սարյանական գեղանկարչական ընկալում:

Իր գեղարվեստական գործունեությունն սկսելով 1905 թվականի ռևոլյուցիային անմիջապես հաջորդող տարիներին, Սարյանը Հոկտեմբերյան ռևոլյուցիային նախորդող սասնամյակի ընթացքում շատ շուտով ուժադրություն է գրավում և, Մոսկվայի ու Պետերբուրգի ցուցահանդեսներում հանդես գալով, գրավում աչքի ընկնող տեղ: Նախառևոլյուցիոն տարիներին արդեն երևան են գալիս Սարյանի արվեստի վերահիշյալ հասկանիչներից շատերը, այդ թվում՝ նկարչի ազգային դեմքը, չնայած այն բանին, որ նրա անմիջական շփումը հայրենի երկրի հետ այն ժամանակ դեռ չէր կրում պարբերական բնույթ: Միայն Հոկտեմբերյան մեծ ռևոլյուցիայից հետո, երբ նկարիչը մեծական բնակություն է հաստատում Սովետական Հայաստանում, էական փոփոխություններ են կատարվում նրա արվեստի մեջ: Այլևս չի ազդում կյանք կառուցող իր հարազատ ժողովրդի հետ, լինելով հայրենի բնության ծոցում, Սարյանը ձեռք է բերում այն լիարժեք զգացմունքների շունչը և ներհանգիստ անսպառ աղբյուրը, որ փարթամորեն բացահայտեցին նրա ստեղծագործական ամենահարուստ կարելիությունները:

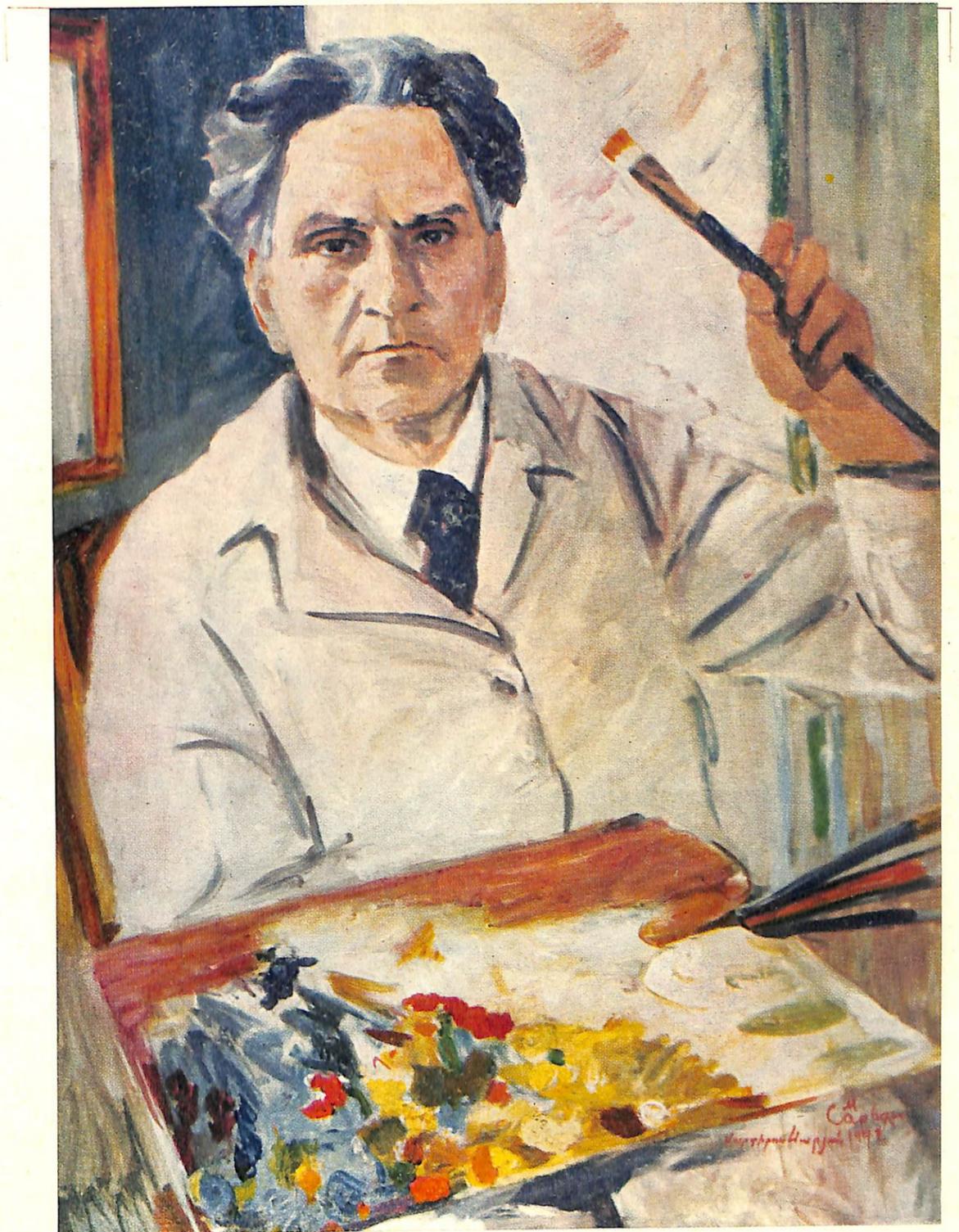
Սարյանի արվեստը, ինչպես ամեն մի խոսքը նկարչի արվեստ, խորապես ազգային լինելով, դուրս է գալիս իր երկրի սահմաններից և մտնում համաշխարհային կուլտուրայի գանձարանը: Սարյանի արվեստի ազգային բնույթն իր արտացոլումն է գտնում բոլոր այն ասպարեզներում, որոնց մեջ աշխատում է նկարիչը և ամենից առաջ՝ բնանկարում: Սարյանի բնանկարները ժողովուրդը արդեն հանաչված են իբրև հայրենի բնույթյան առավել նշանակալից և սիպակտան պատկերումներ: Սարյանի բնանկարների մասին այդպես են արտահայտվել ինչպես մասնագետները՝ նկարիչներ և արվեստաբաններ, այնպես էլ սարբեր ասպարեզների մարդիկ, անկախ այն բանից, եղել են նրանք Հայաստանում, թե ոչ: Բոլորի համար էլ նկարչի կսավներն այնքան համազոր են, որ ուրիշ կերպ նրանք չեն պատկերացնում երկրի բնույթունը: Եթե Սարյանի արվեստի ազգային բնույթը առավել ուժեղ արտահայտվում է բնանկարներում, ապա արդիականության գագաթումը, որ նույնպես արվեստագետի կարևորագույն հասկանիչներից մեկն է, իր արտացոլումն է գտնում ամենից առաջ դիմանկարներում: Իր ժամանակակիցների դիմանկարների այն վիթխարի պատկերասրահը, որ ստեղծել է Սարյանը, իրենից ներկայացնում է դարաօրհանի գեղարվեստական մի հիանալի փաստաթուղթ: Թեևս դժվար է ողջ սովետական կերպարվեստում, չլսածով արդեն հայկականի մասին, ցույց տալ մեկ ուրիշ նկարչի, որ մեր սովետական դարաօրհանի մարդկանց կերպարները այդքան հոգեբանական խորությամբ պատկերած լինի իր կսավներում:

Սարյանի բնանկարներն ու դիմանկարները վկայում են նկարչի արվեստի ևս մի կարևոր հասկանիչը՝ նրա ռեալիզմը: Եթե ռեալիզմը իրականության ստեղծագործական վերարտադրությունն է, որի շնորհիվ նկարիչը ոչ թե պատկերում է ինչ-որ բան, այլ ստեղծագործաբար է մոտենում իր խնդրին, լուրջանքացումներ է անում, մի կողմ նետում անկարևորը, շեշտում գլխավորը, ապա, եթե էլ նենթ ռեալիզմի այսպիսի ըմբռնումից, Սարյանն, իհարկե, ամենահեմարիս և խոր ռեալիստ է:

Նրա արվեստի վրա սովետական գեղարվեստի միտումով հանախ խոսում են սարյանական երվնագրության դեկորատիվ բնույթի մասին: Իրոք, հասկապես նախառևտյուցիոն և սովետական առաջին տարիներին Սարյանի ստեղծած գործերում դեկորատիվ բնույթը շատ ուժեղ էր զգացվում: Կարելի է ասել նաև, որ դեկորատիվությամբ հրապուրվելն այն տարիներին սահմանափակում էր նրա արվեստում ռեալիզմի լիարժեք ծավալմանը: Բայց մինչև իսկ ծայրահեղ դեկորատիվ այդ գործերում գույնը և ինքնանպասակ չի եղել, իրականության ռեալիստական ընկալումը երբեք չի բացառվել, քանի որ վերջինս հաստատվելն ընկած է եղել նրա արվեստի հիմքում: Սովետական տարիներին դեկորատիվությունը նկատելիորեն էս է մղվում և նկարչին թույլ է տալիս ստեղծել լիարժեք ռեալիստական ստեղծագործություններ:

Ավելի քան կեսդարյա իր գործունեության ընթացքում Սարյանն ստեղծել է վիթխարի քանակությամբ, թվով՝ հազարի հասնող գործեր: Այդ բոլորի, նույնիսկ դրանցից լավագույնների վերլուծությունը չի մտնում սույն աշխատության համետ նպատակների մեջ:

Մենագրության խնդիրն է պատկերացում տալ Սարյանի արվեստի զարգացման ուղիների և հիմնական հասկանիչների մասին:



1. ՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆ: ԳԵՂԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ՄՈՍԿՈՎՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՐԱՆԸ:  
ՃԱՄՓՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆ ԳԵՊԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆ: ԲԵԿՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ:

**Մ**արտիրոս Սարյանը ծնվել է 1880 թվականի փետրվարի 28-ին Դոնի Ռոստովի մոտ գտնվող Նոր Նախիջևան քաղաքում<sup>1</sup>: Նոր Նախիջևան քաղաքը, որ հիմնվել է 1779 թվականին, Եկատերինա երկրորդի օրոք, ինչպես և մոտակա մերձազովյան տափաստանները բնակեցվել էին Արմիյ գաղթած հայերը: 19-րդ դարի առաջին կեսին Նոր Նախիջևանը այդ հարուստ մարզի աչքի ընկնող վաճառաշահ քաղաքն էր, որ Թուրքիա էր արտահանում հացահատիկ և փոխարենը ուրիշ ապրանքներ ստանում: Հետագայում նա այդ դերը զիջում է Ռոստով քաղաքին, որի արագ աճի հետևանքով Նոր Նախիջևանի՝ իբրև առևտրական կենտրոնի, նշանակությունը նվազում է, բայց քաղաքը չի կորցնում իր ազգային կերպարանքը իբրև հայկական գաղութ, իսկ 19-րդ դարի 50—60-ական թվականներից մինչև Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումը հանդիսանում է հայկական խոշոր կուլտուրական կենտրոններից մեկը՝ այդ առումով զիջելով միայն Թիֆլիսին, Պոլսին և Բաքվին: Ահա թե ինչու ոչ մեծ այդ քաղաքը, որ ընդհուպ մինչև 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակները ուներ ոչ ավելի, քան 30—40 հազար բնակիչ, ավել է հայկական կուլտուրայի մի շարք աչքի ընկնող գործիչներ:

Նոր Նախիջևանը Միքայել Նալբանդյանի ծննդավայրն է, այստեղ է անցել նրա գործունեությունից մինչև նշանակալից մասը: Այս քաղաքից էր սերում և նրա հետ էր կապված նշանավոր քանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանը: Նրա եղբայրը՝ Քերովբե Պատկանյանը, հայտնի գիտնական հայագետ էր, Պետերբուրգի համալսարանի պրոֆեսոր: 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակներում տարբեր ասպարեզների ուրիշ նշանավոր գործիչներ ևս սերում էին Նոր Նախիջևանից: Այստեղ են ծնվել Կոմունիստական պարտիայի երկու խոշորագույն գործիչներ՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը և Սարգիս Լուկա-

<sup>1</sup> Այժմ Նոր Նախիջևանը միացել է Ռոստովին և կազմում է քաղաքի Պրոլետարական շրջանը:

շինը (Մրապիտոնյան): Ծագումով նոր նախնականի հետ են կապված պրոֆեսոր Ա. Կ. Ջրվիլեգովը, գրող Մարիեաա Շահինյանը, նկարիչ Մանուկ Ալաջալովը, պրոֆեսոր վիրաբույժ Ա. Ս. Քեչեկը, շուքահանար Ավետ Գաբրիելյանը:

Տեղի հայկական հոգևոր ձեռնարկում գասավանդում էին Հր. Աճառյանը, Ե. Շահագիրը: Նոր նախնականում տասնհինգ տարի, մինչև 1923 թվականին Հայաստան տեղափոխվելը, ապրել և աշխատել է հայտնի նկարիչ Ս. Աղաջանյանը: Նոր նախնականի էր նաև նախառնույուցիոն տարիները նկարիչ Հմ. Արծաթբանյանը:

Այստեղ, նոր նախնականում, քաղաքից քառասուն կիլոմետրի վրա գտնվող, Մարտիրոս Մարյանի հորը պատկանող խուտորում են անցել նկարչի մանկական ու պատանեկան տարիները: Իր մանկական տարիները նկարչը միշտ էլ սիրով է մտաբերում, և մեկ անգամ չէ, որ գրել է իր հուշերում: «Այն փոքրիկ խուտորը, ուր ապրում էր հայրս իր բազմանդամ ընտանիքով, գտնվում էր մոտավոր զեպի հյուսիս արևմուտք հիսուն կիլոմետրի վրա: Տափաստանում կորած այս փոքրիկ խուտորում եմ անցկացրել իմ մանկութան ոսկե տարիները: Կյանքի այդ պայմանները ինձ հնարավորություն են տվել գիտել բնությունը, կենդանիներին ու աշխատավոր գեղջուկ ժողովրդին»<sup>1</sup>: Մյուս հիշողություններում, գրված մի փոքր ավելի վաղ՝ 1933 թվականին, Մարյանը գրում է. «Ինձ վիճակվում է անդրադառնալ իմ մանկութանը, մանկական տպավորություններին, որ մինչև օրս էլ խոր նստած են իմ մեջ: Ես չեմ թվի այն ամենը, ինչ այնպես ամուր նստել է հոգուս մեջ և տպավորվել. շատ բան ես արդեն մոռացել եմ, բայց պետք է հիշեմ մի շատ կարևոր հանգամանք, թե ինչ է եղել ինձ համար բնությունը (ընդգծումը նկարչին է—Ռ. Գ.): Վեհաշուք երկնակամարն ու լայնարձակ տափաստանը՝ հեռավոր հորիզոնում թմբեքով և բլուրների «միրափնեքով», ինձ հնարավորություն են տվել գիտելու բնության բոլոր երևույթները՝ կապված ոչ միայն տարվա եղանակներին հետ, այլև օրվա ժամանակներին՝ լուսաբաց, երեկո, ցերեկ և գիշեր: Այս ամենի մանկական ընկալումը աննկարագրելիորեն վիթխարի է ու ֆանտաստիկ:

Ձորակներով և դեպի թմբեքը ձգվող կանաչ մարգագետիններով հոսում են դեռ տակներ՝ ավերին աճած սլացիկ, խիտ եղեգներով, իսկ թմբեքի շորս բոլորը գորգի պես փռվում էին ցորենի դաշտերը: Վերջապես, աշխատավոր գյուղացին՝ արևից ու օդից վառված դեմքով, ճաքճքված, կոշտակներով պատված ձեռքերով ու սաքերով, որոնց կուպր էր քսված և դրա հոտը հաճելիորեն խտուտ էր տալիս մեր քթանցքները:

Փարթամ աճած խոտը՝ անհամար ծաղիկներով, ճախրող միլիոնավոր բազմագույն թիթեռնիկներով և ոտքի տակ սողացող կամ արևի տակ տաքացող մողեսներով: Վառ արևը, ուժասպառ անելու չափ շոգ օրերը՝ արյունառուշտ միջատների ամպերով, որոնք կարող էին կատաղի փախուստի մասնակց եղջերավոր անասունների ամբողջ նախիրներ և մի տեղ կուտակել ոչխարի հոտեր, իսկ թավամաղ դամփուները

<sup>1</sup> Автобиографические сведения, Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна, Изд. «Всекохудожник», М., 1936, стр. 7—8.

խցկվում էին փոսերը մեջ տապից ու հալածող ճանձերից փրկվելու համար: Իսկ մենք, փոքրիկ երեխաներ, շողից տանջահար, թաքուն, սողալով մտնում էինք արգելված բուստանները՝ մեր ծարավը հյութալի սեխերով ու ձմերուկներով հագեցնելու համար: Այս ամենը իմ մանկական հաճույքներն էին: Ահա թե որտեղից եմ ես, ութամյա մանչուկ, քաղաք ընկեր»<sup>2</sup>:

Մանկական տարիները նկարչի մեջ սերմանել են պաշտմունք բնության հանդեպ և շատ բանով պայմանավորել Մարյանի հետագրքությունը բնանկարային թեմատիկայի նկատմամբ հետագա տարիներին: Իսկ ձմռան երկար գիշերներին, նկարչի մայրը՝ Ուստիանեն, զավակներին պատմել է նախնիների մասին և դրանք ևս ամուր տպավորվել են նկարչի հիշողության մեջ: Հոր նախնիները՝ նախապապը և նրա եղբայրը, նոր նախնականի առաջին բնակիչներից են եղել: Նրանք առևտուր են արել Կոստանդնուպոլսի հետ: Այն ժամանակներում ճանապարհորդությունները փոքր առագաստանավերով՝ կապված են եղել մեծ վտանգների հետ: Այդպիսի ծովագնացություններից մեկի ժամանակ նախապապի եղբայրը վարակվել է ինչ-որ վարակիչ հիվանդությամբ և նրան նետել են ծովը: Իսկ նախապապը մի անգամ քիչ է մնացել զոհ գնա սուափնյա մի նավարկելու ժամանակ: Լավ լողորդ լինելով, նա հասել է ափ, բայց այնքան է ուժասպառվել, որ չի կարողացել տեղից շարժվել: Իսկ երբ նրան գտել են՝ մարմինը կիսով չափ թաղված է եղել ավազի մեջ: Դրանից հետո նա հրաժարվել է պատանականությունների հետ կապված առևտրից և հաստատվել է ցամաքում:

Մարյանի պապը երկու զավակ է ունեցել, որոնց ժառանգություն է հասել չորս հարյուր դեսյատին հող: Ավագ եղբայրը կեսը վաճառել է, իսկ մնացածից իր կրթությանը եղբորը՝ նկարչի հորը, բաժին է հասել հիսուն դեսյատին: Հայրը մեծ ընտանիք է ունեցել՝ ութ երեխա: Մարտիրոս Մարյանը յոթերորդն էր: Ծատ համեստ են ապրել նրանք: Ամբողջ ընտանիքը տեղավորվել է մի սենյականոց խրճիթում, որ նկարչի հայրն էր կառուցել:

Մարտիրոս Մարյանը տասնմեկ տարեկան է լինում, երբ հայրը վախճանվում է: Կրտսեր եղբայրների և քույրերի հոգան իր վրա է առնում ավագ եղբայրը՝ Հովհաննես Մարյանը, որ քսան տարով մեծ էր նկարչից: Դեռևս հոր կենդանության օրոք Մ. Մարյանը տեղափոխվում է քաղաք, ուր ապրում էր ինչ-որ ձեռնարկությունում ծառայող ավագ եղբայրը: Հենց եղբայրն էլ աղային գրագիտություն է սովորեցնում, իսկ հետո նրան տեղավորում է քաղաքային ուսսական քառամյա ուսումնարանում, որտեղ ավանդվում էր նաև հայոց լեզու<sup>3</sup>: Նկարել Մարյանն սկսել է դեռևս դպրոցական տարիներից. «Այստեղ, դպրոցում ես առաջին անգամ սիրեցի նկարել. սիրում էի գննել աշակերտական նկարները և եղբորս հիանալի գունավորված աշխարհագրական քարտեզները»<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> «Իմ ուղին» ինքնակենսագրական ձեռագրից:  
<sup>2</sup> Այս կենսագրական տվյալները գրված են ըստ նկարչի պատմածի:  
<sup>3</sup> Автобиографические сведения, Каталог произведений М. С. Сарьяна, Изд. «Всекохудожника», М., 1936, стр. 8.

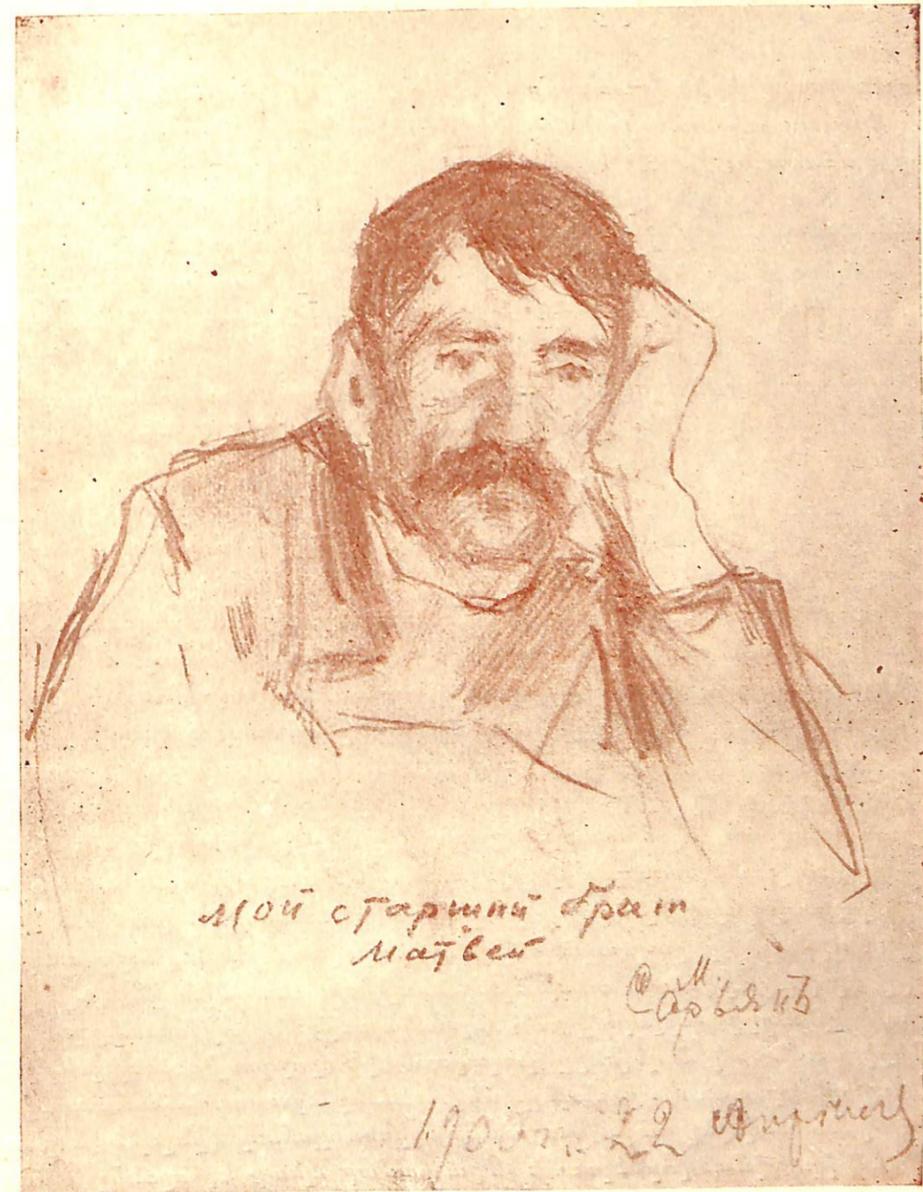


1895 թվականին քաղաքային ուսումնարանն ավարտելուց հետո եղբայրը Սարյանին տեղավորում է թերթերի և ամսագրերի բաժնեգրության գրասենյակում: «Այստեղ ես ավելի շատ զբաղվում էի այցելուներին նկարելով, քան պաշտոնական գործերով, որի պատճառով քիչ նկատողութուններ չէի ստանում տիրոջ կողմից: Եղբորս ընկերը, նկատելով իմ առանձին սերը նկարչության հանդեպ և նկարելու ձիրքը, սկսեց խորհուրդ տալ՝ ինչ գնով էլ լինի ինձ Մոսկվա ուղարկել ուսանելու»:

Պատահական մի հանգամանք նպաստում է Սարյանին գեղարվեստական կրթություն տալու հարցի լուծմանը: Ըստ նկարչի պատմածի՝ այնպես է պատահում, որ գրասենյակում հավաքվում են այցելուներ և դրանց մեջ՝ մի ծերունի կազակ: Շատ չանցած, վերջինս ննջում է: Սարյանը, հանգամանքից օգտվելով, նկարում է այցելուների խմբին, դրանց մեջ՝ նաև քուն մտած ծերունուն: Նախապաշարված ծերունին դա մեղք է համարում: Հակառակի պես այդ օրը նա հիվանդանում է և, դա վերագրելով նկարին, գալիս է տիրոջ մոտ բողոքելու: Վերջինս պահանջում է նկարը և ծերունու աչքի առաջ պատռում այն: Այս դեպքը նկարչի եղբորը մղում է որոշում ընդունել և նրան ուղարկել Մոսկվա՝ Գեղանկարչության ուսումնարանում սովորելու: Նամակագրություն են ունենում այնտեղ սովորող հայրենակից Հմ. Արծաթբանյանի հետ և 1896 թվականի փետրվարին Սարյանը մեկնում է Մոսկվա, ուր ապաստան է գտնում Արծաթբանյանի մոտ և նրանից էլ սկսում դասեր առնել: Մի տարի հետո, անցնելով բավական մեծ կոնկուրսով, Սարյանն ընդունվում է Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարան, ուր սովորում է 1897 թվականից մինչև 1903 թվականը: Ավարտելուց հետո նա այնտեղ մնում է ևս մեկ ու կես տարի՝ շրջանավարտները հատուկ արվեստանոցում, որ ամեն ամիս միմյանց փոխարինելով ղեկավարում էին Վ. Սերովը և Կ. Կորովինը:

Մոսկվայի Գեղանկարչական ուսումնարանը 19-րդ դարի վերջում և 20-րդ դարի առաջին տարիներին, երբ այնտեղ ուսանում էր Սարյանը, այլևս պերեդվիժնիկների այն օջախը չէր, ինչպիսին էր Պերովի, Պրյանիշնիկովի և մյուսների դասավանդման ժամանակներում: Ուսումնարանում պերեդվիժնիկների գաղափարախոսությունն արմատախիլ անելու ընթացքը ծայր էր առել գեռես 90-ական թվականներից: Այս առումով հատկանշական է ուսումնարանի աչքի ընկնող դասատուներից մեկի՝ Կ. Գորսկու գեկուցագիրը, գրված 1894 թվականին, ըստ որի ուսուցման խնդիրը «...կայանում է գլխավորապես այն բանում, որ աշակերտի համար դյուրացվեն նրա առաջին քայլերը և արվեն նրան որոշակի գիտելիքներ, որոնց բացակայության դեպքում, հանճար լինի թե ոչնչություն, նա չի կարող ոչինչ անել արվեստի այն ասպարեզում, որ նա ընտրել է իր համար: Մեր Ուսումնարանը պետք է վարժեցնի տեխնիկային, իսկ տեխնիկան բավականաչափ որոշակի է... Մեր Ուսումնարանի ավարտողին իմ պահանջած գիտելիքների ձաշարով կյանք թողնելով, չի կարելի երկյուղ ունենալ նրա ապագայի նկատմամբ՝ ինչ ուղղության որ նա հարելու լինի, թեկուզ և ծայրահեղ իմպրեսիոնիստ դառնա...»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Н. Дмитриева, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, изд. «Искусство», М., стр. 138—140.



Մարյանի ուսանելու տարիներին մանկավարժների մեջ կային գաղափարական տարբեր ուղղության վրա կանգնած մարդիկ: Կարելի է ենթադրել, որ որոշ մանկավարժներ, ինչպես Կորովինը և քանդակագործ Պ. Տրուբեցկոյը այլ հայացքներ ունեին, քանի որ իրենց կապերը խզել էին պերեգլիժնիկներից կամ երբեք չէին եղել նրանց կազմում:

Բայց այն տարիներին ուսուցման սկզբունքը մեկն էր և հենված էր այն դրույթների վրա, որոնք ավելի վաղ շարադրել էր Գորսկին՝ այն ժամանակվա ուսումնարանի դասատուն:

Մարյանի ուսուցիչներն էին Գորսկին, Կորինը, Բակչեևը, Միլոբադովիչը, Կաստիկինը, Պաստերնակը, Աբխիպովը: Մի որոշ ժամանակ Մարյանն աշխատել է Ստեպանովի և Վասնեցովի արվեստանոցներում: Վերջինս փոխարինում էր վախճանված Ի. Լեխտանին, որի մոտ Մարյանին վիճակվեց աշակերտել շատ կարճ ժամանակամիջոց:

Ուսումնարանում սովորելով մոտ յոթ տարի, Մարյանն այնտեղ ստացավ տեխնիկական շատ անհրաժեշտ գիտելիքներ: Դրա մասին կարելի է դատել ըստ Մարյանի այն աշխատանքների, որոնք պահպանվել են այդ տարիներից: «Մոր դիմանկարը», «Մորեղբոր դիմանկարը», «Կովը» (էսյուդ), «Մաքրավանք» բնանկարը գրագետ նկարված գործեր են, բայց, իհարկե, դրանց մեջ դեռ չի զգացվում նկարչի անհատականությունը:

1903—1904 թվականներին Սերովի և Կորովինի արվեստանոցում աշխատելը մեծ նշանակություն ունեցավ նկարչի արվեստի ձևավորման համար: Մարյանը, ինչպես ուսումնարանի նրա մնացած ընկերները, առանձնապես բարձր էր գնահատում Սերովին: Ըստ Կ. Յուզոնի խոսքերի, — նա մի քանի դասարան բարձր էր Մարյանից, — Սերովը «ժամանակի հակասությունները հաշտեցնող և փոխակերպող մի ֆիզուր էր, այն գեղագիտական խղճով, առանց որի դժվար էր աշխատել»<sup>1</sup>:

Խորագույն ռեալիստ, որ հիմնավոր դպրոց էր անցել Չխատյակովի մոտ՝ Սերովին իր սաներից պահանջում էր առարկայի լրջմիտ ուսումնասիրություն: Սերովը ավանդման մեթոդների մեջ բերեց կենդանի, նոր հոսանք: «Սերովը... խորշում էր շարունից, մշտապես դիմում էր բազմազանություն, փոփոխում մեթոդները, ամբողջ ժամանակ, աչքի դիպուկություն և անսխալականություն հետ միասին, աշակերտների մեջ սատարում էր մտքի, հիշողության, երևակայության աշխատանքը: Նրա պարավանքների ժամանակ մոգեխները դադարում էին պարզապես մոգեխներ լինելուց. Սերովն ուսուցում էր ամեն մի մոգեխի մեջ տեսնել նրա առանձնահատուկ, բնորոշ բնույթը և իմաստավորել այն «սյուժետային» պլանով (ինչպես և ինքը՝ Սերովն էր անում իր դիմանկարներում): Դրա համար պետք էր որոնել և գտնել համապատասխան կեցվածք ու միջավայր»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Я. Апушкин, К. Ф. Юон, «Всекохудожник», М., 1936, стр. 19.

Հետաքրքիր է նաև իրեն՝ Մարյանի գրած սույնը Սերովի մասին: «Ուսումնարանում ես չէի հրապարակում իմ գոտատուների գործերով, բայց մենք՝ աշակերտներս շատ բանով պարտական ենք մեր փայլուն ուսուցչին՝ Վալենտին Ալեքսանդրովիչ Սերովին, որը մշտապես հետևում էր մեզ և իր սուր գիտողություններով շարունակ քաջակերտում մեր մեջ լարված հետաքրքրությունը աշխատանքի նկատմամբ»<sup>3</sup>:

Սերովի սիրելի աշակերտներից մեկը՝ հայտնի նկարիչ Ն. Ուլյանովը, որ նույնպես աշխատում էր Սերովի և Կորովինի արվեստանոցներում, իր հուշերի մեջ Սերովի մասին պատմում է. «Երեկոյան պարապմունքների իր հերթապահություն ամիսը Սերովն սկսեց նրանից, որ անպետք համարեց Ուսումնարանին կից մշտական սպորտ բնորդներին, ուրիշ սեղից գտավ ամբողջով մի երիտասարդի և կանգնեցրեց ամենապարզ մի կեցվածքով, ըստ որում ինքն էլ աշակերտների հետ սկսեց նկարել նրան: Այդ սրտե՞ղ էր տեսնված, որ «իրեն հարգող», իր հեղինակությունը գնահատող դասատուն, հաշակավոր մի նկարիչ՝ գիմեր այդպիսի մի անգույն սխալի: Իսկ Սերովը նստում է վերին նստարանին և անում այն, ինչ ըստ մյուսների, հանդիսատ, կենտրոնացած նկարում է՝ շրջապատ մտապետության սված: Եվ հանկարծ, առանց գործից կարվելու, նա հաստատաբար, ասես ինքն իրեն, բայց առաջին անգամ, ասում է ի լուր ամենքի. «Բնորդը լինելու է ոչ թե մի ամիս, այլ ընդամենը երեք երեկո: Ոչ մի ֆոն, ոչ մի սավերագծում: Մերի գծանկար և ուրիշ ոչինչ»: Եվ մի քանի րոպե անց. «Ոչ մի ավելորդ բան, ոչ մի թանձրացում, — ահա և ամբողջը: Չանձրացրին ծանրաբեռնված գծանկարները»: Մինչև Սերովը մենք նկարներ էինք անում ամբողջ ամսով: Իսկ Սերովը պահանջում է փութկոտ ձեպանկարներ և հաճախ մոգելը գնում է մի սեանս: Ավելին, մոգելը ցույց տալով հինգ կամ քիչ ավելի րոպե, նա առաջարկում է նկարել հիշողությամբ: Դա եղած բան չէր»<sup>2</sup>:

Շնորհիվ այն բանի, որ արվեստանոցում Սերովն ու Կորովինը պարապմունքներ էին ունենում փոխնեփոխ մեկական ամիս՝ նրանցից ամեն մեկը հնարավորություն էր ստանում գեկավարել մեկ կամ մի քանի առաջադրանքներ ամբողջությամբ՝ սկզբից մինչև վերջ:

Ս. Յարեմիչը, որ քաջածանոթ էր Սերովին, նույնպես նշում է Սերովի արտահայտությունների հակիրճությունը. «մի քանի խոսքով նա ուրվագծում էր մարդու, կենդանու բնույթը և վիճակը, իրողությունը, բնությանից առած սպավորությունը, — այս ամենը նրա խոսքի մեջ անսովոր ցայտունությամբ էր ձեռք բերում»<sup>3</sup>:

Սերովի մասին մեջբերված այս ասույթները հնարավորություն են տալիս ամենաընդհանուր դժերով պատկերացնել ուսուցչի անհատական սխառեմի հիմնական

<sup>1</sup> Автобиографические сведения, Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна, изд. «Всекохудожник», М., 1936, стр. 9.

<sup>2</sup> Н. Ульянов, Воспоминание о Серове, «Искусство», стр. 5.

<sup>3</sup> С. Яремич, В. Серов, Рисунки, изд. Всероссийской Академии художеств, 1936, Ленинград, стр. 9.



գրութիւնները և մանկավարժական մեթոդը, որ հանդուժ էր տեսածն արագորեն որ-  
սալու ունակութեան մշակելուն, տեսողական հիշողութեան զարգացմանը, նկարի հա-  
րազատութեանը, ընդհանրացման հասնելու ձիւղքին: Մնացյալ ամեն ինչում Սերովն  
իր սաներին լայն ազատութեան է տվել, նրանց ոչ միայն չմղելով նմանողութեան,  
այլ ընդհակառակը՝ զարգացնելով նրանց ինքնուրույն վերաբերմունքը, գրանով իսկ  
նպաստելով նրանց ձեռնարկմանը՝ իրեն անհասական ստեղծագործական գեմք ունե-  
ցող նկարիչներին:

Սերովնի կատարյալ հակադրութեանն էր Կ. Կորովինը: «Ի տարբերութեան Սե-  
րովնի, նա նվազ ուշադրութեան էր դարձնում աշակերտներին հետ տարվող անմիջա-  
կան գործնական աշխատանքին, նրանց գործերի տեսական և կոնկրետ վերլուծու-  
թեանը: Բայց սա կարողանում էր աշակերտներին հմայել ու ոգեշնչել արվեստին  
վերաբերող զրույցներով: Ըստ նրա աշակերտներից մեկի հուշերի, նա հաճախ էր  
խոսում դաշտերի, ծովերի, անտառների գեղեցկութեան, դուրսերի գույնների  
հմայքի մասին, ոգևորութեամբ և շատ էր պատմում անցյալի մեծ վարպետների ու  
հատկապես Ֆրանսիական երկնագրութեան մասին: Արվեստանոցում նրա հերթա-  
պահութեան ժամանակ մոգել զնելիս մշտապես նկատի էին առնվում գունաչին հա-  
րաբերութեանները: Կ. Ա. Կորովինը սիրում էր կրկնել, որ աշխատանքի ժամանակ  
պետք է անպայման օգտագործել կյանքից քաղված սեփական ապավորութեանները:  
Մոդելները նա դնում էր սքանչելի, և գրանք կոլորիտի և բուն կեցվածքի առումով  
այնքան գեղեցիկ էին, որ ինքնըստինքյան գեղարվեստական գործեր էին թվում»<sup>1</sup>:

Այսպիսով, Սերովն ու Կորովինը, այսքան տարբեր իրենց մանկավարժական  
մեթոդներով, փոխադարձաբար մի տեսակ լրացնում էին միմյանց:

Մի քանի խոսք Սարգսնի ուսանողական ընկերների մասին: Սարգսնի վկայու-  
թեամբ՝ նա հատկապես մտերիմ է եղել Վլադիմիր Պոլովինիկինի հետ, որը լավ ապա-  
գա է խոստացել, բայց ուսումնարանն ավարտելուց հետո հիվանդացել է և վախ-  
ճանվել: Նրա միջոցով Սարգսնը ծանոթացել, ապա մտերմացել է «Վոլգայի ընկե-  
րակիցներին»՝ Պ. Կուզնեցովի, Կ. Պետրով-Վոլգիկինի, Պ. Ուտկինի և մյուսների հետ:  
Սրանց այդպես են կոչել ուսումնարանում, որովհետև բոլորը սերում էին Սարատո-  
վից: Այս խմբում ամենից բեղմնավորը և Վոլգայի՝ ազատ երկնագրած իր բնա-  
նկարներով մյուսներից ավելի վաղ ուշադրութեան է գրավել Պ. Կուզնեցովը: Շատ  
չանցած, ուսումնարանն ավարտելով, Կուզնեցովը դարձավ «Գոյուբայա սոգայի»  
(«Ներկնագույն վարդ») ցուցահանդեսի գլխավորողներից մեկը:

Այդ տարիներին ուսումնարանում աչքի էր ընկնում Ն. Սապունովը, որ մի  
քանի դասարան բարձր էր Սարգսնից և սովորում էր Արծաթեանյանի հետ:

Ուսումնարանն ավարտելով 1903 թվականին, Սարգսնը չկամեցավ զիջվումային  
պատկեր նկարել և բավարարվեց «արտագատարանական նկարչի» կոչումով և, ինչպես  
արդեն նշվեց, մեկ և կես տարի անցկացրեց Սերովնի և Կորովինի արվեստանոցում:

Գեուես ուսումնարան-թյան տարիներին, 1901 թվականի ամսանը, Սարգսնն իր ըն-  
կերով՝ երեանցի նկարիչ Գ. Մ. Մխանատրյանի հետ առաջին անգամ շրջագայում է  
Հայաստանում: Բայց երեանցի, նրանք լինում են էջմիածնում, Աշտարակում, Սևա-  
նում և այլուր: Հայաստանն անջնջելի ապավորութեան է թողնում երկատարը  
նկարչի վրա: «Ես շատ էի երազել Կովկասն ու Անդրկովկասը, — ասում է Սարգ-  
սնը, — ու թեև ինձ մի քանի անգամ վիճակվել էր լինել Հյուսիսային Կովկասում,  
բայց այդ երկիրն սոսանձնապես չէր գերում ինձ: Իսկ Միջին Կովկասը և հատկա-  
պես Հարավայինը՝ հմայեցին ինձ: Այսպես ևս առաջին անգամ տեսա արև և ապրե-  
ցի շոգը: Կեռներից իջնող զանգակավոր ուղտերի քարավանները, արևատ գեմքերով  
սարվորները՝ ոչխարի, կովերի, գամեշների, ձիերի, իշուկների, այծերի հոտերով,  
երամակներով ու նախիրներով, շուկաները, խայտաբղետ ամբոխի փողոցային  
կյանքը, քառակուսի տների ստիակ կտուրներից նայող մուսուլման կանայք՝ լուս-  
կայց, սև ու վարդագույն շաղրաներով, մանիշակագույն շաղվարներով, փայտե սո-  
լերով, հայուհիների սևորակ, խոշոր, նշաձև աչքերը, — այդ ամենը իրական էր, ինչ-  
պես ևս անընթաց էի մանուկ հասակում: Ես գգում էի, որ բնութեանն իմ առնն է,  
իմ միակ ավիտանքը, որ իմ հիացումը նրա հանդեպ՝ ուրիշ է, քան արվեստի երկի  
հանդեպ ունեցածս հիացումը. այն տեսում է հազիվ մի քանի րոպե: Բնութեանը՝  
իմ միակ ուսուցիչը, բազմադեմ է, բազմազույն, կոված ամբաստինդ, անտես ձեռ-  
քով»: Այսպես է հաղորդում Սարգսնն իր ապավորութեանները, որ ստացել էր  
Անդրկովկասյան իր առաջին ճամփորդութեանից ու հատկապես Հայաստանում  
կատարած շրջագայութեանից:

Նկարչին այսպես գերել է ոչ միայն բնութեանը, հարավային արևն ու տապը,  
այլև այն նոր, յուրահատուկ աշխարհը, որ բացվել է նրա առաջ, աշխարհ, որտեղ  
ուրիշ է կյանքը, ուրիշ է կենցաղը, ուրիշ են մարդիկ և ուրիշ են նույնիսկ կեն-  
դանիները: Եվ այդ աշխարհը, որ հասնում է նկարչի աչքի առաջ, այնքան տարբեր  
էր այն ամենից, ինչ նա տեսել էր վերջին տարիներին Մոսկվայում: Նրա մեջ  
արթնանում են մանկական տարիների շարժված ապավորութեանները: «Նոր ընկալ-  
ման սրութեանը, — գրում է Սարգսնը, — ասես համընկնում էր իմ մանկական աշ-  
խարհին, միտածամանակ քնած մանկական անցյալ աշխարհին»<sup>2</sup>:

Այդ ապավորութեանները թեև շատ ուժեղ էին, բայց միտածամանակ այնքան  
նոր էին, որ չէին կարող իսկույն արտացոլում գանել այստեղ, Հայաստանում ար-  
ված գործերում, բայց գրանք նկարչի մեջ սերմանեցին բուռն հետաքրքրութեան  
հարավի բնութեան նկատմամբ, և ինչ որ գեուես անորոշ, ազոտ ապավորութեաններ  
նրա պատկերման միանգամայն նոր ձևերի մասին:

Այդ աշակերտական տարիներից և Հայաստան կատարած ամառային շրջագա-  
յութեանից շատ քիչ գործեր են պահպանվել: Այս իմաստով շատ հատկանշական է  
արդեն հիշատակված «Մաքրավանք» բնանկարը, որ երկնագրված է նկարչի հաջորդ՝

<sup>1</sup> Н. Дмитриева, Московское училище живописи..., стр. 148.

<sup>2</sup> М. Волошин, М. Сарьян, Журнал „Аполлон“, 1913, № 9, стр. 12—13.

<sup>3</sup> «Իմ ուղին» ինքնակենսագրական ձեռագրից:

1902 թվականի շրջադարձի ժամանակ: Մեզ գույները այս մտայլ բնանկարում ոչինչ դեռևս չի կանխորոշում այն վառվուռն գունազեղ Սարյանին, որպիսին նա դարձավ հետագայում:

Ուսումնարանում ստացած հին ընտելութունների ուժը դեռևս շատ զգալի էր և նկարիչը բնությունը դեռևս ընկալում էր այն տեսանկյունով, որ նրան սովորեցրել էին: Բայց և այնպես, Անդրկովկասից ու հատկապես Հայաստանից Սարյանի ստացած նոր ազավորութուններն ապարդյուն չանցան:

Նկարչի մեջ սկսում է աճել անբավականութան զգացումը ուսումնարանի ուսուցումից: «Անհրաժեշտ էր իմ մեջ հաղթահարել գորշ ու պարտադրվող գպրոցը և գտնել սեփական տեխնիկան, չօգտվել ուրիշներից»<sup>1</sup>:

Արվեստագետի մեջ երևան եկող այս բեկման մեջ ոչ պակաս նշանակալից դեր է խաղացել Սերովի արվեստանոցում նրա անցկացրած մեկ և կես տարին: Իր աշակերտներին պատկերվողի հանդեպ ինքնուրույն վերաբերմունքի կոչող ուսուցչի ժլատ խոսքերը արդեն արդասավոր հող էին գտնում և Սարյանի մեջ ավելի ու ավելի ակներևորեն սկսեցին կազմավորվել նոր պատկերացումները արվեստի խնդիրների մասին: «Ես սկսեցի որոնել,—ասում է Սարյանը,—ավելի ամուր ձևեր և գույներ իրականութան էությունը հաղորդելու համար»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> М. Волошин, М. Сарьян. Журнал „Аполлон“, 1913, № 9, стр. 17.

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

2. ՌԻՍՈՒՄՆԱՐԱՆԵՆ ԱՎԱՐՏԵԼՈՒՅ ՄԻՆՁԵՎ, ՀՈԿՏԵՄԲԵՐՅԱՆ ՌԵՎՈԼՅՈՒՅՈՒՅԻԱՆ:  
ԱՌԱՋԻՆ ԵԼՈՒՅԹՆԵՐԸ ՅՈՒՅԱՀԱՆԳՄՆԵՐՈՒՄ: ՃԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ:  
ՀԱՄԱՆԵՍԱՐՀԱՅԻՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՏԱՐԻՆԵՐԸ:

Ուսումնարանն ավարտելուց հետո Սարյանը մնում է Մոսկվայում: Նախապես սկսում էր ամբիոնի Մոսկվան և Պետերբուրգն այն եզակի քաղաքներն էին, ուր կարող էր բուսն գարգացում ապրել կերպարվեստը, քաղաքներ, որոնց մեջ ապրում էին գեղարվեստական սարբեր հոսանքների պատկանող նկարիչներ, կազմակերպվում էին ցուցանահանդեսներ, որոնցից և սովորաբար ընտրվում էին գործեր՝ մասնավոր հավաքածուների համար: Վերջապես՝ թատրոններ, թանգարաններ, երաժշտություն: Սարյանն, իհարկե, չէր կարող չզիրտակցել, թե ինչ կարող է սպասել իրեն, եթե հաստատվի Նոր Նախիջևանում, կամ թեկուզ և Թիֆլիսում, որն այնպես զրավում էր նրան ուսանողական տարիները ամառային ճամփորդութունների ժամանակ: Արվեստին նվիրված մարդու համար այն ժամանակ ուրիշ ընտրություն չէր կարող լինել: Սակայն 1905 թվականի սկսվող իրադրության հետ կապված դեպքերը գրեթե ներն անցկացնել նոր Նախիջևանում, հարազատների հետ, 1905 թվականի ամռանը, իր ուսանողական ընկերոջ՝ Պ. Կուզնեցովի հետ, որը նույնպես առեն՝ Սարատով էր մեկնում, նա վճռում է ճամփորդել Վոլգայով: Կուզնեցովին հրաժեշտ տալով Սարատովում, Սարյանը Յարիցինով վերադառնում է առեն՝ նոր Նախիջևան: Այստեղ է անցկացնում 1905 թվականի սկսվող իրադրության բուսն ամիսները և 1906 թվականի սկզբին վերադառնում Մոսկվա:

Այդ ամիսներին շատ բան էր փոխվել Մոսկվայում: Ռեույուցիան ճնշված էր: Վրասն հասնում սեպտեմբերի տարիները: Կիբերալ բուրժուազիան վախեցած սկսում էր շարժման թափից, փոխում է իր դիրքորոշումը: Միմիլիտար, միսսիկան, ծայրահեղ անհաստատաթյունը սովորական երևույթներ են դառնում ուսանողական գեղարվեստական ինտելիգենցիայի, գրականութան և արվեստի մի զգալի մասի

համար: Ճիշտ չէր լինի այդ ամենի սկզբնավորումը կապել միայն 1905 թվականի սեպտեմբերին հաջորդած ժամանակաշրջանի հետ: Արվեստի և գրականություն մեջ այդ ընթացքը սկիզբ էր առել ավելի վաղ, 19-րդ դարի վերջերից: Այդ տարիներին է վերաբերում «Միւ խիւսուսովա» ամսագրի հանդես գալը, որ իր շուրջն է համախմբում տաղանդավոր երիտասարդ նկարիչներ Բենուսային, Սամովին, Կանսերին, Օսարուսովային և ուրիշներին: Ամսագիրը գրավում է նաև Սերովին, Լեխտանին, Վրուբելին: Գրականություն մեջ նույն երևույթն արտահայտվում է սիմվոլիստների խմբում՝ Բրյուսով, Բլոկ, Անդրեյ Բելի, Բալմոնտ և ուրիշներ:

Առաջին սեպտեմբերի պարսությունը անմիջապես հաջորդած տարիները բնութագրվում են այդ անդեհնյոցների հեռավոր ու ժեզոցմամբ: Այդ առումով շատ հատկանշական են երիտասարդ նկարիչների այնպիսի կարճատև գեղարվեստական միավորումները, ինչպիսին են 1907 թվականին ստեղծված «Գոյուբայա ոսղայի» և «Զոյուսոյե ունո» ամսագրի ցուցահանդեսները, սրանց մեջ խմբավորված էին նույն նկարիչները, և մի փոքր ավելի ուշ առաջ եկած «Ռուբնովի վայեա» միավորումը և ուրիշ ֆորմալիստական խմբավորումներ:

Եվ այնպիսի հզոր գեղարվեստական խմբավորում, ինչպիսին Պերեգովիժնիկներն էին, որ 70-ական թվականներից մինչև 90-ական թվականների կեսերն իր մեջ միավորում էր ուսու լավագույն առաջադիմական նկարիչներին, — սկսում է կորցնել իր նշանակությունը՝ իր տեղը զիջելով «Միւ խիւսուսովա», «Ռուս նկարիչների միութան» նոր միավորումներին: Պերեգովիժնիկների ապրած ճգնաժամի բավական հատկանշական վառա է ոչ միայն վերը հիշված Սերովի, Լեխտանի, Վրուբելի, այլև Սուբլիովի, Արխիպովի, Ս. Իվանովի, Մայլուսինի, Նեստերովի և ուրիշների հետանալը նրանցից:

Տվյալ ժամանակաշրջանի արվեստի համար առավել բնորոշն այն է, որ իրականությունից հեռանալը գտնվում է ոչ միայն մայրաքաղաքները՝ Մոսկվայի և Պետերբուրգի, նկարիչների հասկանիշը, դա վերաբերում է նաև ցարական Ռուսաստանի ծայրամասերին: Այդ նոր երևույթի ազդեցությունը, սրին մոգեոնիզմ ընդհանուր անունն էին ստալիս, կրեյ են և մի քանի լոռոր հայ նկարիչներ, ինչպես Ե. Թադևոսյանը, որն այդ տարիներին ապրում էր Թիֆլիսում, Վ. Սուբենյանցը, որ առավելապես ապրում էր Պետերբուրգում: Մոգեոնիզմի ազդեցությունից չխուսափեց նաև այդ տարիներին իր գործունեություն սկսող Մարտիրոս Մարջանը, որ Գեղանկարչության ուսումնարանի իր ընկերների՝ Պ. Կուզնեցովի, Ն. Սաղունովի և մյուսների հետ, հարում է «Գոյուբայա ոսղային», իսկ հետո մասնակից լինում «Զոյուսոյե ունո» ամսագրի կազմակերպած ցուցահանդեսներին: 1910 թվականից Մարջանը մասնակցում է «Ռուս նկարիչների միութան» ցուցահանդեսներին, իսկ հետո անցնում «Միւ խիւսուսովա» ընկերություն:

Եթե նկատի չառնենք ուսումնարանական տարիներին Մարջանի մասնակցությունը Գեղանկարչության մոսկովյան ուսումնարանի ցուցահանդեսներին, ապա 1907 թվականին Մարջանի հանդես գալը «Գոյուբայա ոսղայի» ցուցահանդեսին պետք է դիտել իբրև նրա ինքնաբերական գեղարվեստական գործունեություն սկիզբ:



Ս. Ֆ. Մյասնիկյանի դիմանկարը. 1909 թ.

