

## ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ. ՆԿԱՐԶԻ ԿՅԱՆՔԸ ՆԱՄԱԿՆԵՐՈՒՄ (1929-1953 թթ.)

Մարտիրոս Սարյանը Մոսկվայում 1929 թվականին մասնակցում է «4 արվեստ» անունը կրող մշակութային հայտնի ընկերության կազմակերպած վերջին ցուցահանդեսին: Հիշենք, որ այդ ընկերությունը ստեղծվել էր 1925 թ.՝ ի հակակշիռ մոր վարչակարգի ծնունդ գաղափարականացված գեղարվեստական միությունների:

«4 արվեստ» ընկերության առաջնային նպատակը ռուս ժամանակակից արվեստի չորս հիմնական ուղղությունների՝ գեղարվեստի, գրաֆիկայի, քանդակի և ժարտարապետության բնագավառում գործող առաջադեմ ու տաղանդավոր ստեղծագործողների համախմբումն էր և նրանց գործերի պարբերական ցուցահանդեսների կազմակերպումը: Այս շարժման ակունքների մոտ կանգնած էին Մ. Սարյանը, Պ. Կուզնեցովը և Պ. Ուլյանովը: Եվ այս երեք նկարիչների միմյանց գրած նամակներից երևում է, որ հիմնականում իրենց ջանքերով է ստեղծվել Ռուսաստանի գեղարվեստի կյանքի 20-ական թվականների բեղմնավոր շրջանում արգասավոր, բայց ոչ երկար կյանք ունեցած այս առաջադեմ ընկերությունը:

Ցավոք, 1930 թվականին «4 արվեստ» ընկերությունը դադարեցնում է իր գործունեությունը՝ որպես «խորհրդային արվեստին անհարիր բուրժուական գաղափարախոսության» արգասիք: Սակայն ընկերության անդամներից շատերը, այդ թվում և Սարյանը, կշարունակեն պայքարը հանուն ժամարիտ արվեստի և բարձր գեղարվեստականության, ի հեժուկս սոցոբալիզմի անկենդան, նատուրալիստական կտավների կստեղծեն իրենց ստեղծագործությունները:

1932 թվականից խորհրդային ագիտպրոպի բյուրոկրատական մեքենայի ծնշման ներքո ԽՍՀՄ-ում սկսում են կազմալուծվել նախկինում գոյություն ունեցող, պաշտոնապես գրանցված համարյա բոլոր ստեղծագործական խմբավորումները և կազմակերպությունները: Մոսկվայում հիմնվում են գրողների, կոմպոզիտորների ստեղծագործական միություններ, ապա և ԽՍՀՄ նկարիչների միությունը: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը արվեստի և

գրականության բնագավառում հայտարարվում է միակ ճշմարիտ և պետության կողմից խրախուսմանը վայելող գեղարվեստական ուղղությունը:

Խորհրդային արվեստը պետք է լիներ ձևով ազգային, իսկ բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական: Սա էր երկրի կարգախոսը մշակույթի բնագավառում:

Փարիզից ընդամենը մեկ տարի ամառ վերադարձած և ազատ ստեղծագործելու համար ընթոշխմած Սարյանի համար շատ դժվար էր համակերպվել սոցեռալիզմի արվեստի պահանջներին: Նրան քննադատում էին թեմատիկ նկարներ չստեղծելու և իր գործերում սոցիալիստական աշխատանքի հերոսական իրականությունը չգովերգելու և չպրոպագանդելու մեջ: Քննադատվում էին Սարյանի նույնիսկ այնպիսի աշխատանքները, որոնք իրենց բովանդակությամբ կարծես թե համապատասխանում էին սոցարվեստի գաղափարական պահանջներին: Խոսքն, օրինակ, «Հինը և նորը», «Խաղողահավաք», «Կամուրջի կառուցումը» նկարների մասին է և պետք է համաձայնվել այն բանի հետ, որ թեկուզ իր թեմատիկայով այս կտավները լիովին կապվում էին ժամանակի գաղափարախոսական պահանջների հետ, սակայն իրենց կատարման վարպետությամբ դրանք այդպես էլ անհաղորդ մնացին սոցեռալիզմի արվեստի դրույթներին: Ահա թե ինչ էր գրում 1930-ական թվականների Սարյանի ստեղծագործությունների մասին ֆանդակագործ Սուրեն Ստեփանյանը. «Սոցիալիստական շինարարությունը նոր պատկերման նյութ տրամադրելով նկարչին, այնուամենայնիվ, դեռևս հիմնովին չի փոխում նրա արվեստը: Սարյանի արվեստը չի դառնում միտումնավոր, չի դառնում կոնպոզիտիվ, ինչպես և չի դառնում մինչև վերջը ռեալիստական: Իր արդյունաբերական էությունների մեջ նա դեռևս մնում է ըստ էության իմպրեսիոնիստ նկարիչ»<sup>1</sup>:

Օրբելտիվ լինելու համար նշենք, որ Ս. Ստեփանյանը նկատել էր Փարիզյան ուղևորությունից հետո Սարյանի գեղանկարչության մեջ տեղ գտած փոփոխությունները՝ այն է՝ պոստիմպրեսիոնիզմից, ֆովիզմից դեպի իմպրեսիոնիզմ հետադարձ հայացք գցելու և այդ մեկնակետից նոր ուղի որոնելու նրա փորձը: «Փարիզը, իբր համաշխարհային արվեստի կենտրոն, մի մեծ էտապ էր ինձ համար և իմ աշխատանքների համար ամառձին նշանակություն ուներ», - կասի Սարյանը իր հարցազրույցներից մեկում: Այն ստեղծագործական լիցքը, որ նկարիչը ստացավ Փարիզում, նրան դեռ երկար ժամանակ օգնելու էր դիմադրել և հակադրվել իշխանությունների կողմից պարտադրված սոցեռալիզմի մեթոդին: Եվ դրա վառ ապացույցը դարձավ 1933 թ. ստեղծած «Ինքնադիմանկար դիմակով» աշխատանքը, որով Սարյանը կարծես մարտահրավեր նետեց իրեն քննադատողներին և հավաստեց արվեստում իր

1 Սուրեն Ստեփանյան, Գեղանկարչական արվեստ. Սոցիալիստական շինարարության պայքարում, «Խորհրդային արվեստ», 29 հոկտեմբերի, 1935 թ., էջ 8:

որդեգրած սկզբունքներին հավատարիմ մնալու պատրաստակամությունը: Բացի այդ, նկարչի ինքնադիմանկարի կողքին եզիպտական դիմակը, ընդգծելով հոգևոր հավերժական արժեքների կարևորությունը, միաժամանակ, ասես, կամերտոնի դեր է կատարում և հաստատում արվեստի համամարդկային կոչումը:

1929-1939 թվականները Սարյանի ստեղծագործության մեջ նշանավորվեց հիմնականում, որպես գրքային նկարազարդումների, թատերական ձևավորումների և մոնումենտալ պանոների ստեղծման ժամանակաշրջան: Դրան զուգահեռ, նկարիչը շարունակեց զարգացնել իր համար արդեն ավանդական դարձած բնանկարի, մատյուրմորտի և դիմանկարի ժանրերը:

1930 թ. Մոսկվայի ACADEMIA հրատարակչության հայտնի մատենաշարով լույս տեսան հայկական ժողովրդական հեքիաթների հավաքածուն Հակոբ Խաչատրյանցի թարգմանությամբ, Մարիետա Շահինյանի առաջաբանով և Մարտիրոս Սարյանի նկարազարդումներով: Այդ գրքի նկարազարդումներում Սարյանը կերտեց հայ ժողովրդական կյանքի այն անկրկնելի միջավայրը, ուր դարերի ընթացքում ստեղծվել են ազգային հեքիաթային պատումները:

1933 թվականին լույս տեսավ հեքիաթների ժողովածուի զգալի ընդլայնված երկրորդ հրատարակությունը: Այս անգամ Սարյանը ստեղծեց առանձին հեքիաթների բովանդակությամբ համապատասխանող նկարազարդումներ: Իսկ 1939-ին հայկական հեքիաթները հրատարակվեցին Մոսկվայի «Դետիդդատ»-ում և այս ժողովածուի ամեն մի հեքիաթի համար Սարյանը նկարեց գլխազարդ, վերջնազարդ և ամբողջ էջով մեկ կամ երկու նկարազարդում: Ահա թե ինչ է գրում Սարյանը «Դետիդդատ»-ի խմբագիր Պ. Սուվորովին. «Ամենադժվարը էջով մեկ տուշանկարներն են: Պետք է ասել, որ աշխատանքը շատ է, ես չեի պատկերացնում, որ այն ինձանից այսքան ժամանակ կխլի: Ես դրանք կատարում եմ բարեխղճորեն, կարծում եմ, որ երեխաները, ինչպես և մեծահասակները, գոհ կլինեն, քանի որ նկարներն անձամբ ինձ բավարարում են, այնպես որ, գիրքը պետք է լավ ստացվի» (1936, դեկտոմբերի 1, Երևան):

Նամակներից հայտնի է դառնում, որ հեքիաթների երրորդ հրատարակության նկարազարդումները Սարյանը ստեղծել է 1936-ի վերջում 1937-ի սկզբում, զուգորդելով այն Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսի խորհրդային տաղավարի համար արվող մեծադիր պանոյի աշխատանքների հետ: Լուսիկ Սարյանին գրած նամակներից մեկում կարդում ենք հետևյալը. «Վերջապես 59 նկար, դա հանաք բան չէ... Ամշուշտ, ավելի ժամանակ լիներ և ուրիշ հարմար պայմաններ, կարելի էր ավելի հաջող նկարներ անել: Հիմա, ուրեմն, ավարտելու համար մնացել է ֆրոնտիսպիսը, մի հատ ֆորգազ և մի հատ էլ նկար կազմի համար, դրանով կավարտվեն իմ տանջանքները այդ գրքի հա-