Այն բեկումն արդեն, որ նկատվում է Սարգսնի մեջ Գեղանկարչության ուսումնարանն ավարտելիս, առավել պարզորոշ արտահայտություն է գտնում գրանանմիջապես հաջորդող տարիները աշխատանքներում: Ինչպես կարելի է գտնել այդ ժամանակաշրջանի, և հատկապես 1904—1905 թվականներին վերաբերող գործերից փոփոխվում է գրանց կատարման բնույթը և նկարիչն ազատվում է այն ընտելություններից, որ ձեռք էր բերել ուսումնարանում:

Ձեռնորոնումների հետ, նկատվում և մոտակա տարիներին գնալով ակնհայտ է գտնում նկարչի հետագույն իրականությունից: 1904—1907 թվականները հեթանոսական-ֆանատիկական թեմատիկայով հրապուրվելու կարճատև ժամանակամիջոց էր Սարգսնի համար: Մի շարք պատկերների անուններն արդեն այդ խմաստով խորապես բնութագրական են՝ «Հովիտների հեթանոսները», «Բանաստեղծներ», «Օրփեոս», «Երգող ծաղիկներ» (1904), «Սրբազան անտառ» (1905), «Փերիների լիճը», «Միրս թովհանքը» (1906): Բայց այդ տարիների նույնիսկ այն գործերը, որոնց անունները ինքնին ոչինչ չեն ասում՝ «Մարգը վիթերի հետ» (1906), «Նոստրոմոս» (1907), պակաս ֆանատիկական չեն, ինչպես բովանդակությամբ, այնպես էլ ընտանկարի, մարդկանց, կենդանիների պատկերման հանդեպ ունեցած ոչ սեռականացումով: Սարգսնի այս սկզբնական աշխատանքները, ձևերի ու գույների դիտումնալոր պարզեցմամբ հանդերձ, վկայում են գեղարվեստական նոր ձևեր որոնող երիտասարդ նկարչի գեղեստանբավարար հմտությունը: Բայց այդ աշխատանքներում արդեն կարելի էր տեսնել նկարչի համոզվածությունն այն խնդիրների մեջ, որ նա գնում էր իր առջև:

Այն, ինչ կատարում էր Սարգսնն այդ տարիներին՝ կատարելապես ներգաղնահում էր «Գոյութայա սոգայի» և «Ջուլտոյե սունո» ամսագրի ցուցանանքների գրություններին, ուստի և միանգամայն օրինաչափական էր նկարչի մասնակցությունը այդ ցուցանանքներին: «Գոյութայա սոգայի», «Ջուլտոյե սունոյի» նկարիչները միասույն էին ոչ միայն արդիականությունը, այլև բնոյնանրապես իրական աշխարհը: Նրանցից սմանք հակվում էին գեղյի միասնական, մյուսները՝ սիմվոլիզմը: Սարգսնի ստեղծագործությունն համար, ինչպես վերը նշվեց, բնորոշ էր հեթանոսական-ֆանատիկական թեմատիկայով հրապուրվելը:

«Գոյութայա սոգայի» նկարիչները բնոյնանուր բնութագրություն համար հասկանալի է այն տարիների կերպարվեստի բննագրատ Ս. Մակախու հոգվածը. «արվեստը երկար ժամանակ սաճար են կաշի: Այժմ մենք խոսում ենք արվեստի մասունների մասին, «Գոյութայա սոգան» չեղեցիկ ցուցանանքներ — մասուն է: Շատ սակավաթիվ մարդկանց համար: Լուսավոր: Լուին: Եվ պատկերները ազդեցություն: Թող որ նույնիսկ երկշատ ու անճարակ, չափազանց միայնակ կամ ոչ բովանդակապես ակնածալի, բայց՝ ազդեցություն: Երբ մտնում ես այդ փոքրիկ մասունքը՝ հարգարված հին ճաշակի ունակությամբ, իսկույն զգացվում է, որ «Երկնագույն փորված» ոչ միայն ջերմոցի ծաղիկ է, այլև միասնական սիրտ զարնանային ծաղիկը»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Գոյութայա սոգայի» արվեստի ներածական հոդվածը:



Մարյանի առաջին մասնակցությունը «Գոլուբայա սոգայի» և «Չուրտոյե սու-նոյի» ցուցահանդեսներին բավականաչափ քննադատվում է մամուլում: Մինչև իսկ «Գոլուբայա սոգայի» շատագուց Ս. Մակովսկին նկարչին համարում է «գեուս բնավ չձևավորված երեակայոց»: Այն ժամանակի մյուս աչքի բնկնող քննադատ Պ. Մուրա-տովը, բավական խիստ գատապարտելով «Գոլուբայա սոգայի» նկարիչներին, որոշ բացառություն է անում Մարյանի աշխատանքների նկատմամբ: «Որքան էլ սա-րորինակ է, — գրում է Մուրատովը, — բայց Մ. Մարյանի կուպիա ազավաղումների մեջ ինչ-որ անգ փայլում են իսկական հեքիաթի՝ ցուցահանդեսում միակ հետաքրք-րական առկայծումները»<sup>1</sup>:

«Գոլուբայա սոգան» ու «Չուրտոյե սուսոն» վաղանցուկ երևույթներ եղան և իբրև «Չերմոցային ծաղիկներ»՝ կարճակյաց, նրանք շուտով թառամեցին: Այս միա-վորումների մասնակիցներից շատերը այնպես էլ անկարող եղան դուրս գալու նրանց «մատուռը» ասնող նեղլի փակուղուց: «Գոլուբայա սոգայի» այն փոքրաթիվ նկա-րիչներից մեկը, որին հաջողվեց, թեև ոչ միանգամից, դուրս գալ առողջ սեպիտա-կան արվեստի հեռաստանները՝ Մարտիրոս Մարյանին էր:

1908—1909 թվականներից սկսած Մարյանը հեռանում է հեքիաթային-ֆան-տաստիկական սյուժեներից և դիմում իրական թեմաների: Բայց ֆանտաստիկայի ազդեցությունը դեռևս արմատախիլ չէր արված և իր արտահայտությունն էր դրա-նում սյուժեով կարծես թե իրական մի շարք պատկերներում: Այդպիսի գործերից է «Շոգ օր» (1908) պատկերը՝ ֆանտաստիկական բնանկարով, խորանարդների տեսք ունեցող անակներով, սրնոցից մեկի տանիքին պատկերված են նստած և կանգնած սպիտակ շագրաններով փաթաթված կանայք, իսկ նեղլի փողոցում զբոսնում են սի-րամարզի նմանօր, ավելի շուտ նկարչի երեակայությունը ստեղծված, թռչուններ: Շատ կողմերով ֆանտաստիկական է թվում նաև «Տաղ» (1909) պատկերը՝ իր ծայ-րահեղ ընդհանրացված, հարթ բնանկարով՝ ողողված կիլիչ արևով, սարվազներն նկար-ված վազ ավոզ սև շան ֆիգուրով և նրա կապույտ սավերով:

Իրական սյուժեի ձգտելու ուժեղացման հետ է կապված անիրական, ֆանտաս-տիկական սարերի վերացման ընթացքը: Այսպես, 1908—1909 թվականներին Մա-րյանը Հյուսիսային Կովկասում եղած ամառային ամիսներին նստուրայից երկնա-զրում է մի շարք բնանկարներ՝ «Լեռներ», «Կովկասյան բնանկար», «Լուսաբացը Մաավրինում», «Ծովափնյա դիշեր», որոնց մեջ սեպիտաստիկանն սկսում է գերակշռել:

Նույն 1909 թվականին Մարյանն ստեղծում է իր սքանչելի պատկերներից մեկը՝ «Բորենիները», որն ակներևորեն հաստատվում է, թե սեպիտաստիկան որպիսի համոզա-կանություն է հասնում նկարիչը նստուրայից պատկերելու ժամանակ: Այս պատկերի համար Մարյանը գծանկարներ էր արել Մակովսկի կենդանաբանական այգում: Այստեղ նա նկարել էր նաև շներ՝ Այդ ամենի արդյունքը եղավ «Բորենիներ» պատկերը, ուր խոշոր պլանով նկարված են երկու գիշատիչներ: Իրանցից հատկապես արաս-հայտիչ է առաջինը՝ գլուխը վեր պահած, ձգված պարանոցով, բաց երակով: Պատ-

րանքն այնպես ուժեղ է, ասես զգացվում է սալառանջ գաղանի տխրազին, չարա-զուշակ, երկար ու ձիգ սունոցը:

Նույն 1908—1909 թվականներին սկսվում են կազմավորվել պատկերման այն կղանակները, որ Մարյանի արվեստի համար բնորոշ են դառնում հետագա մի շարք սարիներ ընթացքում: Այդ սարիներին նկարչի արվեստի վրա որոշ ներգործու-թյուն է ունենում ֆրանսիական նորագույն դեզանկարչությունը: Իմպրեսիոնիստ չլատնարով, Մարյանն ընկալում է իմպրեսիոնիզմի որոշ գրույթները, բայց ավելի սերտ առնչվում է ֆրանսիական երվնագրություն վերջին փուլի հետ, մասնավորա-պես այնպիսի նկարչի հետ, ինչպիսին է Մատիսը: Մարյանի ստեղծագործական սրնումները նրան հանդեպնում են հարթ-գեկորատիվային և դուստիստիստա-յին լուծումներին:

Ահա թե ինչ է գրում նկարիչն այդ առթիվ. «Ֆրանսիական նոր երվնագրու-թյան հետ ես սկսեցի ծանոթանալ 1906—1907 թվականներից բաց Ս. Բ. Շուպինի հավաքածուի և «Չուրտոյե սուսոյի» ցուցահանդեսների: Ֆրանսիացիների հետ ծանո-թանալս էլ ավելի թեկավորեց ինձ և համոզեց իմ ճանապարհի ու կյանքի հանդեպ ունեցածս հայացքները ճշմարտություն մեջ»<sup>1</sup>:

Հարավային բնությունը Մարյանի ունեցած այն կրքոտ հրապուրանքը, որ ապրեց նա դեպի Անդրկովկաս ու մասնավորապես դեպի Հայաստան կատարած ճանապարհորդություն ընթացքում, նկարչին մղեց շարունակելու իր ճամփորդու-թյունները և ուրիշ արևելյան երկրներ: Առաջինը նախատեսվեց Կոստանդնուպոլիսը: Սկզբի համար Մարյանը սահմանափակվում է Թուրքիայի միայն մայրաքաղաքով, քանի որ այդ ճամփորդությունն ուներ մի շարք էական առավելություններ՝ հա-մեմատաբար մոտ էր և հաղորդակցության հարմարություն շնորհիվ մեծ ծախսեր չէր պահանջում: Գայթակցելու էր նաև հայկական մեծ գաղութի գոյությունը Կոստանդնուպոլիսում...

1910 թվականի մարտին Մարյանը մեկնում է Սեաստոպոլ և այնտեղից ծով գուրս գալիս սպրանքատար նավով: Երկու օր անց հասնում է Կոստանդնուպոլիս: Եղբորից հանձնարարական նամակ ունենալով ծանոթ մի հայի անունով, նկարիչը շուտով տեղավորվում է անձանոթ քաղաքում, հյուրընկալություն գտնելով մի հայ-ազգի բնասանիքում: Շատ շանցած նկարիչը ծանոթություններ է հաստատում իրեն սրտաբաց ընդունող հայկական միջավայրում: Նոր ծանոթները թվում են լինում ընդհանուրապես փարսեթանը և Սիամանթոն: Նկարչի պատմելով, տեղի հայկական գաղութն այնքան մեծ էր, որ Պոլսում մնալու մեկ ամսվա ընթացքում նա միան-գամայն ազատ է գրում իրեն միայն հայոց լեզվի իմացություն: Առաջին իսկ օրերից մի կողմ են մնում այն երկյուղները, որոնք կապված էին ենթադրվող անհարմա-րությունների, թուրքերեն կամ ֆրանսերեն չիմանանալու հետ:

Կոստանդնուպոլիսում, աշխարհի այդ ամենաշուրճառու քաղաքներից մեկում,

<sup>1</sup> Автобиографические сведения, Каталог выставки М. С. Сарьяна, изд. «Всекохудожник», М., 1936, стр. 12.

<sup>1</sup> П. Муратов, «Русское слово», Выставка картин «Голубая Роза», 1907,

որ ընկած է երկու մայր ցամաքների վրա, համակերպվում են երկու ախլի՝ եվրոպական և ասիական քաղաքներ: Մեկում գերակշռում են կոսմոպոլիտական ճարտարապետութան նորաախլ շենքերը, հարմարավետ հյուրանոցներով, սեստորաններով, սրճարաններով, աշխարհի բոլոր ծայրերից բերված ազդանքներով լի խանութներով, խայտաբղետ ամբոխով լեցուն հրապարակներով ու նավամատույցներով, ուր կարելի էր լսել ամենատարբեր լեզուներով խոսող մարդկանց:

Բոլորովին այլ էր քաղաքի ասիական մասի տեսքը՝ նեղլիկ փողոցներ, անդահան ճարտարապետություն: Ի տարբերություն եվրոպական թաղամասերի, այստեղ սակավամարդ էր և հազվադեպ կարելի էր հանդիպել օտարերկրացիներին: Այսպիսի թաղերից մեկում, հայկական մի ընտանիքում Սարյանը սենյակ է վարձում:

Սարյանը Կոստանդնուպոլիս էր եկել շատ չանցած 1909 թվականի «անարյուն հեղափոխությունից», որ ապալել էր դաժան բռնակալ Արգուլ Համիդին: Այդ «երիտասարդ թուրքերի գործնան» կարճատև ժամանակամիջոցն էր, որի հետ թուրքիայի հայկական ազգաբնակչությունը հույս էր կապում, սպասում անարդար դոյալիճակի բարեղավման, սակայն այն փոխարինվեց է՛լ ավելի խոր հիասթափությունով և, վերջապես, ողբերգական վախճանի, որ առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ հանդեպրեց արևմտահայությունից մի նշանակալից հատվածի բնաջնջմանը:

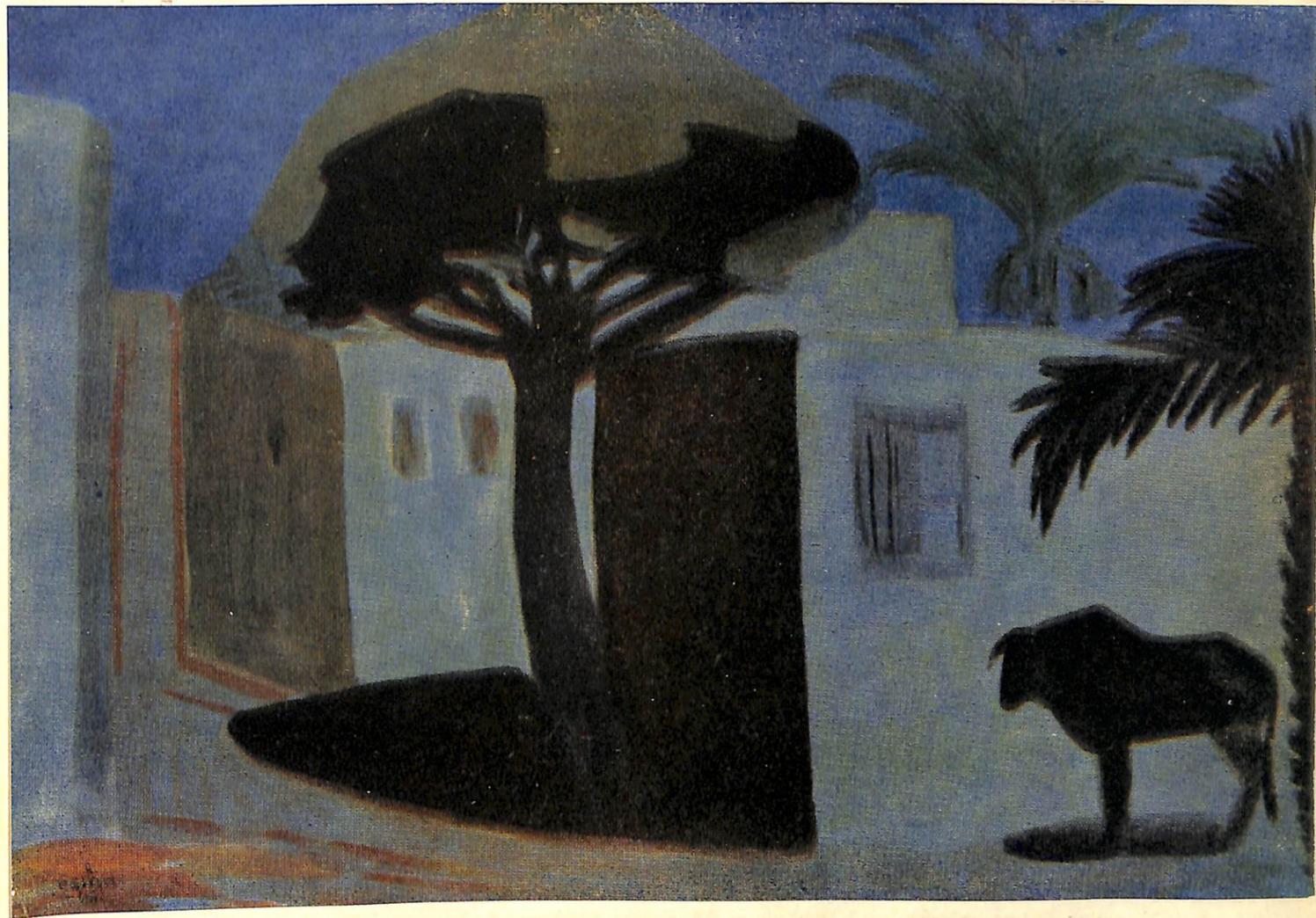
Կոստանդնուպոլսի գեղեցկություն, բյուզանդական ժամանակներից մնացած նշանավոր կոթողների, Բոսֆորի գեղանկար ափերի, կանաչի մեջ կորած պալատների մասին շատ է պատմվել գրչով ու վրձինով: Դրանք քաջ հայտնի են Այվազովսկու, Զիմի բնանկարներից, դրանք գրոշմվել են Ն. Թադևոսյանի էսյուզներում, Փ. Թերլեմեզյանի գործերում, որ բնակություն էր հաստատել այստեղ 1912—1913 թվականներին: Բայց բոլորովին այլ էր Սարյանի պատկերումների նյութը Պոլսում:

Նկարիչն անուշադրություն էր մտանել քաղաքի եվրոպական թաղամասերը, ճարտարապետական հինավուրց հուշարձանները և նույնիսկ՝ Բոսֆորի գեղատեսիլ ափերը: Նրան գրավում են բոլորովին այլ, թվում է թե սչնչով աչքի չընկնող, մասիվներ, որոնք մինչ այդ նկարիչներին չէին հրապարուրել:

Սարյանը գրավվեց Պոլսի ասիական թաղամասերով՝ նեղլիկ փողոցներ, ուր կեսօրին էր միայն թափանցում արևը, խոլ մնացած ժամանակ իշխում էր մութը: Այդ փողոցներում է թափառում նկարիչը, իր այլումի մեջ ձեռանկարում իրեն ամենից ավելի գրավող մոտիվները: Այստեղ կարելի է տեսնել և մրդավաճառի կրպակ՝ լեփ-լեցուն մրդի կողմներով, սպա և ուրիշ խանութներ՝ էփանագին կտորեղեն վաճառող մրցակից առևտրականներով, կամ պարզապես փողոցի հատվածը՝ մայրիկի վրա կախված պատշգամբներով, որոնք ավելի են նեղացնում առանց այն էլ նեղ փողոցները:

Այս նեղ փողոցներում մերթընդմերթ երևում է շաղրայով փաթաթված թրքահին կամ կանաչի վաճառողի սայլակը, վերջապես, այս անկյուններում կարելի է տեսնել գեանին փոված քնատ շներ:

Տուն դառնալով, տեսածի թարմ սպավորություն տակ և քիչ առաջ արված ձեպանկարներն օգտագործելով, նկարիչն ստեղծում է մի շարք փոքրադիր գործեր,





որոնց մեջ պատկերված են հին ասիական քաղաքի փոքրացյալին սեռարաններ՝ աշխուժացնելով դրանք մարդկանց, կենդանիների ֆիզուրներով:

Դրանցից ոմանք ներկայացնում են քաղաքային բնակարաններ: Այդպիսիք են «Փողոցը Կոստանդնուպոլսում», «Կեսորյա փողոց» կառվները: Ոմանք էլ ունեն ժանրային մոտիվներ՝ խանութների ինտերյերներ, մարդիկ. այդպիսիք են «Մրդի խանութը», «Արևելյան սուրճարանները», «Օշարակ վաճառողը», «Կոստանդնուպոլսի շները»:

Մրանց մեջ գեոևս չկա ինչ-որ կոնկրետ, զարգացած սյուժե, ուստի և դրանք չի կարելի գրեթե իբրև ժանրային գործեր սովորական լմբոնումով: Բայց գլխավորը Մարյանի նկարներում այն է, որ մինչ այդ ոչ ոք նման սյուժեներ չէր պատկերել: Մարյանի հիշյալ գործերի նշանակությունն ամենից առաջ բովանդակությամբ անհրապույր այդ սյուժեներին հանդեպ ցուցաբերած յուրօրինակ մոտեցումն է: Այս պատկերներում Մարյանը հանդես է գալիս իբրև իրականությունը նոր հայացքով գիտող նկարիչ:

Ի՞նչն էր պատկերման սարյանական եզանակների մեջ այն նորը, որ այնպես զարմացնում էր այն տարիների մոսկովյան և պետերբուրգյան ցուցահանդեսների այցելուներին. այն, որ ոմանց թվում էր անհանդուրժելի և պատճառ գտնում նկարչին ձևանալու և նույնիսկ անդրադիտություն մեջ մեղադրելու համար, իսկ ոմանց թվում էին միանգամայն համոզիչ:

Նկարիչը համառոտ, բայց շատ պարզորոշ արտահայտվել է իր խնդիրների մասին. «Ընդհանրապես իմ նպատակն է՝ պարզ միջոցներով, ամեն սեռակ ծանրաբեռնումից խուսափելով, հասնել առավելագույն արտահայտչականության, հատկապես՝ ազատվել կոմպոզիցիային կիսատոններից: Եվ ինձ թվում է, թե այդ առումով ես հասել եմ որոշ արդյունքների: Բայց այդ, իմ նպատակն է հասնել սեպիդի նախահիմքերին»<sup>1</sup>:

Մարյանի այս խոսքի մեջ հատկապես ուշադրավ է սեպիդի հիշատակությունը: Դա, իհարկե, գառարկ ֆրազ չէր: Եվս առավել, որ այդ վերաբերում է այն տարիներին, երբ շատ նկարիչներ և հատկապես նրանք, որոնց հետ մի քանի տարի Մարյանը հանդես էր գալիս «Գոլուբայա սոզայի» ու «Չուրտոյե սուևոյի» ցուցահանդեսներին, ունեին որոշակի հակասեպիդական ուղղություն:

Նկարիչը ձգտում էր հարգել պատկերվողի մեջ առավել արդականը, դիմելով ընդհանրացումների, գեն նեատիվ երկրորդականը և, ընդհակառակը, շեշտելով առավել էականը: Միանգամայն ակնհայտ է, որ առանց ընդհանրացումների, առանց մի բան-անսեռու և մյուսն ընդգծելու չի կարող լինել ճշմարիտ արվեստ: Չի կարելի չհիշատակել այնպիսի նշանավոր սեպիդի մի ասույթը, ինչպիսին է Վ. Ա. Սերովը. «...ինչ որ բան պետք է ընդգծել, ինչ-որ բան՝ գեն նեատի, մինչև վերջ չարտահայտվել, իսկ ինչ-որ սեղձ և սխալվել...»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> М. Волошин, М. Сарьян, журнал «Аполлон», 1913, № 9, стр. 14.  
<sup>2</sup> И. Грабарь, Серов, изд. Кнебель, М., 1914, стр. 210.

Այն մեծ ընդհանրացումները, որոնց գլխում է նկարիչը, նրան հանդեպնում է գուևային և զծանկարային լակոնական հակիրճություն: Նա «պարզեցնում» է դրանք, կիրառելով դեկորատիվ-հարթանկարային եզանակներ:

Մարյանի գործերի այս գլխավոր հատկանիշները, սկսած՝ կոստանդնուպոլսյան պատկերներից, որոնք արտահայտվում են ձևական բաղկացուցիչներով՝ գուևայի ու զծանկարի ծայրահեղ հակիրճության մեջ և, դրան համապատասխան, կիսատոնների անտեսումը, ինչպես նաև դեկորատիվ-հարթանկարային լուծումը այն ժամանակ, ասենք հիմա էլ ոմանց կողմից գիտվել են իբրև նկարչի արվեստի ու սեպիդական բնույթի վկայություններ: Ընդ որում, «սեպիդի շատագույները» մոտացություն են մասնում այն պարագան, որ դեկորատիվությունը սեպիդի հակադրվող երկվույթի է, այլ նրա բաղկացուցիչ տարրն է, որը և մտնում է ոչ միայն մոնումենտալ, այլև հաստոցային գեղանկարչության մեջ:

Մարյանի երկնագրություն մեջ կիրառվող լակոնական եզանակներով՝ դեկորատիվ-հարթանկարային եզանակների ծայրահեղության հետևում չի կարելի չտեսնել, որ նկարչի արվեստի հիմքում նստած է նրա բնանկարներին հատուկ գուևայի սեպիդային գեղարվեստը, որ հարթ և ընդհանրացված ձևերով մեկնաբանված շինություններն ու ծառերը անիրական չեն թվում և պատկերանում են միանգամայն համոզիչ, այնպես, ինչպես թեթևակի ուրվագծված մարդկանց ու կենդանիների ֆիզուրները, որոնք կենդանություն են առնում ու շարժվում:

Արդեն իսկ այդ տարիներին իրականությունը սեպիդի ընկալումը Մարյանի կողմից՝ կասկածից դուրս է: Ուրիշ բան, որ նկարչի սեպիդի, դեկորատիվությամբ և պատկերման եզանակների ծայրահեղ հակիրճությամբ տարվելու հետևանքով, լիովին չէր բացահայտվել, ինչպես այդ եզանակ սովետական տարիներին:

Մարյանի կոստանդնուպոլսյան աշխատանքների մեջ ամենից առաջ կուզեինք նշել Տրեպյակովյան պատկերասրահի «Փողոց. կեսոր» ոչ մեծ պատկերը, որի մեջ շատ ինտենսիվ և ըստ գուևայի կոնտրաստով ընդամենը մի քանի ներկերով նկարիչը հարգել է հարավային երկնքի վառ կապույտը, հարավային կիզիչ արևի մի լուսաշերտ նեղ փողոցի մեջտեղում և նույն ինտենսիվություն մի քանի ցոլք, կտուրների շատ առաջ մղված քիվեր, լուսավորված աների մուգ կապույտ ճակատներ, սովերի մեջ սուզված մայթեր, փողոցի լուսավոր ֆոնի վրա մուգ ուրվագծերով ցույց արված մարդկանց ֆիզուրներ և մի բարձրած իշուկ:

Այս, ինչպես և մյուս պատկերը՝ «Գլեցինիայի թուփը», որ պատկերված է տան պատի լուսավոր ֆոնի վրա, դիտված նկարչի կոստանդնուպոլսյան սենյակի պատուհանից, զրավել են Վ. Ա. Սերովի ուշագրությունը և նրա պնդմամբ ձեռք բերվել պատկերասրահի կողմից:

Նույնպես լակոնական ու կոնտրաստային, բայց լուսավոր և մուգ շագանակադուևայի գամմայով է նկարված մեկ ուրիշ, նույնպես Պոլսում ստեղծված «Շները փողոցում» պատկերը: Այստեղ գեանին պակաս ու քուն մտած շները պատկերված են գրեթե ուրվագծով, բայց բավական է փոքր-ինչ հեռանալ մի որոշ տարածություն վրա, որպեսզի դրանք միանգամայն իրական ու համոզիչ դառնան: «Մրդի կրպակը»

կարող էր ներկայացնել իբրև նստաշարմուրա, բայց նկարված է սպախորութեամբ: Մա-  
չունի այն համոզութեամբ, ինչ որ մյուսները և թողնում է էսքիզի սպախորու-  
թեամբ: Մյուս «Ծղոտով բեռնված շորինները» ոչ մեծ պատկերում, ներկայացված է  
փոքրցային մի փոքրիկ տեսարան, որտեղ կենդանի ու սիթմիկ արտահայտված է  
բարձրված երկու կենդանիների շարժումը:

Այս աշխատանքներում ամենից էականն այն է, որ նկարիչը կիրառում եզա-  
նակների հակիրճութեամբ հանդերձ զգացել և կարողացել է հաղորդել Արևելքը իր  
ամբողջ ինքնատիպութեամբ. այստեղ գիտված ու պատկերված են և հարավային  
բարկ արևը, առարկաների կարուկ սավերները, երկնքի կապույտը, և՛ ճարտարապե-  
տութեան բնորոշ գծերը, և՛ առավել բնութագրականը մարդկանց, կենդանիների մեջ,  
բայտ որում ամեն ինչ արված է առանց մանրախնդիր արտանկարութեան:

Հաջորդ, 1911 թվականին, Սարյանը կատարում է ավելի հեռավոր և քիչ ավելի  
տեսական ճամփորդութեան՝ դեպի Եգիպտոս: Եթե նախորդ ճամփորդութեանը նկա-  
րիչը սահմանափակվում էր միայն Պոլսով ու նրա շրջակայքով, ապա Եգիպտոսում,  
հաստատվելով Կահիրեում, նկարիչն անցնում է երկրի խորքերը: Գիգ վարձելով, նա  
երկաթուղով մեկնում է երկրի հարավային կողմերը՝ Մաուան, լինում է Եգիպտոսում,  
Լուկսորում, Կարնակում, զննում հուշակավոր բուրգերը:

Որքան էլ ուժեղ լինեին եգիպտական հնագույն հուշարձաններից ստացված սպա-  
խորութեանները, այնուամենայնիվ, դրանք չէին, որ գրավեցին Սարյանին իբրև  
նկարչի: Եթե Պոլսում Սարյանին հրապուրում է քաղաքի արևելյան, ասիական հաս-  
վածքը, ապա Կահիրեն, իր շքեղ արաբական ճարտարապետութեամբ, նկարչին բոլոր-  
ովին չի գրավել և գրեթե դուրս է մնացել նրա տեսողաշարից: Նրա ուշագրութեանը  
գրավել են արաբների և ֆելլահների խցճուկ դյուղերը՝ կավածեփ քառակուսի անակ-  
ներով, որոնք հեռավոր կերպով հիշեցրել են հայկական գյուղերը:

Սարյանը երփնագրում է մերկ, արևախամ եգիպտական բնանկար՝ «Անապատ»:  
Լուսնի շողերով սղոզված «Իշերային բնանկարում» Սարյանը գործանայությամբ հա-  
րազատ է հաղորդում հարավային գիշերվա զգացողութեանները՝ երփնագրելով այն  
բնագամենը մի քանի ներկով՝ կապույտ, երկնագույն և սև:

Ի սարբերութեան պոլսական աշխատանքների, եգիպտական բնանկարներում  
մարդկանց ավելի մեծ ուշագրութեան է դարձվում: Եթե ստալին գործերում ֆիգուր-  
ների նշանակութեանն սպառվում էր բնանկարին լուրջ կենդանութեան սպառ ձգտու-  
մով, ընդ որում ֆիգուրը բնանկարում խոշոր տեղ չի գրավում, ապա եգիպտական  
գործերում, այդպիսի ստաֆաժային ֆիգուրներ ունեցող պատկերի կոլքին, կան գործեր,  
որոնց մեջ նկարչի ուշագրութեանը կենտրոնացած է ֆիգուրների վրա, իսկ բնանկա-  
րին կամ երկրորդական տեղ է արված կամ այն գրեթե բացակայում է: Այս վերջին-  
ներից են «Փելլահների առավոտը», «Քայլող եգիպտացիները», «Քայլող կինը» և այլն:

Սակայն այդ գործերում գերակա կերպով արվում է ֆիգուրի ընդհանուր սրվա-  
գիծը, հաղորդվում է շարժումը, պահվածքը. ֆիգուրը և դեմքը երփնագրվում են  
միևնույն ասնով: Այսպես, օրինակ «Քայլող եգիպտացիների» մեջ դեմքը՝ ձեռքերը  
և սաքերը, այսինքն մարմնի բոլոր մերկ մասերը երփնագրված են նույն մուգ շա-





Ստուգելով Սարգսյանի նաաշուրմորտերի մասին, ամենից առաջ պետք է նշել, որ զբանք ավելի կոնկրետ են, քան բնանկարները: Դա, անտարակույս, բխում է կատարման մեթոդների տարբերությունից: Այստեղ աչքի առաջ ունենք, իհարկե, ոչ թե գեղարվեստական այլ եղանակները, որոնք նույնն են մնում՝ նույն գեղարարական մեթոդները, նույն սերն ինտենսիվ գույնի հանդեպ, — տարբերությունը պետք է տեսնել այն բանում, որ նկարչի այդ տարիները բնանկարները ուղղակի բնականից չեն արված: Ավելի ուշ, սովետական տարիներին, երբ Սարգսյանը բնանկարի աստղաբեզում էս գիմում է անմիջաբար բնականից նկարելուն, վերսկզբալ տարբերությունը բնանկարների և նաաշուրմորտերի միջև վերանում է:

Սարգսյանի նաաշուրմորտերն աչքի չեն ընկնում բազմազանությունով. սյուժեների սովորական ոլորտը՝ ծաղիկներ, մրգեր, մերթ միասին, մերթ շուրջուկ, հաճախ ծաղկեփնջերը գրվում են հախճապակե սափորներում, շատ հազվադեպ նկարչից երկնագույն գրում է հախճապակե առարկաներ և համադրում «կենդանի» ու «մեռած» բնությունը. մեռած, փայտե և ուրիշ կարծր նյութերից շինված առարկաներն իսպառ բացակայում են:

Նաաշուրմորտերում նկարչին առարկաների նյութականությունը հաղորդելու խընդիր չի դնում իր առաջ՝ առավելագույն ուշադրություն դարձնելով նրանց գեղանկարչական կողմին: Դժվար է պատկերացնել ավելի թովիչ բան, քան դաշտի բուրմունք արձակող վառվուռն ծաղիկեփնջերը՝ «Չամլիճայի ծաղիկները» (1910), նույնիսկ այնպիսի ծաղիկեփնջերը, որ գրեթե ամբողջովին բաղկացած են միայն երկնագույն ու դեղին ծաղիկներից, ինչպես «Երկնագույն ծաղիկները» (1914), կամ «Ծաղիկները կայակից» (1914), որոնց մեջ նկարչից հասնում է գույնի զարմանալի հնչեղություն:

Պակաս սքանչելի չեն Սարգսյանի նաաշուրմորտերը, որոնց մեջ կամ միայն պատկերներ են պատկերված, ինչպես «Բանանները» (1910) կամ պատկերներ խառնված են հախճապակե առարկաներին, ինչպես «Պաղտը» (1911) և «Լուսավոր գամման» (1913): Վաղ շրջանի նաաշուրմորտերի համեմատությամբ, ավելի ուշ շրջանի գործերում, ինչպես, օրինակ, «Դղումներում» (1915), — երևան է գալիս ծավալայնություն հաղորդելու ձգտում:

Այդ տարիներին նկարչի ստեղծած բոլոր նաաշուրմորտերից իր բովանդակություն անսովորությամբ առանձնանում է «Երկրապահան գիմակները» (1911), որ մի փոքր ավելի ուշ կրկնվում է ավելի մեծ չափերի կապում, փոքր-ինչ այլ գաստվորությունով՝ «Արևելյան մեծ նաաշուրմորտ» (1915): Եղիպտոսում եղած ժամանակ նկարչի ձեռք էր բերել հինավուրց քարաապանների արտաքին ձևավորման մի քանի ֆրագմենտներ՝ գունազարդված կտավներ ու փայտեր: Դրանք սյուժե ծառայեցին այդ յուրահատուկ նաաշուրմորտն ստեղծելու համար: Այս երկու նաաշուրմորտերում Սարգսյանին հաջողվեց այդ գունազարդված «գիմակներ» պատկերման մեջ հասնել մեծ արտահայտչականություն:

Նախառնույցը նաաշուրմորտերի Սարգսյանի գործունեությունը չի սահմանափակվում բնանկարներով ու նաաշուրմորտերով. նկարչից ստեղծում է նաև գիմանրկարներ: Ի տարբերություն առաջին երկու ժանրերի, այդ գիմանկարները ճանաչում չգտան ոչ միայն պատկերների հախճապակե կազմով պատվիրատուներին, այլև պոֆեսիոնալ քննադատություն կողմից: Դրա հետևանքով է, որ Սարգսյանի նախառնույցը շրջանի տասնամյակում տարվա գործունեություն ընթացքում ստեղծված են ընդամենը տասը երկնագույն գիմանկար և մեկ գրաֆիկա: Այն սակավաթիվ գիմանկարները, որ Սարգսյանն ստեղծել է այդ տարիներին, նկարչի մեջ ի հայտ են բերում գիմանկարչի բոլոր անհրաժեշտ հատկանիշները և ամենից առաջ կարևորագույններից մեկը՝ մարդու խառնվածքը ստույգ գրեկորելու, պատկերավորի մեջ առավել արտահայտել հայանի դարձնելու ունակությունը: Բայց Սարգսյանն իր այդ գիմանրկարներում չի սահմանափակվում յուր անհատական, անկրկնելի գծերի բացահայտմամբ: Հայ խոշոր բուրժուազիայի ներկայացուցիչների այն սակավաթիվ գիմանրկարներում, որ երկնագույն է Սարգսյանը, արված է նրանց շատ ցայտուն սոցիալական բնութագրությունը. այս առումով Սարգսյանը հետևել է իր ուսուցիչ՝ ռուս մեծ գիմանկարիչ Մեյսոնին: Մենք նկատի ունենք Մ. Բունիաթյանի (1914) և Ի. Մանթաշովի (1915) գիմանկարները:

Առաջին աշխատանքում մենք տեսնում ենք խելացի, գործնական մի մարդու, որ պատկանում է այն կապիտալիստների թվին, որոնք լավ գիտեն գրամի գինը և կարողանում են կապիտալ գրգռել: Այդ է վկայում ֆիգուրի վստահ պահվածքը, արևալան հայացքը մի մարդու, որ սովոր է կարգադրել, իշխել, համարձակ վճիռներ ընդունել հանուն շահի:

Բոլորովին այլ բնութագրություն է արված Ի. Մանթաշովին: Ի տարբերություն նախորդ գիմանկարի, այստեղ պատկերված է ոչ թե գործամուկ կապիտալիստ, այլ փափկամորի մեկը, որ լուր վստահ կարող է ժառանգած հարստությունը: Խառնվածքի դասարկությունն ընդգծելու համար նկարչից Մանթաշովին երկնագույն է արևելյան մեռած խալաթով, ոչ մի բանում չհաճոյանալով նրա արտաքինի պատկերմանը. դեղեններատիկ գեմք, խոշոր, շատ անարտահայտիչ, փոքր ինչ դուրս պրծած «եղան աչքեր», մեծ քիթ, զգայական բերան:

Բայց ահա մեր առջև են երկու, արանց բոլորովին հակադիր մարդկանց գիմանկարներ: Մեկում, — որ գրչի մարդ, «Գեղարվեստի» խմբագիր-հրատարակիչ Գարեգին Լևոնյանի գիմանկարն է (1912), — արատավոր գիտողականությամբ և ժլատ ու հակիրճ լուսավոր վրձնումներով ուրվագծված են նրա արևելյան բնորոշ գիմանկարները, փոքրաթիվ ներկերով հաղորդված է հարավցու թուխ արվարձ. և, միաժամանակ, մեկ-երկու մանրամասնով շեշտված է այն ժամանակվա հայ մտավորականի արտահայտչական կերպարը:

Արևաշատը Ծատուրյանի գիմանկարում էս (1915) բնավորության անհատական գծերի, — ծանր հիվանդություն կնիքը կրող դժգույն գեմք, գաստապարված մարդու թախծոտ հայացք, — միջով թափանցում է բանաստեղծի նուրբ լիրիկական կերպարը:

Գիմանկարային աշխատանքների մեջ վաղ շրջանի գործերից առանձնանում է Ալեքսանդր Մյասնիկյանի գիմանկարը (1909), որ նկարված է ածուխով: Այստեղ ևս, ինչպես Կոնյանի գիմանկարում, աշխատանքն արված է սովորաբար շքնդուռով շափերով՝ բնականից երկու անգամ մեծ: Այստեղ էլ նույն ժրատ, բայց վստահորեն արված շարիխներով նկարված է Կոմունիստական պարտիայի նշանավոր գործչի առնական դեմքը, հաստատ հայացքը և կամային բնավորությունը:

Իր ստեղծած գիմանկարներից մեկի մասին հետաքրքիր մի գեղարվեստագետ է պատմում նկարիչը: Մի անգամ, Մոսկվայի ցուցահանդեսում, Մարյանի գործերից մեկի՝ Ա. Մ. Շչուկինի գիմանկարի վրա ուշադրություն է դարձնում Սերովը: Նշանավոր գիմանկարիչը, գիմելով ցուցահանդեսում գանձող Մարյանին, մասնանշել է ցայտուն նկարված աչքերը և իրեն հասուկ լակոնական սծով ասել է. «Թնդանոթ, երկու թնդանոթ»:

Մոսկվոյ Մարյանի նախառնույթային շրջանի աշխատանքների մասին, պետք է անդրադառնալ և նկարչի կիրառած տեխնիկային: Այդ տարիներին Մարյանի համար բնորոշ է բացառապես տեմպերայով աշխատելը, յուղաներկով երփնազրել է շատ հազվադեպ և այն էլ՝ միայն փոքր էսյուզներ անելիս: Համաձայն այն խնդիրների, որ նկարիչը դրել է իր առջև, տեմպերան ամենից ավելի էր համապատասխանում նրա գեղարվեստական միտումներին՝ խոշոր մակերեսները պատել անթափանց, ամեն ինչ ծածկող ներկով, որ չորանալիս չի փայլում: Եվ ավելի ասել, որ հիշյալ տարիներին նկարիչը հիմնադրաբար աշխատել է այդ տեխնիկային, մի բան, որ չի կարելի ասել յուղաներկ երփնազրույթյան մասին, ուր չկա նյութի ակրատեաման այն պատճառով, որին նկարիչը հասավ ավելի ուշ, սովետական տարիներին, երբ անցավ բացառապես յուղաներկով աշխատելուն:

Ինչպես արդեն նշվեց, Մարյանի առաջին ելույթները «Գոլուբայա ուղայի» և «Չուրասյե ունայի» ցուցահանդեսներում՝ զբաղեցրին քննադատություն ուշադրություն: Առաջին կարծիքներն, ըստ մեծի մասի, բացառական բնույթ ունեն: Բայց շատ շուտով, հասկապես գեղի Արևելք կատարած ճամփորդություններից հետո, նրա աշխատանքներն արդեն արժանանում են դրական գնահատականների: Այն տարիների առավել հեղինակավոր քննադատը՝ նկարիչ Ալեքսանդր Բենուան, Մարյանի մասին գրել է. «Մեզ, նկարիչներին հրճվանք է պատճառում այդ ակնափայլ ցուրտը, այդ հեքիաթային սույթաբուն ակնարկները: Թովիշ թեմաների այդ կտորները, գրանք անսահման թանկ են մեզ համար՝ ավելի, քան կարծրացած սխրատախան և ապոկալիս հորինվածքները»<sup>1</sup>:

Եվ մի քանի ամիս անց, «Միո խոլուսովա»-ի ցուցահանդեսի ակցենդայում, նույն Բենուան գրում է. «Մարյանը միջին հասարակությունը երկյուղ է պատճառում իր թերասածություններով, որ խելայն կեթ ընկալվում է որպես սեթեթում և շաղատանություն: Իսկ իրականում այդ թերասածությունը պարզապես երիտա-



<sup>1</sup> „Речь“, 1910, 26 ноября.

սարգ նկարչի որոշ անհատությունները և մեր ժամանակին հատուկ որոշ անգույն-  
ծուծաներն են: Բայց Սարգսյանի մեջ թաքնված է մեծ ու հրապանջ նկար-  
չի: Օ՛, եթե այդ կովկասցին, որի մեջ այդպես վառ ապրում է Արևելքի գունազե-  
ղությունը, եթե նա կարող լինի դարձնել իր ստեղծագործությունը, հասունություն  
հասցնել իր հզորություններն ու կերպարները: Նրա բոլոր ավյալներն առկա են: Նա օժ-  
արված է մեծ նրբանկատությունով գույների հանդեպ, որոնք նրա մաս առանձնա-  
պես հաճելի են, համարձակ, բնավ ի բնութենե, և միաժամանակ հմայիչ կերպով  
վայրենի: Նրա բնանկարը ևս ասորիական է, անկյունային, բայց իր մեջ ճշմարիտ  
ուժ է թաքցնում, իսկական ոճ (ո՛չ սճախորում): Որքան ցանկալի կլինեք, որ նրա այդ  
ավյալները գալին մի ամբողջություն և որ մենք մի օր երբեք տեսնենք Սարգսյանի  
«պատկերները» կամ առավել լավ՝ նրա սրմունքները: Նույնպեսի վառ և հրճվալից,  
իր ընդհանուր էֆեկտով նույնպեսի ուղիղ հանդուսությունը, ինչպես պարսկական  
գույները»:

Մենք մեջ չենք բերի բոլոր առանձին և մեծ մասամբ կարճատև ասույթները  
Սարգսյանի աշխատանքների մասին, որոնք ահա են գակ ցուցահանդեսների վերաբերյալ  
զբված բնագնանք սեյնիցիաներում: Նշենք միայն, որ Սարգսյանի գործերի նկատմամբ  
եղած վերաբերմունքը նկատելիորեն փոխվում է սկսած 1910—11 թվականներից և  
կարծիքների ճնշող գերազանցությունը կրում է գրական բնույթ: Սարգսյանի մասին  
եղած զրեթե բոլոր կարծիքներում նշվում է նկարչի ինքնատիրությունը, նրա ար-  
վեստի յարահասակությունը, Արևելքը պատկերելու նոր մտայնումը:

Սարգսյանի մասին զրոյ հեղինակներից առավել ուշագրավ է Մաքսիմիլիան Վա-  
լուշինը, որի մեծ հոգվածը գետնոված է «Ապոլոն» ամսագրում և ունի փոքր մեծու-  
զրություն բնույթ: Այստեղ, նկարչի ստեղծագործության բնութագրությունը հետ  
միասին, արված է նրա համառոտ կենսագրությունը և գործերի ցուցակը<sup>1</sup>:

Չնայած մի շարք անբնական լեզվապետական գրություններին, իսկ երբեմն էլ՝ լեզ-  
վաբանական միամիտ էքսկուրսներին, հոգվածում հայտնված մի քանի հիմնական  
զբույթները Սարգսյանի արվեստի մասին ճշմարիտ են, և ավելի ուշ, հաճախ գրեթե  
ամբողջությամբ, դրանք կրկնվել են ուրիշ, մինչև իսկ սովետական ասորիներին  
Սարգսյանի մասին զրոյ հեղինակների կողմից: Վալուշինն իրավամբ նշում է, որ թեև  
Սարգսյանի արվեստն արագացում է Արևելքը, սակայն նա օրինակապես չէ, նրան  
չեն հետաքրքրում ազգագրական մանրամասնությունները Արևելքի մասին, նրա գոր-  
ծերում չկա «գրականություն», այսինք՝ պատում, նկարիչը հազորում է կյանքի  
առօրեական, ինտիմ կողմերը. «...բանանի՛ ողիւյզը կրպակում, փողոցային մրգա-  
վաճառը, գամեջի՛ ասպից կապտին թվող գունը, կոստանդնուպոլսյան շները փո-  
շաշեկ, կարճիկ մարմինները և դուրս ցցված առամները նրա համար ավելի զբավիչ  
են ու գեղեցիկ, քան արևելյան պարաների պերճություն ցույցերը... Գնալով Արևելք,  
իրեն կըրաված հայրենիք, սիրելով նրա կենցաղային ու առօրեական հատկանիշները՝  
Սարգսյանը հաջողությամբ խույս է ավել օրինակապետից: Եվ նրան պետք չի եղել

<sup>1</sup> М. Волошин, М. Сарьян, журнал «Аполлон», 1913, № 9, стр. 5—21.

ոչ մի couleur locale, որպեսզի համոզիչ լինի: Իր սովանտիզմով նա մնում է Արև-  
վելքի մարդ: Եվրոպացին այդպես չէր պատկերի էկզոտիկ գազաններին՝ բորենինե-  
րին, հովազներին, այդպես չէր տեսնի չաղրաներում փաթաթված կանանց ֆիզուր-  
ները, այնպիսի մտայնում չէր ունենա նրանց գիմանկարների հանդեպ, ինչպիսի  
մտայնում ունի Սարգսյանը»:

Իհարկե, շատ ասորիական կլինեք, որ գրական կարծիքների կողքին չգանվեն  
նաև բացասողներ արվեստն այնպիսի մի նկարչի, որ իր որոնումներում չի ընտրել  
արտիված ճանաչարհ, այլ գնացել է մի նոր ուղիով: Նկարչի գեմ սուր էր ճոճում  
հատկապես «Նովոյե վրեմյա» լրագրի քննադատ Ն. Կրավչենկոն, որ համատարած լու-  
սանք է թափում նկարչի հասցեին՝ հաստատելով, ըստ որում ոչ առաջին անգամ,  
«Թարս հաստություն» ունեցող քննադատի իր համբավը:

Սարգսյանի արատահամայն ճամփորդություններին գեպի Արևելք վերջ գրեց 1914  
թվականին ծայր առած առաջին համաշխարհային պատերազմը: Անկատար մնացին  
նկարչի ծրագրերը՝ մեկնելու Հնդկաստան, իսկ հետո՝ հեռավոր Արևելք: Պատերազմը  
ազդեց Սարգսյանի գեղարվեստական գործունեության թափի վրա:

Այդ ասորիներին նա շատ ժամանակ է հատկացնում հասարակական գործու-  
նեությունը: Պատերազմը, որ սկզբում Արևմտյան Հայաստանի հայկական ազգաբը-  
նակչությունը ազատագրություն և անդրկովկասյան հայերին միանալու հույս էր  
ներշնչում, շուտով անագորույն ողբերգություն դարձավ նրա համար, հանդեցրեց  
արևմտահայություն մի նշանակալի մասի բնաջնջմանը և մյուս մասի գաղթին: Ողջ  
հայ ժողովուրդը, մտավորականություն հետ միասին, ծանր էր ապրում իր եղբայր-  
ների բաժին հասած անլուր տառապանքները: Առաջ են գալիս հասարակական գա-  
նազան կազմակերպություններ, Սարգսյանը գործուն մասնակցություն է ունենում  
հայերին օգնող Մոսկովյան կոմիտեում:

1915 թվականի ամռանը նկարիչը մեկնում է Անդրկովկաս, վճռելով երկու առ-  
լով թողնել Մոսկվան: Այն հանգամանքը, որ ուսական գործերը գրավել էին Արև-  
մրայան Հայաստանի մի մասը, Սարգսյանի մղում է մեկնել Վան քաղաքը: Թիֆ-  
լիսում գանվող նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի հետ Սարգսյանը գալիս է Էջմիա-  
ծին՝ ախտեղից նոր զբավված վայրերն անցնելու համար: Այստեղ, Էջմիածնում էր  
գանվում Վանի շրջանից գաղթած հայերի մի նշանակալից մասը: Նկարիչներին  
առաջին անգամն է վիճակվում տեղնատես լինել պատերազմի անավոր հետևանքնե-  
րին, տեսնել մահը հարյուրավոր անապատառ փախստականների, որոնք գոհ էին  
գնում համաճարակներին: Չկային նրանց անգամները նվազագույն պայմաններ, առ-  
ուսայայներին օգնություն գրեթե ցույց չէր արվում: «Այստեղ մնալով շուրջ մեկ  
ամիս, — գրում է Սարգսյանը, — ես չգիմացա և սալաված եղա Թիֆլիս վերադառնալ»:

Այստեղ, մշտապես բնակվող հայ նկարիչներէջ բացի, նկարիչներ էին ժամանել  
ասորեր վայրերից՝ Թուրքիայից, Արևմտյան Եվրոպայից, Ռուսաստանի որոշ քա-  
ղաքներից: Առաջ է գալիս «Հայ նկարիչներ ընկերություն» ստեղծելու գաղափարը,  
ցուցահանդես կազմակերպելու նպատակով: Գործի նախաձեռնողը և գործն մասնա-  
կիցներից մեկը՝ նկարիչ Փանոս Թերլեմեկյանն էր, որ պատերազմը սկսվելուց հետո

դադարեւ էր Վանից: Ընկերութեան կազմակերպմանն ամենաեռանդուն մասնակցութեան են ունենում Եղիշե Թաղեայանը, Վարդգես Սուրենյանը, ինչպէս նաև Մարտիրոս Սարյանը:

Ընկերութեան կազմակերպման գաղափարը քաջալերվում է նշանավոր գրողներ Հովհաննես Թումանյանի, Ալեքսանդր Շիրվանզադէի և մյուսների կողմից: Ընկերութեան ցուցահանգեսներին մասնակից եղան Թիֆլիսից գուրս և արտասահմանում ապրող մի քանի աչքի ընկնող նկարիչներ ևս: Իր գոյութեան կարճատե ժամանակամիջոցում ընկերութեանը հաջողակ կազմակերպել մի քանի ցուցահանգես: Հաստատում սովետական կարգեր հաստատվելուն պէս ընկերութեանը ներկանում կազմակերպում է առաջին գեղարվեստական ցուցահանգեսը: Հետագայում, երբ հայ գեղարվեստական կյանքի կենտրոնը տեղափոխվում է Երևան, ընկերութեանը կորցրնում է իր նշանակութեանը և վերացվում:

Պատերազմի հետ կապված գեղպերը Մարյանին շեղում են աշխատանքից և այդ տարիներին նա քիչ է զբաղվում ստեղծագործական գործունեութեամբ: Այդ ժամանակի սակավաթիվ գործերից պէտք է նշել «Հին Թիֆլիսը» պատկերը և մի քանի նատյուրմորտեր, որոնք սկզբունքային նորութեան չեն բերում նկարչի արդեն ձևավորվող կատարման եղանակների մեջ:

Այդ տարիներին փոփոխութեան է տեղի ունենում նկարչի նաև անձնական կյանքում: Թիֆլիսում Մարյանը հանդիպում է Լուսիկ Աղայանին, հայ նշանավոր գրողի դստերը, և շուտով ամուսնանում նրա հետ: Պատերազմը, իսկ հետո նաև քաղաքական իրադարձութեանները Մարյանին պահում են Թիֆլիսում: Այստեղ նա ստիպված է լինում զբաղվել մանկավարժական աշխատանքով, նկարչական դասեր է տալիս Լեանդովսկու մասնավոր դիմնագրայում, քանի որ չէր կարելի հույս ունենալ պատկերների վաճառքի վրա: Ցարիզմի տապալման և Հոկտեմբերյան Մեծ սեպտեմբերյանի ժամանակ Մարյանը գեռես Թիֆլիսում էր:

1918 թվականի գարնանը ընտանիքից կտրված, Նոր Նախիջևանում գտնվող նկարչին մեծ դժվարութեամբ հաջողվում է հասնել յուրայիններին: Առանձնապէս վաճառքավոր էր Ռազմավիրական ճանապարհով անցնելը, ուր բուն էին գրել ամեն տեսակ ավազակախմբեր: 1918-ից մինչև 1921 թվականի օգոստոսը, մինչև Երևան տեղափոխվելը, այսինքն՝ քաղաքացիական պատերազմի բոլոր տարիները, նկարչին անց է կացնում Նոր Նախիջևանում:

3. ԲԱՂԱԲԱՅԵԱԿԱՆ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ԵՎ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ  
ԳՏՆՎԵԼՈՒ ԱՌԱՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԸ: ՈՒՎԵՎՈՐՈՒՅՈՒՆ ԳԵՊԻ ԻՏԱԼԻԱ, ՓԱՐԻՉ:

Մարյանը Նոր Նախիջևանում երկար մնալու մտադրութեան չի ունենում: Նկարչը ցանկանում է որքան հնարավոր է շուտ ընկնել Մոսկվա: Մակայն քաղաքացիական պատերազմի հետ կապված իրադարձութեաններն անհնար են դարձնում ընտանիքով տեղափոխվելը: Քաղաքացիական պատերազմի տարիներին նկարչին սարքում է Նոր Նախիջևանում: Քաղաքը մի քանի անգամ ձեռքից ձեռք է անցնում, մինչև որ 1919 թվականին սպիտակ զվարդիականները վերջնականապէս ջախջախվում են: Քաղաքացիական պատերազմը վերջանալուց հետո, 1920 թվականին, Մարյանին վերջապէս հաջողվում է տեղափոխվել Մոսկվա: Բնակարանային հարցի դժվարութեանները ջապահում է ստեղծագործելու մտադրութեանը նկարչը ստիպված է լինել պատճառով Մոսկվայում հաստատվելու մասնակիների, որի կապակցութեամբ և մերնում հետաձգել ավելի բարեպատեհ ժամանակները, որի կապակցութեամբ և մերժում է ՎլոնիՏԵՄԱՍ-ում (նախկին Գեղանկարչութեան, քանդակագործութեան և ճարտարագետութեան Մոսկովյան ուսումնարան) դասավանդելու առաջարկը և կրկին վերադառնում է Ռուստով:

Ինչպէ՞ս է ընթացել Մարյանի գեղարվեստական գործունեութեանը քաղաքացիական պատերազմի տարիներին: Դա եռանդուն գործունեութեան չէ, որ միանգամայն հասկանալի է ավյալ ժամանակաշրջանի համար: Այն մի քանի աշխատանքները, որ կատարել է Մարյանը այդ տարիներին (միայն մեկ բացառութեամբ) նշանակալից չեն և բազմապէս են նատյուրմորտերից, էսյուդային փոքր բնանկարներից, ջրաներկով և պաստելով արված մի քանի դիմանկարներից: Նատյուրմորտերից, որ նրա մոտ սովորաբար մի ծաղկեփունջ է, հարկավոր է առանձնացնել արտակարգ սյուժեով, ակվարելով արված «Բուզգայական նատյուրմորտը», որ բազմապէս է լուրսկային ներկված ֆիգուրներից, որոնց համար իրեն ֆան ծառայում է մի թղթագալար՝ Բուզգայի պատկերով:





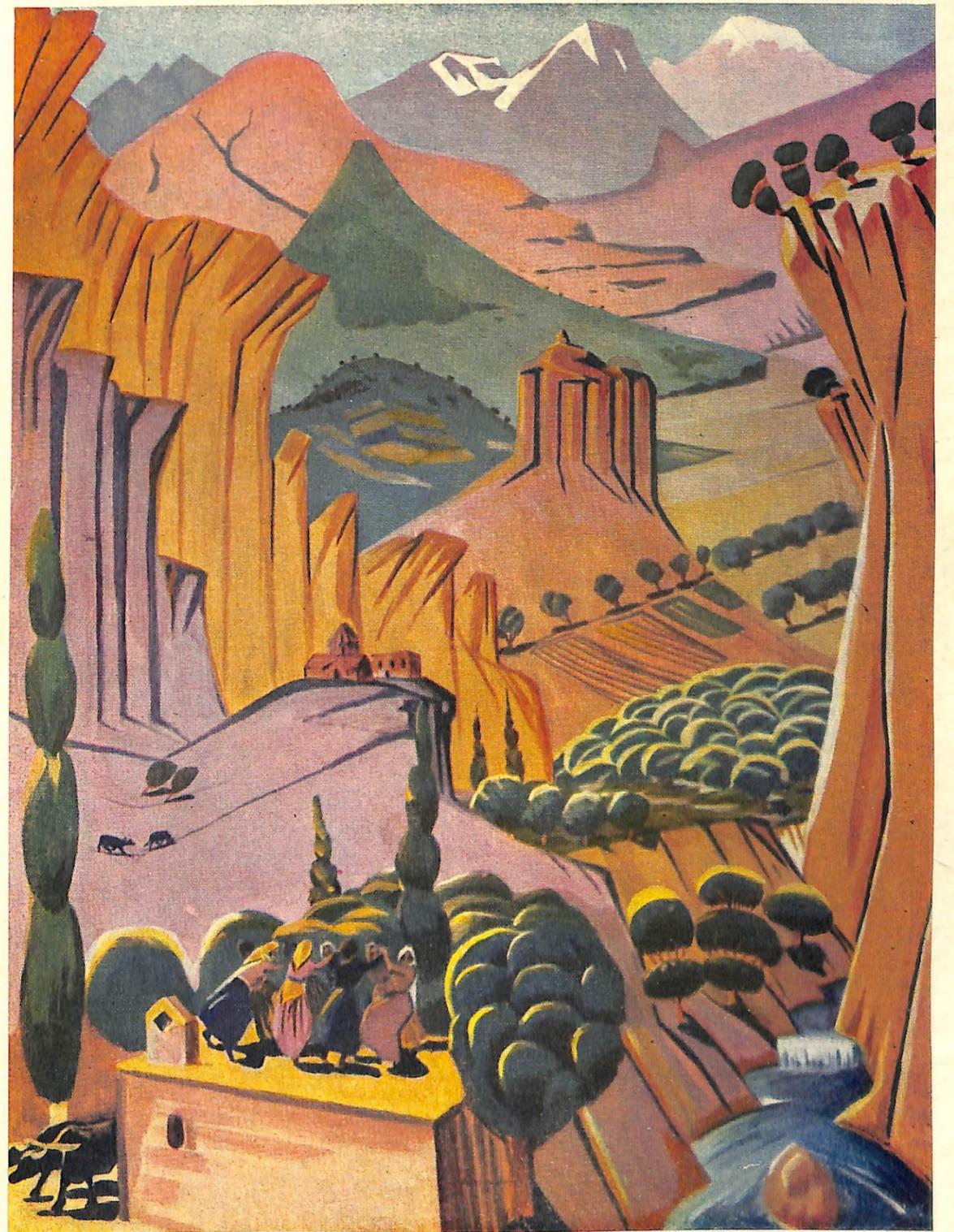
Իրանը Սովետական Հայաստանի առաջին տարիներն են, տարիներ, երբ մեծ ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը ստեղծել էր Երևանի նոր հատակագիծը և, հին Հայաստանի ճարտարապետության ուսումնասիրության, համաշխարհային ճարտարապետության կլասիկ ժառանգության օգտագործման հիման վրա, նրա մեջ ծագում են հայ նոր ճարտարապետության հսկայապ նախագծերը, նա պատրաստվում է փոքրիկ գավառական քաղաքը վերափոխել սոցիալիստական պետության արժանավոր մայրաքաղաքի:

Իրանք այն տարիներն են, երբ սկանավոր ինժեներ Ի. Ա. Տեր-Աստվածատրյանը ձեռնամուխ եղավ երկրի էլեկտրիֆիկացման և անջրդի հողերի ոռոգման լեռնային պլանի իրականացմանը: Տարիներ, երբ հստակավոր կամպոզիտոր Ա. Սպենդիարյանը ավարտում էր իր հիասքանչ «Ալմաստը» և բացառիկ վարպետությունը գրված «Երևանյան էպոպեաները»: Տարիներ, երբ հայ մեծագույն պոետ Եղիշե Չարենցը գրել է իր ուսուցչին բողբոջ պաթոսով հպեցած բանաստեղծություններն ու սատիրական «Երկիր Նաիրի» վեպը:

Երևանում գտնվելու առաջին երկու տարին քիչ արգաստվոր էին Սարյանի համար, որը մի կողմից հետևանք էր նկարչի հասարակական աշխատանքներով զբաղվելու տարվելուն, մյուս կողմից գեղարվեստական աշխատանքի համար համապատասխան հարմարությունների բացակայության: Սկսած 1923 թվականից բեկում է սկսվում նկարչի մոտ: Առավել նշանակալից աշխատանքներից մեկը լինում է Հայկական պետական դրամատիկական թատրոնի համար ձևավորած վարագույրը: Պետք է ասեսալ, որ մոնումենտալ գեկորատիվ պաննո ներկայացնող այդ վարագույրը, երկնագրված սովորական գեկորներ նկարելու տեխնիկայով՝ ստանձաներիով, շարունակ փակվելու և բացվելու պատճառով շուտ մաշվել է ու չի պահպանվել: Անցել են շատ տարիներ այն ժամանակից, երբ այդ վարագույրը զարգարում էր Երևանի Հայկական առաջին դրամատիկական թատրոնի համեստ թատերական դահլիճը, բայց հիշողությունից չի ջնջվել այն հանդիսավոր, տանական արամադրությունը, որ համակում էր դահլիճ մանողին՝ վարագույրին հասված առաջին իսկ հայացքից:

Այդ վարագույրի մեջ բոլոր էություն ունեցող շար թատրոնից, եթե չհաշվենք փոքր պլանով տրված գյուղացիների խումբը, որոնք պարում են դյուղական աներից մեկի կառերին: Պաննոյի բովանդակությունը հայկական բնանկարն էր: Բայց դա ինչ-որ տեղի կոնկրետ բնանկար չէր, այլ Հայաստանի բնության ընդհանրացումը: Այստեղ արտացոլված էր այն առավել հասկանալիանը, որ պարունակում էր փոքրիկ, բայց իր բնությունը բազմազան մի երկիր: Հանդիսականի աչքերի առջև բացվում էր մոնումենտալ, վեհապանծ, հարավի կուրացուցիչ արևով սղողված լեռնային բնապատկերը, որ շողշողում էր լեռների դազաթները ծածկող վարագույն, երկնազույն, օքրայի, բաց-դարչնագույն ու կանաչ գույներով, հայկական բնանկարի համար բնորոշ՝ առաջին պլանում գրված հեղաձիւն բարդիներով:

Մինթևաթի կերպարներով Հայաստանի բնության մասին պատկերացում տալու խնդիրը 1923—1925 թվականներին կազմում էր Սարյանի ստեղծած գործերի հիմ-



Հայաստան

Կեսրվա անդրը

նակն թեման: Դրանց թվին է պատկանում «Հայաստան» բնանկարը (1923), որը և՛ կամպոզիցիոն, և՛ երանգային լուծումով առավել մոտ էր վարագույրին:

Վերջին նկարի գույգն էր կազմում «Երփներանգ բնանկարը» (1924), որ «Հայաստանի» տարատեսակն էր, բայց փոքր ինչ տարբեր կամպոզիցիա և որոշ չափով այլ գույներ ուներ: Ուրբան էլ այս երկու բնանկարները նման էին վարագույրին, բայց պետք է խոստովանել, որ, այնուամենայնիվ, իրենց ամբողջությամբ մեջ նրանք չէին թողնում այն սպավորութունը, ինչ թողնում էր վարագույրը: Պատճառը պարզ է. դադանիքը չափսերի մեջ էր: Այդ նկարների մոնումենտալ բնույթին պակասում էին մոնումենտալ չափերը, որի համար նախատեսված էին դրանք: Մի այլ բնանկարում՝ «Կեսօրվա անդորր» (1924) պատկերում չկա այն լայն ընդգրկումը, ինչ առաջին երկուսում և սա էլ, ինչ-որ տեղի կոնկրետ բնանկարը չլինելով, իր բովանդակությամբ առավել հարագատ է պատկերում Արարատյան դաշտավայրը շրջապատող լեռնալանջերը: «Արևաշող բնանկարում», հիմնականում համադրելով հինգ կոնտրաստային գույներ՝ բաց կապույտ, վարդագույն, լիմոնագույն, մուգ կապույտ և կանաչ՝ նկարիչը տարվել է ընդհանրացման խնդրով, որի պատճառով նկարը որոշ չափով սխեմատիկ է:

Այլ պլանով է լուծված «Լեռներ» փոքր նկարը (1924), թեև սա նույնպես սպավորությամբ է կատարված, բայց արդեն դերժ է սինթետիկ բնույթից և ավելի շուտ հիշեցնում է Սպիտակի շրջանի ինչ-որ տեղի լեռնային մի բնանկար, ուր բնությունը բացվում է խայտաբղետ գորգի նման:

Քսանական թվականներին վարպետներն կատարված բնանկարներում, որոնք ցույց են առնում բացվող հեռաստանի լայնութունն ու վեհաշունչ մեծութունը, կան Հայաստանի բնության շատ ճիշտ նկատված և գեղուկ արտացոլված հատկանիշներ: Դա երևում է հատկապես այն բանում, թե ինչպես է նկարիչն ընդգրկում բնանկարի կառուցվածքը, ինչպես է երփնագրում լեռները, բարձունքները, գահավիժող կիրճի փեշերը, երբեմն միայնակ կանգնած ծառը և նրանից ընկնող ցայտուն սավերը, այս կամ այն մանրամասնը, որոնք վկայում են թե որքան ուժեղ է սեռալիստական հիմքը Սարյանի արվեստում:

Սրանց կողքին, սակայն, նույն այդ բնանկարներում կան նաև պայմանականության գծեր, ինչպես կամպոզիցիոն կառուցվածքում, այնպես էլ, մասնակիորեն, կոլորիտում, բայց, վերջ ի վերջս, սեռալիստականը գերակշռում է: Իսկ Սարյանի արվեստի ուժն այնպես համոզիչ է, որ նկարչի բնանկարներն իրենց ամբողջությամբ մեջ ընկալվում են իբրև իսկական սեռալիստական գործեր:

Այս առումով խիստ հատկանշական է Սարյանի բնանկարների մասին գրված հեռույտ սոցերը. «...Երբ ես եզրահայտեցի Հայաստանում,—գրում է Ա. Վ. Լուսաշարսիկին,— զգացի, որ Սարյանը սեռալիստ է, և շատ ավելի, քան ես ենթադրում էի: Երկար ու ձիգ ժամեր ճամփորդելով Հայաստանի քարապատ հարթավայրով, երփներանգ ու արատաստի լեռները միջով, պարզապես Արարատի մշտական և վեհաշուք ճերմակ օրհնության ներքո և տեսնելով, թե ինչպես է այստեղ լուսավորում արևը, ինչպիսի սավերներ է նա ծնում, ինչպես են այնտեղ աճում ծառերը, շարժվում կամ իրենց

դադարն առնում մարդիկ և կենդանիները՝ ես հանկարծ իմ առաջ տեսա Սարյանի պատկերները՝ կենդանի իրականության մեջ... իր հրապուրիչ կառուցումները նա առնում է «այլոց Հայաստանի» այլոց նյութի հիման վրա»:

Այնպիսի բնանկար-պատկերների կողքին, որոնք Սարյանը նկարել է ստացած սպավորությունների հիման վրա, Սովետական Հայաստանում գտնվելու նույն այդ առաջին տարիներին, նկարիչը նատուրալից պատկերում է, ճիշտ է, սահմանափակ թվով, փոքր բնանկարներ: Սրանք նույն պլանով չեն արված: Ե՛վ մոտիվներով, և՛ կատարման եղանակներով էսյուդային բնույթի այս բնանկարների կողքին կան նաև միանգամայն անավարտ և փոքրիկ բնանկարներ՝ պատկերված նատուրալից:

Սրանց մեջ նշենք այնպիսի փոքրիկ սեռալիստական շեղեր, ինչպիսին է «Արագածն ամռանը» (1922), որի մեջ ապշեցուցիչ վարպետությամբ կտավի փոքրիկ կտորի վրա նկարիչը պատկերել է գեպի խորքը գնացող դաշտը, որ հեռանալով աստիճանաբար բարձրանում է և ավարտվում փոքր-ինչ ձյունապատ վեհաշուք լեռնագագաթով: Այդ բնանկարում զարմանալիորեն ճիշտ է գտնված ոսկեգույն—օբրայի գույնը: Այս վերջին էսյուդը հետագայում նկարիչը օգտագործել է «Արագած» (1925) նկարը երփնագրելիս, որը նույնպես ցույց է տալիս Արագածը ամռան ամիսներին՝ կոտայքի կողմից, բայց այն անմիջականությունն ու թարմությունը, որ կար էսյուդում՝ այստեղ չի հաջողվել հաղորդել, և նկարն ունի Սարյանին ընդհանրապես ոչ հասուն կ որոշ շորություն:

Այդ տարիներին նատուրալից արված փոքր չափսերի բնանկարների կողքին իբրև բացառություն նշենք երկու ուրիշ բնանկար, որոնք ևս նատուրալից են արված, բայց ունեն պատկերի բնույթ. դրանք «Իմ տան բակը» (1923) և «Երևանյան բակ» (1925) պատկերներն են: Սրանցից վերջինը միայն լիովին կարող է համարվել նատուրալից կատարված աշխատանք, քանի որ առաջին բնանկարում նկարիչը այնքան էական հավելումներ է արել, ինչպես, օրինակ, առաջին պլանի գոմեշն ու նույն ծառը, և դրանք այնքան են վերափոխում բակի բավական սխուր տեսքը, որ ստացված պատկերը ընդհանուր քիչ բան ուներ նրա հետ:

Ինչ վերաբերում է երկրորդ՝ «Երևանյան բակ» բնանկարին, որ ամբողջությամբ նկարված է նատուրալից, մեզ չի հասել և մասբերվում է ավելի քան երեսնամյա հնություն ունեցող սպավորությամբ:

Վերջին նկարը, որ երփնագրված է Սարյանի Փարիզ մեկնելուց քիչ առաջ, կարևոր է այն տեսակետից, որ հանդիսանում է նկարչի մոտ նկատվող նատուրալից արվող խոշոր բնանկարներին անցնելու շրջադարձի ցուցանիշ: Այնուհանդերձ, 1925—26 թվականներին ստեղծված բնանկարները՝ «Արագածը» և «Քարավանը», թեև նատուրալից չեն արված, բայց 1923—24 թվականների բնանկարների նման սինթետիկ չեն:

«Արագած» բնանկարի մասին արդեն հիշվել է, ինչ վերաբերում է «Քարավանին» սպա, հակառակ անվանումին, սա բնանկար է և երփնագրված է այնպես, ինչպես

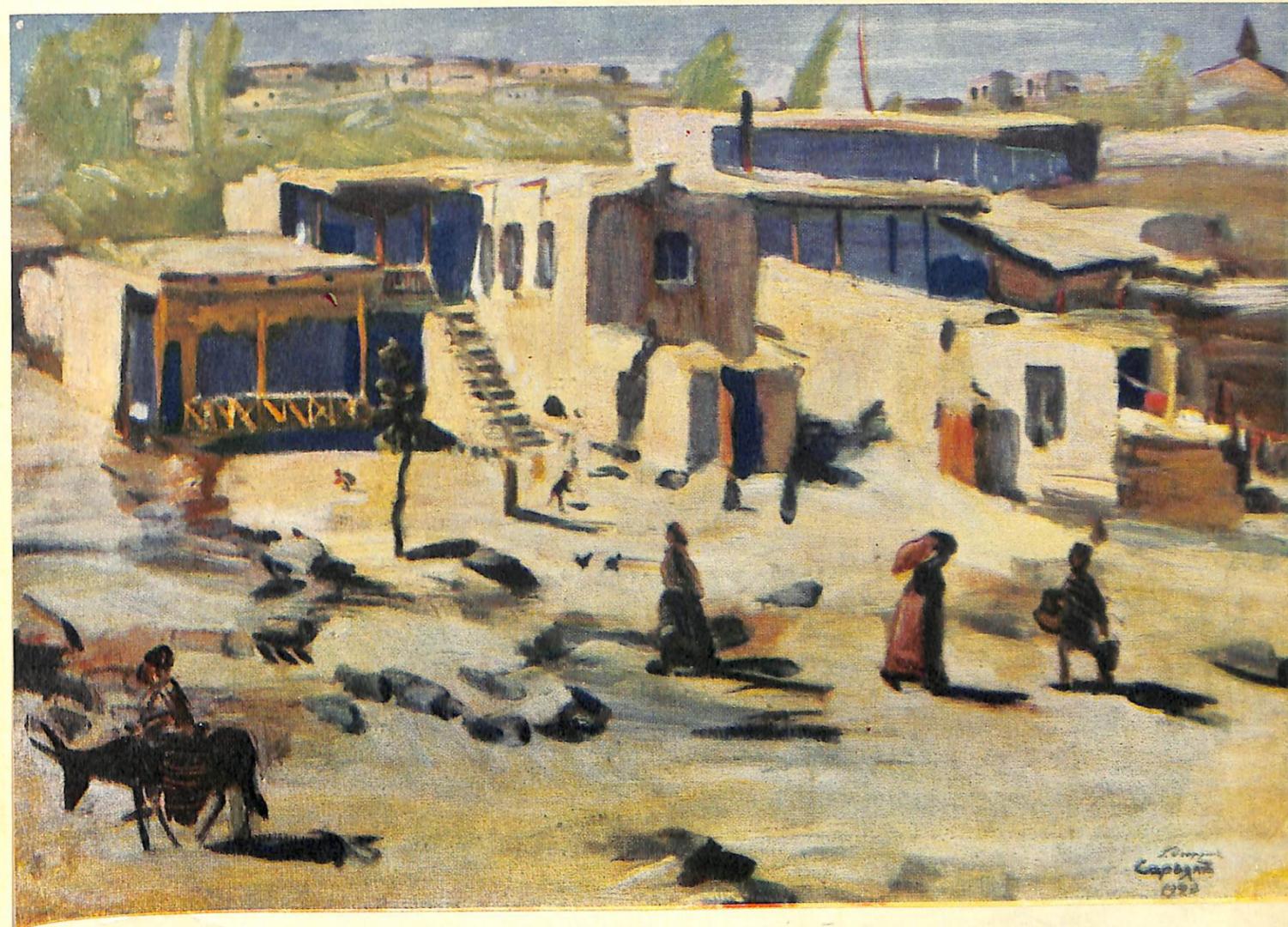
<sup>1</sup> Սարյանի մասին կազմված և չհրատարակված ժողովածուի համար Ա. Վ. Լուսաշարսիկու հեղինակած առաջաբանից: Հոդվածը գրվել է 1930 թվականների սկզբին:

արասանմանյան ճանապարհորդությունների ժամանակ, այսինքն՝ երևակայությամբ, մի քանի մատիանկարների օգտագործմամբ: Ըստ նկարչի բացատրության, «Քարավանում» պատկերված է այն տեսարաններից մեկը, որ նա գիտել է վաղուհի լուսամուտից՝ Բաքվից Քիֆլիս գնալու ճանապարհին: Նրա առջև փռվել է մեծ մասամբ մերկ հարթավայր, որը խորքում փակվում է լեռներով, իսկ առաջին պլանում երևացել է դանդաղ ու սահուն շարժվող քարավան: Այս պատկերի կառուցումը, ինչպես և սրան մոտիկ «Սրագած» բնանկարինը՝ բացօթյա տոներով է արված, որ հատկանշական է այդ տեղերի ուշաշնանային կամ ձմեռային տեսարանների համար, երբ ամբողջ գետինը խանձված է:

Սովետական տարիներին Սարյանի բոլոր բնանկարային աշխատանքները, ի տարբերություն հին աշխատանքների, կատարված են ոչ թե տեմպերայով, այլ յուղաներկով, բայց միայն քսանական թվականներին անցնելով բացառապես յուղաներկի՝ նկարչին օգտվում է առաջինի համար բնորոշ շատ եղանակներից: Այնպես, ինչպես և տեմպերայով կատարված աշխատանքներում, մեծ մակերեսները ծածկում է համատարած մի գույնով, ստեղծելով կտավի փայլաա հարթութուն, այնպես, որ այդ բնանկարային աշխատանքները որոշ հեռավորությունից դիտելիս ընկալվում են այնպես, ինչպես հին, տեմպերայով արված գործերը:

Ի տարբերություն նախքան սովետական արված գործերի, քսանական թվականներին Սարյանի կատարած աշխատանքների մեջ նկատելի տեղ է զբաղում գլխավորապես: Այդ թվականների գլխավորների մեծ մասը զբաղվել է, բայց կան նաև մի քանի գեղանկարչական գործեր: Վերջիններիս մեջ նախ և առաջ հարկավոր է առանձնացնել բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի գլխավորը (1923): Դա ականավոր բանաստեղծի հռչակված գլխավորներից է ընդհանրապես, և Չարենցին տեսած ամեն ոք կարող է ասել, որ բանաստեղծն այնպիսին էր, ինչպես նրան պատկերել է Սարյանը: Հատկապես արտահայտիչ են բանաստեղծի աչքերը՝ հոնքերի սակից դիտողին հառած փորձախույզ և նույնիսկ ասես կասկածոտ հայացքը: Ի տարբերություն Սարյանի սովորաբար բարձրությամբ երկարող գլխավորների, սա ձգված է լայնքով և Չարենցը պատկերված է ոչ թե կենտրոնում, այլ աջ կողմում, որն իր հերթին նկարչին զբաղել է ինչ-որ բանով «հավասարակշռել» ձախ կողմը, ուր տեղադրել է եղիշե տական մի գլխակ, որի կզմինդրա-կարմիր գույնը, խոշոր աչքերի ու երկար հոնքերի հետ, հակադրության մեջ են Չարենցի կենդանի դեմքի հետ: Ինչպես այն ամենը, ինչ այդ տարիներին անում էր նկարիչը երվնագրության մեջ, այնպես էլ Չարենցի գլխավորը կատարված է գեկորատիվ պլանով, մեծ ընդհանրացմամբ, կզմինդրագույն գլխակի կանաչ ֆոնի և բանաստեղծի դեմքի մարմնագույնի կոնտրաստային համադրությամբ:

Սարյանի գեղանկարչական մյուս գլխավորներից հարկավոր է նշել արտասուհի Ղուժաշյանի (1923) շատ էքսպրեսիվ գլխավորը և հատկապես նկարչի կնոջ՝ Լուսիկ Սարյանի լիրիկական գլխավորը (1925): Մինչև կուրծքը, կիսադեմով արված գլխավորը, որ քիչ է հանդիպում նկարչի մոտ, թեթևակի տարված է աջ և վաղ-վաղ զբաղվում է կտավի վերևի մասը այն դեպքում, երբ ձախ կողմում, հարթ



Հին Երևանի մի անկյուն: 1928 թ.

Ֆոնի վրա նկարված է պարսկական լուբոկային գլխարկ, իսկ ներքևում, հենց գլխարկի առաջ՝ պատկերված է դեղձերի նաալուբոկային: Վերջինս, ինչպես և լուբոկային նկարը, ունեն երկնագրային շեշտի նշանակութուն:

Այս մի քանի գեղանկարչական գլխարկները գլխարկի Մարյանն ունի գերազանցորեն մատիտով արված գրաֆիկական գլխարկները մի ամբողջ շարք: Նախառնություն տարիներին Մարյանը գրեթե չէր նկարում գրաֆիկական գլխարկներ, բացառությամբ է կազմում վերը նշված Ալեքսանդր Մյասնիկյանի գլխարկը: Սովետական առաջին տարիներին մատիտով արված այդ գործերը հապճեպ արված ճեպանկարներ չեն, այլ լիովին ավարտված աշխատանքներ: Եվ սրանք գեղանկարչական գլխարկների էական լրացումը չեն միայն, ըստ էության, հենց սրանցով է սկսվում գլխարկների այն հիասքանչ պատկերասրահը, որ Մարյանն ստեղծել է սովետական տարիներին:

1923—1925 թվականներին նկարիչն ստեղծում է սովետահայ կուլտուրայի ակադեմիայի գործիչների շուրջ քսան գլխարկ: Սրանց մեջ են և՛ քաղաքական գործիչների ու Հայաստանի Կոմպարտիայի ղեկավարների՝ Ա. Մուսկյանի, Ա. Հովհաննիսյանի, Ա. Կարինյանի, Ա. Երզնկյանի և ուրիշների, և՛ մի շարք գերասանների, գրողների ու երաժիշտների՝ Ա. Ոսկանյանի, Հասմիկի, Վ. Փափաղյանի, Մ. Մանվելյանի, Գ. Գեմիլիանի, Ռ. Մելիքյանի և ուրիշների գլխարկները: Մենք մի ասումի կանգ չենք առնի սրանցից յուրաքանչյուրի վրա: Այս գործերը կատարված են այնպիսի հավասարապես բարձր մակարդակով, որ գծվար է սրանց մեջ առանձնացնել առավել հաջողվածը:

Ինչպես նկարչի երկնագիրը, այնպես էլ գրաֆիկական գլխարկները աչքի են ընկնում դիպուկ նմանողությամբ, կենսական ուժով, դեմքի էքսպրեսիվությամբ և խորացած բնավորությամբ, այս գլխարկներից յուրաքանչյուրը «կարգացվում» է իբրև բաց կենսագրություն:

Հարկ կա՞ ավելացնելու, որ Մարյանի գրաֆիկական գլխարկները այս բոլոր կարևոր կողմերի առկայությունը պայմանավորված է ամենից առաջ կատարման ռեալիստական եղանակով: Մարյանի այս գլխարկների մասին խոսելիս անհրաժեշտ է շոշափել նաև նկարչի կիրառած գծանկարային եղանակների հարցը: Սրանց, ինչպես և նրա գեղանկարչության վրա, գրված է ինքնատիպությամբ կինոյի: Նկարչի գծանկարի այս ինքնատիպությունը՝ երևում է նրա գեղանկարչական գործերում, բայց այստեղ՝ գրաֆիկայում, դա ավելի ակներև է:

Մարյանի հիշյալ գլխարկները կատարված են գծանկարային եղանակներով՝ առավել կարևոր մասերում, իսկ պակաս էական մասերը պատվում են մի գույնով: Բարակ, տեղ-տեղ բավական թանձր գծերով Մարյանը մոգելային մշակում է սալիս դեմքին՝ ընդգծելով կոնտուրները, այլ մասերում օգտագործում է կարճ շարիխներ: Մարյանի գծանկարային եղանակները հեռու են ակադեմիական նկարչության ձևերից: Ոչ թե սահուն, գեղեցիկ ու սառը գիծը, այլ մշտապես էքսպրեսիվ ու հուզական է ընտրող Մարյան-մատիտանկարչի համար:

Ինչպես շատ նկարիչներ, Մարյանը ևս սիրում է մատիտով նկարել, և իր ավարտ-

ված գլխարկների կողքին ունի հակառակ թվով ճեպանկարներ: Նկարչի արվեստանոցում, առանձին տեղում պահպանվում են այդ բազմաթիվ ճեպանկարները, կատարված հաճախ ազատ ժամերին, որոնց մեծ մասը երբեք չեն ցուցադրվել: Դրանք տարբեր բովանդակությամբ ունեն, սրանց մեջ կան ճեպանկարներ, որոնք կատարվել են ամռանը, Հայաստանի շրջաններում, ուղևորությունների ժամանակ: Կոլտեստականներին պատկերելիս, նկարիչը ճեպանկարել է իր ուշադրությունը գրավող տեսարաններ: Նման ճեպանկարներ Մարյանն արել է նաև նիստերի, ժողովների ժամանակ: Այս գծանկարները վերաբերում են բոլոր տարիներին, ինչպես և քսանական թվականներին:

Ուրիշ է Մարյանը գրեթե պատկերագրաման առավել ինքնատիպ գրաֆիկական աշխատանքների մեջ: Վերջիններս շատ չեն և նկարչի գրքային բոլոր աշխատանքները վերաբերում են հայ գրական ստեղծագործությունների պատկերագրամանն ու ձևավորմանը:

Քսանական թվականների առաջին կեսին Մարյանը ձևավորել է մի շարք գրքերի շապիկներ և հայ գրականության «Կարմիր արև» գասադրքում մի քանի գաղափարներ է արել: Վերջիններիս մեջ առավել հետաքրքիր են նկարչի երեք նկարագրողումը, գրանցից երկուսը արված են Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունների, իսկ երկրորդը՝ Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների համար: «Հին օրհնություն» նկարագրողումների մեջ և «Անուշ» սյունի հերոսները կովի պատկերներում նկարիչը, ի տարբերություն իր գլխարկային աշխատանքների, կիրառում է առավելապես ոչ թե գծանկարային եղանակներ, այլ տոնային, ջրի մեջ բացված առշույ, սև և մոխրագույն բծերի գույնը ուժով և թղթի վրա քիչ սպիտակ տեղեր թողնելով: Այդ արտահայտիչ, չափազանց լակոնիկան, էքսպրեսիվ նկարներում, որոնք թափանցված են նուրբ հումորով, նկարիչը սուր գիտողականությամբ հաղորդում է հայ նախառնությունը գույնի տիպի ու կենցաղը. նվազ արտահայտիչ է այդ գործերի կոմպոզիցիան: Հովհաննիսյանի «Արտավազը» անունը կրող բանաստեղծության Արտավազի կերպարի մեջ, որ կատարված է մասամբ տոնային, մասամբ էլ գծային եղանակներով, նկարիչը բացահայտել է առաստիակական շարանգի բռնակալի կերպարը, այնպես, ինչպես պատկերացել է հերոսը ժողովրդի երևակայության մեջ:

1924 թվականի ամռանը Մարյանը նկարիչ Պ. Կոնչալովսկու հետ միասին գործուղվում է Վենետիկ՝ միջազգային 14-րդ ցուցահանդես, որին Հոկտեմբերյան ռեյություններից հետո առաջին անգամ մասնակցում էին Սովետական Միության նկարիչները:

Այդ ցուցահանդեսում, բացի Մոսկովյան և Պետրոգրադյան նկարիչներից, Սովետական Միությանից մասնակցում էին նաև հայ նկարիչներ՝ Սուրենյանը, Թադեվոսյանը, Թերլեմեզյանը, Առաքելյանը: Մարյանը մասնակցում էր 1923—24 թվականներին Սովետական Հայաստանում կատարած մի քանի աշխատանքներով՝ «Հայաստան», «Լեռներ», «Երկնաքանդակ պեյզաժ», «Իմ բակը»: Վենետիկում ցուցադրված այդ աշխատանքները գրավում են իտալական քննադատության ուշադրությունը և գրական գնահատական ստանում թերթերում և ամսագրերում:

Իտալիա կատարած ուղևորությունը Մարյանի առաջին ճանապարհորդությունն

էր Արեւմտյան Եվրոպայում: Բացի Վենետիկից, ուր Սարյանը մնաց ամիս և կես, նա եղավ նաև Ֆլորենցիայում. «Ճամփորդական սպավորութիւններ» հոգւածում նկարիչը կարճաժամ տալիս է իր տեսած քաղաքների բնութագիրը, կանգ է առնում միջազգային ցուցահանդեսի վրա, որ նրա մեջ մեծ հետաքրքրութիւն էր առաջացրել և ամենից շատ ուշադրութիւն է նվիրում Վերածննդի և անտիկ արվեստի ստեղծագործութիւններին վրա, որոնք պահպանվում են այդ քաղաքների թանգարաններում, պալատներում, եկեղեցիներում:

Վերածննդի նկարիչներից ու քանդակագործներից նրա վրա ամենից մեծ ազդեցություն էր թողել Միքելանջելոյի Վատիկանի Սիքստոսյան Կապելլայի առաստաղը և Ֆլորենցիայի Մեդիչիի Կապելլայի «Գիշեր» և «Առավոտ» քանդակները: Իտալիայում տեսած արվեստի բոլոր ստեղծագործութիւնների ընդհանուր հանրագումարը, որ ամենից շատ էր զարմացրել նկարչին, խորը սեպելով նրան, որ կար բոլոր նշանակալից ստեղծագործութիւններում՝ լինել դա եզրիտական արվեստ, պարսկական կամ հնդկական մանրանկար, կամ չինական ու ճապոնական գեղարարական արվեստ:

Սարյանի հուշերի մեջ հետաքրքրութիւն է ներկայացնում նրա ծանոթութիւնը բանաստեղծ Ավետիք Իսահակյանի հետ Վենետիկում, որի հետ հարաբերութիւնները փոխվում են սերտ բարեկամութեան Իսահակյանի՝ Սովետական Հայաստան տեղափոխվելուց հետո: Վենետիկում, միջազգային ցուցահանդեսում, Ավ. Իսահակյանը առաջին անգամ ծանոթանում է Սարյանի աշխատանքներին, որոնք խորը ազդեցություն են թողնում նրա վրա: Անա թե ինչ է գրում մեծ բանաստեղծը այդ առթիւ:

«Ես խոսում էի ինքս ինձ հետ,— «Սարյանը Հայաստանի պեյզաժների երգիչն է»... ես հուզված էի և անվերջ կրկնում էի մտքիս մեջ.

«Հայաստանի երգիչն է, Հայաստանի երգիչն է»:

Իտալիայից Երևան վերադառնալուց հետո Սարյանը շարունակում է երվնագրել բնանկարներ, դիմանկարներ, նատյուրմորտեր, սակայն բավարարված չլինելու զգացումը համակում է նրան, որ հատկապես արտահայտվում է 1926 թվականին: Նկարչին այլևս չի բավարարում սինթետիկ բնանկարների վրա կատարած աշխատանքը: Սարյանը զգում է այդ ճանապարհի սահմանափակութիւնը, սպառնալուծութիւնն այն խնդիրների, որ նա դնում էր այդ աշխատանքների մեջ և, չկամենալով իրեն կրկնել, դադարում է նման բնանկարներ երվնագրել: Սարյանի համար դնալով ավելի ու ավելի պարզ է դառնում, որ բնանկարչի իսկական ճանապարհը նատուրալից կատարված աշխատանքի մեջ է: Աշխատանքի այս մեթոդը միայն կարող է լրիվ պատկերացում տալ բնութիւն մասին:

Նկարիչն առաջ էլ նատուրալից երվնագրել է բնանկարներ, բայց դա ավելի շատ բացառութիւն էր, քան օրենք և, բացի այդ, նատուրալից կատարվել են լոկ փոքրիկ էսյուզներ, իսկ բոլոր հիմնական բնանկարային աշխատանքները կատարվել են հիշողութիւնով, ունեցած ապավորութիւններով:

Փարիզում իշխող աբստրակտ արվեստը չէ, որ գրավում է Սարյանին, որն ընդհանրապես միանգամայն անտարբեր է այդ արվեստի հանդէպ: Սարյանն ուզում է ավելի լավ ծանոթանալ նրանց նախորդներին ու իմպրեսիոնիստ և պոստիմպրեսիոնիստ նկարիչներին հետ: Այն, ինչ նա գիտեր Ֆրանսիական նոր գեղանկարչութեան մասին Շչուկինի և Մորոզովի հավաքածուներով՝ քիչ էր նրա համար:

Ինչպիսի իմպրեսիոնիզմն ունեցած նկարչի հետաքրքրութիւնը չպետք է հասկանալ իբրև արդեն անցած այդ էտապին վերադառնալու ցանկութիւն: Բայց գեղանկարչական այն կուլտուրան, որով օժտված էին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի ֆրանսիական նկարիչները, չէին կարող չզգրավել Սարյանին:

1926 թվականի աշնանը Սարյանը մեկ ու կես տարով ստեղծագործական գործուղման է մեկնում Փարիզ: Սարյանը չզարձավ իմպրեսիոնիստ և չընկավ այլևայլ «իզմերի» ազդեցութեան տակ: Մնալով ինքնատիպ, իրեն հավատարիմ նկարիչ՝ նա օգտակար և ուսանելի շատ բան ստացավ Ֆրանսիայում եղած ժամանակ:

Հաստատվելով Փարիզում, Սարյանը մի կողմից եռանդով ծանոթանում է քաղաքի թանգարանների գեղարվեստական արժեքներին և ցուցահանդեսներին, որոնք «մարշանները» (պատկերավաճառները) կազմակերպում էին սալոններում, և դրա հետ միասին ոգևորութեամբ աշխատում էր: Փարիզից նկարչի գրած նամակներին մեջ արտացոլում էին գտնում այն ապավորութիւնները, որ նա ստանում էր ֆրանսիական նկարիչների գործերից: Սարյանին հատկապես հիացմունք է պատճառում Ռենուարը, որի աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսը այդ ժամանակ կազմակերպվել էր «մարշանները» մասնավոր պատկերասրահներից մեկում:

Փարիզում ապրած մեկ և կես տարվա ընթացքում Սարյանը երեսուցից ավելի աշխատանք է կատարում:

Մի քանի նատյուրմորտերի ու դիմանկարների, ինչպես նաև Բալիեի «Չղջիկ» թատրոնում «Չուլեյիս» պիեսի համար արված էսքիզների բացառութեամբ, նկարչի ստեղծագործական արտադրանքի առավել նշանակալից մասը կապված է Հայաստանի հետ: Սարյանի փարիզյան գործերը, ի տարբերութիւն նախորդ շրջանների, գերազանցորեն բնանկարային բնույթ ունենին: Մի գեպքում դրանք լեոնային բնանկարներ են, կիրճեր ու դաշտեր՝ «Գարուն», «Տապ», «Ամառ», «Այծեր» և այլն, մյուս գեպքում գյուղական ու քաղաքային տեսարաններ՝ նեղլիկ փողոցներով, ազյուսից կամ քարից շինած տափակ կտուրներով տներ՝ «Հայկական գյուղ», «Երևանի շրջակայքը» և այլն:

Ինչպես առաջինները, այնպես էլ երկրորդները աշխուժացած էին մարդկային ու կենդանիների ֆիզուրներով: Իժբախտաբար, Սարյանի փարիզյան աշխատանքների ու կենդանիների ֆիզուրներով: Ի բաց առջալ մի քանի էսյուզների ու մի դիմանկարի, մասին մեր պատկերացումը, ի բաց առջալ մի քանի էսյուզների ու մի դիմանկարի, հիմնվում է լուսանկարների վրա: Մի շարք գործեր Սարյանը վաճառում է իր անհանձնված է լուսանկարների վրա: Մի շարք գործեր Սարյանը վաճառում է իր անհատական ցուցահանդեսից, որ կազմակերպվել էր Հայրենիք վերադառնալուց քիչ առաջ «Galerie Girard»-ում, 1928 թվականի հունվարին: Այդ նկարները ցրվում են արտասահմանյան մասնավոր հավաքածուներում: Բոլոր մնացյալը, մի քանի աշխատանքներ էր հետ միասին, որ Սարյանը տարել էր Երևանից, որոնց թվում նաև «Երևանյան

1 «Նորը» հանդես, 1925, № 5—6:

բակը», Լուսիկ Սարյանի դիմանկարն ու այլ աշխատանքներ՝ ոչնչացան վերագործի ճանապարհին «Փրիփի» շոգենավի վրա պատահած հրդեհի ժամանակ, երբ նավը կանդնած էր Կոստանդնուպոլսի նավահանգստում:

Համենայն դեպս, փորձենք քննել փարիզյան այդ շարքի Հայաստանի բնանկարները՝ լուսանկարների հիման վրա: Հայաստանը պատկերող բոլոր նկարները կատարված են երևակայությամբ, ինչպես դա տեղ ունեն Սարյանի ստեղծագործության մեջ դեպի Մերձավոր Արևելք կատարած ճանապարհորդությունների տարիներին: Եվ զրեթե այդ բոլորը, բացառությամբ «Կոստայքի լեռները» բնանկարի, ինչ-որ սրտակի վայրի կոնկրետ բնանկարներ չեն, բայց և, միևնույն ժամանակ, քսանական թվականների «սինթետիկ» բնանկարներն էլ չեն: Դրանց մեջ, իհարկե, պահպանվում էին նախորդ աշխատանքներին հատուկ սարյանական արտահայտչաձևերը՝ լակոնական երանգավորման ընդհանրացնող եղանակները, լուսավոր մասերի և ընդգծված սովերների կոնտրաստային գույնաբանությունը: Բայց նմանություն հետ միասին աչքի է գարնում և տարբերությունը հին գործերից: Դրանցից գլխավորը նկարչի անցումն է վառ արտահայտված դեկորատիվ-հարթանկարային մոտեցումից դեպի ծավալ հարդեղու փորձերը: Դա դեռևս միշտ չէ, որ պարզորոշ արտահայտված ծավալ է, համենայն դեպս դա առկա է և նկատվում է գլխավորապես մարդկանց, կենդանիների ու ծառերի ֆիգուրների մեջ, որոնք առաջվա նման գունակտորների ձևով չեն պատկերվում: Նկարչին արդեն ձգտում է ցույց սալ առարկաների կլորությունը, տարածական խորությունը:

Նկատելիորեն փոխվել էին նաև երփնազրելու տեխնիկայի ձևերը: Եթե, ինչպես արդեն նշվել է, Սովետական Հայաստանում յուզաներիով կատարված աշխատանքներում իշխում էին հարթանկարային եղանակները, ապա դրանք փարիզյան աշխատանքներում փոխարինվում են այն եղանակներով, որոնք բնորոշ են յուզաների երփնազրությունը, ուր երևում են վրձնահետքեր:

Ծավալը հարդեղելու միտումն ավելի անկառու երևում է նատուրայից կատարված աշխատանքներում, այսինքն դիմանկարներում և նատյուրմորտերում, ինչպես օրինակ քանդակագործ Հ. Գյուլըջյանի, զրոյ Ա. Չոբանյանի դիմանկարներում, փարիզյան դիմանկարներից միակ պահպանված՝ Ս. Կոստանյանի դիմանկարում (1927): Հայկական բնորոշ դիմագծերով և փոքր-ինչ կուպիտ դեմքով ոչ երիտասարդ այդ կնոջ պատկերում նկարիչը արդեն բավական պարզ կերպով արտահայտում է ծավալը: Նույն բանը կարելի է ասել նաև Սարյանի փարիզյան նատյուրմորտերի ծաղիկների ու մրգերի մասին:

1927 թվականի ամռանը Սարյանը մասնակցում է Փարիզում կազմակերպված «Միո իսկուստվոյի» ցուցահանդեսին, իսկ Երևան վերադառնալուց քիչ առաջ, 1928 թվականի հունվարին, ինչպես նշվել է վերը, ժիրար պատկերասրահում կազմակերպվում է նկարչի անհատական ցուցահանդեսը, ուր ներկայացվում է երեսունվեց աշխատանք: Մի քանի գործի բացառությամբ, որ նկարիչը բերել էր Երևանից, մնացած բոլորը երփնազրվել էին Փարիզում: Ցուցահանդեսը հաջողություն ունեցավ և արձագանք գտավ Փարիզում լույս տեսնող ինչպես ֆրանսիական, այնպես էլ հայկական ու ռուսական թերթերում: Փարիզում տարիուկես մնալուց հետո՝ Սարյանը վերադառնում է Հայրենիք:

4. ԲԵԿՈՒՄ ՍԱՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ: ԱՇԽԱՏԱՆՔ ՆԱՏՈՒՐԱՅԻ ՎՐԱ, ԲՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԱՍՊԱՐԵՂՈՒՄ: ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ, ԹՄՏՐՈՒՄ, «ԱԼՄԱՍ»:

Հայաստան վերադառնալուց հետո, 1928 թվականին, մի նոր փուլ է սկսվում նկարչի ստեղծագործության մեջ, որի բեկման նշանները երևում էին մինչև Փարիզ մեկնելը: Այդ բեկումը Սարյանի մոտ մեծ մասամբ պայմանավորված էր նատուրայից կատարված աշխատանքով՝ բնանկարի մեջ, որը ինչպես առաջ, այնպես էլ հետագայում, նրա հիմնական ժանրն էր: Այն որոշ պայմանականություններ և նշանակալից դեկորատիվայնություններ, որոնք հատուկ էին այսպես կոչված սինթետիկ բնանկարներին, որ ստեղծվել էին նկարչի Հայաստան գալու առաջին տարիներին, 1928 թվականից հետո կատարված աշխատանքներում բացակայում է, և Սարյանն այդ ժամանակից ի վեր ամբողջովին կանգնում է ռեալիզմի գիրքերում, իսկ նրա վարպետությունը ավելի է կատարելագործվում:

Ընդունված էր ասել, թե Սարյանի բնանկարները, հատկապես նկարչի Փարիզից վերադառնալու առաջին տարիներին, իրենց վրա կրում էին իմպրեսիոնիզմի կնիքը: Իհարկե, ճիշտ չէր լինի ժխտել իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը Սարյանի արվեստի վրա: Ինչ-որ չափով այդ ազդեցությունը կար նկարչի վրա նաև արտասահման մեկնելուց առաջ: Սարյանը, ինչպես առաջիններում, առավել ևս այժմ, իմպրեսիոնիստական աշխատանքներին հիմնավորապես ծանոթանալուց հետո, անալիզի և սինթեզի առումով, շատ բանով է նրանց պարտական: Նկարիչը վերցրեց նրանց գեղարվեստական բարձր կուլտուրան, բայց իմպրեսիոնիստ, իհարկե, չդարձավ: Սարյանի առավել «իմպրեսիոնիստական» բնանկարները, որ նա ստեղծել է Փարիզից վերադառնալուց անմիջապես հետո, (օրինակ՝ «Հին Երևանից մի անկյուն» (1928), «Փարսիանային օր» (1929), «Փարուն: Բանջարանոցներ» (1932) պատկերները, արդեն իսկ նրանով, որ չեն արտահայտում տպավորության «անցողիկություն», որը իմպրեսիոնիզմի հիմնական հատկանիշներից մեկն է, էպպես տարբերում են նկարչի աշխատանքները իմպրեսիոնիստականից: Սարյանի մեկ-երկու էսյուզներում միայն, օրինակ, «Ծաղ-

կած ծիրանիներ» (1929), որոնք ևս կատարված են Հայաստան վերադառնալուց հետո, իմպրեսիոնիզմի անմիջական ազդեցութեամբ զգացված է: Բայց նման աշխատանքներն այնքան պատահական են, որ չեն փոխում բնութագրութեամբ:

Մարյանի բնանկարները, սկսած 1928 թվականից մինչև այժմ, թվով մոտ երկու հարյուր, չնայած քանակով այնքան էլ մեծ չեն, բայց աչքի են ընկնում նրանով, որ պատկերում են Հայաստանի բնութեամբ իր արտասովոր բազմազանությամբ, սկսած Երևանի բնանկարներից և վերջացրած լեռնային հեռավոր վայրերով: Այսպես, Մարյանի այս բնանկարներում, մենք տեսնում ենք հարավի կիզիչ արևով սողված Արարատյան դաշտավայրը, որ ավարտվում է բերլիական լեռան հավերժ ձյունեղեն դազաթով, որը բազմիցս նկարչի պատկերման նյութն է դարձել և պատկերվել ինչպես Երևանից ու նրա շրջակայքից, այնպես էլ արևմուտքից ու արևելքից:

Մարյանի բնանկարները պատկերում են մոխրա-կանաչավուն լեռներով շրջափակված Սևանի կապուտակ ջրերը, Լուսա մուգ-կանաչ անտառներով ու կլիճերով հատվող դեղին արտերը, Ապարանի մուգ-կանաչ բողով ծածկված խտտաշունչ բնանկարը, այգիների կանաչի մեջ թաղված Աշտարակը՝ իր գողարիկ անակներով և երկվանի ծայրամասի թաղերը, հին աներով, նեղլիկ ծուռումուռ փողոցներով:

Տարբեր սյուժեներ ունեցող այս բնանկարների թվարկումը կարելի է էջերով շարունակել: Սակայն, Մարյանի բնանկարները նշանակութեամբ չի սահմանափակվում սյուժետային բազմազանությամբ միայն: Դրանց մեջ ամենազրկախորհ աչք է, որ նկարիչը կարողացել է իր բնանկարներում, լինի դա ավարտված նկար կամ էսյուզ, մեծ խորթափանցություն պատկերել բնութեամբ հույսերը, այն առավել տիպականը, որ պարունակում է նրա ամեն մի հաստատված: Մարյանի բնանկարները, միասին առնված, պատկերում են Հայաստանը այնպիսի խորութեամբ ու բազմազանությամբ, ինչպես մինչև այժմ չի պատկերել հայ բնանկարիչներից և ոչ մեկը: Այս ասելով, մենք չենք մոռանում ո՛չ Գ. Բաշինջաղյանին, նրանցից ամենաարդասավորին, ո՛չ Ն. Թադևոսյանին՝ նրանցից ամենաբանաստեղծականին, ո՛չ Ս. Առաքելյանին՝ մեր ամենաինքնատիպ բնանկարիչներից մեկին, և ուրիշ ոչ մեկին: Ավելի պարզ պատկերացնելու համար, թե որքան լիաբուն է պատկերված Հայաստանը Մարյանի ստեղծագործության մեջ, հարկավոր է տեսնել նկարչի բնանկարները ոչ թե առանձին-առանձին, ինչպես սովորաբար տեսնում ենք տարբեր ցուցահանդեսներում և թանգարանային էքսպոզիցիաներում, այլ բոլորը միասին:

Մարյանի բնանկարներում չկան կրկնություններ, դրանցից յուրաքանչյուրը լրացնում է մյուսին, մի նոր բան է ավելացնում անսահմանորեն բազմազան բնութեամբ պատկերմանը: Ահա թե ինչն է ամենից ավելի զարմացնում Մարյանի բնանկարներում:

Երկար տարիներ ապրելով Սովետական Հայաստանում, Մարյանը հնարավորութեամբ ուներ պատկերելու նրա բնութեամբ տարվա տարբեր եղանակներին: Միանգամայն բնական է, որ ամենից հաճախ նկարիչն անդրադառնում է ամռան արտաբերմանը: Քիչ չեն նրա գարնանային և աշնանային բնանկարները, միայն ձմռան



Աշտարակ: 1933 թ.

պատկերացումից է խուսափում Սարյանը: Տարվա տարբեր եղանակների բնանկարները նկարիչն այնպիսի վարպետությամբ է երգի նազրում, որ դժվար է ասել, թե զբանցից որոնք են նրան ավելի հաջողում: Բայց սյուժեով առավել բազմազան են ամառային բնանկարները: Այդ ամիսներին, չսահմանափակվելով Երևանի և շրջակայքի բնանկարներով, նկարիչը մեկնում է երկրի տարբեր շրջանները և լինում սեպտեմբերի ամենահեռավոր անկյուններում: Դժվար է Սովետական Հայաստանում ցույց տալ վայրեր, ուր նկարիչը եղած չլինի և որոնք հավերժացած չլինեն նրա վրձինով, իսկ շատերը՝ բազմիցս:

Չանգեզուրում նա երգի նազրում է մի շարք գործեր, որոնք պատկերում են նրա լեռնային բնանկարի ինքնատիպ կառուցվածքը: Սրանց մեջ առանձնահատուկ է «Բարանձավ կացարաններ Գորիսում» (1935) պատկերը, որ աչքի է ընկնում և արտակարգ նուրբ վարպետության կոլորիտով՝ մայր մանող արևի շողերով լեռներ և պահապան աշտարակների նման՝ ցից-ցից կանգնած հողմահարված ժայռեր:

Արագածի փեշերին Սարյանը նկարում է ամենախստաշունչ բնանկարներից մեկը՝ «Ապարանը» (1935): Լեռան կանաչ լանջերի տեսարանը՝ հետին պլանում, առաջին պլանում՝ սխուր գյուղական բնանկար առանց մի հատիկ ծառի, հողակաուր մռայլ տնակներ ու գասարկ բակեր, որոնք տեղ-տեղ աշխուժանում են աթարի բլուրներով:

Բոլորովին այլ, հյուրընկալ տեսք ունի Աշտարակի բնանկարը՝ «Մազողաքաղը» (1933), առաջին պլանի վառ-կանաչ այգիներով և պատշգամբավոր գոգարիկ անակներով: Սարյանի առավել զեղանկարչական պատկերներից է «Արգնի. մայրամուտ» (1937) կտավը, ուր գույնով այնքան ինտենսիվ են պատկերված կիրճի վրա կախված, մայր մանող արևով լուսավորված լեռի ժայռերը:

Սարյանի մոտ քիչ չեն գարնան բնանկարները՝ ծաղկած ծիրանիների, դեղձենիների և այլ ծառերի նկարչին սիրելի մոտիվներով, որոնք պատկերված են իրեն հատուկ կոլորիտի նուրբ զգացողությամբ: Նման բնանկարներից շատերը էսյուզային բնույթ ունեն, ինչպես, օրինակ, «Ծաղկած ծիրանիները» (1929), բայց սրանց մեջ կան նաև պատկերային բնույթի մեծակտավ բնանկարներ ևս՝ «Գարնանային օր» (1929) և «Գարնանային բակ» (1929):

Սարյանի աշնանային պատկերներում բնութագրվում է ոչ հովվերգական, մեղանխտիկ տոներով, ոչ էլ թոշնանքի խամրած գույներով, այլ, ընդհակառակը, առույգ տրամադրությամբ, զրնգուն գույներով ողջ հարստությամբ, ամենաբազմազան երանգներով՝ ծառերի կանաչ, դեղին, կարմիր տերևներով և հնձած արտերի ոսկեգույնով:

Սարյանի բավական մեծաթիվ աշնանային բնանկարների մեջ առավել սիրելի մոտիվ է բերքահավաքը: Այդ բնանկարներում մենք տեսնում ենք հանրային դաշտեր ու այգիներ, ուր կոլանտեսականները հավաքում են խաղողի, մրգերի բերքը, բամբակը և այլն: Սրանց մի մասը ունեն բնանկարների բնույթ, ինչպես, օրինակ, «Մազողաքաղը» (1937) կամ «Իեղձի բերքահավաքը Երևանում» (1938), բայց հաճախ էլ հանդիպում են էսյուզային բնույթի բնանկարներ, էսքիզային ձևով արված ֆլուորներով՝ «Յուզա. խաղողաքաղ» (1933) և այլն:

Չնայած նկարիչը խուսափում է ձմեռային տեսարաններ պատկերելուց, բայց նրանցից մեկը՝ «Հարավային ձմեռը» (1934), պետք է դասել նրա լավագույն աշխատանքների շարքը: Դա փոքր էսյուզ է, ինչպիսին Սարյանի մնացած փոքրաթիվ ձմեռային բնանկարներն են, այլ խոշոր կտավ, որ ներկայացնում է հին Երևանի ծայրամասերից մեկը: Չնայած ձյան խորը ծածկոցին, որ պատում է առաջին պլանի բացատը, ընդհանուրի մեջ աչքի զարնող մի քանի ծառերի սև բներով և փոքր տների ձյունածածկ կաուրներով, այդ բնանկարում զգացվում է ձմեռային զգեստի անկայունութունը, նկարիչը զգացնել է տալիս ձյան փխրունութունը, որը ահա ուր որ է պետք է հալվի, իսկ ծառերի զարչնա-դեղնավուն մերկ ճյուղերի վրա դեռ չի հանգել ու մխում է կյանքը, որը ևս արևի առաջին ճառագայթների հետ պիտի կենդանի շունչ առնի:

Սարյանական բնանկարները, իրենց ողջ բազմազանությամբ հանդերձ, ունեն երկու ընդհանուր հատկանիշ: Սարյանի գործերում բնութագրվում է միջալավատեսական է և զբանց մեջ մենք չենք հանդիպի և ոչ մեկը, որ առաջ բերի հոռետեսական կամ նույնիսկ հովվերգական տրամադրություն: Սարյանի կտավներում շատ հազվադեպ են ամպամած օրերի պատկերումներ, ինչպիսին են, օրինակ, «Աշնանային ամպամած օրեր» (1928) բնանկարը, բայց նման գործերում էլ հիմնական տոնն առույգ տրամադրություն է:

Սարյանական բնանկարների մյուս հատկանշական կողմը էպիկական բնույթն է: Ձխտելով արդեն Սարյանի համար այնքան բնորոշ հեռաստանային (պանորամային) բնանկարների մասին, որոնց մեջ բացվում են վիթխարի տարածութուններ՝ լեռնային վսեմաշուք տեսարաններ, լայնարձակ հովիտներ, լինի այդ պարտեզի մի անկյուն կամ ծաղկափթիթ ծառի մի էսյուզ, — այսպիսի ինտիմ սյուժեներում էլ նկարչին հատուկ է լիբիկական տրամադրությունը:

Սարյանը պատկերներն չի ընկալում բնութագրվում, նկարչի վերաբերմունքը մըշտապես ակտիվ է: Բնութային ուսումնասիրությունը երկար տարիների ընթացքում նկարչին թույլ է տալիս անալիզի և սինթեզի մեթոդով ընտրել ու ընդգծել գլխավորը, դեն նետել երկրորդականը, պարզութուն մտցնել իր բնանկարներում և լինել համոզիչ:

Սարյանի բնանկարների հատկանշական կողմերից է և այն, որ նկարիչը չի սահմանափակվում լուրջ բնութային վերաբնագրությամբ, ինչպես այդ անում են շատ բնանկարիչներ: Մարդիկ ներկա են նրա շատ նկարներում և նույնիսկ այնտեղ, ուր մարդիկ չեն պատկերված՝ նրանց գոյությունը զգացվում է: Նկարված մարդիկ, ինչպես և կենդանիները, ունենալով փոքր շափեր, այնուամենայնիվ, Սարյանի գործերում ստաֆաժի նշանակություն չեն ունենում: Նրանք ոչ միայն կենդանութուն են տալիս բնանկարին, այլև ունեն շատ ավելի մեծ իմաստ:

Սարյանի այդ բնանկարները զիտողին շարունակ հիշեցնում են մարդու և նրա աշխատանքի, բնութային հանգեպ մարդու վերափոխող վերաբերմունքի մասին: Կոլտընտեսային դաշտերի սարյանական պատկերումների մեջ մենք տեսնում ենք խաղողի այգիներում, բամբակի դաշտերում ու այգիներում բերք հավաքող մարդկանց. «Մազողաքաղ» (1933), «Իեղձ հավաքելը» (1938), «Բերքահավաք» (1940) և այլն:



Աշխատանքի թեման արտացոլում է գտել Սարյանի ուրիշ բնանկարներում ևս. «Զորագէտի կառուցումը» (1929), «Ժողտան շինարարութիւնում» (1930), «Ուսանողների բրիգադը կառուցման վրա» (1933) և այլն, որոնց մեջ ցույց են տրված ցորենի արտեր, երևում են ծառեր, արածող նախիրներ, մի խոսքով՝ ամեն ինչ մասնում է մարդկանց ներկայութիւնը: Սարյանի ստեղծագործութեան մեջ նկատելի տեղ են գրավում նաև քաղաքային և գյուղական բնանկարները: Վաղ շրջանի երկվանյան բնանկարներում, որոնք վերաբերում են 20—30-ական թվականներին, նկարիչը ցույց է տալիս քաղաքի հին թաղամասերը՝ պատշգամբներով միմյանց կպած մի հարկանի տներով. «Հին Երևանի մի անկյունը» (1928), «Հինը և ամենից նորը» (1929):

Պահպանելով իր այդ մեծ ու փոքր պատկերների բնանկարային բնույթը, նկարիչը նուրբ դիտողականութեամբ բացահայտում է աուրյա կյանքը, ներկայացնում այն իր ամենասովորական կողմերով: Մենք տեսնում ենք, թե բակերն ու պատըզգամբներն ինչպես կենդանութիւն են առնում մարդկանց ֆիզուրներով. բակի մի անկյունում մի կին լվացք է անում, մեկ ուրիշը լվացք է փռում պատշգամբում, բակը կարելով՝ մի կին անցնում է կուժն ուսն առած, մի այլ տեղ իշուկներին նստած մրգավաճառները կամ դամբուղներն առած հետիտան մարդիկ կանաչի, կաթ, մածուկ են վաճառում՝ «Հին Երևան» (1928): Թեև մարդիկ պատկերված են փոքր և հարթանկարային եղանակով, փոքր-ինչ ուրվագծային են, բայց բոլոր ֆիզուրները պատկերված են ստույգ և շարժում են հաղորդում:

Քաղաքային ու գյուղական այս բնանկարները, որքան էլ աշխուժացված են մարդկանց ու կենդանիների ֆիզուրներով, մեկն ավելի, մյուսը պակաս չափով պարունակում են ժանրայնութեան տարրեր, բայց դրանք ժանրային պատկերներ չեն դառնում, քանի որ բնութիւնը միշտ գերիշխում է:

Միայն շատ հազվադեպ այդ ժանրային տարրերն այնքան են ուժեղանում, որ հիմք են տալիս դրանք դիտել ոչ իբրև բնանկարներ, այլ իբրև ժանրային պատկերներ: Այդ քչերի թվին է պատկանում «Շուկա» (1933) պատկերը (առաջ այն կոչվում էր «Կոլանտեսականները խաղող են հանձնում»): Այստեղ հանձնման կետը լեցուն է եզներ ու իշուկներ լծած, խաղողով լի կողովներ ու սակառներ բարձած սայլերով: Տեղնուտեղը բերքը իջեցվում է ու հանձնվում: Թեև պատկերի սյուժեն բարդ չէ, չկա ծավալուն պատում, ֆիզուրները, ինչպես նկարչի ուրիշ բնանկարներում, մանր են և էսքիզային, բայց և այնպես այս պատկերում ժանրային բնույթն է գերակշռողը:

Սովետական նոր ճարտարապետութիւնը ևս որոշ տեղ է գրավում Սարյանի բնանկարներում: Նկարչի գործերում պատահում են մի շարք արտադրական բնանկարներ՝ «Ալավերդի», «Ալավերդու պղնձաձուլարանը» (1935) և էլի մի քանիսը, որոնց մեջ Սարյանը գտնում է մարդու ձեռքով վերափոխվող բնութեան նոր ուրվներ:

Եթե Փարիզից վերադառնալու առաջին տարիներին Սարյանին ավելի շատ գրավում է բնանկարի ասպարեզը, ապա 30-ական թվականների կեսերից նկարչի ստեղծագործութեան մեջ ավելի ու ավելի մեծ նշանակութիւն է ստանում դիմանկարը:

Ինչպես վերն սասցինք, Հայաստան տեղափոխվելու առաջին տարիներին Սարյանը բավական մեծ քանակութեամբ դիմանկարներ է ստեղծում: Բայց դրանք մեծ մասամբ մատիտանկար գործեր են, իսկ հետագայում գերակշռող տեղ են գրավում երկնադիր դիմանկարները: Ինչպես քսանական թվականներին, նույնպես և երեսնականներին և հետագայում՝ Սարյանը պատկերում է մտավորականութեան ներկայացուցիչներին: Բացի հայ մտավորականներից, Սարյանը իր դիմանկարային պատկերասրահը հարստացնում է ուսու արախտաների, գրողների, երաժիշտների պատկերումներով:

Սարյանի յուրաքանչյուր դիմանկարում շատ ցայտուն զգացվում է արդիակառնութիւնը: Անկախ այս կամ այն դիմանկարի մեծ կամ փոքր հաջողութիւնից, դրանք կրում են մեր սովետական դարաշրջանի, նրա լավատեսական ոգու և նպատակասլացութեան վառ կնիքը: Համոզվելու համար բավական է նախառնելուցիտն տարիների դիմանկարները բաղադատութեան մեջ դնել սովետական տարիների դիմանկարների հետ: Համեմատելիս ակնհայտ է դառնում, թե ինչ խոր վիճ է բաժանում տարբեր ժամանակներում ստեղծված այդ գործերը:

Սարյանն օժտված է դիմանկարչի բոլոր անհրաժեշտ հատկութիւններով և, ամենից առաջ, դրանցից ամենահիմնականով՝ մարդու մեջ ամենատիպականը, նրան ամենից ավելի ցայտունորեն բնութագրողը տեսնելու և վերարտադրելու ձիրքով: Սրա մեջ պետք է հասկանալ և՛ այն արտաքինը, որ կազմում է ֆիզիկական կերպարանքը, և՛ այն հատկանիշները, որոնք բացահայտում են մարդու խառնվածքը, նրա ներաշխարհը:

Ահա թե ինչպես է Սարյանն արտահայտվել իր, իբրև դիմանկարչի, խնդիրների մասին. «Իմ պատկերած յուրաքանչյուր դիմանկարում ես ուզում եմ ամենից առաջ հաղորդել տվյալ մարդու ոչ թե արտաքին նմանութիւնը, այլ ներքին նկարագիրը, ես ջանում եմ նրան մոռացնել տալ, որ նա բնորդում է ինձ, զրուցում եմ նրա հետ, զրույցը տանում նրան հարազատ, հուզող թեմաների շուրջը և միայն այն պահին, հաճախ չափազանց կարճատե, երբ նկատում եմ, որ մարդը լուսավորվում է ստեղծագործական մտքով, ես շտապում եմ նկարել նրան: Ողջ մնացած աշխատանքը ինձ համար ունի տեխնիկական բնույթ և ես մտահոգվում եմ լուկ նրանով, որ դիմանկարի մշակմամբ, մանրամասների հղիմամբ չչորացնեմ որսածս սպավորութիւնը»: Սարյանի այս խոստովանութիւնը չափազանց հետաքրքրական է և ցույց է տալիս ոչ միայն այն խնդիրները, որ նկարիչը դնում է իր առաջ դիմանկար ստեղծելիս, այլև այն եղանակները, որոնց շնորհիվ նրան հաջողվում է հաղորդել իր մոգելներին կենսական մեծ ուժ ու անկաշկանդութիւն, իսկ դրանք փոքր կարևորութիւն չունեն պատկերվողի ճիշտ բնութագրութիւնը տալու համար:

Իբրև դիմանկարչի, Սարյանին հատուկ են խորապես անհատական եղանակներ՝ պատկերվող կերպարի բացահայտման մեջ: Դիմանկարների մեծագույն մասում Սար-

<sup>1</sup> Автобиографические сведения, Каталог выставки произведений М. С. Сарьяна, Изд. «Всекохудожник», М., 1936, стр. 16.