մար, որը կարծես թե մի կերպ դուրս բերեցի: Պետք է ասել, որ դուրեկան է հայկական հեքիաթների համար աշխատելը, մեր ժողովուրդը բարի և աշխատասեր ժողովուրդ է, նրա հեքիաթներն էլ կրում են իր դրոշմը՝ աշխատող ժողովրդի հեքիաթներ են, այլ ոչ թե իշխող» (1937, փետրվարի 4, Մոսկվա)»:

1934 թ. Սարյանը նկարագարոց պարսիկ համձարեղ բանաստեղծ Ֆիրդուսի «Ճահնամե» պոեմի «Որոտամ և Սոհրաբ» հատվածը, որն առանձին գրքով լույս ընծայվեց բանաստեղծի ծննդյան 1000-ամյակի կապակցությամբ: 1930-ականներին Սարյանն ստեղծեց նաև Սայաթ-Նովայի, Հովի, Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների ժողովածուների և Գ. Մահարու «Մանկություն և պատանեկություն» վեպի կազմակարգները, առանձին նկարագարողումներ արեց Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծության և «Գեղը» պատմվածքի, Իսահակյանի «Աբու Լալա Մահարի» պոեմի, Թոթովենցի «Կյանքը հին Հռովմեական ժամապարհի վրա» վեպի համար և այլ գործեր:

Սարյանին, որպես նկարիչ, հայ գրքի ձևավորման աշխատանքների մեջ ներգրավելու գաղափարը պատկանում էր «Հայպետհրատի» գեղարվեստական բաժնի վարիչ Եղիշե Չարենցին, որի օրոք լույս տեսան տպագրական բարձր ծաշակ ունեցող մի շարք գրքեր: Բանաստեղծի խնդրանքով Սարյանը նկարագարոց նաև նրա «Երկիր Նաիրի» վեպի ռուսերեն հրատարակությունը: Սյուժետային նկարչությունից խուսափող Սարյանը համարյա մեկ տասնամյակ զբաղվեց գրքային նկարագարողումներով: Այս փաստն ունի հետևյալ բացատրությունները. նախ, որ դժվար էր մերժել Չարենցին և սատար չկանգնել հայ միջնադարյան գրքի ավանդների վերածննդին նրա ջանքերին և հետո, որ հեքիաթների և հայ դասականների գրքերի նկարագարողումները նկարչին թույլ էին տալիս խուսափել պարտադրողական թեմաներով կտավներ ստեղծելուց: Որքան կարող էր՝ ձգտում էր հեռու մնալ սոցեալիզմի արվեստի սկզբունքներից: Նույնը կարելի է ասել թատրոնի համար կատարած Սարյանի ձևավորումների մասին:

1930-1939 թթ. Սարյանը իրականացրեց մի շարք թատերական ներկայացումների ձևավորումներ՝ Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի երեք բեմադրությունները, Ն. Ռիմսկի - Կորսակովի «Ոսկե աքլորիկ», Հ. Ստեփանյանի «Քաջ Նազար» օպերաները:

Սարյանի նամակներում բազմիցս մեկնաբանվում են 1931 թվականին, Մեծ թատրոնի օպերային ստուդիայում Կ. Ս. Ստանիսլավսկու բեմադրած Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե աքլորիկ» օպերայի համար արված ձևավորման աշխատանքները: Կ. Ս. Ստանիսլավսկին շատ բծախնդիր էր «Ոսկե աքլորիկ»-ի վերաբերյալ և ոչ մի կերպ չէր գտնում այն նկարչին, որի բեմական ձևավորումները կհամապատասխանեին իր պատկերացումներին Շեմախանի թագավորության վերաբերյալ: Ստանիսլավսկին ՄԽԱՏ-ի անվանի դերասան

Պողոտներու բնակարանում պատահաբար տեսնելով Սարյանի բնանկարը, կայացնում է իր ընտրությունը և հրավիրում նրան ձևավորելու օպերայի երկրորդ գործողությունը: Սարյանը ծանոթ լինելով Ստանիսլավսկու հետ դեռևս 1907 թվականից, «Ազատ գեղագիտություն» ընկերությունից, համաձայնվում է համագործակցել նրա հետ: Սարյանը ոգևորված աշխատում է: Նրա կատարած Շեմախանի թագավորության մակետն ու մի քանի զգեստների էքզիզները շատ են դուր գալիս Ստանիսլավսկուն: «Մակետն այնքան անսովոր էր ու գեղեցիկ, որ Կոնստանտին Սերգեևիչը տարվեց դրանցով, չնայած այն չէր համընկնում բեմադրության ողջ պլանի հետ»<sup>1</sup>: Ստանիսլավսկին նույնիսկ փոխում է իր որոշ միզանցեմները, հարմարեցնելով դրանք սարյանական բեմանկարներին, ինչն ինքնին արտառոց երևույթ էր: Համատեղ աշխատանքը Ստանիսլավսկու հետ Սարյանը միշտ հիացմունքով է մտաբերել: Ցավոք, ներկայացումը երկար չգոյատևեց: Ներկայացման առաջին և երրորդ գործողությունները ձևավորել էր նկարիչ Ս. Իվանովը, որին չէր հաջողվել Սարյանի արևելյան գունեղ երկրորդ գործողությանը համարժեք ստեղծել Դադոնի թագավորության հեքիաթային աշխարհը: Դրանով իսկ ներկայացման ձևավորումը որակական տարբեր մակարդակ ունեցավ: «Ոսկե աքլորիկ»-ի պրեմիերայի օրերին լրատվությունը գրեց. «Ամսպասելի և թարմ ցուցադրված են Շեմախանի թագուհու տեսարանները (դրանք և Սարյանի ձևավորումներով ամենավառն ու լավագույնն են ներկայացման մեջ...)»<sup>2</sup>:

Դեռևս շարունակվում էին «Ոսկե աքլորիկ»-ի բեմադրական աշխատանքները, երբ Ստանիսլավսկին պատվիրեց Սարյանին Բիզեի «Կարմեն» օպերայի ձևավորումը: Նկարիչն աշխատանքն սկսեց մեծ ոգևորությամբ, պատրաստեց առաջին պատկերի և մի քանի գործող անձանց զգեստների էքզիզները, բայց Մոսկվա գնալու ճանապարհին նա հիվանդացավ թոքաբորբով և ստիպված եղավ վերադառնալ Երևան՝ գործը կիսատ թողնելով: Ժամանակի կորուստը թույլ չտվեց Սարյանին ավարտի հասցնել պատվերը: Ստանիսլավսկին «Կարմենի» ձևավորումը հանձնարարեց Սարյանի մտերիմ ընկերոջը՝ նկարիչ Ն. Պ. Ուլյանովին: Այս ամենի մասին մենք ևս իմանում ենք Սարյանի մամակներից:

1934 թվականին Սարյանը Խորհրդային Թուրքմենիայի կառավարության հրավերով մոսկովյան մի խումբ նկարիչների հետ մեկնում է «ստեղծագործական գործուղման»՝ Աշխաբադ: Դա նրա համար շատ կարևոր ուղևորություն էր: Չէ՞ որ Միջին Ասիան մնացել էր միակ մատչելի Արևելքը ԽՍՀՄ-ից դուրս «մեկնելու իրավունք չունեցող» Սարյանի համար: Նրա երազանքը՝ տեսնել

1 Румянцев П., Станиславский и опера. Москва, 1969, ст 451.

2 "Советское искусство", 27 мая, 1932 г.

Հնդկաստանը, Չինաստանը և Արևելքի այլ երկրներ, այդպես էլ չիրականացավ: Եվ գուցե Թուրքմենիան ինչ-որ չափով հնարավորություն տվեց նրան նորից զգալու Արևելքը, նորանոր տպավորություններով ոգևորված շարունակելու իր ստեղծագործական որոնումները:

Սարյանը գրում է. «Ես անսահմանորեն երջանիկ եմ, որ եկա այստեղ ու տեսա այս ամենը»: Եվ հետո. «Ամենահետաքրքիրն ու հմայիչը թուրքմեններն են, թուրքմենուհիներն ու նրանց ուղտերը: Այս բոլորը միասին վիթխարելիորեն սքանչելի են, անդադար նայում ես ու երբեք չես ձանձրանում ... - այս բոլորը հրաշալի է ռիթմիկ, հանգիստ, մինևույն ժամանակ խիստ: Սրանք բոլորը անապատի զավակներն են, դաժան անապատի, բայց դրա հետ մեկտեղ առիթնող, զարդարուն: Այդ քարացած հուզող ծովը՝ անապատը, ցնցող տպավորություն է թողնում»:

Մեկ ամիս ապրելով Աշխաբադում, Սարյանը ստեղծում է «Խաղողի բերքահավաք» պանոն, մեկ տասնյակի հասնող գեղանկարներ, էսքիզներ, բազմաթիվ շրանկարներ և գծանկարներ: Նկարչի ստեղծագործության այս շրջանը մեզանում քիչ է ուսումնասիրված, չնայած որ այն կարելի է դիտել որպես Սարյանի արևելյան շարքի յուրօրինակ շարունակություն: Ակներև են նրա տասական թվականների ստեղծագործությունների և թուրքմենական շրջանի աշխատանքների թեմատիկ և կոմպոզիցիոն ընդհանրությունները, բայց և զգացվում են նաև գունային ու լուսային լուծումների որոշակի տարբերությունները: Աշխաբադյան բնանկարները գունային առումով ավելի մեղմ են, դրանցում լույսի և ստվերների կոնտրաստները չեն առաջացնում շոգի ու տաքի այն զգացողությունը, որն առկա է կոստանդնուպոլսյան, եգիպտական և պարսկական շրջանի կտավներում, քանզի արևի ծառագայթները, անցնելով փոշու և ավազահատիկներով հագեցած օդի միջով, կարծես ավելի նվազ գործյամբ են հասնում պատկերված առարկաներին և ավելի աղոտ են լուսավորում դրանք: Սակայն այս աշխատանքներում Սարյանը վերակերտում է Միջին Ասիայի և մանավանդ Թուրքմենիայի անկրկնելի և յուրահատուկ մթնոլորտը, անապատի խստաշունչ բնության գրկում ապրող թուրքմենների, դազախների ավանդական նիստուկացը, նրանց ազգային տարազների յուրահատուկ ձևն ու ոճը:

Սարյանի միջինասիական տպավորությունների տակ ստեղծված ձեպանկարներն ու գծանկարները մի քանի տարի անց նրա համար անփոխարինելի նյութ կհանդիսանան Փարիզյան միջազգային ցուցահանդեսի «ժողովրդական արհեստների ծաղկում» մեծադիր պանոն ստեղծելու պրոցեսում:

1936 թվականին Մոսկվայի Ա. Ս. Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարանի, ապա Լենինգրադի գեղարվեստի ակադեմիայի դաիլքմներում տեղի ունեցան Մ. Սարյանի անհատական ցուցահանդեսները, ուր ներկայացված

էին շուրջ 300 աշխատանք: Սակայն դրանց մեջ չկար նրա վաղ շրջանի, մինչ հեղափոխությունը ստեղծած ոչ մի նկար: Այսպիսով հարկադրաբար անտեսվել էր նրա ստեղծագործության հսկայական մի շերտ:

Պետք է նշել, որ սկսած 30-ական թվականներից, Տրետյակովյան պատկերասրահի, Լենինգրադի Ռուսական թանգարանի և խորհրդային բազմաթիվ այլ թանգարանների ցուցադրությունից հանվեցին և մինչև 1956 թվականը պահոցներում պահվեցին Սարյանի վաղ շրջանի գործերը, կոստանդնուպոլսյան և եգիպտական շրջանի գլուխգործոցները: Ստեղծագործության մի գործը շրջան ջնջված էր նկարչի կենսագրությունից, կարծես այն չէր էլ եղել: Այսպիսով կորցված էր Սարյանի և դարասկզբի ռուսական արվեստի տրամաբանական կապը իր նորարարական որոնումներով ու ձեռքբերումներով: Ըստ որում, XX դարասկզբի ռուսական արվեստը ևս ներկայացվում էր քննադատության ծուռ հայելիներում: Ահա սոսկ մի մեջբերում. «Արևմտյան անկումային» մշակույթով տոգորված «Արվեստի աշխարհ»-ի թունավոր սերմերը հետագայում տվեցին այնպիսի ծիլեր, ինչպիսիք էին «Երկնագույն վարդ»-ը («Голубая роза»), «Ազուռի վալետ» («Бубновый валет»), «Ավանակի պոչ» («Ослиный хвост») և նման այլ խմբավորումները, որոնք, ինչպես տատակափշեր, երկար տարիների ընթացքում խլացնում էին ամեն մի կենդանի միտք ռուսական արվեստում»<sup>1</sup> - գրում էր սոցեալիզմի ջատագով, «պալատական» վրձնահար Ալեքսանդր Գերասիմովը:

1936 թվականին Մոսկվայում պետք է լույս տեսներ Սարյանի ստեղծագործությանը նվիրված ժողովածու, որի համար հողվածներ էին գրել Ա. Էֆրոսը, Ն. Մաշկովցը, Ն. Պունինը, Տուգենիոլը և այլք: Գրքի առաջաբանի հեղինակը Ա. Լուճաչարսկին էր: Հասկանալի է, որ թվարկված բոլոր հեղինակները չէին կարող լռությամբ շրջանցել Սարյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը՝ «արևելյան» շարքի կտավները և քնականաբար չէին կարող իրենց հիացմունքը չհայտնել այդ կտավների վերաբերյալ: Եվ շուտով վարչակարգի «իդեոլոգիական ժիզվիտների» կողմից կանգնեցվեց գրքի հրատարակումը: Գիրքը տպագրության հանձնման պահին աշխատանքից ազատվեց Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի ղեկավար, գրքի խմբագիր, բանաստեղծ Եղիշե Զարենցը:

Դրանք ժամանակներ էին, երբ Տուգենիոլին անվանում էին «մանր բուրժուական քննադատ», Պունինին՝ «իդեալիստ և ֆորմալիզմի քարոզիչ», Էֆրոսին՝ «բուրժուական կոսմոպոլիտիզմի գեղագիտության հետևորդ»: Տարիներ հետո Սարյանը պիտի գրեր Ռուբեն Դրամյանին հետևյալ տողերը. «Եթե հիշել, թե ինչ էր կատարվում իմ մենագրության շուրջը, Լուճաչարս-

1 Герасимов А. За социалистический реализм. М. 1952, с.101:

կու և գրեթե բոլոր արվեստաբանների մասնակցությամբ, ինչպիսի վիթխարի սկիզբ ունեն և ինչպես այդ բոլորը շարդուփշուր եղավ և, ընդհանրապես, քանի տասնյակ միլիոն մարդ տուժեց միայն այն բանի համար, որ նրանք մարդ էին... Այս բոլորից հետո ես բոլորովին չէի հետաքրքրվում իմ մասին գրված մեծագույնությամբ, ով և ինչ էր գրում իմ մասին և մոռացա... Դուք երևի հիշում եք, թե ես ինչքան էի փոխվել և ինչպես էի վախենում, որ որևէ մեկը իմ պատժառով չտուժի: Վոլոչինի մասն մեկը հիմա դժվար թե գտնվի»:

Մի կողմից ծանաչվում էր Սարյանի անժխտելի հեղինակությունը որպես ԽՍՀՄ առաջատար գեղանկարչի, մյուս կողմից բաց չէր թողնվում նրան քննադատելու առիթը, այն բանի համար, որ նա արժանի տեղ չէր հատկացնում սովետական թեմատիկային, ավելորդ չափով դեկորատիվ էր նրա արվեստը և ոչ մի կերպ չէր հաղթահարում ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստ նկարիչների ազդեցությունը: Բայց երբ անհրաժեշտ եղավ 1937 թ. Փարիզում կայանալիք «Արվեստ և տեխնիկա» միջազգային ցուցահանդեսում բարձր մակարդակով ներկայացնել սովետական արվեստի նվաճումները, ընտրություն ընկավ Սարյանի վրա: Եվ Խորհրդային կառավարությունը հենց նրան պատվիրեց սովետական տաղավարի ձևավորումը Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսի համար:

1936 թվականին Սարյանը երկար ժամանակով մեկնում է Մոսկվա. նա վերը հիշատակված փարիզյան ցուցահանդեսի համար պետք է ստեղծեր 46 քառ.մետրանոց «Ժողովրդական արհեստների ծաղկումը» թեմայով մեծադիր, մոնումենտալ պանոն: Առաջ է գալիս Մոսկվայում ապրելու և ստեղծագործելու խնդիրը, և այդ ժամանակ ՄՕՃՔ-ը Սարյանին հատկացնում է Հին Արբատի Կարմանիցկի նրբանցքի համար 2/5 տանը մի բնակարան, որպես արվեստանոց: Այդ նույն հասցեով իր կնոջ՝ Ելենա Միխայլովնա Բեյբուտովա-Կուզնեցովայի հետ ապրում էր Սարյանի ուսանողական տարիների ընկեր Պավել Կուզնեցովը: Այսպիսով Սարյանն ու Կուզնեցովը դառնում են հարևաններ, իսկ նրանց արվեստանոցները՝ հայ և ռուս մտավորականության ներկայացուցիչների հանդիպման սիրված վայրը: Այստեղ հաճախ էին նրանց հյուր գալիս Պավել Կոնչալովսկին, Պավել Կորինը, Սերգեյ Գերասիմովը, Մարիետա Շահինյանը, Ռուբեն Սիմոնովը, Նիկոլայ Ուլյանովը, Վիկտոր Միդլերը, քանդակագործ Սերգեյ Կոնենկովը և շատ ուրիշներ:

Կնոջը՝ Լուսիկին գրած նամակներից մեկում Սարյանը մանրամասն պատմում է, թե ինչպես է աշխատում «Ժողովրդական արհեստների ծաղկումը» պանոյի վրա, և նաև փորձում նկարագրել այն. «Սկսեցի իմ սարերից. մատիտը լավ ընկեր է նկարչի երևակայությունը զարգացնելու տեսակետից, նա նկարչին տանում է առաջ, ռեալիզացիայի ենթարկելով նրա մեջ եղած, ժամանակի ընթացքում կուտակված զանազան տպավորություններ և ապրումներ, միայն

առիթ է պետք..., որ այդ ամբարների դռները բացվեն և միջի եղածը դուրս թափվի: Սարերը, այն սարերը, որ ոչ ոք մինչև ինձ, կամ այդպես, ինչպես ես, չեն նկարել, իհարկե, երբ որ գյուտը արվում է, դա դառնում է հանրային սեփականություն և ամեն մեկը օգտվում է: Բարձր սարերն իջնում են ներքև, կազմելով հովիտներ, ձորեր և դեպի տափաստան բերող գետեր, որոնք սկիզբ են առնում ձյունագագաթ սարերից. դաշտեր գույնզգույն, որոնք կրում են զանազան բույսերի գույներ, և այդպես ստացվում է գույների և ձևերի բազմազանություն: Հեռվում երևում է մի մեծ նոր քաղաք գործարաններով: Իսկ մոտակա դաշտերում տրակտորներ, ցույց տալու համար, որ գյուղացին արդեն մեքենայով է վարում հողը: Առջևում նորոգված ժողովուրդները դեռ իրենց ազգային սովորական աշխատանքն են կատարում, բայց շատ խորացած և ոգևորված՝ լի ապագա նոր կյանքի հույսերով, որ բերել է նրանց նոր իրավակարգը: Ամենաառջևում մտած 12 հոգի՝ Խորհրդային Միության զանազան ժողովուրդների ներկայացուցիչներ, գլխավորապես կանայք, իհարկե հայ, վրացի, ռուս, ուկրաինացի, ուզբեկ, թուրքմեն, խալի են գործում, կտորներ են կարում, խաղալիքներ են ներկում, բոլորը կենտրոնացած, ֆիզուրները առաջին պլանի վրա են. ահա պանոյի բովանդակությունը: Առանձին բան չկա, բայց ամբողջությամբ օպտիմիստական ոգով է լցված թե՛ գույների, թե՛ ձևերի տեսակետից» /Լուսիկ Սարյանին, 1937, մարտի 18, Մոսկվա/:

Փարիզում կայացած «Արվեստ և տեխնիկա» միջազգային ցուցահանդեսի ԽՍՀՄ տաղավարի ձևավորման համար Սարյանն արժանացավ «Grand Prix» մրցանակի, իսկ «ժողովրդական արհեստների ծաղկումը» պանոյի համար նրան շնորհվեց «Diplome d'Honneur»: «Grand Prix» մրցանակը ծակատագրական դեր խաղաց Սարյանի կյանքում և կարելի է ասել, որ դարձավ նրա համար ապրելու և «ազատ» ստեղծագործելու երաշխիքը:

Սակայն 1937 թվականին Երևանում նոր ինկվիզիցիան այնուամենայնիվ հաշվեհարդար տեսավ Սարյանի ստեղծած իր ժամանակակիցների թվով տասը դիմանկարների հետ: Դրանք հայ պետական և մշակութային այն հայրենասեր անհատներն էին, որոնց տոտալիտար ռեժիմը «ժողովրդի թշնամի» էր ծանաչել և ձերբակալել, իսկ շատերին՝ զնդակահարել:

Երբ երկարատև բացակայությունից հետո Սարյանը Մոսկվայից վերադարձավ Երևան, սոսկա՝ տեսնելով, որ իր շրջապատը զգալի նոսրացել է: Այդ դժնդակ օրերի ապրումների մասին Սարյանը հասկանալի պատճառներով իր նամակներում համարյա ոչինչ չի գրում: Միայն Ստեփան Զորյանի հուշերում կարելի է կարդալ հետևյալ վկայությունը. «Իսկ 37 և 38 թթ., երբ ամեն օր լսում էր այս-այն ծանոթի, բարեկամի անմեղ բանտարկությունը՝ Սարյանը հանգիստ չուներ: Տարուբերում էր գեղեցիկ գլուխը և ասում վշտացած.

– Ախպեր, եթե դրանք այդքան հանցագործ մարդիկ էին՝ ինչու՞ մի օր գոնե

մենք էլ չտեսանք, չլսեցինք դրանց վատ գործը: Ինչու՞ են մարդկանց բանտարկում առանց դատի, դատաստանի...

Չգիտեմ, ուրիշներին ծանոթ են նրա այդ օրերի ծանր ապրումները, թե՞ ոչ – ես գոնե կարող եմ վկայել նրա տառապալից ժամերը, երբ անհուսությամբ մեջ հարց էր տալիս հաճախ.

– Ի՞նչ կարող եմք անել, հը՞... Կարո՞ղ եմք մի բան անել. մեկի հետ խոսել, որ սա թշնամական գործ է... Ուրիշ ինչ կարելի է ասել, երբ բանտարկում են լավ, փորձված գործիչներին... Չէ, սա թյուրիմացություն է, թշնամական գործ...

Նա խոսքը չէր ավարտում և նորից օրորում էր գլուխը<sup>1</sup>:

Այնպես, ինչպես 1915 թվականին ստեղծած բանաստեղծ «Ալեքսանդր Ծառուկյանի դիմանկարը» դարձավ հայ ժողովրդի ապրած ողբերգության՝ Մեծ Եղեռնի յուրովի արտացոլումը, այնպես էլ Կարեն Կամսարականի դիմանկարը Սարյանի արվեստում կարելի է համարել ստալինյան ոճրագործությունների դեմ հնչեցված բողոքի ձայն: Անհնարին է առանց սարսուռի նայել այս դիմանկարին: Դեռևս 1935 թվականին հալածանքների ենթարկված և խոշտանգումների հետքերը դեմքին Կամսարականի սառած, տանջահար հայացքը ստիպում է վերապրել դաժան իրականությանը զոհ զնացող անմեղ մարդու ողբերգությունը:

Կամսարականին զնդակահարեցին 1937 թվականին և սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ դրամատիկ ընթացքով աստիճանի հասնող դիմանկար չի ստեղծվել խորհրդային շրջանի կերպարվեստում:

1937 թվականից Սարյանը ասես ապրում էր Երևանի և Մոսկվայի միջև, տարվա մեջ զնացքով մի քանի անգամ հաղթահարելով 2500 կմ ծամփան:

Սարյանի միակ սփոփանքը, հատկապես առավել դժվար պահերին, մնում էր աշխատանքը, երբեմն լրիվ ուժասպառության և ֆիզիկական ուժերի հյուծման հասցնող աշխատանքը: 1938 թվականը Սարյանի համար եղավ ինտենսիվ և լարված: Միայն այդ տարվա ընթացքում նա ստեղծեց ութ պանո, որոնց մեջ էր Մոսկվայում Գյուլատնտեսության ցուցահանդեսի Հայկական տաղավարի համար արված հայտնի պանոն, որն արժանացավ արվեստագետ Բ. Տերոնովցիի հետևյալ գնահատականին. «...Ոչ մի տեղ մենք չենք գտնի այդպիսի գերող և ոգևորող կոմպոզիցիա, ինչպիսին Սարյանի մոտ է: Նկարիչը բացահայտել է թեման այնպիսի լայն ընդգրկմամբ, ազատ և թարմ զգացողությամբ, որը տրվում է միմիայն հարազատ հողի հանդեպ տածած սիրո և կատարյալ ծանաչման պարագայում: Նրա պանոն լուսանկարային տեսարանների մեխանիկական համադրում չէ, և ոչ էլ հայտնի վայրերի նատուրա-

1 Ստեփան Զորյան, Հուշերի գիրք, Երևան, «Հայաստան», 1991, էջ 281-282:

լիստական նկարագրություն: Սա բանաստեղծի խանդավառ երգ է»<sup>1</sup> (թարգմ. ռուսերենից - Ռ.Ս.):

Եվս մի հետաքրքիր փաստ՝ կապված Գյուղատնտեսության ցուցահանդեսի հայկական տաղավարի ձևավորման հետ: Սարյանը ոչ մի կերպ չհամաձայնվեց իր պանոյի մեջ ներառել Ստալինի կերպարը և տաղավարի պատասխանատուները որոշեցին այդ լուրջ քաղաքական և գաղափարական բացթողումն ուղղել՝ պանոյի ֆոնի վրա տեղադրելով քանդակագործ Քեպի-նովի հեղինակած առաջնորդի մեծադիր արձանը:

1939 թվականը նշանավորվեց նաև Ալ. Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի համար արած Սարյանի նոր ձևավորմամբ:

Մի քանի խոսք «Ալմաստ» օպերայի ստեղծման նախապատմության մասին: 1916 թ. Սարյանը Թիֆլիսում կոմպոզիտոր Սպենդիարյանին ծանոթացնում է Թումանյանի հետ: Եվ հենց այդ հանդիպման ժամանակ ծնվում է «Թմկաբերդի առուներ» պոեմի հիման վրա օպերայի ստեղծման գաղափարը, որը պետք է իրականացնեին երեք հայ մեծ արվեստագետները՝ Թումանյանը որպես լիբրետոյի հեղինակ, Սպենդիարյանը՝ երաժշտության, Սարյանը՝ թատերական ձևավորման: Ավաղ, ո՛չ Թումանյանը և ո՛չ էլ Սպենդիարյանը չտեսան «Ալմաստ» օպերան բեմի վրա: Սարյանը պարտքի մեծագույն զգացումով ձեռնամուխ եղավ «Ալմաստի» ձևավորման աշխատանքին: Նա կերտեց «Ալմաստի» ձևավորման երեք տարբերակ, և վերջինը եղավ ամենահաջողը: Արդյունքում նա ստեղծեց իր երկու ընկերների պոետական և երաժշտական գլուխգործոցներին համարժեք իր թատերական ձևավորումը:

1929-1930 թթ. նամակներում արտացոլվել է Սարյանի աշխատանքը «Ալմաստի» օդեսյան բեմադրության ձևավորման շուրջ և այն, թե ինչպիսի նախանձախնդրությամբ էր նա հետևել իր մտահղացումների իրագործմանը: Սակայն, ի սկզբանե, օպերայի լիբրետոն ժամանակի գաղափարական միտումների ազդեցության տակ ենթարկվել էր էական փոփոխությունների, ինչը բնական է, չէր կարող անտարբեր թողնել Սարյանին: Նման «խմբագրման» վերաբերյալ Սարյանը մեծագույն հումորով արտահայտել է իր գնահատականը Ռ. Դրամբյանին ուղղված նամակում. «Օդեսայում շատ հաջող էր: Միայն առաջին գործողությունը ամորձատեցին և գեղարվեստական գաղափարը կործանեցին, իսկ մնացածը՝ հինգ է»/1931, հունվարի 18, Մոսկվա/:

Օդեսյան, 1930 թվականի «Ալմաստի» բեմականացումը Սարյանի առաջին փորձն էր Սպենդիարյանի հանձարեղ երկի վերաբերյալ: Ձևավորման երկրորդ տարբերակը արվեց երեք տարի անց, Երևանում: Այստեղ Սարյանը համահեղինակ ուներ, հանձին թատերական ձևավորումների ասպարեզում

1 «Советское искусство», 29 августа 1939 г.

հմտացած նկարչի՝ Միքայել Արուստյանի: Այս ներկայացումը ևս մի նոր, «քա-  
րեպիտակած» լիբրետոյի հիման վրա էր բեմադրվել:

Երևանյան ներկայացման ձևավորումը կարելի է համարել որոշակի տուրք՝  
1920-1930-ական թթ. Ռուսաստանում (Գ. Յակուլով, Ա. Տիշլեր, Վ. Ռոմադին  
և այլն) և Հայաստանում (Երևանի առաջին պետթատրոնի ներկայացումների  
ձևավորումները) ճարտարապետության և նաև դեկորատիվ արվեստի բնա-  
զավառում բավական տարածում գտած կոնստրուկտիվիստական ոճին, որը  
կարելի է համարել որոնումների մի նոր աստիճան Սարյանի թատերական  
ձևավորումների շրջանում: Ցավոք, շատ քիչ վկայություններ են պահպանվել  
նրա 1933 թ. այդ «էքսպերիմենտալ» ձևավորման մասին: Օպերայի մակետ-  
ները, զգեստները, էսքիզները համարյա լրիվ կորած են: Մնացել են մի քանի  
լուսանկարներ:

Շատ հետաքրքիր է մեկնաբանել անվանի արվեստագետ Աբրամ Էֆրոսը  
«Ալմաստի» սարյանական ձևավորումները «Театр» ամսագրում (1941, N3):

«Սարյանական առաջին «Ալմաստը» պայմանական ձևերի, խորհրդա-  
նշական պատկերայնության թագավորություն էր, ուր Սարյանն առավելապես  
նայում էր դեպի իր վաղեմի անցյալը՝ «Երկնագույն վարդը», որի նկարիչների  
շրջանում մեկնարկվեց նրա սկիզբը, քան թե դեպի իր ապագան: Երկու տարի  
անց՝ 1932 թ., նա կրկին անդրադարձավ «Ալմաստին»: Երկրորդ մշակումը  
նոր փորձ էր, և էլի ոչ այնքան հաջող: Սարյանը փորձել էր լուծել խնդիրը  
շրջանցիկ ձևով, ոչ վրձնով, ինչպես որ հարիր է նրա մեծ բնածին նկարչին,  
այլ ուրիշ զենքով՝ ճարտարապետությամբ, այն էլ հրամցված վեներոտ  
կոնստրուկտիվիզմի ձևերով, մանկական կուբիկներից կազմված յուրովի  
կառույցի ձևով՝ ներկված և շարված սանդուխտներով և կամարներով: Պետք  
է անցներ ևս յոթ տարի, որ Սարյանը վերջապես գտներ ժիշտ լուծումը»<sup>1</sup>:

Մեզ հայտնի չէ՝ տեսել է արդյոք Ա. Էֆրոսը 1933 թ. Երևանի օպերային  
թատրոնի բեմում սարյանական «Ալմաստը», և երկրորդը՝ չպետք է մոռա-  
նանք, որ նա իր հոդվածը գրել է 1941 թ., երբ շատ բան այլ կերպ էր ըն-  
կալվում: Սակայն բոլորից նշանակալիցը «Ալմաստի» 1939 թվականի երրորդ  
բեմադրության ձևավորումն էր, ուր Սարյանը վերջապես հասավ իր նպատա-  
կին: Սիա թե ինչ է գրել նա այս առիթով: «Անցյալի փորձն ինձ համոզեց,  
որ նախկին բեմադրությունների պայմանականությունը չի համապատաս-  
խանում օպերայի ժողովրդայնությանը, նրա մեղեդիների հարստությանն ու  
կենսունակությանը: Ես հասկացա, որ ոճավորված զարդաքանդակներով ու  
լեռնոգրաֆիայով հրապուրվելը անհարիր են օպերայի ռեալիստական բնույ-  
թին» («Известия», 1939, հոկտեմբերի 21):

1 «Театр», 1941, N3: էջ 68:

1939 թ. Մոսկվայում, Հայկական մշակույթի տասնօրյակին ներկայացվեց «Ալմաստ» օպերան, Սարյանի վերջին, բառիս բուն իմաստով կատարելության հասցված ձևավորմամբ: Դա նրա շուրջ տասը տարվա որոնումների արգասիքն էր: Սարյանի թատերային գեղանկարչությունը ցնցող տպավորություն թողեց հանդիսատեսի վրա և դարձավ հայկական տասնօրյակի մեծագույն նվաճումը: Սարյանը իր տաղանդի ուժով բեմ բարձրացրեց Ջավախքի էպիկական բնաշխարհը՝ Աբուլ լեռան ծյունափառ զագաթով, հայկական միջնադարյան ծարտարապետական կոթողների նմուշներով, ազգային զարդաքանդակներով, տարազներով, և ստիպեց Մեծ թատրոնի բազմազգ հանդիսականին՝ հոտնկայս ծափահարել հայկական ազգային մշակույթի վերածնունդը խորհրդանշող բեմադրությանը:

«Ալմաստ» օպերան արժանվույնս գնահատվեց մշակույթի բազմաթիվ գործիչների կողմից: Դրանց թվում է նաև արվեստագետ, ակադեմիկոս Ի. Է. Գրաբարը, որի գրչին են պատկանում հետևյալ տողերը. «Ստեղծագործական կամքի ողջ նպատակասլացությամբ ու խանդավառությամբ և գեղանկարչական լեզվի իմաստուն պարզությամբ Սարյանը Մոսկվայի Մեծ թատրոնի բեմում ներկայացրեց «Ալմաստի» ցնցող բեմադրությունը, փայլող լույսի և գույնի այնպիսի ուժով, որի նմանը շատ բան տեսած համբավավոր Մեծ թատրոնը դեռևս չէր իմացել»<sup>1</sup>:

Իսկ երկու տարի անց այդ ներկայացումը, որն ի դեպ ոչ մի կապ չուներ խորհրդային թեմատիկայի հետ, այլ զուտ ազգային ոճի արգասիք էր, արժանացավ Ստալինյան մրցանակի: Նույնիսկ այն դժնդակ տարիներին ծշմարիտ արվեստի գլուխգործոցը գնահատվեց բարձրագույն ատյանում: Իրոք որ շատ հարուստ է սարյանական ավանստիանան: Առավել ցավալի է, որ մեր օրերում, տասնյակ տարիների ընդմիջումից հետո, դիլետանտական փորձ արվեց կրկին բեմ բաժրացնել «Ալմաստը», բայց... առանց Սարյանի հանձարեղ ձևավորման և, բնականաբար, անհաջողության մատնվեց:

«Ալմաստի» շուրջ տարած երկարատև լարված աշխատանքը հյուծել էր Սարյանի առողջությունը: Նա որոշ ժամանակ անց ընկավ հիվանդանոց, ոտքերի երակների վիրահատության ենթարկվեց:

Այդ օրերին նա սկսեց գրել «Գրառումներ իմ կյանքից» գիրքը: «Ահա արդեն քանի շաբաթ հիվանդությունն ինձ զանել է անկողնում: Կյանքի անց ու դարձից կտրված՝ ես ավելի ու ավելի հաճախ սկսեցի մտքերով ընկղմվել անցյալի մեջ: Հուշերն ինձ տանում են հեռու՝ դեպի մանկությանս օրերը... Կյանքը նման է հեքիաթի: Բանականությունն ինձ հուշում է՝ կյանքը գեղեցիկ

1 Հրատարակվում է ըստ Ի.Է.Գրաբարի ֆոնդում պահպանվող ձեռագրի, ОРГТГ, Մոսկվա:

խաբկանք է», - կզոի Սարյանն իր գրառումների նախաքանում: «Գրառումների» առաջին գիրքը, որն ավարտվում է 1928 թվականով և գրված է աշակերտական տետրերի մեջ, շարադրված է հիմնականում 1939, 1940 թթ.: Այդ մասին են վկայում հեղինակի ձեռքով դրված տարեթվերը:

1940 թվականի ամռանը Սարյանը հանգստանում էր մերձմոսկովյան մշահավոր «Քարմիխա» առողջարանում, որտեղ այդ տարիներին, խորհրդային բարձրատիժան ղեկավարների հետ, հանգստանում էին նաև մշակույթի բնագավառի անվանի մարդիկ: Դա մի հազվագյուտ առիթ էր նկարչի համար «բնորոգներ» ընտրելու, այնպես որ, այստեղ ևս նա չէր բաժանվում վրձնից և ստեղծեց իր մշահավոր ժամանակակիցների՝ Վ. Կաչալովի, Գ. Ուլանովայի, Ս. Էյզենշտեյնի դիմանկարները: Սարյանն այս բնագավառում ասես շարունակում էր իր մեծ ուսուցչի՝ Վ. Սերովի ավանդույթը՝ կերտելու իր ժամանակակից մեծ արվեստագետների դիմանկարները՝ կերպարներ, որոնք տոգորված էին արվեստի արարիչ լույսով: Այս շրջանին վերաբերող իր հիշողություններում Սարյանը գրում է. «Մի անգամ, երբ Սերգեյ Էյզենշտեյնը կրկին կողքիս երևաց, ես հասկացա, որ ավելի լավ բնորոգի՝ դիմանկար ստեղծելու համար, ես չեմ գտնի: Ես սկսեցի նկարել նրա դիմանկարը: Հենց որ ձեռքս վերցրի վրձինը, ես ավելի լավ զգացի նրան և իմացա նրա մասին նույնիսկ այն, ինչի մասին մենք չէինք էլ խոսել: Իմ առջև նստած էր մի մարդ, որը ներքին տանջալից դրամա էր ապրում, ստեղծագործ մարդու դրամա: Դա խռովարարի դեմք էր»<sup>1</sup>:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, որը վաղուց արդեն սկսվել էր Եվրոպայում, 1941-ի հունիսի 22-ից ծավալվեց և ԽՍՀՄ-ի դեմ: Նկարչի կրտսեր որդին՝ Ղազարոս (Լազար) Սարյանը, որը երկու տարի արդեն ծառայում էր Կարմիր բանակում՝ Լվովից ոչ հեռու, և շուտով պետք է զորացրվեր, պատերազմի առաջին իսկ օրերից հայտնվեց ռազմաձակատի կրակային գծում: Սարյանի պատերազմական տարիների նամակները արտացոլում են միլիոնավոր մարդկանց տրամադրությունները՝ հույզերն ու տագնապները: Ավելորդ է գրել կես տարուց ավելի իր զինվոր որդուց լուր չունեցող հոր ապրումների մասին: Եվ, սակայն, ոգու արիությունը երբեք չլքեց Սարյանին: Նա մարտնչում էր վրձինը ձեռքին, աշխատում, արարում: Չափազանց հուզիչ է հոր և որդու պատերազմական շրջանի նամակագրությունը, որն, ի դեպ, հրատարակվեց առանձին գրքով Ղազարոս Սարյանի այրու՝ Արաքս Սարյանի աշխատասիրությամբ: Ահա մի հատված 1943 թ. հունիսի 28-ին որդուն գրած Սարյանի նամակից. «Միտելի Չարիկ, քեզնից նամակ ստանալով, մենք անմիջապես չփվում ենք քեզ հետ, քո հասարակ նամակներն ու խոսքերը մեզ

1 Գրառում Մ. Սարյանի արխիվից, պահվում է ՄՍՀԱ-ում:

համար անգին բաներ են, մենք սկսում ենք ուրախանալ երեխաների պես: Ռուսական երջանկություն է. ահա Ձարիկը մեզ հետ է, ի՞նչ երջանիկ ենք: Բայց նամակն ավարտվում է. և դու նորից մեզնից հեռու-հեռու ես, նորից աչքներիս առջև ռազմաճակատն է, նորից մեր հերոսական Կարմիր բանակն է, նորից մեր հարազատները, որոնք իրենց կյանքի գնով պաշտպանում են մեր հանգիստը, մեր աշխատանքը, մեր կյանքը: Երկու տարին անցավ, սկսվեց երրորդը՝ պատերազմ, պատերազմ, պատերազմ...»:

1943 թ. վերջում Սարյանն իր տիկնոջ՝ Լուսիկի հետ մեկնում է Մոսկվա: Ինչպես վերևում նշեցինք, այնտեղ՝ Արբատի փողոցի Կարմանիցկի նրբանջքում էր գտնվում նկարչի արվեստանոցը: Սարյանն այն գտնում է կողոպտված, սակայն բարեբախտաբար գողերը տարել էին միայն կենցաղային իրերը և ձեռք չէին տվել նկարչի կտավներին, ներկերին, վրձիններին: Ուրեմն կարելի էր աշխատել, իսկ աշխատանքը Սարյանի համար ամեն ինչ էր: Այնտեղ՝ Մոսկվայում, որդուն հանդիպելու հավանականությունն ավելի մեծ էր: Եվ հայր ու որդի, երկար բաժանումից հետո, հանդիպեցին 1944 թվականին, երբ Ղազարոսը եկավ Մոսկվա ծակատային իր համազոնեցի զինվորներից կազմված երաժշտական մի խմբով՝ մասնակցելու ինքնագործունեության համամիութենական մրցույթին, որտեղ նրա ղեկավարած երաժշտախումբը շահեց առաջին մրցանակը:

Սարյանը Մոսկվայում ձեռնամուխ է լինում ստեղծելու մի շարք հայ և ռուս ականավոր գործիչների դիմանկարներ: Կարծես մեծ անհատների գոյությանը էր Սարյանն արժևորում կյանքը, դարաշրջանը, պատմությունը և ապագայի համար անմահացնում իր ժամանակակից մեծերի դիմագծերը: Դրանց թվում էին Հովսեփ Օրբելին, Արամ Խաչատրյանը, Կարո Հալաբյանը, Ալեքսանդր Զիվիլեգովը, Մարիետա Շահինյանը, Սուրեն Քոչարյանը, Միխայիլ Լոգինսկին, Արամ Էֆրոսը:

1941-1945 թվականների ընթացքում Սարյանը ստեղծեց ընդհանուր թվով 322 աշխատանք, որից 133-ը գեղանկարներ էին: Պատերազմի տարիների նրա գործունեությունը նշվեց «Աշխատանքի արիության» մեդալով: Այդ շրջանի նրա ստեղծագործության ապոթեոզը դարձավ «Հայրենական Մեծ պատերազմի մասնակից հայ մարտիկներին: Ծաղիկներ» (կտ., յուղ., 196x250 ՀԱՊ) խորհրդանշային վերնագիրը կրող մեծադիր կտավը: Հայրենի դաշտերի ծաղիկների փնջերը հիշեցնում են կորուստների գնով ձեռք բերված հաղթանակի հրավառություն, և միաժամանակ, դրանք ասես ծաղիկների վերածված բազում զոհված մարտիկների հոգիներն էին...: Շուրջ յոթ տարվա բացակայությունից հետո որպես հերոս տուն վերադարձավ Սարյանի որդին՝ Ղազարոսը:

Պատերազմը ցույց տվեց թիկունքի և ռազմաճակատի միասնությունը, ցույց տվեց ժողովրդի հավատարմությունն ազգային սկզբունքներին: Կարե-

լի էր լուրջ խթան դարձնել հաղթանակը և քաղաքականորեն զարգացնել արվեստը: Մակայն հաղթանակից շատ չանցած՝ մշակույթի ասպարեզում ստալինյան վարչակարգը նոր թափով սկսեց տաղանդավոր արվեստագետների հետապնդումները: Ամհատի պաշտամունքի շատագույներին անհրաժեշտ էր վերջնականապես կոտրել ազատ մտածող ստեղծագործողների կամքը, ենթարկել նրանց ռեժիմի պահանջներին: Ինչպես միշտ, սկսվեց գրականությունից, Աննա Ախմատովա, Միխայիլ Զոլջենկո, Բորիս Պաստերնակ, Կոնստանտին Պաստուխովսկի, ապա երաժշտություն՝ Դմիտրի Շոստակովիչ, Սերգեյ Պրոկոֆև, և վերջապես կերպարվեստ: Ախմատովայի և Զոլջենկոյի դեմ «Չվեգդա» և «Լենինգրադ» ամսագրերում հրապարակվեցին զրպարտիչ հոդվածներ: Սկսվեց մի նոր արշավ, այսպես կոչված արևմտամետ, «կոսմոպոլիտ» արվեստագետների դեմ, նրանց թվում, բնականաբար, և Սարյանն էր: Այսպես կոչված «Ֆորմալիզմի և կոսմոպոլիտիզմի» դեմ ուղղված ժգանովյան տխրահռչակ քարոզչությունը հետապնդում էր ծրագիր անհնազանդներին «խեղդել ռուբլիով»:

Նրան համակում են անկումային տրամադրություններ: Հուսահատության րուպներին նա ոչնչացնում է իր վաղ շրջանի աշխատանքներից մի քանիսը: Դրանց շարքում կարող էր լինել նաև «Եգիպտական մեծ ճատյուրմորտը» (1915), սակայն այն հրաշքով փրկում է Սարյանի արվեստի երկրպագու, երիտասարդ ցկարիչ Հ. Չարդարյանը: Բայց և հենց այդ շրջանում Սարյանը ստեղծում է Ախմատովայի մեծագիր գեղանկարչական դիմանկարը: Դա նրա բողոքի յուրահատուկ քայլն էր և, իհարկե, բանաստեղծի կյանքի ամենադրամատիկ շրջանում նրան աջակցելու ձգտում:

Սարյանին խորապես ընկճում էին երկրում նոր թափ առած բռնությունները և ազնիվ արվեստագետների դեմ ուղղված հալածանքները: Նա ապրում էր ծանր հոգեվիճակ և այսպիսի տրամադրությամբ պետք է ձեռնամուխ լիներ ստեղծելու «ժողովուրդների ստալինյան բարեկամությունը» գրեթե նի խնդիրը՝ տոտալիտար ռեժիմը խորհրդանշող Մոսկվայի Խորհուրդների պալատի համար: Վերջինիս շինարարության և ներքին հարդարանքի աշխատանքների մեջ ներգրավված էին ԽՍՀՄ բոլոր կարող ուժերը՝ ժարտարապետներ, գեղանկարիչներ, քանդակագործներ: Ժողովուրդների բարեկամության գաղափարն ինքնին հոգեհարազատ էր Սարյանին մանկությունից, խնդիրն այն էր, որ կոմպոզիցիայի առանցքը պետք է կազմեր «ժողովուրդների հայր» Ստալինը: Մինչ այդ, գրեթե երկու տասնամյակ Սարյանին հաջողվել էր նրան չնկարել: Նույնիսկ 1938 թ. Գյուլատնտեսական ցուցահանդեսի հայկական տաղավարի համար ստեղծված պանոյում Սարյանը տեղ չհատկացրեց Ստալինի կերպարին: Բայց 1947-ից սկսած՝ նկարչի շուրջ ստեղծվել էր մի իրավիճակ, երբ Ստալինին պատկերելուց հրաժարվելն այլևս անհնարին էր: Արդեն