յանն իր ուշադրութիւնը սևեռում է դեմքին, և միայն դեմքին: Ողջ մնացածը, ինչպես նկարիչը գրում է իր «Ինքնակենսագրական տեղեկութիւններում», նրա համար ունի երկրորդական նշանակութիւն կամ իսպառ անասվում է նրա կողմից: Կոմպոզիցիան, ըստ էութեան, գրեթե բացակայում է նրա դիմանկարներում: Սարյանական դիմանկարների կառուցման սովորական եղանակն է՝ ֆաս դիրք մինչև կուրծքը կամ գոտկատեղը: Դիմանկարային կերպարի այնպիսի բաղկացուցիչներ, ինչպիսիք են կեցվածքն ու շարժումը, որոնք հաճախ էական նշանակութիւն ունեն ուրիշ նկարիչների համար, Սարյանը հազվադեպ է օգտագործում:

Սարյանի բոլոր դիմանկարների մեջ մի քանիսը միայն կարելի է մասնանշել, որոնց մեջ ֆիգուրի կամ ձեռքի դիրքը այս կամ այն չափով նպաստում է պատկերվող կերպարի բացահայտմանը: Սարյանի դիմանկարների մեծ մասում ֆիգուրը նկարված է ոչ մանրամասն, իսկ ձեռքերը կամ իսպառ բացակայում են, կամ, եթե նկարված են, ապա մեծ մասամբ միայն էսքիզային ձևով: Ֆիգուրի և ձեռքի այդ էսքիզայնութիւնը երբեմն այնպես ակնբախ է լինում, որ առիթ է տալիս խոսելու դիմանկարների անավարտութեան մասին:

Բայց այն բաղկացուցիչը, որի հանդեպ բնավ անտարբեր չի լինում նկարիչը իր աշխատանքների մեծ մասում՝ այդ ֆոնն է: Փոքրթիվ դիմանկարներում է միայն, որ ֆոնը չեղոք է, իսկ մեծազույն մասում ֆոնը ձեռք է բերում գունային բաղկացուցիչի նշանակութիւն, շեշտելով դեմքը կամ ֆիգուրը, ավելի հաճախ՝ լինում է ինտենսիվ, կոնտրաստավելով պատկերվողի հետ: Երբեմն իբրև ֆոն ծառայում է բնանկարը, մի դեպքում առնված է այսպիսի կամ պատկերից, մեկ ուրիշում՝ նոր նկարված: Լինում է և այնպես, որ նկարիչը դիմանկարը տալիս է բնանկարի ֆոնի վրա: Այսպես, 1927 թվականի «Ինքնադիմանկարում» պատկերված է նկարչի կնոջ դիմանկարը, իսկ 1933 թվականի «Ինքնադիմանկարում»՝ եգիպտական դիմակ: Ա. Թամանյանի դիմանկարում (1933) իբրև ֆոն ծառայում է օպերայի և բալետի թատրոնի շենքը: Ռ. Միմոնովի դիմանկարում (1939) դեմքի գույնը շեշտում է խայտաբղետ մի գործվածք, որ ընկած է բաղկաթուռի թիկունքին: Իբրև գեղանկարչական շեշտի, ֆոնի դերը Սարյանի ստեղծագործութեան մեջ ձեռք է բերում այնքանով ավելի մեծ նշանակութիւն, որքանով դեմքը գունազեղութեամբ աչքի է ընկնում, մի բան, որ հատուկ է դիմանկարների մեծ մասին:

Ինչո՞վ բացատրել դիմանկարների գունային զսպվածութիւնը այնպիսի բացառիկ կոլորիտի, ինչպիսին Սարյանն է իր բնանկարներում և նատյուրմորտերում: Մենք այստեղ մոտենում ենք այն երևույթին, որ ամենաէականն է նկարչի դիմանկարային արվեստի մեջ: Ինչպես իր բնանկարներում, այնպես էլ դիմանկարներում Սարյանի խնդիրը հանգում է այն բանին, որ պատկերվողի մեջ գտնվի ամենից էականը: Բայց եթե նպատակը մնում է նույնը, ապա դրան հասնելու միջոցները տարբեր են: Բնութեան կերպարը գտնելու համար Սարյանն իր բնանկարներում ամենից շատ կիրառում է գեղանկարչական միջոցներ, այսինքն՝ գույնը, իսկ մարդու կերպարը բացահայտելիս նրա համար նախընտարելի նշանակութիւն է ստանում բնավորութեան դրսևերումը, իսկ գեղանկարչութիւնը համեմատաբար երկրորդա-



Արուս Ոսկանյան, 1924

կան դեր է խաղում: Շատ չեն Սարգսնի այն դիմանկարները, որոնց մեջ գեղա-  
նկարչությանը ևս նշանակալից տեղ է հատկացվում. այդպիսին են վաղ շրջանի գե-  
կորատիվ դիմանկարները, իսկ ավելի ուշ շրջանի գործերից մի քանիսը՝ նկարված  
պլեներում: Բնավորութունը դիմանկարում արտահայտելու խնդիրը, նկարչի համար  
լինելով գլխավորը, հանգում է այն բանին, որ ճշմարտութունն ասվի մարդու մասին:

Ճշմարտացի լինելու, մարդուն իր տեսածի պես պատկերելու ձգտման մեջ Սար-  
գսնը ոչ մի բանի առաջ կանգ չի առնում: Քիչ դիմանկարչների կարելի է նշել,  
որոնք այնպիսի ճակատային ճշմարտացիութամբ են պատկերում մարդուն, ինչպես  
այդ անում է Սարգսնը: Իր այդ, իբրև դիմանկարչի՝ ամենանշանակալի հատկանիշ-  
ներից մեկով Սարգսնը հարազատ է մի քանի ուսու նկարչիչների և ամենից առաջ  
Սերովին: Որքան էլ էական տարբերութուններ ունենա այս վերջինից, Սարգսնը  
նույնպես, ինչպես և ուսու մեծ դիմանկարիչը, ձգտում է լինել ճշմարտացի՝ թեկուզ  
և դրա համար ստիպված լինի բացասական բնութագրութուն տալ պատկերվողին:  
Պատկերվել Սարգսնի ձեռքով, այնպես, ինչպես իր ժամանակին Սերովի ձեռքով,  
բնավ էլ միշտ չէ, որ հաճելի պատիվ է:

Ճանաչելով Սարգսնին իբրև շատ ներողամիտ մարդու, նույնիսկ մի տեսակ  
զժվար է պատկերացնել, որ նա կարող է իր դիմանկարներում այդպես անողոք մեր-  
կացնող լինել: Նույնքան ճշմարտացի է նկարիչը նաև արտաքին Ֆիզիկական հատ-  
կանիշները պատկերելիս, ոչ մի չափով և ոչինչ չզուսուցողով ու չմեղմացնելով:  
Ընդգծելով Սարգսն-դիմանկարչի այսքան էական այդ հատկանիշը, մենք չենք ու-  
զում, իհարկե, ասել, որ նկարիչը օժտված է մարդկանց մեջ միայն բացասականը  
տեսնելու ունակութամբ: Բնավ ոչ: Ոչ պակաս դիտողականութամբ ու նրբազգա-  
ցութամբ Սարգսնը իր դիմանկարներում ընդգծում է նաև մարդկային դրական  
հատկանիշները, որ տեսնում է մարդկանց մեջ՝ հաղորդելով դրանք արաստվոր  
նրբանկատութամբ ու սիրով:

Այսպես, Սարգսնի դիմանկարներում բնավորության այնպիսի բացասական կող-  
մերի հեռ միասին, ինչպիսիք են ինքնահավանութունը, հանդգնութունը, չարու-  
թյունը, սահմանափակութունը, սնափառութունը, նախանձկատութունը՝ շեշտվում  
են և այնպիսի հատկութուններ, ինչպես համեստութունը, պարզութունը, բարու-  
թյունը, վեհութունը, հմայքը, խելքը, արիութունը, ազնվութունը: Այն ամենի  
մեջ, ինչ անում է նկարիչը, հատկապես դիմանկարներում, արտահայտվում է նրա  
ակտիվ վերաբերմունքը պատկերվողի հանդեպ: Այստեղ ևս Սարգսնը հետևում է Սե-  
րովին, որ մշտապես ասում էր. «նկարիչը պետք է ինչ-որ բան ընդգծի, իսկ ինչ-  
որ բան նկատելու չտա»:

Սարգսնի մեծաքանակ դիմանկարային աշխատանքներում կան տարբեր մակար-  
դակի գործեր. հազվադեպ պատահում են և պարզապես անհաջողները, բայց չկան  
այնպիսիք, որոնց մեջ նկատվի անտարբեր վերաբերմունք պատկերվողի նկատմամբ.  
Նկարիչը երբեք իր խնդիրը չի հանդեցնում պատկերվողի պատիվ վերարտադրու-  
թյանը: Սարգսնի դիմանկարները իրենց վրա են դամում դիտողի ուշադրութունը,  
այդ գործերն անհնար է չնկատել և, տեսնելով, մոռացության տալ: Դիմանկարնե-

րից յուրաքանչյուրում նկարիչը ցույց է տալիս իր վերաբերմունքը պատկերվողի  
հանդեպ: Շատ հազվադեպ է Սարգսնը պատկերում այնպիսի մարդկանց, որոնց լավ  
չի ճանաչում, իսկ մեծ մասամբ դրանք այնպիսի մարդիկ են, որոնց մշտապես հան-  
դիպում է և պատկերացում ունի նրանց մասին: Դա, իհարկե, թեթևացնում է դի-  
մանկարչի աշխատանքը: Սարգսնի սեանսների սովորական քանակը երեք-չորսից չի  
անցնում, քիչ է պատահում, որ նկարիչն աշխատի հինգ-վեց սեանս, իսկ երբեմն  
մինչև իսկ մի սեանսն էլ բավական է լինում:

Կանգ առնենք նկարչի մի քանի առավել նշանակալից դիմանկարների վրա,  
որոնք ստեղծված են 30-ական թվականների սկզբներից մինչև Հայրենական Մեծ  
պատերազմը:

Երեսնական թվականների առաջին կեսին Սարգսնի ստեղծած լավագույն գործե-  
րից պետք է համարել Ա. Թամանյանի (1933) և դրանից փոքր ինչ անց նկարված  
Թ. Թորամանյանի (1934) դիմանկարները: Երկուսն էլ ժամանակին մեծ վեճ են առաջ  
բերել, հատկապես վերջինը՝ դեմքի մոդելավորման եղանակների սրությամբ, որը  
էլ ավելի էր ընդգծվում այդ դիմանկարների խոշորացված, բնականից երկու անգամ  
մեծ չափսերով: Այդպիսի չափսեր, որ նկարիչը սովորաբար չէր օգտագործում, այս  
դեպքում թելադրված էին դիմանկարների մոնումենտալ բնույթը շեշտելու  
ձգտումով: Թամանյանի՝ Սարգսնի համար մտերիմ ու թանկ մարդու, դիմանկարը  
երկինադրված է արտաքին բացառիկ նմանությամբ և հոգեբանական բնութագրու-  
թյան խորությամբ: Նկարիչը ոչինչ չի կամեցել մեղմել իր ընկերոջ ու բարեկամի  
արտաքինի մեջ, — ցույց են արված աչքերի ասիմետրիկութունը, հոգնատանջ, հի-  
վանդազին դեմքի ոչ զեղեցիկ գծերը, բայց Թամանյանի արտաքինի այդ Ֆիզիկա-  
կան հատկանիշների միջով հառնում է խելացի, հմայիչ և նշանավոր մարդու վեհ ու  
ազնիվ կերպարը:

Թորամանյանի դիմանկարում, որ ստեղծվել է հնէաբան-ճարտարապետի մահվա-  
նից քիչ առաջ, նկարչին հաջողվել է, — չնայած նկարման եղանակի «լայլիվար» բնույ-  
թին, որ այնպես շփոթեցնում էր շատերին և դրա պատճառով էլ գործն ըստ ար-  
ժանվույն չգնահատվեց, — ստեղծել իր ամենահաջող գործերից մեկը: Հաղորդելով  
նշանավոր գործչի ինքնատիպ արտաքին կերպարանքը՝ հզոր մարմին, առյուծի խո-  
շոր գլուխ և ծանր հիվանդության կնիք դեմքին, նկարիչը, ինչպես և Թամանյանի  
կերպարում, ոչինչ չի մեղմում Ֆիզիկականի մեջ և չի էլ սահմանափակվում լոկ այդ  
վիճակի վերաբրտագրությամբ: Սարգսնը Թորամանյանի մեջ նկատել է բուռն, շմա-  
րող հետաքրքրութուն կյանքի հանդեպ, հոգևոր պահանջներ, որոնք, չնայած մար-  
դու ծանր վիճակին, ապրել են նրա մեջ: Այդ հատկանիշները արտահայտվում են և  
խոշոր աչքերում, որոնցից մեկը լրջախոհ նայում է զրուցակցին, երբ մյուսում  
ինչ-որ թեթև հեգնանք է խաղում:

Երբեմն, տարվելով պատկերվող մարդու բնավորության կամ արտաքինի  
ինչ-որ մի, թեկուզ և շատ էական, հատկանիշով, նկարիչն իր ուշադրութունը սե-  
վեում է գլխավորապես դրա վրա, իր բնութագրութունը հասցնելով այն սահմա-

ներն, որից անցնելը կարող է մոտեցնել շարժի: Բայց Սարյանը գիտե ժամանակին կանգ առնել, չանցնել այդ սահմանագիծը:

Նրբեմն կերպարները ստացվում են չափազանց սուր, բայց ոչ բազմակողմանի-որեն բնութագրված: Նման դիմանկարներից առավել արտահայտիչը դաշնակահար Կ. Իգումնովի (1934) դիմանկարն է: Այստեղ նկարիչը ելել է առավելապես արտաքին հատկանիշների խտացումից, ընդգծելով գլխի փոքր-ինչ անսովոր երկարավուն ձևը և սուր, թուշնի կացի նմանվող քիթը, բայց մանր, կլոցած աչքերի մեջ կարելի է նկատել և՛ թեթև հեգնանք, և՛ թախիծ: Պետք է նշել, որ նման դիմանկարներ համեմատաբար քիչ են: Սարյանական պատկերասրահում շատ ավելին են այն գործերը, որոնց մեջ կերպարը բացահայտված է բազմակողմանիորեն և ամբողջությամբ:

Նրբանական թվականների երկրորդ կեսին Սարյանը շատ դիմանկարներ չի ստեղծել, իսկ եղածներից առավել հեռաքրքիր են նկարչի կնոջ՝ Լուսիկ Սարյանի (1935) և արտիստ Ռ. Միմոնովի (1939) դիմանկարները, որոնք դուրս են գալիս մինչ փոքր կատեղը արված դիմանկարների սովորական սխեմայից: Հատկապես անսովոր է առաջինը, որտեղ նկարիչը, առավել լրիվ բնութագրության ձգտումով, մի աշխատանքի մեջ ավել է կնոջ երեք պատկերում, — երկուսը դիմացից, բայց Փիգուլի տարբեր շրջադարձերով, իսկ մեկը կիսադեմով՝ արտացոլված հայելու մեջ: Սակայն, չնայած դրան, այս եռակի դիմանկարը չի կարելի դասել բնութագրության ամբողջ խորացված աշխատանքների շարքը, թեև դա նկարչի առավել զեղեցիկ ու զեղա-նկարչական դիմանկարներից մեկն է:

Ռ. Միմոնովի դիմանկարը, ինչպես և նախորդը, այն քչերից մեկն է, որի մեջ գերիշխում են երփնագրային խնդիրները: Նկարիչն ընդգծում է թուխ, հայկա-կան բնորոշ դիմագծերով դեմքը, որ մեղմվում է պայծառ, խայտաբղետ գործվածքով: Բայց դիմանկարի ամենազվազուրկ առանձնահատկությունն այն է, որ բնութագրությունն այստեղ արված է առավելապես կեցվածքի միջոցով, մի եղանակ, որ սովորաբար Սարյանը չի կիրառում: Միմոնովը պատկերված է բազկաթուղում բազմաձև, ոտքը-ոտքին գցած, բազկաթուղի կողերին դրված ձեռքերով: Բայց առաջին հայացքից միամիտ թվացող այս դիրքում կա շատ հմուտ թաքցված միտումնավորություն, որ հասուկ է արտիստներին, որոնք կյանքում շարունակում են իրենց զգալ այնպես, ինչպես բեմի վրա: Դիտող նկարիչը որսացել է այդ «թաանրայնու-թյունը» և շատ նրբորեն ընդգծել:

Դիմանկարներով առանձնապես հարուստ է եղել 1940 թվականը:

Լավագույններից մեկը գիրիժյոր Կ. Սարաջևի դիմանկարն է (1940): Ոչ մեծ այս կտավում, երփնագրված հագիվ 40 բողբոսում, նկարիչը ավել է սպառիչ բնութագրություն. այստեղ ամեն ինչ ասված է և ոչինչ չի մնում ավերացնելու:

Այդ տարվա մյուս աշխատանքներից առաջին տեղը պետք է տալ Ավետիք Իսահակյանի դիմանկարին. սա նկարչի ամենանշանակալից հոգեբանական գործերից մեկն է: Մտերիմ լինելով մեծ բանաստեղծին, մշտապես շփվելով նրա հետ, երկար տարիներ դիտած լինելով նրան, նկարիչը պատկերի մեջ արտահայտել է ոչ միայն կյանքով իմաստանցած, շատ տեսած և շատ իմացող, դեմքին մեծ խոհերի ու ապ-



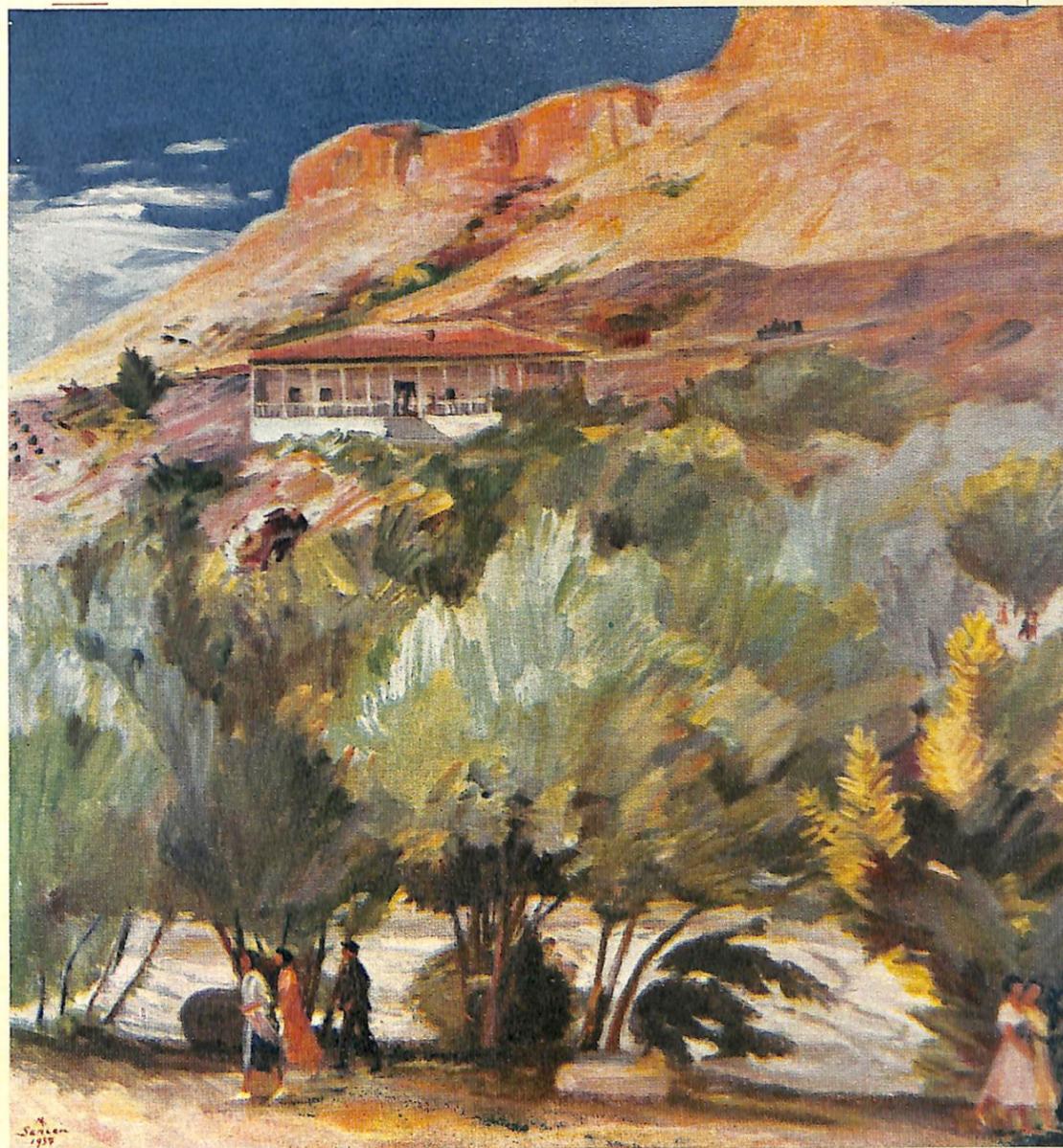
ըուսները կնիքը կրող մարդուն, այլև իմաստունի մի կերպար, որի ամեն մի խոսքը պարունակում է մեծ խորհուրդ, այնպես, ինչպես նա պատկերանում է հայ ժողովրդի լայն զանգվածների գիտակցութեան մեջ, ժողովուրդ, որ գուր չէր իր բանաստեղծին վարպետ կոչում: Բանաստեղծը պատկերված է զրույցի պահին, իր համար շատ բնորոշ դիրքով, ձեռքը սեղանին դրած. նա ասես ականջ է դնում զրուցակցի խոսքին ու թվում է, թե ևս մի պահ՝ և հիմա կհնչի նրա հանդարտ, համաշափ խոսքը: Նկարիչը չէր կարող բանաստեղծի կերպարը չկապել նրա հարազատ երկրի բնութեան հետ, այն բնութեան, որ այնպես սիրով երգել է նա. և Սարյանը նկարել է լուսամուտից երևացող իր զանգեզուրյան բնանկարներից մեկը, իսկ լուսամուտի մոտ պատից կախել իր մեկ ուրիշ բնանկարը:

Նույն թվին Սարյանը երկնագրում է և բանաստեղծ Նաիրի Զարյանին: Նրա դեմքի վստահ ու միաժամանակ հուզախուով արտահայտութեան և փոքր-ինչ առաջ մղված ֆիզուրի մեջ,—բանաստեղծը թերևս ոտանավոր է կարդում,—նկարիչը տեսել է բոլորովին ուրիշ հոգեկան աշխարհ:

Նույն 1940 թվականին Սարյանը ստեղծել է էլի երեք դիմանկար՝ Հայկանուշ Դանիելյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի և Գալինա Ուլանովայի: Երեքն էլ պատկերված են նկարչի համար սովորական՝ ոչ մեծ չափսով, մինչև գոտկատեղը, դիմացից: Բայց արտաքին այս նմանութեամբ հանդերձ, նկարիչն այս կտավներից յուրաքանչյուրում սրում է բնավորութեան միայն մի, իրեն առավել տիպական թվացող, հատկանիշը: Այսպես, հայ նշանավոր երգչուհի Դանիելյանի մեջ ընդգծված է այն փոքր-ինչ սարքովի ժպիտը, որ հաճախ հատուկ է լինում նրա պրոֆեսիայի մարդկանց: Թերլեմեզյանի՝ երկար տարիներ թափառական կյանք վարած, շատ բան տեսած ու ապրած և այժմ հայրենի երկրում ապրելու, աշխատելու հնարավորութուն ստացած այդ մարդու դիմանկարում շեշտված է նրա դյուրագրգիռ լինելը: Սքանչելի պարունի Ուլանովայի դիմանկարում նկարիչն արտահայտել է կանացիութեան հմայքը:

Հայրենական Մեծ պատերազմից քիչ առաջ նկարիչը ստեղծել է ևս մի դիմանկար: Սա Լուսինե Սարյանի դիմանկարն է (1941), որ նկարչի ամենահետաքրքիր գործերից մեկն է և իր տեսակի մեջ միակը: Լ. Սարյանը նկարված է ինտերյերում, կիսադեմ, դիմանի վրա պառկած, ձեռքը դեպի մրգերի վազան երկարած: Այսպիսի «տնական» դիմանկարները բավական տարածված են եղել ուսսական արվեստում, իսկ սովետական շրջանի նկարիչներից դա եղել է Նեստերովի նախասիրութեանը: Իր կտավին նկարիչը տվել է նման «տնական» դիմանկարներից տարբեր լուծում: Պատկերված ինտերյերն իր նատյուրմորաբերով ձեռք է բերում ոչ թե դիմանկարային կերպարին ենթակա, այլ նրան հավասար նշանակութուն, իսկ դա իր հերթին հանգեցնում է այն բանին, որ Լ. Սարյանի կերպարը դառնում է ոչ թե միակը, այլ կտավի բաղկացուցիչներից մեկը:

Նատյուրմորաի ասպարեզում Սարյանի աշխատանքը երեսնական թվականներին աչքի չի ընկնում այն պարբերականութեամբ, ինչ որ՝ բնանկարի ու դիմանկարի: Երբեմն մի քանի տարի շարունակ նկարիչը չի նկարում և ոչ մի նատյուրմորա, իսկ սովոր աբար՝ տարեկան նկարում է մեկ-երկուսը: Բայց այդ տարիներին ստեղծված



գործերի ընդհանուր մակարդակը շատ բարձր է: Գեղանկարչական բարձր կուլտուրան, գրնգուն գույները, անթերի ճաշակը և, վերջապես, կատարման ներշնչված վարպետութունը, որոնք հատուկ են նկարչի լավագույն գործերին, առկա են նաև նասյուրմորտերում:

Ինչպես սովետական տարիներին, այնպես էլ առաջներում, Սարյանի նկարած նասյուրմորտերը բովանդակութան բազմազանությամբ աչքի չեն ընկնում: Տարիներ շարունակ դրանց սյուժեառային շրջանակը մնում է նույնը՝ ծաղիկներ, մրգեր և բանջարեղեն, պատկերված երբեմն առանձին, հաճախ՝ միասին: Սյուժեների այս սրուշակի և շատ սահմանափակ շրջանակի հանդեպ Սարյանի ունեցած նախասիրության մեջ չի կարելի հետևողականութուն չտեսնել: Իր արվեստի բոլոր կողմերով նկարիչը կապված է Հայաստանին, ուստի և իր նասյուրմորտերում նա սահմանափակվում է բացառապես նրանով, որ պատկերում է իր երկրի բնության և մարդկանց աշխատանքի պատկերներ:

Սյուժեառային սահմանափակությանը ներդաշնակում է և նասյուրմորտերի կոմպոզիցիաների միօրինակութունը: Միակ կոմպոզիցիան, որը նկարիչն օգտագործում է շատ աննշան փոփոխութուններով ու տարբերակմամբ, այն է, որ պատկերվող մրգերը կամ բանջարեղենը ասես պատահաբար, անկարգ թափված են որևէ մակերեսի վրա, սովորաբար՝ հատակին, կամ ցածրադիր տախտակամածին, իբրև կանոն՝ աչքերի մակարդակից ցած և այնպես, որ առարկաներից մեկը չծածկի մյուսին: Նման դասավորության շնորհիվ նկարչի համար հնարավորութուն է ստեղծվում յուրաքանչյուր առարկա նկարել ոչ միայն դիմացից, այլև վերևից ու կողքից: Այսպիսի կոմպոզիցիայի մի օրինակ է «Մրգեր և բանջարեղեն» նասյուրմորտը (1939): Իսկ ուրիշ և բավական հաճախ հանդիպող դեպքերում, երբ մրգերից և բանջարեղենից զատ նկարվում են նաև ծաղիկներ, ապա այս վերջիններս տեղ են գտնում հետին պլանում:

Առավել հաջողվածների թվին են պատկանում բովանդակությամբ ավելի բազմազան նասյուրմորտերը: Իրանցից են «Ծաղիկներ և մրգեր» պատկերը (1939), որ գտնվում է Տրեսյակովյան պատկերասրահում: Երբ դիտում ես ծաղկեփնջերից ու մրգերից բաղկացած այդ նասյուրմորտը՝ այդքան գեղեցիկ ու կենդանի, դաշտերի ու այգիների բուրմունքով հագեցած, ապա նասյուրմորտ՝ մեռած բնություն, տերմինը թվում է ավելի քան տարօրինակ զուգահեռանալի, քանի որ դա ինքը բնությունն է՝ կենդանութուն առած նկարչի կախարդական վրձինով:

Երեսնական թվականներին Սարյանն ստեղծում է նաև մի քանի թեմատիկ կոմպոզիցիոն պատկերներ, բայց զրանցից ոչ մեկը չունի գեղարվեստական այն բարձր մակարդակը, որ ունեն բնանկարները, դիմանկարներն ու նասյուրմորտերը: Թեմատիկ գործերի ամենախոցելի տեղը կոմպոզիցիան է: Հատկապես անհաջող է զրանցից առաջինը՝ «Հայկական զորամասերի լեռնային քայլերը» (1933), որի մեջ նկարիչը պատկերել է հայկական զինվորային մանևրները: Չնայած նախապատրաստական մեծ աշխատանքին, — մինչ այդ նասյուրմորտի նկարված էին կարմիրբանա-

կայիններ, անհատ և խմբական մատիտանկարներ, — պատկերն ստացվեց չափազանց պայմանական և սխեմատիկ:

Մի փոքր ավելի հաջող է ըստ ժամանակագրության երկրորդ պատկերը՝ «Կոտանասականների և բանվորների հանդիպումը Չորագետում» (1937): Այստեղ կան առանձին վերցված հաջող կտորներ, ինչպես, օրինակ, առջևի պլանում պարողները. թեև էսքրիզային երփնագրումով, կոտանասականները և բանվորները պատկերված են շարժման մեջ: Բայց նրանք ոչ մի կերպ չեն մերվում Չորագետի դեկորատիվ նկարված բնանկարին, որն առանձին առնված գեղեցիկ է ու վեհաշուք:

Բոլոր թեմատիկ պատկերներից առավել ծանրակշիւր «Պուշկինի հանդիպումը Գրիբոյեդովի դիակին» (1937) պատկերն է, որ ստեղծված է մեծ բանաստեղծի մահվան հարյուրամյակի առթիվ: Սա վատ չէ հղացված, առջևի պլանում պատկերված է Պուշկինը, որ ձիու վրա շրջվել է դեպի ետ, դեպի Գրիբոյեդովի դիակը տանող սայլը: Պուշկինը մտանոգութուն ու հուզմունք է արտահայտում: Բայց մի բան նկարչին բնավ չի հաջողվել հաղորդել՝ ժամանակի զգացողութունը, թեև առանձին մանրամասների պատկերման մեջ նա բավականաչափ ստուգապատում է: Իբրև արդյունք՝ պատկերը զրկվել է պատմականութունից: Իր արվեստով արդիականության հետ այդքան կապված նկարչի համար դա թերևս հասկանալի է:

Շատ ավելի նշանակալից է Սարյանի ներդրումը երեսնական թվականների դրքային պատկերագրաման գրաֆիկայի մեջ՝ ավելի վաղ արված գրաֆիկական աշխատանքների համեմատությամբ: 1933 թվականին Սարյանը եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպի ուղևորական հրատարակության<sup>1</sup> համար երեք պատկերագրում է անում: Ելնելով գրական ստեղծագործության բնույթից, նկարիչը դրան ներդաշնակ ողով և դիտումնավոր պարզեցված եզանակներով պատկերում է նաիրյան փողոցը անցորդներով, և հատկապես միտինգի այն սուր երգիծական տեսարանը, ուր նաիրցիների առաջ ելույթ է ունենում Մազութի Համոն: Երբորդ՝ ֆինալային նկարում պատկերված է թշնամու առաջխաղացման լուրն առած նաիրցիների փախուստը, գրոտեսկային ոճով տրված քաղաքային բնանկարի՝ կուսցած շենքերի ֆոնի վրա, նկարված է փախուստի մասնավոր ամբոխը:

Ի տարբերութուն պատկերագրաման՝ սուպեր շապիկը ունի այլ բնույթ. այստեղ շատ հակիրճ եղանակներով (ջրաներկով) պատկերված է հայկական լեռնային բնանկար. սա հիշեցնում է այն սինթետիկ պեյզաժները, որոնք քսանական թվականներին անում էր նկարիչը: Իրքում շարադրանքից առաջ գետեղված է Չարենցի՝ մատիտով ու սանգրինայով պատկերված դիմանկարը՝ Սարյանին հատուկ սուր բնութագրությամբ:

Նույն 1933-ին Սարյանը պատկերագրում է Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հովմեական ճանապարհի վրա» վիպակը: Էջերի արանքում գետեղված քսանվեց

<sup>1</sup> «Советская литература», М., 1933.

փոքր նկարներն արված են նկարագծային—շտրիխային եղանակներով և համարժեք են բուն ստեղծագործութեանը: Նկարիչը բռնել է այն բարենպաստ, ջերմ հումորը, որով ներթափանցված է ողջ երկր և միայն երկու-երեք դեպքերում, շարադրանքին համապատասխան, նկարները կրում են սուր երգիծական բնույթ: Այդպիսին են, օրինակ, ամերիկյան քարոզիչը՝ միսիոներ միստեր Չեյքեկը, կամ կողոպուտի համար գերեզմանից հանգուցյալին հանող Մանուկ—փեսան, կամ էլ պարոն Հովհաննեսը դազաղում՝ սառած ժպիտը դեմքին: Այստեղ ևս կա հեղինակի դիմանկարը, իսկ Ֆորզացում պատկերված գյուղական բնանկարն ասես ընթերցողին տանում է այն միջավայրը, որին վերաբերում է պատումը:

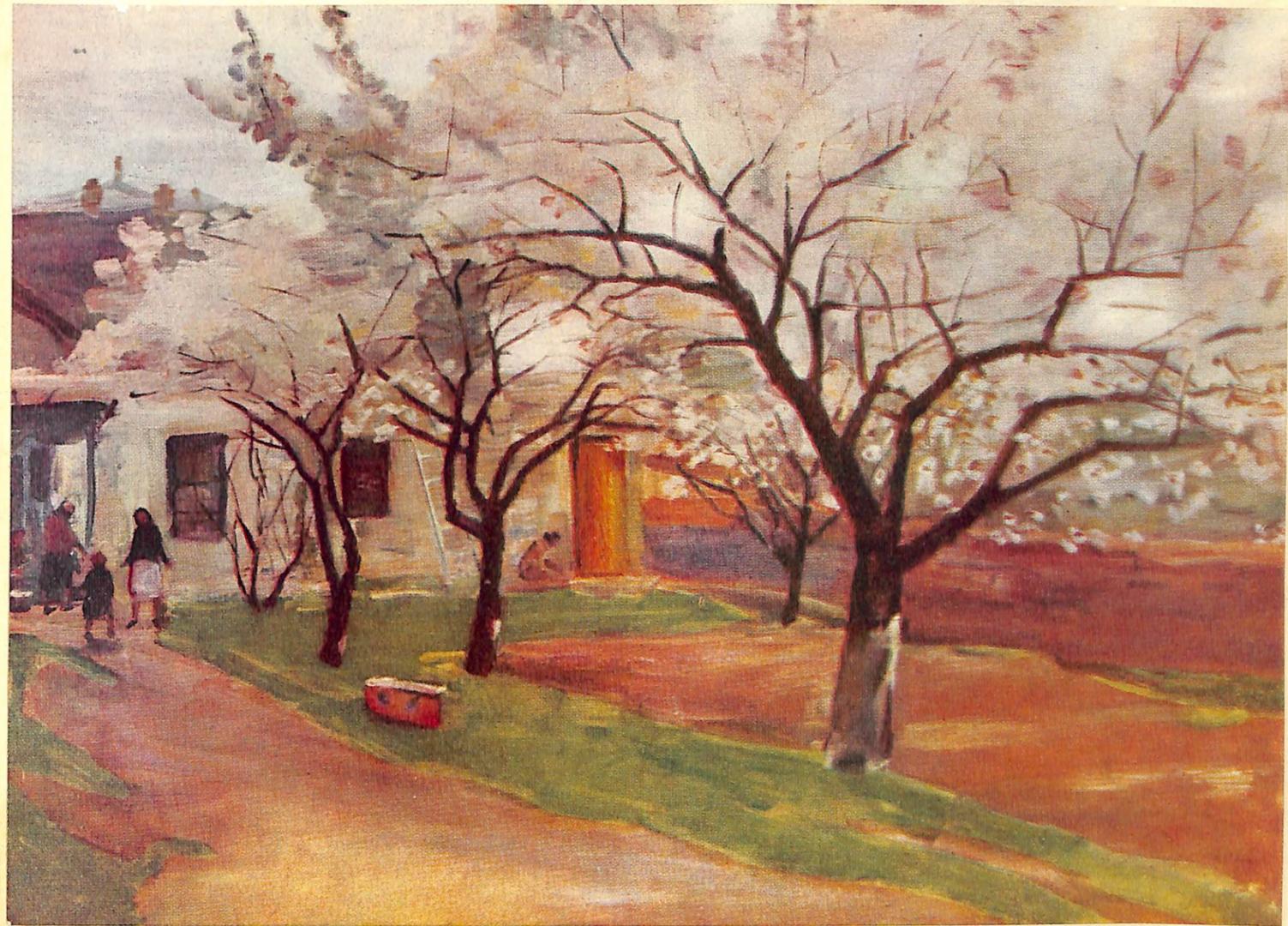
Գրքային գրաֆիկայի ասպարեզում նկարչի ամենից ծանրակշիռ աշխատանքը «Հայկական հեքիաթների» ուսուսական երեք հրատարակությունների պատկերազարդումներն են: Առաջին՝ 1930 թվականի հրատարակությունը համար արված նկարները, ըստ էության, անքստային պատկերումներ չեն և բավական բազմազան են իրենց բովանդակությամբ:

Սրանք ցույց են տալիս հին նահապետական բարքերը, հայ նախահեղափոխական գյուղի առօրյա աշխատանքը, կենցաղը, սովորությունները: Քսան գրաֆիկական և մեկ շրաների նկարներից բաղկացած այս շարքում նկարիչը կամեցել է ներկայացնել այն միջավայրն ու ֆոնը, որ հարազատ են բանավոր պատումներով սերնդեսերունդ անցնող հայկական հեքիաթներին:

Նկարների կատարման բնույթը, կիրառված տեխնիկական եղանակները ևս բազմազան են: Այնտեղ, ուր նկարիչը պատկերում է կենցաղային տեսարաններ՝ նա գերազանցապես տալիս է իրական լուծումներ և դիմում դիտումնավոր պարզեցված եղանակներին՝ մանրամասնությունների մեջ, ուր նա փոքր-ինչ անփույթ է: Բայց և այնպես, նկարները միշտ արտահայտիչ են, աչքի են ընկնում ախպաժի դիպուկությամբ և կենցաղի իմացությամբ: Բոլորովին այլ կերպ են կատարված բնանկարները. սրանք բացառապես կոնտուրային—գծային բնույթ ունեն և վարպետորեն արտահայտում են ինչպես կոնկրետ հայկական բնանկարը, այնպես էլ անցյալի հայ գյուղի պատկերը:

1933 և 1939 թվականներին «Հայկական հեքիաթների» համար արված նկարների մյուս երկու շարքը, որ արդեն նկարազարդումներ են բառիս իսկական իմաստով, ի մի են բերված մոտեցման ընդհանրությամբ: Ելնելով բուն հեքիաթների ժողովրդական ոգուց, Սարյանն իր նկարազարդումներում կարողացել է իրական հատկանիշները զուգակցել հեքիաթային ֆանտաստիկական բովանդակությանը՝ պատկերումներն անելով դիտումնավոր պարզեցված ոճով և դրանց ասես լուբոկային պատկերների բնույթ տալով:

Նկարազարդումների այս երկու շարքերը չեն կրկնում միմյանց. մեծ մասամբ նկարազարդված են կամ տարբեր հեքիաթներ, կամ նույն հեքիաթների տար-



բեր սյուժեները: 1939 թվականի հրատարակութունը, իբրև մանկական, պարունակում է ավելի քիչ թվով հեքիաթներ, բայց, զրա փոխարեն, յուրաքանչյուր հեքիաթ ունի մի քանի նկարագարում, ըստ որում՝ նաև գունավոր և, բացի այդ, ամեն մի հեքիաթ ունի սյուժետային սկզբնաղբը և վերջնաղբը:

Նկարագարումների հետ միասին Սարյանն այդ տարիներին հեղինակում է նաև զրբային ձևավորումներ՝ կազմ, սուպեր, ֆորդայ՝ Ավետիք Իսահակյանի, Գուրգեն Մահարու և ուրիշների բանաստեղծութունների ժողովածուների համար: Սրանց մեջ ևս նկարիչը հանդես է բերել բարձր ճաշակ:

1934 թվականի ամռանը Սարյանը ստեղծագործական գործուղման է մեկնում Աշխաբադ: Նկարչի ընտրությունը կանգ է առնում Թուրքմենիայի վրա, ըստ երկվույթին, այն պատճառով, որ նրա բնությունը մի որոշ չափով հիշեցնում է Հայաստանի ցածրագիր շրջանը՝ Արարատյան գաղտավայրը: Թուրքմենիայում մնալու երկու ամսվա արդյունքը լինում է այն, որ նկարիչն ստեղծում է տասնհինգ բնանկարից բաղկացած մի շարք, «Բամբակահավաքը Թուրքմենիայում» մեծագիր պաննոն և մի շարք մատիտանկարներ: Ինչպես իր բազմաթիվ հայկական բնանկարներում, այնպես էլ այստեղ՝ նկարիչը չի բավարարվում լուր բնության պատկերմամբ: Գրեթե բոլոր բնանկարները բարդացված են կոլանտեսականների ֆիգուրներով: Ոմանց մեջ գյուղացիներն զբաղված են գաշտային աշխատանքներով՝ կարտոֆիլ կամ բամբակ հավաքելով, մյուսների մեջ արվում է կոլանտեսային բակի պատկերը՝ խաղացող մանուկներով և այլն: Կան և ամբողջովին ժանրային սյուժեներ՝ Թուրքմեն կանայք գորգ են գործում: Չնայած պատկերումների էսքիզայնությունը, ինչպես միշտ, այստեղ էլ նկարիչն անսխալ վերարտադրել է ֆիգուրներն ու շարժումը:

Իհարկե, տարօրինակ կլիներ, եթե Սարյանն իր դեկորատիվ-մանուկնապալ բնույթի երկնազրով բազմիցս շառնչվեր թատերական արվեստին: Սովետական տարիներին, ընդհուպ մինչև Հայրենական Մեծ պատերազմը, Սարյանի կապը թատրոնի հետ արտահայտվում է տասներկու բեմադրություններով: Թվում է, թե սա այնքան էլ քիչ չէ այնպիսի մի նկարչի համար, որի գործունեությունը մեջ նշանակալից սեղ են գրավում այնպիսի ժանրեր, ինչպիսիք են բնանկարը, դիմանկարը, նատյուրմորտը: Սարյանի մասնակցությունը թատրոնին կարող էր շատ ավելին լինել, եթե նկարիչը այնքան հաճախ չհրաժարվեր այս կամ այն թատրոնում ձեվավորում անելու առաջարկներից: Ինչն էր զրա պատճառը: Բնավ ոչ թատրոնի հանդեպ սեր չունենալը: Ընդհակառակը, նկարիչը բուն հետաքրքրություն ունի թատերական արվեստի բոլոր ձևերի նկատմամբ, բայց բուն թատերական աշխատանքի, ավելի շուտ՝ այն ամենի հանդեպ, ինչ կապված է ներկայացման ստեղծման և զրան նախորդող «իրարանցման» հետ՝ սեր չունի Սարյանը, սուտի և ըստ հնարավորին խուսափում է թատերական ձևավորումներ անելուց:

Թատրոնի համար Սարյանի ստեղծած գործերը դիտելիս պարզ է դառնում, որ զրանցից մի քանիսը մնացել են էսքիզային վիճակում, պարզապես բեմի երես չեն տեսել կամ ավարտման չեն հասցվել: Այսպես, թատրոնի համար Սարյանի ստեղծած



Լուսիկ Սարյան, 1941



առաջին ձևավորումը՝ «Արքայադուստր Տուրանդոտը», որ քաղաքացիական պատե-  
րազմի տարիներին արվել է Ռոստովի թատրոնի համար, բեմ չի հանվել թատրոնը  
փակվելու պատճառով: Մյուս պատվերը՝ «Կարմեն» օպերայի ձևավորումը Ստա-  
նիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի անվան թատրոնի համար 1935 թվականին,  
նկարչի տեղական հիվանդություն հետևանքով մնաց անկատար. նա հասցրել է անել  
միայն առաջին արարի նախնական էսքիզը:

Որոշ բեմադրություններում Սարյանի մասնակցությունն արտահայտվել է միայն  
էսքիզներով, առանց ղեկորների պատրաստման գործին հսկելու («Ալմաստ» օպերան  
Օդեսայի թատրոնում, 1930-ին), «Տիգրան» պիեսը Ռոստովի դրամատիկական թատ-  
րոնում (1936-ին): Եվս մի քանի թատերական ձևավորում մնացել է թերավարտ,  
արվել են լույս առանձին արարներ: Այսպես, Ստանիսլավսկու և Նեմիրովիչ-Պանչեն-  
կոյի անվան թատրոնի համար նկարչին պատվիրվում է «Ոսկե աքաղաղ» օպերայի  
միայն երկրորդ արարի ձևավորումը և նույն արարի զգեստների էսքիզները (1931):  
Այնուհետև Սարյանը մասնակիորեն աշխատել է «Ալմաստի» երևանյան առաջին բե-  
մադրություն ձևավորման վրա (1933), որ «բաժանվել» է նրա և նկարիչ Մ. Արուս-  
չյանի միջև:

Վերջապես եղել են և խիստ կամերային բնույթի բեմադրություններ փոքր բեմի  
վրա, ուստի և դրանք պարզունակ են դարձվել, օրինակ «Ձուլեյկան» Բալիևի «Չղջիկ»  
թատրոնի համար Փարիզում (1926): Այսպիսով, բոլոր տասներկու թատերական ձևա-  
վորումներից միայն երեքն են ամբողջովին իրականացվել նկարչի հսկողությամբ:  
Մրանք են առավել ուշադրամբերը, որոնց վրա էլ մենք կանգ կառնենք:

Ըստ ժամանակագրության, այդ աշխատանքներից առաջինը Հարո Ստեփանյանի  
«Քաջ Նազար» կոմիկական օպերայի (լիբրետո Գ. Կեմիրճյանի) ձևավորումն է Երևանի  
օպերային թատրոնում 1935 թվականին: Ելնելով ժողովրդական հեքիաթի բուն  
ոգուց, նկարիչն այստեղ իրականը գուգորդել է հեքիաթայինի հետ: Օրինակ, ռեալիս-  
տական պլանով են արված առաջին և երկրորդ արարների ղեկորները, որոնք ներ-  
կայացնում են գյուղական փողոցը և գեղջիկական տան ինտերյերը, իսկ երրորդ և  
չորրորդ արարներում մոլորված են հեքիաթի և ֆանտաստիկայի տարրեր. այդպես է,  
օրինակ, ետնավարագույրի վրա պատկերված երկնքում վագրի վրա սլացող Քաջ Նա-  
զարը և պալատի տեսարանները: Շատ հետաքրքիր են զգեստների էսքիզները, որոնց  
մեջ ընդգծված է օպերայի սասիրական բնույթը: «Չգեստ» բառն էլ այս դեպքում  
պետք է հասկանալ պայմանաբար. իր խնդիրը նկարիչը հասկացել է շատ լայն, քանի  
որ նկարել է ոչ միայն զգեստները, այլև, իրեն հատուկ հումորով ու տիպաթի  
իմացությամբ, ստեղծել կոմիկական օպերայի գործող անձանց վառ, տպավորվող  
կերպարները: Չգեստներից շատերը, ինչպես, «Նազարն ու Ուստիանը», «Թամազան  
ու Տերտերը» և այլն, ընկալվում են ավելի շատ իբրև գունագեղ նկարազարդումներ  
և լույս ֆոնի բացակայությունն է խանգարում դրանք դիտել իբրև այդպիսի կամ  
նույնիսկ իբրև ժանրային տեսարաններ:

Սարյանի թատերական աշխատանքների մեջ գլուխգործոց է 1939 թվականին,  
Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում, հայկական արվեստի ու

գրականության առաջին տասնօրյակի համար արված «Ալմաստի» ձևավորումը (թվով  
երրորդը), ուր լիովին բացահայտվել են նկարչի գեղարտիվ գեղանկարչական տա-  
ղանդի բոլոր սքանչելի կողմերը:

Այդ հիանալի ներկայացումը, ուր այնպես երջանկորեն հանդիպել էին Սպեն-  
դիարյանը, Թուփանյանը և Սարյանը, դարձավ հայկական թատերային ձևավորման  
արվեստի չգերազանցված գործը և ամենափայլուն ձևավորումներից մեկը սովետական  
թատրոնում: Նկարիչն այդ ներկայացման մեջ ներդրել է ոչ միայն վիթխարի աշ-  
խատանք, այլև իր ներշնչանքի ողջ ուժը, գեղանկարչական ողջ ձիրքը, իր  
անթերի ճաշակը: Վերջինս արտահայտվել է նույնիսկ ամենաերկրորդական  
աշխատանքներում, զգեստների մանրամասներում, ինչպես, օրինակ, կոշիկ-  
ների, զենքերի, բուտաֆորների և այլնի մեջ: Եթե զգեստների էսքիզները հենց  
սկզբից իրականացվեցին համարժեք ուժով, ապա ղեկորների մեջ առաջնությունը  
պետք է տալ թատերական իրականացմանը, քանի որ միայն բեմական մարմնավոր-  
ման մեջ է, որ լիապես զբաղեցրվեց Սարյանի այն մոնումենտալ—գեղարտիվային  
ձիրքը, մի բան, որ էսքիզներում պատկերանում էր լույս մտովի:

«Ալմաստի» ղեկորներն այնքան կատարյալ են, որ գծվար է նախապատվություն  
տալ արարներից որևէ մեկին: Համենայն դեպս, կարելի է ասել, որ առանձնապես  
հիանալի է առաջին արարը՝ իր ետնավարագույրով, ուր ամֆիթատրոնի պես ան-  
մատչելի, ուղղաձիգ իջնող ժայռերին թառել է Թմբկաբերդը: Պատկերը նկարված  
է սարյանական վառվուռն գույներով, լուսավորված կախարդական արևի շողերով:  
Մնացյալ արարների ղեկորներում, որոնց մեջ նշանակալից տեղ է զբաղում ճար-  
տարապետությունը, նկարիչը չափի զարմանալի զգացումով ու խորությունով է հաս-  
կացել թատերական ձևավորման սկզբունքները և լուծել իր խնդիրը՝ բեմը չծանրա-  
բեռնելով պավիլիոնների կառուցումով և նախապատվություն տալով նկարված գե-  
կորներին: Նկարիչը հաշվի է առել թատերական ձևավորման համար այն կարևոր  
հանգամանքը, ինչպես զգեստների գունագեղ գուգորդումն է ղեկորների ֆոնին: Չար-  
մանալի չէ, որ Մոսկվայի Մեծ թատրոնի բեմում ցուցադրելով՝ բեմադրությունը  
բացառիկ հաջողություն է ունեցել և առաջնակարգ ձևավորումների սովոր, պահանջ-  
կոտ մոսկովյան հանդիսատեսները «Ալմաստի» վարագույրը ամեն անգամ բացվելիս  
մի պահ քարացել են՝ հետո բուռն ծափահարություններով բռնկվելու համար:

«Ալմաստ» օպերայի բարձրարժեք ձևավորումը, ինչպես և 1923-ին նկարված  
պաննո—վարագույրը Երևանի Առաջին պետթատրոնի համար՝ նկարչի եզակի աշխա-  
տանքները չեն մոնումենտալ—գեղարտիվային գեղանկարչություն ասպարեզում:  
Մինչև «Ալմաստը» նկարիչը երկու գեղարտիվ պաննո է երփնագրել՝ 1937 թվականի  
Փարիզի ցուցահանդեսի սովետական պավիլիոնի և 1938 թվականի Մոսկվայի Համա-  
միութենական գյուղատնտեսական ցուցահանդեսի հայկական պավիլիոնի համար:  
Հենց այս մեծ չափերի մեջ է, որ փայլուն ասպարեզ է գտել Սարյանը և կարողա-  
ցել է լիովին ծավալել մոնումենտալ բնույթի գեղանկարչական վիթխարի տաղանդը:

Երկու պաննոների բովանդակությունը Արարատի և նրա առջև փուլող դաշտա-  
վայրի բնանկարն է: Փարիզյան ցուցահանդեսի պաննոն արժանացել է բարձր պարգևի:

5. ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵԾ ՊԱՏԵՐԱԶՄԸ ԵՎ ՀԵՏՊԱՏԵՐԱԶՄՅԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐԸ  
ՍԱՐՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ: ՆԿԱՐՁԻ ԱՆՀԱՏԱԿԱՆ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԸ  
ԾՆՆԳՅԱՆ 75-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹԻՎ: ՆՈՐ ԱՇԽԱՏԱՆԲՆԵՐԸ

Չաշխատական Գերմանիայի ուխտագրուած հարձակումով սկսված Հայրենական Մեծ պատերազմը, զավթիչների գործած չարիքները խորապես հուզում են Մարտիրոս Սարյանին, նկարիչը ողջ էութեամբ ապրում է Հայրենիքի բախտով, բայց սչինչ չի նվազեցնում նրա ստեղծագործական թափը: Ոչ պակաս եռանդով Սարյանը շարունակում է աշխատել պատերազմական տարիներին: Սակայն պատերազմը որոշ փոփոխութեաններ է մտցնում նրա գեղարվեստական գործունեութեան մեջ: Այդ տարիներին նկարիչն առավել ուշագրութեան է նվիրում դիմանկարին: Դիմանկարներն իրենց քանակով մղվում են առաջին տեղը: Համեմատաբար քիչ է աշխատում բնանկարի ասպարեզում, մի բան, որ պայմանավորված է նաև երկրում շրջապայելու դժվարութեաններով:

Պատերազմական տարիների լավագույն դիմանկարներից են ամենից առաջ «Ինքնանկարը»՝ ներկապանակը ձեռքին (1942) և «Ինքնանկար—երեք հասակը», որոնք ստեղծված են թշնամու հարձակման դժվարին օրերին: Մրանց մեջ արտացոլում են գտել հայրենասեր քաղաքացու մաքերը, զգացմունքները և ապրումներն այն պահին, երբ վասնզ է կախվել Հայրենիքի վրա, այն զայրույթն ու ներքին խռովքը, որ նկարիչն ապրել է ընդդեմ ոճիրներ գործող զավթիչների: Առաջին դիմանկարում նկարիչն իրեն պատկերել է մոլբերտի առաջ նստած՝ վրձինն ու ներկապանակը ձեռքին, կենտրոնացած և արտասովոր խտտահայաց դեմքով: «Ինքնանկար — երեք հասակ» աշխատանքը, ըստ էութեան, բաղկացած է մեկ կտավում ի մի բերված երեք դիմանկարներից, դրանցից մեկը նկարչին ներկայացնում է երեսասարգութեան օրերին, մյուսը՝ միջին տարիքում և միայն երրորդն է նկարված բնականից: Առաջին երկու պատկերումները քիչ բանով են ուշագրավ, հասկապես առաջինը, երկրորդը ինչ-որ չափով կրկնում է 1933 թվականի ինքնանկարը, բայց

զգալապես դիջում է նրան: Միայն երրորդը, որ ներկայացնում է ուղմական տարիների նկարչի կերպարը, պետք է դասվի Սարյանի ամենաուժեղ և արտահայտութեամբ նշանակալից գործերի շարքը: Զգացմունքները՝ սիրո և ատելութեան, վշտի ու զայրութի ողջ ուժը նկարիչը ներդրել է իր այս երկու «Ինքնանկարներում»:

Պատերազմական տարիներին պատկերվողների շրջանակը չի սահմանափակվում սովետական ինտելիգենցիայի աչքի ընկնող ներկայացուցիչներով: Սարյանն այդ տարիներին երգիչներում է նաև հայրենիքի պաշտպաններին՝ Սովետական Միութեան հերոսներ Ս. Մարգուլիսին (1942), Նելսոն Ստեփանյանին (1943), ծովակալ Իսակովին (1943): Մրանցից առավել ուշագրավը վերջինն է, ուր արված է սովետական գորավարի կամային կերպարը:

Սովետական ինտելիգենցիայի ներկայացուցիչների դիմանկարներից նշենք Ժողովրդական ուսուցիչ Միմակ Սահակյանի դիմանկարը (1942): Երկար կյանք ապրած, ալեհեր այս մարդու մեջ նկարիչը գլխով և արտահայտել է նրա առավել բնորոշ հատկանիշները՝ հոգու երիտասարդութունը, արիութեամբ և բնավորութեան պարզութեամբ:

Սարյանի հիանալի գործերից մեկը, որ նույնպես պետք է դասել լավագույնների շարքը, սկադեմիկոս Ստեփան Մալխասյանիցի դիմանկարն է (1943): Զառամած ծերունու շորացած, կարծես մազադաթե դեմքին նկարիչը դրոշմել է դիմանկարի անմար կենդանի ոգին: Մեկ ուրիշ հայ խոշորագույն դիմանկարի՝ սկադեմիկոս Հրաչյա Աճառյանի, դիմանկարի (1943) մեջ նկարիչը գտել է նրա համար բնորոշ կեցվածք և միջավայր՝ ներկայացնելով նրան գիրքը ձեռքին նստած: Մի ակնթարթ հայացքը դրքից կարած և զրուցակցին հառած՝ նա ասես ուզում է ինչ-որ սուր դիտողութեան անել, մի բան, որ վկայում է դիմանկարի հեղինակի հայացքը և դեմքին խաղացող խայթող ժպիտը: Ակադեմիկոս Հ. Օրբելին պատկերված է կենտրոնացած, մաքրի մեջ ընկած, բայց այդ արտաքին հանգստութեան տակ, նրա աչքերի վայլի մեջ զգացվում է, որ դա լուի անցողիկ վիճակ է և կարող է շուտափույթ փոխարինվել մեկ ուրիշ՝ դրան հակադիր վիճակով:

Բայց պատերազմական տարիներին Սարյանի ստեղծած ամենանշանակալից և առավել հոգեբանական դիմանկարները, որոնք կարելի է դնել նրա երկու «Ինքնանկարներ» կողքին, պետք է համարել կոմպոզիտոր Արամ Պաչատրյանի և բանաստեղծ Մ. Լոզինսկու (1944) դիմանկարները: Դրանցից առաջինում, ինչպես և Օրբելու դիմանկարում, բայց ավելի ցայտուն, շեշտված է իր խոհերով տարված կոմպոզիտորի ներքին գաղվածութունը ու միաժամանակ զգացվում է նրա հուզախոով ներաշխարհը: Շատ հաջող է դիմանկարի ֆոնը՝ վառվառ լուսաշերտեր, որոնք փոխակերպվում են մուգ տոներին, ֆոնն ասես գեղանկարչական շեշտ է, որ ընդգծում է պատկերված կերպարը: Մ. Լոզինսկու դիմանկարում շատ արտահայտիչ են կերպարի անսովոր դիմագծերը և միաժամանակ շատ լավ է զգացված սովետական մտավորականի, մեծ կուլտուրայի ու գիտելիքների տեր մարդու կերպարը: Սա «բնութեցվում» է իբրև նկարչի կողմից բացահայտված մարդու կենսագրութուն:

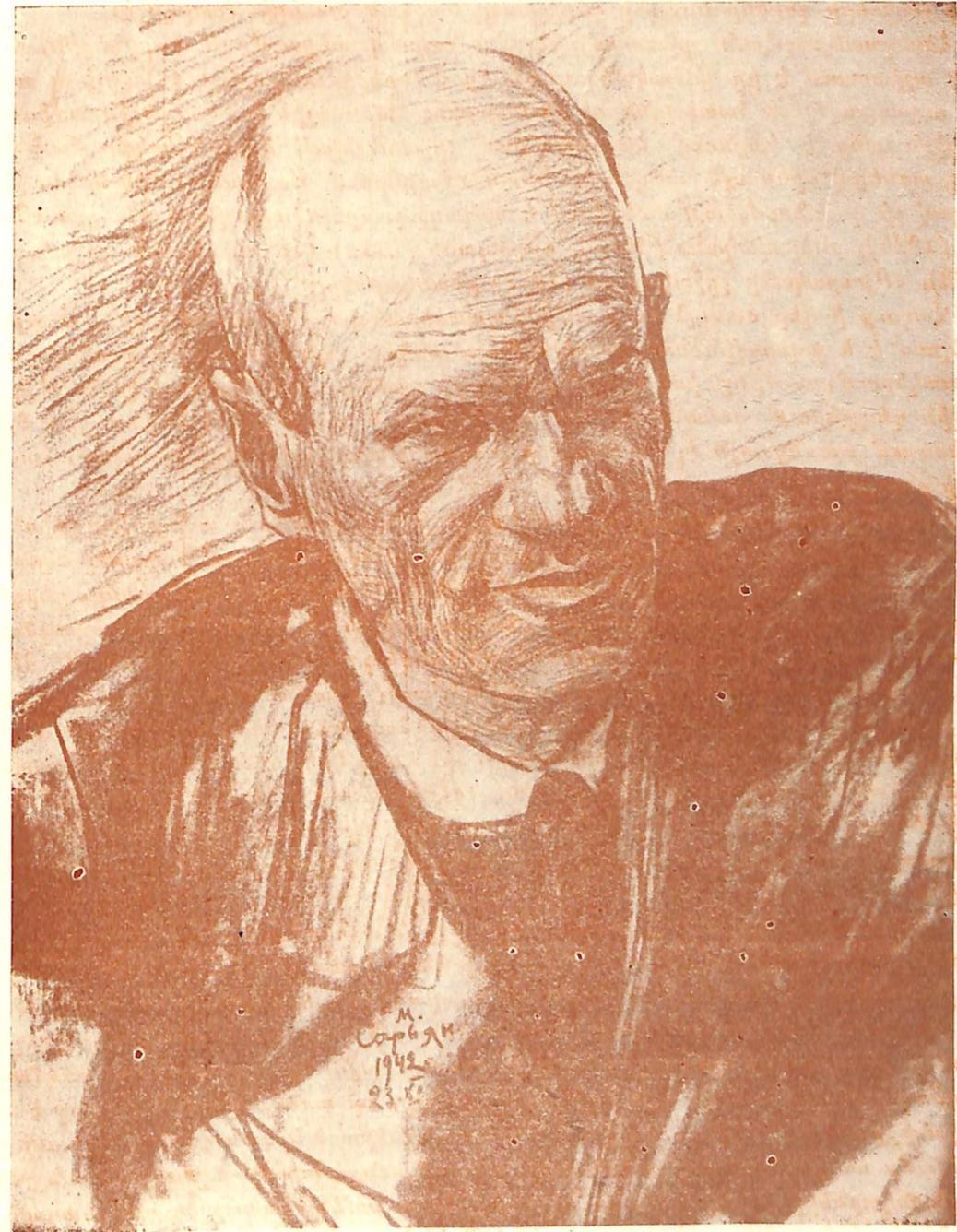
Հաջող գործերի թվին է պատկանում նաև զրոյ Մարիեսա Շահինյանի դիմա-

նկարը (1944): Շահինյանը նկարված է դեպի Հայաստան կատարած իր այցելու-  
թյուններից մեկի ժամանակ, երբ նա Երևան էր դարձել երկրում շրջագայելուց  
հետո: Այդ հանգամանքը նկարչին միաք է տվել գիմանկարը տալ հայկական բնա-  
նկարի ֆոնի վրա: Բացօթյա պատկերման (պլեներային) խնդիրը լուծված է սեռ-  
լիստական ոգով: Փայլուն երփնագրող՝ Սարյանը գիմանկարներից շատերում ծան-  
րանում է կերպարի հոգեբանական արտահայտչականության վրա: Շահինյանի գի-  
մանկարը մեկն է այն գործերից, որոնց մեջ երկու խնդիրներն էլ՝ երփնագրային և  
գիմանկարային, լուծված են հաջող: Արևաշող լեռնային բնանկարի և գիմանկարվողի  
մտքենագույն զգեստի գուգորդումը նկարչի մեջ հայտնի է դարձնում նրբանկատ  
կոլորիստին:

Ի տարբերություն քսանական թվականների, երբ Սարյանի ստեղծագործության  
մեջ գերակշռում էին գրաֆիկական գիմանկարները, պատերազմական և հետագա  
տարիներին գերակշռու աեղ են զբաղվում երփնագիր-դեղանկարչական գիմանկարները,  
ինչպես քանակային առումով, այնպես էլ գեղարվեստական նշանակությամբ: Բայց  
քչերի մեջ կա մեկը՝ արվեստաբան Մ. Բաբենչիկովի գիմանկարը (1942), որ չի կա-  
րելի չառանձնացնել, քանի որ դա պատկանում է նկարչի գլուխգործոցների թվին,  
ուր ամեն ինչ և ամենասպառիչ կերպով ասված է մարդու մասին: Պատերազմական  
տարիներին, վերը գիտված կապիտալ գիմանկարների կողքին, նկարիչը, շեֆական  
կարգով այցելելով զինվորական հոսպիտալները, անում է վերավոր մարտիկներին և  
սպասարկող անձնակազմի մատիտանկարներ: Այս թուուցիկ, բայց անսխալ ու վստահ  
տարված շարիխներում Սարյանը երևում է իբրև ինքնատիպ մատիտանկարիչ՝ իրեն  
հատուկ գրաֆիկական եզանակներով:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Սարյանի ստեղծած գործերից ուշագրավ  
են վարպետորեն երփնագրված մի շարք նասյուրմորտեր, որոնց մեջ առաջվա պես  
պատկերված են ծաղիկներ, մրգեր, բանջարեղեն: «Մեռած բնության» սահմանափակ  
աշխարհը Սարյանը կտավին է հանձնում այնպիսի ներշնչանքով, որ դժվար է չեն-  
թարկվել նրա վրձնի հմայքին, լինի այդ «Մաղողը» (1943), որ բաղկացած է միայն  
մակերեսի վրա ցրված ողկույցներից և հորդում է վարդագույն, կանաչավուն հա-  
կինթե և մուգ կապույտ պտուղներով, թե «Ծաղիկները» (1941), ուր ի մի են բեր-  
ված սպիտակ ու դեղին քրիզանթեմների և կարմրա-դեղին շահպրակների մի քանի  
ծաղկեփնջեր, որոնք, մեղմված կանաչ տերևների ֆոնի վրա, ծայրեծայր պատում  
են կտավի ողջ մակերեսը:

Ինչ վերաբերում է այդ տարիներին նրված սակավաթիվ բնանկարներին, ապա  
սրանց մեջ պետք է նշել մի խոշոր աշխատանք՝ «Անձրև մայիսի սկզբին» (1942),  
որ ունի Սարյանի համար հազվագեպ՝ մոտայլ օրվա մոտիվ: Բայց այս բնանկարը և,  
չնայած նկարչի համար անսովոր սյուժեին, չի հակասում նրա արվեստի լավատեսա-  
կան ոգուն, արամաթախիժ արամագրություն առաջ չի բերում, ընդհակառակը, թարմ  
անձրևով լվացված կանաչ տերևներով ծառերը՝ խոնավությամբ հագեցած շագանա-  
կազույն գեանի վրա, հաղորդում են վերածնվող բնության առույգ շունչը: Մնացած



բնանկարները գերազանցապես կրում են էսյուզային բնույթ. դրանք մեծ մասամբ փոքր չափերի գործեր են, ուր գերիշխողը ծաղկած ծառերի մոտիվն է:

Հետպատերազմյան շրջանում, ինչպես նախապատերազմյան տարիներին, Սարյանն աշխատում է իր հիմնական բոլոր երեք ժանրերի ասպարեզում, ավելի ու ավելի մեծ ուշադրութուն հատկացնելով բնանկարին: Ամառային և աշնանային ամիսները նկարիչն անց է կացնում Հայաստանում շրջագայելով, երբեմն երկար ժամանակ կանգ առնելով միեւնոյն վայրում: Նման դեպքերում Սարյանը մեկ-երկու բնանկարով չի գոհանում, այլ ստեղծում է ամբողջ շարքեր. այդպիսին են նրա «Գառնի» (1945), «Կիրովական» (1948), «Արագած» (1951), «Թումանյանի շրջակայքը» (1952), «Բյուրակահանի շրջակայքը» (1957) բնանկարները:

Վաղուց ի վեր ծանոթ ու բազմիցս պատկերած վայրերի հետ միասին, Սարյանն այցելում է և բողբոջներն ուր վայրեր: Բայց անկախ այն բանից, թե դրանցից ո՞րն է պատկերում, ու մինչև իսկ հին մոտիվներին դիմելիս, նա երբեք չի կրկնում իրեն: Վերջին դեպքերում գտնում է նոր ասպեկտներ և դրանով իսկ հարստացնում, իր արվեստում առանց այն էլ արտասովոր բազմազանությամբ ներկայացված, Հայաստանի բնությունը:

Սարյանի հետպատերազմյան բնանկարների մեջ կան նաև ավելի վաղ շրջանում չարժարժված մոտիվներ: Այսպես, մի շարք նոր բնանկարներում Սարյանը նկատելի տեղ է հատկացնում անցյալի հուշարձաններին՝ հինավուրց եկեղեցիներ, բերդերի ավերակներ, հին կամուրջներ: Բարձր գնահատելով հին հայկական ճարտարապետութունը, Սարյանը անցյալի հուշարձանների հանդեպ ունեցած մոտեցման մեջ հեռու է հնի էսթետացումից, հնապաշտութունից: Բայց, միաժամանակ, նկարիչը չէր կարող չզգալ և չհաղորդել այն, թե ինչպես այդ հուշարձանները զրգանապես մերվել ու միահյուսվել են շրջապատի բնությանը, լինի այդ Հռիփսիմեի սաճարը՝ Արարատի ֆոնին, խաղողի այգիներով շրջապատված («Հռիփսիմե» 1945), թե Մուղնին՝ Արագածի մուգ-կանաչ լանջերի ֆոնին («Մուղնի և Արագածը գարնանը», 1951), թե շրջապատի բնանկարից հառնող փոքրիկ մատուռը («Կարմրավորը Աշտարակում», 1956) և այլն:

Համանման խնդիրներ է լուծում նկարիչը և այն դեպքերում, երբ գործ է ունենում ճարտարապետական նոր կոթողների հետ: Նրա օրինակները կարող են լինել Բյուրակահանի երկու բնանկարները՝ աստղադիտարանի շենքերի պատկերումներով (1957):

Սարյանի հետպատերազմյան բնանկարները մի նոր ու նշանակալից փուլ են՝ հայրենի բնությունը պատկերող նկարչի առանց այն էլ հարուստ ու բազմազան ստեղծագործության մեջ: Այն էպիկական շունչը, որ առաջնորդում էլ բնորոշ է եղել Սարյանի բնանկարներին, ուշ շրջանի աշխատանքներում երևան է գալիս իր ողջ խորությամբ ու թափով: Էպիկական այդ գորությունը առանձնապես ցայտուն է կոտվա բնանկարների շարքի մեջ, որ նկարչի թերևս ամենակատարյալ ստեղծագործությունն է (1952): Նկարչին հատուկ թափով և լիարուստ զգացմունքներով «Լավար» բնանկարում հեռու-հեռու, դեպի խորքերն են ձգվում ցորենի արտերը, երևում են և լեռնալանջերը՝ դեղնա-կանաչ ծածկոցով, անդնդախոր կիրճերով, գյուղացիների



Սովետական Միության Մարշալ Բ. Բ. Բաղրամյանի դիմանկարը, 1947

աները՝ կարմիր գունակատրոնների տեսք ունեցող կլամինդրե տանիքներով, և առաջին պլանի վրա արածող նախիրն ու երամակը («Քարինջ գյուղի կոլտնտեսութունը», «Թումանյանի լեռներում»): Ճշմարտացի բնանկարներ են սրանք, որ երգում են հայրենի բնության հմայքը, հիշեցնում նաև խաղաղ աշխատանքը և գյուղացիների բեղուն առօրյան:

«Տեսարան Պուշկինյան լեռնանցքից» (1949) բնանկարում ապշեցուցիչ թարմությամբ երկնագրված են առաջին պլանի կանաչ լանջերը, որոնց վրայով գալարվում է խճուղու օքրայագույն ժապավենը:

Հայաստանի բնությունը այլ ասպեկտով ցույց տվող բնանկարները շարքը պիտի դասել «Արագած» պատկերը (1952): Այս կտավը, ուր կանաչ դաշտերն աստիճանաբար փոխակերպվում են մուգ-կանաչավուն լեռները և ավարտվում ձյունապատ լեռնագագաթներով, հաղորդում է բնության գեղեցիկությունն ու էպիկական հզորությունը: Նույն զգացմունքներով է համակում մյուս բնանկարը՝ «Արագածի բարձունքներից» (1951) պատկերը, որը, ի տարբերություն նախորդի, ներկայացնում է լեռան գագաթից դեպի հովիտը տարածվող տեսարան: Նկարիչը աշխուժություն է հաղորդել բնանկարին՝ ամենից վերը միայնակ կանգնած իշուկի ֆիգուրով:

Բոլորովին ուրիշ տեսք ունեն նույն Արագածի լանջերը աշնան ամիսներին «Հոկտեմբերյան բնանկարում» (1953), որ արված է ոսկեգույն—դեղին գամմայով. արեակեզ դաշտերն ու լեռնալանջերը, բաց երկնագույն ֆոնի վրա, ավարտվում են երկու ձյունեղեն գագաթներով, իսկ սրանց հետ կոնտրաստվում են առաջին պլանի մուգ լանջերը, որոնք տեղ-տեղ վերածվում են վառ կրնովարի:

Մյուս բնանկարը՝ «Արագածի լանջերից» (1951), որ երկնագրված է Բյուրականից և պատկերում է նույն Արարատյան դաշտավայրը, գերում է երկնքի լուսավոր կապուսակություն հետ համագրվող դաշտերի ու լեռնալանջերի նուրբ, դեղնականաչ, տեղ-տեղ վարդագույն գամմայով:

Թեև Սարյանի բնանկարներից շատերը աշխուժացվում են մարդկանց ու կենդանիների ֆիգուրներով, բայց նկարիչը քիչ ունի այնպիսի գործեր, որոնց մեջ զբանք գրավելին բնանկարի չափ նշանակալից կամ նրան համարժեք տեղ: Այս վերջիններից է Գառնիի բնանկարների շարքի մի փոքր պատկերը՝ «Ամռանն այգում» (1945): Առաջին պլանում աղջիկը գրկին նստած ծեր կինը, իսկ մի փոքր հեռու կարող զբաղված երիտասարդ կինը պատկերին գրեթե ժանրային բնույթ են տալիս՝ ցույց տալով կոլտնտեսային բնույթի կենցաղը, մարդկանց, որ ամռան ազատ ժամանակն անց են կացնում այգում՝ սաղարթախիտ ծառերի տակ:

Սարյանի համար հազվագեղ սյուժե ունեցող գործերից է «Աղբյուրի մոտը» (1952): Այստեղ կովերի ու ցուլերի նախիրը ունի կենտրոնական թեմայի նշանակություն, այն գեպտում, երբ Թումանյան գյուղի բնանկարում զբան երկրորդական տեղ է հատկացված: Այս պատկերում Սարյանն իրեն զբսևորել է իբրև օճալիստական մեծ վարպետություն տեր անիմալիստ՝ նկարելով կենդանիների՝ կովերի, ցուլերի, ձիերի, ավանակների ֆիգուրներ:

Սարյանի հետպատերազմյան բնանկարներում նկատելի տեղ են զբաղում բերքահավաք պատկերող գործերը: Թեև նման սյուժեներն առաջներում էլ զբաղեցրել են նկարչին, բայց արված գործերը բացառապես էսյուդային բնույթ են կրել: Այժմ արդեն զբանք ձեռք են բերում պատկերի նշանակություն: Վերջիններիս թվին է պատկանում «Հայկական կոլտնտեսային բնանկարը» (1947), «Բամբակահավաքը Արարատյան դաշտավայրում» (1953) և ուրիշ կտավներ: Բայց սրանց մեջ էլ Սարյանը գերազանցապես բնանկարիչ է և առաջնային տեղը հատկացնում է բնությանը:

Այնպես, ինչպես առաջ, Սարյանի հետպատերազմյան աշխատանքները Հայաստանի բնությունը ցույց են տալիս տարվա տարբեր եղանակներին: Այս կարգի բնանկարներից հիշենք նրա մեծակազմ գործը՝ «Արարատը դարնանը» (1945), ծիրանի ու դեղձի ծաղկած ծառերի սպիտակ ու վարդագույն տարագ, շագանակագույն գեախն, տեղ-տեղ կանաչ, բնանկարն ավարտվում է ձյունագագաթ Արարատի պատկերումով: Բայց նկարչի դարնանային բնանկարները ծաղկած մրգի ծառերի մոտիվով չեն սպառվում: Սրանց մեջ կան և ավելի լայն ընդգրկման բնանկարներ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես է կենդանություն առնում բնությունը դարնան արևի շնչով: Այդպիսին է, օրինակ, «Գարնանն այգաբացի արևը» բնանկարը (1947):

Սարյանի ամենագեղանկարչական պատկերներից մեկն է «Ազատ գետի կիրճը» բնանկարը (1953), որի մեջ գույնով այնքան ինտենսիվ են լեռնաշղթայի կարմրաշագանակագույն ելուստները, սարերի վարդագույն ու դեղին լանջերը և երկնագույն սպիտակ գետի ափերի երկարությունը՝ ձգվող վառ կանաչը: Հայաստանում բնավ չեղած մարդկանց Սարյանի այդ զբնույթ գույները կարող են անհամոզել թվալ: Այդ կապակցությամբ ակամա մտաբերում ես Գերցենի խոսքը. «Ով չի եղել Իտալիայում, նա չգիտե, թե ինչ բան է գույնը, լուսավորությունը և նրան պետք է որ բռնազբոսիկ թվան չափազանց վառ բնանկարները»: Հենց գույնային լուծումն է, որ եղել և մնում է Սարյանի բնանկարների ամենաուժեղ կողմը:

Սարյանի հետպատերազմյան բնանկարների մեջ կատարված էական փոփոխությունն այն է, որ զբանց մեջ ավելանում է նշանակությունը բնանկար—պատկերների, որոնք արվում են բացառապես նատուրայից, եթե հաշվի չառնենք հետագայում, արվեստանոցում արված աննշան շտեյլները: Աշխատելով անմիջաբար նատուրայից, նկարիչը կարողանում է հասնել այն անհրաժեշտ ավարտվածություն ու ամբողջականություն, որ բնութագրում է պատկեր հասկացությունը և միաժամանակ պահպանել կատարման թարմությունը:

Անցումը դեպի պատկեր բնանկար՝ նկարչի գործերում միանգամից տեղի չի ունեցել: Իբրև օրինակ կարելի է մտաբերել վերը նշված «Անձրև մայիսի սկզբին» բնանկարը, ուր դեռևս պահպանվել է կատարման էսքիզայնությունը, չնայած որ մնացած բոլոր առումներով գործը ներդաշնակում է բնանկարային պատկեր ըմբռնմանը: Բնանկար պատկերների թվին պետք է դասել ամենից առաջ արդեն հիշված «Քարինջ գյուղի կոլտնտեսությունը», «Հոկտեմբերյան բնանկար», «Ազատ գետի

А. Герцен, Письма из Франции и Италии. М., 1931, стр. 74.

կիրճը» պատկերները, դրանց շարքին պետք է ավելացնել նաև այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են «Հայկական կոլտնտեսային բնանկարը» (1947), «Բամբակահավաքը Արարատյան դաշտում» (1949), «Կեսօր» (1953), «Ծիրանի ծառերի տակ» (1954) և ուրիշ պատկերներ: Պատկերային բնույթի բնանկարներ հանդիպում են նկարչի ոչ միայն խոշոր գործերում, ինչպիսիք են վերը նշվածները, այլև չափսերով փոքր բնանկարներում, ինչպես, օրինակ, «Փարուհը եկավ», «Թումանյան գյուղի լեռները», «Լավար» և ուրիշները, որոնց չափսերը կես մետրից քիչ ավելի կարող են լինել:

Եվ, վերջապես, պատկեր—բնանկարների կողքին, Սարգսնը, ինչպես առաջնորդում, երբինազրում է էսյուզային բնույթի բնանկարներ՝ արված բնության առանձին կտորները արագ ու անսխալ բռնող վարպետի վրձնով: Այս ամենն էլ մի բերված՝ լրացնում են Հայաստանի բնության այն բացառիկ հարուստ ու բազմազան կերպարը, որ ստեղծել է Մարտիրոս Սարգսնը:

Հետպատերազմյան տարիների առաջին տասնամյակում նկարչի հետաքրքրությունը դիմանկարի ասպարեզում փոքր-ինչ թուլանում է:

Սոսքը, իհարկե, վերաբերում է դրա քանակական և ոչ որակական կողմին, քանի որ քառասնական թվականների երկրորդ կեսի և հիսնական թվականների առաջին կեսի դիմանկարներում կան մի շարք հետաքրքիր և մի քանի նշանակալից գործեր: Առաջինների թվին է պատկանում բանաստեղծուհի Աննա Ախմատովայի շատ արտահայտիչ և մոտոմենտալ դիմանկարը (1946): Այս գործը պետք է դասել Սարգսնի այն սակավաթիվ դիմանկարների շարքը, ինչպիսիք են գաշնակահար Իզումնովի և մյուսների դիմանկարները, որոնց մեջ որսալով մի հատկանիշ, նկարիչը ոչ միայն ընդգծում է այն, այլև դարձնում իր ուշադրության առարկան, հասցնում ծայրահեղ սրության: Ինչ-որ գրոտեսկային բան կա Ախմատովայի դիմանկարում, նրա ձգված ստատիկ կեցվածքում, ծնկներին դրած ձեռքերին և հատկապես՝ հեղնական սառած հայացքի մեջ:

Երկրորդների շարքը պիտի դասել մարշալ Ի. Բաղրամյանի դիմանկարը (1947), որի մեջ արված է սովետական պանծալի զորավարի բազմակողմանի բնութագրությունը. ի տարբերություն այն նկարիչների, որոնք սովետական զորավարին պատկերելիս ընդգծում են առավելապես նրանց արտաքին նշանները, ընդհուպ մինչև համազգեստի ու շքանշանների մանրակրկիտ մշակումը, Սարգսնն այստեղ բոլորովին այլ կերպ է մոտեցել իր խնդրին: Զորավարի կամային հատկանիշների կողքին նա կերպարի մեջ տեսել է նաև այնպիսի մարդկային գծեր, ինչպիսիք են պարզությունը, մարդասիրությունը: Դրան ներգաշնակ՝ դիմանկարն արված է մտերիմ սձով: Մարշալ Բաղրամյանը պատկերված է հասարակ, սպիտակ կիտելով, պարզ արևոտ օրը, ապակեպատ պատշգամբում նստած: Թեթև փպիտ է խաղում նրա բարի, հյուրընկալ ու միաժամանակ առնական դեմքին: Արևի ճառագայթների խուրձերը թափանցում են ապակու միջով և խաղում նրա դեմքի ու ֆիզուրի վրա: Պատկերման պլեներային (բացօթյա) լուծումը մազաշափ անգամ չի նվազեցնում նկարչի ստեղծած դիմանկարային կերպարի բարձր արժեքը:

Պլեներային սակավաթիվ դիմանկարներից մեկն էլ ներկայացնում է ուկրաին-



նացի նկարչուհի Տ. Յաբլոնսկայային (1954): Նկարիչը շեշտել է իր բնորդի տեմպերամենտը, նրա հմայիչ ու սրտաբաց խառնվածքի բուռն սլացքը և կերպարի այդ հատկանիշները համադրել թուխ, արևառ դեմքի ու ձեռքերի և կանաչ տերևների ֆոնի վրա շեշտված վառ կարմիր զգեստի զրնգուն երփնագրի հետ:

Ուրիշ շարքի է պատկանում ժողովրդական արտիստ Ամո Խարազյանի դիմանկարը (1954): Երփնագրային առումով սա շատ գույու է և նկարիչը ողջ ուշադրութունը կենտրոնացրել է կերպարի հոգեբանական բնութագրության վրա, խոր կլնճիւններով ակոսված դեմքին արտահայտելով խորին թախիծ: Այս դիմանկարում ասես կարգացվում է կյանքի այն երկար ուղին, որի մի զգալի մասը անցել է նախառևույրցիոն տարիներին հայ արտիստի գոյության ծանր պայմաններում:

Վերջին տարիներս Սարյանի ստեղծած հաջող դիմանկարները թվումն են քանդակագործ Ն. Նիկողոսյանի (1952), նկարիչներ Ռ. Շիշմանյանի (1955) և Ս. Նսսայանի (1956) դիմանկարները: Այս երեքը շատ տարբեր են ըստ ամենայնի, բայց սրանց միացնում է Սարյանի, իբրև դիմանկարչի, մի հատկանշական զիծը՝ ինչպես ֆիզիկական կերպարանքում, այնպես էլ հոգեկան աշխարհում ամենից բնորոշ բնույնը ունակութունը. ըստ որում նկարիչը մշտապես դեկավարվում է մի խնդրով՝ որքան հնարավոր է ճշմարտացի լինել, ոչինչ չմեղմել ու չգունագարդել: Այսպիսի բացառիկ ճշմարտացի գործերից է արտիստուհի Տ. Սազանդարյանի դիմանկարը, որ նույնպես աչքի է ընկնում երփնագրային բարձր արժանիքներով:

Հետպատերազմյան շրջանում Սարյանի վրձնած դիմանկարները մեջ կա մեկը, որ խմբական է: Բոլոր նախորդ տարիներին Սարյանը միայն մի խմբակային դիմանկար է ստեղծել՝ «Իմ ընտանիքը» (1929), և գրեթե քսան տարի անց նկարիչն ստեղծում է երկրորդը: Այդ նոր աշխատանքում նա մեծապես ընդլայնել է իր խնդիրը. դա ոչ միայն խմբային դիմանկար է, դա դիմանկար—պատկեր է: Աշխատանքն արվել է Կիևում, նկարչի համար այն ուրախ օրերին, երբ երեք տարվա անշատումից հետո առաջին անգամ հանդիպում է բանակում եղած որդուն: Ոչ մեծ սենյակում սեղանի շուրջը բոլորել է նկարչի ընտանիքը՝ կինը, որդին, հարսը: Որդին ակորդեոնի վրա նվագում է իր հորինած երգը, սրան ձայնակցում է հարսը, իսկ կինը թեյ է լցնում: Հրճվանքի ու անգորրի կնիք կա բոլորի դեմքերին և այդ ընդհանուր արամադրությանը համահնչուն է գարնան արևային բնանկարը, որ երևում է բաց պատուհանից՝ գնեպրյան աջամինյա դաշտային տեսարան: Զարմանալի չէ, որ այս պատկերը, որ դուրս է գալիս սովորական խմբային դիմանկարի շրջանակից, նկարիչը կոչել է «Ճակատային երգ» (1947): Հետաքրքիր հղացված այս գործը մինչև վերջ չի ավարտված և այնտեղ կան շտկման կարոտ կտորներ, բայց, այնուամենայնիվ, ամբողջության մեջ գործն ուշադրավ է և այնտեղ հաջող գուգորդվել են Սարյանի ստեղծագործությանը բնորոշ երեք ժանրերը՝ դիմանկար, բնանկար և նատյուրմորտ: Ցավոք, նկարչի այս փորձը հետագա զարգացում չունեցավ:

Արդեն առիթ ենք ունեցել նշելու, որ Սարյանի ստեղծած դիմանկարային պատկերասրահը գրեթե ամբողջությամբ բաղկացած է մտավորականության ներկայացուցիչներից: Դա հատկանշական է նաև հետպատերազմյան շրջանում արված դի-

մանկարների համար: Առավել ևս ուշադրավ են կոլտնտեսականների և բանվորների այն մի քանի դիմանկարները, որ նկարիչը երփնագրել է Հայաստանում կատարած ամառային շրջագայության ժամանակ: Սրանցից ամենից առաջ կուգենայինք նշել սոցիալիստական աշխատանքի հերոս Շ. Սահակյանի դիմանկարը (1952): Ինչպես միշտ, դիմանկարը ճշմարտացի է, նկարիչն այստեղ էլ հարազատ է իրեն և կոլարնտեսուհուն նկարելիս ոչինչ չի գեղեցկացրել դաշտի աշխատավորի կոշտացած դեմքի վրա: Համանման մյուս դիմանկարներից նշենք ոչ այնքան սովորական և իր տեսակի մեջ միակ էսյուզը՝ «Փոքրիկ կոլտնտեսուհիները» (1952): Սարյանի աշխատանքներում, եթե չհաշվենք իր երեխաների դիմանկարը, որ վերաբերում է 1929 թվականին և բոլորովին վերջերս արված թոռնիկի՝ դիմանկարը, մանկական ուրիշ դիմանկարներ չկան: Զույգած «Փոքրիկ կոլտնտեսուհիները» էսքրիզայնությանը, սա ամենասրտառուչ գործերից մեկն է նկարչի ստեղծած դիմանկարային հարուստ պատկերասրահում: Երկու աղջիկների մանկական դեմքերը պատկերված են իրենց միամիտ հմայքի ողջ շերտությամբ, զգացվում է և այն բնական շփոթմունքը, որ ապրում են մանուկները կյանքում առաջին անգամ բնորդելով նկարչին: Մեր ժամանակի բանվոր դասակարգի ներկայացուցչի կերպարն է ստեղծել Սարյանը պատկերելով Կիրովականի քիմիումբինատի բերդագիր Մ. Թադևոսյանին (1944):

Նկարչի ստեղծած մեծաքանակ դիմանկարների մեջ կան տարբեր արժեքի գործեր. կան նաև չհաջողվածները, սակայն այդպիսի վրիպումները քիչ են, իսկ ամբողջության մեջ՝ Սարյանի ստեղծած դիմանկարների հավաքածուն ոչ միայն նշանակալից երևույթ է, այլև մեր արվեստում սովետական մարդկանց կերպարների միակ պատկերասրահը, որի գեղարվեստական և հասարակական—պատմական նշանակութունը դժվար է գերազնահատել:

Հետպատերազմյան տարիներին, ինչպես և առաջներում, Սարյանը տարեկան մեկ-երկու նատյուրմորտ է նկարում: Այդու և դաշտի ծաղիկները, ինչպես և մըրգերը, առաջվա պես գրավում են նկարչին՝ ըստ էության լինելով նկարչի եղակի առարկաներն այդ ժանրում: Բայց սյուեթտային սահմանափակ շրջանը նկարիչը պատկերում է արտասովոր բազմազանությամբ: Դա արվեստագետին հնարավորութուն է տալիս զրսևորել իր գեղանկարչական որոնումները վառվուռն, զրնգուն գույներին, սրոնցով պատկերված են բնության և մարդու աշխատանքի պտուղները:

Պատերազմի ավարտման առաջին իսկ հրճվալից ամիսներին Սարյանը երփնագրում է իր ամենախոշոր նատյուրմորտերից մեկը, որ նվիրում է «Հայրենական պատերազմի մասնակից հայ մարտիկներին»: Այստեղ, ծաղկամաններում գրված փոքր ծաղիկփնջերն առաջին հայացքից կարող են թվալ անկանոն դասավորված, բայց ուշի-ուշով դիտելով նկատում ես, որ դրանք միանում են մի ամբողջության մեջ գունային հարաբերությունների շատ նուրբ գուգակցումով:

Նատյուրմորտերից շատերը գրավում են գույնի դեկորատիվային գունագեղությամբ. այդպիսիք են «Աշտարակի ծաղիկները» (1947) կամ «Ստեփանավանի ծաղիկները» (1952): «Դաշտային ծաղիկներում» (1952) հանդերից բերված կարմիր, երկնագույն, կապույտ ծաղիկներին նկարիչն ավելացրել է պարտեզի սպիտակ մի

վարդ, որ բոլորը միացնում է գունային մի գամմայի մեջ: Բացառապես մրգերից կազմված նատյուրմորտերում գունային խնդիրը համադրվում է պտուղների ծավալն ու նյութականութունը հաղորդելու ձգտման հետ («Նատյուրմորտ: Մրգեր» և այլն):

Առաջվա պես, նկարիչը մերթնդմերթ կապվում է թատրոնի հետ: 1956-ի Հայկական արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակի համար Սարյանը, նկարիչներ Ս. Շապյանի և Ա. Միրզոյանի հետ, ձևավորում է Արմեն Տիգրանյանի «Դավիթ բեկը»: Սարյանի արած երեք էսքիզները օպերայի երեք արարների համար թեև մասնում են վարպետի ձեռքը, բայց ըստ երևույթին, կատարված են ոչ այն վսեմ ներշնչանքով, ինչ որ «Ալմաստի» էսքիզները:

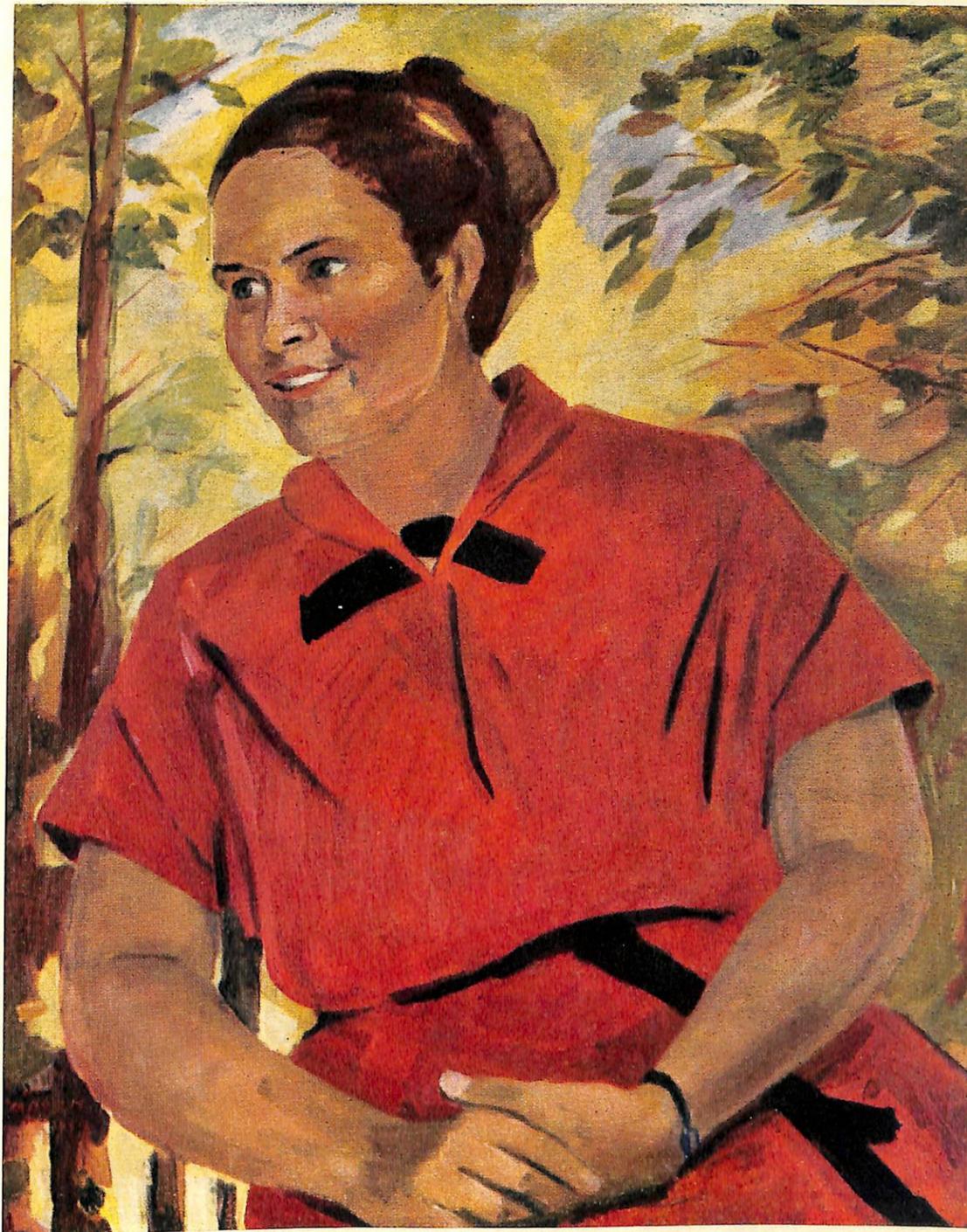
Ավելի մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նկարչի՝ թվով վերջին թատերական ձևավորումը՝ արված նույն 1956 թվականին Մոսկվայի Վասիլևանովի անվան թատրոնի համար: Դա Էդուարդո դե Ֆրիլյոյի «Ֆիլումենա Մարտուրանո» պիեսի բեմադրության ձևավորումն է: Ըստ պիեսի, գործողությունը տեղի է ունենում Նեապոլի շրջակայքում գտնվող առանձնատան վերանդայում: Նկարիչը գտել է շատ պարզ ու լակոնական միջոցներ պատկերելու համար բազմանկյունի կիսառտտոնդան՝ բարակ սյուներով, նման վաղ վերածննդի շրջանում կառուցվող շինություններին, ծածկված արխիտրավով և ներկված աղյուսագույն, օրանժ և կանաչ գույներով: Այս ամենն ավարտվում է կապուտակ ետնավարագույնով, որ հաղորդում է երկնքի լազուրը (էսքիզում ցույց էր արվում նաև ծովը):

Համեստ, ամառանոցային տիպի փոքրիկ սեղանը, ծածկված սվոնցով, վրան վազայի մեջ դրված ծաղիկիունջ,—սա է ողջ կահավորումը վերանդայի, որի աջակողմյան և ձախակողմյան դռները տանում են դեպի ներքին սենյակները: Ահա և ողջ ձևավորումը: Այսպիսի պարզ ու հասարակ միջոցներով, լազուր ֆոնի վրա սյուների ու արխիտրավի մի քանի վառ լուսակտորներով նկարիչը զգացնել է տալիս հարավը, հարավային բնության կիզիչ արևը:

1955 թվականին, Մարտիրոս Սարյանի ծննդյան 75-ամյակի առթիվ, նկարչի հոբելյանի օրերին, որ նշվեց ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սովետական Միության ողջ գեղարվեստական հասարակայնության կողմից, կազմակերպվեց Սարյանի գործերի անհատական ցուցահանդեսը, որ սկզբում ցույց արվեց Երևանում ու Քբիլիսիում, իսկ հաջորդ 1956 թվականին, Մոսկվայում ու Լենինգրադում:

Սարյանի ցուցահանդեսը, որ արտակարգ հաջողություն ունեցավ բոլոր այս քաղաքներում, մեծ երևույթ դարձավ մեր Միության գեղարվեստական կյանքում: Նկարչի անցած ողջ կեսդարյան ստեղծագործական ուղին ներկայացնող այդ ցուցահանդեսը առանձին հետաքրքրություն առաջ բերեց Մոսկվայում, ուր այն բացվել էր Գեղարվեստի ակադեմիայի սրահներում:

Ցուցահանդեսը հնարավորություն տվեց տեսնել և ըստ արժանվույն գնահատել այն մեծ ու նշանակալից ստեղծագործական ուղին, որ անցել էր Սարյանը՝ սկսած «Գոլուբայա ոռոգայի» և «Զոլոտոյե ուռնոյի» ցուցահանդեսներում ունեցած առաջին





ելույթներից, այնուհետև՝ դեպի Արևելք կատարած առաջին ճամփորդությունների առիթով ստեղծված գործերից, որոնք մեծ համբավ բերին նկարչին դեռևս այն տարիներին և, վերջապես, սովետական տարիների աշխատանքներից, որոնք որոշ բացառությամբ, ամբողջապես կապված են Սովետական Հայաստանի հետ:

Ցուցահանդեսը հնարավորություն ավեց վերստին տեսնել ու գնահատել նկարչի գեղարվեստական արտակարգ ձիրքը, երկնագրային բարձր կուլտուրան, արդիական ու թյուր խոր զգացողությունը, բնանկարների լայնությունն ու խորությունը, դիմանկարների վառ բնութագրությունները, նատյուրմորտերի փայլուն գեղանկարչությունը:

Մրահից սրահ անցնելով, կարելի էր ակնառու կերպով համոզվել, թե որքան բազմազան է նկարչի ստեղծագործությունը, ինչպես, պահպանելով իր արտակարգ ինքնատիպությունը, Սարյանը մշտապես աճել է, ավելի ու ավելի զարգացրել իր ռեալիստական վարպետությունը:

Բազմաթիվ թանկագին հատկանիշներից թերևս ամենից աչքեցուցիչը Սարյանի արվեստի անթառամությունն է: Այս հատկանիշն առանձնապես ակնբախ էր հորելյանական ցուցահանդեսում, ուր ներկայացված էին նկարչի ստեղծագործական տարբեր փուլերը: Մրույթունը կորցնելու, հոգնածություն և ոչ մի նշան, ընդհակառակը, արտասովոր թարմությունն է բնութագրում նկարչի մինչև իսկ ամենատուշ շրջանի գործերը:

1957 թվականի ամռանը, մեկ ամիս ապրելով Բյուրականում, ուր նկարիչը բազմիցս եղել էր և առաջներում, Սարյանը ստեղծեց բնանկարների մի ամբողջ շարք, գերազանցապես ընտրելով Արարատյան դաշտավայրի արևածագի մոտիվը՝ «Պարզ առավոտ», «Լուսաբաց», «Արարատը Բյուրականից: Լուսաբաց», «Ամպամածություն հովտում» և էլի մի բնանկար, որ մայրամուտ է պատկերում՝ «Արարատը Բյուրականից: Երեկո»: Առաջին չորս բնանկարները, որ տալիս են Արարատով ավարտվող դաշտավայրի հեռաստանը, երկնագրված են մոտավորապես միևնույն տեղից, վաղորդյան ժամերին և մոտավորապես նույն լուսավորությունն ունեն, բայց սարբեր է մթնոլորտի վիճակը՝ առաջին պատկերի ամենադուրս օրվանից մինչև վերջինի ամպամածությունը: Նկարիչն ընտրել է այն պահը, երբ արևի առաջին ճառագայթները սկսեցին հեն լեռան ձյունեղեն գագաթը՝ մինչ լեռնալանջերը և դաշտավայրը դեռևս վաղորդյան արթնացման մեջ են: Հաղորդել արագորեն փոփոխվող գույների ամբողջ հարստությունը, որով հագեցած են առաջին երեք, միմյանց բավական մոտ, բնանկարները, վարդագույն-ձյունեղեն լեռնագագաթներից մինչև արևի շողերով դեռևս չլուսավորված լեռնալանջերը, մինչև դաշտավայրը պատող մանիշակագույն, կարմիր, օքրայավուն և արծաթավուն երանգները, — սա գեղանկարչական գեղարվեստի խնդիր է, որ կարող է լուծվել միայն այն բացառիկ սուր հայացքով ու վարպետությամբ, որ ընդունակ է կտավին հանձնել բնության մեջ առկայուց գույների հարուստ գամման: Այս բնանկարների միմյանց հարազատ լինելը բնավ չի նշանակում, թե մեկը կրկնում է մյուսին, քանի որ յուրաքանչյուրի մեջ նկարիչը կարողանում է գտնել բնության անկրկնելի երևույթները:



1958 թվականի ամռանը Սարյանը նորից գնում է Բյուրական ու դարձյալ ստեղծում նույն վայրի մի շարք բնանկարներ և լուծում նույն խնդիրները, ինչ նախորդ տարիների ստեղծագործություններում: Այդ նոր բնանկարներից պետք է առանձնացնել «Բյուրականը» (1958), որը մասամբ տարբերվում է մյուսներից և՛ ըստ մոտիվների և՛ ըստ լուսավորության: Ի տարբերություն նախորդների, վերջինս նկարված է ոչ առավոտյան և ոչ էլ երեկոյան ժամերին, այլ ցերեկը: Սակայն այս բնանկարում էլ, ինչպես և մյուս բնանկարների մեծ մասում՝ 1957 և 1958 թվականներին ստեղծված սերիաներում, նկարիչը խնդիր է դնում տալ թեթև մառախուղով պատված Արարատյան դաշտավայրը՝ նուրբ երանգներով և աստիճանական անցումներով: Զգացումների խոր զրուսումամբ նկարիչը «Բյուրականում» պատկերել է գյուղը շրջապատող բնությունը:

Այդ տարիներին Սարյանի ստեղծած բնանկարներից անհրաժեշտ է նշել նաև «Հայաստանը» (1957): Ինչպես արդեն կարելի է դատել նրա անունից, այն որևէ տեղի բնանկար չէ: Այնպես, ինչպես 20-ական թվականներին, նկարիչը վերադառնում է սինթետիկ բնանկարի ստեղծման խնդրին: Այժմ արդեն հարստացած բնականից նկարելու փորձով, Սարյանը այդ խնդիրը լուծում է ավելի համողիչ, քան անցյալում, կարողանալով արտացոլել հայկական բնության առավել տիպականը: Դիտելով այդ մեծ կտավը, ծավալվող վեհատեսիլ պանորամայով, որտեղ հարթ դաշտավայրերն աստիճանաբար փոխվում են բարձունքների և վերջապես ավարտվում լեռնային գագաթներով, մի տեսակ չես հավատում, որ մեր առջև ոչ թե իրականության պատկերումն է, այլ ի մի է բերված հայկական բնության սինթեզը: Տրված է ոչ միայն բնանկարի կառուցվածքը, այլև նրա գունագեղ մակերեսը, որպես ինչ-որ վիթխարի գորգ, երանգափայլող իր դեղին, կանաչ, վարդագույն, մանրշահագույն այգիների գույներով, հացանատիկի արտերով, դաշտերով: Այս բնանկարում, ինչպես և շատ ուրիշներում, Սարյանը չի սահմանափակվում միայն բնության պատկերմամբ: Նա բնությունը կապում է մարդկանց հետ, բնություն, ուր նրանք ապրում ու աշխատում են: Նկարիչը ցույց է տալիս այգիների մեջ կորած տընակներ և հեռվում միայնակ կանգնած հնադարյան ճարտարապետության հուշարձանը, որ հիշեցնում է անցյալի մասին, վերջապես, պատկերում է պարզ կոլարնատեսականները: Սարյանի «Հայաստան» բնանկարում, կարծես կիզակետում, կենտրոնացված են երկրի բնությունն ու կյանքը:

Բնանկարների Բյուրականյան շարքին հաջորդել է ոչ պակաս նշանակալից դիմանկարային շարքը՝ արված 1958 թվականի առաջին ամիսներին:

Կեսդարյան ստեղծագործական վիթխարի փորձը և բնավ չթուլացած եռանդը նկարչին թույլ են տվել այդքան կարճ ժամանակամիջոցում ստեղծել մոտ քսան դիմանկար: Սրանց մեջ կան շատ նշանակալից՝ նկարչի լավագույն գործերի շարքը դասվելուն արժանի դիմանկարներ: Կան և սրանց մի փոքր զիջող, գեղարվեստական տարբեր մակարդակի գործեր, և գրեթե չկան անհաջողներ:

Բայց անկախ առավել կամ պակաս հաջողությունից, այս բոլոր դիմանկարների



Լ. Դուրնովո, 1958

համար ընդհանուրն այն է, որ դրանք երկնագրված են ոչ միայն մեծ վարպետի, այլև թրթուռն հողու անը արվեստագետի ձեռքով, արվեստագետ, որ չի հողնել կենդանի հետաքրքրութունն ցուցաբերելուց դեպի մարդը, անկախ այն բանից, թե նա բնորդի հետ երկար տարիների բարեկամ է կամ ծանոթ, թե նկարչի երիտասարդ բարեկամն է, որի հետ միայն վերջերս է հանդիպում, թե, վերջապես, մարդ, որին առաջին անգամ է տեսնում: Ահա թե ինչու բոլոր այս գլխամանկարների մեջ չկա և ոչ մեկը, որ երկնագրված լինի պասսիվ ու անտարբեր:

Այս, ըստ ժամանակագրութան առաջիմ վերջին, գլխամանկարները աչքի են ընկնում մարդու և՛ արտաքինի, և՛ բնավորութան մեջ առավել բնորոշը գտնելու նկարչին մշտապես հատուկ ունակութամբ: Սրանց մեջ կան երկուսը, որոնք կարող են դասվել լավագույնների շարքը: Իրանցից մեկը պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանի գլխամանկարն է: Իսեռ 1920 թվականին, Ռոստոմովում նկարչիչը պատկերել է նրան: Այս գործով, որի մասին վերը նշվել է, սկսվում է սովետական շրջանի Սարյանական գլխամանկարային պատկերասրահը: Հովհաննիսյանի նոր գլխամանկարը, երկնագրված գրեթե քառասուն տարի հետո, իր մեջ հաջողութամբ զուգակցում է գիտնականի թե՛ արտաքին, Ֆիզիկական բնութագրութունը, թե՛ ներքին հոգեբանական բացահայտումը: Այս գործի կողքին կարելի է դնել Լ. Դուրնովոյի գլխամանկարը: Կարճատա սա կարելի է բնութագրել իբրև մի գլխամանկար, որի մեջ մարդու մասին ասված է ամեն ինչ, ոչինչ բաց չի թողնված ու միաժամանակ չկա ոչինչ ավելորդ, որ նսեմացնի նկարչի ստեղծած վառ կերպարը:

\* \* \*

Մենք հետևեցինք Մարտիրոս Սարյանի անցած, սքանչելի նվաճումներով հարուստ, ավելի քան կեսդարյան ստեղծագործական ուղուն: Արվեստագետի գեղարվեստական գործունեութունը սկիզբ է առել արվեստի զարգացման համար աննպաստ ժամանակներից: Սկզբնական տարիներին, ինչպես նրա շատ ժամանակակիցներ, նա ևս չի խուսափել ազդեցութուններից, որոնք նրա արվեստը հեռացրել են իրականութունից ու սեպից: Բայց շատ շուտով նկարչի մեջ ամուր նստած կյանքի սեպի ստեղծական ընկալումը նրան թույլ տվեց ելք գտնել և կանգնել իր հիմքերով ճիշտ ճանապարհի վրա, հանդես բերել խոր ինքնատիպութուն և գեղանկարչական արտասովոր ձիրք: Եվ նկարչիչը վերջնականապես գտավ իրեն սովետական տարիներին:

Այդ ժամանակից ի վեր իր արվեստը կապելով իր երկրի, հարազատ ժողովրդի հետ, Սարյանը ձեռք բերեց ստեղծագործական ներշնչանքի անսպառ աղբյուր, որ նրա արվեստն առաջ տարավ ու զարգացրեց սեպից մեջ: Սովետական Հայաստանում աշխատելու մի քանի տասնյակ տարիների ընթացքում Սարյանն ստեղծեց բարձր վարպետութան, անանց թարմութան ու ջանելութան գործեր, որոնց վրա ժամանակը ոչ մի հեռք չի թողել:

Սարյանի սքանչելի բնանկարները, գլխամանկարներն ու նատյուրմորտերը հարբստացրել ու հարստացնում են հայկական կերպարվեստը, լինելով նրա ամենալավ զարգերը: Բայց դրանով չի սպառվում Սարյանի նշանակութունը: Մեծ նկարչի ար-

վեստը ազդեցութուն է ունեցել և ունի սարբեր սերունդների հայ ժամանակակից շատ նկարիչների վրա, ուղղութունն առնելով և օգնելով նրանց արվեստի զարգացմանը:

Թեև Սարյանն իբրև նկարիչ ճանաչված էր նախքան սովետական տարիներին է միայն, որ նա մեծ հռչակ է ձեռք բերում: Իրա վկայութունն է այն մեծ հաջողութունը, որ նա ունեցել է սարբեր ցուցահանդեսներում և, մասնավորապես, այն արտակարգ ընդունելութունը, որին արժանացավ նկարչի 75-ամյակի առթիվ կազմակերպված ցուցահանդեսը:

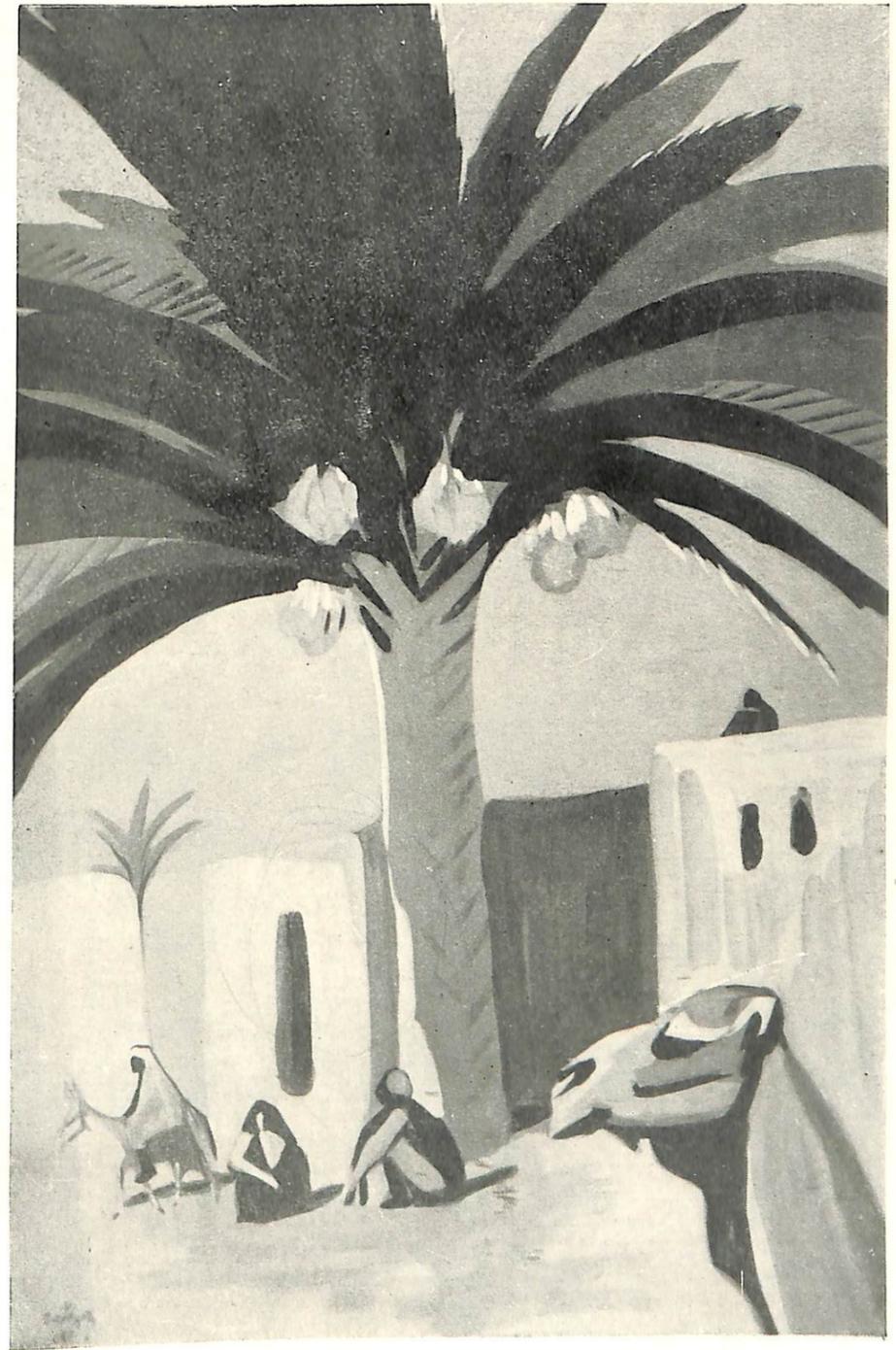
Հայրենական գեղարվեստական կուլտուրային Սարյանի մասուցած ծառայութունները բարձր գնահատվեցին կառավարութան կողմից: Նա առաջինն էր հայ նկարիչներից, որին շնորհվեց ժողովրդական նկարչի կոչում: Իբրև Սովետական Միութանի խոշորագույն նկարիչներից մեկը, նա մտավ ՍՍՌՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի կազմի մեջ, իսկ 1956 թվականին ընտրվեց Հայկական ՍՍՌ Գիտութունների ակադեմիայի իսկական անդամ: Իր ունեցած վիթխարի հեղինակութան շնորհիվ նա շարունակաբար ընտրվել է Հայաստանի Սովետական նկարիչների միութանի նախագահ, լինելով նրա վարչութան մշտական անդամը: Նկարիչների Համամիութենական առաջին համագումարում Սարյանն ընտրվել է ՍՍՌՄ նկարիչների Միութանի վարչութան անդամ: Եվ, վերջապես, արվեստագետ արժանացել է Սովետական Միութանի ժողովրդական նկարչի բարձր կոչման:

Սարյանի արվեստը ճանաչում է գտել նաև արտասահմանում: Նկարիչը մասնակցել և մասնակցում է միջազգային շատ ցուցահանդեսների և նրա գործերը միշտ էլ բարձր գնահատութան են արժանացել: Վերջերս Բրյուսելի Միջազգային ցուցահանդեսում նրա «Հայաստան» և «Նրեանյան ծաղիկներ» նկարները արժանացան ոսկե մեդալի:

Բայց Սարյանի համար բարձրագույն գնահատութունն այն համընդհանուր ճանաչումն է, որ նա գտել է ժողովրդի լայն զանգվածների մեջ, նրա արվեստի նկատմամբ ժողովրդի ունեցած կենդանի հետաքրքրութունը: Դա է, որ բազմավաստակ նկարչին մղում է ստեղծագործական բուն գործունեութան, նրան ուժ ու կորով տալիս ստեղծելու բարձր արվեստի նորանոր կտավներ:



Amelgler, 1909



Արմալենի, 1911



Л. Урунн. 1926

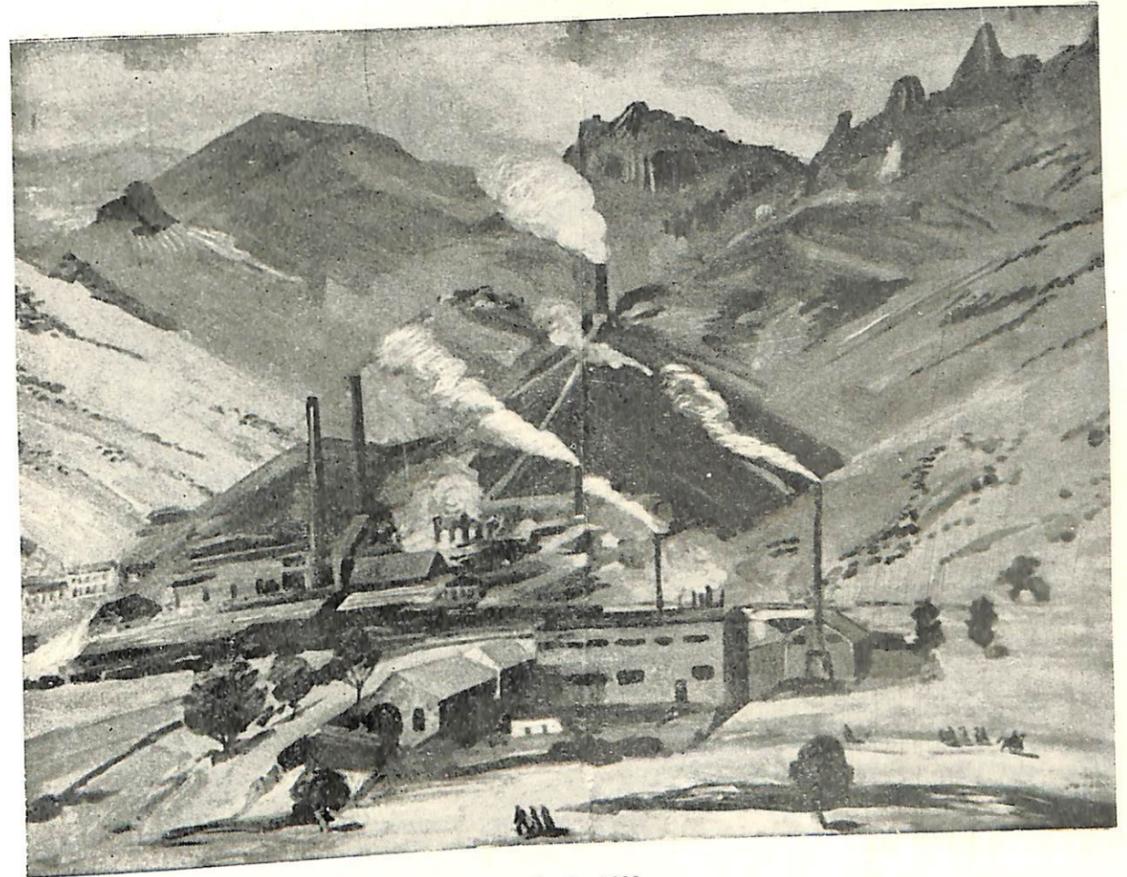


Քանդակագործ Հ. Գյուրջյանի դիմանկարը, 1927

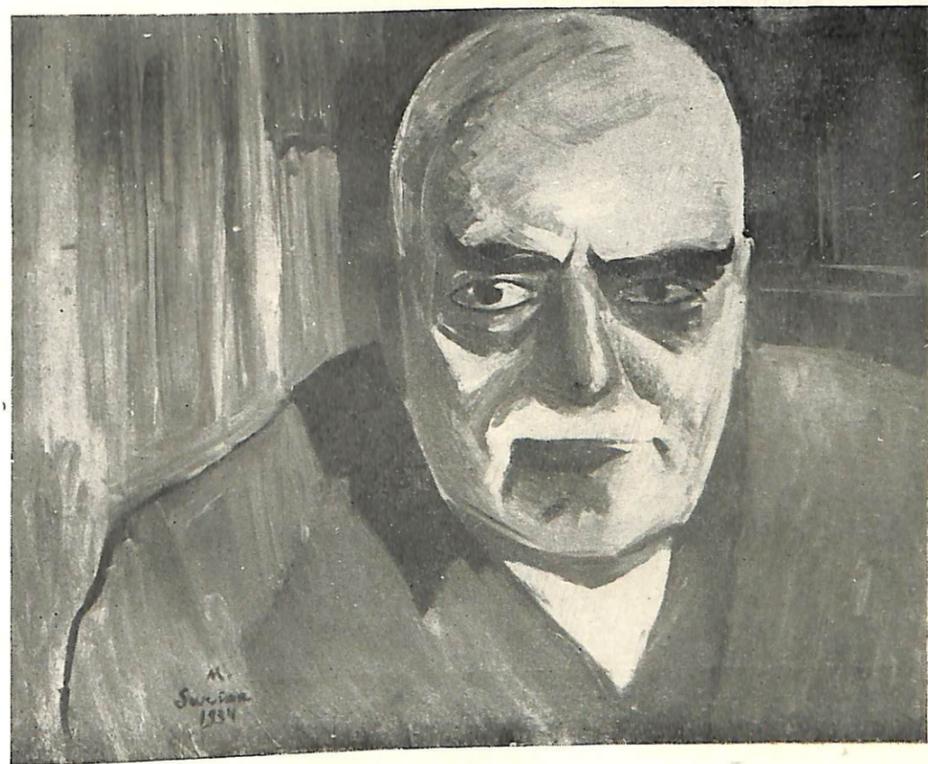


Կովկասյան բաղաժի անկյուն, 1927





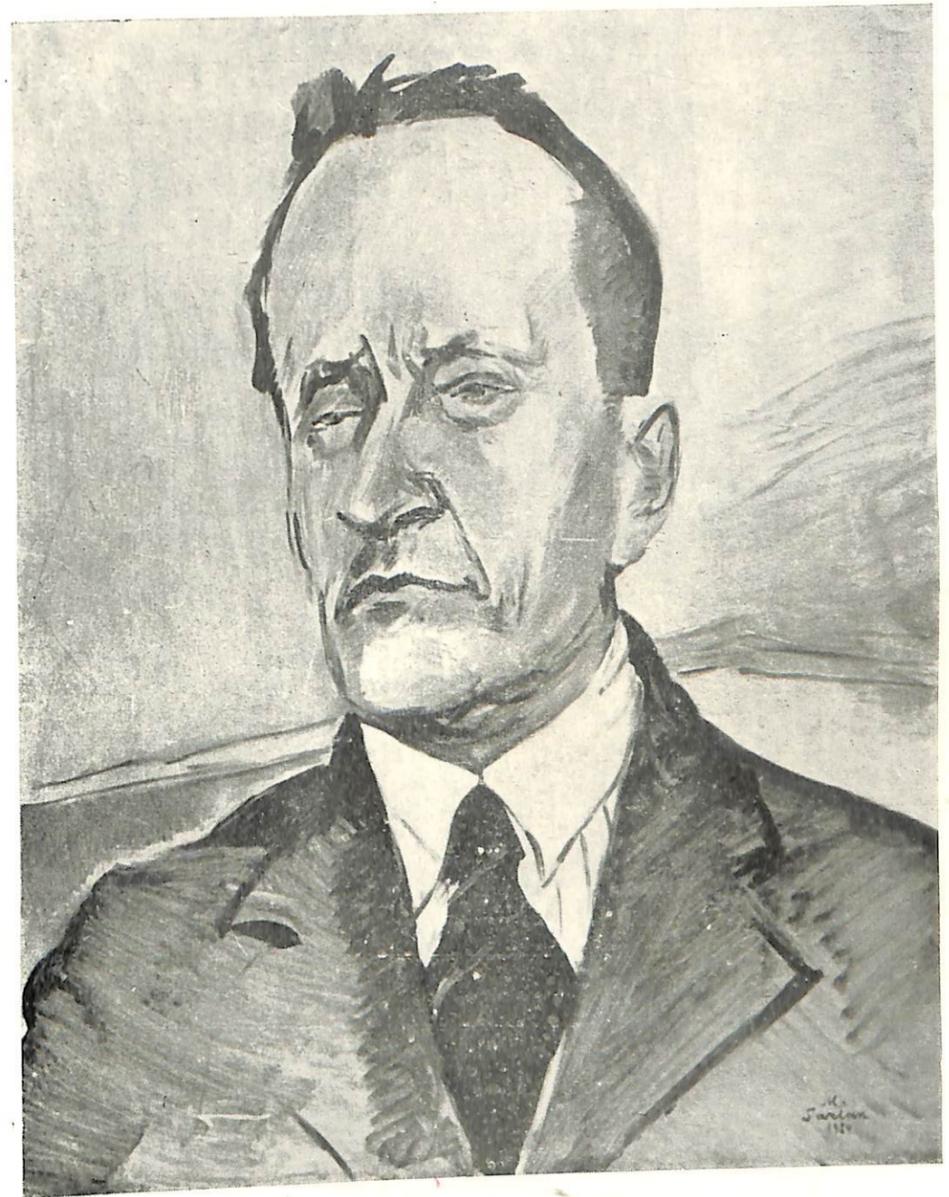
Ալափերի, 1933



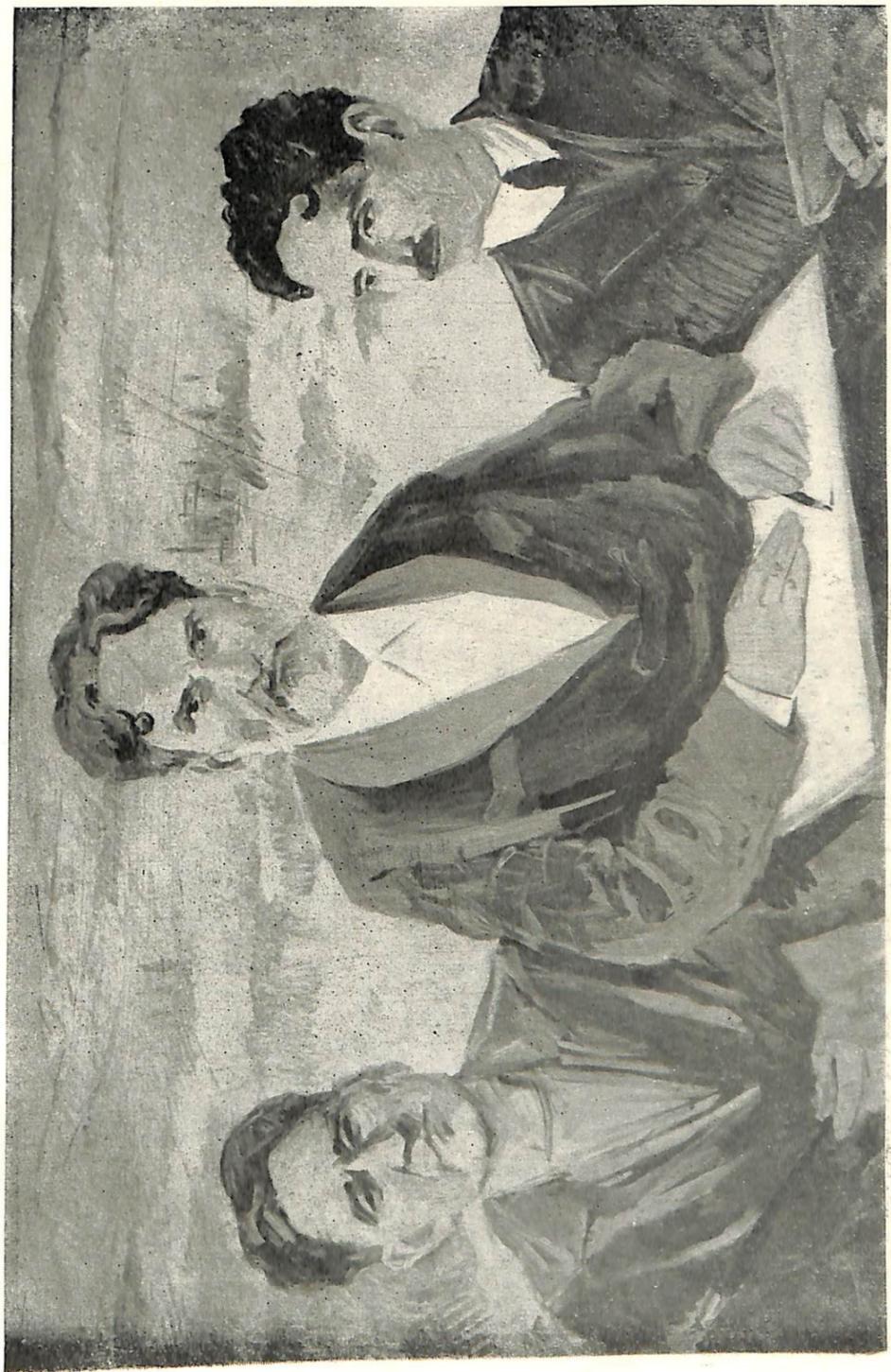
Ք. Թումանյանի դիմանկարը, 1933



Ա. Բաճակյանի դիմանկարը, 1940



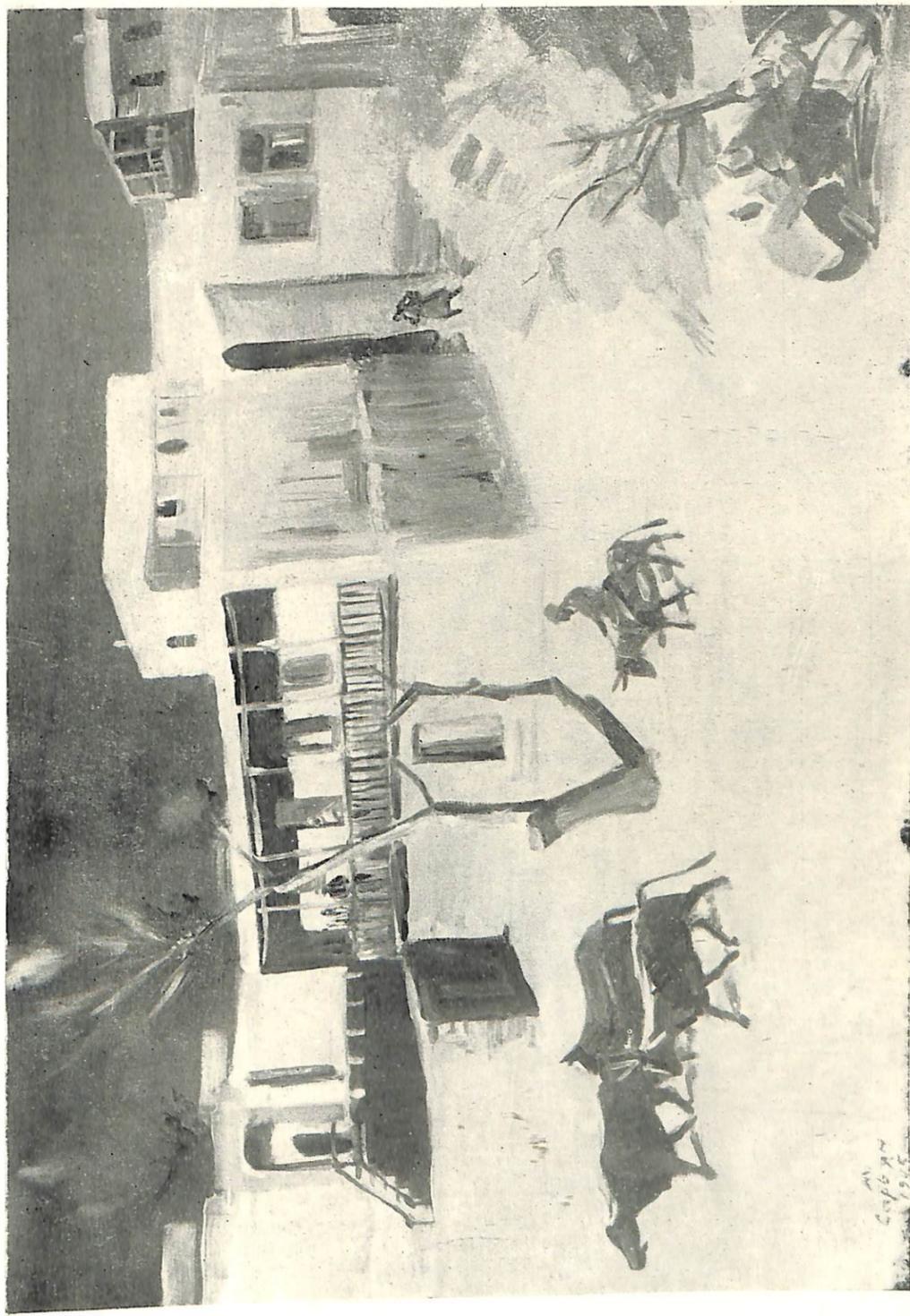
Բրուսելի դիմանկարը, 1942



Բեհնամյանները, Երևան, 1943

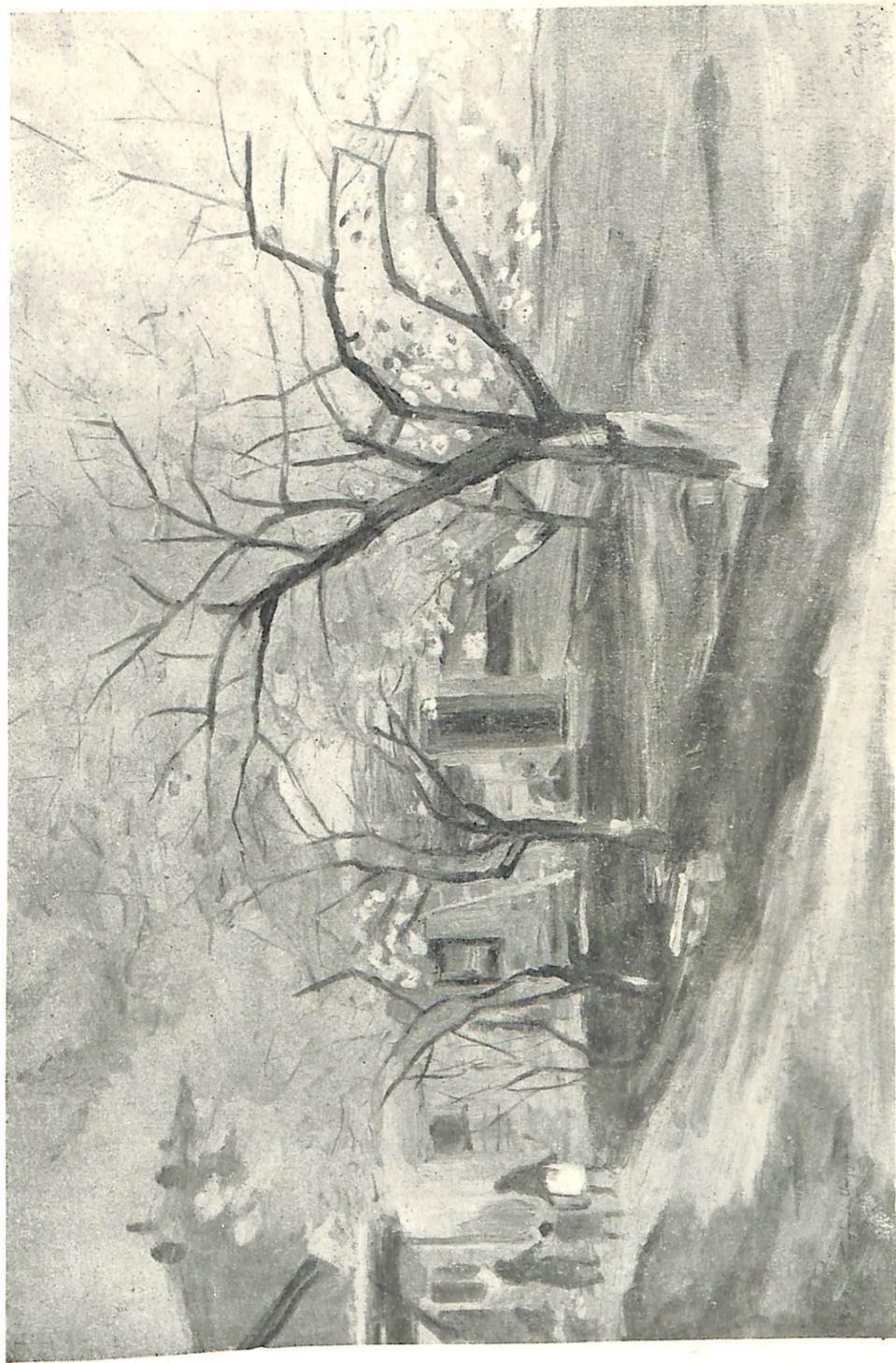


Լոգինոս պրատեն, 1944



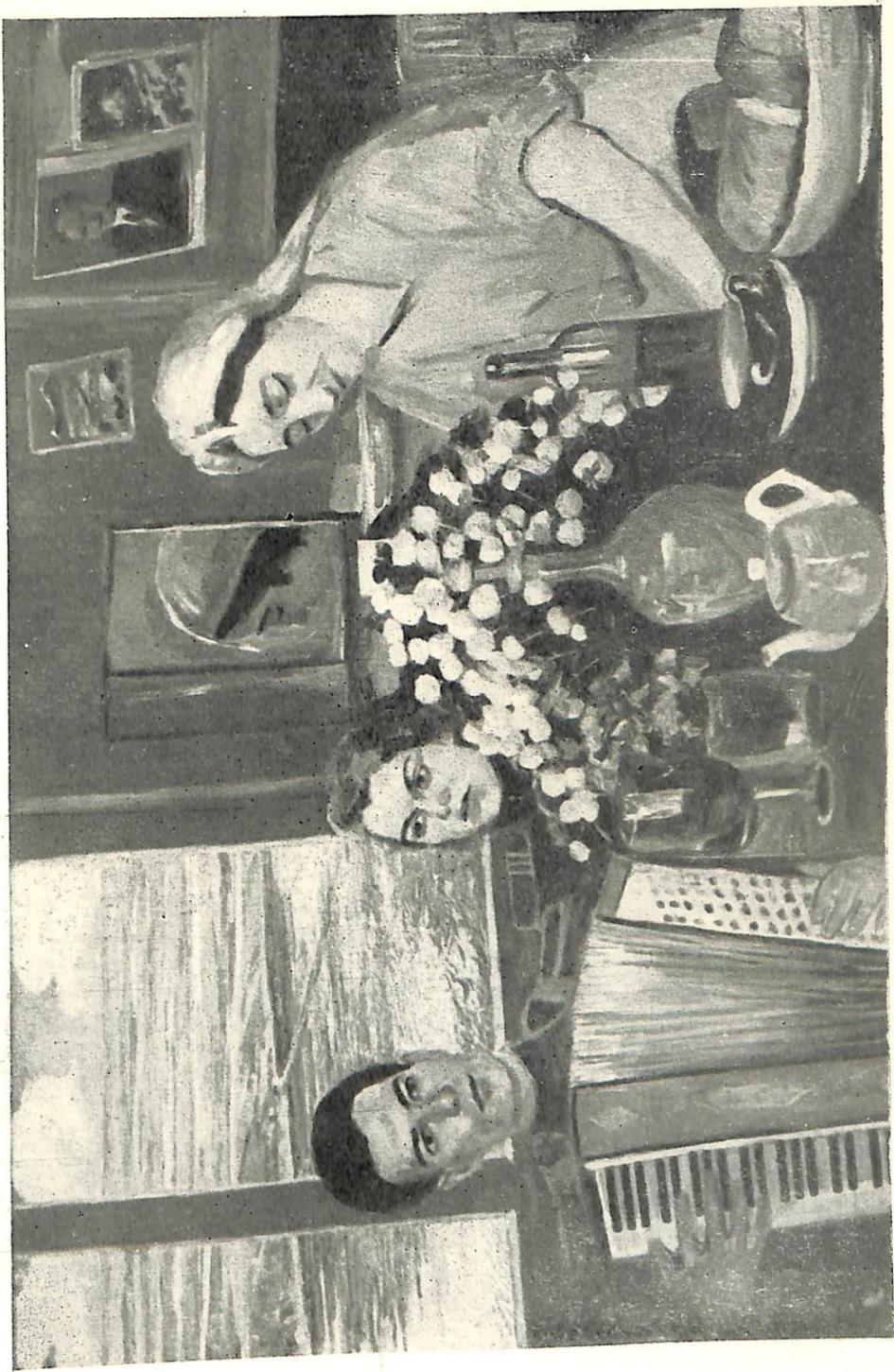
Phnom Penh, Cambodia, 1945

AN  
20/6/45  
1945

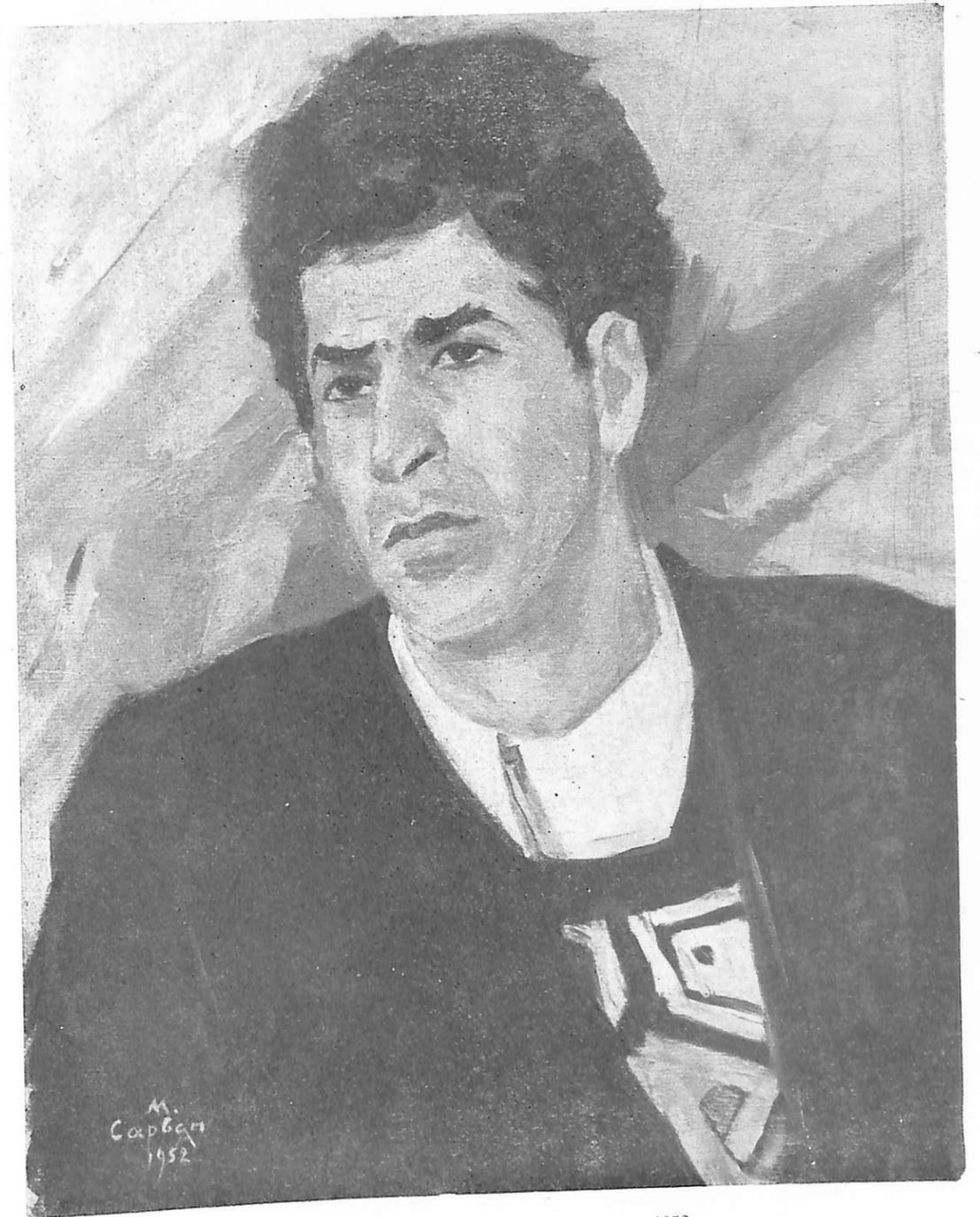


Winter, 1917

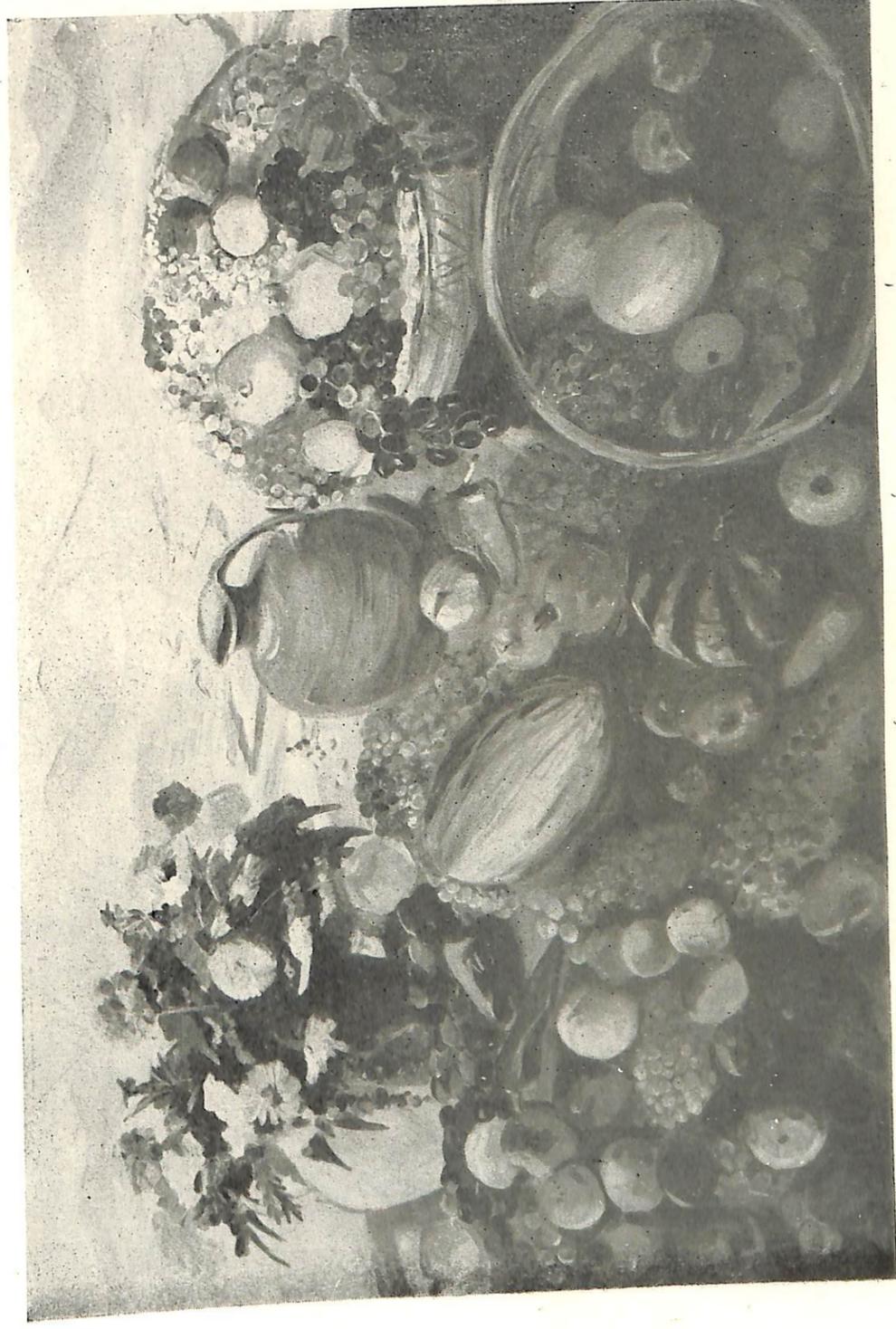




Համասյիկ երգ, 1947



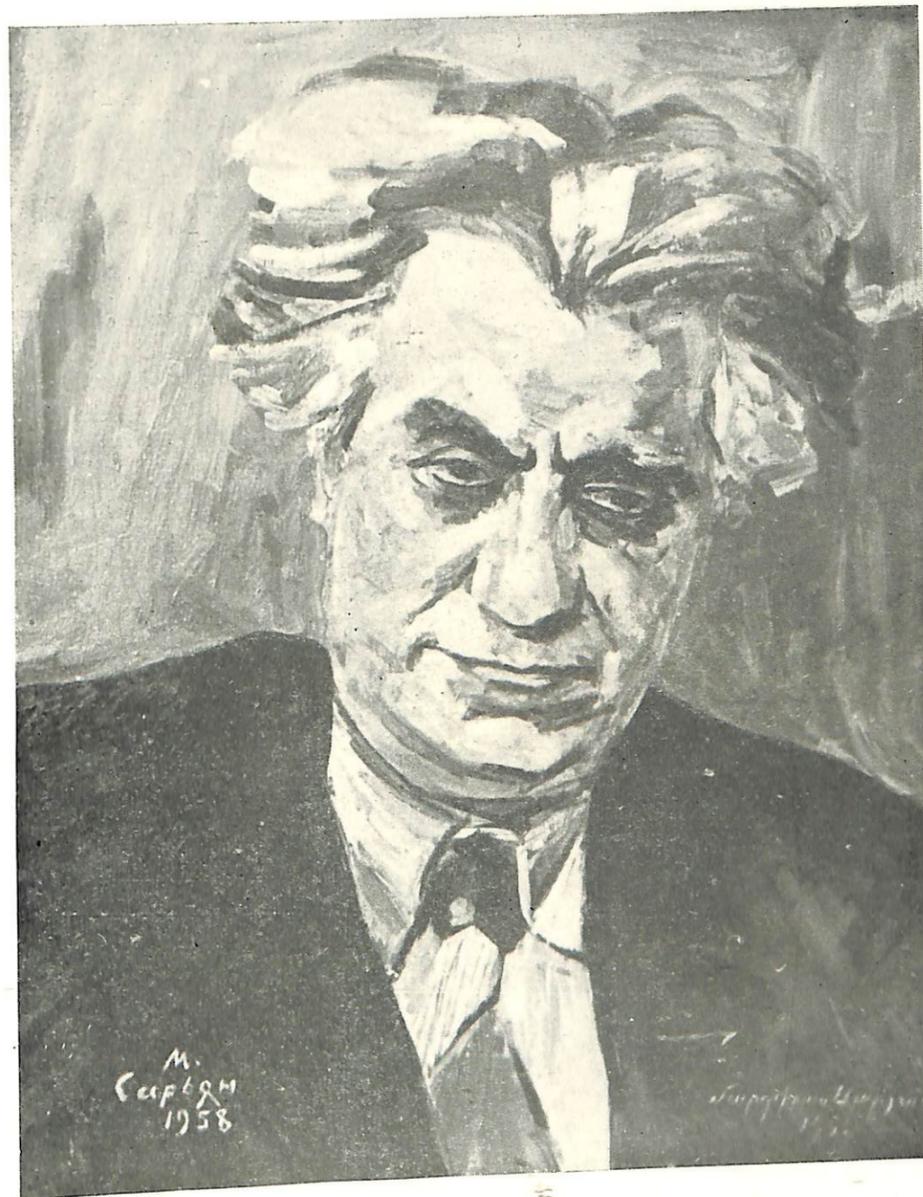
Քանդակագործ Ն. Նիկողոսյանի դիմանկարը, 1952



Фрукты, ваза, букет цветов 1954



Горный пейзаж. 1955



Ս. Հովհաննիսյանի դիմանկարը, 1958

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ԱՍՐՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՑՈՒՑԱԿԸ

1896

Տնակը Սամբեկում: Թ., մատ., 20×29,5:  
 Այգեպան Պետրոն: Թ., մատ., 17,5×14,5:  
 Գյուղացի Միխայիլը: Թ., մատ., 20×16:  
 Զբոսը: Թ., մատ., 24×20:  
 Փոքրիկ շտեմարանը Սամբեկում: Թ., մատ., 18×24:

1897

Ուռնիները Սամբեկ գետի մոտ: Թ., մատ., 10,5×21,5:  
 Բեռնակիր նավերը Դոնեց գետի վրա: Կամենսկայա  
 ստանիցան: Թ., մատ., 10,5×21,5:  
 Բանվոր Միխայիլը: Թ., ջրան., 17,5×10,5:  
 Նկարիչ Հմ. Արծաթբանյանը (բնած): Թ., մատ.,  
 10,5×19:

1898

Մոր դիմանկարը: Կտ., յուղ., 44,5×33,5:  
 Թաղուհի քրոջ դիմանկարը: Կտ., յուղ., 31×26,5:  
 Հերկուլեսի դիմանկարը: Թ., մատ., 22,5×18:  
 Բաքոսի դիմանկարը: Թ., մատ., 13×10,5:  
 Բանաստեղծ Լեոն Գրեգորյանը: Թ., մատ., 15×20,7:  
 Ալեքսեյ Բրեզգալովը: Թ., մատ., 16×11:

1899

Կովերը: Կտ., յուղ., 27,5×37:  
 Նկարիչ Պետրով-Վոդկինը: ձեպանկար: Թ., մատ., 17×11:  
 Խոլովովը: Թ., մատ., 13,5×9,5:  
 Բնորդուհի (նկարիչ Կաստուկինի դասարանում): Թ.,  
 մատ., 21×15:

1900

Աննա Սարյանի դիմանկարը (նկարիչ մայրը): Կտ.,  
 յուղ., 45×37:  
 Հ. Զիլինգարյանի դիմանկարը (նկարիչ մորեղբայրը):  
 Կտ., յուղ., 40,5×29,5:

Վարդուհի Արծաթբանյանը: Թ., մատ., 25,5×10,5:  
 Ուսանողուհին: Թ., մատ., 18,×10,5:  
 Խ. Տաղախուխովը: Թ., մատ., 18×10,5:  
 Նկարիչ մեծ եղբայր՝ Մաթևոսը: Թ., մատ., 18,2×14,7:  
 Կինը տաղավարում: Պյատիգորսկ: Թ., մատ., 15×13:  
 Տղաներ: Թ., մատ., 7,7×11:

1901

Լքած տնակ:  
 էլբրուս:  
 Անձրեկից հետո:  
 Կալսում: } Կտ., յուղ., Ոչնչացված են  
 նկարիչ կողմից  
 Ս. Տեր-Սարգսյանը: Թ., մատ., 23×17:  
 Ոչխարներ: Թ., մատ., 15×21,5:  
 Ծառեր: Թ., մատ., 15×21,5:

1902

Աշնանը: Կտ., յուղ.:  
 Գարնանը: Կտ., յուղ.:  
 Ամպրոպ: Կտ., յուղ.:  
 Արևելքում: Կտ., յուղ.:  
 Առավոտ: Կտ., յուղ.:  
 Աշնանը տափաստանում: Կտ., յուղ.:  
 Գարնանը տափաստանում: Կտ., յուղ.:  
 Զանգու: Կտ., յուղ.:  
 Մաքրավանք գյուղ: Կտ., յուղ., 36×46:  
 Ծիլերը: Կտ., յուղ.:  
 Գարնանը: Կտ., յուղ.:  
 Տափաստանում: Կտ., յուղ.:  
 Առավոտ: Կտ., յուղ.:  
 Արագած: Կտ., յուղ.:  
 Գարնանային երեկո: Կտ., յուղ.:  
 Կուզմինկա: Կտ., յուղ.:  
 Գերեզմանաբլուր: Կտ., յուղ.:  
 Ճանապարհ: Կտ., յուղ.:  
 Խոտանոց: Կտ., յուղ.:  
 Բլրակ: Կտ., յուղ.:

Ինքնադիմանկար: Թ., ջրան., 22,5x20:  
Մոր դիմանկարը: Թ., մատ., 24x33,5: Պետ. Տրեստայկով.  
պատկերասրահ:  
Կինը կատվի հետ: Թ., մատ., 29,3x21:  
Էլբրուս սարը Պյատիգորսկից: Թ., ջրան., 24x34:  
Բնորդ: Թ., ած., 69x50:

1903

Ծովի մոտ: Գոմեշներ: Կտ., յուղ., Գաղաթային թանգարան: Ռոստով:  
Պեյզաժ: Կտ., յուղ.:  
Գարնանը տափաստանում: Կտ., յուղ.:  
Սարերում: Կտ., յուղ.:  
Պուտորով: Կտ., յուղ., գտնվում էր Անպետկովի ժողովածուում: Ռոստով:  
Երեկոն պարտեզում: Կտ., յուղ., 31,5x46:  
Անձրևային օր: Կտ., յուղ.:  
Աշնանը տափաստանում: Կտ., յուղ., 45x65:  
Արևելքում: Կտ., յուղ.:  
Սոֆիա Միանսարյան: Թ., ջրան., գտնվում էր Գ. Մ. Միանսարյանի ժողովածուում: Թիֆլիս:  
Ինքնադիմանկար: Թ., ջրան., 32,5x24:  
Էսքիզ: 23x21,8:

1904

Արևելյան հեքիաթ: Կտ., յուղ.:  
Կուզմիկա: Կտ., յուղ., 42,5x61,5:  
Առավոտ: Թ., ջրան.:  
Գուրմ: Թ., ջրան.:  
Լեռնային պեյզաժ: Թ., ջրան.:  
Հովտի հեքիաթները՝  
ա) Բանաստեղծները,  
բ) Օրֆեյը,  
գ) Երզող ծաղիկները: } Թ., ջրան.:  
Փանտաղիա էսքիզ: Թ., ջրան.:  
Նկարչի մոր դիմանկարը: Թ., ջրան., 22x32,5:  
Նկարչի մորաքրոջ դիմանկարը: Թ., ջրան., 24,5x19,8:  
Ազնիվ գլխանկար: Թ., ջրան., 24,5x19,8:

1905

Ծաղկած լեռներ: Կտ., յուղ.:  
Առլ: Կտ., յուղ.: Պ. Վ. Կուզնեցովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Լեռներում: Կտ., յուղ.:  
Տափաստանը աշնանը: Կտ., յուղ., 45x64,5  
Երեկոն Կտ., յուղ.:  
Երեկոյի արտացոլումը: Կտ., յուղ.:  
Աֆրիկյանի դիմանկարը: Կտ., յուղ., 106x88:  
Օազիս. Սիբասթիաները: Մտվ., գուռ., 27x32:  
Արևի կախարհանքը: Մտվ., տեմպ.:  
Նկարչի քույրերը պարտեզում: Թ., ջրան., 22x30:  
Արբանյան պուրակ: Թ., ջրան., գտնվում էր Ն. Պ. Ռյաբուշենսկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Փերիներ լիճ: Թ., գուռ., 24,5x24,5: Պետ. Տրեստայկովյան պատկերասրահ:

1906

Լուսնի կախարհանքը: Մտվ., տեմպ.:  
Յերեկվա փայլը: Մտվ., տեմպ.:  
Տափակ կտուրների վրա: Մտվ., տեմպ.:  
Օրվա ցնծութունը: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Մ. Ս. Շապուշնիկովի ժողովածուում: Ռոստով:  
Մարզը գագեղներին հետ: ստվ., տեմպ.: Ոչնչացված է նկարչի կողմից:  
Դիմանկար: Մտվ., տեմպ.:  
Շոգ երեկո: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Պ. Ս. Ուսկինի ժողով.: Սարատով:  
Առավոտը կանաչ ալոում: Մտվ., տեմպ.:  
Բանաստեղծը: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ն. Պ. Ռյաբուշենսկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նկարչի քույրը ընթերցելիս: Թ., մատ., 21x17,5:  
Սերը: Թ., ջրան., 17,5x23:  
Ձմեռը Չալվրում: Թ., մատ.:  
Օձուկին սիրահարվածը: Թ., ջրան., գտնվում էր Ն. Պ. Ռյաբուշենսկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Աղջիկները պատշգամբում: Սամբել: Թ., մատ., 21x17,5:

1907

Նոսնու տակ: Մտվ., տեմպ., 34,6x52,5: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Հովազներ: Կտ., յուղ., տեմպ., 35,5x51: Հայաստանի պետ. պատկերասրահ:  
Դիսաստղ: Մտվ., տեմպ.:  
Գունակ օր, գտնվում էր Գ. Մ. Միանսարյանի ժողովածուում: Թիֆլիս:  
Կինը խաղաղաբար շորերով: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Կ. Վ. Կանդալովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Մողես: Մտվ., տեմպ.: Ոչնչացված է նկարչի կողմից:  
Հին Թիֆլիսը: Մտվ., տեմպ., 33,5x47,5:  
Երեկոն լեռներում: Մտվ., տեմպ., Պ. Վ. Կուզնեցովի սեփ.: Մոսկվա:  
Կովհասում: Մտվ., տեմպ.:  
Ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., 39x25:  
Աղջիկը: Թ., ջրան.:  
Նկարչի մայրը և մորաքույրը (ճեպանկար): Թ., մատ., 21x17,5:  
Լճակը Սամբելում: Թ., ջրան., 22x30:

1908

Հովազը և կանայք: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Ե. Վ. Մորզովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Լուսնյակի գիշեր: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Մ. Ի. Շապուշնիկովի ժողովածուում: Ռոստով:  
Առավոտ: Տափակ կտուրների վրա: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Տ. Մ. Պիրբուզովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Տոթ կեսօր: (Շոգ ամառ): Կտ., տեմպ., 51x63: Ա. Ա. Հարությանյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Ծովի մոտ: Սֆինքս: Մտվ., տեմպ.:  
Մտվերում: Կտ., տեմպ., 25,6x35,5, գտնվում էր Գ. Ի. Պոստինկովի ժողովածուում: Մոսկվա:

1910

Կովկասյան հեքիաթ: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ե. Մ. Չարյուխովի ժողովածուում: Ռոստով:  
Լուսնյակի գիշեր: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ա. Չերչնի ժողովածուում: Ռոստով:  
Շոգ օր: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Կ. Ֆ. Նեկրասովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Կեսօր: Սարեր: Թ., ջրան.:  
Գեղնաշիկում: Թ., ջրան.:  
Ջորակ Ստավրինում: Թ., ջրան., 21,5x30:  
Տափակ կտուրների վրա: Թ., ջրան., գտնվում էր Վ. Էլների ժողովածուում: Թիֆլիս:  
Ջարդանկար «Ջուրտոյե Ռուսո»: Ամսագրի համար: Թ., սուռ.:  
Նկարչի մոր դիմանկարը: Թ., ջրան., 21,5x29,8:  
Երեկոյների լողը ծովափին՝ Գեղնաշիկ: Թ., ջրան., 22x29,4:  
Ճանապարհ: Թ., ջրան., 22x30:  
Շուկայում: Թ., մատ., 20x27:  
Սափորով աղջիկը: Թ., մատ., 21x27,5:  
Ոչխարասպան շները: Սամբել: Թ., մատ., 21x17,5:

1909

Առավոտը Ստավրինում: Կտ., տեմպ.:  
Գիշերը ծովափին: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Գ. Վյուրտի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Տափաստանի ծաղիկները: Մտվ., տեմպ.:  
Անանաս: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Կ. Ն. Կորոտկովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Տափաստանի ծաղիկները արևի տակ: Մտվ., տեմպ., կրասնողարի Ա. Վ. Լուսնաչարսկու անվան թանգարան:  
Մաճկալ: Կտ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Տոթ: Վազող շուռ: Մտվ., տեմպ., 50x65: Գ. Պ. Գորբիչինի ժողովածուում: Լենինգրադ:  
Բորենիներ: Մտվ., տեմպ., 67,5x99: Պետ. Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:  
Ամառ: Կտ., տեմպ., Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Դեպի աղբյուր: Մտվ., տեմպ., 68,5x65,5: Պետ. Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:  
Սարերը Գեղնաշիկում: Մտվ., տեմպ.:  
Ինքնադիմանկար (էսքիզ): Մտվ., տեմպ.:  
Ինքնադիմանկար: Մտվ., տեմպ., 47x45: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Ծաղիկուն օր: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Ն. Վ. Ռուզախովայի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Սամբելի պուրակում: Կտ., յուղ., 63x81:  
Ա. Ֆ. Մյասնիկյանի դիմանկարը: Թ., ած., 74x69: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Ինքնադիմանկար: Թ., մատ., 21x17,5:  
Ոչխարասպան շներ: Թ., մատ., 21x17,5:  
Բանվոր Մակար: Թ., մատ., 21x17,5:  
Ուկրաինուհի Նաստիան: Թ., մատ., 21x17,5:  
Աղջիկների գլխանկարներ: Թ., մատ., 21x16,7:  
Աղջիկ գլխանկար: Թ., մատ., 14,7x8,7:  
Հովազը և կանայք (էսքիզ): Թ., մատ., 21x17,5:

Քաղաքային պեյզաժ: Մտվ., տեմպ., 67x58,5: Կ. Կ. Բաւսկիչի սեփ., Լենինգրադ:  
Տաճկական տնակ: Մտվ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Շներ: Կտ., տեմպ., Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Շները փողոցում: Մտվ., տեմպ.:  
Նատյուրմորտ: Բանաններ: Մտվ., տեմպ., Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Պոսով բեռնած ջրիներ: Մտվ., տեմպ., 36,5x70: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Փողոցը երեկոյան: Մտվ., տեմպ., 33x46,5: Տ. Վ. Ջերկաովի սեփ.: Մոսկվա:  
Գոմեշներ: Մտվ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Կեսօր: Կտ., յուղ., գտնվում է Բ. Օ. Գավրոսկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նատյուրմորտ. կապույտ սափոր: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Բ. Օ. Գավրոսկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Գլխարկներ: Մտվ., տեմպ., 63x65: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Մրդեղենի խանութ: Մտվ., տեմպ., 60x41: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Իշուկներ: Մտվ., տեմպ., Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Ծաղիկները մուգ ֆոնի վրա: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ե. Վլասովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Կ. Պոլիս: Փողոց: Կեսօր: Մտվ., տեմպ., 66x39: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Ծաղիկներ Չամիչից: Մտվ., տեմպ., 67x56: Ռ. Գ. Գրամբյանի սեփ.: Երևան:  
Տաճկուհի: Մտվ., տեմպ., Պետ. թանգարան: Վլադիվոստոկ:  
Նատյուրմորտ: Կանաչ սափոր և ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., 62x48: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Փողոցը Կ. Պոլսում: Մտվ., տեմպ., 59,8x63,6: Պետ. Տրեստայկով. պատկերասրահ:  
Մանիշակագույն սափոր: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Վ. Ա. Նոսնիկովի ժողովածուում:  
Հրեուհի: Մտվ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Կարմիր ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., Նիժեգորոդսկի Պետ. երկրամասային պատմագեղարվեստական թանգարան:  
Արևելյան վաճառականներ: Մտվ., տեմպ., 49x64: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Տաճկուհի և Նեգրուհի: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Պ. Տ. Էտիշևի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նարինջներ վաճառողը: Մտվ., տեմպ., ոչնչացված է հեղինակի կողմից:  
Շներ: Կ. Պոլիս: Մտվ., տեմպ., 41x98,5: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Լիժնաղ վաճառողը: Մտվ., տեմպ., 47,5x35,7: Պետական Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:

Տաճկուհի և մուլատուհի: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ն. Գ. Միլիտոսի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Պարսկուհու գլխանկար: Մտվ., տեմպ., 35,5x33,5: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Պարսիկ աղջիկը: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ն. Վ. Պետրովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Զորահ: Կտ., յուզ., գտնվում էր Գ. Վ. Վլասովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Ի. Ս. Շչուկինի դիմանկարը: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ի. Ս. Շչուկինի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Իշուկներ և իշապան: Կտ., տեմպ., 38x66: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:

Ծաղկած ծառեր: Կտ., յուզ., 35x53: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Տաճկուհիներ: Կ. Պոլիս (ճեպանկար): Թ., մատ., 35x27:  
Մըգեղենի խանութ (ճեպանկար): Թ., մատ., 27x35,5:

1911

Անանասներ: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Գ. Կասյանովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Բաղաբային պեյզաժ: Մտվ., տեմպ., 63,5x48: Կ. Կ. Բասկիչի սեփ.: Լենինգրադ:  
Նեղոսյան պեյզաժ: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ի. Լ. Էրենբուրգի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Ֆելլանները գյուղակ: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Վիտոցկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նատյուրմորտ: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Ի. Ա. Մորոզովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Բայլոզ կիներ: Կտ., տեմպ., 68x51: Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Գիշերային պեյզաժ: Մտվ., տեմպ., 49,5x61: Ռ. Գ. Իրամբյանի սեփ.: Երևան:  
Եզրպատական նատյուրմորտ: Մտվ., տեմպ.:  
Անապատ: Եզրպատ: Մտվ., տեմպ., 51x69: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Եզրպատական դիմանկարներ: Մտվ., տեմպ., 70x82: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Լոտոս: Մտվ., տեմպ., Իվանով-Վոզնեսենսկի քաղ. մարդ. թանգարան:  
Արաբացի կին: Մտվ., տեմպ., գտնվում է Ռոզենցվելդի ժողովածուում: Նյու-Յորք:  
Նատյուրմորտ: Խաղող: Մտվ., տեմպ., 50x71: Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ: Մոսկվա:  
Կահիրեում: Էտյուդ: Կտ., յուզ., 23,7x32,5: Բ. Ն. Օկուլնի ժողովածուում: Լենինգրադ:  
Եզրպատուհիներ: Կտ., տեմպ.:  
Արմավիրի Մտվ., տեմպ., Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ: Մոսկվա:  
Առավոտ: Կտ., յուզ., գտնվում էր Գոցի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Կանաչ ձորակ: Կտ., յուզ., 60x81: Բ. Ն. Օկուլնի ժողովածուում: Լենինգրադ:  
Լյուկսոր: Էտյուդ: Կտ., յուզ., գտնվում էր Ն. Տ. Կաշտանովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Առավոտը ֆելլաններին մոտ: Մտվ., տեմպ.:

Լեոնային պեյզաժ: Կտ., յուզ., Լ. Յա. Ռիբակովայի ժողովածուում: Լենինգրադ:  
Ճեպանկարներ: Կահիրե: Թ., զրաֆ. մատ., 12,7x17,5:  
Սայլ: Կահիրե: Թ., զրաֆ. մատ., 12,7x18,1:  
Իշուկը՝ վախճան: Թ., զրաֆ. մատ., 9,2x13:  
Կանացի ֆիգուրա: Եզրպատ: Թ., զրաֆ. մատ., 17,9x13,5:  
Այծեր: Կահիրե: Թ., զրաֆ. մատ., 12,8x18:  
Կնոջ գլխանկար (ճեպանկար): Թ., զրաֆ. մատ., 16,7x18:  
Նեղոսի ափերը Աստուանի մոտ: Թ., զրաֆ. մատ., 13x17,5:

1912

Արևոտ օր: Մտվ., տեմպ.:  
Մայիսյան ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., գտնվում է Տ. Գ. Բուզազովայի ժողովածուում: Փարիզ:  
Գարեկին Լեոնային դիմանկարը: Մտվ., տեմպ., 70x54: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Կանաչը կեն վաճառողը: Կտ., տեմպ., գտնվում է Ա. Ն. Տոլստոյի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Լեոններ և անցնող ուղտեր: Կտ., յուզ., տեմպ., 138x143: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Լեոնային պեյզաժ: Մտվ., տեմպ., Լենինականի քաղաքային թանգարան:  
Նատյուրմորտ: Մըգեղ: Մտվ., տեմպ., 37x48: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Եզրպատի կանաչ: Մտվ., տեմպ., 76,7x58,3: Պետ. Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:  
Լեոնային պեյզաժ (էտյուդ): Կտ., յուզ., 32x24: Գ. Ս. Բլոխի սեփ.:  
Արտվին: Կտ., յուզ., 34x47:  
Առավոտ: Կանաչ լեռներ: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Ֆ. Ֆ. Նոտզաֆտի ժողովածուում: Լենինգրադ:  
Սափորներ և մըգեր: Մտվ., տեմպ., Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Արտվին: Կտ., յուզ., 21x29,5: Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Մ. Մանուշարյանի դիմանկարը: Մտվ., տեմպ., 49x35: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Անցորդներ: Մտվ., տեմպ., 89x76: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Դեղձեր և սերկիկի: Մտվ., տեմպ., գտնվում էր Օ. Ֆ. Գինեսինի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նատյուրմորտ: Նուր: Մտվ., տեմպ.:  
Նատյուրմորտ: Շաքանկադուլն գամմա: Մտվ., տեմպ., 28x49: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Աղջկա գլխանկար: Մտվ., տեմպ., 69,3x51,5: Պետ. Տրետյակ. պատկերասրահ: Մոսկվա:  
Ծաղկած խնձորենիներ: Մամբեկ: Կտ., յուզ., 36x41,5: Ջարգարյանի սեփ.: Երևան:  
Ծաղիկները կանաչ կճուճում: Մտվ., տեմպ., 35x28:  
Տնակը ժայռի մոտ (էտյուդ): Մտվ., տեմպ., 23,5x32,5:  
Ա. Ա. Հարությունյանի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Արգանուղում (էտյուդ): Մտվ., տեմպ., 23x31: Գ. Ի. Կեպինովի սեփ.: Մոսկվա:

Գիշեր: Մտվ., տեմպ., գտնվում է Կ. Վ. Կանդաուրովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Արգանուղ (էտյուդ): Կտ., յուզ., 23x31: Գտնվում էր Գ. Գ. Ջիսլիկի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Արգանուղ (էտյուդ): Կտ., յուզ., 23x31: Ա. Բ. Կարինյանի ժողովածուում:  
Արուլ սարը: Կտ., յուզ., 22x32:  
Կնոջ գլխանկար (ճեպանկար): Թ., մատ., 22,3x18:  
Նկարազարդում Վ. Լ. Էլյաների: «Պուրպուր կեֆեր» զբոս: Հրատարակչություն, «Ալցիոն» Մոսկվա, 1913 թ., Թ., ջրան.:  
Արուլ սարը: Թ., մատ., 16x20:

1913

Դիմակով: Մ. Ի. Դիմաչի: Կտ., տեմպ., 105x135: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Պարսկաստան: Կտ., տեմպ.:  
Պարսկական պեյզաժ: Կտ., տեմպ., գտնվում է Ֆ. Ֆ. Նոտզաֆտի ժողովածուում: Պետերբուրգ:  
Պարսկական նատյուրմորտ: Կտ., տեմպ., 75x89: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Արաբական պարուհի: Կտ., տեմպ.:  
Պարսկական գյուղում: Մտվ., տեմպ., 47x124: Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Լեռներում: Կտ., յուզ.:  
Արուտոր: Ջրվեժ՝ Թեհրանի մոտ: Կտ., յուզ., 39,5x25,5:  
Թեհրանում: Էտյուդ: Կտ., յուզ., 23x31:  
Բարֆրուշում: Էտյուդ: Կտ., յուզ.:  
Բարֆրուշում: Էտյուդ: Կտ., յուզ.:  
Վարդապետականներ: Կտ., յուզ., Ռոստովի Քաղաքային թանգարան:  
Պարսիկ վաճառականը: Էտյուդ: Կտ., յուզ., գտնվում է Ֆ. Ֆ. Շեխտելի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Փողոցը Թեհրանում: Կտ., յուզ., 27x34,5, սեփ. Ս. Ն. Վալիկի: Լենինգրադ:  
Գույնզուլայի ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Ն. Վիտոցկու ժողովածուում: Մոսկվա:  
Նատյուրմորտ: Կտ., տեմպ., 62x81: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Ս. Տերյանի դիմանկարը: Մտվ., տեմպ., 50x38:  
Ծաղկած խնձորենիներ: Կտ., յուզ., Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Կովկասյան պար: Թ., տուշ., գտնվում էր Գինջոլուկի ժողովածուում: Ռոստով:  
Սափոր: Թ., ջրան.:  
Ծաղիկներով սափորը: Թ., ջրան.:  
Լեռնոտովի «Առու Բաստունջի» նկարազարդումը: Թ., ջրան., գտնվում էր Օ. Լ. Մեյկոնովայի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Տնակը այգում: Թ., ջրան., 25x34,5:  
Մուտքի մոտ: Թ., զրաֆ. մատ., 27x20:  
Տղամարդու դիմանկար: Թ., զրաֆ. մատ., 27x20:  
Իրանացու ֆիգուրա: Թ., զրաֆ. մատ., 17,3x10,4:  
Լեռը Դիմակոնում: Թ., զրաֆ. մատ., 10,5x17,3:

Փողոց Պարսկաստանում: Թ., զրաֆ. մատ., 12x19,7:  
Փողոց Բարֆրուշում: Պարսկաստան: Թ., զրաֆ. մատ., 26,7x20,8:  
Արգանուղ պարսիկները: Թ., զրաֆ. մատ., 22,8x31,7:  
Պեյզաժ (Պարսկաստանի ճանապարհորդություն): Թ., զրաֆ. մատ., 10,3x17,2: Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:

1914

Երկնագույն ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., Գեղարվեստական թանգարան: Կիևովում:  
Դեղին ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., 83x75: Ն. Գ. Վոլկովի սեփ.: Մոսկվա:  
Կալակի ծաղիկները: Կտ., տեմպ., 79x88: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Գողթան լեռները: Էտյուդ: Կտ., յուզ., 35x36: Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Կալակի: Կտ., յուզ., գտնվում էր Վ. Ի. Գենջոլուկի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Գեղջիկուհի Տամբովի նահանգից: Կտ., յուզ., 32x25:  
Մ. Բուսիաթյանի դիմանկարը: Կտ., տեմպ., 67x68: Պետ. Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:  
Արևածագը Արաբստում: Կտ., յուզ., գտնվում էր Ա. Ի. Թամանյանի ժողովածուում: Երևան:  
Ծաղկած խնձորենիներ: Կտ., յուզ., 35x42: Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:  
Չանդու: Արարատ: Կտ., յուզ., 35x45,5:  
Ծաղկամաններ և ծաղիկներ: Մտվ., տեմպ., 60x71: Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Երևանում: Կտ., յուզ., 22x30: Ս. Ս. Կոշոյանցի սեփ.: Հայկական պեյզաժ: Էտյուդ: Կտ., տեմպ., 22,5x27,5:  
Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Հեքիաթ: Թ., ջրան., գտնվում էր Ե. Գոշարյանի ժողովածուում: Երևան:  
Հեքիաթ: Թ., ջրան., 17,5x26 գտնվում է Ռ. Գ. Իրամբյանի ժողովածուում: Երևան:  
Հեքիաթ: Թ., ջրան., գտնվում է Վ. Օ. Դուխովակովի ժողովածուում: Մոսկվա:  
Առու: Թ., տուշ., գտնվում է Ա. Ի. Թամանյանի ժողովածուում: Երևան:  
Երամ: Թ., տուշ., գտնվում է Վեյզենբերի սեփ.: Բուզապետ:  
Պեյզաժ: Արուլիս: Թ., զրաֆ. մ., 27x19,7:  
Հայուհիներ: Արուլիս: Թ., զրաֆ. մ., 20x27:  
Հոտը: Կալակի: Թ., զրաֆ. մ., 20x27:  
Պոր-Վիբրա: Ընդհանուր տեսարան: Թ., զրաֆ. մ., 20x27:  
Հոտը սարալանջին: Թ., զրաֆ. մ., 32,8x23:

1915

Ասիական ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., 75x57,3: Պետ. Ռուսական թանգարան: Լենինգրադ:  
Իոսիֆ Մանթաշևի դիմանկարը: Կտ., տեմպ., 88x88: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Պատանու գլխանկարը (Մ. Գ. Գյուլնազարյանի): Կտ., յուզ., 46,5x45: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:



Բանաստեղծ Ալեքսանդր Մատուրյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 68×62: Գրականութեան և արվեստի թանգարան: Նատյուրմորտ: Կտ., յուզ., Թանգարանային ֆոնդ: Մոսկվա:

Պտուղները կապույտ ամսեռում: Կտ., յուզ.:

Նատյուրմորտ: Դրուսներ: Կտ., տեմպ.:

Աղուլիսի պեյզաժ: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Թամիբովի ժողով:

Ասիական պեյզաժ: Կտ., տեմպ.:

Նուր: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Գ. Մ. Մարկի ժողովածուում: Մոսկվա:

Պարսկաստան: Կտ., տեմպ., 112×120: Յա. Կ. Կուլինինի սեփ.: Լենինգրադ:

Նատյուրմորտ: Մափոր, նուր: Կտ., տեմպ.:

Մնձորներ և սերկիկի: Կտ., տեմպ., 47×62: Ն. Վ. Վլա- սովի սեփ.: Մոսկվա:

Նատյուրմորտ: Մով., տեմպ., գտնվում էր Գ. Մ. Թոր- մանյանի ժողովածու: Թիֆլիս:

Արևելյան մեծ նատյուրմորտ: Մով., տեմպ.:

Լյուսի Սարյան: Թ., ջրան.:

Մ. Շիրվանզադե (զլխանկար): Թ., մատ., 18,5×16,7:

Սոֆիա Գևորգյանը: Թ., մատ., 25×22,5:

«Հայաստանի Պոեզիա» ժողովածուի շապկանկար (Վ. Բրյու- սովի խմբագրութեամբ): Թ., ջրան., 46,5×38: Հայաս- տանի Պետական պատկերասրահ:

1 9 1 6

Տափաստանային ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., գտնվում էր Գ. Գրինշտեյնի ժողովածուում: Մոսկվա:

Նատյուրմորտ (տանձեր, խնձորներ և սալորներ): Կտ., յուզ., 33,5×51: Վ. Վ. Աղայանի սեփ.: Մոսկվա:

Դաշտային ծաղիկներ: Կտ., տեմպ.: Ռոստովի քաղաքային թանգարան:

Մաղկած ծառեր: Կտ., յուզ., Հայաստանի Պետական պատ- կերասրահ:

Վարդազույն ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., Գ. Գ. Չիլիկի ժո- ղովածուում: Մոսկվա:

Պրոններ: Կտ., յուզ., 70×65: Գ. Ս. Բլոխի ժողովածուում: Լենինգրադ:

Արևելյան ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., 84×74,5:

Հայ նկարիչների միութեան զրոշմանիշը: Թ., տուշ., 21×17,5: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Գ. Դոխտանյանի զիմանկարը: Թ., պաստել, Գ. Դոխտ- նյանի սեփ.: Երևան:

Մորս զիմանկարը: Թ., պաստել:

Հովհաննես Սարյանի զիմանկարը: Թ., պաստել:

1 9 1 7

Երեք էտյուդ: Թիֆլիս: Կտ., յուզ.:

Թիֆլիսում: Էտյուդ: Կտ., յուզ., Յա. Ս. Մաշատրյանի սեփ.: Երևան:

Յերեկ: Կտ., տեմպ., Տ. Արակելիայի սեփ.: Թբիլիսի:

Տնակը Թիֆլիսում: Կտ., յուզ., Մ. Ս. Ալաջալովի սեփ.: Մոսկվա:

Թիֆլիսում: Էտյուդ: Կտ., յուզ., Վրաստանի Արվեստի Պետական թանգարան:

Նատյուրմորտ: Կտ., յուզ., Գ. Մ. Թորմանյանի սեփ.: Թբիլիսի:

Վրացուհի: Թ., ած., 44×36: Հայաստանի Պետական պատ- կերասրահ:

1 9 1 8

Դաշտային ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., Ռոստովի քաղ. թան- գարան:

Նատյուրմորտ: Կտ., տեմպ., Ռոստովի քաղ. թանգարան: Երկնազույն ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., Ռոստովի քաղ. թան- գարան:

Նատյուրմորտ: Կտ., տեմպ., Ռոստովի քաղ. թանգարան: Դրուսներ: Կտ., յուզ., Ա. Կ. Անպետկովայի ժողով:

Ռոստով:

Մարդազուտնի ծաղիկներ: Կտ., յուզ., Ռոստովի քաղաքա- յին թանգարան:

Մնձորներ: Էտյուդ: Կտ., յուզ., Ա. Կ. Անպետկով- վայի ժողով: Ռոստով:

Ոչխարապահ շներ: Կտ., յուզ., 23×31:

Մնձորներին կեսօրին: Կտ., յուզ., Ա. Ա. Բուզադյանի սեփ.: Բաքու:

Ծաղիկներ: Կտ., տեմպ., Ա. Ա. Բուզադյանի սեփ.: Բաքու: Մնձորներին: Կտ., յուզ., Ռոստովի քաղաքային թան- գարան:

Բազմոցասենյակ: Թ., ջրան., Կ. Ս. Կամուրջիկի սեփ.: Ռոստով:

Բազմոցասենյակ: Թ., ջրան.:

Փողոց և անցուղիներ: Թ., մատ., 20,5×27:

Կնոջ զլխանկար: Թ., մատ., 36×26: Հայաստանի Պետա- կան պատկերասրահ:

Սերովլե Չախուշյան: Թ., մատ.:

Կնոջ զիմանկար: Կիսովոզսի: Թ., մատ., 17,7×11,9:

Լյուսի Սարյանը: Թ., մատ., 24×19:

Լյուսի Սարյանը: Թ., պաստ., 26,2×21:

Բանվորուհիներ: Չախիբ: Թ., մատ., ջրան., 34×21,8:

1 9 1 9

Փողոցում: Կտ., յուզ., գտնվում է Ս. Գ. Չախուշյանի սեփ.: Մոսկվա:

Ն. Ս. Կամուրջիկայի զիմանկարը: Կտ., յուզ., Ն. Ս. Կա- մուրջիկի սեփ.: Ռոստով:

Ն. Կ. Գորբանիցիու զիմանկարը: Թ., պաստ., Մ. Մ. Գոր- բանիցիու սեփ.: Մոսկվա:

Ն. Կ. Գորբանիցիու զիմանկարը: Թ., ջրան., Ն. Կ. Գոր- բանիցիու սեփ.: Մոսկվա:

Բուզադյանյան նատյուրմորտ: Թ., ջրան., 6 ×52, Ա. Ա. Հարությունյանի սեփ.: Մոսկվա:

Շապկանկար: Թ., տուշ., Հայաստանի Պետական պատկե- րասրահ:

Մարիետա Շահինյանի զիմանկարը: Թ., պաստ., 75×60: Մ. Ս. Շահինյանի սեփ.: Մոսկվա:

1 9 2 0

Աշոտ Հովհաննիսյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 59×66: Պատկերասրահ: Թ., ջրան., Կ. Պատկերասրահի սեփ.: Չախիբ զյուզ:

Յա. Ս. Մաշատրյանի զիմանկարը: Թ., մատ.:

Բանաստեղծ Վահան Տերյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 33,5×23:

Ս. Տերյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 19,2×18,3:

Մանուշակ (էսքիզ): Թ., մատ., 21,7×34:

1 9 2 1

Պարսկական գյուղում: Կտ., յուզ., այլվել է:

Պ. Մակինցյանը: Թ., մատ.:

Ուզալը: Չախիբ: Թ., մատ., 21×34,2:

Հայկական փուլը: Չախիբ զյուզում: Թ., ջրան., 22×34,2:

1 9 2 2

Նատյուրմորտ Պտուղներ և բանջարեղեն: Կտ., յուզ., այլվել է:

Պողոս Մակինցյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ.:

Չախուշ: Կտ., յուզ.:

Աղմաղանի լեռները (էտյուդ): Կտ., յուզ., 21,5×28,5:

«Չախի» սովոզը (էտյուդ): Կտ., յուզ., 22,5×29,5:

Գոմեշ: Կտ., յուզ., 26×36:

Աշուն (էտյուդը Չախուշ): Կտ., յուզ.:

Յասաման: Մով., յուզ., 35×26,5: Ա. Հովհաննիսյանի սեփ.:

Մաղկած դեղձներին: Կտ., յուզ., 26,5×38:

Գարուն (էտյուդ Չախուշ): Կտ., յուզ., Ա. Հովհաննիսյա- նի սեփ.:

Մաղկած ծիրաններ: Մով., յուզ., Սոսյանի սեփ.: Մոսկվա:

Արագածը ամռանը: Մով., յուզ., 27×29:

Արագածը և Արա լեռը: Կտ., յուզ., 35,5×35,5: Ա. Հով- հաննիսյանի սեփ.:

Հայաստանի Սովետական Սոցիալիստական Ռեսպուբլիկայի դերը: Թ., ջրան.:

Սարիկը և Ջարիկը: Թ., մատ., 29×19,6:

1 9 2 3

Արևածաղը Արարատի վրա: Կտ., յուզ.:

Արևոտ պեյզաժ: Կտ., յուզ., 70×78: Հայաստանի Պետա- կան պատկերասրահ:

Հայաստանի Պետ. դրամատիկական թատրոնի վարագույր: Կտ., սոսինձի ներկեր, Հայաստանի Պետական պատկե- րասրահ:

Հայաստան: Կտ., յուզ., 138×103: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Ա. Պոլոմոսյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 68×68: Լենին- նական քաղաքային թանգարան:

Լեռներ: Կտ., յուզ., 68×68: Տրետյակով. Պետական պատ- կերասրահ:

Եղիշե Չարենցի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 59×74: Գրա- կանութեան և արվեստի թանգարան:

Իմ բակը: Կտ., յուզ., 102×68: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Արարատ (էտյուդ): Կտ., յուզ., Ա. Կարինյանի սեփ.: Երևան:

Մզկիթը (էտյուդ): Կտ., յուզ., Գ. Արանովիչի սեփ.: Մոսկվա:

Նորք (էտյուդ): Կտ., յուզ., Ա. Թամանյանի սեփ.: Երևան:

Աշունը Երևանում (էտյուդ): Կտ., յուզ., 26,5×31: Հա- յաստանի Պետական պատկերասրահ:

Կարմիր հողեր: Մով., յուզ., Լ. Յու. Բրիկի սեփ.:

Ս. Լ. Լուկաշինի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 105×70:

Արայի տարը: Կտ., յուզ., 26×32: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Արագածը ամպերում: Կտ., յուզ., 26×35: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Արարատը ամպերում: Կտ., յուզ., Գ. Հարությունյանի սեփ.:

Սևան: Չախուշ զյուզը: Կտ., յուզ., 20×37: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Ամպամած օրը: Մաղկած դեղձներին: Կտ., յուզ., 17×26: Հ. Քեշիշյանի սեփ.:

Կոմսոլոկտոր Ռոմանոս Մելիքյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 47×39: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Արարատ: Թ., մատ., 11×24,5: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Արագած: Թ., մատ., 5×15: Հայաստանի Պետական պատ- կերասրահ:

Հ. Թամանյանի «Հին օրհնութուն» բանաստեղծութեան նկարազարգում: Թ., մատ., 24×33: Հայաստանի Պետա- կան պատկերասրահ:

Պետական դրամատ. թատրոնի վարագույրի էսքիզը: Թ., ջրան.:

«Հայաստան» նկարի էսքիզը: Թ., մատ., 35×26: Հայաս- տանի Պետական պատկերասրահ:

«Կարմիր արև» դասազրքի շապկանկարը: Թ., տուշ., 28×22: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմի նկարազարգում (ըմբշամարտ): Թ., տուշ.:

Օրացույցի տախտակ: Թ., տուշ., 33×21: Հայաստանի Պե- տական պատկերասրահ:

Հովհաննես Հովհաննիսյանի «Արտավազ» բանաստեղծու- թյան նկարազարգում: Թ., տուշ.:

Եղիզուհիներ: Թ., գուշ. մ., 14,5×21:

Սայթ-Նովա: Թ., տուշ., 11,5×18,7:

Պատգամավորներ: Թ., գուշ. մ., 14,5×20,3:

Պատգամավորուհի: Թ., մատ., 14,5×13,6:

Պրոններ: Թ., տուշ., 16×18:

Պատգամավորուհու ելույթը: Թ., գուշ. մ., 14,5×12:

Երևան: Թ., մատ., 25,5×27:

Հովհաննես Թումանյան: Կտ., ած., 76×97: Գրականու- թյան և արվեստի պատկերասրահ:

Սովետական Բանակի երկրորդ տարեգրքին: Թ., տուշ., Տրետյակով. Պետ. պատկերասրահ:

Ս. Մ. Լազարևի զիմանկարը: Թ., մատ., 53×41:



Նույնը: Թ., ջրան.:  
Ալ. Շիրվանզադեի դիմանկարը: Թ. պատ., 61x52: Գրա-  
կանութեան և արվեստի թանգարան: Երևան:  
Փ. Թերլեմեզյանը և Ռ. Սամարյանը շախմատ խաղալիս  
(ճեպանկար): Թ., մատ., սանդ., 23x31:  
Բանդակագործ Գ. Կեպիսովը: Թ., մատ., սանդ., 31x23:  
Արշակ Հարությունյան (պիտանկար): Թ., մատ., 14,9x11,1:  
Գարեգին Լևոնյան (ճեպանկար): Թ., մատ., 14,9x11,1:  
Կոմպոզիտոր Ա. Գ. Տեր-Ղևոնդյան: Թ., մատ., 30,4x23:  
Ինքնադիմանկար: Թ., մատ., Պետ. Տրետյակովյան պատ-  
կերասրահ:  
Հեքիաթասաց: Թ., տուշ., 13x19:  
Արագած: Թ., տուշ., 13x20:  
Ժայռերը Ջորազետում: Թ., մատ., 34x25:  
Լեռնային ավիզներ: Թ., տուշ., 13x19:  
Փամբակի կիրճը: Թ., մատ., 34x26:  
Ժայռերը Ջորազետում: Թ., մատ., 25,5x34,5: Պետ. Տրե-  
տյակով. պատկերասրահ:  
Աղբյուրի մոտ: Թ., տուշ., 18x13:

1930

Այգեկութ: Կտ., յուղ., 50x61:  
Այգեկութ: Կտ., յուղ., 56x145:  
Արագած: Կտ., յուղ.:  
Ժողովրդական նկարիչ Ս. Աղաջանյանի դիմանկարը: Կտ.,  
յուղ., 56x46: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Աշնանային լույս: Կտ., յուղ., 55x74:  
Բրեմսբերգի մոտ: Կտ., յուղ., 62x46:  
Հանգստի ժամ: Կտ., յուղ., 54x73: Պետ. Տրետյակով.  
պատկերասրահ:  
Պոնտոնը այգում: Կտ., յուղ., 47x62:  
Հանգստի ժամը: Կտ., յուղ., 50,5x62: Պետ. Տրետյակով.  
պատկերասրահ:  
Երևանի Ժողովան շինարարության հողային աշխատանք-  
ները: Կտ., յուղ., 57x73: Պետ. Տրետյակով. պատկե-  
րասրահ:  
Նոնենի: Կտ., յուղ., 60x72,5:  
Ջանգու գետի կամուրջը: Կտ., յուղ., 50x61: Հայաստանի  
Պետական պատկերասրահ:  
Ջանգու գետի ափերը: Ջորազետ: Կտ., յուղ., 50x61:  
Ջանգու գետի ափերը Երևանի մոտ: Կտ., յուղ., 50,5x61:  
Երևանը և Արարատը: Կտ., յուղ., 46x60:  
Արարատը: Կտ., յուղ., 60x70:  
Բակը ծաղկած գլխիկների հրով: Կտ., յուղ.:  
Ալ. Բասանյանի՝ բանաստեղծությունների զբոսը շապկա-  
նկարը: Թ., տուշ., ջրան.: Հայաստանի Պետական պատ-  
կերասրահ:  
Գուրգեն Մահարու՝ «Մանկություն և պատանեկություն»  
գրքի շապկանկարը: Թ., ջրան., 27x19,5: Հայաստանի  
Պետական պատկերասրահ:  
Հովհ. Թումանյանի հեքիաթների զբոսը շապկանկարը:  
Թ., տուշ., ջրան.:  
Ն. Կաղարյանի դիմանկարը: Թ., ած., Ե. Կաղարյանի սեփ.,  
Երևան:

Ալ. Սպենդիարովի «Ալմաստ» օպերայի 1-ին գործողու-  
թյան էսքիզը Օդեսայի օպերային թատրոնի համար:  
Թ., ջրան., Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
«Ալմաստ» օպերայի կոստյումները Օդեսայի օպերայի  
թատրոնի համար: Թ., ջրան.:  
Պոնտոն: Թ., տուշ., ջրան.:  
Ալիտիք Իսահայանը: Թ., մատ., 21x26,7: Գրականու-  
թյան արվեստի թանգարան, Երևան:  
Լուսիկը՝ քնած (ճեպանկար): Թ., մատ., 21x26,7:  
Գարունը: Թ., մատ., 25,5x32,8: Պետ. Տրետյակովյան  
պատկերասրահ:  
Գյուլագյինները պարը: Թ., տուշ., 19x14: Բ. Ն. Օկունևի  
սեփ., Մոսկվա:  
Ալ. Շիրվանզադե: Թ., մատ., 22,8x15:  
Թ. Թորամանյանը դաստիարակություն կարգալիս (ճեպա-  
նկար): Թ., մատ., 18,4x13,8:  
Արարատ: Թ., ջրան., 15,9x24,7:

1931

Երևանում կառուցվելիք Պետ. օպերայի և բալետի թատ-  
րոնի շենքի հողային աշխատանքները: Կտ., յուղ.,  
61x41:  
Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե աքաղաղ» օպերայի զգեստնե-  
րի էսքիզները Մոսկվայի Ստանիսլավսկու անվան օպե-  
րայի թատրոնի համար՝ Շեմախայան թագուհի: Թ.,  
մատ., ջր., բր., 34,8x24,5:  
Աստղագուշակ: Թ., մատ., ջրան., 33,5x24:  
«Ակունք» աղբյուրը Բասարգեղաբում: Թ., մատ., սանդ.,  
26,2x43:  
Պեյզաժ. Ակունք: Թ., մատ., ջրան., 31,5x47,8: Պետ.  
Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Պեյզաժ. Բասարգեղաբ: Թ., մատ., ջրան., 31,5x47,8:  
Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Բասարգեղաբ. Սևանա լճի մոտ: Թ., ջրան., 31,3x47,6:  
Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Բասարգեղաբ. Սևանա լճի մոտ: Թ., մատ., ջրան., 30x47:  
Պետ. Տրետյակով. պատկերասրահ:  
Ժող. արտիստ Հրաչյա Ներսիսյանի դիմանկարը: Թ.,  
գուաշ:  
Ժող. արտիստուհի Ռուզաննա Վարդանյանի դիմանկարը:  
Թ., գուաշ, 38x48:  
Ժող. արտիստուհի Օլգա Գուլազյանի դիմանկարը: Թ.,  
գուաշ, 83x48:  
Ժող. արտիստ Ալեքս Ավետիսյանի դիմանկարը: Թ.,  
գուաշ, 85x48:  
Վաստ. արտիստ Հ. Պաշանյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ,  
63x47: Գրականութեան և արվեստի թանգարան:  
Ժող. արտիստ Վաղարշ Վաղարշյանի դիմանկարը: Թ.,  
գուաշ:  
Արտիստուհի Սյուզան Կարակաշի դիմանկարը: Թ.,  
գուաշ:  
Ժող. արտիստ, ռեժիսոր Արմեն Գուլազյանի դիմանկա-  
րը: Թ., գուաշ, 60x45: Գրականութեան և արվեստի  
թանգարան: Երևան:

Ժող. արտիստ Թաթևի Սարյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ:  
Նկարիչ Մ. Արուստյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ:  
Արտիստ Օրի Բունիաթյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ,  
90x42: Գրականութեան և արվեստի թանգարան:  
Ժող. արտիստ Գ. Ալիտյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ:  
90x42: Գրականութեան և արվեստի թանգարան:  
Էջմիածին: Թ., տուշ., 14x19:  
Ճեպանկարներ: Թ., մատ., 26,5x20,6:  
Գործարանում: Ճեպանկարներ: Թ., մատ., սանդ., 26x42

1932

Գևորգ Միանսարյանի դիմանկարը: Կտ., յուղ., 47x34:  
Գ. Միանսարյանի սեփ., Քրիլիսի:  
«Հայկական զորամասերի լեռնային երթը» նկարի էսքիզը:  
Կտ., յուղ., 70x105: Հայաստանի Պետական պատկերա-  
սրահ:  
Շինարարական ինստիտուտի ուսանողները բրիգադան  
դորձնական աշխատանքներին: Կտ., յուղ., 64x80:  
Բանջարանոցներ: Կտ., յուղ., 66x70: Հայաստանի Պետա-  
կան պատկերասրահ:  
Վաստ. արտիստ Տիգրան Այվազյանի դիմանկարը (պրո-  
ֆիլ): Թ., գուաշ, 98x51:  
Վաստ. արտիստ Տիգրան Այվազյանի դիմանկարը (ֆաս):  
Թ., գուաշ, 63x50,5: Հայաստանի Պետական պատկե-  
րասրահ:  
Ժող. արտիստ Գ. Ջանիրեկյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ,  
105x50:  
Արտիստ Լ. Մարյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ, 57x51:  
Արտիստ Ավագյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ, 100x51:  
Նկարիչ Ս. Թորամանյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ, 110x43:  
Ժող. արտիստ Ս. Ա. Քոչարյանի դիմանկարը: Թ., գուաշ,  
63x47,5: Ս. Ա. Քոչարյանի սեփ.:  
Գուրգեն Մահարու դիմանկարը: Թ., մատ., սանդ.:  
Կազմիչ Գորբունիցկու դիմանկարը: Թ., գուաշ, մատ.,  
31x22:  
Դիվիզիայի ճաշարանի աշխատող Նինա Կրամարովան: Թ.,  
մատ., 36x26,7:  
Բրդկան ջոկատի հրամանատար Շամիր Թամուրովը:  
Թ., մատ., սանդ., 26x25:  
Նղիշե Ջաբենցի դիմանկարը իր ընտանիքով: Թ., մատ.,  
սանդ., 27x21:  
Տղամարդու դիմանկար: Թ., ջրան., 147x51:  
Հարվածային Ձիթերյանը (ճեպանկար): Թ., մատ.,  
26x39:  
Բեռնագործների կոմերտական հարվածային բրիգա-  
դան: Թ., մատ., սանդ., 26x43:  
Կոլտնտեսականները: Թ., մատ., սանդ., 26x43:  
«Հայկական ազգային զորամասերի լեռնային երթը» նկարի  
էսքիզը: Թ., մատ., սանդ., 26x43:  
Հրեամանային ձիերի ճեպանկար: Թ., մատ., սանդ.,  
26x44:  
Կարմիր Բանակի մարտիկները ճեպանկ.: Թ., մատ.,  
42x26:  
Գոմաձոր գյուղը: Թ., ջրան., 31x48:

«Ալմաստ» օպերայի պանոսի էսքիզը: Թ., ջրան.,  
12,5x54,5:  
Հեծելավազտի հրամանատար Գրիգորյանը: Թ., մատ.,  
սանդ., 26x32,8:  
Հրանտի հրամանատար Մ. Պետրոսյանը, հրանտի պետ  
Հ. Ջաղոյանը և կուսբյիջի քարտուղար Վ. Յուզբա-  
շյանը: Թ., մատ., սանդ., 24,7x36:  
Ջոկատի հրամանատար Կ. Ստեփանյանը: Թ., մատ.,  
սանդ., 36x27,4:  
Ջոկատի հրամանատար Ն. Գևորգյանը: Թ., մատ.,  
36x22,8:  
Հրամանատարը: Թ., մատ., 36x27,6:  
Ս. Պաշտարյանը: Թ., մատ., 31,6x25:  
Դիվիզիայի շտաբի պետ Սվերձևսկին: Թ., մատ., սանդ.,  
26x27,8:  
Մարտիրոսյանը: Թ., մատ., սանդ., 26x23:  
Վ. Մարտիրոսյանը: Թ., մատ., սանդ., 36x22,7:  
Տ. Նատոսյանը: Թ., մատ., սանդ., 36x27,5:  
Գ. Սանոսյանը: Թ., մատ., սանդ., 33,5x26,7:  
Գասպարյանը: Թ., մատ., սանդ., 36x25:

1933

Ինքնադիմանկար (դիմակով): Կտ., յուղ., 46x61: Արևել-  
յան կուլտուրայի Պետ. թանգարան: Մոսկվա:  
Կիրովականի քիմիկոմբինատը: Կտ., յուղ., 60x73:  
Պաղտի ալիքները Յուլիսում: Կտ., յուղ., 52x70: Ս. Ս.  
Կոչարյանի սեփ., Մոսկվա:  
Քիմիկոմբինատը կիրովանում: Կտ., յուղ., 23x35:  
Յուլիսում: Պաղտաբաղը: Կտ., յուղ.:  
Պանջանի անվան կոմունայի ալիքներում: Կտ., յուղ.,  
54x78:  
Աշխատանքի ժամանակ: Կտ., յուղ., 33x41:  
Աշտարակը: Կտ., յուղ., 60x73:  
Այգեկութը Աշտարակում: Կտ., յուղ., 60x73:  
Այգեկութը Աշտարակի կոլտնտեսությունում: Կտ., յուղ.:  
Պաղտի ընդունումը Աշտարակում: Կտ., յուղ., 65x81:  
Պետ. Բուսական թանգարան:  
Ավանը: Կտ., յուղ.:  
Աշտարակի կամուրջը: Կտ., յուղ., 60x73: Ն. Վ. Շոտա-  
կովիչի սեփ., Մոսկվա:  
Բամբակահավաքը Յուլիսում: Կտ., յուղ., 54x73:  
Աշտարակի քարայրերը: Կտ., յուղ., 60x73:  
Բանջարանոցների ջրումը: Կտ., յուղ., 54x72:  
Ակադեմիկոս Ա. Ի. Թամանյանի դիմանկարը: Կտ., յուղ.,  
73x92: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Նատյուրմորտ: Մրգեր և բանջարեղեն: Կտ., յուղ.,  
75x94: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Հին Երևանը: Կտ., յուղ., 230x103:  
Գեղաու գետի կամուրջը շինարարությունը: Կտ., յուղ.,  
73x82: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Երևանի ձմեռը: Կտ., յուղ., 43,5x70,5:  
Աշտարակի կոլտնտեսականը: Կտ., յուղ., 40x33:  
Աշտարակի կոլտնտեսականները: Կտ., յուղ., 66x81: Հա-  
յաստանի Պետական պատկերասրահ:

Աշտարակի այգիները: Կտ., յուղ., 33×41: Ն. Բ. Նիկո-  
ղոսյանի սեփ., Մոսկվա:  
Հայկական ազգային զորամասերի լեռնային երկր: Կտ.,  
յուղ., Կարմիր բանակի կետը. Թանգարան, Մոսկվա:  
Ինքնազինակար: Թ., ջրան., 60×49:  
Կոլտնտեսային բրիգադի:  
Մարզայի ճանապարհ: Թ., մատ., սանդ., 31×24:  
Վ. Արզախի զինանկարը: Թ., մատ., սանդ., 26,5×20,5:  
Գրականութան և արվեստի թանգարան:  
Լ. Սարյանի զինանկարը: Թ., ջրան.:  
Գարեգին Աղաբաբյանի զինանկարը: Թ., մատ., սանդ.,  
34×22:  
Դորբանիցիզո զինանկարը: Թ., զուռ., մատ.:  
Ա. Մելիք-Ազադբյանի զինանկարը: Թ., ջրան., 42×31:  
Հարվածային բանվոր: Հայկազ Կլրակոսյանը: Թ., ջրան.,  
43×31:  
Սուրեն Շահաբաբյանը: Թ., մատ., սանդ., 31×22:  
Ե. Չարենցի զինանկարը: Թ., իտ., մատ., սանդ., 25,5×  
19: Ս. Սոսոյանի սեփ., Երևան:  
Ե. Չարենցի «Երկիր» նախընտրված նկարազարդումները՝  
Նախընտրված փողոցը: Թ., տուռ., 29×20:  
Միտինգ: Թ., տուռ., 29×20:  
Նախընտրված փախուստը: Թ., տուռ., 20×26:  
Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին հույժանական ճանապարհի  
վրա» գրքի նկարազարդումները: Թ., տուռ., 40×16:  
Ա. Սպենդիարովի «Ալմաստ օպերայի պանոսի էսքիզը  
(օպերայի և բալետի թատրոն, Երևան) առաջին բեմա-  
դրութան համար: Թ., ջրան., 13×54:  
Ա. Սպենդիարովի «Ալմաստ օպերայի կոստյումները էս-  
քիզները (օպերայի և բալետի թատրոն, Երևան) Ռու-  
սեն: Թ., մատ., ջրան., 49×33,3:  
Ջուլիանուսի: Թ., ջրան., մատ., տուռ., բրոնզա, 48,5×  
28,3:  
Գայանեի Տուռ., բրոնզա, 48,5×28:  
Թաթուրը արշավանքում Տուռ., բրոնզա, 48,5×20:  
«Հայկական հեքիաթներ», սուպերը և կազմը: Թ., ջրան.:  
«Հայկական հեքիաթներ» ֆորզացը: Թ., տուռ., 27×37:  
«Հայկական հեքիաթներ» տիտուլը և սկզբնակարը:  
Թ., տուռ.:  
«Հայկական հեքիաթներ» 10 նկարազարդումը «Ակադե-  
միա» հրատարակ. համար—Մոսկվա՝ Բաղիկան և Խան-  
Բոխու: Թ., ջրան.:  
Հազարան բլրուլը: Թ., տուռ.:  
Բժիշկ Լոխմանը: Թ., տուռ.:  
Մանկալի որդին: Թ., տուռ.:  
Փերի թռչնակը: Թ., տուռ.:  
Հեքիաթ մանկալի որդու մասին: Թ., տուռ.:  
Բախտ: Թ., տուռ.:  
Հեքիաթ օձի և Շիվարի մասին: Թ., տուռ.:  
Թանցառ կիներ: Թ., տուռ.:  
Քաջ Նազարը: Թ., տուռ.:  
Տիտուլ: Թ., տուռ.:  
Հարվածային կոլտնտեսուհին Արտաշատում: Թ., մատ.,  
սանդ., 24×32:  
Կոմերիտականներ (ճեպանկար): Թ., մատ., 22×34:  
Կալազորները: Թ., մատ., սանդ., 22×35:

Պարկուս: Ժեյզնովոսի: Թ., մատ., 15×21:  
Պարկի ծառուղիները:  
Ժեյզնովոսի: Թ., մատ., 15×21:  
Տիկերիներ: Ժեյզնովոսի: Թ., իտ., մատ., 22×35:  
Պուրակը Ժեյզնովոսի: Թ., մատ., 21×16:  
Ժեյզնովոսի: Թ., ջրան., 31×42:  
Այգիները Աշտարակում: Թ., մատ., 14×21:  
Տները Աշտարակում: Թ., մատ., 14×21:  
Այգիները Աշտարակում: Թ., մատ., 14×21:  
Նազոզի այգիները Արազածի ստորոտին: Թ., ջրան., 33×41:

1 9 3 4

Երկրի Բաղրիձևի զինանկարը: Կտ., յուղ., 61×46:  
Ճարտարապետ Թ. Թորամանյանի զինանկարը: Կտ., յուղ.,  
72×90: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Բակ Աշխարհում: Կտ., յուղ., 32,5×49: Ա. Լ. Թախտա-  
ջյանի սեփ., Լենինգրադ:  
Դեղձերը հասել են: Կտ., յուղ., 47×66:  
Փողոցը և առու Աշխարհում: Կտ., յուղ., 54×73:  
Շուկան Աշխարհում: Կտ., յուղ., 54×73: Ա. Բ. Ալի-  
խանովի սեփ., Մոսկվա:  
Թուրքմենական բակ: Կտ., յուղ., 54×73:  
Կոպետազ և առյ Բաղրի: Կտ., յուղ., 49×103:  
Անուրի մզկիթը: Կտ., յուղ., 54×73:  
Կարտոֆիլի հավաքը Բուդյոննու անվան կոլտնտեսում (Աշ-  
խարհ): Կտ., յուղ., 54×73:  
Թուրքմենական զորագործուհիներ: Կտ., յուղ., 54×74:  
Թուրքմենական երեխաներ: Կտ., յուղ., 54×72:  
Այգիկուլը վերին Բաղրում: Կտ., յուղ., զնված է Թուրք-  
մենիայի կատավարութան կազմից, Աշխարհ:  
Այգիները և բանջարանոցները: Բաղրի գլուխում: Կտ.,  
յուղ.:  
Կազմարանոց: Կտ., յուղ.:  
Անուր: Կտ., յուղ.:  
Պանո-Բամբակահավաքը Թուրքմենիայում: Կտ., յուղ.:  
Վերին Բաղրում: Կտ., յուղ.:  
Աշխարհի հետնաբակները: Կտ., յուղ., 65×81:  
Գարունը Երևանի բանջարանոցներում: Կտ., յուղ., 65×81:  
Դաշնակահար Կ. Ն. Իզուսովի զինանկարը: Կտ., յուղ.,  
73×59,5:  
Նատյուրմորտ: Կտ., յուղ., 55×73:  
Պուռներ և բանջարեղեն: Կտ., յուղ., 73×92:  
Ռ. Գ. Դրամբյանի զինանկարը: Կտ., յուղ.:  
Հարվածային ձմեռ: Կտ., յուղ., 69×165,5: Արևելյան կուլ-  
տուրայի թանգարան:  
Այգիները ծաղկեցին: Կտ., յուղ., 76×54:  
Այգիկուլը: Կտ., յուղ.:  
Բամբակահավաքը Արտաշատի հովտում: Կտ., յուղ.: Վսե-  
կոսուկովի, Մոսկվա:  
Վաստակավոր արտիստ Ա. Հարությունյանի զինանկարը:  
Թ., մատ., 66×46: Գրականութան և արվեստի թան-  
գարան:  
Մարզաբիտա Հարությունյանի զինանկարը: Թ., ջրան.,  
44,5×30,5: Մ. Հարությունյանի սեփ., Երևան:

Հորեռտա Սիմոնյանը: Թ., ջրան., Գ. Սիմոնյանի սեփ.,  
Երևան:  
Դիմանկար: Թ., ջրան., 45×30:  
Ֆիզիկոլոգիկ Սերգո Համբարձումյանը: Թ., զուռ.,  
մատ., 21×16:  
Արտիստուհի Բարսիկյան: Թ., զուռ., մատ., 21×16:  
Թուրքմենական թատրոնի արտիստուհի Սոնա Մուրադո-  
վան: Թ., մատ., սանդ., 30×21:  
Թուրքմենական թատրոնի արտիստուհի Օլյուբեկ Չեր-  
կեզովան: Թ., մատ., 29×21:  
Աշխարհի Ս. Մ. Բուդյոննու անվան կոլտնտեսության  
կոլտնտեսուհիները: Թ., զուռ., մատ., 30×21:  
Հնձվորուհիներ (ճեպանկար) Թ., մատ., 16×21:  
Կոլտնտեսականը նոստաճաշելիս: Թ., զուռ., մատ., 21×30:  
Աշխարհի Անուրի ավերակները: Թ., մատ., 39×28: Հա-  
յաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Տղան և իշուկը: Թ., զուռ., մատ., 21×30: Հայաստանի  
Պետական պատկերասրահ:  
Թուրքմենուհիները գլանում են թաղիքը: Թ., զուռ.,  
մատ., 21×30: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Թուրքմենական փողոցները: Թ., զուռ., մատ., 15×21:  
Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Թուրքմեն ընտանիք: Թ., զուռ., մատ., 21,2×30:  
Երկու գլխանկար: Թ., զուռ., մատ., 15,9×21,3:  
Թուրքմեն աղջիկները: Թ., զուռ., մատ., 21×30:  
Այգիկուլը: Թ., զուռ., մատ., 43×59:  
Այգիկուլը: Թ., զուռ., մատ., 44×64:  
Չայխան: Թ., զուռ., մատ., 21×30: Հայաստանի Պետա-  
կան պատկերասրահ:  
Դաշնամուրի մոտ: Թ., մատ., 21×16:  
Պեյզաժ: Թ., տուռ., 22×31:  
Պեյզաժ: Թ., ջրան., 43×59:  
Սևանա լիճը: Թ., ջրան., 31×41:  
Սևանա լիճը և լեռները: Թ., ջրան., 31×41:  
Սևանի հանգստի տունը: Թ., ջրան., 31×41:  
Արարատ: Թ., մատ., 16×21:  
Աշխարհ: Թ., մատ.:  
Ռուսական շուկայում: Թ., մատ., սանդ., 21×30:  
Առև Աշխարհ: Թ., զուռ., մատ., 21×30:  
Ճեպանկարներ: Աշխարհ: Թ., զուռ., մատ., 21×30:  
Աշտարակ: Թ., տուռ., 16×22:  
Կենդանաբանական այգում: Մոսկվա: Թ., մատ., 16×22:  
Ղարաբիլիսայի լեռները: Թ., ջրան., 31×47:  
Բաղրի գլուխը: Թուրքմենիա: Թ., մատ., սանդ., 21×30:  
Թուրքմենական զորագործներ: Թ., մատ., սանդ., 21×30:  
Թուրքմենական ճեպանկարներ: Թ., մատ., 21×30:  
Ճեպանկար: Թ., մատ., սանդ., 21×16:  
Ա. Չաչիկովի «Յոթ Ռուսալուրիկներ»-ի նկարազարդում-  
ները—8 մատիտանկար և մեկ ջրանկար:  
Կուլովի «Արտավը և աղվեսը» առաջին նկարազարդումը:  
Թ., տուռ., 32×22:  
Կուլովի «Արտավը և աղվեսը» առաջին նկարազարդումը:  
Թ., տուռ., 32×22:  
Ֆրոնտիստի Ֆիզիկոսը «Ռուստամ և Ջոհրաբ» գրքի  
համար: Թ., տուռ., 18×26:

Ֆիզիկոսը «Ռուստամ և Ջոհրաբ» գրքի նկարազարդում-  
ները: Թ., տուռ., 7×16:  
Բարխանի: Թուրքմենիա: Թ., զուռ., մատ., 15×31:

1 9 3 5

Ռեժիսոր Վարդան Աճեմյանի զինանկարը: Կտ., յուղ.,  
65×54:  
Ս. Ի. Կ.-ի զինանկարը: Կտ., յուղ., 49,5×45:  
Կ. Կ.-ի զինանկարը: Կտ., յուղ., 45×38:  
Սարիկ Սարյանի զինանկարը: Կտ., յուղ., 65,5×54,5:  
Արարատի ցեմենտի զործարանի ստախանովականները:  
Կտ., յուղ., 60×73:  
Ապարան: Կտ., յուղ., 53,5×72,5: Հայաստանի Պետական  
պատկերասրահ:  
Ալավերդի: Ընդհանուր տեսարան: Կտ., յուղ., 72×100:  
Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Ալավերդու պղնձաձուլարան: Կտ., յուղ., 82×60: Հայաս-  
տանի Պետական պատկերասրահ:  
Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի իսկական  
անդամ Մ. Արեղյանի զինանկարը: Կտ., յուղ., 73×69,5:  
Լուսիկ Սարյանը: Կտ., յուղ., 90×131:  
Ուրախ օր: Կտ., յուղ., 26×38:  
Արարատի ցեմենտի զործարանը: Դավալու: Կտ., յուղ.,  
60×81:  
Կիրովականի Գիմկոմբինատի կարբիդի ցեխը: Կտ., յուղ.,  
64×81:  
Այգիկուլը Արարատի հովտում: Կտ., յուղ., 100×150:  
Բանջարեղենի հավաքը Թուրքմենական կոլտնտեսական-  
ները մոտ: Կտ., յուղ., 200×300:  
Մայիս: Կտ., յուղ., 54×73:  
Հուլիս: Կտ., յուղ., 59×81:  
Բնակարաններ Գորիսի ջարայերում: Կտ., յուղ.,  
54×65,5:  
Չանգեզուրի լեռները: Կտ., յուղ., 54×65:  
Նազոզի այգիներ: Կտ., յուղ., 64×65:  
Դեղձի պուրակ: Կտ., յուղ., 54×65:  
Կիրովական: Կտ., յուղ., 81×65:  
Երևան: Ջորավոր: Կտ., յուղ., 50×65:  
Սևան: Կտ., յուղ., 50×65:  
Սևանա կղզում: Կտ., յուղ., 73×54:  
Տնակը այգում: Կտ., յուղ., 54×73:  
Բլրակում: Կտ., յուղ., 60×73:  
Մաղկած զարուհը: Կտ., յուղ.:  
Էտյուդ: Կտ., յուղ., 32×61:  
Նատյուրմորտ: Կտ., յուղ., 89×130:  
Լեռնային կահաշներ: Կտ., յուղ., 112×197:  
Գորիս: Թ., զուռ., մատ., 19,3×32,5:  
Փողոց Գորիսում: Թ., զուռ., մատ., 12,2×32,6:  
Փողոց Գորիսում: Թ., զուռ., մատ., 19,5×32:  
Գորիսի Չերչակալը: Թ., զուռ., Գ. Ս. Վերեյսկու սեփ.,  
Լենինգրադ:  
Վ. Կ. Բեչեկեյանի զինանկարը: Թ., մատ.:  
Ա. Իսահայանի բանաստեղծությունների ժողովածուի  
շապկանկարը: Թ., մատ.:  
Գ. Մանարու «Մրգահաս» գրքի շապկանկարը: Թ., մատ.:  
Ա. Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերայի գեկորացիաներ:

քի և կոստյումների էսքիզները: (Սպենդիարովի անվան օպերայի և բալետի թատրոն) 1934—1935 թ.թ.:  
Նազարը վազրի վրա: Թ., մատ., ջրան., 55×78:  
Նազարի տան բակը: Թ., մատ., ջրան., 56×78:  
Տոնական երթ: Թ., մատ., ջրան., 56×78:  
Գեկորացիների էսքիզները: Թ., մատ., ջրան., 56×78:  
Պալատականներ: Թ., մատ., ջրան., 31×40:  
Տերտերը և տիրացուն: Թ., մատ., ջրան., 31×40:  
Նազարի զորքը: Թ., մատ., ջրան., 31×40:  
Պալատական տիկնայք: Հյուրեր: Թ., մատ., ջրան., 30×40:  
Թամազան և տերտերը: Թ., մատ., ջրան., 31,8×40,5:  
Զորապետը և դանձապահը: Թ., մատ., ջրան., 31×40:  
Նազարի կինը: Ուստիան թագուհին: Թ., մատ., ջրան., 40×31:  
Քաջ Նազարը: Թագավոր: Թ., մատ., ջրան., 40×30:  
Հյուրեր: Թ. մատ., ջրան., 30×40:  
Նազարը և Ուստիանը: Թ., մատ., ջրան., 30×40:  
Տղամարդու կոստյումներ: Թ., մատ., ջրան., 30×40:  
Կանացի կոստյումներ: Թ., մատ., ջրան., 30×40, 30,7×40,3:  
Պատանդ: Թ., մատ., ջրան., 30,7×40,3:  
Ժ. Բեդեի «Կարմեն» օպերայի առաջին ակտի ղեկորացիայի էսքիզը: Թ., մատ., ջրան., 43×62,5: Կ. Ս. Ստանիսլավսկու և Վ. Ի. Նեմիլովիչ-Դանչենկոյի անվան երաժշտական թատրոն, Մոսկվա:

1 9 3 6

Պրոֆ. Հ. Ս. Քեչեկի դիմանկարը: Կտ., յուղ., 73×60,5:  
Բզովյալի լեռնանցքը: Էտյուդ: Կտ., յուղ., 59,5×73,5:  
Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Աշնանային լեռնային պեյզաժ: Կտ., յուղ., 55×66:  
Պուշկինի հանդիպումը Գրիբոյեդովի դիակի հետ: Կտ., յուղ., 90×130:

Հայկական հեքիաթների նկարազարդումներ «Детиздат» հրատարակչության համար:  
Սկզբնական և վերջնական:  
«Օխիկ» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական:  
«Պոսոդ ձուկը» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական:  
«Պեկացի ձարոն» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32, Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Պեկացի ձարոն» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., ջրան., 28,5×20: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Սկզբնական և վերջնական «Կազը, Անմուրուսը և Ծուռը» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32 և 15×32:  
«Կազը, Անմուրուսը և Ծուռը» հեքիաթի նկարազարդումը: Թ., տուշ, 28,5×20: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Սկզբնական և վերջնական «Կախարդական մատանի» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 7,5×15 և 4,5×7,5:  
Սկզբնական և վերջնական «Կարմիր կովի մասին» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Բժիշկ Լոխմանը» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:

Սկզբնական և վերջնական «Բաղիկան և Պան-Բոխու» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Անահիտ» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 16,5×33:  
Սկզբնական և վերջնական «Հուրի-վերի» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Հազարան բլրուլ» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Արեղնազան» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Որսորդական հեքիաթ»-ի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
Սկզբնական և վերջնական «Անպոջ աղվեսը» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
«Անպոջ աղվես» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
Սկզբնական և վերջնական «Քաջ Նազար» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 15×29: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Քաջ Նազար» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Սկզբնական և վերջնական «Կիկոսի մահը» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Կիկոսի մահը» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Սկզբնական և վերջնական «Տերն ու ծառան» հեքիաթի համար: Թ., տուշ, 14,5×32:  
«Տերն ու ծառան» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
Ալեքսեյ Տոլստոյի դիմանկարը: Թ., մատ., ջրան., 42,5×30,5:  
Հայկական ՄՍՌ Ժող. արտիստ Ի. Ալիխանյանի դիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 42,5×29,6:

1 9 3 7

Պրոֆ. Հ. Գ. Գյուլիջյանի դիմանկարը: Էտյուդ: Կտ., յուղ., 42×35,5:  
Պրոֆ. Ս. Կանայանի դիմանկարը: Էտյուդ: Կտ., յուղ., 40,5×33:  
Այգեկութ: Կտ., յուղ., 150×178: Մ. Ի. Գլինկայի անվան երաժշտ. կուլտուրայի Պետ. կենտր. թանգարան:  
Երևանի քաղաքամերձ ավանը: Կտ., յուղ., 73×100:  
Բանվորների և կոլտնտեսականների հանդիպումը Զորադեսում: Կտ., յուղ., 300×200: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Գանաբեղզիի բանվորը: Կտ., յուղ., 33×41:  
Զորավոր եկեղեցին: Կտ., յուղ., Ա. Ի. Ալիխանյանի սեփ.:  
Պուշկինի հանդիպումը Գրիբոյեդովի դիակի հետ: Կտ., յուղ.:  
Հիվանդների հանգստի ժամ Արզնիում: Կտ., յուղ., 53×73:  
Արզնի: Վերջապետ: Կտ., յուղ., 89×89: Հ. Պ. Բուխրաթյանի սեփ.:  
Հանգստի ժամ Արզնիում: Թ., զուս., մատ.:  
«Հայկական հեքիաթներ»-ի սուսական հրատարակչության

տխուլը: Թ., ջրան., 21,5×15: Գ. Ն. Սերբերյակովի սեփ.:  
Հայկական հեքիաթներ-ի Ֆորզացը: Թ., ջրան., 55×74, Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Օխիկ» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20,5, Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Օխիկ» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20, Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Պոսոդ ձուկը» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Կախարդական մատանի» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., ջրան., 28,5×20:  
«Կարմիր կովի մասին» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Բժիշկ Լոխման» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Բաղիկան և Պան Բոխու» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Անահիտ» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., ակվ., 28,5×20:  
«Անահիտ» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Հուրի-վերի» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Հազարան բլրուլ» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Արեղնազան» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Որսորդական հեքիաթ» նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
«Կիկոսի մահը» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Տերն ու ծառան» հեքիաթի նկարազարդում: Թ., տուշ, 28,5×20:  
«Հայկական ՄՍՌ Ժող. արտիստ Ի. Ալիխանյանի դիմանկարը» հեքիաթի նկար: Թ., մատ.:

1 9 3 8

Գեղձաքաղը Երևանում: Կտ., յուղ., 73×91:  
Բանջարեղենը և մրդերը: Երևանում: Կտ., յուղ., 87×87:  
Նկարչական կոմիտեի խուզարկի խուզարկի ըստման մուսնը:  
Պուշկինով ծառերը: Կտ., յուղ., 53,5×78,5: Արևելյան կուլտուրայի թանգարան:  
Պրոֆ. Ն. Ս. Կուշնարի դիմանկարը: Կտ., յուղ., 41×33:  
1938—1939  
Ալ. Սպենդիարովի «Ալմաստ» օպերայի ղեկորացիաների և կոստյումների էսքիզները Ալ. Սպենդիարովի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի համար, Երևան:  
1-ին գործողություն—Նազիր Շահի ճամբարը: Թ., մատ., ջրան., 49×80,5:  
2-րդ գործողություն—Բակը Թաթուլի պալատում: Թ., մատ., ջրան., 50×80:  
3-րդ գործողություն—Գանիեցը Թաթուլի պալատում: Թ., մատ., ջրան., 40,5×60:  
4-րդ գործողություն—Հրապարակը ամբոցի պալատի առջև: Թ., մատ., ջրան., 50×80:  
Գայանե: Թ., մատ., ջրան., 47,4×31,3:

Հայկական տիպարներ: Թ., մատ., ջրան., 31,8×52:  
Հայ գինվորներ և երեխաներ: Թ., մատ., ջրան., 30,5×52:  
Զորավարներ և սպան: Թ., մատ., ջրան., 30,5×52:  
Հայուհիներ: Թ., մատ., ջրան., 31,2×52:  
Հայկական կոստյումներ: Թ., մատ., ջրան., 30,7×50:  
Թաթուլը (2-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 47×28:  
Շքախմբի կոստյումները: Թ., մատ., ջրան., 31×45,8:  
Թաթուլը (3-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 51×28,5:  
Ալմաստ և Գայանե (2-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 47,5×31,5:  
Աշուղ, Ալի-Մուրադ և Սուրհանդակ (1-ին գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 30,5×50:  
Ալմաստը (3-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 52×30,5:  
Ալմաստը (4-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 52×30,5:  
Ալմաստը և գոռոզ տիկնայք: Թ., մատ., ջրան., 31,8×52,5:  
Կանանց երգչախումբ: Թ., մատ., ջրան., 30,5×52,8:  
Աշուղը: Թ., մատ., ջրան., 47×31:  
Մաղաժու: Թ., մատ., ջրան., 47,5×31:  
Գուշակուհի: Թ., մատ., ջրան., 43,5×30,5:  
Շահ (1-ին գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 52×30,5:  
Շահ (4-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 52,7×30,5:  
Կոստյումների խմբային էսքիզ: Թ., մատ., ջրան., 31,3×47,5:  
Հայերի տիպարներ (2-րդ և 3-րդ գործողություն): Թ., մատ., ջրան., 31×47,3:  
Կոշիկի էսքիզ: Թ., մատ., ջրան., 8×43,4:  
Կոստյումների խմբային էսքիզ: Թ., մատ., ջրան., 30,5×52,5:

1 9 3 9

Մայիսյան վարդեր: Կտ., յուղ., 65×81:  
ՄՍՌ Ժող. արտիստ Ռ. Ն. Սիմոնովի դիմանկարը: Կտ., յուղ., 100×80:  
Աշնանային ծաղիկներ և մրդեր: Կտ., յուղ., 100×198:  
Պետ. Տրետյակովյան պատկերասրահ:  
Աշտարակի կամուրջը: Կտ., յուղ., 54×71: Ա. Բ. Ալիխանովի սեփ.:  
Ամառային էտյուդ: Կտ., յուղ., 24×34: Մ. Ս. Կիրևիի սեփ., Մոսկվա:  
Դեղձի ծառ: Կտ., յուղ., 54×73:  
Ինքնազիմանկար: Թ., ած., 62,5×48:  
Հովհաննես Թումանյան: Թ., ած.:  
Կոմպոզիտոր Ա. Սպենդիարովը: Թ., ած.:  
Ռեժիսոր Գ. Հովհաննիսյանի դիմանկարը: Թ., ած.:  
Գրիբոյեդով Գ. Բուզազյանի դիմանկարը: Թ., ած.:  
«Ալմաստ» օպերայի լեբբետոյի շապիկը ու նկարի տիպարները: Սկզբնական և վերջնական: Թ., ջրան., տուշ:

Ավետիք Իսահակյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 89×89: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 ՍՍՌԽ Ժող. արտիստուհի Լ. Բ. Դանիելյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Հայկ. ՍՍՌ Ժող. արտ. Կ. Ս. Սարաջևի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 41×33: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Նաիրի Զարյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 73×90: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Հայկ. ՍՍՌ Ժող. նկարիչ Փ. Թերլեմեզյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50:  
 Բեքըհանավազ: Կտ., յուզ., 112×195: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Կակաչ: Կտ., յուզ., 22,5×23:  
 ՍՍՌԽ Ժող. արտ. Գ. Ս. Ուլանովայի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66×54:  
 Յասաման: Կտ., յուզ., 56,5×50:  
 Վարդեր: Կտ., յուզ., 81×64,5:  
 Նատյուրմորտ: Յիվանդաններ: Կտ., յուզ., Հ. Զարգարյանի սեփ.: Երևան:  
 Ծաղիկներ այգում: Կտ., յուզ., 65—81:  
 Հոկտեմբերյան օր: Կտ., յուզ., 54×73:  
 Վրժիթներ՝ ամառը շապիկանկարը: Թ., տուշ., 31,5×21,5:

Ծաղիկներ: Կտ. յուզ.:  
 Ծաղիկներ: Կտ. յուզ.: 113×196: Արևելյան կուլտուրայի պետ. թանգարան:  
 Նկարիչ Նիկոլայ Սավայանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 41×31:  
 Ծաղկած ծառեր: Կտ., յուզ., 73×100:  
 ՍՍՌԽ Ժող. արտիստ Վ. Վաղարշյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50:  
 Հայելու մոտ (Լուսինի Սարյան): Կտ., յուզ., 94×120:  
 Պտուղներ և բանջարեղեն: Կտ., յուզ.:  
 Եսքեզ Վաղարշյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 29,6×41,7:

Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Իսկական անդամ Վ. Ի. Իսախանյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 74×60: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Քանդակագործ Գ. Ի. Կեպիսովի զիմանկարը: Ստվ., յուզ., 33×41: Գ. Ի. Կեպիսովի սեփ.:  
 Ա. Ի. Ալիխանով (էտյուդ): Կտ., յուզ., 41×33: Ա. Ի. Ալիխանովի սեփ., Մոսկվա:  
 Գ. Իեմիլբեյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 73×60,5:  
 Ե. Ա. Շահադիզի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 41,5×32,5:  
 Միմակ Սահակյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 55×66: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Է. Խոնիկի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 40,5×33:

ՍՍՌԽ Ժող. արտիստ Գ. Լիսիցյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50:  
 Ճարտարագետ Ռ. Ա. Մելիքյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 55×66:  
 Գաբրիելյանի օր: Կտ., յուզ., 33×46,5:  
 Զորավոր և ծաղկած ծիրաններ: Կտ., յուզ., 29×40:  
 Ծաղկած ծիրաններ: Կտ., յուզ., 24×34:  
 Ծաղկած ծիրաններ: Կտ., յուզ., 29×40:  
 Անձրևը մայիսի սկզբին: Կտ., յուզ., 97×195:  
 Մրգեր և բանջարեղեն: Կտ., յուզ., 95×160:  
 Վառ ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 64×80: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Սովետական Միության հերոս Մարգարիտի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 62×51: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Գարուն: Ստվ., յուզ., 62×92: Պետ. գրականության թանգարան:  
 Սևանի ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 99×79: Արևելյան կուլտուրայի պետ. թանգարան:  
 Տնակ: Կտ., յուզ., 34×47: Ի. Ս. Կորզանովի սեփ.:  
 Ինքնազիմանկար: Կտ., յուզ., 100×73:  
 Մառախուղատ օր: Կտ., յուզ., 81×106:  
 Մայիսյան էտյուդ: Կտ., յուզ., 48,5×68,5:  
 Լուսինի Սարյանը: Թ., ամ., սանդ., 62,5×48:  
 Մ. Բարենչիկովի զիմանկարը: Թ., ամ., 63×48:  
 Հայկ. ՍՍՌ Ժող. արտիստուհի Զ. Գոլուխանովայի զիմանկարը: Թ., ամ., սանդ., 62,5×48:  
 Սարգիս Սարյանի զիմանկարը: Թ., ամ., սանդ., 63,5×48:  
 Հովհաննես Սարյանի զիմանկարը: Թ., ամ., սանդ., 63×48:  
 Ս. Պապովյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 62×47:  
 ՍՍՌԽ Ժող. արտիստ Վ. Ի. Կաչալով (ձեպանկար): Թ., մատ., 30,7×23:  
 Կ. Սարաջևը, Կ. Իգուլևիովը և Ն. Մյասկովսկին Սևանի ափին (ձեպանկար): Թ., մատ., 27,5×39:  
 Արզնի հիվանդանոցի սանիտարուհի Մարթան: Թ., մատ., սանդ., 39,3×27,5:  
 Լեյտենանտ Սարգիս Սարգսյանը: Թ., մատ., 48×63:  
 Լեյտենանտ Իվան Սոկոլովը: Թ., մատ., 28×40:  
 Կարմիրբանակային Իվան Չիկիկին: Թ., մատ., 28×40:  
 Սերժանտ Պյոտր Բոչարովը: Թ., մատ., 28×40:  
 Լեյտենանտ Իվան Վոբորկը: Թ., մատ., 28×40:  
 Հոսպիտալի պետ բժիշկ Մարտիրոսյանը: Թ., մատ., 28×40:  
 Նվարդ Թումանյանի զիմանկարը: Թ., մատ., ամ., սանդ., 63×48: Թումանյանի սեփ., Երևան:

Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Իսկական անդամ Ստեփան Մալխասյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 60×80: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Նեկուն Ստեփանյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66×57,5:  
 Նատյուրմորտ աղջկա հետ: Կտ., յուզ., 77,5×85:  
 Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Իսկական անդամ Հրաչյա Աճառյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×75:

Նինա Ալիսովայի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 73×60:  
 Ն. Ալիսովայի սեփ., Մոսկվա:  
 Ինքնազիմանկար (զլիսարկով): Կտ., յուզ., 54×40:  
 Ա. Ի. Թամանյանի զիմանկարը (կրկնողություն): Կտ., յուզ., Ճարտարապետները տուն, Երևան:  
 Թորոս Թորամանյանի զիմանկարը (կրկնողություն): Կտ., յուզ., Ճարտարապետները տուն, Երևան:  
 Ազմիրալ Ի. Ս. Իսախովի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 60×80:  
 Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Ակադեմիկոս Ի. Ա. Օրբելու զիմանկարը: Կտ., յուզ., 93×64,5: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Պրոֆ. Ռ. Յուլյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65,5×54:  
 Հ. Քոչարի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 59,5×43:  
 Ինքնազիմանկար, Երեք հոտակ: Կտ., յուզ., 97×146:  
 Պրոֆ. Ս. Ս. Կոշտոյանցի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66×54:  
 Ս. Ս. Կոշտոյանցի սեփ.:  
 Բակ (էտյուդ): Կտ., յուզ., 19×31: Լ. Զուբրիկի սեփ.:  
 Խաղող: Կտ., յուզ., 72×93: Պետ. Տրեստայի Պատկերասրահ:  
 Սևան: Կտ., յուզ.:  
 Մրգեր: Կտ., յուզ., 60×71:  
 Օղաչու կապրիելյանի զիմանկարը: Թ., ջրան., ամ., 60×45,5:  
 Պրոֆ. Ա. Դարբիբյանի զիմանկարը: Թ., ամ., սանդ., 63×48:  
 Նկարիչ Բ. Վ. Իրզանյանի զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Նկարիչ Պ. Կոնյալովսկու զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Նկարիչ Պ. Կոտովի զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Նկարիչ Պ. Կոտովի զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Քանդակագործ Յա. Նիկոլաձեի զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Փորագրիչ Ի. Պավլովի զիմանկարը (ձեպանկար): Թ., մատ., 14,8×10:  
 Աղջկա զիմանկար: Թ., մատ., սանդ., 39,×27,5:  
 Թ. Գոլոստանյանի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 39×27,5:  
 Ն. Ու. Ալիսովայի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 43,5×34:

Աշնանային Նատյուրմորտ: Կտ., յուզ., 101×150:  
 Կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 100×81:  
 Գրող Մ. Լ. Լոզինսկու զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×53,5:  
 Գրող Մարիետտա Շահինյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 73,5×54:  
 Առաջին ցրտերը: Կտ., յուզ., 54×66:  
 Խնձորներ և սերկիկի: Կտ., յուզ., 16×25,5:  
 Ճարտարապետ Կ. Ս. Հալբախի զիմանկարը: Կտ., յուզ.:  
 Պրոֆ. Ա. Կ. Զիվիլեովի զիմանկարը: Կտ., յուզ.:  
 Ա. Մ. Եֆրոսի զիմանկարը: Կտ., յուզ.:  
 Հայկ. ՍՍՌ Ժող. արտիստ Սուրեն Քոշտոյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 81×64:  
 Եկեղեցի: Մոսկվա: Էտյուդ: Կտ., յուզ., 33×35:

Գարունը եկավ: Ստվ., յուզ., 9×41,5: Կ. Կ. Բասեխի սեփ., Լենինգրադ:  
 Գեղին ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 50×65:  
 Գաբրիելյանի էտյուդ: Կտ., յուզ., 37×52:  
 Սովետական Միության հերոս Պավլիկենկոյի զիմանկարը: Թ., ջրան., 29×28: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Պավլո Տիշինայի զիմանկարը: Թ., ջրան., 42×30: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Վաղ գարնանը: Ստվ., յուզ., 19×41,5:  
 Կոմպոզիտոր Ա. Ա. Սպենդիարովի զիմանկարը: Կտ., յուզ.:  
 Սպենդիարովի անվան օպերայի և բալետի Ակադեմիա թատրոն:  
 Արարատ: Կտ., յուզ., 53×72: Սիմոնյանի սեփ., Ալեպոլո:  
 Արարատը Հուլիսի մեծից: Կտ., յուզ., 52×65: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Նատյուրմորտ: Ծաղիկներ: Հայրենական պատերազմի մարտիկներին: Կտ., յուզ., 196×250: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Ստեփան Զորյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 47×54:  
 Ստեփան Զորյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 75×117: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
 Գարուն: Կտ., յուզ., 54×73: Ս. Նսայանի սեփ.:  
 Տնակը Վաղարշապատում: Կտ., յուզ., 54×74:  
 Բյուրակային բարձունքներից: Կտ., յուզ., 54×74:  
 Զորավոր եկեղեցին և Արարատը: Կտ., յուզ., 14×25:  
 Մ. Ս. Կերեկի սեփ., Մոսկվա:  
 Գառնի: Առվի մոտ: Կտ., յուզ., 47×59:  
 Գյուղի մի անկյուն: Առվի մոտ: Կտ., յուզ., 47,5×58:  
 Աղբյուրի մոտ Գառնի: Կտ., յուզ., 58×44:  
 Բակը Գառնիում: Կտ., յուզ., 48×58:  
 Գառնու այգում: Գառնի: Կտ., յուզ., 43,5×59,5:  
 Գառնու կոտրտեսականները: Կտ., յուզ., 47×59:  
 Արվեստաբան Ա. Գ. Ռոմի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 53×49,5:  
 Վերաբույժ Մելքոնյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50:  
 Բանաստեղծ Հովհաննես Շիրազի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65×50:  
 Պրոֆ. Գ. Արեշյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 54,5×73:  
 Լեռներ: Էտյուդ: Կտ., յուզ., 57×73: Արևելյան կուլտուրայի պետ. թանգարան:  
 Կալուսում և բամբակի արտերը: Կտ., յուզ., 54×73:  
 Առաջին բայերը: Կտ., յուզ., 41×29:  
 Սևանի ափին: Թ., ջրան., 15×21:

Ծաղկած գեղձենիներ: Կտ., յուզ., 55×73:  
 Բուժական դոկտոր: Ապարան: Կտ., յուզ., 65×81:  
 Գաբրիելյանի ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 127×95: Նկարչական կոմբինատ Մոսկվայի իտուդ. ֆոնդի բաժանմունք:  
 Մարիա Պետրովիչի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 58×47:

Բանաստեղծ Աննա Ախմատովայի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 100x81:  
Բժնի: Կտ., յուզ., 60x81:  
Ծաղիկները թռչի: Կտ., յուզ., 27,5x36:  
Բանաստեղծ Աննա Ախմատովայի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 39x27,5:  
Մելիք-Հայկազյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 48x65:

1947

Ֆրոնտային երգ: Կտ., յուզ., 100x152:  
Հայկական կոլխոզային պեյզաժ: Կտ., յուզ., 96 x 144: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Մարշալ Ի. Բ. Բաղրամյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 103x92,5: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Պրոֆ. Ար. Իսահայանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 61x46:  
Ե. Կ. Լիվանովայի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 81x66:  
Նոան թռչի: Կտ., յուզ., 54x72,5: Ա. Լ. Թախտաջյանի սեփ., Լենինգրադ:  
Գարունը եկավ: Կտ., յուզ., 50x65: Ս. Ս. Կոչոտյանցի սեփ., Մոսկվա:  
Կահաչներ: Կտ., յուզ., 50x65: Ա. Ն. Խանգադյանի սեփ., Երևան:  
Արծրունի Գասպարյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 64x48:  
Մայիսյան ծաղիկներ: Աշտարակ: Կտ., յուզ., 73x92:  
Ծաղկաձ ծառեր: Կտ., յուզ., 73x100: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Ապրիլ: Կտ., յուզ., 54,5x82:  
Արարատ: Կտ., յուզ., 44x53:  
Վաղ զարնան առավոտյան արևը: Կտ., յուզ., 47x65:  
Ա. Ի. Ալիխանովի սեփ., Մոսկվա:  
Զորավոր եկեղեցին: Կտ., յուզ., 49x63:  
Մառ Դունը լսում է: Թ., մատ., սանդ., 21,7x15,5:  
Դեղձահավաք: Թ., ջրան., 27,5x19,5:  
Հոտը արոտավայրում, Թ., ջրան., 27,5x20:  
Գարուն: Թ., ջրան., 27,5x19,5:  
Ալավերդու պղնձաձուլարանը: Թ., ջրան., 26,8x19,7:  
Բամբակահավաք: Թ., ջրան., 25x19,2:  
Աշուն: Թ., ջրան., 25,4x20:  
Գեղամ Սարյան: Թ., մատ., սանդ., 38,7x27,5:  
Սովետական Միության Մարշալ Ի. Բ. Բաղրամյանը: Թ., մատ., սանդ., 28,7x27,4:  
Սովետական Միության մարշալ Ի. Բ. Բաղրամյանի ամառանոցը Ռիգայում: Թ., ջրան., 44,5x32:

1948

Կիրովական: Նորակառույցների մի անկյուն: Կտ., յուզ., 55x70:  
Կիրովականի սարալանջերը: Կտ., յուզ., 62x76:  
Կիրովական Էտյուդ: Կտ., յուզ., 76,5x61:  
Կիրովականի Քիմզործարան: Կտ., յուզ., 37x52:  
Կիրովականի Քիմզործարանի բրդագլխի Մ. Թախտաջյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 63x48: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:

Վ. Կ. Զվյագինցևայի զիմանկարը (ճեպանկար): Կտ., յուզ., 62x46:  
Անձեղը նկարելու: Կտ., յուզ., Ա. Ի. Ալիխանյանի սեփ.:  
Հ. Ս. Բուենիաթյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 60x47:  
Հ. Ս. Բուենիաթյանի սեփ.

1949

Բամբակահավաքը Արարատյան հովտում: Կտ., յուզ., 73x100: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Արարատը Միջլան գյուղից: Կտ., յուզ., 49x64,5: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Սևանը մայրամուտին: Կտ., յուզ., 60x81: Հայաստանի պետ. պատկերասրահ:  
Ժող. արտիստ Թաթուլ Ալթունյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 46,5x61,5:  
Գրող Կ. Մ. Սիմոնովի զիմանկարը (անավարտ): Կտ., յուզ., 89x131:  
Ճակղեղի բանջարանոց: Կտ., յուզ., 50x65:  
Տեսարան Պուշկինյան լեռնանցքից: Կտ., յուզ., 55x70,5:  
Վարդեր: Կտ., յուզ., 55x65:  
Տատիկը թռնիկի հետ: Կտ., յուզ., 60,5x82:  
Սևան: Բարձրալեռնային Հիդրոէլեկտրակայանի կառուցումը: Կտ., յուզ., 74x100:  
Պուշկինյան լեռնանցք: Կտ., յուզ., 64,5x107,5:  
Արծաթափայլ օր: Կտ., յուզ., 46,5x66:  
Աշուն: Կտ., յուզ., 63x74: Մ. Վ. Մյասիշևի սեփ., Մոսկվա:  
Միջանի առվի կամուրջը: Կտ., յուզ., 35x50:  
Կոմպոզիտոր Ն. Ֆ. Տիգրանյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 38,7x29,8:  
Պրոֆ. Ս. Կոչոտյանցի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 39,7x29,8:  
Տղամարդու զիմանկար: Թ., մատ., սանդ., 21x16:  
Կ. Սիմոնովի զիմանկարը: Թ., մատ., 64,7x32,5:  
Պետ. գրահանուկության թանգարան:  
Կ. Սիմոնովը: Թ., իտ., մատ., սանդ., 44x32:  
Շարա Տայանի զիմանկարը: Թ., մատ.:

1950

Ծաղիկները Ստեփանավան: Կտ., յուզ., 72,5x91:  
Նատյուրմորտ: Մրցելը: Կտ., յուզ., 60,5x81: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Քանդակագործ Ե. Քոչարի զիմանկարը: Կտ., մոմաներկ, 73x60:  
Արշալույսը Արագածի գագաթին: Կտ., յուզ., 30,5x40,5:  
Ա. Ի. Ալիխանյանի սեփ., Մոսկվա:  
Արա լեռ: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Տ. Գ. Մամուրյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 64x46:  
Հ. Ս. Բուենիաթյանի սեփ., Երևան:

1951

Արագածի սարալանջերը: Կտ., յուզ., 54x74: Պետ. Տրեսայակրվյան պատկերասրահ:  
Այնտեղ, ուր առջ անապատ էր: Կտ., յուզ., 81x100:  
Արագածի բարձունքները: Կտ., յուզ., 46,5x62:

Կալուսը Ալինա գյուղի կոլտնտեսությունում: Կտ., յուզ., 54x72:  
Արագածի սարալանջից: Կտ., յուզ., 54x81:  
Մի անկյուն բակում: Կտ., յուզ., 46,5x61:  
Մուգինի և Արագածը դարնանը: Կտ., յուզ., 54x71: Ա. Ի. Ալիխանովի սեփ., Մոսկվա:  
Առավոտը Վանաձորում: Կտ., յուզ., 46,5x61:  
Ամառանոցը Վանաձորում: Կտ., յուզ., 46,5x61,5:  
Նատյուրմորտ: Գարնանային ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 65 x 100:  
Բժիշկ Հարությունյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65 x 54:  
Կոմպոզիտոր Ալեք. Հարությունյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66x53,5:  
Ճարտարապետ Ռ. Իսրայելյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65x54:  
Կոմպոզիտոր Առոտ Բարաջանյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66x54:  
Ս. Ն. Մերգելյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66x54:  
Բուսարանական այգու: Երևան: Կտ., յուզ., 64x65:  
Նատյուրմորտ: Մրցելը և ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 81x100:  
Նատյուրմորտ: Գաշտային ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 59x81:  
Բանաստեղծ Գևորգ Էմինի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 51,5x41:  
Աշտարակի կամուրջը: Առավոտ: Կտ., յուզ., 54x81:  
Երանոս լեռան լեռնաճյուղերը: Կտ., յուզ., 46,5x65:  
Հայկ. ՍՍԻՄ ժող. արտիստ Տ. Շամիրխանյանի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ., 21,7x16:  
Սեղա Բոյաջյանի զիմանկարը: Թ., ած., իտ., մատ., 63x48:

1952

Բանաստեղծուհի Ս. Կապուստիկյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65x50: Հայաստանի Պետական պատկերասրահ:  
Արարատը Դվինից: Կտ., յուզ., 54x71: Ա. Ի. Ալիխանյանի սեփ.:  
Արարատը Դվինից երեկոյան: Կտ., յուզ., 54x81,5: Մոսկվա, Պետ. համալսարան:  
Կուրորտ Ջերմուկ: Կտ., յուզ., 54x81:  
Արա: Յորենը հասել է: Կտ., յուզ., 54x72:  
Թուամանյանի սարերում: Կտ., յուզ., 60x73: Ե. Ա. Հասրաթյանի սեփ.:  
Չաթինգաղ: Թուամանյանի սարերը: Կտ., յուզ., 54x73:  
Եղյամ: Ուզկոյունում: Կտ., յուզ., 40,5x49:  
Ամռան օր:  
Պուշկինյան լեռնանցք: Չորագետը և Մթինսար գետերի կիրճը: Կտ., յուզ., 53x66:  
Հալվար: Կտ., յուզ., 54x73:  
Թուամանյան գյուղի լեռները: Կտ., յուզ., 46x66:  
Սոց. Աշխատանքի Հերոս Շատոսկի Սահակյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 65x50:  
Արարատյան դաշտավայրը Դվինից: Կտ., յուզ., 54x82:  
Դվինի պեյզաժ: Կտ., յուզ., 47x65: Կ. Գ. Ղաֆադարյանի սեփ., Երևան:  
Մասիսը Հոկտեմբերյանից: Կտ., յուզ., 35x50:  
Արևածաղը Թուամանյանում: Կտ., յուզ., 32x41: Հ. Թուամանյանի սեփ.:

Աղբյուրի մոտ: Թուամանյան գյուղը: Կտ., յուզ., 54x81:  
Չովեր: Կտ., յուզ., 60x73:  
Արագած: Կտ., յուզ., 54x81:  
Կահաչներ: Կտ., յուզ., 41x33:  
Մառախլապատ օր Արարատյան դաշտավայրում: Կտ., յուզ., 54x81:  
Երևաններ: Փոքրիկ կոլտնտեսուհիներ: Կտ., յուզ., 62x74:  
Տանձենիները այգին Ստալինի անվան սովխոզում: Կտ., յուզ., 60x81:  
Դեղձենիներ: Կտ., յուզ., 50,5x70,5:  
Ծաղիկներ, լիճներ և նարինջներ: Կտ., յուզ., 54x73:  
Կահաչներ: Ստվ., յուզ., 25x35: Ս. Ա. Սաֆարյանի սեփ., Երևան:  
Գարինջ և Թուամանյան գյուղերի սարերը: Ստվ., յուզ., 55x81:  
Գարինջ գյուղի կոլտնտեսությունը: Թուամանյանի սարերում: Ստվ., յուզ., 100x109:  
Զմեռային էտյուդ: Ուզկոյուն: Ստվ., յուզ., 19x34:  
Բժիշկ Ա. Մալախի զիմանկարը: Ստվ., յուզ., 56,5x50:  
Զմեռվա երեկո: Ուզկոյուն: Ստվ., յուզ., 29x19:  
Ս. Գ. Սորոկինի զիմանկարը: Ստվ., յուզ.: Ճարտարապետ Հով. Մարգարյանի զիմանկարը: Ստվ., յուզ., 66x54:  
Գանդակագործ Ն. Բ. Նիկողոսյանի զիմանկարը: Ստվ., յուզ., 75x63:  
Ա. Յաշինի զիմանկարը: Ստվ., յուզ., 65,5x54,8: Պետ., գրահանուկության թանգարան:  
Վ. Մ. Կոմենիկովի զիմանկարը (էտյուդ): Ստվ., յուզ., 54x73:  
Վերաբույժ Ռ. Լ. Պարոնյանի զիմանկարը: Կտ., յուզ., 66x53:  
Գ. Սարյանի զիմանկարը: Թ., ջրան., 64x50:

1953

Պեյզաժ: Վրաստան: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Առաջին ձյունը, Թբիլիսի: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Կեսօր: Կտ., յուզ., 73x117:  
Հոկտեմբերյան պեյզաժ: Կտ., յուզ., 73x100:  
Վառ ծաղիկներ: Կտ., յուզ., 65x80:  
Էտյուդ Ֆիգուրներով: Երևան: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Հոկտեմբերյան օր: Կտ., յուզ., 54x81:  
Հոկտեմբերյան օր: Աշուն: Կտ., յուզ., 54x73:  
Ազատ գետի կիրճը: Կտ., յուզ., 81x100:  
Ազատ գետի շարափերը: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Սևան: Երեկո: Ստվ., յուզ., 34,5x45:  
Սևանի քարափները: Ստվ., յուզ., 35x50:  
Մի անկյուն բակում: Կտ., յուզ., 60,5x81:  
Հանգրտ Սևանը: Կտ., յուզ., 53,5x73:  
Եղվարդ գյուղի մոտ: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Ամպամած Արագածը: Ստվ., յուզ., 25x35:  
Արագած: Ստվ., յուզ., 25x35: Գ. Գուլիայի սեփ., Մոսկվա:

Ուկրաինական պեյզամ: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Պեյզամ Բեյզորդի մոտերքում: Ստվ., յուղ., 24,5x35:  
Մառախլապատ օր Սևանում: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Ճանապարհի ծաղիկները: Կտ., յուղ., 81x60:  
Միս-Մասիս: Կտ., յուղ., 65x81: Ա. Ա. Հարությանի սեփ., Մոսկվա:  
Սևանի կանաչ ավերքը: Ստվ., յուղ., 25x35: Ռ. Գ. Գրամբյանի սեփ., Երևան:  
Գ. Սևուցիի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ.:  
Ժող. նկարիչ Հ. Կոչոյանի զիմանկարը: Թ., մատ.:  
Կոչոյանի սեփականութ. Երևան:

1954

Հայկական ՍՍՌ Ժող. արտիստ Ամո Խարազյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 64x49: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Աշնանային արև: Կտ., յուղ., 73x100:  
Առավոտյան արևը վաղ զարնան: Կտ., յուղ., 44x63: Ալիխանյանի սեփ.:  
Բանաստեղծ Մարո Մարգարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 65x54:  
Միջինները տակ: Կտ., յուղ., 85x136:  
Կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 80x60:  
Նկարչուհի Տ. Ն. Յարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 81x65:  
Ժ. Ի. Հասրաթյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., Ե. Ա. Հասրաթյանի սեփ.:  
Հասմիկ Տեր-Ստեփանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 61x50: Տեր-Ստեփանյանի սեփ., Երևան:  
Ոսկե աշուն Նատյուրմորտ: Կտ., յուղ., 101x150:  
Ստեփանավանի պեյզամ: Կտ., յուղ., 50x73:  
Սևան: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Մասիս: Էջմիածին: Կտ., յուղ., 47x66:  
Զմեռը Ջազորսկում: Ստվ., յուղ., 24,5x34,5:  
Շամիրամ սարը: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Թերակղզի, Սևան: Ստվ., յուղ., 24,5x35:  
Ժայռերը Արաքսի ավերին: Ստվ., յուղ., 24,5x35:  
Առավոտը Բաքվում: Ստվ., յուղ., 24,5x35: Մ. Օ. Կիրեակի սեփ., Մոսկվա:  
Բաքվում ծովի մոտ: Ստվ., յուղ., 24,5x35:  
Արարատը առավոտյան: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Զմեռային պեյզամ: Կիրովական: Ստվ., յուղ.:  
Ալիսա Թախթաջյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 60x40:  
Ա. Լ. Թախթաջյանի սեփ.:  
Ա. Ա. Սահակյան—Բարսեղյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 73x61: Պ. Ա. Բարսեղյանի սեփ.:  
Սլավա Ռոզալի զիմանկարը: Կտ., յուղ.:  
Գրոզ Արագու զիմանկարը: Կտ., յուղ., 50x65:  
Նկարիչ Վ. Գալստյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 47x40:  
Լեոն Թախթաջյան: Թ., մատ., 19,6x28,3:

1955

Գարունը Երևանի շրջակայքում: Կտ., յուղ., 54x73:  
Նկարիչ Ռ. Շիշմանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 52,5x44:

Հորեյանական ծաղիկներ: Կտ., յուղ., 54x73:  
Էտյուդ: Ստվ., յուղ., 25x35,5:  
Էտյուդ: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Էտյուդ: Ստվ., յուղ., 25x35:  
Յատման: Կտ., յուղ., 73,5x117:  
Ծաղիկ էն զեղծները: Կտ., յուղ., 73,5x100:  
Ծաղիկ ծառեր պարտեզում: Կտ., յուղ., 54x81:  
ՍՍՌՄ Ժող. արտիստուհի Տաթևիկ Սազանդարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 73x54:  
Ալիս Բաբրջյանի զիմանկարը: Ստվ., յուղ., 50x35:  
Ալիս Բաբրջյան (էտյուդ): Կտ., յուղ., 46x38: Ա. Բաբրջյանի սեփ.:  
Գալինա Սարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 92x60:  
Քանդակագործ Ն. Նիկողոսյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 46x38:  
Ճարտարապետ Մ. Մազմանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 52x44,5:  
Նկարիչ Ս. Եսայանի զիմանկարը: Ստվ., յուղ., Ս. Եսայանի սեփ.:  
Ավետիք Իսահակյան: Կտ., յուղ., 46x38:  
Բարդիները Արարատի ֆոնի վրա: Կտ., յուղ., 50,5x73:  
Մ. Վ. Պատուխովայի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 70x52:  
Մ. Վ. Պատուխովայի սեփ., Մոսկվա:  
Նկարիչ Հով. Հասրաթյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 46x38: Հ. Հասրաթյանի սեփ.:  
Ս. Գ. Ջոհրաբյանի զիմանկարը: Ստվ., յուղ., 50x36:  
Ս. Գ. Ջոհրաբյանի սեփ.:  
Լարիսա Մելիք-Մկրտչյանի զիմանկարը: Ստվ., յուղ., 50x35: Ս. Գ. Ջոհրաբյանի սեփ.:  
Ա. Գ. Հովհաննիսյանի զիմանկարը: Թ., մատ., 21x15:  
Նվեր Ավ. Իսահակյանի 80-ամյակին: Թ., գուաշ., 33x41,5:

1956

Քանաքեռում: Կտ., յուղ., 48x60:  
Կինոսեպար Ա. Պ. Գովինիցիի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 75x63:  
Պրոֆ. Ֆրեյդիխի զիմանկարը: Կտ., յուղ.:  
Քաղաքամերձ ավան: Կտ., յուղ., 73x100:  
Տրամվայի կանգառում: Երևան: Ստ., յուղ., 25x35:  
Ա. Վ. Վինների զիմանկարը: Կտ., յուղ., 40x30,5: Ա. Վ. Վինների սեփ.:  
Մի անկյուն Աշտարակում: Կտ., յուղ., 54x73,5:  
Կարմրավոր եկեղեցին: Աշտարակ: Կտ., յուղ., 54x81:  
Արա լեռը սեպտեմբերին: Կտ., յուղ., 34,5x49:  
Գրոզ Բրակլի Անդրոնիկովի զիմանկարը: Կտ., յուղ.:  
Ռ. Պ. Բաթանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ.:  
Փողոցը Օշականում: Կտ., յուղ., 35x49:  
Նատյուրմորտ: Պատուհանի մոտ: Կտ., յուղ., 40x64:  
Գրոզ Ս. Գալստյանի զիմանկարը: Թ., մատ., սանդ.:  
Տիգրան Կարապետյանի զիմանկարը: Թ., մատ., Տ. Կարապետյանի սեփ.:  
«Ֆիլումենա Մարտուրանո» զեկորացիայի երեք էսքիզ: Վախտանգովի անվան թատրոնի համար: Թ., ջրան.:

1957

Բյուրականի Աստղադիտարանը: Կտ., յուղ., 51x73:  
Առավոտ: Արարատը և դաշտավայրը: Բյուրական: Կտ., յուղ., 54x73:  
Պեյզամ Բյուրականից: Կտ., յուղ., 40x64,5:  
Դղեր: Կտ., յուղ., 40x64,5:  
Բյուրականի ծաղիկները: Կտ., յուղ., 48x59: Հ. Ա. Համբարձումյանի սեփ.:  
Աշնակ գյուղը: Կտ., յուղ., 39,5x64:  
Պարզ առավոտ: Բյուրական: Կտ., յուղ., 39,5x64:  
Բողախո երեկո: Բյուրական: Կտ., յուղ., 25x35:  
Ծիրաններին: Բյուրական: Կտ., յուղ., 15,5x25:  
Բարդիներ: Բյուրական: Կտ., յուղ., 15,5x25:  
Լուսաբացին: Բյուրական: Կտ., յուղ., 24,5x35:  
Հայաստան: Կտ., յուղ., 132x168:  
Մատախոզը հովիտի վրա: Կտ., յուղ., 45,5x75:  
Երևանի ծաղիկները: Կտ., յուղ., 96x103:  
Ծիրաններին: Կտ., յուղ., 60x74:  
Արարատը Բյուրականից: Երեկո: Կտ., յուղ., 34,5x49,5:  
Համբերտ: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Արարատը Բյուրականից: Առավոտ: Կտ., յուղ., 34,5x49,5:  
Արարատը Բյուրականից: Երեկո: Կտ., յուղ., 35x50:  
Վ. Համբարձումյանի սնակը Բյուրականում: Կտ., յուղ., 35x50:  
Հայկ. ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի պրեզիդենտ Վ. Համբարձումյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 66x54:  
Թ. Ս. Համբարձումյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 46,5x38,5: Համբարձումյանի սեփ.:  
Հ. Համբարձումյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 52x44:  
Փոքր Նատյուրմորտ: Կտ., յուղ., 35x50:  
Արարատ: Կտ., յուղ., 16x42:  
Լեոն Պետրոսյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 34x49:  
Կատարինե Սարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 73x60:

1958

Ալմաստ Ջաբարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 60x73:  
Ա. Հովհաննիսյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 60x57:  
Լ. Ա. Գուրնովայի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 73x55:  
Նշան Մուրադյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 33,5x50:  
Պամակ Գյուլնազարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x50:  
Գարեգին Հովհաննիսյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 33,5x49,5:  
Ռաֆայել Արամյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x50:  
Նկարիչ Արա Բեքարյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Նկարիչ Գրիգոր Սանջյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x48:  
Սերբի Գովթյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Ճարտարապետ Գ. Գ. Աղաբաբյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 40,5x24:  
Գրոզ Սուրեն Վահանու զիմանկարը: Կտ., յուղ., 73x60:  
Նոնա Ստեփանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Պրոֆ. Լ. Ա. Ֆանաբջյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 50x70:

Գրոզ Անժելա Ստեփանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 54x74:  
Ճարտարապետ Ռ. Ալլահվերդյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 46x36:  
Երևանի Նատյուրմորտ: Կտ., յուղ., 66x100:  
Ինժեներ Ա. Մելիք-Աղամիրյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 40,5x24:  
Նատյուրմորտը արվեստանոցում: Կտ., յուղ., 81x100:  
Վարդերը Գյուլնազարից: Կտ., յուղ., 55x70:  
Ալբերտին: Կտ., յուղ., 73x60:  
Գարուն: Տնակը, որտեղ ես ապրում եմ: Կտ., յուղ., 50x70:  
Առաջին կանաչը: Կտ., յուղ., 50x70: Լվովի պատկերասրահ:  
Պեյզամի մի կտոր: Կտ., յուղ., 24x20:  
Սևանի լեռնաքեի ծաղիկները: Կտ., յուղ., 90x180: Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ:  
Նկարիչ Հենրիկ Սիրավյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 35x50: Հ. Սիրավյանի սեփ., Երևան:  
Սևանի կակաչներ: Կտ., յուղ., 16x25:  
Կակաչներ: Կտ., յուղ., 25x35:  
Կակաչներ: Կտ., յուղ., 60x73:  
Գրիգորյան Օհան Գուրյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 55x46:  
Բանաստեղծ Սաղաթել Հարությանյանի զիմանկարը Կտ., յուղ., 36x52:  
Դեզիկ ծառը ծաղիկ է: Կտ., յուղ., 50x35:  
Գարունը Երևանում: Կտ., յուղ., 65x92:  
Ամիլ Մանուկյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 48,5x34:  
Ծաղիկներ: Կտ., յուղ., 97x147:  
Գարնանային օր: Կտ., յուղ., 97x162:  
Պրոֆ. Գ. Գովթյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 55x46:  
Դիլիջանի էտյուդ: Կտ., յուղ., 16x25:  
Ճարտարապետ Գրիգոր Աղաբաբյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 55x46:  
Բյուրականի էտյուդ: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Բյուրականի էտյուդ: 34,5x49:  
Բյուրականի էտյուդ: Կտ., յուղ., 36x52:  
Դեզիկը և ծաղիկները: Կտ., յուղ., 46,5x55:  
Ալյուբուր. էտյուդ: Կտ., յուղ., 50x64,5:  
Հասած ցորենի արտերը Սևանի շրջակայքում: Կտ., յուղ., 60x73:  
Անձրեային օրվա էտյուդ: Կտ., յուղ., 61,5x76,5:  
Պրոֆ. Գ. Գովթյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 61x45:  
Սևան: էտյուդ: Կտ., յուղ., 54x73:  
Արարատ: էտյուդ: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Արարատը երեկոյան: Կտ., յուղ., 46x55:  
Ծառուղի: Կտ., յուղ., 34x50:  
Երեկոյան Արարատը: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Բյուրական: Կտ., յուղ., 60x92:  
Արազածի լանջերը: Կտ., յուղ., 34x50:  
Մովսիսյանի էտյուդ: Կտ., յուղ., 24,5x35:  
Սևանի էտյուդ: Կտ., յուղ., 24,5x35:  
Արևոտ օր: Կտ., յուղ., 35x49,5:  
Արազածի կիթն: Կտ., յուղ., 33x50:  
Արազածը արևամտից հետո: Կտ., յուղ., 36x52:  
Սևան: էտյուդ: Կտ., յուղ., 54x73:



Տարալիւ Արագածի լանջերէն: Կտ., յուղ., 80×100:  
 Արագածի կիւրծը: Կտ., յուղ., 33×56:  
 Արծաթափայլ օր: Կտ., յուղ., 36×52  
 Հայուղ: Կտ., յուղ., 16,5×25:  
 Արագածի քարոտ լանջերի պտուղները (նայտուրմորտ):  
 Կտ., յուղ., 145×115:  
 Աշնանային օր: Կտ., յուղ., 50×73:  
 Գարունը մի բակի անկյունում: Կտ., յուղ., 65×100:  
 Անահիտ Հարութիւնյանի զիմանկարը: Գտ., յուղ., 55×  
 46:  
 Հայկական լեռնային պար (գեղորատիվ պաննո) Կտ.,  
 յուղ., 100×500: Կոմպոզիտորներէ միութեան սեփա-  
 կանութիւն, Երևան:

1 9 5 9

Ապրիլ: Կտ., յուղ., 49×70:  
 Երևանի մի անկյունն պատուհանից: Կտ., յուղ., 35×50:  
 Դաշտավայրը և Մասիսը մշուշի միջից: Կտ., յուղ.,  
 49,5×70:  
 Ռ. Գ. Գրամբյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 56×47:  
 Կոմպոզիտոր Հարո Ստեփանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ.,  
 46×55:  
 Մոսյլ օր: Կտ., յուղ., 54×73:

Քաղաքի կապուցներ Կտ., յուղ., 60×81: Հ. Խ. Բունիաթ-  
 յանի սեփ. Երևան:  
 Կաթողիկոս Վազգեն Առաջինի զիմանկարը: Կտ., յուղ.,  
 101×82:  
 Պրոֆ. Ա. Քաթախչյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 55×38:  
 Համբարտում: Կտ., յուղ., 34,5×50:  
 Սարի լանջին: Կտ., յուղ., 55×46:  
 Դղեր: Ստվ. յուղ., 25×34,5:  
 Մասիս: Կտ., յուղ., 36×52:  
 Ուշաքեր: Կտ., յուղ., 49×70:  
 Հացավան և Արարատի հովիտը: Կտ., յուղ., 49×70:  
 Գրոց Ի. Գ. Էրենքուրցի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 54×73:  
 Օդատոսին: Շամիրամ սարը: Կտ., յուղ., 49,5×70:  
 Սեպտեմբերի վերջը: Կտ., յուղ., 54×81:  
 Ամառվա վերջին: Կտ., յուղ., 28×69:  
 Հոկտեմբերի սկիզբը, Կտ., յուղ., 50×73:  
 Արվեստաբան Ա. Ա. Կամենսկու զիմանկարը: Կտ., յուղ.,  
 55×38: Ա. Կամենսկու սեփ. Մոսկվա:  
 Դեղձեր: Կտ., յուղ., 46×55:  
 Ա. Ի. Ալիխանյանի զիմանկարը: Կտ., յուղ., 55,5×46:  
 Գրոց Գուրգեն Մահարու զիմանկարը: Կտ., յուղ., 40×64:  
 Դեղին լեռներ: Կտ., յուղ., 46×55:  
 Զորի լեռները: Կտ., յուղ., 49,5×70:  
 Հայաստան: 79: Կտ., յուղ., 82×116,5:

Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր Ի Ց Ա Ն Կ

	Էջ		Էջ
Մարտիրոս Սարյան. լուսանկար Ա. Քաթախչյանի . . . . .	5	Թ. Թորամանյանի զիմանկարը . . . . .	113
Նկարչի մեծ եղբայր Մատթևոսը . . . . .	15	Ա.վ. Իսահայանի զիմանկարը . . . . .	115
Ա. Ֆ. Մյասնիկյանի զիմանկարը . . . . .	23	Իգուլնովի զիմանկարը . . . . .	117
Արուս Ոսկանյանի զիմանկարը . . . . .	65	Ինքնանկար. Երեք հասակ . . . . .	119
Արամայիս Երզնկյանի զիմանկարը . . . . .	69	Լոդինսկու զիմանկարը . . . . .	121
Մ. Բարենչիկովի զիմանկարը . . . . .	83	Փողոց Երևանում . . . . .	123
Բորենիներ . . . . .	101	Ճակատային երգ . . . . .	125
Արմավենի . . . . .	103	Մեր բակը . . . . .	127
Լ. Սարյան . . . . .	105	Նիկողոսյանի զիմանկարը . . . . .	129
Կովկասյան քաղաքի անկյուն . . . . .	107	Ոսկե աշուն—նատյուրմորտ . . . . .	131
Քանդակագործ Հ. Գյուրջյանի զիմանկարը . . . . .	109	Գարունը Երևանում . . . . .	133
Ալավերդի . . . . .	111	Ա. Հովհաննիսյանի զիմանկարը . . . . .	135

ԳՈՒՆԱՎՈՐ ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

	Էջ		Էջ
Ինքնանկար . . . . .	9	Ծաղկած ծառեր . . . . .	75
Չամլիճայի ծաղիկներ . . . . .	25	Լուսիկ Սարյան . . . . .	77
Գիշերային բնանկար. Եղիպտոս . . . . .	29	Սովետական Միութեան Մարշալ Ի. Բ. Բաղրամյանի զիմանկարը . . . . .	85
Անասպատ. Եղիպտոս . . . . .	33	Քարինջ Գյուղի կոլտնտեսութեանը Թորամանյանի սարկելում . . . . .	89
Նատյուրմորտ . . . . .	39	Տ. Յարլոնսկայա . . . . .	93
Հայաստան . . . . .	47	Սևանա լեռնանոցքի ծաղիկները . . . . .	95
Հին Երևանի մի անկյուն . . . . .	51	Լ. Գուրնով . . . . .	97
Աշտարակ . . . . .	59		
Արգնի. վերջալուս . . . . .	71		

20 01 - 22

20 13

Ի Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ի Թ Յ Ո Ի Ն

Ներածություն . . . . .	7
1. Մանկութուն: Գեղանկարչության Մոսկովյան ուսումնարանը: Ճամփորդություն դեպի Հայաստան: Բեկման տարիներ . . . . .	11
2. Ուսումնարանն ավարտելուց մինչև Հոկտեմբերյան սեպտեմբերին: Առաջին ելույթները ցուցահանդեսներում: Ճանապարհորդությունները: Համաշխարհային պատերազմի տարիները . . . . .	21
3. Քաղաքացիական պատերազմը և Սովետական Հայաստանում գտնվելու առաջին տարիները: Ուղևորություն դեպի Իտալիա, Փարիզ . . . . .	43
4. Բեկում Սարյանի ստեղծագործության մեջ: Աշխատանք նատուրալի վրա բնանկարները ասպարեզում: Աշխատանքը թատրոնում: «Ալմաստ» . . . . .	57
5. Հայրենական Մեծ պատերազմը և հետպատերազմյան տարիները Սարյանի գործունեության մեջ: Նկարչի անհատական ցուցահանդեսը ծննդյան 75-ամյակի առթիվ: Նոր աշխատանքները . . . . .	80
Մարտիրոս Սարյանի աշխատանքների ցուցակը . . . . .	137



Ռուբեն Գրիգորի Դրամյան  
 Рубен Григорьевич Драммян  
 ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ

Պատ. խմբագիր՝ Ն. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ  
 Հրատ. խմբագիր՝ Տ. Ա. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ  
 Նկարչական ձևավորումը՝ Լ. Ա. ՍԱԴՈՅԱՆԻ  
 Տեխն. խմբագիր՝ Լ. Ա. ԱԶԻԶԲԵԿՅԱՆ  
 Վերստուգող սրբագրիչ՝ Ս. Ա. ԳԵՎՈՐԳՅԱՆ

ՎՖ 06009    ԽՀԽ 579    Պատվեր 100    Հրատ. 1690    Տիրաժ 5000

Հանձնված է արտագրության 28/IV 1959 թ., ստորագրված է տպագրության 9/XI 1960 թ., թուղթ 60x92<sup>1</sup>/<sub>8</sub>, Տպագր. 10 մամուլ, հրատ. 14,5 մամուլ՝ Գինը կազմով 16 ու, 1/1 1961 թ. 1 ու 60 կ.

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատարակչության տպարան, Երևան, Բարեկամության 24:

« Ազգային գրադարան »



NL0123506