չէր անցնում նկարչի այն փաստարկը, որ նա մարդկանց նկարում է բնօրինակից, այլ ոչ թե լուսանկարով: Եվ Սարյանը նկարում է «ժողովուրդների հորն» այնպիսին, ինչպիսին իրականում նա չէր, բայց պետք է լիներ... «Նրա /Ստալինի - Ռ.Ս./ կերպարը պետք է համակված լինի անսահման սիրով և բարությամբ դեպի մարդկությունը», - կգրի նա Մոսկվայի Խորհուրդների պալատի կառուցման կազմկոմիտեին ուղղված իր նամակում:

Խլացնելով սեփական երգը՝ Սարյանը սկսում է նկարել Խորհուրդների պալատի համար «ժողովուրդների ստալինյան բարեկամությունը» մեծադիր գորելենի էքսիզը: Այս կտավի վրա նա ընդմիջումներով աշխատեց 1947-ից մինչև 1951 թվականը, յուրօրինակ ռեկորդ սահմանելով իր համար:

Սարյանական մոնումենտալ արվեստի այս եզակի ստեղծագործությունը, որի կենտրոնական մասում պատկերված է «ժողովուրդների հայրը», այսօր թե՛ պատմական, թե՛ գեղարվեստական մեծ արժեք է ներկայացնում, որպես տոտալիտար ժամանակաշրջանի մոնումենտալ արվեստի ուրույն նմուշ: Կտավի մեկ երրորդը զբաղեցնում է վերևում ծիածան կապած երկինքը, այնուհետև ծավալվում է լեռնաշղթաներով սահմանված մի վիթխարի հարթավայր՝ գյուղերով, քաղաքներով և, կենտրոնական մասում, ԽՍՀՄ մայրաքաղաք Մոսկվան: Կոմպոզիցիայի ստորին մեկ երրորդ մասում Սարյանը պատկերել է ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդների ներկայացուցիչներից հավաքված մի բազմամարդ խումբ, որի կենտրոնում Ստալինն է: Տղամարդկանց ձեռքերին՝ դրոշմեր, կանանց և երեխաների մոտ՝ բազմաթիվ ծաղկեփնջեր: Կենսախինդ ժպիտները դեմքերին այս մարդիկ իրենց պարզությամբ և բարությամբ կարծես չեզոքացնում են Ստալինի կերպարի հետ կապված բացասական զգացմունքները:

Գորելենի երկու եզրերը զարդարված են նատյուրմորտներով՝ մրգեր, բանջարեղեն, ցորենի հասկեր: Տարիներ անց Սարյանը իր այս ստեղծագործությունը չօչնչացրեց, գիտակցելով, որ գեղանկարչական առումով այն եզակի է և ուրույն հետաքրքրություն է ներկայացնում: Եվ հետո կոմպոզիցիոն խմբում պատկերված մարդկանցից շատերը նրա սիրելի հարազատներն էին. կինը՝ Լուսինը, կրտսեր քույրը՝ Կատարինեն, թոռները՝ Կատյան և Ռուբենը, հարսը՝ Գալինան, Սերոբ եղբոր աղջիկ Ուստիանեն և թոռնիկ Սվետլանան և շատ ու շատ ուրիշներ: Նկարի ձախ կողմում Սարյանը պատկերել է ինքն իրեն: Արժե՛ր արդյոք Ստալինի պատճառով ոչնչացնել այս կտավը: Ո՛չ, իհարկե. պատմությունը հնարավոր չէ խմբագրել: Երբ Սարյանին հարցնում էին, թե ինչպես եղավ, որ նա պատկերեց Ստալինին, նա պարզապես պատասխանում էր. «Ես այդ նկարում շատ մարդկանց եմ պատկերել, նրանցից մեկն էլ Ստալինն է»: «ժողովուրդների ստալինյան բարեկամություն» գորելենը այդպես էլ դուրս չեկավ Սարյանի արվեստանոցից: Այն մնաց որպես լուռ վկա

այն ամենի, ինչ վիճակվեց վերապրել մի ամբողջ երկրի ժողովրդին և նրա նկարչին:

Հոգեկան ծանր ապրումների մասին է վկայում նկարչի 1948 թ. հետևյալ գրառումը. «Ես հրաշալի գիտակցում եմ, որ ժամանակս մոտենում է ավարտին, նույնիսկ ուզում եմ հեռանալ, հանգստանալ, դառնալ հող, ծանր ու կարծր, ընդմիջտ հրաժեշտ տալով իմ ես-ին»: Դժվար է նույնիսկ պատկերացնել, որ այս տողերի հեղինակը XX դարի մեծագույն կենսասերն ու լավատես Սարյանն էր:

Մոտ երկու տարի նա նույնիսկ նամակներ չէր գրում, երկյուղելով, որ գուցե իր պատճառով կտուժեն հասցեատերերը: 1948 թ. նոյեմբերի 2-ին նկարիչ է. Եսայանին ուղղված իր նամակում նա գրում է. «Ի վերջո հայտնում եմ, որ Սարտիրոս Սարյանը կարծես թե այս անգամ էլ ողջ-առողջ տուն է վերադառնում, դուրս գալով Սոչիից նոյեմբերի 11-ին: Ի՞նչ թվում է, այս բացիկը քո տրամադրությունը չի փչացնի...»: Այնուհետև մինչև 1950 թվականի մայիսը ոչ մի նամակ, բացառություն եմ կազմում Լուսիկ Սարյանին ուղղված մի քանի նամակներ, որոնք ավելի շատ անձնական բնույթի գրություններ են:

Պատերազմից հետո Հայկական հուշարձանների պահպանության կոմիտեն վերսկսում է իր գործունեությունը: Սարյանը նորից նշանակվում է վարչության նախագահ և դժվարին պայմաններում փորձում է հունի մեջ գցել կոմիտեի որոշակի իմաստով խաթարված աշխատանքները: Այս տեսակետից քաղաքացիական արիության քայլ պիտի համարել Սարյանի որոշումը՝ նամակով դիմել Լ. Պ. Բերիային և նրանից օգնություն ակնկալել այս հարցում: Որպեսզի առավելագույնս հնարավոր լինի փրկել, պահպանել Հայոց պատմական հուշարձանները, որոնք Հայրենական պատերազմի շրջանում լրիվ աչքաթող էին արվել, 1946 թ. հունիսի 30-ի նամակում, Սարյանն առանց վարանելու, «համոզիչ կերպով խնդրում է» Բերիայից Հայաստանի հուշարձանների պահպանության կոմիտեին հատկացնել հայրենական արտադրության երկու ավտոմեքենա, իրենց անհրաժեշտ պահեստամասերով, հուշարձանների ուսումնասիրման ու պահպանությանն ուղղված աշխատանքները խթանելու նպատակով:

Ուշագրավ են նույն 1946 թ. Հոկտեմբերի 1-ին գրված Սարյանի երկու նամակները՝ Գառնիում պեղումներ կազմակերպելու, տեղանքը հնագույն բնակավայր հռչակելու և հեթանոսական տաճարը վերականգնելու մասին: Դեռևս դարասկզբին Անի կատարած իր առաջին ուղևորությունից Սարյանը մշտապես բարձրաձայնում է հայկական հուշարձանների պահպանության հարցը: Այս առաքելությամբ նա շարունակել է զբաղվել նաև խորհրդային ժամանակներում: Նա գործում է, գրում, դիմում, բողոքում՝ մշտապես իր հետաքրքրությունների կիզակետում պահելով այս կարևորագույն հարցը թե՛ որպես մեծ հեղինակություն վայելող արվեստագետ, թե՛ որպես Հնությունների պահպա-

նության կոմիտեի նախագահ /1921-1922 և 1946-1972/: Սարյանը պաշտպանում էր Գառնիի տաճարի վերականգնման ծրագիրը և փորձում համոզել Օրբելուն. «Հովսեփ Աբգարիչը դեմ է Գառնիի տաճարի վերականգնմանը: Իսկ ես կարծում եմ, եթե լավ արվի, ապա անհրաժեշտ է վերականգնել, այդ բանը համաշխարհային նշանակություն ունի: Առհասարակ, Հայաստանը համաշխարհային երկիր է, նրա մշակույթը շատ բարձր է: Ճիշտ է, այսօրվա հայերը ոչ արժան ժառանգներն են այդ ամենի» /Ռ.Դրամբյանին, 03.07.1936, Մոսկվա/: «25 տարիների ընթացքում իրագործվել է մեր պատմության իրեղեն ապացույցների պահպանումը վերջնական կործանումից: Դուք գիտեք, թե ինչքան բան արդեն անվերադարձ կործանվել է: Տգետ մարդիկ առանց խղճի խայթի ոչնչացնում են դրանք: Ի՞նչ կարելի է նրանցից սպասել: Տգիտությունը միշտ մնում է տգիտություն» / Հ. Օրբելուն, 04.09.1945, Երևան/:

Տարբեր տարիներին Սարյանը ստեղծագործական աշխատանքը համատեղել է ԽՍՀՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի, ԽՍՀՄ ճարտիչների միության, ԽՍՀՄ Գերագույն խորհրդի հասարակական գործունեության հետ: Բոլոր հնարավոր համագումարների, ժողովների, նիստերի ժամանակ ձեռքի տակ մշտապես ունենալով թուղթն ու մատիտը, նա ստեղծում է իր ժամանակակիցների դիմանկարային գծանկարներ: Դրանց վրա կարելի է կարդալ այսպիսի մակագրություններ՝ «Հայ դեպուտատների ժողովները», «Ձամձրալի է», և այլն: Այսպես են ծնվել շատ ու շատ արժեքավոր ձեպանկար-դիմանկարներ՝ Ավ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրձյան, Վ. Համբարձումյան, Ե. Շահագիզ, Ա. Ֆադեև, Կ. Սիմոնով, Ի. Էրեմբուզ, Դ. Շոտակովիչ, Վ. Մուխոմա, Պ. Կոնչալովսկի, Ա. Գերասիմով, Պ. Կուզնեցով, Լ. Բրիկ և շատ ուրիշներ:

Սարյանը մշտապես հետաքրքրվում էր Հայաստանի կերպարվեստի թանգարանի /այժմ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի/ գործունեությամբ և եթե ինչ-որ բանով կարող էր օգտակար լինել թանգարանի տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանին, ապա անում էր դա մեծագույն սիրով ու պատրաստակամությամբ: Սարյանի և Դրամբյանի նամակագրությունը արտացոլում է երկու մեծ անհատների նվիրվածությունը հայկական մշակույթին, արվեստին, թանգարանաշինության գործին: Եվ պատահական չէ, որ ինչպես Սարյանի նամակա-նու առաջին, այնպես էլ երկրորդ հատորի հիմնական հասցեատերերից մեկը Ռուբեն Դրամբյանն է: Սարյանը մշտապես հոգ է տանում հարստացնելու պատկերասրահի հավաքածուն: Ահա նա առաջարկում է Դրամբյանին՝ ձեռք բերել ճկարիչ Հմայակ Արծաթբանյանի ութ ստեղծագործություն Երևանյան պատկերասրահի համար, մի այլ նամակում հայտնում է, որ Մոսկվայում թանգարանի համար ինքը ձեռք է բերել Վ. Սուրենյանցի մի նկար, երրորդում գրում է, թե ումից կարելի է գնել Յակուլովի կամ Կուինջիի ստեղծագործությունները և այլն:

Ա. Սարյանի և Ռ. Դրամբյանի մամակագրությունը մարդկային բարձր հարաբերությունների լավագույն արտահայտություններից է. «Ինչպիսի թերություններ էլ ունենա Ձեր «Հայ գեղանկարչության արվեստի պատմություն» աշխատանքը, այն ազնիվ աշխատանք է, և դա ամենից կարևորն է, այնտեղ ոչինչ ուղղել պետք չէ... Այդ աշխատանքը, բոլոր դեպքերում, հետաքրքրություն է ներկայացնելու, և ուղղված սեկտորին նախատիքները, ուր Դուք քաղական երկար ժամանակ աշխատել եք, պետք է ցրվեն: Իսկ ի՞նչ ու Ձեզ միասին են ձեռնելու... Լ. Ի. Դուրմուշյան խոստացել է այդ նույն ժամկետում ներկայացնել նաև իր աշխատանքը: Դա հարված կլինի թշնամիներին, որոնք անձնական նպատակով և հաճույն շահի կեղծում են հայոց արվեստի պատմությունը» (01.09.1950): Այս տողերը ներկայացնում են Սարյանին նաև որպես Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի արվեստի պատմության և տեսության սեկտորի վարիչ, վկայում նրա հայացքների սկզբունքայնության մասին:

Առաջին հատորի մամակներից մեկում, որը դարձյալ ուղղված է Դրամբյանին, Սարյանը կիսվում է իր նվիրական երազանքով. «Շատ ուրախ եմ, որ երևանը կառուցվում է: Ես նույնպես երազում եմ կառուցել մի տնակ ու արվեստանոց, նույնիսկ մի առանձին փողբիկ պատկերասրահ իմ գործերի համար: /1927 թ., հունվարի 24, Փարիզ/»: Եվ արդեն 1932 թվականից այս երազանքն իրականություն է դառնում:

Կառավարության որոշմամբ Սուրբ Ձորավոր եկեղեցու հարևանությանը կառուցվում է Սարյանի համար բնակելի առանձնատուն՝ արվեստանոցով: Տան նախագծի հեղինակն էր մեծն Թամանյանը: Եվ միայն 52 տարեկան հասակում նկարիչը ստանում է իր տանն ստեղծագործելու, աշխատելու հնարավորություն:

Բայց Սարյանը ավելի հեռուն էր նայում և մտածում իր ապրած տանը կից թանգարան ստեղծելու մասին: Ահա թե ինչ ենք կարողում Մոսկվայից Լուսիկ Սարյանին 1937 թ. փետրվարի 3-ին գրած նրա մամակում. «Իհարկե, երևանյան կյանքը ինձ ավելի է դուր գալիս, ես այնտեղ ինձ ավելի լավ և հավասարակշռված եմ զգում: Եթե ինձ հաջողվի, այսպիսի պլան եմ մտածել, փող աշխատելու հնար կա, եթե ավելորդ փող ձեռքս ընկներ, Երևանում ինքս շինեի մի հատ տուն, հատուկ պլանով, որը դառնար ապագայում փողբիկ անհատական նկարների թանգարան, դա կլիներ իմ կողմից նվեր իմ երկրին, իմ ժողովրդին: Ես կարծում եմ՝ մինչև անգամ մեր իշխանությունն ինձ կօժանդակի որոշ չափով այդ գործում»: Սարյանը նախորդ տարիներից արդեն մեծ փորձ էր ձեռք բերել թանգարանաշինության գործում՝ 1920 թվականին նա կազմակերպել էր Նոր Նախիջևանի երկրագիտական թանգարանը, իսկ 1921-ին հիմնադրել Հայաստանի պետական թանգարանը: Եվ այժմ մտածում

էր երրորդ՝ իր անհատական թանգարանի ստեղծման մասին: 1967-ին նա տեսավ այդ երազանքն իրականացած և հնարավորություն ունեցավ հինգ տարի հետևել այդ նոր մշակութային օջախի կայացմանն ու զարգացմանը:

Սարյանի նամականու մի զգալի մասն ուղղված է Լուսիկ Սարյանի՝՝ նկարչի մուսային և կյանքի ընկերուհուն: Դրանք տարբեր բնույթի են՝ անձնական, գործնական, պատմողական: Այս նամակների մեջ արտացոլված ժամանակին և իրադարձություններին անդրադառնալիս մենք հաճախ ենք մեջբերումներ արել Լուսիկին ուղղված տողերից, իսկ այս հատվածը բացահայտում է կնոջ հետ ունեցած Սարյանի նամակագրության բուն էությունը. «Իմ բոլոր մտքերը անբաժանելիորեն քեզ հետ են, դու ինձ շատ ես օգնում, և ես հույս ունեմ, իմ Լուսաննա, որ մեր համատեղ կյանք-աշխատանքը կլինի է՛լ ավելի կազմակերպված» / 1934, նոյեմբերի 9-12, Աշխաբադ-Մոսկվա/: Բավական է ասել, որ իր ապագա անհատական թանգարանի տնօրենի պաշտոնում Սարյանն ուզում էր տեսնել իր սիրելի Լուսիկին. «Եկեք ամբողջ ընտանիքով ստեղծենք Սարյանական թանգարան: Դիրեկտոր եմ նշանակում կնոջս՝ Լուսիկ Ղազարոսի Սարյանին, գիտական քարտուղար՝ Սարգիս Մարտիրոսովիչին, իսկ մյուսների դերը կպարզվի գործունեության ընթացքում»: (1951, մայիսի 1, Մոսկվա):

Իր նամակներում Սարյանը բնավ չի զգուշանում քննադատել իշխանությանը և արվեստի ոլորտում գործող չինովնիկներին, այն բանի համար, որ փակուղի են մտցրել ժամանակակից արվեստը, զգել այն նատուրալիզմի և ֆոտոգրաֆիզմի գիրկը, ստեղծել հեղձուցիչ մթնոլորտ արվեստագետների համար: Նա նրանց անվանում է «որդեր», քննադատում նրանց կազմակերպած ցուցահանդեսները, անիմաստ քննարկումները և այլն: Ահա թե ինչ է գրում Սարյանը Լուսիկին 1951 թ. ապրիլի 7-ի իր նամակում. «Ինչևէ, օրերս ստացա երկու հեռագիր Մոսկվայից: Մեկը կազմկոմիտեից, որով 18-ին ինձ կանչում են Մոսկվա, կազմկոմիտեի պլենումին... Երկրորդ հեռագիրը Ակադեմիայից է, ապրիլի 19-ին կանչում են հիսուն թվի /1950/ ցուցահանդեսի քննարկմանը: Պարզ է, որ մեզանում ամեն ինչ պատրաստվում է նախօրոք, այնուհետև սկսվում է թատերական գործողությունը: Այդ ամբողջ գործի վրա բազմաթիվ մարդիկ լավ փող են շինում, բացի լավ բան անելուց ամեն ինչի ընդունակ այդ խարդախ ածպարարները կվխտեն և իրենց գործը կանեն ինչպես որդերը վերջի վրա, ինչը նրանց բազմացման համար շատ նպաստավոր միջավայր է: Նրանք մեր արվեստը զգել են ֆոտոգրաֆիզմի մեջ՝ զրկելով այն ամեն լավից, ինչի համար բոլոր ժամանակների վարպետները պայքարել են, իհարկե ծառայելով այս կամ այն գաղափարին»: Այս մեջբերման մեջ շատ հակիրճ, բայց և ամփոփ ձևով Սարյանն արտահայտում է իր ընդվզումը այն վարչակարգի դեմ, որն օգտվելով հայտնի լծակներից, ուղղորդում էր արվես-

տաղեններին և զրկելով նրանց ազատ ստեղծագործելու իրավունքից, խաթարում արվեստի բնականոն զարգացումը: Հատկանշական է, որ այս նույն նամակում Սարյանը Ջևանբուպուն է իր ազատ ստեղծագործելու կրեդոն. «Աշխատել, քայլել մեր արևի հետ, որն այնքան զեղեցիկ է նորոգում երկրագնդի կեղևը, քայլել ապագայի հավատով իրենց նոր երջանկությունը կառուցող մարդկանց հետ:» Այս նշանաբանի տակ Սարյանն ապրեց իր կյանքի դժվարին, սակայն արարումով իմաստավորված մի շրջան՝ 1929-1953 թվականները: