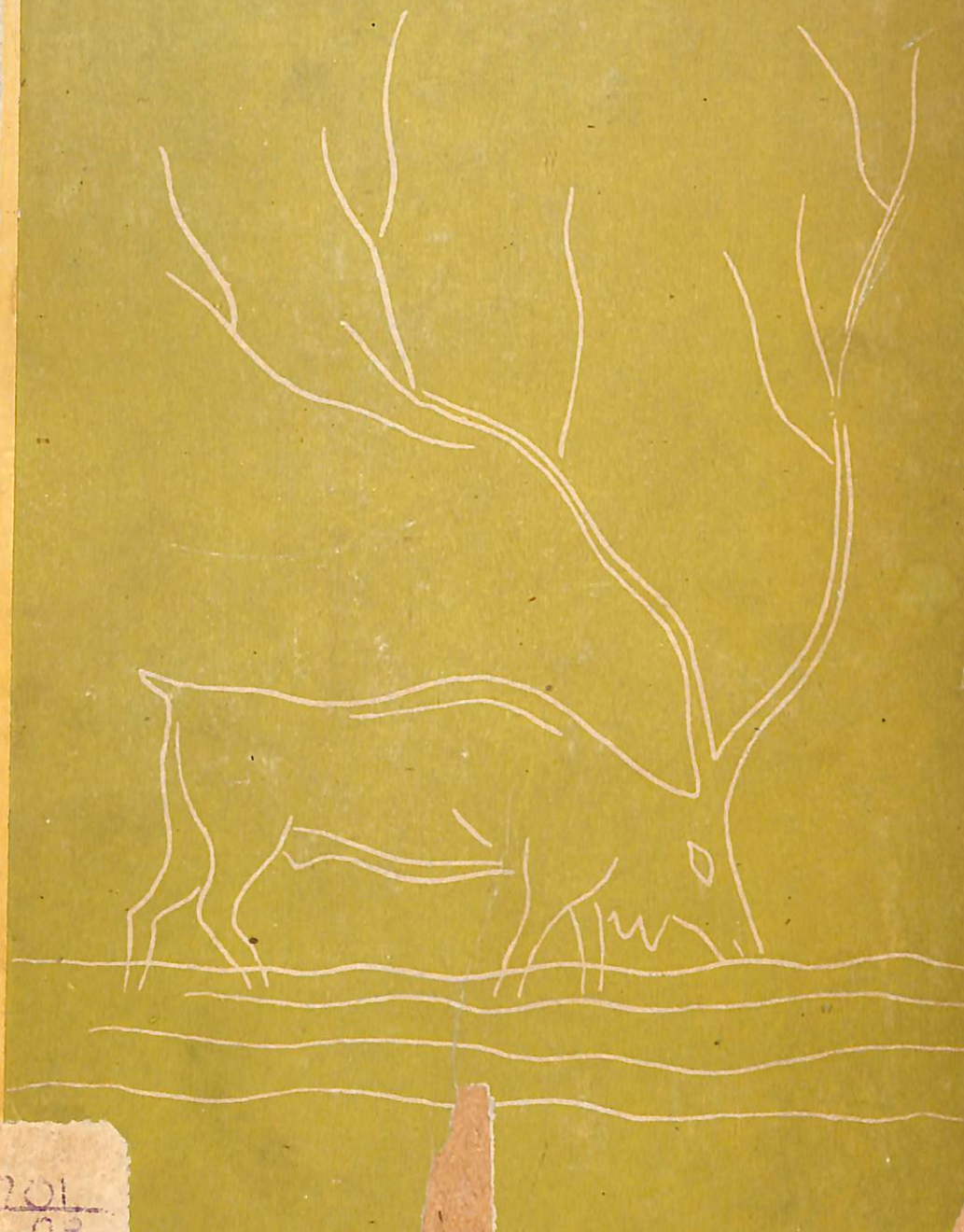
712

Վ. ՓՈՒՐԶԵ



201
-93

06.09.2013
712

Перев. **Г. Мелоян**
Редактор **Э. Чопурян**
Технический редактор **И. Карамян**
Супер, переплет и
форзац **С. Аладжаляна**

В. Фриче

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА

(на армянском языке)

Отпечатано в тип. ГИЗ Армянской ССР. Москва, Армянский пер., 2. Заказ 807. Главлит № Б—20288. Т. 3100. Сдано в наб. 27/V-36 г. Подп. к печ. 10/VII-36 г. Печ. л. 14½. В 1 п. л. 37700 печ. зн.

25 SEP 2010
701
Ф-98 ир

Վ. ՖՐԻՉԵ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՆ

1010
42390

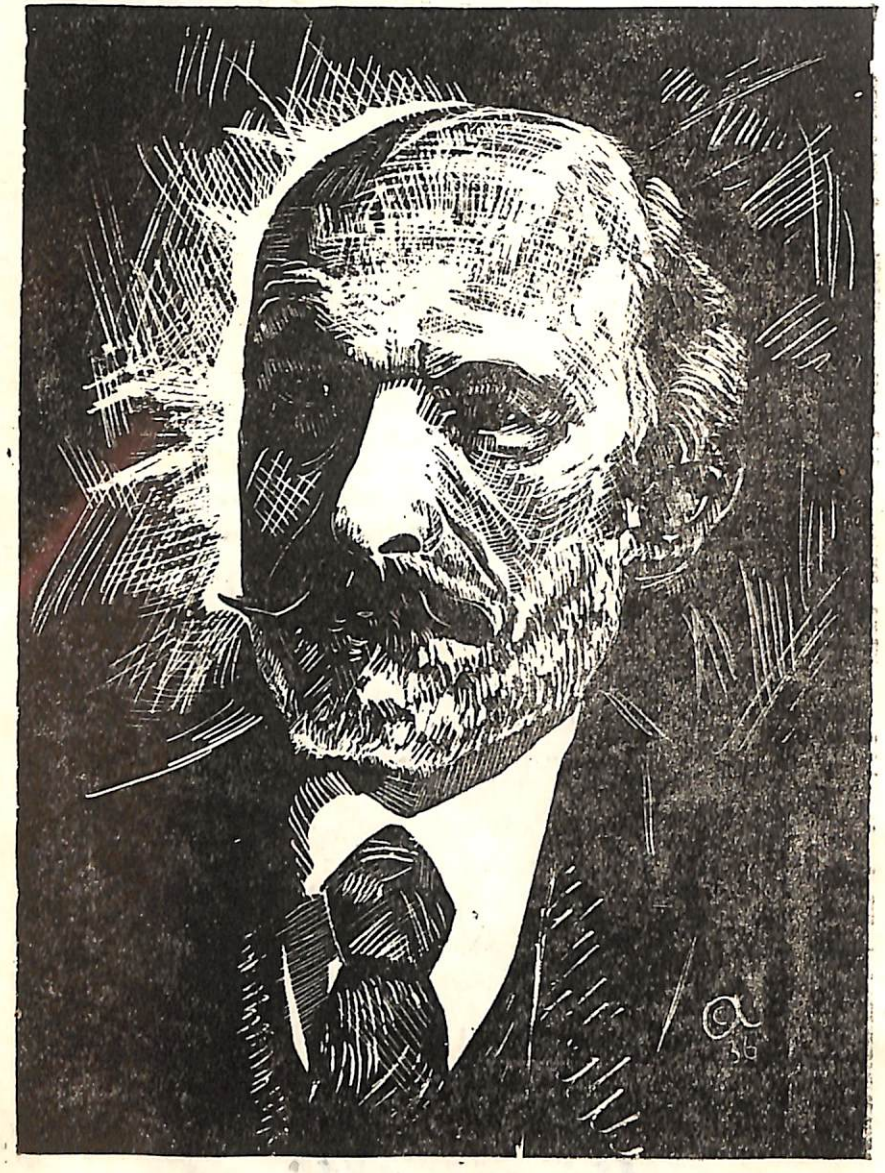
ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ
ԵՐԵՎԱՆ 1937 ՄՈՍԿՎԱ

ՊԵՏ. ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Публ. Библиотека
ՀՍԽՀ-ССР
им. А. Мясникян
Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ

Թարգմ. Գ. ՄԵԼՈՅԱՆ
Խմբագիր Ե. ՁՈՓՈՒՐՅԱՆ
Տեխն. խմբագիր Հ. ՔԱՐԱՄՅԱՆ
Սուպերը, փորգագր
և կազմը Ս. ԱԼԱՋԱԼՅԱՆԻ

Տպագրված է Հ. Ս. Խ. Հ. Պետհրատի Մոսկվայի տպարանում: Մ ո ս կ վ ա, Արմյանսկի. պեր. 2. Պատվեր № 807. Գրաւնլիավար № Б—20288. Տիրաժ 3100. Հանձնված է արտադր. 27/V 36 թ. Ստորագր. տպ. 10/VII 36 թ.: 14½ մամուլ

Պետ. Հանրային Գրադարան
Гос. Публ. Библиотека
ՀՍԽՀ-ССР
им. А. Мясникяна
Ա. Մյասնիկյանի անվան



Վ. ՖՐԻՉԵ

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Արվեստի սոցիոլոգիան պետք է՝ վերլուծելու տնտեսական հիմքի վրա կառուցված գաղափարախոսական վերնաշենքերից մեկի վերաբերյալ ընդհանրացնող նոմոթետիկական (օրինայենթադրական) դիտություն՝ ընդգրկի գեղարվեստական ստեղծագործության բոլոր տեսակները — ճարտարապետությունը, երաժշտությունը, նկարչությունը, բանաստեղծությունը, քանդակագործությունը։ Միաժամանակ պարզ է, որ բոլոր արվեստների սոցիոլոգիայի այդօրինակ համապարփակ սինթետիկ (համադրական) կառուցման համար ժամանակը դեռ չի հասել, որովհետև արվեստի սոցիոլոգիան տակավին չափազանց նորատի, ավելի ճիշտ՝ տակավին դոյություն չունեցող, տակավին նոր-նոր սկզբնավորվող դիտություն է։ Սահմանված կետանք առայժմ սահմանափակել անընդգրկելի բնագավառը, որ պետք է կազմակերպվի՝ իբրև ընդհանրացնող օրինայենթադրական դիտություն, միայն մեկ բնագավառով, այսինքն կերպարվեստի կամ տարածական արվեստների բնագավառով։ Սակայն եզական նկատառումներով սահմանված կետանք այդ բնագավառն ևս բավականաչափ սահմանափակել։ Կերպարվեստի կամ տարածական արվեստների սոցիոլոգիան՝ այդ բնագավառում պետք է սոցիոլոգիական օրինաչափությունը կատարի բնականաբար՝ բոլոր երկրներում, բոլոր ժողովուրդների մեջ, բոլոր դարերում կեղած այդ արվեստների ուսումնասիրության հիմքի վրա։ Ամենքին պարզ է առանց երկար բացատրությունների, որ այդպիսի լայն ըրվածքով կատարել նույնիսկ միայն կերպարվեստների սոցիոլոգիան ներկա-

յումս չափազանց դժվար է։ Համարձակվելով վերոշ չափով սահմանափակել վերոնվող և հաստատվող որինաչափությանն հանրանշանակությունը տարածական արվեստների ընագավառում, ստիպված եղանք սահմանափակվել միայն եվրոպական ժողովուրդների արվեստով՝ սկսած քարե դարից մինչև այսոր (հինեգիպտական արևելյան արվեստի վերոշ ներառումով)։ Բայց այդ սահմանափակ ընագավառումն էլ տարածական արվեստների բոլոր տեսակներին նվիրված չե միատեսակ ուշադրություն և տեղ։ Միանգամայն ճիշտ է Կոն-Վինների կարծիքը, թե «զարդնական արվեստները (ճարտարապետությունը, զեղարվեստի հետ կապված արհեստը) զարգանում են մարդու կյանքի հետ սերտ կապակցված և կախումն ունեն նրա (կյանքի, Գ. Մ.) պայմաններից, արտահայտում են կյանքի վոճը և դարաշրջանի վոճն ավելի անմիջականորեն, քան ազատ-ստեղծագործող արվեստները» (Кон-Винер. «История стилей»)[1]։ Այնինչ՝ հենց այդ զարդնական արվեստներին ավելի քիչ և ուշադրություն նվիրված, քան թե քանդակագործությանը և հատկապես նկարչությանը՝ իբրև առավելապես գաղափարախոսական արվեստների, գլխավորապես այն պատճառով, վոր արվեստների սոցիոլոգիային այս վորձը մենք ընդունում ենք իբրև արվեստների ընդհանուր սոցիոլոգիայի մի մասը, վորն ընդգրկում է և՛ մյուս արվեստները,—բանաստեղծությունն ու երաժշտությունը,—վորոնք, ինչպես նկարչությունն ու քանդակագործությունը, վերաբերում են հենց գաղափարախոսական կարգի արվեստներին։

Այդպիսով այն որինաչափությունը, վորի սահմանումն արվեստի ընագավառում հանդիսանում է այս գրքիս խնդիրը, վերաբերում է առայժմ գլխավորապես միայն եվրոպական ժողովուրդների գաղափարախոսական արվեստներին։ Հետագայում բնականաբար պետք կլինի լրացնել նշված էական բացերը և մոցնել, եթե հարկ լինի, համապատասխան լրացումներ, գուցե և ուղղումներ այստեղ ուրվագծված սխեմայում։

Այն դեպքերում, երբ հեղինակն ստիպված է խոսել այս կամ այն ժողովուրդների արվեստի պատմության մեջ եղած վորևե երևույթի մասին կամ տալ այս ու այն արվեստագործի

1 Կոն-Վիներ. «Ոճերի պատմությունը»։

գնուքթագիրը կամ նկարագրությունը, նա իր սեփական դատողությունից ավելի գերադասել է այդ բնագավառում հայտնի արվեստարանների, հեղինակավոր մասնագետների կարծիքներն ու խոսքերը։ Այս պատճառով էլ՝ մեջբերումների առատությունն։ Հնդինակը, մի կողմից կամեցել է պատշաճ տուրքը տալ հետազոտիչներին, վորոնք շատ են խորհել ու շատ աշխատել արվեստի հարցերի վրա, իսկ, մյուս կողմից՝ նրանց աշխատությունները փաստական տեսակետից ներկայացնում են բավականաչափ հաստատուն հիմք, վորի վրա կարելի չեր փորձել կառուցելու կերպարվեստների սոցիոլոգիայի փորձը վորպես չուր լուծմանն ապառող ավելի բարդ խնդրի մասի — ստեղծել տակավին գոյություն չունեցող սոցիոլոգիա, վորն ընդգրկի արվեստի բոլոր տեսակները։

I

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Արվեստի սոցիոլոգիայի հիմնական խնդիրն առաջին անգամ ձևակերպել է 1847 թ. բելգիացի Միքիելսը: Ստանալով բելգիական կառավարությունից հանձնարարություն՝ գրել ֆլամանդական նկարչության պատմությունը, Միքիելսը սկսեց խորհել այն հարցի մասին, թե ընդհանուր առմամբ ինչպես կառուցել արվեստի գիտական պատմությունը: Նրա համար պարզ եր, վոր արվեստի պատմությունը հարկավոր է քննել տվյալ յերկրի «քաղաքական, արդյունագործական և սոցիալական զարգացման» հետ ամենասերտ կապակցությամբ: Դրան համընթաց նրա առջև ծառացան մի շարք հարցեր, վորոնք արվեստի պատմությունը փոխադրում եյին արդեն արվեստի սոցիոլոգիայի բնագավառը: Նախքան արվեստը հասարակության հետ, արվեստի զարգացումը հասարակության զարգացման հետ կապելը, պետք է իմանալ, թե ինչպես է զարգանում ինքը՝ հասարակությունը, իսկ յեթե այդ հարցը լուծված լինի, ապա բնականաբար կծառանա մյուսը, այսինքն—«վոր արվեստը պետք է համապատասխանի մարդկային հասարակության զարգացման առանձին ժամանակաշրջաններին»: «Ահա մի շարք հարցեր,—նշում եր նա,—վորոնք կոչնեն՝ արվեստը մետաֆիզիկական բարձունքներից իջեցնելու յերկրի վրա» (տես. Плеханов. «Литературные взгляды Белинского»[1]):

---

[1] Պլեխանով. «Բելինսկու գրական հայացքները»:

Բելգիական արվեստագետի ընդգծված խոսքերն իրենց մեջ պարունակում են արվեստի սոցիոլոգիայի հիմնական խնդիրը։

Իր դրած հարցին Միքիելսը պատասխան չտվեց։ Նա կոչված եր գրելու միայն մեկ յերկրի արվեստի պատմությունը, մի պատմություն, որը նա կամենում եր կառուցել սոցիոլոգիական հիմքի վրա, բայց նույնիսկ այդ էլ չարավ։

Ստեղծել արվեստի սոցիոլոգիա, այսինքն գիտություն, որ որինաչափ կապ սահմանի արվեստի որոշ տիպերի ու որոշ հասարակական ֆորմացիաների միջև, նա քողեց ապագային։

Բելգիական գիտնականի յոթհատորանոց աշխատությունը լույս տեսավ յերկրորդ հրատարակությամբ 1863 թ.։

Յերկու տարի անց՝ Փարիզի Գեղարվեստների Ակադեմիայում Հիպոլիտ Տենը կարդում եր իր հայտնի դասընթացը, որ հետո հրատարակեց ինքը 80-ական թվականներին «Արվեստի փիլիսոփայությունը» խորագրով։

Ինչպես յերևում է տողատակի ծանոթագրություններից, Տենը գիտեր Միքիելսի աշխատությունը, թեև բնագրի մեջ նա վրչ մի անգամ հիշատակություն չի անում իր նախորդի մասին։ «Արվեստի փիլիսոփայության» հեղինակը փորձում եր, անկասկած, կառուցել իր նախորդի մտքերի վրա կերպարվեստի սոցիոլոգիան կամ ավելի ճիշտ՝ տալ արվեստի մասին այդ դեռևս գոյություն չունեցած գիտության մի քանի ցուցադրական գլուխ։ XIX դարու յերկրորդ կեսի բուրժուական պոզիտիվիզմի և դրա հետ միասին պատմական իդեալիզմի ներկայացուցիչը — Տենը — ստեղծեց արվեստի պոզիտիվա-իդեալիստական սոցիոլոգիան, որը, մի կողմից, սիրահոժար գործում և բնա-գիտական տերմիններով («միջավայր») և ձգտում և դառնալ նույնքան որյեկտիվ գիտություն, որքան իսին և, որինակ, բուսաբանությունը, և որը դրա հետ մեկտեղ խորը իդեալիստական և, «միջավայր» բնա-գիտական տերմինի տակ հասկանալով իդեա-բարոյական միջավայրը — «մտքերի ու բարքերի վիճակը», «հոգևկան ջերմությունը» ըստ ֆիզիքական ջերմության անալոգիայի. «այստեղ և (տվյալ դարաշրջանի տվյալ հասարակության համար մտքերի ու բարքերի այդ բնորոշ վիճակի մեջ) ծնացած բոլորը որոշող նախապատճառը»։ Յերեք որինակով, այսինքն՝ հին Հունաստանի, Վերածնության դարաշրջանի Իտալիայի և XVII դարու Հոլլանդիայի արվեստով, Տենը ձգտում

եր լուսաբանել յուր արվեստի սոցիոլոգիայի հիմնական որենքը, այն է՝ որ տվյալ արվեստի տիպը, բնույթը, թեմատիկան ու ձևը որինաչափորեն պայմանավորված են, մի կողմից, կլիմայով ու ցեղով, իսկ մյուս կողմից և առանձնապես տվյալ ժողովրդի մեջ իշխող «մտքերի ու բարքերի վիճակով»։ Բայց նույնիսկ յեթե Տենը բազմապատկեր իր ցուցադրական որինակների քանակը, այնուամենայնիվ նա չեր կարողանալու տալ արվեստի բուն գիտական սոցիոլոգիան, վոչ միայն այն պատճառով, որ «մտքերի ու բարքերի վիճակը» բնավ չի հանդիսանում «բոլոր ծնացածը» բացատրող ու վորոշող «նախապատճառ», այլև նրա համար, որ նա չեր կշռադատում դեռ Միքիելսի դրած հարցը, այսինքն՝ «ինչպես և զարգանում մարդկային հասարակությունը», իսկ յեթե մինչև իսկ կշռադատեր էլ այդ հարցը, ապա նա՝ վորպես պոզիտիվիստ և իդեալիստ՝ չեր կարողանալու հայտաբերել այն «նախապատճառը», վորն իրմով պայմանավորում և հասարակության զարգացումն յուր ամբողջությամբ, հետևաբար և արվեստի զարգացումը։

Արվեստի գիտական սոցիոլոգիայի կառուցման գործում նշանակալի քայլ արել են դեպի առաջ ազգագրագետները, նախնադարյան կուլտուրայի հետազոտիչները, նրանց մեջ առանձնապես Երնստ Գրոսսեն, «Происхождение искусства» [1] գրքի հեղինակը։ Տենի «Արվեստի փիլիսոփայության» թերությունները առաջանում էին նրանից, որ նա փորձում եր արվեստի սոցիոլոգիան կառուցել բարձր-քաղաքակրթված ժողովուրդների արվեստի վրա, վորովհետև կուլտուրայի բարդությունն այստեղ թույլ չի տալիս հեշտությամբ շոշափել այն բուն «նախապատճառը», վորն իրմով վորոշում է «բոլոր ծնացածը»։ «Արվեստի սոցիոլոգիան պետք է սկսի նախնադարյան տոհմերի նախնադարյան արվեստի ուսումնասիրությունից» — այսպիսին եր ազգագրագետների նշանաբանը։ Վորպորդական տոհմերի ուշադիր ուսումնասիրությունը հնարավորություն ընձեռեց հաստատելու, որ իր բոլոր եյական մանրամասնությունների մեջ արվեստը ձևակերպող հիմունքը հանդիսանում է վրչ կլիման և վրչ էլ «մտքերի վիճակը», այլ տնտեսության կազմակերպումը։ Իր «Արվեստի ծագումն» գրքի մեջ Գրոսսեն տվել է արվեստի բուն սոցիոլոգիայի նմանը, բայց

[1] Երնստ Գրոսսե. «Արվեստի ծագումն»։

այնուամենայնիվ լոկ վորսորդական տոհմերի արվեստի սոցիոլոգիան, այն էլ միայն ներկայումս գոյություն ունեցող տոհմերի, այլ վոչ քարե դարի վորսորդներինը։ Ինչպես Տենը, յեթե նույնիսկ իր տեսակետով լուսաբաներ նաև մյուս յերկրների ու դարաշրջանների արվեստը, բացի իր հետազոտածներից, այնուամենայնիվ չէր կարողանալու տալ արվեստի բուն սոցիոլոգիան, այնպես էլ Գրոսսեն, յեթե նախնադարյան տոհմերի արվեստից անցներ քաղաքակրթված ժողովուրդների արվեստին, չէր կարողանալու լրացնել Տենի թողած բացը, վորովհետև նա հավատարիմ մնաց իր տնտեսական տեսակետին միայն նախնադարյան կուլտուրայի սահմաններում։ Յեթե մարդկային զարգացման ամենացածր աստիճաններում արվեստը վորոշվում է «տնտեսության կազմակերպությամբ», ապա ավելի բարձր աստիճաններում այդ կապը, նրա կարծիքով, կտրվում է, և արվեստը պայմանավորվում է ըստ էության վոչ թե էկոնոմիկայով, այլ դեղարվեստագետի ստեղծագործական անհատականությամբ։

Միայն մարքսիստական աշխարհայացքն է տալիս հիմք այն գիտության կառուցման համար, վոր չկարողացան ստեղծել առաջավոր բուրժուական մտածողներն ու հետազոտողները այդ խնդրի կարևորության իրենց վողջ ըմբռնմամբ և այդ բարդ խնդրի իրագործման իրենց վողջ ցանկությամբ։ Մարքսիզմը ուսուցանում է, թե տնտեսության վորոշ կազմակերպություններին միշտ և ամենուրեք համապատասխանում են անխուսափելի որինաչափությամբ վորոշ հասարակական ֆորմացիաներ, իսկ այդ վերջիններին նույնքան անխուսափելիորեն, նույնքան որինաչափորեն՝ գաղափարական վերնաշենքերի վորոշ տիպեր ու ձևեր, ի թիվս վորոնց՝ և՛ արվեստներ։ Միայն կանգնելով այդպիսի տեսակետի վրա, կարելի յեր պատասխանել Միքելսի դրած հարցին. «Վո՞ր արվեստն է համապատասխանում մարդկային հասարակության զարգացման առանձին ժամանակաշրջաններին»։ Թեև այդպիսով մարքսիզմի ծագման հետ մեկտեղ ստացված էր թեորետիկական հողը, վորը հնարավորություն էր ընձեռում կառուցել արվեստի սոցիոլոգիան, բայց և այնպես մինչև այժմ այդ գիտությունը գտնվում է տակավին im Werden (լինելության մեջ)։ Միանգամայն պարզ է, վոր մարքսիզմի հիմնադիրներն Արևմուտքում նման խնդրի նվիրվել չեյին կարող։ Այդ կարող էր կատարել նրանց առաջին խոշոր ռուս

աշակերտ Պլեխանովը, վորն այնքան ջերմորեն հետաքրքրվում էր արվեստով, այնքան շատ էր մտածում նրա վրա և այնպես հաճախ գրում նրա մասին։ Բայց Պլեխանովի առջև էլ այդպիսի խնդիր ծառանալ չէր կարող։ Պատմական մատերիալիզմը նրանից առաջ դեռ վոչ վոք չի կիրառել այնպիսի գաղափարախոսական բնագավառում, վորպիսին է կերպարվեստը։ «Յեթե այդ մեթոդն արդեն կարողացավ ամրապնդվել տնտեսական ու պատմական գիտությունների բնագավառում, ապա արվեստը պահպանում էր այդ տեսակետից իր կուսական՝ անձեռնմխելիությունը։ Թվում էր, թե՝ տնտեսական հիմքից հեռու այդ գաղափարախոսական բնագավառում այդ մեթոդն ընդհանրապես կիրառելի չէ, թե՝ քաղաքակրթված ժողովուրդների արվեստը համենայն դեպս ապրում է ու զարգանում՝ տնտեսական և սոցիալական պայմաններից անկախ, իսկ յեթե կա թեկուզ մի գաղափարական բնագավառ, վորտեղ էկոնոմիկան չի հանդիսանում «բոլոր մնացածի» վորոշող «նախապատճառ», ապա այդ մեթոդն ու այդ տեսակետը ունեն արդյոք անպայման նշանակություն։ Ապացուցել, վոր տնտեսական հիմքից այնքան հեռու այդ բնագավառն էլ իր կեցության ու զարգացման մեջ ամեն կերպ պայմանավորված է սոցիալ-տնտեսական կանխորոշվածության յերկաթե անհրաժեշտությամբ, ապացուցել այդ մեթոդի կիրառելիությունն ու արդյունավետությունը բոլոր գաղափարախոսությունների, ի թիվս վորոնց նաև արվեստի համար — Պլեխանովը կարող էր դնել միայն այդ խնդիրը, և նա արվեստի վերաբերյալ իր հայտնի հոդվածներում իրագործեց այն՝ համոզեցուցիչ ու փայլուն կերպով։ Զարգացման ամենացածր աստիճաններից և մինչև մեր որերը արվեստի պատմությունից վերցրած առանձին կոնկրետ որինակներով նա անհերքելիորեն ապացուցեց արվեստի ուղղակի և անուղղակի կանխորոշվածությունը իր ստատիկ և դինամիկ գոյության մեջ տնտեսական ու սոցիալ-դասակարգային պայմաններով։ Նրա հոդվածներից յուրաքանչյուրը պարունակում էր դրա հետ միասին վոչ պակաս զուտ-սոցիոլոգիական նյութ՝ վորոշ սոցիալ-էսթետիկական որենքների ձևակերպման իմաստով, վորոնք շարունակ և անսասանորեն գործում են կյանքում և արվեստի զարգացման մեջ։ Պարունակելով վոչ պակաս սոցիոլոգիական ընդհանրացումներ, Պլեխանովի հոդվածները նույնիսկ իրենց ամբողջությամբ չեն հան-

գիտանում այնուամենայնիվ արվեստի սոցիոլոգիան։ Դրանք լոկ նյութեր են արվեստին վերաբերող նման գիտության համար։

Այն խնդիրը, որ չիրագործեց Պլեխանովը, չդրեց նույնիսկ, փորձեց լուծել Վ. Հաուզենշտայնը իր չերկու աշխատությունների մեջ. «Искусство и общество»[1] և «Опыт социологии изобразительных искусств»[2] (նրա մասին տես. Луначарский. «В. Гаузенштейн «Искусство и революция»[3] ժողովածուի մեջ և «Փորձ»-ի թարգմանության մեր առաջաբանը)։ Այստեղ, գերմանական արվեստաբանի՝ սկզբնապես ֆորմալիստի այդ չերկու աշխատություններում արված է, անկասկած, առաջին փորձը՝ կառուցել կերպարվեստների մարքսիստական սոցիոլոգիան, այլ կերպ ասած՝ տալ պատասխան այն հարցին, թե վո՞ր արվեստն է համապատասխանում մարդկային հասարակության զարգացման առանձին ժամանակաշրջաններին, կամ, ինչպես արտահայտվում է Հաուզենշտայնը, ցույց տալ, թե ինչպես են հանրային-պատմական զարգացման սանդուղքի առանձին «աստիճաններին» համապատասխանում արվեստի զարգացման որոշ «աստիճաններ» — տալ այն, ինչ նա անվանում է socialaesthetischer Stufenbau (սոցիալ-էսթետիկական զարգացման աստիճաններ, Վ. Ֆ.)։ Հաուզենշտայնը, Տենից տարբեր, մարդկային հասարակությունների պատմական զարգացումն կառուցում է ըստ տնտեսական և սոցիալ-դասակարգային հատկանիշի. վոչսորդական կենցաղը, սկզբնական հողագործությունը, ֆեոդալական տնտեսությունը բնատնտեսության հիման վրա (Եգիպտոսը, միջնադարյան հասարակությունը), բուրժուական տնտեսությունը առևտրական կապիտալիզմի հիման վրա (հին Հունաստանը, Վերածնության դարաշրջանի Իտալիան). ապա հետևում են ֆեոդալիզմից դեպի կապիտալիզմը տանող անցումային խառն հանրային-տնտեսական կազմակերպությունները (XVII-XVIII դարեր) և վերջապես ինդուստրիալիզմը։ Մարդկության հանրային-տնտեսական զարգացման այդ առանձին ժամանակաշրջաններին համապատասխանում են — ինչպես Հաուզենշտայնը ջանում է ցույց տալ «Արվեստը և հասարակությունը»

---

[1] «Արվեստը և հասարակությունը»։

[2] «Կերպարվեստների սոցիոլոգիայի փորձը»։

[3] Լունաչարսկի. «Վ. Հաուզենշտայն «Արվեստը և հեղափոխությունը»։

գրքում — մերկ մարմնի պատկերման որոշ վոճեր և դրա հետ միասին ընդհանրապես որոշ գեղարվեստական վոճեր։

Թեպետ և Հաուզենշտայնը բավական մոտեցավ արվեստի սոցիոլոգիայի կառուցման խնդրի լուծմանը, այնուամենայնիվ նրա աշխատություններն էլ չեն ներկայացնում բառի բուն իմաստով կերպարվեստների սոցիոլոգիան։ Հաուզենշտայնի չելակետ թեման — մերկ մարմնի պատկերումն («Արվեստը և հասարակությունը» գրքի մեջ) հարկադրեց նրան չափազանց նեղացնել իր խնդիրը և թողնել գրեթե առանց քննարկման վոչ միայն, օրինակ, ճարտարապետությունը, այլև լռությամբ անցնել նույնպես բազմաթիվ էական հարցերի մոտով, վորոնք վերաբերում են կերպարվեստների մյուս տեսակներին — մի բաց, վորը մինչև վորոշ աստիճան լցրացրեց նա իր «Փորձ»-ի մեջ։ Մյուս կողմից՝ նրա հետազոտությունը — «Արվեստը և հասարակությունը», վոր վերամշակել է նա «Մերկություն արվեստի մեջ» սկզբնական պատմա-գեղագիտական վոչ մեծ գրքից, պահպանում է անգամ իր վերամշակված ու ընդլայնված ձևով առավելապես պատմականության (историзм), քան սոցիոլոգիայի դրոշմը, ներկայացնելով ավելի շուտ գեղարվեստական վոճերի սոցիոլոգորեն-կառուցված պատմություն։ Ճիշտ է, Հաուզենշտայնը բոլոր հանրային-տնտեսական ֆորմացիաները հանգեցնում է «չերկու հիմնական տիպի». «օրգանական» հասարակությունների ու «անհատապաշտական» հասարակությունների, և դրա համապատասխան էլ արվեստի բոլոր տիպերը՝ չերկու հիմնական տիպի — կրոնա-հուշարձանայինի և ապաշխարտավորված-ռեալիստականի։ Այնուամենայնիվ այդ սոցիոլոգիական ընդհանրացումն էս լուծված է նրա կողմից մի պրոբլեմի, այսինքն՝ վոճի սովորական պատմական քննարկման մեջ

Այդպես՝ առաջվա նման իր լուծմանն է սպասում արվեստի սոցիոլոգիայի կառուցման խնդիրը։

Ընթերցողի ուշադրությանն առաջարկված գրքույկս նույնպես մի «փորձ» է միայն, լոկ մի փորձ՝ նշելու արվեստի վերաբերյալ այդ տակավին գոյություն չունեցող գիտության բովանդակությունը։

Մեր նպատակն է պատասխանել Միքիել'սի չերբեմն դրած հարցին. «վո՞ր արվեստն է համապատասխանում մարդկային հասարակության զարգացման պատմության առանձին ժամանակաշրջան-

ներին»։ Սակայն մենք խստորեն չենք հետևում պատմական տեսակետին, որը կպարտավորեցներ բացատրել, թե վեր արվեստն է որինաչափորեն համապատասխանում առանձին, միմյանց փոխարինող հանրային-տնտեսական ֆորմացիաներին, որոնց մեծ մասը կրկնվում էր մարդկության զարգացման ընթացքում—վորսորդական հասարակակարգը քարե դարում և Աֆրիկայի ու Ավրոպրալիայի ժամանակակից վորսորդների մոտ, սկզբնական հողագործությունը նեոլիթում (նորաքարյան դարաշրջանում) և ժամանակակից «վայրենիների» մոտ, ֆեոդալա-հողագործա-քրմական հասարակական կազմակերպությունը Եգիպտոսում, հին Հունաստանում, միջնադարյան Արևմուտքում, արտոյուտիստական հասարակությունները հելլենականության դարաշրջանում, Ցեզրոպայում՝ XVI, XVII, XVIII դարերին, վերջապես բուրժուական հասարակությունը դասական ժամանակաշրջանի Հունաստանում, Իտալիայում և Նիդերլանդիայում՝ XV—XVIII դարերին, Ցեզրոպայում XIX դարի յերկրորդ կեսին։ Վորովհետև միատեսակ կամ համանման հանրային-տնտեսական կազմակերպությունները պետք և ծնեն արվեստի միատեսակ կամ համանման տիպեր, ապա այդ կրկնվող հանրային-տնտեսական կազմակերպություններն էլ մենք քննարկում ենք միաժամանակ, չնայելով այն հանգամանքին, վոր նրանք բաժանված են աշխարհագրական պայմաններով և ժամանակագրական թվականներով։ Այդպիսի քննարկման միջոցին հեշտ և հաստատել վորոշ գեղարվեստական տիպերի, ժանրերի, թեմաների, վոճերի կրկնելիությունը՝ շնորհիվ միատեսակ կամ նման հասարակական պայմանների առկայության։ Քննարկելով մարդկության պատմության մեջ այդ բազմիցս կրկնված հասարակական ֆորմացիաների արվեստը, մենք, այնուամենայնիվ, յուրաքանչյուր առանձին դեպքում չենք լուսաբանում նույն ինքն արվեստը իր բոլոր կողմերով, իր բոլոր արտահայտություններով, այլ յելնում նրա առանձին կողմերից՝ ցույց տալու համար, թե նրանք ինչ արտահայտություն և լուծումն են ստացել հասարակական զարգացման տարբեր աստիճանների վրա։ Սկզբում փորձ և արվում ցույց տալու, թե ինչպես հասարակական եվոլյուցիայի տարբեր աստիճաններում մի ինչ-վոր ձևով փոփոխվել և արվեստի սոցիալական ֆունկցիան, մնալով ըստ էության միշտ նույնը՝ վորպես սոցիալական պսիխիկայի և սոցիալական կյանքի կազ-

մակերպման մի ինչ-վոր միջոց։ Այնուհետև հաստատվում է, թե ինչպես հասարակական զարգացման տարբեր աստիճաններում փոփոխվում էր տնտեսության իշխող ձևերից կախումն ունեցող գեղարվեստական արտադրության ձևն ու դրա հետ միասին՝ գեղարվեստական արժեքները արտադրողների դրությունը։ Այնուհետև դրվում է արվեստի ծագման ու անկման պրոցեսի որինաչափ ընթացքին վերաբերող հարցը վողջ պատմության ընթացքում, այն հարցը, վոր դրել էր առաջին անգամ աբբա Դյուբոն դեռ XVIII դարում։ Հաջորդ յերկու գլուխները լուսաբանում են արվեստի յերկու հիմնական տեսակների՝ համադրական-հուշարձանային (синтетически-монументальный) արվեստի և այդ համադրության անկման վերաբերյալ հարցն ու վերջինիս կապակցությամբ վորոշ ժամանակաշրջաններում պլաստիկ արվեստներից մի առաջ, այլ ժամանակաշրջաններում — մյուսների գերակշռության հարցը։ Այնուհետև նրանց սոցիալական պայմանավորվածության մեջ քննարկված և յերկու հիմնական վոճ ճարտարապետության մեջ (կոնստրուկտիվ ու տեստրուկտիվ), նկարչության յերկու հիմնական տիպ (գծային ու յերանգային) և յերկու հիմնական վոճ նկարչության ու քանդակագործության մեջ (իդեալիստական ու ռեալիստական)։ Մի շարք գլուխներ նվիրված են այնուհետև արվեստի թեմատիկային, ժանրերին ու պրոբլեմներին (գազանը, բույսը, մարդը և իրը արվեստի մեջ. աշխատավոր մարդը արվեստի մեջ, յերեխան արվեստի մեջ. մերկ մարմնի պատկերը. կենդանագիր պատկերի ժանրը. կրոնական ու կենցաղային ժանրը. պեյզաժ և նատյուրմորտ. շարժումը, հեռանկարը և լույսը արվեստի մեջ)։ Հաջորդ գլուխը փորձում է նշել ներկի յերանգների ու գամմաների[1] սոցիոլոգիան արվեստի մեջ։

Ցեթե այդ բոլոր գլուխները լուսաբանում են արվեստի վորոշ տարրերի ու վորոշ հասարակական կազմակերպության միջև յեղած կապը, ապա ստիպված յեղանք տվյալ հասարակական կազմակերպության սահմաններում բնականաբար առանձին քննարկելու դասակարգային կուլտ և դասակարգային ասսիմիլացիայի պրոցեսը, վորն անդրադարձած է արվեստի ձևերի մեջ։ Վերջապես՝ վերջին գլուխը համառոտակի նշում է, թե վեր արվեստը

1 Ցելևջ։

պետք է համապատասխանի ինդուստրիալիզմի, մեքենային կապիտալիզմի զարգացմանին՝ նրա անցման մեջ դեպի սոցիալիզմը, այսինքն՝ դեպ այնպիսի հասարակական ֆորմացիան, որն առաջին անգամն է յերևան գալիս մարդկության պատմության մեջ և որի հետ միասին սկսվում է բոլորովին նոր եջ արվեստի պատմության մեջ։

II

ԱՐՎԵՍՏԻ ԾԱԳՈՒՄԸ

Լաստիկական արվեստը — նկարչությունը և քանդակագործությունը — ծագել է այն հեռավոր զարգացման մեջ, որը հայտնի չէ քարե դար անունով։ Քարե դարի հնագույն շերտը—եոլիթը,—մեզ քիչ է հայտնի։ Տակավին չկար մարդը, գոյություն է ունեցել թերևս մարդանման կապիկը — pithecantropos erectus-ը։ Հայտնի ժամանակաշրջանը—արխեոլիթը—հավերժացած է մարդու, այսպես կոչված հեյդելբերգյան մարդու տիպին մոտ եյակի հայտնությամբ — homo heidelbergensis *(այն տեղի անունով, ուր գտնված են յեղել նրա վոսկորները)*։ Գոյության համար իր մղած կռվի մեջ այդ «մարդն» օգտվում եր հասարակ քարի կտորներից, որոնք վոչ մի մշակման չեյին յենթարկված։ Արխեոլիթին հաջորդեց մեզոլիթի (միջնաքարի) ժամանակաշրջանը (ըստ Վ. Ա. Գորոդցովի, ըստ Մորտիլյեյի՝ դա արխեոլիթի վերջին փուլն է)։ Հեյդելբերգյան մարդու տեղը բռնում է մարդուն ել ավելի մոտ նոր տիպը՝ նեանդերթալյան մարդը — homo neandertalensis։ Իր նախորդից տարբեր՝ նա սկսում է մշակել գոյության համար իր մղած կռվի գործիքները, վորպիսիք հանդիսանում եյին՝ առաջվա նման՝ քարի կտորներ։ Մշակումն, իհարկե, խիստ պրիմիտիվ է։ Այնուամենայնիվ գործիքներին հետզհետե տրվում է վորոշ ձև՝ նշի ձև։ Այլ խոսքով՝ աշխատանքի պրոցեսում ծնունդ է առնում ձևի ինչ-վոր զգացում։ Ձևի այդ զգացումը վորքան նրբանում ու զարգանում է քարի հետզհետե աճող մշակման չափով, այնքան

ել նա հասնում է նշանակալի ինտենսիվության քարե դարի—պալեոլիթ—հաջորդ ժամանակաշրջանում։ Ինչպես և նախորդ դարաշրջանները, պալեոլիթը բաժանվում է—ըստ գործիքների տեխնիկայի զարգացման—վաղ, միջին և ուշ ժամանակաշրջանների։ Այդ ժամանակաշրջաններից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է հետզհետե բարձրացող վորոշ «կուլտուրա», վորն ստացել է իր անունը այն տեղից Ֆրանսիայում, ուր գտնված են յեղել նրա (կուլտուրայի, Գ. Մ.) նյութական մնացորդները։ Քարե դարի վաղ ժամանակաշրջանը կոչվում է Որինյակ դարաշրջան, միջինը՝ Սոլյուտրե դարաշրջան, ուշը՝ Մադլեն դարաշրջան։ «Նեանդերթալյան մարդուն» փոխարինում է այժմ homo sapiens մարդը։ Այդ մարդուն մենտից էլ սկսվում է մարդկության պատմությունը (ավելի ճիշտ՝ մարդկության մինչպատմական պատմությունը)։ Որինյակի, Սոլյուտրեյի և Մադլենի մարդն ապրում էր վորսորդությամբ։ Ընթանալով իր նախորդի հետքերով, նա շարունակում էր էլ ավելի ինտենսիվ մշակել քարեն, իսկ հետո նաև վոսկրե գործիքները, վորոնց ձևը հետզհետե նրբանում էր. Սոլյուտրե և Մադլեն դարաշրջանում արդեն ստեղծվում են «զրավիչ տեսքով յեռաժանիները, նետերի սայրեր, հերունները՝ ճոխ զարդարված կոթերով» և այլն։ Ձեվ հենց այդ դարաշրջանում, գլխավորապես Մադլեն դարաշրջանում, յերբ գործիքների մշակման զարգացած տեխնիկայի ազդեցության տակ ձևի զգացումը վորսորդ-մադլենցու մոտ հասավ նշանակալի բարձրության և ինտենսիվության, ծաղկում է իր ռեալիստական կատարելությամբ հրաշալի պլաստիկական արվեստը (վոր պատկերում է կենդանիները), գեղեցիկ նկարներ քարանձավների պատերին, նկարներ, փորագրված քարի կտորի, յեղջերվի յերկյուրի կամ վոսկրի վրա։

Այդպիսով պլաստիկական արվեստը—նկարչությունը, քանդակագործությունը — ծնվեց աշխատանքի գործիքների մշակման տեխնիկայի կարևոր բարձրության հասնելուց հետո միայն, և տեխնիկական աշխատանքի պրոցեսում քարե դարի վորսորդի պսիխիկայի մեջ տեղ բռնած (գծային) ձևի զգացումից հետո միայն, վորից դուրս աննշարին և վորևե պլաստիկական արվեստ։ Ձևի այդ զգացումը ծնվել և նախնադարյան վորսորդի մեջ այնուամենայնիվ վոչ միայն գործիքների տեխնիկական մշակման՝ այդ զգացումի համար պսիխո-ֆիզիոլոգիական հող նախապատրաստելուց

հետո, այլև շնորհիվ այդ տեխնիկական աշխատանքի, վորպես նրա (աշխատանքի, Գ. Մ.) հետևանք, պատճառականորեն նրանով (աշխատանքով, Գ. Մ.) պայմանավորված։

Յուր տեսակի մեջ հրաշալի քարանձավային նկարչության և վոսկրային քանդակագործության ձևով յերևան գալուց առաջ, դեղարվեստական ձևի զգացումը արտահայտվել է անհամեմատ ավելի համեստ, այսինքն այն պրիմիտիվ զարդերի ձևով, վոր քարե դարի վորսորդը գծում էր իր գործիքի կամ քարի ու վոսկրի վրա։ Այդ կանոնավոր կերպով կրկնված, ռիթմիկորեն դասավորված առարկաներն ու գծերը չեն ունեցել վոչ մի գործնական դեր։ Դրանք գործիքը չեյին դարձնում իր դերին համապատասխանող։ Դրանք զարդեր եյին — դեղարվեստական զարդեր։ Այդ գծային ռիթմը կամ գծերի այդ ռիթմիկան ծնվել է ռիթմիկորեն-կանոնավոր կերպով կրկնված այն ձևքի շարժուձևերի պրոցեսում, վոր անում էր վորսորդը քարի մշակման ժամանակ։

Շեղակի հարվածների միջոցով կայծաքարե քերիչի յերկար ծայրի մշակումը պետք է անհրաժեշտորեն—ձևի զգացման զարթնումից հետո — առաջացներ ցանկություն՝ ավելի համաչափության տալ առանձին խորդուբորդություններին։ Այստեղից էլ ըստինքյան բղխում է ռիթմային դասավորման ստեղծումն։ Ինչպես ամեն մի կանոնավորություն, այնպես էլ այդ ռիթմը պետք է հեշտությամբ դրոշմվեր հիշողության մեջ։ Ձևի խիստ զարգացած զգացումը շատ արագ բարձրացրեց ռիթմային դասավորությունը (որնամենտալ) իդեալի, վորը ծառացել էր վորսորդի առջև քարի մշակման միջոցին, և այն շատ շուտով փոխադրվեց վոսկրի մշակման վրա» (Ֆերվորն, «Հոդվածներ»)։ Ցեթե թույլատրելի յե տեսնել ձևի զգացումով ամրապնդված այդ գծային ռիթմիկայի մեջ պլաստիկական արվեստների սկիզբն ու ակունքը, ապա հենց այդ գծային ռիթմիկան (կամ յերկրաչափական որնամենտը) վոչ այլ ինչ էր, բայց յեթե ռիթմական աշխատանքային շարժուձևերի կրկնություն, շարժուձևերի, վորոնք կատարվում եյին գործիքների տեխնիկական մշակման ժամանակ, սակայն առանց իրենց գործնական իմաստի։ Այլ խոսքով՝ պլաստիկական արվեստը ծնունդ է առել տեխնիկա-արտադրական ռիթմերի խաղից (ինչպես բանաստեղծությունն ու յերաժշտությունը ծնունդ են առել աշխատանքից անջատված աշխատանքային ռիթմերից)։

Արվեստն իր սկզբնավորության մեջ չեղել է ոչ այլ ինչ, բայց եթե աշխատանքի գործնականորեն աննպատակ կրկնություն—խաղի վերածված աշխատանք։

Աշխատանքի յուրաքանչյուր նոր գործիք, առանձնապես դա յության կռվի յուրաքանչյուր նոր կատարելագործված գործիք, համակում էր քարե դարի վորսորդին կայտառության զգացումով, աճող անվտանգության զգացումով, բնության վրա իշխելու զգացումով։ Արտադրության յուրաքանչյուր նոր այդպիսի գործիք իրմով ասես թե հավերժացնում էր նոր շանսը հաղթանակի վերաբերմամբ, այստեղից էլ առաջանում էր նախնադարյան վորսորդի բարձրացած տրամադրությունը։ Ստացվում էր հոգեկան ուժերի վորոշ ավելցուկ, հոգեկան յեռանդ, վորը պետք չէր գոյության համար մղվող անմիջական կռվի համար, և յեռանդն, ուժի այդ ավելցուկն արտահայտվում էր աշխատանքի արդեն գործնականապես աննպատակ պրոցեսսը կրկնելու ձգտումով, ըստ վորում՝ աշխատանքի պրոցեսսում ծնված ռիթմի ու ձևի զգացումները հուշում էին գծերի գիտակցական ռիթմականացումը։ Հյորնեսը պատկերավոր ձևով այդ միտքը արտահայտել է այսպես։ Նախնադարյան վորսորդը, ստեղծելով կյանքի համար մղվող կռվի հետզհետե նոր, հետզհետե ավելի կատարելագործված զենքեր, այդպիսով ասես վանում էր Թշնամու—բնության—հարձակումն իր վրա և Թշնամու վերաբերմամբ հնարավոր հաղթանակի գիտակցությունից առաջացած հավելյալ ուրախ զգացմունքի մեջ՝ այդ զենքի վրա մատներով կատարում էր հետո հաղթական պար, շարունակելով ռիթմական աշխատանքային շարժումները՝ առանց արդեն վորևե գործնական դերի։ Գծային ռիթմական որնամենտը — պլաստիկական զեղարվեստի այդ ակունքը—կազմում է հենց այն հաղթական պարը, վոր կատարում էր նա աշխատանքի գործիքի՝ վորպես կռվով ձեռք բերված մի ինչ-վոր դաշտի վրա (Hoerness. «Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa»[1])։

Իբրև վերն ասածը պարզաբանող անալոգիա՝ կարելի է նշել այն փաստը, վոր ներկայումս Աֆրիկայում ապրող և քաղաքակրթության ցածր աստիճանի վրա կանգնած մի քանի տոհմեր, դաշտային աշխատանքներից վերադառնալով տուն, ուր նրանց

[1] Հյորնես. «Կերպարվեստի նախնական պատմությունը Ցեվրոպայում»։

ապասում է ընթրիքը, դյուղին մոտենալիս սկսում են պարել՝ ընթրիքը պատրաստելուց հետո իրենց մոտ յեկո դարձող կանանց հետ միասին, կրկնելով, բայց արդեն գործնականապես աննպատակ այն ռիթմական շարժումները, վոր նրանք անում էին առաջ՝ աշխատանքի ժամանակ — այստեղ նույնպես աշխատանքը փոխվում է խաղի և արվեստի (Бюхер. «Работа и ритм»[1]).

Պլաստիկական արվեստի, ինչպես և առհասարակ ամեն մի արվեստի, հիմքը կազմում է այդպիսով ռիթմի զգացումը, վոր ծնվել է աշխատանքի ժամանակ, ծնվել է աշխատանքից։ Ռիթմի վրա յեն խարսխված վոչ միայն նկարչությունն ու քանդակագործությունը, այլև ճարտարապետությունը (տես. Гинзбург. «Ритм в архитектуре»[2]). Ռիթմը մի կողմից՝ ինչ-վոր խիստ հասկանալի ու մոտ բան և նույնիսկ քաղաքակրթության ցածր աստիճանների վրա կանգնած մարդուն, վորովհետև ռիթմը կա ամենուրեք. բնության մեջ, ուր, կանոնավորապես հաջորդելով միմյանց, հայտնվում ու չքանում են լուսատուները, բերելով իրենց հետ ցերեկ և գիշեր, ռիթմիկորեն կանոնավորապես վրա յեն տալիս ու փախչում ալիքները. ռիթմը կա թե մարդկային մարմնի կազմվածքում (ձեռների ու վոտների մատները) և թե օրգանիզմի աշխատանքի մեջ (արյան շրջանառությունը, շնչառությունը)։ Իսկ մյուս կողմից՝ ռիթմն իր մեջ ունի ինչ-վոր խորհրդավոր բան։ Նա հարկադրում է մարդուն անհաղթահարելի ուժով։ Նրանում կա — ինչպես արտահայտվել է Գյոթեն—«ինչ-վոր կախարդական բան»։ Հայտնի յե պարի ռիթմի հարկադրական ուժը։ Միջնադարյան մի ժամանակագրություն պատմում է, թե ինչպես մի անգամ ֆեոդալը պարում էր գեղջկուհու հետ և ակամա սկսեցին միանալ նրանց հետզհետե նոր զույգեր, այնպես վոր վերջի վերջո պարն ընդգրկեց ամբողջ Ֆրեյբերգ շրջանը Շվեյցարիայում (Gross. «Die Spiele. der Menschen»[3])։ Պակաս հայտնի չե նաև յերաժշտական-բանավոր ռիթմի հարկադրական ուժը, վոր պատկերավոր կերպով արտահայտված է Որֆեյի և Արիոնի մասին հունական լեգենդների մեջ, վորոնք կախարդում էին իրենց յերգով թե գազաններին, թե տարերքին,

1 Բյուխեր. «Աշխատանքը և ռիթմը»։
2 Գինզբուրգ. «Ռիթմը ճարտարապետության մեջ»։
3 Գրոսս. «Մարդկանց խաղերը»։

կամ ֆիննական Կալեվալի մեջ, վորտեղ հին յերգիչ Վեյնեմեյնենը հմայում է յերգով վոչ միայն զազաններին, այլև աստվածներին։

«Ռիթմը հարկադրանք է,— նկատել է Նիցշեն («Բանաստեղծության ծագումն»).— նա ծնում է անհաղթահարելի ցանկություն՝ դիջել, համաձայնել, անել միևնույնը. վոչ միայն վոտները, այլև ինքը հոգին շարժվում է տաքտի (չափի) հետ։ Հավանորեն — դատում եր մարդը — և՛ աստվածների հոգին։ Դրա համար էլ նրանց աշխատում էին տիրանալ ռիթմով և այդ կերպ իշխել նրանց վրա»։

Նույն այդ «կախարդական», հարկադրական բնույթը հատուկ է և՛ այն գծային ռիթմին, վորը ծնվելով՝ ինչպես ամեն մի ռիթմ՝ աշխատանքից, հետո ապաշերտավորվելով այդ աշխատանքից, կազմեց պլաստիկական արվեստի հիմքը։ Պլաստիկական արվեստը տոգորող և կազմակերպող հենց այդ ռիթմն էլ թույլ տավ նրան (արվեստին, Գ. Մ.) հասարակական զարգացման բոլոր աստիճանների վրա գտնվող մարդկության հասարակական կյանքում կատարելու իր (պլաստիկական արվեստի, Գ. Մ.) հասարակական ֆունկցիան, ծառայելով վորպես ուրույն միջոց հարկադրանքի՝ ուղղված կամ հենց բնության, կամ աստվածների, կամ էլ հասարակական մարդու պսիխիկայի դեմ։

III

ԱՐՎԵՍՏԻ ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ՖՈՒՆԿՑԻԱՆ

Երպարվեստը — ինչպես և ամեն մի արվեստ — կատարում է վորոշ սոցիալական ֆունկցիա։ Պատկերների միջոցով ներգործելով զգացմունքների ու յերևակայության վրա, իսկ դրանց միջոցով նաև անհատի մտքի վրա, նա (արվեստը, Գ. Մ.) կազմակերպում, կարգավորում, ուղղություն է տալիս զգացմունքներին ու յերևակայությանը հոգուտ հասարակական կոլլեկտիվի կամ այդ կոլլեկտիվի այս կամ այն մասի, այսինքն տվյալ հասարակության այս կամ այն դասակարգի, յեթե նա (հասարակությունը, Գ. Մ.) ապաշերտավորվել, վեր է ածվել դասակարգերի։ Տվյալ սահմանումը վերաբերում է սակայն գլխավորապես այն կերպարվեստներին, վորոնք այդ խնդիրն ավելի հեշտ են կարողանում իրագործել—նկարչությանը և քանդակագործությանը, այսինքն գաղափարախոսական կարգի արվեստներին։ Այսպես կոչված գործնական արվեստները—ճարտարապետությունը և գեղարվեստի հետ կապված արհեստը կամ գեղարվեստական արդյունագործության առարկաները, իրրև անմիջապես գործնական, ուտիլիտար առաջադրություն կատարողներ—հանդիսանում են առավելապես նյութական-կենցաղային կյանքի կազմակերպման միջոցներ։ Հասարակական զարգացման ամենացածր աստիճաններում քանդակագործությունն ու նկարչությունը նշանակալի չափով ծառայում էին հենց այդպիսի անմիջապես-գործնական նպատակների։ Նկարչական կամ քանդակագործական պատկերը վորոշ կապ սահմանելու միջոց եր խմբի

կամ կոլեկտիվի անդամների միջև, փոխարինելով մեր գրությանը: Նկարչական պատկերներից ել, ինչպես հայտնի յե, առաջացել են գրությունները (Կրետեյում, Յեգիպտոսում և այլն)։ Քարե դարից հասել է մեզ ինչ-որ «նկար» քարայրի պատին։ Վերևը մի զույգ բիզոն, ներքևը՝ զանազան, ոչ բոլորովին պարզ առարկաներ (որսորդական խմբապետերի գավազաններ), ել ավելի ներքևը՝ շատ ձկներ, որոնք մատնանշում են վերը՝ կենդանիների ուղղությամբ, բոլորովին ներքևը, դարձյալ զանազան նշաններ։ Դա յեղել է բացահայտորեն ինչ-որ ծանուցում առաջիկա որսորդական արշավանքի մասին։ Ճիշտ այդպես ել ներկայումս հյուսիս-ամերիկյան որևե հնդիկ՝ ծովային առյուծներ որսալու գնալիս՝ ամրացնում է խրճիթին տախտակի կտոր, որի վրա նկարի միջոցով հաղորդում է, թե ուր գնաց, որքան ժամանակով, ինչու և յերբ է վերադառնալու։ Հասարակական զարգացման ամենացածր աստիճանում նկարչական կամ քանդակագործական պատկերը ծառայում է ոչ միայն փոխարինելու գրությանը, հեռագրին, պատի լրագրին, այլև միջոց՝ տպավորելու տվյալ խմբի կամ տոհմի համար կարևոր «պատմական» դեպքը։ Նոր Գվինեայում իր կատարած ճանապարհորդությունների նկարագրության մեջ Միկլուխա-Մակլայը պատմում է, թե ինչպես ինքը խնջույքի յե հրավիրված յեղել վայրենիների կողմից յերկու մակույկ թողարկելու դեպքի առթիվ և թե ինչպես ճաշը վերջացնելու մոտերքը՝ մասնակցողներից մեկը քաշվեց մի կողմ և սկսեց փորագրել գերանի վրա զանազան պատկերներ — մեր ճանապարհորդին ոչ այնքան հասկանալի առարկաներ. նրան բացատրեցին, թե գերանի վրա կերպավորված են՝ յերկու մակույկը, ճաշին տրված վեց ափսեն, ճաշի համար մորթված խոզը և այլն։ Այդ բացատրությունից հետո նրա համար պարզվեց, որ Գվինեայի այլ վայրերում իր տեսած հենց այդպիսի՝ իրեն ոչ այնքան հասկանալի կերպավորումները բացահայտորեն ծառայել են միջոց՝ տպավորելու վայրենու համար այս կամ այն կարևոր ու հետաքրքիր դեպքերը։

«Յեթե մի կողմ թողնենք մի քանի տարածական արվեստների զուտ գործնական ֆունկցիան և կանգ առնենք պլաստիկական արվեստների միայն ավելի գաղափարախոսական տեսակների վրա, ապա դրանք՝ հասարակական զարգացման տարբեր աստիճաններում կախման մեջ գտնվելով հասարակական կարիքներից և

հասարակական զարգացման տվյալ մակարդակին համապատասխանող աշխարհայացքի ձևից՝ կատարում են փոքր ինչ տարբեր ֆունկցիաներ։

Մարդկությունն սկսել է իր պատմությունը, հայթայթելով յուր սնունդը որսորդությամբ։ Որսորդական խմբի մեջ արվեստը ոչ այլ ինչ եր, բայց յեթե կախարդական գործողություն, կամ մոգություն։ Կերպարվեստը — նկարչությունը, մասամբ և քանդակագործությունը — յերևան է գալիս քարե դարում, նրա այն ժամանակաշրջանում, որը կոչվում է պալեոլիթ (տարբեր՝ մեզոլիթին, արխեոլիթին և եոլիթին նախորդող ժամանակաշրջաններից, յերբ արվեստը գոյություն չուներ), ավելի ճիշտ՝ պալեոլիթի այն դարաշրջանում, որը հայտնի յե Մադլենյան անունով։ Այդ դարաշրջանում, յերբ մարդը զբաղվում եր մամոնտների, բիզոնների, հյուսիսային յեղջերուների որսով և այլն, առաջ յեկավ հարուստ, գլխավորապես գեղեցիկ արվեստը, որը պատկերում եր հենց որսի յենթակա կենդանիները։ Ֆրանսիայում և Պիրենյան լեռնաշղթայում հնագետների հայտաբերած Դորդոն, Նիո, Ալ՛տամիրա քարանձավների պատերը ծածկված են այդ կենդանիների շատ նկարներով։ «Այդ քարանձավներից մեկում գտնված է քարի ճրագ՝ զարդարված փախչող հյուսիսային յեղջերուի փորագիր նկարով։ Գեղարվեստագետը պետք է օգտվելիս լիներ այդպիսի ճրագներից՝ այդ պատկերները ճանկռտելով նկարելու համար, որովհետև քարանձավի՝ նրանց ձեռքով նկարազարդված մասը բոլորովին մութն է նույնիսկ ցերեկը։ Յերբեմն հարյուրավոր խոշոր կենդանիների այդ պատկերները կարելի յեր տեսնել ու նկարել միայն արհեստական լուսավորությամբ։ Ապա ել ինչու յեր այնքան ջանք թափվում նրանց կերպավորման վրա» (Рейнак. «Аполлон» [1])։ Այդ հարցին տալիս է պատասխան քարե դարից մեզ հասած յեղջերուի յեղջյուրի վրա քանդակված մի այլ գեղարվեստական արտադրություն, որը պատկերում է մի քանի յեղջերու, իսկ նրանց միջև — կարծես դատարկ տարածությունը լցնելու համար — զետեղված է մի զույգ սաղմոնի [2]։ «Անկասկած է, որ մեծ ձկների և հյուսիսային յեղջերուների այդ միացման բացա-

1 Ռեյնակ. «Ապոլլոն»։
2 Լոսոսինա ձուկը։

տրուքյունը մենք պետք է փնտռենք վորևե կրոնական իդեայի մեջ։ Դեղարվեստագետը կամեցել է պատկերել կենդանիների յերկու այլազանությունը, կենդանիների, վորոնք ծառայում եյին իր խմբին կամ տոհմին իբրև գոյության աղբյուր։ Ուշագրավ է, վոր քարե դարի արվեստի պատկերած կենդանիները բոլորն էլ պատկանում են սննդի համար պիտանի տեսակներին, և վայրենիները զծագրում կամ ներկերով նկարում եյին այդ կենդանիների պատկերները՝ ասես թե հրաշագործ ուժի սգնությամբ նրանց հրապուրելու նպատակով։ Քաղաքակրթված մարդիկ խոսում են չափազանցրած կերպով արվեստի հիասրաշ ուժի մասին։ Նախնադարյանները հավատում եյին դրանո» (Рейнак)։

Մադլենյան վորսորդների նկարչությունն ու քանդակագործությունը իսկապես վոչ այլ ինչ եյին, բայց յեթե կախարդական գործողություն։ Ֆրանսիայի քարեղարյան այրերից մեկում գտնված է յեղել՝ բացի հատակին նկարված բիզոնի պատկերից՝ յերկու փոքրիկ արձան, վորոնք ներկայացնում են՝ արու և էգ բիզոններ, և բացի այդ, հենց հատակին էլ՝ պարած կամ ցատկոտած մարդկային վոտների շատ հետքեր։ Ակներևորեն՝ այդ, ինչպես և ուրիշ քարանձավներում, գազանի կերպավորումից առաջ տեղի յեր ունենում պար, վորը գազանին հմայելու իր դերն ուներ։ Ինչպես կարելի յե յեզրակացնել մեզ հասած քարեդարյան չքնաղիկներից, վորը զարդարված է քարայծի մորթիներով ու դիմակներով պաճուճված յերեք պարող դեմքերի կերպավորմամբ, կախարդական պարը քարե դարում, ինչպես և ներկայումս ապրող վայրենի վորսորդների մոտ (համեմատել աֆրիկյան վայրենիների «ջայլամի պարը»), վերարտադրում եր այն գազանի արտաքինն ու շարժումները, վորի յետևից ընկած՝ վորսում եյին։ Կերպավորելով գազանին, վորսորդը դրա հետ մեկտեղ տիրանում եր նրան, յենթարկում իր իշխանությանը։ Այդ մոտատրամադրության հիմքը կազմում եր մոգությունը՝ իբրև այն համոզմունքից բղխող վորոշ «աշխարհայացք», թե բավական և միայն վերարտադրել մի բան, և այն կդառնա իրականություն։ Վայրենիները մինչև այժմ էլ, կամենալով առաջացնել անձրև, սարքում են «անձրևապար», ներկայացնում են ռիթմական շարժումներով, թե ինչպես են կուտակվում ամպերը, վորոտում յերկինքը, գալիս և անձրև, այն լիակատար համոզմամբ, թե դրանից հետո և հենց դրա հետևանքով էլ իսկապես անձրև կգա։ «Նմանն ստեղծում է նմանը» — այդպիսին է «նմանաբեր մոգության» աքսիոման (similis — նման բառից (Никольский. «Первобытная культура» [1])։ Այդպես ուրեմն, կերպավորել գազանը՝ նշանակում եր հրապուրել նրան և տիրանալ։ Ահա թե ինչու այնպես հազվադեպ են մարդու նկարները վորսորդների մոտ։ Մարդը — յեթե կերպավորվում էլ եր — դուրս եր գալիս անճոռնի, սխեմատիկորեն, իսկ գազանների պատկերները ստեղծված են ապշեցուցիչ ռեալիզմով։ Չկար հասարակական անհրաժեշտություն պատկերելու մարդիկ, և դրա համար էլ վորսորդ-դեղարվեստագետը այդ մարդում չմասնագիտացավ։ Քանի վոր կերպավորել առարկան՝ նշանակում եր նրան տիրանալ, քանի վոր այնտեղ, ուր արդեն առկա յե պատկերացումն հոգու մասին, այդ նշանակում եր տիրանալ առարկայի «հոգուն», ապա հասկանալի յենն, մի կողմից, վայրենիներին հատուկ յերկյուղը՝ լինել կերպավորված (см. Гирн. «Происхождение искусства, глава — «Искусство и чародейство» [2]), իսկ մյուս կողմից՝ դուրանի կամ այունի աղանդի վորոշումները, վորոնք արգելում եյին պատկերել աստծուն ու մարդուն և վորոնք կերպարվեստը՝ գինու և բախտախաղերի հետ մեկտեղ՝ համարում եյին սատանայի հնարվածք (см. Гаузенштейн. «Искусство и общество» [3]).

Տնտեսական զարգացման այդ նույն աստիճանում, ուր գտնվում եյին պալեոլիթի մադլենյան քարանձավային վորսորդները, կանգնած են այժմ բուշմենները, մինկոպները, եսքիմոսները։ Ինչպես մադլենյան քարանձավայինները, նրանք էլ ունին բավական հարուստ նկարչական արվեստ։ Կենդանիների (կենդուրուի, յեզների) միևնույն գերազանց-ռեալիստական կերպավորումը, մարդու միևնույն անշնորհք վերարտադրումը։ Ճիշտ այնպես, ինչպես մադլենյան դարաշրջանում, ներկայիս Ավստրալիայում, հարավային Աֆրիկայում հանդիպում են քարանձավներ, վորոնք ներկայացնում են ասես պատկերասրահներ։ Պատերը զարդարված են կենդանիների նկարներով։ Ներկայացնում են արդյոք այդ նկարները նույնպես կախարդորեն-թովչական ֆորմուլաներ, դժվար է ասել ճշտությամբ։ Յեթե դատենք ըստ անալոգիայի, ապա սկզբնապես

1 Նիկոլսկիյ. «Նախնադարյան կուլտուրան»։
2 Տես. Գիրն. «Արվեստի ծագումը», գլուխ՝ «Արվեստը և կախարդությունը»։
3 Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»։

այդ բուշմենյան և ավստրալական նկարչական կերպավորումներն անկասկած արտահայտում էին իրենցով կախարդական գործողություն, և նույնիսկ Ե. Գրոսսեն, վոր չանում է ապացուցել, թե «նախնադարյան ժողովուրդների (ժամանակակցության) նկարները բղխում են զուտ ստեղծագործության բավականությունից», ստիպված է վերապահությամբ ասել, թե «չկա վոչինչ անհավանական, յեթե այդ նկարներից գեթ առանձինները իսկապես կազմում են կրոնական (այսինքն կախարդական) սիմվոլների նման մի ինչ-վոր բան» (Гроссе. «Происхождение искусства»[1]).

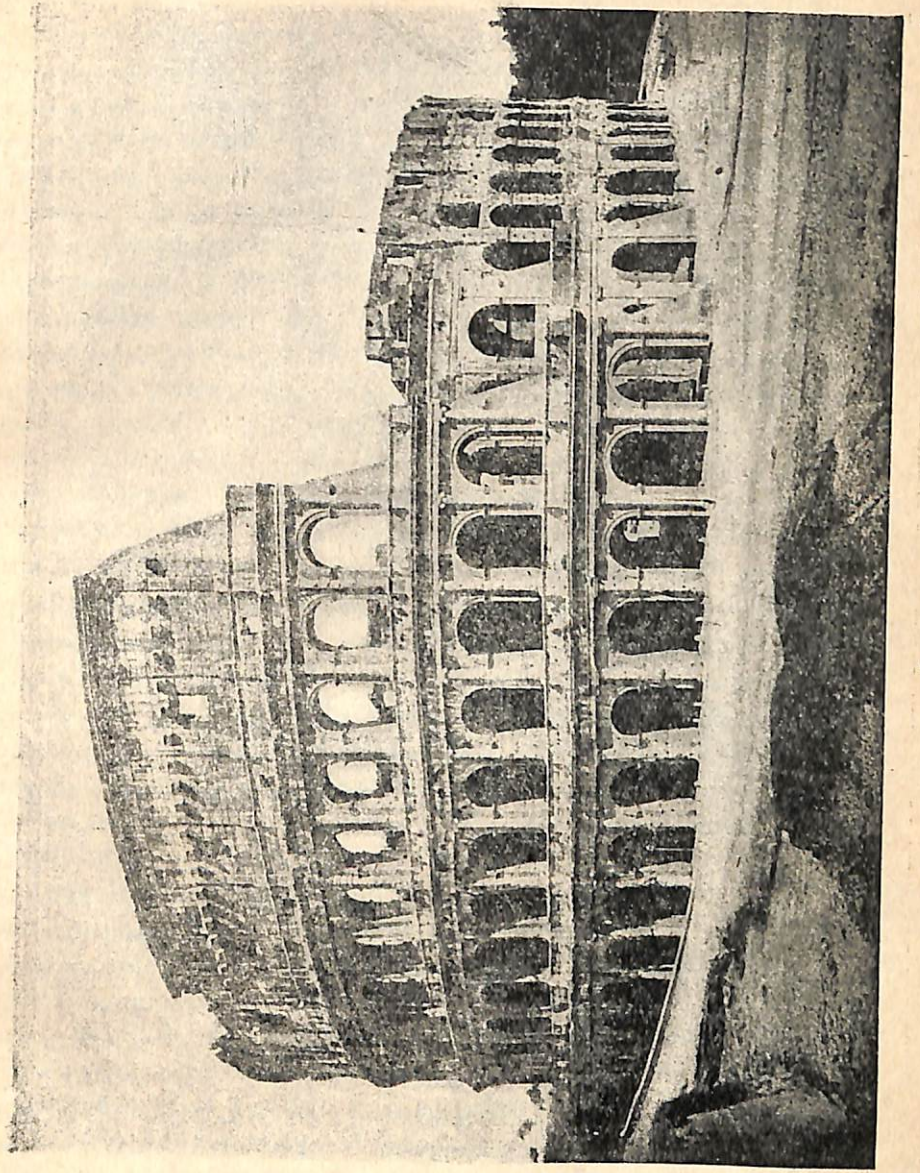
Մարդկությունը իր պատմական զարգացման ընթացքում վորսորդությունից անցավ հողագործության. հողագործական կոլլեկտիվները, սկզբնապես կոմմունիստական, տրոհվեցին հողագործների ու գյուղացիների դասակարգերի և կազմակերպվելով՝ վերածվեցին դասակարգային ֆեոդալական պետության. նախնադարյան մոգությունը զարգացավ ու վերածվեց կրոնի, ֆեոդալի հետ մեկտեղ հողագործական մասսայի վրա սկսեց իշխել քուրմը:

Այդ ֆեոդալա-հողագործա-քրմական հասարակական կազմակերպությունների մեջ արվեստը շարունակում եր խաղալ միևնույն գործնական սոցիալ-ուտիլիտար դերը, վերածվելով այնուամենայնիվ գեղարվեստական-մոգական գործողությունից կրոնական-պաշտամունքային արարողության:

Արվեստ-մոգությունը փոխարինվեց արվեստ-կրոնով:

Առաջինը ներգործում եր անմիջականորեն բնության վրա, բնությունը անմիջաբար յենթարկում մարդուն, յերկրորդը ներգործում եր աստվածների՝ բնության տեր ու անտրեննների վրա: Առաջինը հրամայում եր, յերկրորդը՝ գութը շարժում: Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը նպատի ուներ վերջին հաշվով մարդու նյութական բարեկեցությունը յերկրի վրա: Այժմ, յերբ առկա յեր կրոնը, յերբ կազմվեց պատկերացումն «հոգու» մասին, սկզբնապես իբրև «յերկնամանակ», «Կա» — հին Յեգիպտոսում, արվեստ-կրոնը ծառայում եր մարդու նյութական կազմավորման գործին վոչ միայն յերկրի վրա, այլև մահվանից հետո: Յեգիպտոսի արինակով կարելի յե քննել վորսորդական հորդային համապատասխանող արվեստ-մոգության այդ վերածումն արվեստ-կրոնի, վորը համապատաս-

1 Գրոսսե. «Արվեստի ծագումը»:



խանում է ֆեոդալա-դյուղացիական ու քրմական հասարակակարգին:

Քարանձավը, վորտեղ մաղլենցին կատարում էր իր մոգական արարողությունը, վեր է ածվում այստեղ ճարտարապետական կառուցվածքի, տաճարի, ուր բնակվում է աստվածությունը, վոր մտածվում էր սկզբում իբրև կենդանի, հետո — իբրև մարդկային կերպարանք՝ գազանի գլխով, և, վերջապես, մարդու պատկերով. կենդանու կերպավորումը քարանձավի պատին՝ վեր է ածվում աստծու կերպավորման. գազանին կախարդելու նպատակ ունեցող գազանա-պարը փոխվում է «քրմերի սրբազան պարի» (որինակ՝ մոլորակների պարը), վոր նպատակ ուներ մարդուն յենթարկել մոլորակների ընթացքը. նախնադարյան վորսորդական յերգը, վորը հավանորեն ընթացակցել է քարանձավային մոգական արարողությանը, հնչում է այժմ իբրև կրոնական որհներգ ի պատիվ աստվածների, ի պատիվ արևի աստված Ռա-ի: Յեթե յեգիպտական արվեստն այդպիսով մի կողմից՝ կրոնա-պաշտամունքային գործողություն էր, ապա մյուս կողմից՝ նա (արվեստը, Գ. Մ.) ծառայում էր յերկնմանակի՝ «հոգու», «Կա»-ի անդրշիրիմյան բարօրությունը պատրաստելու գործին: Նրա համար կառուցվում է բուրգ, դամբարանում տրվում է քանդակագործական անդրի կամ նկարչական կերպավորումն, «Կա»-ի պատկերը, վորը հավիտյան ապրելու յե, անգամ յեթե մումիան (զմռսած դիակ) քայքայվի, դամբարանի պատերը ծածկվում են հանգուցյալի տնտեսությունը ցուցադրող բարձրաքանդակ նկարներով, մի տնտեսություն, վորին նա տիրանալու և տնօրինելու յե յերանելիների թագավորության մեջ:

Հենց այդպիսի կրոնական գործողություն և յեղել արվեստը բոլոր հողագործա-ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպությունների մեջ, լինի այդ ֆեոդալական Հունաստանն իր արխայիկ արվեստով կամ միջնադարյան Արևմուտքի և Արևելքի բյուզանդական ու ռոմանական արվեստը և նույնիսկ միանդամայն քաղաքային հասարակական ֆորմացիաների արվեստը, վորն այնուամենայնիվ գտնվել է հողագործական ու հողատիրական կոլլեկտիվների շրջափակում՝ նատուրալ բնատնտեսաձևի հետ մեկտեղ, վորպիսին էր միջնադարյան արևմտյան արհեստավորական բուրժուազիայի արվեստը, այսպես կոչված գոթական արվեստը:

Մարդկության անցման հետ մեկտեղ նատուրալ-հողագործական քաղաքային կապիտալիստական կուլտուրային, վորն իր հետ բերեց կրոնի թուլացումն ու նրա վերածումն փիլիսոփայության և այնուհետև՝ գիտության, արվեստը — յերբեմն մոգություն, հետո՝ կրոն — պետք է կրկին փոխեր իր սոցիալական դերը:

Բարձրացած բուրժուական հասարակությունների մեջ, ազնվականության դեմ բուրժուազիայի մղած կռվի ժամանակաշրջանում, այդ դասակարգի կազմակերպման ժամանակաշրջանում, արվեստը ծառայում է, ինչպես և նախորդ հասարակական ժամանակաշրջաններում, ըստամենայնի գործնական, «ուտիլիտար» նպատակի, այսինքն՝ նոր բուրժուական կոլլեկտիվի անդամների դաստիարակության գործին՝ նրանց պատմական միսիայի համար:

Արվեստ-մոգությունը և արվեստ-կրոնը դառնում են բարոյա-քաղաքացիական մանկավարժություն:

Այդպիսին է VI—V դարերի հունական քաղաքային դեմոկրատիայի արվեստը:

Արտաքուստ կրոնական — նա (արվեստը, Գ. Մ.) այնուամենայնիվ արտահայտում ու ամրապնդում է անկախ և ազատ քաղաքացիական կոլլեկտիվի իդեան: Ակրոպոլիսն իր տաճարներով, աստվածների արձաններով, նման բովանդակությամբ վորմանկարներով հայտարերում և դրա հետ միասին դաստիարակում էր Աթենքի քաղաքացիների մեջ միասնական կամքի զգացում, իսկ ի պատիվ վոլիմպիական խաղերում հաղթողների կանգնեցվող արձանները պետք է ամրապնդեյին քաղաքացիների մեջ սեր դեպի հայրենի քաղաքը և ցանկություն՝ ծառայելու նրան իրենց մարմնի վոշ նյարդերով: Այնպիսի խումբը, ինչպես տիրանասպան Հարմոդիոսն ու Արիստոգիտոնն են, այդ յերկու յերիտասարդները, վորոնք բարձրացրած սրով դիմում են դեպ իրենց հասարակական սխրագործությունը, թերևս ամենից լավ էր արտահայտում բարձրացող բուրժուական դեմոկրատիայի քաղաքացիա-դաստիարակչական արվեստի այդ համապատասխան իդեան:

Յերբ Իտալիայում XIII դարու վերջին առևտրա-արդյունագործական բուրժուազիան հաղթեց ազնվականությանը, կրոնական արվեստն այստեղ էս փոխարինվեց մի արվեստով, վորը հայտարարեց և ամրապնդեց քաղաքացիական ինքնագիտակցության զգացումը: Ֆլորենցիայի բուրժուազիան շտապեց հավերժացնել

ազնվականության վերաբերմամբ իր տարած հաղթանակը (1294 թ.) այն հետաքրքիր դեկրետով, վորտեղ խոսվում էր կառավարության մտադրության մասին՝ դիմել յեկեղեցիների վերակառուցմանը «ամենաշքեղ հայկապության» հիմունքներով, «վորպեսզի մարդկային նախանձառնությունն ու հզորությունը չկարողանա յերբեք վոչ մտածել, վոչ իրագործել վորևե ավելի վեհաշուք ու սքանչելի բան», և ընդգծվում էր հասարակական շենքերի նախագծեր ունենալու անհրաժեշտությունը, վորպեսզի կարելի լինի այդպիսիք «համապատասխանեցնել այն մեծ վոգուն, վորը ծնվում է մեկ կամքով միացած բոլոր քաղաքացիների ձգտումներից» (քաղված է Ջիվիլեզովի «Վերածնություն» գրքի «Բրունելլեսկոյի մասին» գլխից): Այդ հետաքրքիր դեկրետի մեջ ցայտուն կերպով յերևում է ֆլորենտյան բուրժուական դեմոկրատիայի արվեստի քաղաքացիական ու քաղաքական դերը՝ այդ արվեստի վոզջ կրոնական արտաքինով հանդերձ: XV դարի ֆլորենտյան արվեստի քաղաքացիական-քաղաքական տենդենցիան պարզորոշ կերպով յերևան էր գալիս թե՛ այն ռազմանկարների մեջ, վոր ֆլորենտյան սինյորությունը պատվիրում էր Լեոնարդո դա Վինչիին ու Միքել Անջելոյին, թե՛ այն վորմանկարների մեջ, ինչպես Սինյորելլիի («Հաղթություն մեռածներից»-ն է, վորտեղ բոլոր հարությունը առածները—հակառակ միջնադարյան տրադիցիաների—պատկերված են մերկանդամ, այլ վոչ հագնված, այնպես վոր հերցոգին ու յեպիսկոպոսին չես տարբերի արհեստավորից և գյուղացուց (քաղաքացիական հավասարության մի ամբողջ դեկլարացիա), թե՛ Դոնատելլոյի և Միքել Անջելոյի կերտվածքների մեջ, վորոնք ազգարարում էին կատարյալ մարդու՝ քաղաքացու իդեան:

Միևնույն յերևույթը կրկնվեց XVIII դ. Ֆրանսիայում, յերբ բարձրացած բուրժուազիան, կռվի յելնելով ընդդեմ ազնվականության, առաջ քաշեց նկարիչ Դավիդին, վորը քաղաքացիական-քաղաքական արվեստի իդեան ձևակերպեց հետևյալ խոսքերով. «Արվեստը պիտի նպաստե ժողովրդի լայն խավերի դաստիարակությանն ու յերջանկությանը: Այն (արվեստը, Գ. Մ.) ժողովրդի հայացքին պիտի ներկայացնե արիություն և քաղաքացիական առաքինություն գծեր»:

Կռվի յելած նորատի հեղափոխական բուրժուազիայի պսիխիկայի մեջ այդ քաղաքացիական արիությունն ու առաքինու-

թյունը ամրապնդելուն եւ ծառայեց Դավթի վողջ ստեղծագործությունը։ Նրա «Հորացիոսների երդումը», նրա «Բրուտոսը, որ մահապատժի յե յենթարկում իր զավակներին՝ հանրապետությանը դավաճանելու համար», նրա «Լեոնիդը, որ իրեն զոհաբերում է ազատության և անկախության գործին», նրա «Ազգային ժողովի պատգամավորները», որոնք ուխտում են չցրվել, չնայած թագավորի և ազնվականության բոլոր հակահեղափոխական դիտավորություններին, մինչև չիրագործեն «մարդու և քաղաքացու իրավունքների դեկլարացիան», — այդ բոլոր նկարներն ունեյին իրենց դերը՝ նորատի բուրժուազիայի դաստիարակությունը այն քաղաքական իդեալների վոգով, որոնց վրա նա (բուրժուազիան, Գ. Մ.) կամենում եր և պետք է կառուցեր նոր հասարակություն։

Այնտեղ, ուր բուրժուազիան դեռ բավականաչափ ուժեղ չեր՝ քաղաքական կռվի մեջ մտնելու համար ազնվականության դեմ, այնտեղ, ուր այդ կռիվն ընթանում եր խաղաղ ձևերով, այդտեղ նորատի բուրժուազիայի արվեստը կատարում եր վոչ այնքան քաղաքական-դաստիարակչական, որքան բարոյա-դաստիարակչական դեր։ Այսպես՝ XVIII դ. մինչհեղափոխական ժամանակաշրջանի Ֆրանսիայում Գրյոզի նկարչությունը դաստիարակում եր նորատի բուրժուական հասարակության ընտանեկան-բարոյական զգացմունքը։ Անմեղության կորուստը սրիտրդի համար մեծ դժբախտություն եր («Փշրված վազա»). հախուռն ու թեթևամիտ աշխարհում յերիտասարդը գայթակղվում և առաքինության ճանապարհից («Անառակ վորդին») և այլն,—այդպես եր սովորեցնում Գրյոզը իր նկարներով բուրժուական-քաղքենի հասարակությանը։ Այդպես Հոգարտը XVIII դարու Անգլիայում նկարչությունն ու փորագրությունը (гравюра) վեր եր ածում բարոյական խրատի, ինչպես այդ պերճախոս կերպով վկայում են թեկուզ հենց նրա դանազան սերիաների վերնագրերը. «Աշխատանք և ծուլություն», «Մողայական ամուսնություն», «Պոռնկի կյանքի ուղին», «Ցուփ տղամարդու կյանքի ուղին» և այլն։ Այդպես՝ բարոյախոսելով, պատմական ասպարեզ դուրս յեկավ և՛ ռուսական բուրժուազիան հանձին «Մայորի խնամախոսությունն» ստեղծագործող Ֆեոդոտովի։ Այնտեղ, ուր բուրժուազիան ավարտեց իր կռիվը իշխանության համար, այնտեղ, ուր նա դարձավ տիրող դասակարգ, ուր նա կուտակեց նշանակալի հարստություն, այնտեղ, ուր նա դուրս և դալիս քաղաքական կռվից և զբաղված չե նյութական բարիքների արտադրությամբ, այդտեղ արվեստն ամենուր ազատագրվում և կրոնական, բարոյական, քաղաքացիական իդեաներից, արտահայտում և կյանքի վայելքի իդեան և հետզհետե ավելի հեռանում իր մասնավոր ձևական-տեխնիկական առաջադրություններից մեջ։

Այդպիսի բուրժուական հասարակություններում արվեստ-մոդությունը, արվեստ-կրոնը, արվեստ-մանկավարժությունը վեր և ածվում «անխառն» արվեստի։ Հունական արվեստը, կրոնական՝ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանում, քաղաքացիական՝ բուրժուա-կապիտալիստական հասարակության հաստատման դարաշրջանում, դառնում է IV—III դարերում հեղոնիստական[1]։ Այդպես դառնալու մասին, ակնառու պատկերացումն ստանալու համար, բավական է համեմատության մեջ դնել իրար հետ մի կողմից՝ «Հարմոդիոս ու Արիստոգիտոն» խումբը, իսկ մյուս կողմից՝ Ալեքսանդր Մեծի դարաշրջանին վերաբերող Լիզիպպի «Ապոքսիոմենը» և հելլենական ժամանակին վերաբերող «Պարի հրավեր» խումբը։ «Հարմոդիոսն ու Արիստոգիտոնը» համակված են քաղաքացիական սխրագործության պաթոսով և մարմնավորում են քաղաքական կռվի իդեան։ Վերջինի հակապատկերը և ներկայացնում «Ապոքսիոմենը»։ «Այդ յերիտասարդ ըմբիշը, որ մենամարտից հետո մրցարանում մաքրում է իր մարմնին նստած փոշին,—իդեալն է մեծ քաղաքի յերիտասարդ նրբագեղ պճնամոլի, որ թոքի ազնությամբ կատարում է հարդարանք՝ մարզանքի և լոգանքի արանքում։ Նա հրճվում է լարվածության յեռանքներով, նա հրճվում է ինքն իրմով և հասարակությունից հավանություն խնդրում, ինչպես կոմեդիայի մեջ վերջին յելույթ ունեցող դերասանը» (Ю. Ланге. «Нагой человек в искусстве»)[2]։ Այստեղից միայն մեկ քայլ է դեպի «Պարի հրավեր» (վերականգնված) խումբը։ «Կինը նստած ժայռին՝ արձակում է իր սանդալների կապերը։ Անզգամաբար ժպտալով՝ նա գլուխը յետ է ծռել։

[1] Հեդոնիզմ — ուսմունք հունական փիլիսոփա Արիստիպի, որը հաճույքները, առավելապես մարմնական հաճույքները, համարում եր մարդկային կյանքի ամենաբարձր յերջանկությունն ու նպատակը։ Գ. Մ.

[2] Յու. Լանգե. «Մերկ մարդը արվեստի մեջ»։

Յերգի բուռն թափը բորբոքել է կնոջ մարմինը հրով, և նա պատրաստ է պարել նրա տաքտի տակ: Սատիրի դեմքը փայլում է ուրախ ծիծաղից: Նա նայում է ցած՝ աղջկան և ծիծաղով պատասխանում նրա ծիծաղին: Նա չրթացնում է մատներով և այդ կերպ ավելի զորեղացնում ուրախ տրամադրությունը, որ վարակում է վողջ խմբին (Клейн. «В музее слейков»)[1]: Այդպես՝ Հարմոդիոս և Արիստոգիտոն մարտիկ-քաղաքացիների խմբից մինչև «Պարի հրավեր» խումբը հունական արվեստն անցել է քաղաքացիա-դաստիարակչական արվեստից մինչև անմիջական ոգեշահությունից զուրկ հեդոնիստական արվեստի ուղին:

Այդ նույն եվոլյուցիան կարելի է տեսնել վենետիկյան նկարչության օրինակով: Մինչկապիտալիստական դարաշրջանի արվեստը Վենետիկում կրոնական է: Բելլինին իր մադոննաներով այդ արվեստի ներկայացուցիչն է: XVI դարում վենետիկյան նկարչությունն ունի հաճույքը փառաբանելու իր դերը: Բելլինիին փոխարինում է Տիցիանը: Նրա նույնիսկ կրոնական նկարները՝ նկարված յեկեղեցիների պատվերով՝ զուրկ են կրոնական խմաբից: Իր «Ճանապարհորդություն Իտալիայում» գրվածքի մեջ Տենը այսպես է հաղորդում այն տրամադրությունը, որից ծնունդ է առել Տիցիանի «Աստվածամոր համբարձումն» նկարը. «Կարմրավուն ծիրանեվառ յերանգը պարուրում է վողջ նկարը: Նրանից բղխող առողջ յեռանդը համակում է այդ վողջ նկարչությունը: Ցածում առաքյալները, բրոնզյա, ինչպես Աղրիատիկի ծովագնացները... նրանց վերև աստվածամայրը համբառնում է, ինչպես շունչը. հնոցի, բոցավառ լուսապսակով: Նա միևնույն առողջ և զորեղ ցեղից է, առանց միստիկական հուզմունքի կամ միստիկական ժպիտի, հպարտ, կանգնած իր կարմիր դգեստի մեջ, պարուրված կապույտ թիկնոցով: Նրա վոտների մոտ ամբողջ տաբածությամբ դեռահաս հրեշտակների մի շղթա՝ կյանքի ուրախ փթթումը: Դա կյանքի գեղեցկագույն հեթանոսական տոնն է—հզոր ուժի և փայլուն յերիտասարդության տոնը»: Ավելի ևս անկեղծորեն են փառաբանում ուրախությունն ու հաճույքը Տիցիանի, «Վեներա»-ն կերտողի աշխարհիկ նկարները: Կրոնը, քաղաքացիականությունը, մորալը — այդ ամենը խեղդվեց հեդոնիստական եքստազի մեջ: Յերբ Ֆերրարյան հերցոգ Ալ'Ֆոնսուն հանձնարարեց Տիցիանին նկարել «Վակխանալիա»[1] պատկերը, նկարիչն ուրախությամբ բացականչեց. «Դուք չեյիք կարողանա մտածել մի այլաժետ, վորն ավելի մոտ լիներ իմ հոգուն»:

Բուրժուական հասարակության զարգացման նշված մակարդակի վրա արվեստը, ազատագրվելով կրոնական, քաղաքացիական և բարոյական իդեաներից, հետզհետե ավելի յե անտարբեր դառնում դեպի այն հարցը, թե «ինչ» պատկերել, և հետզհետե ավելի ուշադրություն է դարձնում այն հարցին, թե «ինչպես» պատկերել: Նկարչությունը—այստեղ իշխող արվեստը — դառնում է անխառն նկարչություն: Առաջին անգամ XVII դարի Հոլլանդիայում, յերբ հոլլանդական բուրժուազիան պաշտպանեց իր անկախությունն Իսպանիայից և ապրեց անդորը, կուշտ ու ապահով, «բռնավանդակությունը» հետզհետե ավելի դարձավ անտարբեր: Նա միայն առիթ է նկարչական համակցումների (կոմբինացիա), գունեղ փնջերի (Տերբորկի համերգները) կամ լույսի ուրվագծման համար (Պիտեր դե Գոխի տնային ներքին կյանքի նկարները):

Գաղափարա-կազմակերպչականից անխառնին դիմելու այդ նույն եվոլյուցիան անցավ նաև XIX դարի բուրժուական հասարակությունների արվեստը:

XIX դարու առաջին կիսում ֆրանսիական նկարչությունը ներգործում է հասարակության քաղաքական և սոցիալ-բարոյական գիտակցության վրա: Բուրժուազիան դեռ չեր ավարտել իր կռիվը իշխանության համար: Կլասիկ Դավիթը փառաբանում է կռիվը իշխանության համար: Կլասիկ Դավիթը փառաբանում է կայսրությունը: Ռոմանտիկ Դելակրուան զովերգում է հունական ազատագրությունը (Խաչակիրները Կոստանդնուպոլսում. «Ջարդը Քիոսում»): Տասսարը, ժանրոնը և ուրիշները քարոզում են սոցիալական կարևկցանք: Միլլեն դառնում է գյուղացիական ծանր աշխատանքի յերգիչ: XIX դարի յերկրորդ կիսում Ֆրանսիայի նկարչությունն ընթանում և վճռականապես դեպի բովանդակության չեզոքացումն ու դեպի ֆորմալ տեխնիկան: Բարբիզոնցի[2]

---

1 Կլեյն. «Կերտվածքների թանգարանում»:

1 Շվայտ կերուխում, Բաքոսյան խնջույք: Գ. Մ.

2 Բարբիզոնը գյուղ է Ֆոնտենբլոյի մոտ—նկարիչների այցելության վայրը: Գ. Մ.

պեյզաժիստներն ազատագրում են նկարչությունը «գրարարությունից»: Իմպրեսիոնիստները նկարչությունը հանգեցնում են լույսի ու յերանգի տպավորությունները հաղորդելուն: Կուբիստները գործում են միայն գծերով և այլն: Ամբողջ ճակատով մեկ հաղթանակում է «անխառն արվեստը»:

Այդ նույն եվոլյուցիան ապրեց ռուսական բուրժուական նկարչությունը:

Վաթսունական թվականների պերեդվիժնիկները (փոխադրիչները), բուրժուական արվեստի ռահվիրաները, ստեղծում են մի արվեստ, վորը պետք է ազդեր քաղաքական մտքի և հասարակական անհատի սոցիալական զգացմունքի վրա: «Բովանդակությունը» նրանց համար ամենաեյականն եր արվեստի մեջ: «Գեղարվեստական ձևը,—կրկնում եյին նրանք Չերնիշևսկու հետևից,— չի փրկի արհամարհանքից կամ կարեկցանքի ժպտից արվեստի արտադրությունը, յեթե նա իդեայի կարևորությամբ ի վիճակի չե պատասխանելու հետևյալ հարցին. «Բայց արժե՞ արդյոք տքնել նման դատարկ բաների վրա»: «Միայն բովանդակությունը, մտածող մարդու արժանի բովանդակությունը կարող է փրկել արվեստը կշտամբանքից, իբր թե այն (արվեստը, Գ. Մ.) դատարկ զվարճություն է, վորպիսին իրականության մեջ լինում է շատ հաճախ»: Կրամսկոյը—սակայն վոչ մենակ նա պերեդվիժնիկների մեջ—բոլորովին չեր հանդուրժում իրեն ժամանակակից ֆրանսիական տեխնիկապես կատարյալ «անխառն արվեստը»: Արվեստագետը, նրա բնորոշմամբ, պետք է լինի ամենից առաջ «հասարակական յերևույթների քննադատ», և հասարակական յերևույթների հենց այդպիսի քննադատնե՛ր էլ եյին, ինչպես հայտնի յե, բարձրացած ռուսական բուրժուազիայի այդ բոլոր արվեստագետները, վորոնք իրենց հովանավորը գտնում եյին հանձին վաճառական Տրետյակովի:

XIX դարի վերջում և XX-ի սկզբում ռուսական բուրժուազիան թեպետև կանգնած չեր իշխանության գլուխը, սակայն նյութապես ու սոցիալապես գտնվում եր մոտավոր կերպով միևնույն դրության մեջ, ինչ վոր հոլլանդական բուրժուազիան՝ XVII դարում և ֆրանսիականը՝ յերկրորդ կայսրության ու յերրորդ հանրապետության դարաշրջանում: Տրետյակովին փոխարինեցին Մորոզովները, Մամոնտովները և այլն: Պերեդվիժնիկներին փոխա-

րինելու յեկավ «Мир искусства»-ն[1]: Չերնիշևսկին ուսուցչի դերում տեղը զիջում է Դյագիլևին (!): «Արվեստն ազատ է,—ազդարարում է արվեստի մեջ նոր ուղղության այդ յերդվյալ գաղափարախոսը:—Այն չունի «ամենամերձավոր ուտիլիտար նպատակ»: «Այն չի պայքարում քաղաքացու իրավունքների համար»: «Ստեղծագործողը պետք է սիրի միայն գեղեցկությունը և միայն նրա հետ զրույց անի»: Արվեստը պետք է վերարտադրի վողջ «գեղեցիկը»՝ դուրս ամեն «իդեաներից», վորպիսիք և լինեն դրանք: Այն պետք է առաջացնի միայն հաճույք: «Յեթե արվեստի արտադրությունն ընդունակ է վորևե ազդեցություն անել մեր հոգու վրա, ապա այդ նրա համար միայն, վոր ունի դուր գալու, այսինքն հաճույք պատճառելու ընդունակություն»: «Ոգտակարության տարրը նույնիսկ բառիս լայն իմաստով խորթ է արվեստի արտադրությանը»:

Այդ թեորիային միանգամայն համապատասխանում եր «Мир искусства»-ի գործնականը — բովանդակազուրկ է, գաղափարազուրկ այն նկարչությունը, վորը ձգտել է պատճառել լոկ «հաճույք», գույների «համեղ» սպասարկումն, արվեստը «անխառն» է:

Այդ բանակից էլ դուրս յեկավ Բենուայի «Նկարչության պատմությունը»՝ գրված հատուկ նպատակով՝ ապացուցելու, թե պերեդվիժնիկների «քարոզչական արվեստը» «սոսկալի» յեր և թե «թանկարժեք է ազատ արվեստը», «վոր կախումն չունի գրականությունից ու դպրոցական ցուցաձողից» — մի խոսքով՝ «իսկական նկարչությունը» ծնվեց միայն «Мир искусства»-ի հետ միասին:

Այդպես ուրեմն ամփոփելով, կասենք՝ մարդկության հասարակական զարգացման մեջ յուրաքանչյուր եյական ժամանակաշրջանի համապատասխանում է արվեստը, վոր կատարում է վորոշ սոցիալական ֆունկցիա:

Վորսորդական խմբի մեջ, քաղաքակրթության ցածր մակարդակի վրա, արվեստը կախարդական գործողություն է, մոգություն, վորն անմիջաբար մարդուն (վորսորդին) է յենթարկում բնությունը (հանձին գազանների, վորոնց վորսում եր նա): Հողագործա-ֆեոդալա-քրմական հասարակությունների մեջ արվեստը

[1] «Արվեստի աշխարհը»:

դառնում է աստվածների վրա կրոնական ազդեցություն անելու գործողություն՝ նրանց դուրը շարժելու նպատակով մարդու բարոյականության վերաբերմամբ (ամենից առաջ «առհմիկ» մարդու)։ Ֆեոդալական դասակարգի և ֆեոդալիզմի դեմ կռվի յելնող բուրժուազիան արվեստը դարձնում է կազմավորվող բուրժուական հասարակության անդամների բարոյա-քաղաքական դաստիարակության միջոց։ Վերջապես՝ հանդստացած, իշխող, նյութապես ավելի քան ապահովված բուրժուազիան ազատում է արվեստը ամեն տեսակ «իդեաներից»—վոչ միայն կրոնական, այլև քաղաքական ու բարոյական—և հարկադրում նրան՝ ծառայել իրեն վորպես միջոց կենսահաճույքի։

Մոդության տարրն այնուամենայնիվ մնաց արվեստին հատուկ՝ հասարակական զարգացման բոլոր աստիճաններում։

Վորսորդական խմբի մեջ դա միամիտ մոդություն եր, վորը յենթադրում եր, թե գեղարվեստական գործողությունը կարող է անմիջաբար հարկադրել բնությանը, վորից կախումն ուներ վորսորդը։

Ֆեոդալա-քրմական հասարակությունների մեջ դա հենց նույնքան հարկադրիչ մոդություն եր, ուղղված միայն վոչ թե բնության, այլ աստվածների և աստծու կողմը։

Բարձրացած բուրժուական հասարակությունների մեջ արվեստը ճիշտ նույն մոդությունն եր, բայց միայն ուղղված վոչ թե բնության և աստվածների կողմը, այլ հասարակական մարդու, վորովհետև արվեստը հենց նույնպես հարկադրաբար ձգտում եր ազդել մարդու պսիխիկայի վրա (ինչպես ավելի առաջ այն հարկադրում եր բնությանը և աստվածներին), դաստիարակելով նրան՝ վորպես հասարակական կոլլեկտիվի ոգտակար անդամի։ Ցեվ մինչև իսկ յերբ արվեստը բուրժուա-պահպանողական հասարակությունների մեջ ազատագրվեց կրոնական, քաղաքական, բարոյական և ամեն տեսակ իդեաներից, յերբ այն դարձավ «անխառն», մոդության տարրը շարունակում եր մնալ նրան հատուկ, վորովհետև արվեստն այդ ձևով հարկադրում եր հավատալ իրրև մի ինչ-վոր իրական բանի, հավատալ նրան, վորը իրապես, ինչպիսին կյանքն է, գոյություն չունի։

IV

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՏԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՋԵՎԵՐԸ

Գեղարվեստական ստեղծագործությունների արտադրությունը յենթակա յե հենց այն որենքներին, ինչպես և նյութական արժեքների արտադրությունը։ Հասարակական զարգացման տարբեր աստիճաններում իշխող տնտեսական սիստեմը կանխորոշում և անխուսափելիորեն նաև գեղարվեստագործի արտադրական աշխատությունը (հավասարապես և՛ նրա սոցիալական դրությունը)։ Ինչպես նյութական արժեքներն արտադրվում են կամ սեփական սպառման համար, տնատնտեսության ներսում, կամ պատվերով, կամ էլ վերջապես շուկայի համար, ճիշտ այդպես էլ գեղարվեստական արտադրություններ ստեղծագործելու բնագավառում միևնույն ձևերը։ Ֆեոդալական հասարակության մեջ գեղարվեստագործն ստեղծում է իր արտադրությունները ցարական կամ ազնվական կալվածքի սահմաններում, արհեստավորական-կազմակերպված հասարակությունների մեջ նա ստեղծագործում է պատվերով, կապիտալիստական հասարակությունների մեջ նա ստիպված է աշխատել շուկայի համար։ Ֆեոդալա-տնատնտեսության մեջ գեղարվեստագործը ճորտ է կամ ծառա, արհեստավորական-կազմակերպված հասարակության մեջ՝ արհեստավոր, կապիտալիստական հասարակակարգում նա ապրանք արտադրող է՝ յենթարկված առաջարկի ու պահանջի որենքին։ Ֆեոդալիզմի ու կապիտալիզմի միջև ընկած անցումային դարաշրջանում, յերբ ազնվականությունը և բուրժուազիան

գտնում էին հավասարապես ներգործող ուժը բացարձակ միապետի քաղաքական իշխանության կերպարանքով, զեղարվեստագործը, ինչպես ֆեոդալական տնտեսության մեջ, ծառա էր, որը սակայն իր վարձատրությունն ստանում էր ոչ թե ընտրերքով, այլ դրամով և իր կյանքի ողջ ընթացքում կցված չէր լինում արքունիքին:

Բոլոր ֆեոդալա-հասարակական ֆորմացիաների մեջ զեղարվեստագործը հանդիսանում է ճորտատիրա-տնային կամ ճորտատիրա-արքունի տնտեսության մի մասնիկը: Այդպիսին էր զեղարվեստագործի դրությունը հին Եգիպտոսում: Յերբ Ամենոֆիս IV-ը Եգիպտոսի մայրաքաղաքը փոխադրեց Էլ'-Ամարնու, նրա որոք կային մի շարք զեղարվեստագործներ, որոնք կատարում էին նրա համար ողջ զեղարվեստական աշխատանքը: Նրանցից մեկը, Յուտին, անմահացրեց իրեն Թեվիի դամբարանում իր արհեստանոցի մեջ. նա նստում և աշխատում է կանացի կերտվածքի վրա: Վորչափով կարելի է դատել, այդ պալատական զեղարվեստագործները, «զերազույն քանդակագործները», ինչպես հայտարարում էր նրանց տիտղոսը, ապրում էին ոչ թե արքունի պալատում, այլ «զերագույն քուրմի» փողոցում, վորտեղ Բորխարդտը պեղել բաց է արել զեղարվեստագործ Տուտմեսի արհեստանոցը (Баллод. «Очерки истории древне-египетского искусства)[1]: Հենց այդպիսի դրության մեջ էլ գտնվում էր ֆեոդալա-արխայիկ Հունաստանի զեղարվեստագործը: Կրետե կղզու Կնոսոս արքունի պալատում,— ինչպես ցույց տվին Եվանսի կատարած պեղումները,—գտնվում էին քանդակագործների արհեստանոցները, ուր արտադրվում էին կավե անոթներ, հախակյա առարկաներ և այլն (Захаров. «Эгейская культура»)[2]: Միևնույն յերևույթը կրկնվում է նաև նոր Եվրոպայի այն դարաշրջաններում, յերբ իշխում էր բնատնտեսությունը և մթերքներն արտադրվում էին ֆեոդալական կալվածքի սահմաններում: IX—X դարերի Արևմուտքում ամենաառաջավոր և կազմակերպված տնտեսությունները, ինչպես նաև դրա հետ մեկտեղ կուլտուրայի ոջախները՝ վանքերն էին: Զեղարվեստագործներն ապրում էին հենց վանքերում, կցված էին նրանց (մեծ մասամբ նրանք կուսակրոններ էին), արտադրում էին նրանց համար: «Ս.-Գալլեն վանքը IX դարի Գերմանիայում իր բոլոր շինություններով կազմում է ասես մի ամբողջ քաղաք: Ժամանակագիրները պատմում են ճարտարապետների, նկարիչների և վոսկերիչների մասին, վորոնք ապրում էին դրանցում: XI դարում մի աբբա[1] հիմնեց Փրկչի վանքը Շարտրայի մոտերքը և հավաքեց այնտեղ շատ քանդակագործներ, վոսկերիչներ ու նկարիչներ» (Бойэ. «Очерк истории искусства»)[2]: Այդ միևնույնը տեղի էր ունենում, հասկանալի է, աշխարհիկ ֆեոդալի տնտեսության մեջ: Յերբ XV դարում Բուրգունդիայի հերցոգն իր պալատը հրավիրեց զեղարվեստագործ վան Եյկին, նրան տվավ varlet de chambre — տնային սպասավոր տիտղոսը (Հասուգենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»): Մինչդեռ Արևմուտքում սինյորին սպասարկող զեղարվեստագործն արդեն XV դարից ազատ մարդ էր, մեզ մոտ Ռուսաստանում զեղարվեստագործն աղայի կալվածքում ճորտ էր դեռ XIX դարի սկզբում: Կալվածատերերը զեղարվեստի տաղանդով ժամված իրենց ճորտերին ուղարկում էին կամ Արվեստի Ակադեմիան, կամ անհատապես նկարչության վորևե պրոֆեսորի մոտ սովորելու, վորից հետո ճորտը վերադառնում էր աղայի կալվածքը՝ աշխատելու կալվածատիրոջ համար, ինչպես նրա համար աշխատում էր գյուղացին: Ակադեմիայի նախագահ Ոլենին (20-ական թվականներին) փորձում էր դրդել կալվածատերերին՝ ազատ արձակել Ակադեմիա ուղարկված իրենց ճորտ զեղարվեստագործներին, սակայն այդ մտադրության դեմ, վոր այնպես էլ չիրագործվեց, ըմբոստացավ Արակչեևը, իբրև իրեն՝ ճորտատիրոջն ու կրտսեր յենթասպային ատելի «ներկա դարու փիլիսոփաների» ինչվոր ազատամիտ հերյուրանքի դեմ: Բնատնտեսության և ֆեոդալա-քրմական կամ ֆեոդալա-աղնվականական հասարակակարգի տիրապետության այստեղ նշված բոլոր դարաշրջաններում զեղարվեստագործը կազմում էր տնատնտեսության մի մասը, ճորտը կամ սպասավորը, լիներ դա յեգիպտական փարավոնի արքունիք, թագավորական պալատ Կրետե կղզում, կամ միջնադարյան Արև-

1 Բալլոդ. «Հին-յեգիպտական արվեստի պատմության ուրվագծերը»:
2 Զախարով. «Յեգեյան կուլտուրան»:

1 Կաթոլիկական վանքի վանահայր:
2 Բոյե. «Ուրվագիծ արվեստի պատմության»:

ժուտքի վանքապատկան և սինյորալ կալվածք կամ, վերջապես, XIX դարու սկզբի ռուսական աղայի ճորտատիրական կալվածք։ Հիշյալ բոլոր դեպքերում այդ գեղարվեստագործների ստեղծած արվեստն սպասարկում էր բացառապես տնտեսատիրոջ և այն տնտեսության կարիքներին, վորոնց սահմաններում նրանք ապրում եյին և ստեղծագործում։

Այնտեղ, ուր ֆեոդալական կալվածքի հետ մեկտեղ քաղաքներում կային արհեստավորական համքարություններ և կորպորացիաներ[1], կամ այնտեղ, ուր կալվածքը յետ մղած քաղաքներում աշխատանքը կազմակերպված էր լինում արհեստավորական ձեվով, — մի խոսք՝ ամեն տեղ, ուր ֆեոդալական դասակարգի կողքին կամ ավելի բարձր կանգնած էր լինում արհեստավորական բուրժուազիան, գեղարվեստագործը — նույն ինքն արհեստավորը — ստեղծագործում էր պատվերով, սկզբում վողջ քաղաքային կոլլեկտիվի կամ ամբողջ արհեստավորական կազմակերպությունների պատվերով, հետագայում — առևտրական բուրժուազիայի առաջխաղացման հետ միասին — նաև մասնավոր մարդկանց՝ հարուստների պատվերով։ Այսպես՝ դասական Հունաստանում, VI—V դարերի Հունաստանում գեղարվեստագործն արհեստավոր էր, ընդսմին գեղարվեստական արհեստն անցնում էր սերնդից սերունդ, հորից՝ վորդուն (Вазер. «Греческая скульптура»[2]։ Այն ժամանակ, յերբ քաղաք-պետությունը տակավին գերիշխում էր առանձին անձնավորության վրա, այդ գեղարվեստագործ-արհեստավորն աշխատում էր վողջ քաղաքային կոլլեկտիվի պատվերով. օրինակ Ֆիդիասը, վորին Պերիկլեսը հրավիրեց Ակրոպոլսի կառուցման համար։ IV դարում, յերբ բուրժուական անհատականությունը քայքայեց աթենացու քաղաքացիական զգացումը, յերբ առանձին հարուստներ սկսեցին խաղալ առաջնության դեր, գեղարվեստագործներն աշխատում եյին հենց նույնչափ, յեթե վոչ ավելի, մասնավոր մարդկանց պատվերով։ «Մենք գիտենք, վոր անվանի գեղարվեստագործներն ստեղծագործում եյին միևնույն ընտանիքի համար պլաստիկ արտադրությունների նշանակալի քանակություն» (Пельман. «Античный коммунизм»)[3]։

1 Ընկերություններ։

2 Վազեր. «Հունական քանդակագործությունը»։

3 Պելման. «Հնադարյան կոմմունիզմ»։

Վորպես համքարություն կազմակերպված վողջ քաղաքային կոլլեկտիվի պատվերով աշխատող արհեստավորը գեղարվեստագործ էր նաև միջնադարյան Յեվրոպայում։ Կառուցողներն ու քանդակագործները մտնում եյին վորմնադիրների համքարության մեջ, և փաստաթղթերում նրանց սովորաբար անվանում են operarii, այսինքն՝ բանվորներ։ Մի փոքր ավելի ուշ իբրև համքարություններ կազմակերպվեցին նաև գեղարվեստագործ-նկարիչները։ Վորովհետև Ղուկաս ավետարանիչը համարվում էր նկարիչ, ուստի նկարիչների համքարությունները յուրացրին սուրբ Ղուկասի համքարություններ անունը։ Վենետիկում 1290 թ. առաջին անգամ, կարծեմ, կազմակերպվեց այդպիսի համքարություն, ավելի ուշ՝ Իտալիայի թե մյուս քաղաքներում, թե յեվրոպական մյուս յերկրներում։ Գտնվելով արհեստավորական համքարության մեջ, գեղարվեստագործները XII—XIII և նույնիսկ դեռ XIV դարերում աշխատում եյին պատվերով առանձին համքարությունների կամ վողջ քաղաքային արհեստավորական բնակչության համար, կառուցելով կամ զարդարելով առավելապես տաճարներ։ Վողջ բնակչությունը գալիս թափվում էր կառուցման վայրը յերգերով, ինքը կրում շինանյութը և կենսամթերքները։ Միայն փողային տնտեսության զարգացման համեմատ՝ գեղարվեստագործները վարձատրվում եյին արդեն վոչ թե բնաբերքով, այլ դրամական հոնորարով. առաջին անգամ, կարծեմ, դա տեղի ունեցավ Իտալիայում 1304 թ., յերբ ֆլորենտյան սենյորությունը վճարեց Ջոտտոին վորոշ դրամական գումար այն նկարի դիմաց, վոր պատվիրել էր ինքը իր պալատի շենքերից մեկի համար (Drey. «Der Kunstmarkt»)[1]։

Իտալիայում դեռ նույնիսկ XV դարում գեղարվեստագործ-արհեստավորներն սպասարկում են հենց համքարություններին, աշխատում են նրանց պատվերով։ «XV դարի Ֆլորենցիայում առանձին համքարությունների միջև տեղի յեր ունենում մրցակցություն՝ Or San Michele յեկեղեցու վորմախորշերում արձաններ դնելու վերաբերմամբ. մսագործների համքարությունը Դոնատելլոյին պատվիրեց սուրբ Պետրոսի արձանը, հյուսների համքարությունը՝ սուրբ Մարկոսի արձանը, իսկ զինագործ վարպետ-

1 Դրեյ. «Արվեստի տոնավաճառը»։

ների համքարությունը՝ սուրբ Դևորդի արձանը։ Այսպես՝ Գիբերտիի հորինած գլխավոր մուտքն ևո ֆլորենտյան մկրտարանի համար, որն արժեր 22.000 ֆլորեն[1], կառուցվեց մի համքարության միջոցներով» (Р. Зайчик. «Люди и искусство Возрождения»)[2].

Վերածնության դարաշրջանի իտալական գեղարվեստագործն իսկապես արհեստավոր եր, այլ ոչ գեղարվեստագետ։ Նա աշակերտ եր մտնում արհեստանոց, որտեղ սովորում եր, յեթե ոչ 13 տարի, ինչպես պահանջում եր այդ Չենինո Չենինին նկարչության մասին գրած իր գրքում, ապա համենայն դեպս յերկար ժամանակ (Անդրեա դել Սարտոն՝ 7 տարի, Պերուջինոն՝ 9 տարի, Ֆրա Բարտոլոմեոն՝ 10 տարի)։ Սովորաբար նրանք հմտանում եյին վոսկերչի արհեստանոցում (Պ. Ուչելլո, Բրունելլեսկո, Գիբերտի, Վերոկկիո, Պոլլայոլո, Բոտիչելլի և այլն)։ Իրրև արհեստավորներ՝ նրանք թափառում եյին քաղաքից քաղաք և նկարում վոչ յերբեք միայն նկարներ։ Ներո դա Բիչչին իր ուրվանկարներից մեկում պատկերեց XV դ. Ֆլորենցիայի մի գեղարվեստական արհեստանոց, վորտեղ գեղարվեստագործները պատրաստում եյին փայտե մոզաիկա, յեկեղեցական աշտանակներ, զարդանկարներ զորգերի համար, դինանշաններ, նույնիսկ ցուցանակներ։ Խոշոր նկարիչները չեյին խորշում կատարել նման արհեստավորական պատվերներ։ Պոլլայոլոն պահում եր վոսկերչական արհեստանոց, Վերոկկիոն՝ Կոլլեոնիի հեծյալ արձանի կերտողը՝ պատրաստում եր փայտից խաչելություններ և կերտվածքներ թրծած կավից, Գիրլյանդայոն ըստ յերևույթին ստացել և իր մականունը կանանց զամբյուղիկների համար դրասանդներ (գիրլյանդներ) պատրաստելու առթիվ և այլն։ Շնորհիվ այն հանգամանքի, վոր գեղարվեստագործը տակավին արհեստավոր եր, «այն ժամանակվա վողջ աշխատանքը վոսկուց, արծաթից և մոզաիկայից, հաղորդության ավանները, աշտանակները, բեմերը և ասեղնագործությունները վկայում են կատարման ապշեցուցիչ տեխնիկայի և մեծ ջանադրության մասին»։ Մյուս կողմից՝ այդ գեղարվեստագործ-արհեստավորները յերկար և ուշադրությամբ եյին

1 Միջնադարյան տակ։
2 Ռ. Զայչիկ. «Վերածնության մարդիկն ու արվեստը»։

աշխատում «բարձր արվեստի» նաև իրենց արտադրությունների վրա։ Գիբերտին 21 տարի գործադրեց իր առաջին գլխավոր մուտքի կատարման վրա, յերկրորդը պահանջեց ել ավելի յերկար ժամանակ։ Լուկա Ռոբբիան գրեթե 10 տարի աշխատում եր իր Cantoria-ի[1] վրա ֆլորենտյան մայր յեկեղեցու համար և այլն (Ռ. Զայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից)։

Առևտրական կապիտալիզմի զարգացմամբ, արհեստավորական բուրժուազիայի ճնշմամբ առևտրական բուրժուազիայի կողմից, անհատական զգացմունքի աճմամբ արհեստավոր-գեղարվեստագործն ավելի ու ավելի յեր դառնում գեղարվեստագետ-բուրժուա։ Համքարության հետ ունեցած կապը ճնշում և նրան։ Լեոնարդո դա Վինչին քանդակագործության ու քանդակագործների վերաբերմամբ ցույց և տալիս անսքող արհամարհանք՝ իբրև արհեստավոր-բանվորների, վորոնք բանում են կեղտոտ ու փոշոտ արհեստանոցում ծանր ֆիզիքական աշխատանքով։ Նրա իդեալը հանդիսանում և նկարիչը, վոր նստում և կայանքի մոտ՝ մաքուր սենյակում, մաքուր հագուստով և աշխատում յերաժշտական հնչյունների կամ վոտանավորների ընթերցման տակ։ Լեոնարդոն ավելի ևս հետու յե գնում և իսկական նկարիչ հայտարարում նրան, ով միայն «կազմակերպում և նկարը», թողնելով նրա կատարումն — «ստրկական գործը» — աշակերտներին (M. Hetzfeld. «Leonardo da Vinci»)[2]։ Յեթե արհեստավորական դարաշրջանի գեղարվեստագործը կերտում եր անանուն կերպով (մենք միայն պատահականությամբ ենք իմանում գրված աղբյուրներից՝ ռոմանական ու գոթական մայր յեկեղեցիների կառուցողների անունները և ավելի հազվադեպ՝ քանդակագործներինը), ապա այժմ գեղարվեստագործը ձգտում է, վորպես ստեղծագործող անձնավորություն, զատվել արհեստավորական կոլլեկտիվից։ «Մենք վորքան ավելի յենք մոտենում Ռենեսանսին[3], այնքան ավելի հաճախ են հանդիպում գեղարվեստագործների անունները։ Վաղ Վերածնության վարպետները հազվադեպ են ստորագրում առանձին արտադրությունների տակ, նրանց փառասիրությունը ձեռք է

1 Յերգողների սրահ։
2 Մ. Հեցֆելդ. «Լեոնարդո դա Վինչի»։
3 Վերածնություն։

քերվում լոկ ընդհանուր ճանաչմամբ։ Ավելի ուշ ստորագրում են ամեն մի, նույնիսկ ծիծաղելիության չափ աննշան նկարի տակ, աշխատում են իրենց փառաբանման համար։ Մե ինչ-վոր Զելլինիի անձնապաստան հանդգնությունը դառնում է անհանդուրժելի, իսկ նախանձը դեպի այն ամենքը, ովքեր վարևե բանի ընդունակ են, ուղղակի՝ գարշելի» (Кон-Винер. «История стилей») [1]։ Սակայն հասարակական կարծիքը և հանրային-պետական իշխանությունները ամեն կերպ պաշտպանում են դեղարվեստագործների անհատական փառասիրությունը, լիաբուռն շնորհելով նրանց արտոնություններ։ «XV դ. սկզբին Սիենում մայր յեկեղեցու կառուցման աշխատանքների գլուխը կանգնած բոլոր վարպետներին տրվեց ասպետական կոչումն։ Չենտիլե դա Ֆաբրիանոյին վենետիկյան հանրապետությունից ստացավ իրավունք՝ կրելու պատրիկի պարեգոտ. Բոլոնյա քաղաքը Ֆրանչեսկո Ֆրանչային նշանակեց «ժողովրդապետերից» մեկը. յերբ Թաղում եյին Ֆիլիպինո Լիպպիին, de' Servi վաղոցի բոլոր խանութները փակված եյին, մի բան, վոր տեղի յեր ունենում միայն իշխանական կոչումն ունեցող դեմքերի թաղման ժամանակ։ Բրամանդեյի թաղմանը ներկա գտնվեց պապի վողջ պալատը (Ռ. Զայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից)։ «Արհեստավորներից» դառնալով «գեղարվեստագետներ», ուշ Ռենեսանսի արվեստագործներն արդեն հնարավոր չեն գտնում կատարել արհեստավորական բնույթի պատվերներ և աշխատում են բացառապես «բարձր արվեստների» բնագավառում, «անխառն արվեստի» բնագավառում։ Յերկար ժամանակ ուքնել սեփական արտադրություններին վրա համարվում է արհեստավորական նստաջանության նշան, աշխատել արագ — far presto — այդպիսին և «հանճարեղ» գեղարվեստագետի հատկանշական գիծը։ Ազատագրվելով արհեստավորական կապանքներից, այդ արվեստագործները նյութապես ել ապրում են իրրև բուրժուա։ Նրանք տերում են տների և կալվածքների (Պերուջինո), ապրում շքեղ ապարանքներում (Ռաֆայել, Տիցիան), կուտակում նշանակալի հարստություն (Ջ. Լիպպի, Կորրեջի)։

Առևտրական կապիտալիզմը զարգացման վորոշ ստադիայում կազմակերպվեց քաղաքականապես իրրև ինքնակալ միապետություն։ Քաղաքական և կուլտուրական կենտրոնը դարձավ թագավորի պալատը։ Արվեստագործն այդ դարաշրջաններում և այդպիսի հասարակական ֆորմացիաներում նորից ընկնում եր գրեթե հենց նույն դրության մեջ, վորում գտնվում եր ֆեոդալա-տնտեսական տնտեսության մեջ, այն տարբերությամբ, վոր նա արդեն ճորտ չեր, չեր համարվում նաև varlet de chambre [1], այլ ժամանակավորապես հրավիրվում եր պալատը վորոշ դրամավարձով, այլ վոչ բնավարձով։ Առաջին անգամ այդ յերևույթը տեղի ունեցավ հունական հասարակական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, Ալեքսանդր Մեծի և նրա հաջորդների որոք։ Ալեքսանդր Մեծի պալատում աշխատում եր Լիզիպպը, Ապելլեսը, Պիրգոտելը։ Հետո նրա հաջորդների որոք արվեստագործները գալիս-հավաքվում են Պտղոմայոսների, Սելևկյանների և Ատտալիդների աթոռանիստ վայրերում։ «Հասարակ արհեստավորից, վորպիսին նա եր և այնուամենայնիվ ծնում եր հնումը, արվեստագործը դառնում է թագավորի լուսավորված բարեկամը։ Այն ժամանակ, յերբ առաջ տեխնիկական հմտությունները ժառանգաբար անցնում եյին հորից վորդուն և արվեստագործն իր արվեստով պարտական եր հայրենիքին, այժմ նա իրեն համար անհրաժեշտը փոխ է առնում ստրության մեջ» (Вазер. «Греческая скульптура») [2]։ Միևնույն յերևույթը կրկնվում է XVI—XVIII դարերի Յեվրոպայում, տեղ-տեղ և՛ XVIII դարում, նախ Իտալիայում, հետո Ֆրանսիայում, Անգլիայում (Ստյուարտների վերականգնման ժամանակ), Իսպանիայում և վերջապես Ռուսաստանում։ Լեոնարդո դա Վինչին աշխատում է Միլանի հերցոգ Լոդովիկո Մորոի պալատում, Ռաֆայելը և Միքել Անջելոն՝ պապի պալատում (XVI դ.), XVII դ. Ֆրանսիայի վերսալյան պալատում աշխատում են Մանսար և դե Կատտե կառուցողները, Լեբրենը, Ժուվենեն, Ռիգոն և այլ նկարիչներ, Անգլիայում Կարլ I-ի պալատում ստեղծագործում է վան-Դեյկը, Իսպանիայում Ֆիլիպպ IV-ի պալատում՝ Վելասկեսը, մեզ մոտ Յեկատերինայի պալատում՝ Շեբուևը, Լոսենկոն, Յեգորովը և այլք։

---

1 Կոն-Վիներ. «Ոճերի պատմությունը»։

1 Տնային սպասավոր։

2 Վազեր. «Հունական քանդակագործությունը»։

Թագավորները հոգատար վերաբերմունք են ցույց տալիս դեպի արվեստագործները: Կարլ V բարձրացնում է իր պատկերը նկարող Տիցիանի ձեռքից վայր ընկած վրձինը. Լյուդովիկոս XIV գրում է Պուսսենին սիրալիր և հաճոյախոսություններով լի նամակ, հրավիրելով նրան իր մոտ: Սակայն վեհապետ մեկենասները վճարում էին արվեստագործներին իրենց ոռճիկը խիստ անճոշտապահորեն, ինչպես յերևում է Լեոնարդոի, Տիցիանի և ուրիշների շարունակ կրկնվող դանգատներից կամ այդ առթիվ իշխանություն ունեցողներին դիմող Վազարիի դառն կշտամբանքից: «Լուսավորված բռնակալների» ազատ, վոչ ճորտ «բարեկամները», այդ արվեստագործները, ինչպես և նրանց նախորդները ֆեոդալատնտեսության մեջ, պարտավոր էին սպասարկել իրենց տերերի առօրյա կենցաղային կարիքներին. այսինքն՝ վոչ միայն նկարել նրանց և ընտանիքի անդամների պատկերները, այլև կազմակերպել նրանց համար թատրոնական ներկայացումներ, տոնակատարություններ և այլն:

Յեթե ֆեոդալական և պալատական տնտեսության մեջ արվեստագործն սպասարկում եր փարավոնին, միապետին կամ աղային, յեթե արհեստավորա-վաճառականական հասարակության մեջ արվեստագործն աշխատում եր քաղաքի կամ համքարությունների և, վերջապես, մասնավոր մարդկանց պատվերով, ապա զարգացած կապիտալիստական հասարակական ֆորմացիաներում, վորտեղ ամեն մի արտադրություն կատարվում է շուկայի համար, նա ստիպված է աշխատել դիմադուրկ շուկայի համար, նրա արտադրությունը դառնում է ապրանք, վորը գնվում է՝ ինչպես ամեն մի ապրանք: Առաջին անգամ այդ յերևույթը նկատվում է արդեն ուշ-հունական բուրժուական կուլտուրայի դարաշրջանում: Թրծած կավե փոքրիկ արձաններն արտադրվում եյին Տանագրայում—ըստ յերևույթին՝ մասսայական մասշտաբով—հունական շուկայի համար, նկատի ունենալով ընդհանրապես գնորդին: Այդ յերևույթը կրկնվում է այնուհետև XVI դարի Ցվերոպայում—Գերմանիայում, վորտեղ Դյուրերն ուղարկում է իր կնոջն ու մորը աուգսբուրգյան և նյուրենբուրգյան տոնավաճառները՝ ծախելու իր գրավյուրները (Drey. «Kunstmarkt»)[1], և

[1] Դրեյ. «Արվեստի տոնավաճառ»:

գտնում է իր գուտ արտահայտությունը XVII դ. Հոլլանդիայի պայմաններում, ուր յեկեղեցին (բողոքական) թշնամի յե տաճարների պաճուճանքին, չկա միապետական իշխանություն, ինչպես Իսպանիայում կամ Ֆրանսիայում, և ուր, մյուս կողմից, ամեն մի քաղքենի զարդարում է իր սենյակները նկարներով:

Արվեստագործն այստեղ կանգնած է շուկայի դեմ առ դեմ, և յերբ պատկերները նկարվում են, բնականաբար, պատվերով, ապա նկարների մեծագույն մասը դնվում են: Արվեստագործն այստեղ կարիք ունի միջնորդող ողակի իր և հասարակության միջև: Սկզբնապես նա իր նկարները դուրս է բերում ցուցադրելու յուր արհեստանոցում,—կան հոլլանդական արվեստագործների այնպիսի նկարներ, վորոնք պատկերում են արհեստանոցային-ցուցահանդես,—կամ այդպիսիք պահ տալիս առևտրականներին՝ տեղահանդես,—կամ այդպիսիք պահ տալիս առևտրականներին՝ տեղահանդես, — կամ նավաճառներում ծախելու: Անհաղթահարելի ուժով սակայն բզղխում է իսկական ցուցահանդեսի վերաբերյալ միտքը, ցուցահանդեսի, վորն սկզբում կազմակերպվում է Ամստերդամում, բորսայի՝ առևտրական կյանքի այդ կենտրոնի շենքում, ուր խոնվում են փողի մարդիկ, իսկ այնուհետև—XVII դարի 60-ական թվականներին կազմակերպվում են բառիս մեր իմաստով առաջին նկարչական ցուցահանդեսները Հաագայում և Ուտրեխտում: Նկարն ավելի ու ավելի յեր դառնում ապրանք, վորը ժամանակ առ ժամանակ վաճառվում եր աճուրդով: Այդպես, պեյզաժիստ վան-Գոենը յերկու անգամ իր նկարները ծախծխելու հանեց՝ յուր պարտքերը վճարելու համար ճիշտ այնպես, ինչպես Յան Ստեենը, կնոջ հիվանդության ժամանակ պարտք արած լինելով դեղագործից, ստիպված եր հենց նույնպես աճուրդի հանել իր նկարները: Դժվար և ճշտիվ ասել, թե ինչպես եր վորոշվում նկարի գինը: Յան Ստեենը պատկերները նկարում եր 5 գուլդենով: Թանգ չեյին գնահատվում նաև պեյզաժները: Վորքան շատ դեմքեր եյին լինում նկարի վրա, այնքան վերջինս թանգ եր գնահատվում, ինչպես գրում եր Ռուբենսը մի անգլիական հաճախորդի (Դրեյ, քաղվածքը նույն տեղից): Շուկայի համար աշխատելու անհրաժեշտությունն ուներ իր բազմազան հետևանքները արվեստագործների համար: Նրանք պետք է չափազանց արգասավոր լինեյին, վորպեսզի հնարավորություն ունենային կարելություն չափ մեծ թվով նկարներ իրացնել շուկայում, կարելություն չափ մեծ

քանակությամբ գեղարվեստական արժեքները վերածել նյութական արժեքների։ Ռեմբրանդտն ստեղծագործեց շուրջ 6.000 արտադրություն (Рейнак. «Аполлон»)[1]։ Բայց և այնպես այդ արդասավորությունը նրանց չեր փրկում կարիքից։ Ներանցից շատերն զբաղվում եյին նաև վորևե ավելի շահավետ գործով։ Վան-Գոյենը բազմացնում եր հոլլանդացիների սիրելի ծաղիկը՝ կակաչը, ստանալով մեկ հատի համար յերկու անգամ ավելի, քան թե իր պեյզաժների համար։ Յան Ստեենը պահում եր սկզբում գաբեջրագործարան, հետո պանդոկ (պատկերված իր նկարներից մեկում)։ Ծերության տարիներին նրանց նյութական դրությունը ծանրանում եր։ Յեթե Ֆ. Գալ'սին հաջողվեց ստանալ կենսաթոշակ, ապա Ռեմբրանդտը մեռավ աղքատության մեջ։ Շուկայի համար աշխատելու անհրաժեշտությունը հարկադրում եր այդ արվեստագործներին, մրցելով միմյանց հետ, մասնագիտանալ վոչ միայն վորևե ժանրի[2], այլ նույնիսկ մի վորևե թեմայի վերաբերմամբ։ Վոմանք նկարում եյին միայն պեյզաժներ, մյուսները՝ միայն կենցաղային ժանրեր, յերրորդները՝ միայն նատյուրմորտ[3]։ վոմանք՝ միայն դյուղացիներ, մյուսները՝ միայն կովեր, յերրորդները՝ միայն հումերդներ և այլն։

Կրկին ցայտուն արտահայտությամբ գեղարվեստական ստեղծագործությունը դառնում է շուկայի ապրանք Յեվրոպայում և այս անգամ ասաիճանաբար XIX դարու Յեվրոպայի բոլոր յերկրներում, յերբ ամենուրեք հաստատվեցին բուրժուական հարաբերությունները, յերբ ամեն տեղ կյանքի բոլոր բնագավառներում պատվերով արտադրությունը յետ եր մղվում կապիտալիստական շուկայի համար կատարվող արտադրության կողմից։ Շինարարական արվեստի համար այդ յերևույթը հավասել է վոչ այլ վոք, բայց յեթե Կ. Մարքսը «Կապիտալ»-ի II հատորում։

«Կապիտալիզմի զարգացման դարաշրջանում, յերբ մի կողմից՝ կապիտալի նշանակալից զանգվածները կենտրոնանում են առանձին անձնավորություններների ձեռքում, իսկ մյուս կողմից՝ առանձին կապիտալիստների հետ միասին յերևան և գալիս կոլլեկտիվ

1 Ռեյնակ. «Ապոլլոն»։
2 Տեսակ, ոճ։
3 Անկենդան բնություն։

կապիտալիստ (ակցիոներական ընկերություններ), կապիտալիստական շինարար ձեռնարկուն լոկ բացառության ձևով կառուցում է շենքեր առանձին մասնավոր անձերի համար ըստ պատվերի։ Մի ամբողջ շարք տների, նույնիսկ վոլջ քաղաքային թաղամասերի շուկայի համար կառուցված շենքը հանդիսանում է նրա ձեռնարկությունը։ Նա, ով կարիք ունի նոր տան, պետք է ընտրի իրեն համար նրանցից մեկը, վորը կառուցված է չարաշահական նպատակներով կամ դեռ ևս գտնվում է կառուցման մեջ։ Ամեն մի ուրիշ արդյունաբերողի նման՝ նա պետք է շուկայում ունենա պատրաստի ապրանք»։

Ապրանք են դառնում XIX դարում նաև նկարչությունն ու քանդակագործությունը։ Ինչպես XVII դարու Հոլլանդիայում, արվեստագործ-նկարիչը և քանդակագործը միայն հազվադյուտ դեպքերում է աշխատում պետական իշխանությունից, քաղաքային ինքնավարություններից, դիտական ընկերություններից, պրոլետարական կազմակերպություններից ստացած պատվերով (արվեստական կազմակերպություններից ստացած պատվերով (արվեստական կազմակերպություններից ստացած պատվերով (արվեստ

կայն, բնականաբար, XIX դարու յերկրորդ կեսի լոկ սկզբին, յերբ ճորտատիրական իրավունքը տապալվեց և կապիտալիզմը վերափոխեց արտադրությունն ընդհանրապես արտադրության՝ շուկայի համար։ Տարաստիճան-արվեստագործները, բուրժուական արվեստի ռահվիրաները Ֆլանդրիայում, վորոնք սկզբում իրենց անվանում եյին «Ազատ արվեստագործների արուեստ», հետո յուրացրին «Պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսների ընկերություն» կոչումը։ Այստեղից էլ առաջացել է «պերեդվիժնիկներ» անունը։ Ինչպես յերևում է հենց իրենց անունից, նրանք ցուցահանդեսի միջոցով դիմում եյին լայն հասարակությանը, շուկային, վորից և այժմ կախված եյին նրանք չորս կողմը թագավորող կապիտալիստական արտադրության պայմաններում։ Նկարը և քանդակագործական կերտվածքը դառնում եյին ապրանք, վորի գինը վորոշվում եր հաճախ միանգամայն քմահաճորեն։ Այսպես՝ Միլլեն լինելով անհայտ նկարիչ, իր Angelus նկարը ծախեց 1.000 ֆրանկով, իսկ հետագայում, յերբ նա դարձավ հռչակավոր, այդ նկարը վերածախվեց 80.000 ֆրանկով։ Նման դեպքեր, իհարկե, շատ շատ են։ Սովորաբար ինքը արվեստագործը չի սահմանում արտադրության գինը, այլ ձեռնարկուները կամ մեծագնորդները, վորոնք ուշադրությամբ հետևում են գեղարվեստական գործերի շուկային, նորաձև արվեստագործներին, և վորոնք յերբեմն իրենք են սահմանում նորաձևությունը՝ այս կամ այն արվեստագործի, այս կամ այն գեղարվեստական ուղղության վերաբերմամբ։

Դառնալով շուկայի ապրանք, նկարը (և՛ քանդակագործական կերտվածքը) կապիտալիստական հասարակությունների մեջ դառնում է դրա հետ մեկտեղ ներմուծման և արտահանման առարկա։ Վոչ բոլոր յերկրների համար կան համապատասխան թվեր։ Գերմանիային վերաբերող վիճակագրական տվյալներից յերևում է, վոր 1900—1908 թվականների ժամանակաշրջանում նկարների արտահանումը և առանձնապես ներմուծումն՝ այդ յերկրում յուրաքանչյուր տարի բարձրանում եր և վոր ներմուծումն գերազանցում է արտահանումից 60 միլլիոն մարկով (համապատասխան թվերը՝ 105 և 65 միլլիոն մարկ) (Դրեյ, քաղվածքը նույն տեղից)։ Գեղարվեստական արտադրանքների արտադրությունը շուկայի համար՝ ուներ իր բազմազան հետևանքները թե արվեստագործների և թե արվեստի համար։ Ինչպես XVII դարի Հոլլանդիայում

նկատվում եր գեղարվեստական արտադրանքների աներկրա գերարտադրություն, վորը յերևում է հենց թեկուզ աճուրդներից, յերբ ծախծխվում եյին արվեստագործի ձեռքով չվաճառված նկարները՝ ծախելու համար պատրաստվածների հետ միասին, այդպես էլ XIX—XX դարերի Յեվրոպայում առկա յե թե՛ գեղարվեստական արտադրանքների և թե հենց արվեստագործների աներկրա գերարտադրությունը։ Վոչ բոլոր յերկրների համար կան վիճակագրական տվյալներ։ Իսկ ինչ վերաբերում է Գերմանիային, ուր նման թվեր վորոշ ժամանակաշրջանների համար հավաքված են, ապա այստեղ—որինակի համար—1908 թ. Մյունխենում կազմակերպվեց ցուցահանդես. հայտարարված եր 2.000 նկար, կեսից ավելին մերժվեց ժյուրիի կողմից. ցուցադրված եր 886 նկար, ծախվեց միայն 174։ 2.000 նկարին՝ 174։ Հենց նույն Գերմանիայում 1907 թ. արվեստագործների միություններում և նկարներ վաճառողների մոտ ցուցակագրված եր ծախելու համար 40.000 նկար, վորոնց մեծ մասն այնպես էլ հավանորեն չծախվեց յերբեք։ Մի քանի թվանշան, վոր բնութագրում են քանդակագործների գերարտադրությունը. Գերմանիայում 1905 թ. արհեստակցական միության մեջ բոլոր ցուցակագրված քանդակագործների $^1/_6$-ն անգործ եր, 1906 թ.՝ արդեն $^1/_5$-ը, իսկ 1907 թ. $^1/_4$-ը (Դրեյ, քաղվածքը նույն տեղից)։

Շուկայի համար աշխատելու անհրաժեշտությունն ուներ արվեստի համար նաև այն բացասական հետևանքը, վոր արվեստագործները հաճախ աշխատում եյին հապճեպով, հարմարվում «մեծ քաղաքների բնակչության հատկապես գեղարվեստական շահերին խորթ» ցածր ճաշակին (Haak. «Geschichte der Kunst im XIX J.»)[1], ձգտում եյին հաղթել իրենց մրցակիցներին «առանձնահատկությամբ» և կենտրոնացանցությամբ... (տես. характеристику буржуазно-рыночного искусства Германии XIX в. у Кон-Винера, Ic)[2] և այլն։

Գեղարվեստական արտադրանքների արտադրությունը շուկայի համար ուներ իրրև հետևանք վոչ միայն գեղարվեստական ար-

1 Հաակ. «Արվեստի պատմությունը XIX դարում»։

2 Կոն-Վինների՝ XIX դ. Գերմանիայի բուրժուական-շուկային արվեստի բնութագիրը, քաղվածքը նույն տեղից։

տադրանքների գերարտադրությունը, որն անբևակայելի էր այնպիսի հասարակությունների մեջ, որտեղ ամեն մի արտադրություն, ինչպես նաև գեղարվեստական, կատարվում էր ըստ պատվերի, և ոչ միայն ընդհանրապես արտադրվող արժեքների վատթարացումն, որին խոչընդոտ եյին հանդիսանում՝ ֆեոդալական և պալատական արվեստի մեջ սպառողի ճաշակը, իսկ արհեստավորական կազմակերպություններում՝ արվեստագործի կապը արհեստի հետ, այլև մի ուրիշ բացասական յերևույթ։

Արհեստի և արհեստավորական արտադրության դարաշրջանում առանին գործածության բոլոր առարկաները պատրաստվում եյին յերկարատև ժամանակվա համար, դիմացկունությունը նրանց մեջ գնահատվում էր ավելի, քան նորությունը։ Այստեղից եյ առաջանում էր հասարակական ճաշակի զգալի կայունություն ու վորոշ պահպանողականություն։ Ինչպես ամբողջ կյանքը, այնպես եյ «նորաձևությունը» առարկաների վերաբերմամբ աչքի յեր ընկնում աննշան շարժունությամբ։ Կայուն էր այդ դարաշրջաններում նաև գեղագիտա-գեղարվեստական ճաշակը։ Գեղարվեստական ուղղությունները կամ վոճերը պահպանվում եյին տասնամյակներով։ Նույնիսկ XIX դարու առաջին կեսում, յերբ կապիտալիզմը դեռ բոլորովին չէր վերափոխել արտադրությունն ու կյանքը, արվեստի մեջ միմյանց փոխարինում եյին միայն յերկու, ամենաշատը յերեք գեղարվեստական ուղղություններ՝ կլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, ռեալիզմը։

Այլ բան է, յերբ արտադրությունը կատարվում է շուկայի համար։ Առանին գործածության առարկաները փոխում են իրենց կերպարանքը հաճախակի և արագ։ «Կանացի զգեստների նորաձևություններն, որինակ, մի սեզոնի ընթացքում փոփոխվում են չորս-հինգ անգամ» (Зомбарт. «Современный капитализм»)[1]. «Նորաձևության» այդ արագ փոփոխությունը բացատրվում է ընդհանրապես քաղաքային կյանքի նյարդայնությամբ և տենդայնությամբ, այլև մի կողմից՝ այն հանգամանքով, վոր ձեռնարկությունները, մրցելով շուկայում միմյանց հետ, ձգտում են նորությամբ հրապուրել գնորդին, իսկ մյուս կողմից՝ նրանով, վոր «հազիվ եր յերևացել տվյալ նորաձևությունը հասարակության

1 Զոմբարտ. «Ժամանակակից կապիտալիզմը»։

վերին խավի մեջ, յերբ այն արդեն արժեքազուրկ եր դառնում (այդ խավերի աչքում) նրանով, վոր վարին խավը նույնպես յուրացնում եր այն» (Զոմբարտ)։ «Առաջանում է վայրենի հետապնդումն նոր ձևերին, հետապնդումն, վորի տեմպը գնալով արագանում է և այն չափով, վորչափով կատարելագործվում է տեխնիկան և շրջանառությունը» (Զոմբարտ)։ Այստեղից եյ բղխում է արագ փոփոխության ծարավը, նորանոր, տակավին չճաշակած տպավորությունների պահանջը։ «Մեր ներքին ռիթմիկան պահանջում է ավելի ու ավելի կարճ ժամանակաշրջաններ տպավորությունների փոփոխության մեջ», — նկատում է Զիմմելը (քաղված է Բուխարինից. «Теория исторического материализма»[1]։ Հենց այդպիսի անկայունությամբ և փոփոխականությամբ եյ աչքի յե ընկնում, բնականաբար, նաև՝ շուկայի համար արտադրության դարաշրջանի հասարակական մարդու գեղարվեստական ճաշակը։ XIX դարու վերջին և XX դարու սկզբին արվեստի բնագավառում նկատվում է իսկապես «վայրենի հետապնդումն» «նոր ձևերին». տենդային արագությամբ փոխարինում են միմյանց իմպրեսիոնիզմը, նեոիմպրեսիոնիզմը, կուբիզմը, ֆուտուրիզմը, պրեսիոնիզմը, նեոիմպրեսիոնիզմը, կուբիզմը, ֆուտուրիզմը, նեոկլասիցիզմը և այլն։ «Վոճերի» արագ կոնստրուկտիվիզմը, նեոկլասիցիզմը և այլն։ «Վոճերի» արագ փոփոխման մի դարաշրջան, վորը դրա հետ միասին չունի միակն վոճ։

Հանրային-տնտեսական զարգացման տարբեր աստիճաններում գեղարվեստական արտադրությունն, այդպիսով, տարբեր ձևով է դրսևորվում, յենթարկվելով տվյալ հասարակության մեջ իշխող արտադրության սիստեմին ընդհանրապես։ Ֆեոդալական հասարակական կազմակերպությունների մեջ բնատնտեսության հիմքի վրա նա (արտադրությունը, Գ. Մ.) սպասարկում է ֆեոդալի տնտեսությանն իսկ, լինի այն յեգիպտական փարավոնը, հունական բազիլևսը[2], միջնադարյան վանքը, թե ճորտատիրական կալվածքը։ Ինքը արվեստագործը — լինի այդ՝ ճորտ, varlet de shambre, թե վանական միաբանության անդամ — ստեղծագործում է անանուն կերպով։ Այդ յերևույթը մինչև վորոշ աստիճան կրկնվում է աբսոլյուտիզմի տիրապետության դարաշրջանում, լինի այդ՝ հելլենական Հունաստանում, Ռենեսանսի իշխանական Իտալիայում,

1 Բուխարին. «Պատմական մատերիալիզմի թեորիան»։

2 Թագավոր։

թե XVII դարու միապետական Ֆրանսիայում և Իսպանիայում։ Հանդիսանալով ազատ ու մերթ ընդ մերթ վերևից շոյված, պալատի արվեստագործն ստեղծագործում է իր տիրոջ պետքերի համար, ինչպես և ֆեոդալական ժամանակվա իր նախորդը, բայց արդեն վոչ անանուն կերպով։ Այն հասարակական ֆորմացիաների մեջ, ուր իշխում է արհեստավորական և մասամբ առևտրական բուրժուազիան, վորը տակավին չի դարձել միանձնորեն գերիշխող, արվեստագործը, ինչպես դասական Հունաստանում կամ միջնադարյան Յեվրոպայում, հանդիսանալով արհեստավոր, սպասարկում է կամ վողջ քաղաքին-պետությանը, կամ էլ առանձին արհեստավորական միությունների պետքերին։ Վերջապես՝ զուտ բուրժուական-կապիտալիստական տիպի հասարակությունների մեջ գեղարվեստական արտադրությունը կատարվում է դիմազուրկ շուկայի համար ինչպես արդեն XVII դ. Հոլլանդիայում, այնպես էլ առանձնապես XIX և XX դարու սկզբի վողջ Յեվրոպայում։ Գեղարվեստական արտադրության այդ բոլոր ձևերից, ըստ յերևույթին, արվեստի համար ավելի բարենպաստ հող եր ներկայացնում ֆեոդալա-պալատական տնտեսության և հատկապես քաղաքային կոլլեկտիվի, հասարակական կազմակերպությունների համար կատարված ստեղծագործությունը. գոնե XIX դարու շատ ականավոր արվեստագործներ, վորոնք հարկադրված եյին ստեղծագործել շուկայի համար սուր մրցման մեջ անհայտ գնահատողի և գնորդի համար, ջերմագին յերազում եյին ապրել վոչ թե XIX դարում, այլ միջին դարերում կամ XVII դարում, ինչպես վան-Գոգը կամ Ռենուարը։

V.

ԱՐՎԵՍՏԻ ԾԱՂԿՈՒՄՆ ՈՒ ԱՆԿՈՒՄԸ

Եթե հետադարձ ակնարկ գցենք արվեստի բազմադարյան պատմության վրա, ապա մենք կտեսնենք, թե ինչպես այն մերթ ծաղկում է մի վորևե յերկրում, մերթ դեպի անկում դիմում. ինչպես գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառում հեգեմոնիան մեկ յերկրից անցնում է մյուսին։ Ծաղկած արվեստի արտաքին նշանները կարելի յե համարել. 1) քանակապես հարուստ գեղարվեստական արտադրանք, 2) նշանակալից քանակությամբ խոշոր արվեստագործների առկայությունը, 3) վորոշ յերկրի արվեստի առաջ քաշած նոր խնդիրները և 4) տվյալ յերկրի արվեստի գործած ազդեցությունը մյուս յերկրների արվեստի վրա։ Իսկ յերբ առկա չեն այդ նշանները, յերբ գեղարվեստական արտադրանքը քանակապես ու վորակապես թուլանում է, յերբ արվեստագործները՝ փոխանակ նոր ուղիներ վորոնելու՝ յետ են գնում, նմանվում գերազանցված արվեստին, և յերբ տվյալ յերկրի արվեստն արդեն չի ազդում մյուս յերկրների վրա, այլ ավելի շուտ ինքն է կրում մյուս յերկրների արվեստի ազդեցությունը, ապա հայտնապես կարելի յե ասել, վոր արվեստի ծաղկմանը փոխարինել է անկումը։

Գոյություն ունի՞ արդյոք վորևե որինաչափություն ծաղկմանը փոխարինող անկման այդ պրոցեսի մեջ, և յեթե այն (որինաչափությունը, Գ. Մ.) առկա յե, հանդիսանու՞մ է արդյոք այդ պրոցեսը իմմանենտ-գեղարվեստական, թե՞ այն (պրոցեսը, Գ. Մ.) տիրաբար կարգավորվում է արվեստից դուրս գտնվող պատճառ-

ներով։ Այս հարցն առաջին անգամ դրեց այն գրողը, վորին կարելի չե պայմանականորեն համարել արվեստի առաջին սոցիոլոգը։ Դա XVIII դարու ֆրանսիական աբբա Դյուբոն եր, «Reflexions critiques sur la poésie et la peinture»[1] գրվածքի հեղինակը։ Գործառելով այն ժամանակվա համար ծավալուն բավականաչափ նյութ, ծանոթ լինելով նույնիսկ պերուական և մեքսիկական արվեստի մի քանի հուշարձանների հետ, հեղինակը հարց եր դնում. ինչով բացատրել այն հանգամանքը, վոր արվեստը յերբեմն վայրկյան կերպով ծաղկում է, իսկ ուրիշ տեղերում գտնվում է ամենալիակատար անկման մեջ, և պատասխանում եր. պատճառը գտնվում է «ոդի մեջ» — l'air, այլ կերպ ասած՝ կլիմայի մեջ (քաղված է Գրոսսից. «Происхождение искусства»)[2] Միևնույն հարցը հարյուր տարի անց զբաղեցնում եր տիկին Ստալին՝ յերբ նա գրում եր իր գիրքը գրականության մասին։ Կլիմայի մեջ չեր տեսնում նա այն գործոնը, վորն ստեղծում է արվեստի ծաղկումն ու անկումը, այլ յերկրում իշխող քաղաքական կարգի մեջ, ըստ վորում հարուստ արվեստին հիմք է ծառայում, նրա դիտողությունների համաձայն, «ազատ» քաղաքական ռեժիմը, իսկ այնտեղ, ուր չկա ազատություն, չի կարող ապրել ու աճել նաև արվեստը։ Ինչ ասել կուզի, վոր այդ յերկու յենթադրություններն էլ քննադատության չեն դիմանում։ Եգիպտոսներն ու ավստրալացիները՝ արտադրանքի հարստության և կատարման կատարելության իմաստով՝ ունեն միատեսակ արվեստ, մինչդեռ կլիման, վորի մեջ ապրում են նրանք, բոլորովին հակադիր է։ Մյուս կողմից՝ արվեստը կարող է ծաղկել, և իսկապես ծաղկում եր քաղաքական կազմակերպության ու կառավարման ամենահակադիր ձևերի ժամանակ, ազատ բուրժուա-առևտրական կոմմունանեռում, վորպիսիք եյին դասական Հունաստանն ու XVII դարի Հոլանդիան, հին Եգիպտոսի արսոլյուտիստական բռնակալների կամ «արևի թագավորի» դարաշրջանի Ֆրանսիայի պալատներում։

Վոչ թե կլիմայի, վոչ թե պետության քաղաքական ձևի մեջ են արվեստի ծաղկման ու անկման իսկական գործոնի արմատները, այլ եկոնոմիկայի մեջ։

[1] «Քննադատական խորհրդածություններ բանաստեղծության և նկարչության մասին»։

[2] «Արվեստի ծագումը»։

Մի կողմից՝ արվեստը չի կարող ծաղկել այնտեղ, ուր չկա նյութական բարիքների առատություն, ուր չկա բավականաչափ նյութական ապահովություն։ Քարե դարի մադլենյան վորսորդների արվեստը հասավ այնպիսի բարձրության և փթթեց այնպես փարթամորեն միայն շնորհիվ այն հանգամանքի, վոր նրանք անհրաժեշտություն չունեյին ամբողջ ժամանակը վատնելու զուտ կուվի վրա՝ գոյություն պահպանելու համար։ Գյորնեսը յենթադրում է, թե արվեստը ծաղկում եր հենց այն մադլենցիների մոտ, վորոնց հաջողվեց նվաճել քարանձաձները, և վորոնք ապրում եյին, այլ խոսքով, ավելի մեծ նյութական ապահովության պայմաններում, քան թե նրանք, վորոնք ստիպված եյին ապրել անպաշտպան տեղերում (Urgeschichte der bildenden Kunst)[1]։ Մադլենցիների՝ իր ռեալիստական կատարելությամբ ապշեցուցիչ արվեստը հետո դիմում է դեպի անկումն. կենդանիների ճիշտ ու ամբողջական պատկերների փոխարեն արվեստագործներն արդեն տալիս են միայն նրանց կրճատ և սխեմայացրած ուրվագիծը, վորը չի վերածվում, սակայն, որնամենտի, վորը չի աճում ու փոխվում նոր վոճի։ Արվեստի այդ անկումն անտարակույս առաջացավ նրանից, վոր սառցարանները Յեվրոպայում հալվում եյին, վոր յեղջերուն խուսափում եր դեպի հյուսիս՝ ավելի ու ավելի հեռու, գնալով ավելի յեր դժվարանում անհրաժեշտ ձեռք բերել, հետզհետե ավելի քիչ եր ազատ ժամանակ մնում և ավելի քիչ ցանկություն եր լինում խնամկոտ կերպով վերարտադրել այն առարկան (կենդանին), վորը վերարտադրվում եր արվեստագործի ձեռքով. արվեստի անկումն այստեղ տնտեսական կարիքի արտահայտությունն եր (Никольский. «Первобытная культура»)[2]։ Հին-քարե դարին հաջորդում է նոր քարե դարը (նեոլիթ)։ Վորսորդությունը փոխարինվեց նախնադարյան անասնապահությամբ և հողագործությամբ։ Առաջին շրջաններում այդ անցումն տնտեսության և արտադրության նոր յեղանակին ներկայացնում եր արտակարգ դժվարություններ՝ շնորհիվ մարդու գործիքների պարզության և ընդհանուր թերակատարության այն նոր անելիքների վերաբերմամբ, վոր ծառացած եյին նրա առջև. անհրաժեշտ եր վողջ ուժերը նվիրել հենց միմիայն կյանքի հա-

[1] Կերպարվեստի նախնադարյան պատմությունը։

[2] Նիկոլսկի. «Նախնադարյան կուլտուրան»

մար մղվող կռվին, ուսան և նեռլիթի առաջին շրջաններում արվեստը բացակայում եր, և յերբ հայտնվեց կրկին, ներկայացնում եր մաղլենյանի համեմատությամբ մանկական թոթովանք։ Դասակարգային հասարակությունների մեջ արվեստը — դասակարգային—կարող և ծաղկել՝ միայն դասակարգի կողմից ստրկացած դասակարգի ձրի կամ անվճար աշխատանքի յուրացման հիման վրա միայն։ Փարավոնների արքունի-ֆեոդալական արվեստը ծաղկում եր լոկ նրա համար, վոր նրանց սպասարկում եյին տասնյակ հազարավոր ստրուկներ. միայն ստրուկների մի ամբողջ բանակի ձեռներով կարելի յեր կառուցել հսկայական բուրգերը և վիթխարի տաճարները Կառնակում։ Հունաստանի դասական արվեստը—Ֆիդիասի, Պրաքսիտելի, Պոլիկլետի և այլոց արվեստը—կարող եր այնպես վաղ կերպով փթթել լոկ նրա համար, վոր Աթենքի քաղաքացիները կրկնակի շահագործողներ եյին. իրենց տանը նրանք աշխատանքը դնում եյին ստրուկների վրա, իսկ մյուս կողմից՝ նրանք, առանց քաշվելու, կողոպտում և թալանում եյին իրենց բազմաթիվ գաղութները։

Ռոմանական արվեստը յերևան և զալիս ու ծաղկում Յեվրոպայի արևմուտքում այն ժամանակ միայն, յերբ կուսակրոնները, վորոնք առաջ զբաղված եյին զաշտեր մշակելով և այլն, ֆիզիքական աշխատանքը զցեցին ճորտ գյուղացիների ուսերին, սառնալով, այդ կերպ, ինչ-վոր հավելյալ արժեքի նման մի բան (Seger. «Historischer Materialismus und Kunst»)[1]։

Արքունի-արտոլյուտիստական Ֆրանսիայի, Իսպանիայի, Անգլիայի արվեստը կարող եր հասնել վորոշ բարձրության նրա համար միայն, վոր թագավորները յուրացնում եյին ազգային յեկամուտի նշանակալի մասը։ Յեվ միայն հավելյալ արժեքը, վոր դուրս եր քաշում բուրժուազիան բանվոր դասակարգի աշխատանքից, հնարավորություն և ընձեռում նրան խաղալ մեկենասող ազգի դերը։ Նույնիսկ այն հասարակական կազմակերպություններում, վորտեղ աշխատավորական դասակարգերը գեղարվեստական միտումների կրողներն եյին, նրանք կարող եյին իրագործել այդ միտումները միայն վորոշ նյութական առատության առկայությամբ։ Յեթե միջնադարյան ֆրանսիական քաղաքների արհես-

1 Զեգեր. «Պատմական մատերիալիզմը և արվեստը»։

Տիցիան. Ֆլորա

ԳԵՏ. ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Публ. Библ-ека
ՀՍՍՀ-ССР
им. А. Мясникяна
Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ

տա-աշխատավորական բուրժուազիան կարողանում եր շինարարական և քանդակագործական արվեստին տալ այնպիսի թափ, ապա այդ միայն նրա համար, վոր ուներ նյութական բարիքների առատություն, վորի մի մասը նա հատկացնում եր կառուցողներին և քանդակագործներին։

Արվեստն իր ծաղկման համար չեր յենթադրում միայն համապատասխան նյութական բազա, առանց վորի այն կհյուծվի. արվեստի ծաղկումը յերկար ժամանակ գտնվում եր պատճառական կախման մեջ յերկրի տնտեսական ծաղկումից, և նրա (յերկրի, Գ. Մ.) տնտեսական թոշնումի հետ միասին էլ վրա յեր հասնում գեղարվեստական ստեղծագործության անկումը։ Հեգեմոնիան արվեստի բնագավառում յերկար ժամանակ պատկանում եր հենց այն յերկրին կամ այն յերկրներին, վորոնք հեգեմոն եյին տնտեսական կյանքի բնագավառում, և գերիշխող տնտեսական դրության կորստի հետ միասին այդ յերկրներում վրա յեր հասնում նաև ստեղծագործական յեռանդի անկումը։ Յերբ տնտեսության առաջավոր ձևը եքստենսիվ յերկրագործությունն եր ցարական ու կալվածատիրական կալվածքների ձևով, արվեստը ծաղկում եր հենց այն յերկրներում, ուր տնտեսության այդ ձևն ստանում եր իր ամենապայծառ արտահայտությունը, որինակ՝ Յեգիպտոսում։ Հենց վոր արտադրությունը շուկայի համար՝ դարձավ տնտեսության ավելի առաջավոր ձևը, յերբ յերկրագործությունից ավելի բարձր դարձավ առևտուրը, ապա հենց Հունաստանում, նախ փոքրասիական քաղաքներում, հետո վերջիններին իրեն յենթարկած Ատտիկայում, արվեստը հասնում ե զարմանալի բարձրության, ընթանալով դրա հետ միասին, արևելքից տարբեր, իր նոր ուղիներով։ III—II դարերում այդ ծաղկած ատտիկյան արվեստը դիմում ե դեպի անկումը, սպառում ե յուրը և նորն ստեղծագործելու ընդունակությունը, արվեստագործները վերածնում են արդեն ապրած հին ձևերն ու յեղանակները, և միևնույն ժամանակ քանդակագործական ու ճարտարապետական արվեստն ապրում ե վերելք Պերգամում՝ Ռոդոս կղզում, Ալեքսանդրիայում, վորովհետև այդ դարաշրջանում այս բնագավառները դարձան համաշխարհային առևտրի հանգուցային կետերն ու կենտրոնները։ Այստեղ, արևելքում, դասական արվեստի ընդերքից ծնունդ առավ այնուհետև նոր դարագլխի IV—V դարերում քրիստոնեական արվեստը։ Նրա

վորրանը մասամբ Ալեքսանդրիան եր, գլխավորապես՝ Ասորիքը։ Յեվ այդ վոչ պատահաբար։ «Ասորիքը մայրամուտի հնութեյան առաջավոր արդյունագործական յերկիր եր, և, հասկանալի յե, տեխնիկայի առաջադիմութեյունը չեր կարող չնպաստել նաև կերպարվեստների զարգացմանը» (Wulf. «Altchristliche und byzantinische Kunst», в Handbuch под ред. Burger-a)[1]։ Ասորիքը տնտեսական պատմութեյան մեջ հետո յերբեք նման դեր չխաղաց ու յերբեք հետո չկրկնվեց այստեղ արվեստի նմանորինակ ծաղկումն։ Հեգեմոնիան այդ բնագավառում աստիճանաբար անցնում է Բյուզանդիային, վորի մի մասն եր և՛ Ասորիքը. այստեղ, Բյուզանդիայում, քրիստոնեական արևելյան արվեստ ստանում է իր դասական արտահայտութեյունը, վորովհետև Բյուզանդիան այդ ժամանակ այն կենտրոնն եր, վորտեղ խաչաձևում եյին Արևմուտքի ու Արևելքի միջև ընկած համաշխարհային առևտրի ճանապարհները, իսկ յերբ արաբները խլեցին Ասորիքը՝ կայսրութեյան ամենաարդյունագործական մասը, և Յեգիպտոսը՝ այդ հացի շտեմարանը, բյուզանդական արվեստը դիմում է դեպի անկումն, վորպեսզի մահանա, յերբ XIII դարում վենետիկցիները սիրում են Բյուզանդիայի բոլոր նավահանգստային քաղաքներին և շուկաներին, յերբ վոզջ անտիկական կյանքը յետ գնաց, (դեպի ֆեոդալա-բնատնտեսութեյուն), յերբ դրա հետ միասին խաղացված եր Բյուզանդիայի նաև կուլտուր-գեղարվեստական դերը, Բյուզանդիայի, վորն իր բացահայտուր-գեղարվեստական դերը, Բյուզանդիայի, վորն իր բացահայտ-տեսանելի կնիքն եր դրել թե՛ արևմտյան և թե ռուսական արվեստի վրա։

XV—XVI դարերում առաջնութեյունը կուլտուրայի և արվեստի բնագավառում պատկանում է անվիճելիորեն Իտալիային՝ թե՛ արվեստագործների թվի դժվար հաշվառման, թե՛ խոշոր ձիրքերի շատութեյան և թե, վերջապես, մյուս յերկրների, ընդհուպ անգամ Ռուսաստանի արվեստի վրա ունեցած խոշոր ազդեցութեյան իմաստով. իսկ XVII դարում այդ փարթամ ծաղկմանը հաջորդում է բացահայտ անկումն, թեպետ և դեռ հանդես են գալիս առանձին խոշոր արվեստագործներ. իսկ XVIII և XIX դարերում Իտալիան պլաստիկ արվեստների բնագավառում, բայց դե վոչ միայն դրանց, լիակատար իմաստով une quantité négligeable[1] յե։ Պատահաբար չե արվեստի ծաղկումն այստեղ զուգադիպում այն մոմենտին, յերբ Իտալիան կապիտալիստական տնտեսութեյան ավանդատան եր (առաջաբեմ), յերբ նա տնտեսական տեսակետից ընթանում եր մյուս յերկրների առջևից, նշելով նրանց զարգացման իրենց սեփական ուղին, յերբ Իտալիան մահուդի և կապիտալների գլխավոր մատակարարողն եր և նրա ձեռքումն եյին անցնում անդրծովյան առևտրի թելերը, և պատահաբար չե, իհարկե, վոր գեղարվեստական ստեղծագործութեյան անկումն այստեղ ևս զուգադիպեց այն մոմենտին, յերբ զանազան հանգամանքների շնորհիվ մյուս յերկրներն Իտալիային յետ մղեցին համաշխարհային շուկայից, ու ծովային առևտրի ճանապարհներն սկսեցին անցնել նրա մոտով։

Այն ժամանակ, յերբ արվեստն Իտալիայում աստիճանաբար դիմում եր դեպի անկումն, նա միանգամից փարթամորեն ծաղկում է Իսպանիայում։ Բոլոր այն խոշոր իսպանական արվեստագործները, վորոնց ճանաչում ու հիշում է ամեն մի կրթված մարդ, պատկանում են հենց XVII դարին. այսինքն՝ Գրեկոն, Ռիբերան, Մուրիլյոն, Վելասկեսը։ Ավելի ուշ յերևան են գալու միայն առանձին շնորհալի միավորներ — Գոյյան XVIII դարում։ Ի՞նչ է XIX դարու Իսպանիայի արվեստը։ Տվյալ դեպքում ևս այդ պրոցեսը կարգավորողը տնտեսական գործոնն եր։ XVI—XVII դարերում Իսպանիան Յեվրոպայի առաջնակարգ տնտեսական յերկրներից մեկն եր։ Նրան են պատկանում՝ վոսկեբեր Ամերիկան, արդյունագործական Նիդերլանդիան։ Նա ինքը պարծենում է զարգացած ինդուստրիայով, բրդի արդյունաբերութեյամբ՝ Կաստիլիայում (դեռ XVI դ. Սեվիլիայում գոյութեյուն ուներ 15.000-ից ավելի մանուֆակտուրային արհեստանոց, վորոնցում աշխատում եր ավելի քան 100.000 բանվոր), դենքերի՝ Տոլեդոյում։ Պատահականութեյուն չե, իհարկե, վոր այստեղ, XVII դ. Իսպանիայում, հայտնվեցին առաջին նկարները, վորոնք պատկերում ու փառաբանում եյին արդյունագործական աշխատանքը. Վելասկեսի «Դարբնոցը», վորտեղ առասպելաբանական այժմեական թափանցկորեն սքողում է միանգամայն ակտուալ կենսական թեման, և նրա «Ջուլհակուհիները»— Hilanderas—թագավորական գործերնյան մանուֆակտուրայի ար-

[1] Վուլֆ. «Հնագարյան քրիստոնեական և բյուզանդական արվեստը», ձեռնարկ Բուրգերի խմբագրութեյամբ։

[1] Արհամարհելի մեծութեյուն է։

հետաքրքրությունները։ XVII դարում յերկրորդ կեսից վրա յե հասնում յերկրի տնտեսական անկումը։ Անջատվում են՝ Նիդերլանդիան, Փորթուգալիան, վտարվում են մավրերն ու հրեաները, մյուս յերկրները իրենց ձեռքն են առնում տնտեսական նախաձեռնությունը, և դրա հետ միասին սկսվում է Իսպանիայի արվեստի անկումը, մի յերկրի, վորն այդ ժամանակվանից վեր տնտեսության, վեր էլ արվեստի մեջ արդեն յերբեք չեր խաղում այն դերը, վորը վիճակվեց նրան կարլ V-ի և Վելասկեսի դարաշրջանում։

Տնտեսական գերիշխանությունը XVII դարում Իսպանիայից անցնում է նրանից անջատված Նիդերլանդիային։ «Այստեղ արդեն XVI դարից կիրառվում է դաշտավարության կատարելագործված սիստեմը... զարգանում են՝ պղպեքածությունը, բանջարաբուծությունը. հուգենոտների (Ֆրանսիայից վտարված) հայտնվելու շնորհիվ առաջ են գալիս արդյունագործության նոր ճյուղեր—մետաքսի մանուֆակտուրաներ, մահուդի և հաղելու. հնարվում են ներկարարական արտադրության նոր մեթոդներ, մի արտադրություն, վորի շնորհիվ անգլիական ասբյա գործվածքներն ուղարկվում են Հոլլանդիա՝ ներկելու համար. այստեղ Հոլլանդիայում սկսեցին կառուցել խոշոր նավեր՝ անդրովկիանյան նավարկությունների համար։ Հոլլանդիան XVII դարում վոչ միայն հզոր գաղութային յերկիր եր, այլև կենտրոնական շուկա՝ ամեն տեսակ ապրանքների համար, ինչպես Ամստերդամն իր բորսայով՝ գլխավոր շուկան կապիտալների համար»։ (Кулишер. «История народного хозяйства») [1]։

Յեվ տնտեսական հեգեմոնիայի հենց այդ դարաշրջանում էլ վրա յե հասնում Հոլլանդիայում գեղարվեստական առեղծագործության թե քանակային և թե վորակային այն ապշեցուցիչ ծաղկումը, վորը կոչվում է «XVII դարի հոլլանդական արվեստ», այն արվեստը, վորը հարստացրեց նկարչությունը շատ նոր նվաճումներով, և վորն ահագին ազդեցություն ունեցավ Անգլիայի, Ֆրանսիայի, Ռուսաստանի արվեստի վրա։ XVIII դարում այդ փարթամ ծաղկմանը հաջորդում է անկումն շնորհիվ այն հանգամանքի, վոր առաջնությունը տնտեսական կյանքում Հոլլանդիայից անցնում է մյուս յերկրներին, և ինչպես վոր Հոլլանդիան այդ ժամանակ-

1 Կուլիշեր. «Ժողովրդական տնտեսության պատմությունը»։

վանից յեվրոպական տնտեսության սիստեմի մեջ այլևս յերբեք չեր գրավում այնպիսի առաջնատար դրություն, վորպիսին ուներ XVII դարում, այդպես էլ հոլլանդական արվեստը յերբեք այլևս չեր ապրում այնպիսի վերելք ու ծաղկումն, ինչպես Ռեմբրանդտի արերում։

Այդպես՝ մինչև XVIII դ. կարելի յե սահմանել, իրրև մի ինչվոր որենք, վոր արվեստի ծաղկումն այս կամ այն յերկրում կախման մեջ եր գտնվում նրա տնտեսական ուժից. արվեստի անկումն վրա յեր հասնում միշտ այն ժամանակ, յերբ յերկիրը կորցնում եր իր տնտեսապես առաջատար դիրքը և հեգեմոնը արվեստի բնագավառում լինում եր միշտ տնտեսապես առաջավոր յերկիրը։

Սկսած XVIII դարից՝ առաջավոր տնտեսական յերկիր դառնում է Անգլիան։ Նա առաջինը թևակոխում և արդյունագործական կապիտալիզմի ուղին։ Նա նոր եջ է բաց անում Յեվրոպայի տնտեսական պատմության մեջ։ XIX դարում նա յերկար ժամանակ հանդիսանում է անսահմանափակ տիրակալը համաշխարհային շուկայում։ Միայն XX դարից նրա կողքին և նրանից ավելի բարձր կանգնում է նորատի կապիտալիստական Ամերիկան։ Յեվնելով վերը սահմանված որենքից, պետք եր յենթադրել, վոր արվեստի բնագավառում—մասնավորապես և հատկապես նկարչության ու քանդակագործության բնագավառում — առաջնությունը պիտի պատկաներ Անգլիային և Ամերիկային։ Փաստերը սակայն չեն հաստատում այդ որենքը։ Նախորդ դարերի համեմատությամբ XVIII և XIX դարերի Անգլիայում այդ արվեստների վորոշ վերելք նկատվում է անկասկած։ Այդ բնագավառներում Անգլիան առաջ էլ չեր խաղում ղեկավար դեր։ Դեղարվեստի տեսակետից նա միշտ յեղել է սպառող յերկիր, այլ վոչ արտադրող։ Գոթական շինարարական արվեստը նա այնուամենայնիվ փոխ է առել, ըստ յերեվույթին (չնայած այդ հարցի վիճելիությանն), Ֆրանսիայից, թեև պետ է մտցրել է նրա մեջ իր առանձնահատուկ անգլիական շեշտը։ Վերածննդության դարաշրջանում նա ապրում եր ի հաշիվ իտալական կամ գերմանական արվեստի։ Հենրիխ VIII հրավիրում է իր պալատը Գոլբեյնին վորպես դիմանկարչի, իսկ անգլիական ավագանին զարդարում եր իր ամրոցներն իտալական առասպելաբանական նկարներով, ինչպես յերևում է այդ թեկուզ հենց շեքսպիրյան «Ըմբոստուհու սանձահարումն» պիեսի նախերգանքից,

վորտեղ աղայի կերպարանքով ծպտված ու հարբած պղնձագործ Սլեյի համար կատակերգություն կազմակերպող լորդի ապարանքը զարդարված է Դաֆնի, Իո և այլնի վերաբերյալ թեմայի նկարներով, վորոնք ակներևորեն իտալական ծագումն ունեն ճիշտ այնպես, ինչպես հենց իտալական նկարները գտնվում էին, վորչափով կարելի չե դատել պատկերասրահի մեզ հասած ցանկից, Ռուտլենդների Belvoir-Castle[1] ամրոցում: XVIII դարում Կարլ I հրավիրում է իր պալատը Ֆլամանդացի վան-Դեյկին, իսկ անգլիական լորդերը պատվերով դիմում են Ֆլամանդացի Ռուբենսին: Միայն XVIII դարում, այսինքն այն դարաշրջանում, յերբ Անգլիան թեվակոխեց արդյունաբերական կապիտալիզմի զարգացման ուղին, Անգլիան, վերջապես, սկսում է առաջ քաշել իր արվեստագործներին և, բացի այդ, միանգամից առաջնակարգներին, վորպիսիք են՝ Հոգարդը, Ռեյնոլ'դսը, Գենսբորան և այլն: XIX դարում Անգլիան ցույց է տալիս ճնշած յեվրոպական յերկրներին զեղարվեստական զարգացման իրենց հետագա ուղին: Նա առաջինը վճռականորեն թեակոխում է զուտ զեղարվեստական նկարչության ուղին: Այստեղ ավելի վաղ, քան թե, որինակ, Ֆրանսիայում, արվեստագործները շուռ են գալիս դեպի պեյզաժը (Կոնստեբլ'ը, Բեննինգտոնը): Այստեղ հանդես է գալիս առաջին իմպրեսիոնիստը և լյումինիստը՝ Տերները: Այստեղ սաղմնավորվեց և՛ պլեներիզմը մի քանի պրեռաֆաելիտների ստեղծագործության մեջ: Զարգացման այդ ուղին հետո վերարտադրում են ճնշած յեվրոպական յերկրները: Սակայն, չնայելով նշված յերևույթներին, հիմք չկա XIX—XX դարերի Անգլիան համարելու մի յերկիր, վորտեղ պլաստիկ արվեստները գտնվեցին նույնպիսի ծաղկած դրության մեջ, ինչպես այդ տեղի ուներ թեկուզ հենց XV դարու Իտալիայում կամ XVII դարու Հոլլանդիայում: Յեթե քանդակագործությունը XIX դարի Անգլիայում չունեցավ վոչ մի զարգացումն, ապա նկարչության ասպարիզում յերկիրը վերջին տարինները ճնշց մեռած յերկիր:

Տնտեսական առաջնության արմավենին Անգլիայի ձեռքից խլում է և Ամերիկան: Վոչ XIX, վոչ էլ XX դարում այստեղ պլաստիկ արվեստն այնուամենայնիվ չի ծաղկում վոչ մի չափով: Ամերիկյան հարուստները ուժեղ կերպով արտահանում էին և արտահանում են յեվրոպական արտադրանքը, չխորշելով և՛ բացահայտ կեղծվածներից. Ամերիկայում միայն Կորոից գոյություն ունի մի քանի հազար կտավ, այսինքն այնքան, վորքան Ֆրանսիական արվեստագործը յերբեք չի ստեղծագործել: Յեվ յեթե, որինակ, ամերիկյան գրականությունն այնուամենայնիվ ունի անուններ, վորոնք հայտնի յեն նրա սահմաններից հեռու, ապա ամերիկյան պլաստիկ արվեստ չկա:

Յեթե, այդպիսով, առաջավոր տնտեսական յերկրները — Անգլիան և Ամերիկան—չնայած իրենց գերիշխող դրության, չունեն այնքան հարուստ արվեստ, ինչպես V—IV դարերի Հունաստանը, XV—XVI դարերի Իտալիան, XVIII դարի Հոլլանդիան, ապա յեվրոպայի ճնշած յերկրներում ևս, յերբ նրանք էլ թեակոխեցին արդյունագործական կապիտալիզմի զարգացման ուղին, նկատվում է նման յերևույթ: Գերմանիան այդ բնագավառում չետ է ճնում, կատարելով մյուսներից ավելի ուշ և ավելի անփայլ բոլորի համար ընդհանուր եվոլյուցիան. նրա իմպրեսիոնիզմը (Լիբերմանն, Ուդե և այլն) չի կարող համեմատվել Ֆրանսիականի հետ, և յեթե վերջին ժամանակներս նա ստեղծեց իր առանձնահատուկ վոճը եկսպրեսիոնիզմի ձևով, ապա դա ունի տեղական նշանակություն, և նրա աղդեցությունը խիստ սահմանափակ է: Վոչ թե խոշոր կապիտալիստական յերկրները, այլ ավելի շուտ մանրերը մատակարարում են վերջին ժամանակներս շնորհալի արվեստագործներ: Փոքրիկ Բելգիայից դուրս յեկան՝ կ. Մենյեն, Անրի վան դե Վել'դեն, վան-Գոգը: Յեվ այսպես կոչված Ֆրանսիական արվեստը վերջին ժամանակներս նույնպես սնվում է այն արվեստագործների հյութերովը ու տաղանդներովը, վորոնք յեկել են հեռվից, աշխարհի փոքր կամ հետամնաց դավառներից. Պիկասոն իսպանացի յե, Ֆլամենկը՝ Ֆլամանդացի, Պիկաբիայն՝ Կուբա կղզու բնիկ և այլն: Յեթե, այսպիսով, վերը սահմանված որենքը, այսինքն այն որենքը, թե առաջնությունը արվեստի մեջ պատկանում է հեգեմոնին տնտեսության բնագավառում, չի գտնում հաստատություն այն մամենտից, յերբ Յեվրոպան ու Ամերիկան անցան առևտրականից արդյունագործական կապիտալիզմին, ապա, ակներևաբեն նրա համար, վոր արդյունագործական կապիտալիզմի մեջ են արմատացած նկարչության և քանդակագործության զարգացումն ու ծաղկումը արգելակող պատճառները ու պայմանները, կամ այլ

1 «Գեղեցիկ-տեսարան» ամրոցը:

կերպ ասած՝ այդ շեղումն նշված որենքի վերաբերմամբ կախումն ունի նրանից, որ արդյունագործական կապիտալիզմին, նրան հատուկ՝ առևտրական կապիտալիզմից տարբերող առանձնահատկությունների շնորհիվ, պետք է համապատասխանի և՛ այն արվեստը, որը բոլորովին տարբեր է ոչ միայն ֆեոդալական, այլև առևտրա-բուրժուական հասարակական ֆորմացիաների արվեստից (տես. «Արդյունագործական կապիտալիզմի արվեստը» գլուխը)։ Արդյունագործական կապիտալիզմին համապատասխանող այդ «արվեստը» ծնվեց ամենից առաջ Ամերիկայում, ամենաառաջավոր ինդուստրիալ-տեխնիկական յերկրում, և այդպիսով մեր ահամանած առաջնության վերաբերյալ որենքը այն յերկրի արվեստի բնագավառում, որին պատկանում է առաջնությունը տնտեսության բնագավառում, անխախտորեն ճնում է իր ուժի մեջ։

VI

ԱՐՎԵՍՏԻ ՅԵՐԿՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՏԻՊԵՐԸ

Արվեստի պատմության մեջ շարունակ կրկնվում են արվեստի յերկու հիմնական տիպերը. յերբեմն արվեստի բոլոր տեսակները — ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, նկարչությունը, կազմում են մի անխզելի ամբողջություն, յերբեմն, ընդհակառակը, այդ սինթեզը տրոհվում է, և յուրաքանչյուրն այդ արվեստներից գոյություն ունի ու զարգանում է ինքնակայորեն։ Սինթետիկ արվեստը, որի հիմնական միջուկը հանդիսանում է ճարտարապետությունը, դրա հետ միասին աչքի յե ընկնում մեծ մասշտաբով և իր հոյակապությամբ, — այն (սինթետիկ արվեստը, Գ. Մ.) մոնումենտալ է։ Ապաշերտավորված արվեստը, ընդհակառակը, զուրկ է մեծ մասշտաբից ու թափից, նա ունի տնային, ինտիմ բնույթ։ Արվեստի այդ հիմնական տիպերից յուրաքանչյուրը համապատասխանում է որոշ սոցիալ-տնտեսական կառուցվածքի։ Սինթետիկ-մոնումենտալ արվեստը ծաղում ու զարգանում է բնատնտեսության հիման վրա ապրող ֆեոդալա-քրմական հասարակություններում և շարունակում է գոյություն ունենալ այնպիսի հասարակություններում, որտեղ զերակշիռ նշանակություն ունի դեռևս արհեստավորական, այլ ոչ առևտրական բուրժուազիան։ Ապաշերտավորված-ինտիմ արվեստը, իր հերթին, համապատասխանում և զարգացած բուրժուական, անհատապաշտորեն քայքայված հասարակություններին։ Այն դեպքերում, յերբ բուրժուական կամ բուրժուա-ազնվականական դասակար-

զային հասարակությունը կազմակերպված է քաղաքականապես բացարձակ միապետության ձևով, ուր մասնավորին և անհատականին դրված է վորոշ սահման, արվեստը ներկայացնում է միջին տիպը մոնումենտալ-սինթետիկի և ապաշերտավորված-ինտիմի միջև։

Հին Եգիպտոսում, արխաիկ Հունաստանում, ռոմանական միջնադարում արվեստը մոնումենտալ-սինթետիկ է։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և նկարչությունը կազմում են մի օրգանական ամբողջություն։ Այդ արվեստի վոճը քանականապես մի օրգանական ամբողջություն է։ Եգիպտոսում կենտրոնական տեղ գրավողը ճարտարապետական կառուցվածքն է, տաճարը կամ բուրգը, վորը լրացվում է աստվածների ու փարավոնների քանդակագործական պատկերներով, գեղարվեստական նկարներով սյուների կամ սարկոֆագների[1] վրա։ Այդ արվեստի մասշտաբը մոնումենտալ է։ Կառնակում գտնվող տաճարը ներկայացնում է մի ամբողջ քաղաք։ Բուրգը շինված է միլիոնավոր քարերից։ Փարավոնների արձանները յերբեմն հսկայական են (որինակ՝ Ուսերտեսենս I-ի արձանը)։ Հենց նույնպիսի մոնումենտալ վոճ է ներկայացնում կրետե-միկենյան արվեստը, ահագին պալատները Կնոսսում կամ Տիրինֆում՝ զարդարված են վորմանկարներով։ Վերջապես՝ հենց այդպիսի մոնումենտալ սինթեզ եր ներկայացնում նաև վաղ-արևմտյան միջնադարի այսպես կոչված «ռոմանական» արվեստը։ Կենտրոնականը այստեղ ևս կազմում է ճարտարապետությունը, տաճարը, վորը զարգացել է հռոմեական սյունազարդ սրահից, յեկեղեցական դռների թմբուկները զարդարված են կրոնական բովանդակության մեծ հորինվածքներով, իսկ խոյակները, սյուներն ու փրեզները[2] մարդկանց և կենդանիների դեմքերով։

Այդ մոնումենտալ-գեղարվեստական սինթեզը շարունակում է գոյություն ունենալ ընդհուպ մինչև կապիտալիզմի և անհատական պաշտության հաստատումը։ Արվեստը գույց է տալիս իրմով այդ տիպը Հունաստանում նույնիսկ դեռ V դարի սկզբում։ Որինակ՝ Պերիկլեսի վերակառուցած միջնաբերդը Աթենքում։ Հիմնական միջուկը տաճարներն են, առանձնապես Աթենաս Պրոմախոսի, քաղաքի հովանավորուհու տաճարը, Փիդիասի աշխատանքը կազմող վոսկուց ու փղոսկրից կերտված նրա վիթխարի արձանով՝ «Հաղթանակը» ձեռներին։ Պարթենոնի գլխավոր տաճարի ճակատը զարդարված է աստվածների արձաններով, իսկ ֆրիզը՝ բազմազեմ վերարտադրությամբ որիորդների թափորը պատկերող բարձրաքանդակներով, որիորդների, վորոնք գնում են աստվածուհուն պատճառելու իրենց հյուսած նոր զգեստով՝ ծերերի, ռազմիկների, պատվավոր տիկինների և վաղորոք զոհաբերությանը հատկացված յեզների ուղեկցությամբ։ Դեպի տաճարն անց են կացրել վորմանկարով ծածկված սյունաշարքեր, վորոնք չեն հասել մեզ։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և նկարչությունը կազմում են միասնական անխզելի ամբողջություն այդ մոնումենտալ կառուցվածքի մեջ, մեկ գեղարվեստական «օրգանիզմ»։ Հենց միևնույն յերևույթը կրկնվում է միջնադարյան Արևմուտքում, արհեստավորական քաղաքներում, համքարությունների տիրապետության ու ծաղկման դարաշրջանում։ Գոթական մայր յեկեղեցին հայտնի է, դեպի յերկինք խոյացող ճարտարապետական կառուցվածք, ծածկված խորաքանդակներով և քանդակագործությամբ գլխավոր մուտքերին, սրահներում, վերնատներում[1] սլացիկ նեղ լուսամուտներով, ծածկված գունագեղ նկարներով։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունն ու նկարչությունն այստեղ ևս կազմում են միասնական ամբողջություն, մեկ «օրգանիզմ»։ Բոլոր նշված դեպքերում էլ,— խոսքը վերաբերելիս լինի փեոդալա-քրմական հասարակություններին (Եգիպտոսը, հին Հունաստանը, միջնադարի «ռոմանական» դարաշրջանը), թե արհեստավորա-առևտրական կազմակերպություններին (V դարի Հունաստանը, «գոթական» դարաշրջանի միջնադարյան արևմտյան քաղաքները),— արվեստն սպասարկում եր այսպես թե այնպես՝ կամ փեոդալներով և քուրմերով ղեկավարված վողջ յերկրագործական կոլեկտիվին, կամ կոլպորացիայի[2] ու համքարությունների մեջ կազմակերպված վողջ արհեստավորական կոլեկտիվին։ Մոնումենտալ-սինթետիկ արվեստը դրա հետ միասին հասարակական արվեստ է։

Կապիտալիզմի զարգացումն ամենուրեք տրոհեց միասնական գեղարվեստական օրգանիզմը, տրոհեց նախնական սինթեզը, վերածեց արվեստը մոնումենտալից ինտիմի, հասարակականից՝ մասնավորի։

1 «Քարե տապան»։
2 Գոտիները։

1 Ցերգչադասերում։
2 Ընկերություն։

Զարգացած բուրժուա-կապիտալիստական հասարակութիւններին համապատասխանում է այդպիսով ապաշերտավորված, ինտիմ «ժանրային» և մասնավոր-տնային արվեստը։ Առաջին անգամ այդ յերևույթը տեղի յե ունենում IV—III դարերի բուրժուական Հունաստանում, այն կրկնվում է XV դարի կապիտալիստական Իտալիայում, հասնում է իր գագաթնակետին XVII դարի Հոլլանդիայում, վորպեսզի մի անգամ ել կրկնվի XIX դարի բուրժուական Յեվրոպայում։

V դարու հույնի համար գերագույն իդեան հովանավոր-աստվածների պաշտպանած հայրենի քաղաքն եր։ Կապիտալիստական ժամանակվա հույնի համար այդ իդեալն արդեն չուներ կենսական արժեք։ «Այդ մարդիկ, — ասում եր հռետոր Լիսիյը իր ճառերից մեկում, — միայն ծննդյամբ են քաղաքացիներ, իսկ մտքով նրանք դիտում են վորպես հայրենիք ամեն մի յերկիր, ուր գտնում են իրենց ոգուտը, վորովհետև նրանց հայրենիքը հանդիսանում է վոչ թե պետությունը, այլ գույքը»։

Քաղաքացիականության դեմ անհատականության տարած հաղթանակի հետ միասին հասարակական արվեստն իր տեղը զիջում է մասնավորին։ Իր ճառերից մեկում Դեմոսթենեսը, մտովին վերադառնալով պարսկական պատերազմի ժամանակներին, հերոսականացնում է քաղաքացիականության ժամանակներին, ընդգծում եր, թե այդ ժամանակ նույնիսկ առաջնորդների (Միլթիադեսի, Թեմիստոկլեսի) բնակարաններն աչքի եյին ընկնում համեստությամբ, իսկ հենց այդ նույն ժամանակ կառուցվում եյին սյունազարդ սրահներ, տաճարներ, զինանոցներ, հասարակական շենքեր, մինչդեռ այժմ պետական շինարար գործունեությունը թողնում է խղճուկ տպավորություն բախտի բերումով ուռճացած այն հարուստների շինարարության համեմատությամբ, վորոնց տներն իրենց փայլով ու ճոխությամբը նսեմացնում են շատ հասարակական շենքեր (Пельман. «Античный коммунизм»)[1]։ Ներսից այդ մասնավոր շենքերը փարթամորեն զարդարված եյին քանդակագործական կերտվածքներով և վորմանկարչությամբ։ Յեթե Փիդիասը սպասարկում եր V դարում քաղաք-պետությանը, ապա IV դարում Պրաքսիտել'ն ու Սկոպասն աշխատում են մասնավոր մարդկանց համար։ Վորչափով կապիտալիստական դարաշրջանի հունական արվեստը հարա-

1 Պել'ման. «Անտիկ կոմմունիզմը»։

կան արվեստից վեր եր ածվում մասնավորի, տնայինի, այդչափով ել ավելի ու ավելի յեր տրոհվում գեղարվեստական սինթեզը։ Քանդակագործությունը պոկվում է ճարտարապետական պատից, մայրական ծոցից, մեկուսանում է իբրև կոլեկտիվից անջատված վոճ։ Անհատ, դառնում ինքնաբավ, շարժուն։ Արխաիկ-արվեստագործների արձանները, ինչպես և Փիդիասի արձանները յերևակայելի յեն միայն վորպես հասարակական շենքի մասեր. Պրաքսիտելի կամ Լիզիպպի արձանները կարիք չունեն վոչ մի ճարտարապետական շրջանակի։ Անջատվում է ճարտարապետական պատից և՛ նկարչությունը, վոր յերբեմն որգանապես կապված եր նրա հետ։ Վորմանկարը վեր է ածվում հասուցային[1] նկարի։ Վորմանկարներ ստեղծագործող Պոլիգնոտին (V դ.) փոխարինում են (IV դար) հասուցավորները — Ապելլեսը, Զևկսիսը, Պարրազիյը։ Դառնալով մասնավոր-տնային, ապաշերտավորվելով առանձին ինքնակա տեսակների, կապիտալիստական ժամանակվա հունական արվեստը վեր է ածվում դրա հետ միասին մոնումենտալից «ժանրայինի», «ինտիմի». բավական է զուգադրել Աքենաս Պրոմախոսի արձանը քնած Ենդիմիոնին[2] ուշադրությամբ մտիկ տվող ինչ-վոր Սելենայի հետ, կամ վոլիմպիական Զևսի արձանը Պրաքսիտելի հանդստացող սատիրի հետ։

Մինչնույն տնա-ժանրային ապաշերտավորված արվեստը աճում-զարգանում է մոնումենտալ-հասարակականից և սինթետիկից XV դարու Իտալիայում, յերբ վերջինս հասավ տնտեսական զարգացման հենց այն աստիճանին, վորի վրա կանգնած եր դասական Հունաստանը։ Յեթե յեկեղեցին ու համքարությունները դեռ պահպանում են հասարակական շինարարությունը և այն լրացնող նկարչությունն ու քանդակագործությունը, ապա, մյուս կողմից, արվեստը հետզհետե ավելի պարզորոշ կերպով է անցնում հասարակական հրապարակից մասնավոր բնակարանի պատերին։ Վերածնության ճարտարապետությունը մասնավոր տների, հարուստների պալատների ճարտարապետություն է։ Հենց այստեղ ղերսևորվեց առաջին անգամ նոր ճարտարապետական վոճը։ Քանդա-

1 Գործառնողանային։

2 Ենդիմիոն — (հունական դիցաբան) Զևսի վորդին, Սելենայի սիրածը, ումներ հավերժական յերիտասարդություն ու գեղեցկություն և ընկղմված եր հավերժական քնի մեջ։ Ծանոթ. Թարգմ.

կազմությունն են փոխադրվում և մասնավոր բնակարանը։ Դիբերդին սպասարկում եր դեռ բացառապես հանրային-յեկեղեցական շինքերին։ Դոնատելլոն ստեղծագործում է իր կերավածքները վոչ միայն դրանց համար, այլև մասնավոր սպառողի համար (քանդակում է Յուդիֆ՝[1] Կոզիմո Մեդիչիի համար, կոնդոտյեր[2] Նիկկոլո դա Ուցցանոի պատկերը, ճենովացի վաճառականի կինսանդրին և այլն)։ Նկարիչներն աշխատում են վոչ միայն Ֆլորենցիայի սենյորության կամ դժական[3] պալատի համար վենետիկում, վոչ միայն յեկեղեցիների ու վանքերի, այլև մասնավոր մարդկանց համար. զարդարում են պահարանները, արկղիկները, անկողիննեը, սիրային կամ վորսորդական տեսարանների պատկերներով, մատակարարում նկարները Լորենցո Մեդիչիի համար (Սինյորելլի, Գոցցոլի, Բոտտիչելլի) կամ հռոմայեցի բանկիր Կիջիի համար (Ռաֆաել)։ Վաղեմի դեղարվեստական սինթեզը արոհվում է։ Քանդակագործությունն անջատվում և ճարտարապետական ներդաշնակությունից և դառնում ինքնաբավ դեղարվեստական անհատականություն (Դավիթ Դոնատելլո, Դավիթ Միքել Անջելո)։ Վերմանկարը, վոր տակավին շարունակում է ապրել Բենոցցո Գոցցոլիի (Ռիկարդիի պալատում Ֆլորենցիայի մեջ) կամ Դոմենիկո Գիրլյանդայոյի ստեղծագործություններում (S. Maria Novella յեկեղեցում՝ Ֆլորենցիայի մեջ) և այլն, բոլորը յետ և մըղվում հատուցային նկարի կողմից։ Զքանում է արվեստի և՛ նախկին մոնումենտալ բնույթը։ Դոնատելլոի արձանները, Բոտտիչելլիի և Լեոնարդո դա Վինչիի նկարները ապաշերտավորված են վոչ միայն այն իմաստով, վոր դոյություն ունեն ճարտարապետությունից դուրս, այլև այն իմաստով, վոր աչքի յեն ընկնում մոնումենտալ արվեստի մեջ անհրաժեշտ մանրամասնությունների (արինակ՝ Դավիթ Դոնատելլոի ծակ վոտնամանները և բաներով (արինակ՝ Բոտտիչելլիի՝ «Աֆրոդիտեի» գծային կոմպոզիցիան. Լեոնարդո դա Վինչիի «Սուրբ ընտանիքի» տոնա-ժանրային բնույթը)։

1 Յուդիֆ — հին-հրեական հերոսուհի, վորը խնջույքում հարբեցրեց հրեական ժողովրդին թշնամի Ոլոֆերնեին և հետո գլուխը թռցրեց։

2 Կոնդոտյեր — վարձու զորքի հրամանատար։

3 Վենետիկի և Ջենովայի հանրապետությունների նախագահների տիտղոսը։

Թարգմ.

Վերջապես, վոչ մոնումենտալ, վոչ հասարակական, ապաշերտավորված արվեստի այդ տիպը յերրորդ անգամ վերածնվում է XVII դարու բուրժուա-անհատապաշտական Հոլլանդիայում։ Արվեստն այստեղ գոյություն ունի առավելապես մասնավոր սպառողի համար (թեպետև վորպես պատվիրատուներ հանդես են գալիս՝ հրաձիգների, բժիշկների ընկերությունները, բարեգործական հիմնարկությունները)։ «Հասարակ քաղաքացիներից չկա այնպիսի չքավոր, վորը չցանկանար ձեռք բերել նկարներ, — ասում է մի ժամանակակից. — հոլլանդացիները փող չեն խնայում դրա համար և ավելի շուտ պատրաստ են կրճատել ուտեստի ծախքերը» (քաղված է Տենից. «Философия искусства»[1], ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, նկարչությունը անջատվեցին, ապաշերտավորվեցին։ Ապրեց, իսկապես, միայն նկարչությունը, բայց թե այն ևս զտնվում է ծայրահեղ ապաշերտավորման դրության մեջ (պատկեր, պեյզաժ, նատյուրմորտ, կենցաղ և այլն)։ Հոլլանդական նկարների արդեն միայն ֆորմատը, ինչպես և թեմատիկան, նշում են այդ բուրժուական արվեստի բոլորովին վոչ մոնումենտալ, ինտիմ-ժանրային բնույթը։

Արվեստի այդ յերկու ծայրահեղ տիպերի մեջտեղը ծառանում է այն դարաշրջանների արվեստը, յերբ բուրժուական տնտեսությունը պահանջում եր քաղաքական կազմակերպություն բացառիկ միապետության ձևով։ Այդպիսի արվեստ հանդիսանում է մոնումենտալ-հասարակականը, վորչափով միապետը մարմնավորում եր իրմով պետականության իդեան, և մասնավոր՝ վորչափով այդ իդեան մարմնավորվում եր հանձին մի մարդու։ Մի դեպքում նման արվեստն ավելի մոնումենտալ է, այլ դեպքում՝ ավելի ինտիմ։ Դրա հետ մեկտեղ առաջին դեպքում արվեստների սինթետիկ բնույթն ավելի յե արտահայտված, քան թե վերջին դեպքում։ Արվեստի այդ տիպը առաջին անգամ յերևան է գալիս հունական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, հունական իմպերիալիզմի դարաշրջանում։ Ատտալները ու Յեվմեն թագավորների պերգամյան[2] արվեստը կարող է դրան որինակ ծա-

1 «Արվեստի փիլիսոփայությունը»։

2 Պերգամը — հին քաղաք և Փոքր-Ասիայի Միզիա յերկրամասում, նախկին Պերգամյան թագավորության մայրաքաղաքը՝ կառուցված Ք.ծ. ծննդից առաջ 282 թ. Ֆիլետերի կողմից։ Ֆիլետերի ժառանգներից մեկը՝ Ատտալ III-ը Ք.

ռայել։ Սինթետիկ ու մոնումենտալ (պերգամյան միջնաբերդն իր քանդակագործական կերտվածքներով, վորոնք պատկերում են գալլերի դեմ մարտնչող պերգամցիներին), այն (արվեստը, Գ. Մ.) ծառայում է միապետի ռազմական սխրագործություններն փառաբանմանը։ Նոր Եվրոպայում արվեստի այդ տիպը յերևան է գալիս կրկին արքունի արվեստի ձևով Արևմուտքում, հատկապես XVII դարում։ Յեթե Լյուդովիկոս XIV-ի վերսալյան պալատում ճարտարապետությունը, նկարչությունը և քանդակագործությունը դեռ ևս փոխադարձաբար լրացնում են միմյանց, կազմելով իրենց դուգորդման մեջ միասնական գեղարվեստա-սինթետիկ հուշարձան, յեթե վորոշ մոնումենտալականության բնույթ դրևորվում է լերենի և Ժուվենեյի ստեղծագործած առաստաղանախշերի և պատերը զարդարող նկարների ահագին ֆորմատով, ապա արսոլյուտիզմի արդեն անկման դրության մեջ ներկայացնող XVII դարու իսպանական միապետների պալատական արվեստի մեջ չկա Լյուդովիկոս XIV-ի դարաշրջանի ֆրանսիական արվեստի վրչ սինթետիկականությունը, վրչ էլ մոնումենտալականությունը։ Իսպանական թագավոր Ֆիլիպպ IV-ի պալատական արվեստը ներկայացված է միայն Վելասկեսի դիմանկարներով։ Հենց այդ տիպին և վերաբերում է՛ ռուսական ինքնակալների—Եկատերինա II-ի, Պավլի, Ալեքսանդր I-ի պալատական արվեստը։

Յերբ XIX դարում բոլոր յեվրոպական յերկրներում ամրապնդվեցին՝ բուրժուական հասարակությունը և բուրժուական հարաբերությունները, արվեստի իշխող տիպն ամենուրեք պետք է դառնար, նշված որենքի շնորհիվ, ապաշերտավորված արվեստը, վրչ թե մոնումենտալը, այլ ինտիմը, վրչ թե հասարակականը, այլ անձայինը։ Ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը և նկարչությունը գոյություն ունեն առանձնակի և ինքնակա։ Գեղարվեստական արտադրությունները ծառայում են, հազվադեպ բացառություններով, մասնավոր տները զարդարելու նպատակին։ Իմպրեսիոնիզմը, վորի մեջ XIX դարի բուրժուական արվեստը գտնում է իր լավագույն և ամենահավատարիմը արտահայտությունը, ուղղակի հակադիր է մոնումենտալականության։ Առան-

---

Ծանոթ. 133 թ. կտակեց իր թագավորությունը հռոմայեցիներին. ներկայումս տաճկական փոքրիկ քաղաք և՝ Բերգամո անունով։

Ծանոթ. թարգմ.

Լեոնարդո դա Վինչի. Ջիոկոնդա

ձին արվեստագործների՝ անցյալ դարերի մոնումենտալ-սինթետիկ արվեստը վերածնելու բոլոր փորձերը մնացին, բնականաբար, ցնորք։ Չափազանց հետաքրքիր է այդ իմաստով ֆրանսիացի արվեստագործ-արևելագետ Դեկանի նամակը (քաղված Հաուզենշտայնի «Արվեստը և հասարակությունը» աշխատությունից)։ Նշելով Բարրիի քանդակագործությունը, Բարրիի, որը կարող էր զարդարել մեր հրապարակներն անմոռաց հուշարձաններով, մինչդեռ հանգամանքների բերմամբ ստիպված էր պատրաստել պրեսս-պապյե մասնավոր մարդկանց գրասեղանների համար, Դեկանը շարունակում է. «Յես վշտակցում էյի այդ կարկառուն արվեստագործին՝ իրեն վիճակված բախտի համար. յես փակված էյի իմ արհեստանոցում, և վոչ վոք չէր կամենում բաց անել դուռ դեպի ազատություն. հակառակ իմ կոչման, յես դատապարտված էյի վողջ կյանքիս ընթացքում նկարել հաստոցային նկարներ»։ Պատառիկներ կամ մտադրություններ էլ մնացին այնպիսի հասարակական-մոնումենտալ իրեր, ինչպիսիք են՝ Մենյեի «Հուշարձան՝ Աշխատանքին» և առանձնապես Ռոդենի «Հուշարձան՝ Աշխատանքին»։ Մենյեն մտածեց կերտել իր հուշարձանը լոկ առանձին դեմքերի ձևով՝ միայն թույլ կերպով կապված իրար հետ կիսակլոր պատով, իսկ Ռոդենը, որն ուրվագծել էր նաև ճարտարապետական կառուցվածքի պլանը, որի հետ օրգանապես պետք է կապված լինեյին այդ առանձին դեմքերը (որվա ու գիշերվա. զանազան զբաղմունքների. «Աշխատանքի» դեմքը աշտարակի վերևում), չկարողացավ հավաքել այդ պլանի իրագործման համար պահանջվող դրամը, թեպետ և այդ նպատակով կազմակերպված էր միջազգային ընկերություն։ Արդեն ֆրանսիացի արվեստագործ Կարրյերը նշեց, թե Ռոդենի վողբերգությունն այն էր, վոր նա չկարողացավ մասնակցել «բացակայող մայր յեկեղեցու կառուցմանը», այսինքն այն, վոր շուրջը չկային անհրաժեշտ պայմաններ՝ մեծ սինթետիկ-մոնումենտալ արվեստ ստեղծելու համար։ Հաուզենշտայնը միևնույն միտքը ձևակերպում է այսպես. «Ռոդենի կերտվածքներին պակասում է ճարտարապետական ֆոնը վոչ թե շնորհիվ իր մեղքի, այլ վողջ հասարակության մեղքի (յեթե այստեղ կարելի յե խոսել մեղքի մասին)։ Շնորհիվ բուրժուական հասարակության այդ ոբյեկտիվ թերության՝ Ռոդենը հարկադրված էր իր հսկայական ուժը կենտրոնացնել կլոր-պլաստիկ առանձին կերտվածքներ ստեղ-

ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ Гос. Публ. Библиотека ՀՍԽՀ-ССР им. А. Мясникяна Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎ.

ձագործելու վրա, կերտվածքներ, որոնք հնձված չեն վոչ մի բանի, որոնք կանգնած են տարածության մեջ՝ միայնակ ու կորած»:

Նման յերևույթներ յեղել են և՛ մեզնում: Յերբ Իվանովը մտածեց գլուխ բերել նկարների յուր ցիկլը հին ու նոր կտակարանից, որոնք գեղարվեստական միջոցներով պետք է վերաստեղծեյին—ըստ Շտրաուսի—Քրիստոսի մասին յեղած առասպելը, նա խորհում եր դրանց շուրջը վորպես հատուկ ճարտարապետական կառուցվածքի որգանական մասերի—«հասկանալի յև, վոչ յեկեղեցուց» (ինչպես գրում եր նրա յեղբայրը): Նրա մտադրությունը մնաց միայն մտադրություն: Այդպես՝ իմպերիալիստական պատերազմի արերին յերիտասարդ ռուս արվեստագործ Իվանով-Շաղրը մտածեց ստեղծագործել մոնումենտալ-սինթետիկ կառուցվածք — «Հուշարձան պատերազմից ընկածներին», վորտեղ ճարտարապետական կառուցվածքը՝ ֆեոդալա-արևելյան արվեստի քանակային-հոյակապ վոճի մեջ՝ լրացվում եր բարելյեֆներով[1], քանդակագործական կերտվածքներով և վորմանկարներով. նրա մտադրությունը մնաց միայն ուրվագիծ:

Այդպիսով՝ որգանապես սերտ կապված հասարակություններին, վորպիսիք անցյալում հանդիսանում եյին ֆեոդալա-քրմական՝ բնատնտեսության հիմքի վրա և արհեստավորա-համքարային՝ զարգացած դրամական տնտեսության ֆոնի վրա, համապատասխանում և արվեստի վորոշ տիպը — մոնումենտալ-սինթետիկ-հասարակականը, վորին վորոշ չափով, ներկայացնելով անցյալի դեպի հակադիր տիպը, վերաբերում և նաև պալատական արվեստը, դեպի նրա մի քանի արտահայտություններով (պերգամյան արվեստը, Լյուդովիկոս XIV-ի դարաշրջանի արվեստը): Ընդհակառակը, այն հասարակություններին, վորտեղ ներքին կապը խախտված և ու քայքայված անհատականությամբ, զարգացած բուրժուա-կապիտալիստական հասարակական ֆորմացիաներին, լինի այդ IV — III դարերի Հունաստանը, թե XVII դարի Հոլանդիան կամ, վերջապես, XIX դարի յեվրոպական հասարակությունը, համապատասխանում և, վորպես նրանց կենցաղի գեղագիտական արտահայտություն, ապաշերտավորված, ինտիմ-ժանրա-տնային արվեստը: Յեվ հասկանալի յև, կապիտալիզմի պայմաններում որ-

1 Թորաքանդակ:

դանական հասարակությունների արվեստի տիպը վերականգնելու բոլոր փորձերը չեյին կարող պսակվել հաջողությամբ և չեն կարող, թեև XIX դարու վերջի արվեստագործների ձգտման առկայությունը դեպի այդ նախկին մոնումենտալ-սինթետիկ արվեստը ցույց է տալիս ակներևորեն, վոր յեվրոպական բուրժուական հասարակությունների ընդերքում գործում եյին նոր սոցիալական ուժերը, վորոնք միտում ունեյին կառուցելու որգանական, վոչ անհատապաշտական, այլ կոլեկտիվիստական հասարկություն:

VII

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ, ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՑԵՎ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՐԹԱՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ըստ «Արվեստի փիլիսոփայության» մեջ Տենը իր միջի այլոց փորձում էր ցույց տալ, որ տարբեր պատմական ժամանակաշրջաններում գերիշխող նշանակությունը պատկանում է մի կամ տեսակը մյուսներից ավելի ընդունակ է արտահայտելու տվյալ հասարակության մեջ նրա իշխող «մտավոր ու բարոյական» վիճակը: Այդպես՝ Հելլադայում առաջնությունը պատկանում էր քանդակագործությանը, որովհետև նա ամենից ավելի հարմար էր մարմնավորում հունական կուլտուրայի գերիշխող իդեան, ֆիզիքապես կատարյալ մարմնի իդեան. միջին դարերում իշխում էր ճարտարապետությունը (եկեղեցական), որովհետև արվեստի մյուս տեսակներից նա ավելի լավ էր թույլ տալիս արտահայտելու այդ հասարակության կուլտուրայի տիրող իդեան, դեպի յերկինքն ունեցած ձգտման վոչ յերկրավոր իդեան. XVII դարի Ֆրանսիայում առաջնությունը պատկանում էր թատրոն-դրամային, որովհետև արվեստի այդ տեսակը հնարավորություն էր ընձեռում ամենից ավելի լավ հայտաբերելու պալատական հասարակության և պալատական կուլտուրայի նուրբ ու դրա հետ միասին վսեմ բարքերը, և, վերջապես, XIX դարում արվեստի իշխող տեսակը դառնում է յերաժշտությունը՝ վորպես անհատականության և լիրիզմի այդ դարու համար բնորոշ ամենից ավելի հավասարազոր գեղարվեստական արտահայտությունը:

Տենի սխեման կարիք ունի եյական ուղղումների, ըստ վորում այստեղ մեզ հետաքրքրում է միայն կերպարվեստը: Յեթե ուշադրություն դիտենք արվեստի եվոլյուցիան տարբեր դարերում և տարբեր ժողովուրդների մեջ, արինակ Հունաստանի արվեստը և նոր-յեվրոպական ժողովուրդների արվեստը միջին դարերից մինչև XVII դարը, ապա կարող ենք իսկապես հավաստել կերպարվեստի առանձին տեսակների տիրապետության փոխումն: Հունական հասարակական պատմության հնագույն ժամանակաշրջանում՝ ամեն կասկածից դուրս՝ գերակշիռ նշանակություն ունի ճարտարապետությունը: Կառուցվում են տաճարներ ու սրբավայրեր — աստվածների բնակարաններ: Տաճարը յերբեմն փոխարինում է պալատին, վորտեղ թագավոր-քուրմը կատարում է աստվածպաշտության կարգը (կրետե-նիկենյան կուլտուրայի մեջ): Տաճարներն ու սրբավայրերը աստիճանաբար զարդարվում են արձաններով: Յերբ հետո ճարտարապետա-քանդակագործական սինթեզը արտահայտվեց, ապա ճարտարապետության կողքին և նրանից ավելի բարձր կանգնեց քանդակագործությունը, սկզբում կրոնական (աստվածների արձանները), հետո քաղաքացիական (ըմբիշների արձանները): Հունական արվեստի մեջ հեգեմոնիան այնպես էլ մնաց քանդակագործությանը — ընդհուպ մինչև հունական կուլտուրայի կործանումն ու անհետացումը: Սակայն կասկածից դուրս է, վոր հունական պատմության ուշ ժամանակաշրջանում — հելլենական դարաշրջանում (III — II դարերում) քանդակագործական մտածողությունը, վորը գլխավորում էր այնպես յերկար, սկսում է իր տեղը զիջել նկարչական մտածողությանը: Վոչ միայն IV դարում յերեվան են գալիս խոշոր նկարիչներ, ինչպես Ապելլեսը, Պարրազիյը, Զևկսիսը, այլև քանդակագործությունը յենթարկվում է նկարչության, դառնում նկարչական: Հելլենական ժամանակաշրջանի քանդակագործությունը առավելապես նկարչական է: Պերգամյան քանդակագործական կերտվածքները քննված են վորպես նկարներ: «Այսպես կոչված Տելեֆի Ֆրիզը կատարված է համարյա վորպես նկար կամ — ավելի ճիշտ — վորպես նկարների ցիկլ, վորովհետև պատկերումները՝ բաժանված քառանկյունի շերտը՝ բաժանված քառանկյունի վորմասյուներով՝ տրոհվում են առանձին տեսարանների: Այստեղ ուրեմն շրջանակով մեկուսացած ու յեզերապատված այսպես կոչված բարձրաքանդակ նկարների սկիզբն է դրված: Դասական ժամանակների բարձրաքանդակ նկարների սկիզբն է դրված:

մանակվա բարձրաքանդակ նկարի վրա, փոխարեն այն ներկայա-
նում է մեզ ամենից առաջ V և IV դարերի ատտիկյան արվեստի
մեջ, դեմքերն աչքի էին ընկնում հարթ, հազիվ աշխուժացած
ֆոնի վրա, ըստ կարելույն մեկը մյուսի մոտ։ Հանդիսանալով
ինքնարավ ու միակը, այդ դեմքերը տրված են բարձրաքանդակ
նկարի մեջ հենց իրենց՝ դեմքերի համար (օրինակ՝ բարձրաքան-
դակ նկար Փորփեոսի, Յեվրիտիկայի և Հերմեսի դեմքերով)։ Իսկ
այժմ դեմքերը զետեղվում են լանդշաֆտի կամ ճարտարապետա-
կան ֆոնի հանդեպ, ըստ վորում հակումն դեպի նկարչականու-
թյունը հատկապես արտահայտվում է հետին պլանի մշակման մեջ։
Այդպես ուրեմն քանդակագործությունը թևակոխում է նկարչու-
թյան ուղին, մտնում նրա հետ մրցման մեջ և հարում նրան»
(Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։ Յեվ վոչ միայն
հելլենական ժամանակաշրջանի բարձրաքանդակ նկարի մեջ է ար-
տահայտվում նկարչական մտածողությունն ու զգացումը, այլև
քանդակագործության, վորտեղ կրկնակի ուշադրություն է նվիր-
ված լույսի և ստվերի խաղին մարմնի վրա, վերստեղծվում են
ճապաղող ձևեր (Դաֆնայի դափնի դառնալը և այլն), — մի խոս-
քով, վորտեղ մարդկային մարմնի մեկնաբանությունը դառնում է
բացահայտորեն իմպրեսսիոնիստական (Hamann. ,,Impressionismus
in Leben und Kunst“)[1]։

Յեթե հունական արվեստի եվոլյուցիայի մեջ արդեն նշված է
ճարտարապետության հեգեմոն դերի այդ փոխարինումն քանդա-
կագործությամբ, իսկ քանդակագործության դերինը՝ նկարչու-
թյամբ, ապա այդ պրոցեսսն ավելի պարզորոշ է ուրվագծվում
արեմտյան Յեվրոպայի արվեստի մեջ միջին դարերից մինչև XVII
դարը։ Վաղ միջնադարում գերիշխանությունը պատկանում է
առավելապես ճարտարապետությանը։ Միջնադարյան տարեգիր
Ռաուլ՝ Գլաբերը պատմում է, թե ինչպես 1000 թվականի մոտերքը
բոլոր քրիստոնյա ժողովուրդները, առանձնապես Իտալիայում և
Գալլիայում, համակված էին շինարարության տենչով, ինչպես
ամենուրեք վերակառուցում էին յեկեղեցիները, թեև վոչ միշտ
«զգացվում եր դրա անհրաժեշտությունը», ինչպես «աշխարհը,
թոթափելով իր հին ձորձերը, ամենուրեք ձգտում եր հագնել յե-

[1] Համանն. «Իմպրեսսիոնիզմը կյանքի և արվեստի մեջ»։

կեղեցական ճերմակ զգեստներ»։ Այդ նույն շինարարական տենդը
շարունակվում է նաև գոթիկայի դարաշրջանում, XII — XIII դա-
րերում, յերբ ամենուր կառուցվում են սքանչելի մայր յեկեղեցի-
ներ, տարածական խնդրի լուծման իր տեսակի հրաշալիքներ։ Ինչ-
պես ռոմանական, այնպես էլ մանավանդ գոթական տաճարները
զարդարվում են ճարտարապետական կառուցվածքի հետ խիստ տա-
կավին օրգանապես կապված արձաններով։ Յերբ այստեղ էլ ճար-
տարապետա-քանդակագործական սինթեզը տրոհվեց, XV դարու
Իտալիայում քանդակագործությունը տեղ է գրավում ճարտարապե-
տության կողքին Դոնատելլոյի և Միքել Անջելոյի ստեղծագործու-
թյունների մեջ, կրկնելով բավականաչափ թուլացած ձևով հել-
լենական քանդակագործության ծաղկումն։ Սակայն XV դարում
հեգեմոնիան բացահայտորեն անցնում է Իտալիայում ճարտարա-
պետությունից և քանդակագործությունից նկարչությանը։ Արդեն
նշված է յեղել, վոր Լեոնարդո դա Վինչին, ինքը մասամբ քան-
դակագործ, ճանաչում եր ամենաբարձր արվեստը վոչ թե քան-
դակագործությունը, այլ նկարչությունը, իսկ Լեոնի Բատիստա
Ալ՛բերտին, մասնագիտությամբ ճարտարապետ, նկարչության
վերաբերյալ իր գրքում արվեստի ամենաարժեքավոր և ուշադրու-
թյան արժանի տեսակը վորոշակի համարում է հենց նկարչու-
թյունը։ Մեծ հումանիստը և ճարտարապետն արտահայտում եր
միայն ընդհանուր կարծիք և հաստատում միայն անկասկած փաստը։
XV դարու Իտալիայում հենց նկարչության բնագավառում աշ-
խատում են ամենամեծ թվով նկարիչներ, վորոնց մեջ այնպիսի
խոշորները, ինչպես Լեոնարդոն, Տիցիանը, Ռաֆաելը և նույնիսկ
Միքել Անջելոն, վոր նկարչությունը համարում եր արվեստ յե-
րեխաների ու կանանց համար, հանդիսանում է կրոնական վորմա-
նկարների ստեղծագործողը Սիքստինյան աղոթարանում։ Ե՛լ ավելի
ապշեցուցիչ է ճարտարապետության և քանդակագործության հե-
գեմոն դերի այդ փոխարինումն նկարչությամբ Նիդերլանդիայում,
վորտեղ XVII դարի մոտերքը ինչպես ճարտարապետությունը,
այնպես և քանդակագործությունն իսկապես դեր չեն խաղում և
միանձնաբար իշխում է նկարչությունը։ Յեթե XIV դարու Նիդեր-
լանդիայում գտնվում են կամ հետևնայն դեպս կատարելագործ-
վում յուղաներկեր և յեթե դրանք արագորեն (շնորհիվ Մազաչ-
չոյի) գործածության մեջ են մտնում Իտալիայում, ապա այդ

տեխնիկական դյուտը, իհարկե, բացատրում է վորոշ չափով նկարչության փարթամ ծաղկումն այդ յերկրներում, բայց հենց այդ դյուտը ծնված եր յեղել նկարչության գերիշխանության հետ՝ հասարակայնության մեջ թաքնված միևնույն հիմնական պայմաններով։

Ճարտարապետության այդ փոխարինման մեջ քանդակագործությամբ և այնուհետև նկարչությամբ՝ կա արդյոք սոցիոլոգիական պայմանավորվածություն և սոցիոլոգիական որինաչափություն։

Յեթե հունական և նոր-յեվրոպական արվեստի սկզբում կանգնած է ճարտարապետությունը, ընդ սմին տաճարի ձևով, ապա արվեստի հենց այս տեսակի այդ գերիշխանությանը զուգադիպում է կրոնական աշխարհայացքի գերիշխանությունը, իսկ կրոնական աշխարհայացքի գերիշխանությունը յերկրագործական սընտեսության գերիշխանության վորոշ զաղափարախոսական արտահայտությունն եր։ Տաճարը շրջակա գյուղերի կենտրոնն եր, հետագայում նույնպես և քաղաքային բնակչության, վորի համար տաճարն այնուամենայնիվ վոչ միայն աստվածպաշտության տեղ եր, այլև մի վայր, ուր հայտարարվում էին ամեն տեսակ կարգադրություններ, որենքներ և այլն և ուր բարձր աշտարակ-զանգակատունը ծառայում եր վորպես պահակետ, վորտեղից կարելի յեր հետևել թշնամու մոտեցմանը։ Այն չափով՝ ինչ չափով վոր յերկրագործական կոլլեկտիվից հետզհետե ավելի վճռականորեն եր բաժանվում հոգատեր-ֆեոդալը, այն չափով՝ ինչ չափով վոր հասարակությունն սկսում եր կարգավորվել տիրոջ և սարկի (ճորտի) սուր հակադրության վրա, այն չափով, ինչ չափով վոր տիրող ֆեոդալական դասակարգի մեջ կազմվում եր տիրոջ անձնավորության գիտակցությունը,—այդչափով էլ ստեղծված եր սոցիալ-հոգերանական հող քանդակագործական արվեստի համար։ Այդպես ծագեց արձանային քանդակագործական արվեստը Յեգիպտոսում, արխաիկ Հունաստանում և միջին դարերի Արևմուտքում։

Բայց ինչպես ճարտարապետությունը (կրոնական) ծագելով յերկրագործական կոլլեկտիվի կարիքներից, շարունակում եր իր գոյությունը նաև մյուս հասարակական ֆորմացիաների մեջ, այնպես էլ արձանային քանդակագործությունը, ֆեոդալական ավատատու դասակարգային ինքնագիտակցության արգասիքը, յեթե

դառնում եր իրեն համար բարենպաստ սոցիալական հող, շարունակում եր գոյություն ունենալ ու մինչև իսկ ծաղկել և՛ այն ժամանակ, յերբ ֆեոդալական հասարակությունը փոխարինվում եր բուրժուականով։ Ֆեոդալական դասակարգության և վսեմության զգացումը, վորը ծնեց և սնուցեց ֆեոդալական ժամանակաշրջանի արձանային քանդակագործությունը, փոխարինվեց արհեստավորա-առևտրական հունական քաղաքներում քաղաքացիական ազատության արիության զգացումով, վորն ստեղծեց գիմնազիաներ ու ֆիզկուլտուրա, և վորը (զգացումը, Գ. Մ.) ծնեց սովորույթ՝ կանգնելու վոլիմպիական, նեմեյան և այլ խաղերին մասնակցող ըմբիշների համար հաղթական արձաններ։ Յերբ Վերածնության Իտալիայի առևտրա-արհեստավորական կոմմունաներում և հատկապես Ֆլորենցիայում աղնվականության դեմ մղվող կռվի մեջ կազմվեց քաղաքացիական քաղաքական կուլտուրան, ապա իտալական արվեստագործներն ընդորինակեցին ֆեոդալական ժամանակաշրջանից կերպարանա-արձանային պատկերը, այն հագեցնելով սակայն նոր գիտակցությամբ, կատարյալ քաղաքացի-բուրժուայի իդեայով։ Ինչի վոր զանազան պայմանների շնորհիվ հանձին Դոնատելլոյի և առանձնապես Միքել Անջելոյի իր արտահայտիչները գտած այդ քաղաքացիական կուլտուրան Իտալիայում կարճատև յեղավ, ուստի և այստեղ քանդակագործությունը չեր էլ կարող ծաղկել այնպես ճոխությամբ ու փարթամորեն, ինչպես այդ տեղի ուներ V և IV դարերի Հունաստանում։ Ծնված ու զարգացած բուրժուա-անհատապաշտական հասարակությունների մեջ,—լինի այդ հելլենական աշխարհը, XV—XVI դարերի Իտալիան, թե XVII դարու Նիդերլանդիան,—հեգեմոնիան միում եր նկարչությանը (Հունաստանում ավելի պոտենցիալ կերպով), նախ՝ նրա համար, վոր արվեստի այդ տեսակը թույլ եր տալիս արվեստագործին՝ ամենից ավելի լավ դրսևորել իր անհատականությունը, վերարտադրել աշխարհն իր ըմբռնածին պես, վորովհետև ներկերն ու կտավը ավելի քիչ են ճնշում ստեղծագործ «յես»-ի հայտարերումը, քան մարմարիոնը, բրոնզը կամ փայտը, վորտեղ ստեղծագործական մտադրությունը պետք է հաղթահարի նաև նյութին իսկ, յերկրորդ՝ նրա համար, վոր նկարչությունն ավելի հեշտ ու ավելի լավ եր թույլ տալիս արվեստագործին և ժողովրդին՝ բավարարելու բուրժուական հասարակությանը հատուկ

դիտական միտումները. Բերնստոնը ճիշտ անվանեց XV դարու իտալական, առավելապես ֆլորենցյան արվեստագործների մեծամասնության. «արվեստագործներ՝ ըստ զբաղմունքի, գիտնականներ՝ ըստ խառնվածքի»,— բավական է հիշել Ուտչելլոյի, Պոլայոլլոի, Լեոնարդո դա Վինչիի հետաքրքրությունները. այնուհետև՝ նրա համար, ու յերկրաչափական հրապուրանքները. այնուհետև՝ նրա համար, վոր նկարչությունը քանդակագործությունից ավելի լավ եր թույլ տալիս վերարտադրել աշխարհն ու կյանքը բազմակողմանի կերպով ու ճշտորեն, այդ կերպ ընդառաջ գնալով բուրժուական մտածողության ռեալիստական պահանջին՝ «ընության հավատարիմ լինելուն», իլլյուզիոնիզմի մեջ. և վերջապես թույլ եր տալիս նաև պատկերելու վոչ միայն մարդուն, այլև իրեր, վորոնք բուրժուական տնտեսության մեջ ստանում եյին հետզհետե ավելի մեծ նշանակություն, և նկարչության այդ իրային բնույթը, վորպես համապատասխանություն բուրժուական աշխարհայացքի իրային բնույթի, ստացավ իր ամենացայտուն արտահայտությունը առաջին անգամ XVII դարի Հոլլանդիայում, վորտեղ և նկարչությունն իշխում եր միանգամայն գերիշխանաբար, յետ մղելով ճարտարապետությունն ու քանդակագործությունը։

Հենց այդ նույն պատճառներով էլ առաջնությունը մնաց նկարչությանը նաև XIX դարու Յեվրոպայի բուրժուական հասարակություններում։

Ճարտարապետությունը (մինչև ինդուստրիալ վոճի թագավորությունը) գտնվում եր անկման մեջ։ Իշխում եր բոլոր ժամանակների ու բոլոր ժողովուրդների վոճերի կատարյալ խառնուրդ։ Քանդակագործությունն ուներ թե Արևմուտքում, թե մեզ մոտ, ճիշտ է, մի շարք ականավոր ներկայացուցիչներ, բայց և այնպես դրավում եր բացահայտորեն յերկրորդական տեղ, յենթարկվելով դրա հետ մեկտեղ, ինչպես յերբեմն հելլենական աշխարհում, նկարչական ցուցաճողին, դառնալով՝ քանդակագործականի փոխարեն՝ նկարչական (Ռոդենը և այլք)։

XIX դարը ամենայն իրավամբ կարող է կոչվել նկարչության դար։ Այդ բնագավառում աշխատում եյին ամենամեծ թվով արվեստագործներ, դրսևորվեցին ամենախոշոր ձիրքեր, և արվեստի հենց այդ ճյուղին էլ անդավաճանորեն պատկանում եր XIX դարի լայն հասարակության համակրանքը։

VIII

ՑԵՐԿՈՒ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՎՈՃԵՐ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ոն-Վինեըն իր՝ «Վոճերի պատմությունը» հայտնի աշխատության մեջ սահմանել է ճարտարապետական և գործնական արվեստի համար յերկու հիմնական վոճ, վորոնք շարունակ կրկնվում են այդ արվեստների զարգացման մեջ։ Այդ վոճերից մեկը նա անվանում է տեկտոնիկ կամ կոնստրուկտիվ, մյուսը՝ դեկորատիվ և դեկորատիվա-որնամենտային կամ դեստրուկտիվ։

Տեկտոնիկ, կոնստրուկտիվ վոճ ասելով Գոն-Վինները հասկանում է այնպիսի վոճ, վորն ստացվում է վերջին հաշվով գործնական նպատակահարմարությունից, վոր համակում է վողջ շենքը կամ տնային գործածության տվյալ առարկան։ «Տեկտոնիկ վոճ ունեցող շենքում յուրաքանչյուր մաս պետք է վորոշված լինի իր դերով, պետք է բաժանվի մեկը մյուսից, ամբողջը պետք է մասնատված լինի հարմար կերպով ու պայծառորեն։ Դրա շնորհիվ ներքին և արտաքին շենքերը լիովին համապատասխանում են միմյանց, յուրաքանչյուր մաս բաժանված և հավասարապես խոսում՝ նայած իր դերին։ Պատերն ու նեցուկները պարզորեն արտահայտում են հենարան, բայց նմանապես պարզորոշ են և՛ իրենց կառուցվածքով։ Պատի մեջ գլխավորը պետք է լինի հարթությունը, վերջինիս պետք է փակեն հորիզոնական գծերը, և ճիշտ այդպես էլ քարերի՝ ծանրության ուժով պայմանավորված հորիզոնական շերտերը պետք է լինեն նրա մասնատումների գլխավոր գծերը։

Տափարակ որնամենան առաջվում է հենց նույն տրամաբանական զգացումից, վորը ղեկավարում է կառուցման պարզորոշությունը: Հենց նույն որենքն էլ իշխում է գործնական արվեստի մեջ: Յուրաքանչյուր իրեղեն անհրաժեշտ է բաժանել առանձին մասերի, պետք է պարզ արտահայտված լինի, թե անոթի վոր մասն է ծառայում ըմպելուն, վոր մասն իրրև տակ: Բոլոր անոթները կանգնած են հաստատուն և ունեն հատատատապես սահմանանշված պատկերներ: Նրանց զարդարանքներն այստեղ ևս լիովին զարդանում են հարթությունից, և չափի մաթեմատիկական տրամաբանությանը համապատասխանում է այն, վոր նրա (զարդարանքի, Գ. Մ.) ձևը ճնում է գծային: Գոյություն չունեն վոչ մի դեր չխաղացող առարկաներ: Շքեղ պալատներ, վորոնք ծառայում են լոկ ներկայացուցչության համար, անոթներ զարդարանքի, այլ վոչ անային պետքերի համար, չեն կերտվում և չեն պատրաստվում»:

Կոն-Վինները այդպիսի տեկտոնիկ կամ կոնստրուկտիվ վոճ ունեցող տիպի շարքն է դասում՝ Հունաստանի դորիական վոճը, Միջնադարի ռոմանական վոճը, Ռենեսանսի սկզբնական շրջանի վոճն Իտալիայում:

Դեկորատիվ (դեկորատիվա-որնամենտային) կամ դեստրուկտիվ[1] վոճ ասելով Կոն-Վինները հասկանում է այնպիսին, վորտեղ զարդանքի տարրերը խեղդում ու ճնշում են գործնական նպատակահարմարության իդեան. «Շենքերի մասերն այստեղ զրկված են ֆունկցիոնալ արժեքից: Սյուները, քառանկյունի վորմասյուներն ու պատերը խաթարվում են դեղարվեստորեն զգացված, հարթության ճարտարապետական ձևերով, որնամենտով և պատկերավոր քանդակագործությամբ: Արդեն այլևս գոյություն չունեն առանձին մասերի սահմանատուներ՝ իրենց ֆունկցիոնալ դերի համեմատ, ծանրության և հենարանի ուժերը ճիշտ նույնպես քիչ են սահմանված միմյանցից... Զգում են շենքին տալ յուր դերից հետևող նշանակություն, և պատերն սկսում են բավարարվել շենքի ներսում լոկ գծով, առանց վորևե սահմանատման. բացվում են դեղարվեստական լուսածերպեր գոթիկայի բարձր պատուհանների կամ ռոկոկո հայելիների ձևով, առատաղը զարդանալով վեր և ածվում համարձակ կառուցված գմբեթների կամ բացվում դեղարվեստական վորմանկարով: Ճիշտ այնպես էլ արտաքին շենքի մեջ անհրաժեշտությունից առաջացած սահմանափակումներն ազատում են տանիքի գծով, բարձրացող աշտարակներով, դեկորատիվ վազերով և արձաններով... Արհեստն ընթանում է հենց միևնույն ճանապարհով մինչև ամենավերջին մանրուքները: Անոթներն ունեն սուր հիմքեր և անհատատատ զրվածք...»:

Դեկորատիվ կամ դեստրուկտիվ ճարտարապետա-գործնական վոճի այդ տիպի շարքն է դասում Կոն-Վինները, որինակ՝ հելլենական դարաշրջանի վոճը, գոթիկան, բարոկկոն, ըստ վորում դեկորատիվականությունը յերբեմն փոխվում է որնամենտականության, որինակ ռոկոկոյի մեջ:

Կոնստրուկտիվ ու դեստրուկտիվ վոճերը ճարտարապետության մեջ և նրանց հետ սերտորեն կապված գործնական արվեստի մեջ շարունակ հերթագայում են, փոխարինելով միմյանց: Ինչպես յերևում է՝ այստեղ թաքնված է մի ինչ-վոր որենք, ըստ վորում ակներև և այն որենքը, վորը գտնվում և արվեստի սահմաններից դուրս, «արվեստների պատմության որենքը, վորը փոխվում է մարդկության պատմության որենքի»: Յերկու հիմնական արմատական տեկտոնիկական վոճերի այդ փոխարինումն առաջացել է, իհարկե, վոչ թե «իդեական շարժումներից», որինակ՝ կրոնի ծագումից կամ անկումից, վորովհետև վերջիններս իրենք հանդիսանում են զարգացման արգասիք, այլ տնտեսական կյանքի բնագավառում առաջացած «նյութական շարժումներից»: Տեկտոնիկ վոճը, Կոն-Վինների կարծիքով, հետևանք և վորոշ յերկրի կամ ժողովրդի տնտեսական տիրապետության՝ մի կողմից, և հասարակական կազմակերպության համեմատական դեմոկրատացման՝ մյուս կողմից, մինչդեռ դեստրուկտիվ կամ դեկորատիվ վոճը ճարտարապետության և գործնական արվեստի մեջ համապատասխանում է միջազգայնականության և խիստ դասակարգային բաժանման ու մեկուսացման վրա կառուցված հասարակական կազմակերպությունների նկատմամբ յեղած ճաճած ձգտման դարաշրջաններին:

«Միանգամայն որինաչափորեն է, — նկատում է նա, — վոր տեկտոնիկ վոճը միշտ ստեղծում է իր ժամանակի ամենազորեղ ժողովուրդը (ըստ վորում մյուս ժողովուրդներն ու յերկրներն այդ վոճը վորոշ չափով ապաշերտավորում են), մինչդեռ տեկտոնիկ

---

1 Կազմավերնիչ:

զգացումից զուրկ վոճերի մեջ դրված է համաչափության բերող
միջազգային ձգտումն (վորը, դուցե, այդ վոճն էլ ծնում է)։ Մյուս
կողմից՝ պետք է նշել սոցիալական պայմանները։ Ամեն մի տեկ-
տոնիկ վոճի համար է մի ինչ-վոր դեմոկրատական բան, վորով-
հետև նրա ձևի պարզությունը մատչելի յե դարձնում նույնիսկ
չքավորի համար իր գեղեցկություններից ամեն մի ցանկացածը,
վորովհետև մինչև իսկ ամենավերջին արհեստավորը կարող է ստեղ-
ծել այն, նույնիսկ պետք է ստեղծի։ Դեստրուկտիվ, որնամենտ-
ներով հարուստ վոճը բոլորովին հակառակը — թույլ է տալիս
ոգտվելու իր գեղեցկությունից միայն ունևոր դասակարգերին»։
Յեթե Կոն-Վիները սահմանում է արխիտեկտոնիկական վոճի յեր-
կու հիմնական տիպ — կոնստրուկտիվ և դեստրուկտիվ, — ապա
Մ. Յա. Գինզբուրգը իր հետաքրքիր, արդիականությանը նվիրված
«Վոճը և դարաշրջանը» գրքում հակված է ճանաչելու արխիտեկ-
տոնիկական վոճերի յերեք հիմնական տիպ—կոնստրուկտիվ, որգա-
նական և դեկորատիվ։ Կոնստրուկտիվը ծնված է գործնական նպա-
տակահարմարությունից, ուտիլիտար ձգտումից, որգանականը՝
ներկայացնում է նպատակահարմարության և պարզարանքների
ներդաշնակ զուգորդումն, իսկ դեկորատիվն արտահայտում է զար-
դարանքի հաղթանակը նպատակահարմարության վերաբերմամբ։
Յուրաքանչյուր ճարտարապետական վոճ իր զարգացման ընթաց-
քում անցնում է այդ յերեք փուլերը, վորոնք արտահայտում են
տվյալ գեղարվեստա-ճարտարապետական ֆորմացիայի յերիտա-
սարդությունը, հասունությունը և անկումը։

«Վերլուծելով վոճերի պատմությունը, դժվար չի լինի նկատել
այն օրենքը, վորը խիստ բնորոշ է գրեթե յուրաքանչյուր ծաղկ-
ման համար։ Այն ժամանակ, յերբ յերևան է գալիս վոճի նոր լե-
զուն, յերբ ձեռք են բերվում նրա նոր տարրերը, այդ ժամանակ,
իհարկե, կարիք չկա նրանց տրոհելու մի ինչ-վոր ուրիշով—նորը
ծնվում է մեծ մասամբ վորպես կոնստրուկտիվ կամ ուտիլիտար
անհրաժեշտություն՝ զուրկ դեկորատիվ պաճուճանքներից։ Հետա-
գայում յերևան են գալիս դեկորատիվ տարրեր, չխախտելով սկըզ-
բից արձանի որգանական կյանքը, քանի դեռ հագեցվածությունը
նրանցով՝ չի անցնում նաև այդ սահմանները, ընկնելով դեկորա-
տիվ տարրերի ինքնաբավ խաղի մեջ։ Նոր վոճի յերիտասարդու-
թյունը առավելապես կոնստրուկտիվ է, հասուն ժամանակը՝ որգա-

նական և թոշնումը՝ դեկորատիվ։ Այդպիսին է վոճերի նշանակալի
մեծամասնության գենետիկ աճման մոտավոր սխեման» (Գինզ-
բուրգ. «Վոճը և դարաշրջանը»)։ Հեղինակի հետաքրքիր հետա-
զոտությունից, սակայն, բավականաչափ հստակությամբ չի յե-
րևում՝ վոճի այդ յերիտասարդությունը, հասունությունն ու թոշ-
նումը հանդիսանում են արդյոք իմմանենտ[1] պրոցեսս, թե սոցիա-
լականորեն-պայմանավորված պրոցեսս։

Հիմք ընդունելով բերված յերկու սխեմաները, կարելի յե տալ
նրանց մոտավորապես հետևյալ սոցիոլոգիական հիմնավորումն։

Տեկտոնիկ կամ կոնստրուկտիվ վոճի տիրապետությունը շինա-
րարական և գործնական արվեստի բնագավառում զուգադիպում է
հենց այն դարաշրջաններին, յերբ ճարտարապետությունն էր գըլ-
խավորող արվեստը։ Դորիական ճարտարապետությունը ծաղկում է
այն դարաշրջանում, յերբ թե՛ քանդակագործությունը, թե՛ առանձ-
նապես նկարչությունն ունեյին լոկ յերկրորդական, ոժանդակ
նշանակություն. ռոմանական ճարտարապետությունը վերաբերում
է այն դարաշրջանին, յերբ հատկապես յեկեղեցիների ու ֆեոդա-
լական ամրոցների շինարարությունը գրավում էր առաջին տեղը,
և այդ յերևույթը կրկնվում է վաղ Ռենեսանսի դարաշրջանում,
յերբ առաջ յեկած բուրժուազիայի համար գլխավորող նշանակու-
թյուն ստացավ քաղաքացիական ճարտարապետությունը, բուր-
ժուական ապարանքների կառուցումն, ինչպես յեկեղեցական ճար-
տարապետությունը գլխավորող նշանակություն ուներ հունական
կամ միջնադարյան յերկրագործական համայնքի համար։ Դեկորա-
տիվ արխիտեկտոնիկական վոճն, ընդհակառակը, զուգադիպում է
այն դարաշրջաններին, յերբ ճարտարապետական մտածողությունը
փոխարինվում է նկարչական մտածողությամբ, ինչպես հելլենա-
կան, ուշ գոթիկայի դարաշրջանում (յերբ արդեն նկատվում էր
այդ միտումի սկիզբը դեպի գեղարվեստականությունը), հատկա-
պես բարոկկոյի (XVII դար) և ռոկոկոյի (XVIII դար) դարաշրջա-
նում։ Ճարտարապետական մտածողությանը փոխարինող այդ
նկարչական մտածողության յետևը, սակայն, գտնվում է սոցիալ-
տնտեսական պրոցեսս, այսինքն՝ զարգացած կապիտալիզմի ազ-
դեցության տակ ֆեոդալա-յերկրագործական հասարակակարգի

[1] Ներկա։

վերածումն կապիտալիստական-բուրժուականի։ Ճնշող հարստությունը, նյութական բարիքների կուտակումն ազատում են տիրող դասակարգին կենսա-գործնական կարիքներից և ազատված ուժերն ու յեռանդը ուղղում են ամեն մի բնակարանի (ինչպես մասնավորի, այնպես էլ հասարակականի) և տնային առարկաների եսասեացման վրա։ Տեկտոնիկական նպատակահարմարությունն իր տեղը զիջում է դեկորատիվ եսթետիզմին։ Յերբեմն կապակցվածը, առավել կամ նվազ համասեռ հասարակական ամբողջը տրոհվում է առանձնացած դասակարգերի ու անհատների, և ձգտումն դեպի դասակարգային սահմանազատումն (հարուստի) գործում է հենց նույն դեկորատիվա-եսթետացնող ուղղության մեջ։ Վերջապես՝ վորչափ տեկտոնիկ վոճի մեջ գերակշիռ նշանակություն ունի նյութի մաթեմատիկական-զծային կազմակերպումն, նրանում արտահայտվում է ինտելլեկտուալիստական մտայնությունը, վորը բնորոշ է բարձրացող դասակարգի համար, իսկ վորչափ դեսորուկտիվ վոճի մեջ գերակշռում է դեկորատիվության սկզբունքը, նրանում արտացոլում է հեդոնիստական[1] մտայնությունը, վորը հատուկ է իշխող դասակարգին։ Իսկ այնտեղ, ուր դեկորատիվ տարրերը մթագնում է սկզբնական գործնական նպատակահարմարությունը, այդ յերևույթի մեջ թաքնված է անկումային դասակարգի մտայնությունը։

Բավական է լուսաբանել այդ դրույթները մի քանի օրինակով։ Դորիական սյան խոյակը, վորը յուրացրել եր բարձրացման դարաշրջանի աթենյան նորատի բուրժուազիան, ներկայացնում է հասարակ քառանկյունի, վորը կոչված է կատարելու տանիքի գերանների ծանրությունը կրողի վորոշ գործնական դեր։ Հարստացող առևտրական հունական—հոնիական, հետո աատիկյան բուրժուազիան այդ գործնական-նպատակահարմար քառանկյունի բարձը վերածեց խոյակներով բարձի, ավելացնելով նպատակահարմարության տարրին զարդարանքի տարրը։ Յերբ այդ դասակարգը դառնում եր, մի կողմից, հարստության զագաթնակետին, մյուս կողմից, ավելի ու ավելի յետ դառնում քաղաքականորեն և քաղաքացիորեն-ակտիվից սպառողականորեն-վայելչատենչ, յերբ դրա հետ միասին արվեստի մեջ հաղթականորեն առաջանում և նկար-

---

1 Տես. եջ 37-ի ծանոթությունը։ Գ. Մ.

Ջուլիո Ռոմանի. Ֆորնարին

ՊԵՏ. ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Публ. Библ-ка
ՀՍՍՀ-ССР
им. А. Мясникян
Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎ.

չությունը, յենթարկելով իրեն և՛ քանդակագործությունը, — հոնիական խոյակը վերածվեց կորնթականի, վորտեղ սկզբնական գործնական նպատակահարմարությունը (գերանների ծանրությունը կրողի) բոլորովին խեղդված և փարթամ դեկորատիվ խոյակով, վորը ներկայացնում է ականթի (արջամագիլ) տերևներից հյուսված զամբյուղ։ Տեկտոնականությունից դեպի դեկորատիվություն տանող ճիշտ այդպիսի եվոլյուցիա կարելի յե հետազոտել գոթական ճարտարապետական վոճի զարգացման վերաբերմամբ մի կողմից՝ այն դասակարգի անկման ֆոնի վրա, վորը ճարտարապետական արվեստի կրողն եր, իսկ մյուս կողմից՝ գեղեցիկ արվեստի տիրապետության։ Նրա վերջին փուլը, վոր հայտնի յե բոցավառ գոթիկա անունով, կուտակում է աշտարակիկներ աշտարակիկների վրա, պինակլներ[1] պինակլների վրա՝ բարձրությունը առավելագույն չափին հասցնելու համար, վողջ կառուցվածքը դարձնում է թափանցիկ-դեկորատիվ ժանյակ, վորի մեջ բոլորովին վոչնչանում է շինության առանձին տարրերի սկզբնական պրակտիկ նշանակությունը։ Այդ ժամանակաշրջանը գոթական ճարտարապետության մեջ զուգադիպում է այն դարաշրջանին, յերբ, մի կողմից, արհեստավորական բուրժուազիան, այդ արվեստի կրողը, դիմում եր դեպի անկումն առևտրի աճման, կապիտալիստական հեղաշրջման ազդեցության տակ, իսկ մյուս կողմից՝ յերբ արվեստի բնագավառում ավելի ու ավելի յեր հաստատուն դառնում նկարչական մտածողության տիրապետությունը և դրա հետ միասին նկարչության տիրապետությունը, վորը պայմանավորված է կյանքի նոր պայմաններով, անհատապաշտության, եսթետիզմի և հեդոնիզմի աճումով։

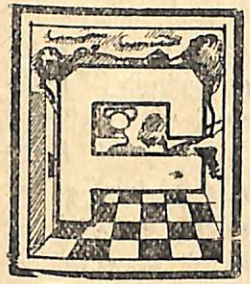
Պատմական բեմի վրա XV-ից մինչև XVII դարի ժամանակաշրջանում միջնադարյան արհեստավորական բուրժուազիային փոխարինած առևտրական բուրժուազիան և արիստոկրատիան՝ վորպես հակակշիռ գոթիկայի՝ ստեղծեցին իրենց ճարտարապետական վոճը, վորը մի կողմից՝ նրանց հարստության աճման, իսկ մյուս կողմից՝ արդյունագործական հեղաշրջման նախօրեյին նրանց աստիճանաբար անկման հետ միասին, վերջապես՝ գեղեցիկ արվեստի առաջադիմող հաղթանակի մթնոլորտում ապրեց տեկտոնիկայից

[1] Պինակլ — փոքրիկ աշտարակի մի տեսակը։ Գ. Մ.

դեպի դեկորատիվությունն առնող միևնույն ևվոլյուցիան։ Վաղ Ռենեսանսի ճարտարապետական վոճը, վորով հռչակվում է այդ դասակարգի բարձրացումը, իր պարզ դասական տարրերի մեջ թաքցնում է իր պահանջած նպատակահարմար գործնականությունը, մինչդեռ XVII դարի ճարտարապետական վոճը (բարոկկո) «ամենուրեք իրար վրա չի կիտում զարդարանքներ հենց զարդարանքի համար, առանց վորևե իմաստի», վոչնչացնելով «վերանության հանճարը դեկորատիվության գերության մեջ» (Ռեյնակ), ծառայելով վորպես արտահայտություն այն դասակարգի տրամադրությունների, վորը գրավում և կյանքում կրավորականվայելող տիրոջ տեղը։

IX

ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՑԵՐԿՈՒ ՏԻՊԵՐԸ



Ոլոր բուրժուական հասարակական ֆորմացիաներում այդպիսի աչքի ընկնող տեղ գրաված նկարչական արվեստը, հաստոցավոր նկարչության ձևով, կարող և իր հերթին բաժանված լինել յերկու հիմնական տիպի—գծանկարչության ու յերանգանկարչության տիպերի։ Նկարը կարող և զարգանալ գծերից և կարող և զարգանալ ներկերից։ Նրա մեջ (նկարի, Գ. Մ.) կարող և գերակշռել նախշը և նրա մեջ կարող և իշխել յերանգավորումը։ Վոր տիպալ դեպքում մենք գործ ունենք արվեստագործի վրչ անհատական հատկությունների հետ, այդ յերևում և թեկուզ հենց նրանից, վոր հասարակական և գեղարվեստի պատմության վորոշ ժամանակաշրջաններում առաջնությունը պատկանում և գծանկարչությանը, այլ ժամանակաշրջաններում՝ յերանգանկարչությանը։ Լինում և և՛ այնպես, վոր միևնույն յերկրի մի վայրում իշխում և արվեստի մի տիպը, մյուսում՝ մյուսը. մեկում՝ գծանկարչությունը, մյուսում՝ յերանգանկարչությունը։

Ահա այդ դրույթի մի քանի լուսաբանություն։

XV դարի ֆլորենտյան նկարչությունը յերանգավոր չե, այլ գծային։ «Ֆլորենցիայում,— նկատում և Ռեյնակը («Ապոլլոն»),— նույնիսկ ամենանուրբ ու հմուտ յերանգանկարչի համար ներկերը հանդիսանում են յերկրորդական, նկարը լրացնող մի ինչ-վոր բան»։ Ռեյնակի կարծիքին ըստ ամենայնի համամիտ և Բերնսոնը («Ֆլորենտյան արվեստագործները»)։ Յեթե մենք ցանկանում ենք

գնահատել նրանց ծառայությունները, ապա պետք է մոռանանք ներկից ստացվող մեր հաճույքը, վորովհետև նրանք յերբեք սիստեմատիկորեն չեյին մշակում նկարչության այդ տարրերը, և նրանց նույնիսկ մի քանի լավագույն արտադրություններուն մեջ կոլորիտը խիստ և և անհաճո»:

Ֆլորենտացիների նկարներն իսկապես գծային տիպի յեն: Պաոլո Ուչելլոն իր նկարներն ստեղծագործում եր դեպի խորքը տանող շատ գծերից՝ հետաքրքիր հայտաբերելու նպատակով: Այդպիսի նկարը, ինչպես Լեոնարդոյի «Սուրբ ընտանիքն» է (Աննան, Մարիամը, մանկիկն ու գառնուկը), հանդիսանում է յեռանկյունու յերկրաչափության վերաբերմամբ ունեցած խորհրդածությունների արգասիք: Այդպիսի նկարը, ինչպես Բոտիչելլիի «Ափրոդիտեյի ծնունդն» է, վորտեղ հյուսված և ասեղածուհու վարսերի, նրա ծփացող զգեստների գծերից և կազմում է, ըստ Մուրատովի դիտուկ նկատողության, «գծա-սպիրիտուալիստական գորգ» (Բերնսոնի գրքին կցված հառաջաբանը): Նկարչության բոլորովին հակադիր տիպն է մեր առջև հենց նույն դարաշրջանի (XV դարի վերջը, XVI-ի սկիզբը) վենետիկում: Ջորջոնայի և Տիցիանի մոտ՝ գծերն, ուրվագծերը բոնում են յերկրորդական տեղ, նկարն ստեղծված է ներկերից և ազդեցություն է անում ամենից առաջ իր գույներով: Հենց այդպիսի կոլորիտային, ինչպես XVI դարու վենետիկյան նկարչությունն է, հանդիսանում է XVII դարու հոլանդական նկարչությունը: Այստեղ ներկերը—ճիշտ է, շնորհիվ վորոշ պատճառների (տես. ներկերի սոցիոլոգիայի մասին գլուխը) — ավելի աղոտ են, բայց այստեղ էլ նկարը կառուցվում է կողք-կողքի դրված ներկերից, այլ վոչ թե գծային կոմպոզիցիայից: Վոր ավյալ դեպքում մենք գործ ունենք վոչ անհատական բնույթ կրող յերևույթի հետ, այդ յերևում է նրանից, վոր XV դարի վոչ ֆլորենտյան նկարչությունը կրում է առաջին տիպի կնիք, ինչպես XVI և XVII դարերի վենետիկյան և հոլանդական նկարչությունը վերագրվում է յերկրորդ տիպին: Աշխարհագրականն միջավայրի և կլիմայի մեջ եյին վորոնում սովորաբար այդ յերևույթի լուծման բանալին՝ սկսած Վինկել'մանի և Հումբոլդտի ժամանակվանից մինչև Տենը, վորը պնդում եր նկարչության յերկու տիպերի աշխարհա-կլիմայական պայմանավորվածությունը ինչպես իր՝ «Արվեստի փիլիսոփայության», այնպես

և «Ճանապարհորդություն Իտալիայում» աշխատության մեջ: Ջոր կլիման, հարթավայրն ու լեռնոտ տեղն ստեղծում են նպատավոր «միջավայրը»՝ գծային աշխարհզգացողության համար. ընդհակառակը, խոնավ ծովային կլիման ստեղծում է բազա՝ կոլորիստական աշխարհզգացողության համար: «Ջոր յերկրում գերիշխում է գիծը և դա ամենից առաջ գրավում է դեպ ինքը ձեր ուշադրությունը. լեռները նշմարվում են յերկնքում վորպես աղնիվ ու վեհապանծ վոճի ճարտարապետական վիթխարի զանգվածներ, և բոլոր առարկաները բարձրանում են մաքուր ոդում, տես թե խրվում նրա մեջ սուր կողոսկրով»: Իսկ այնտեղ, ուր ոդը խոնավ է, ուր գունեղ է ինքը մթնոլորտը, «աչքը գառնում է կոլորիստ»: Վենետիկում, ինչպես և Հոլլանդիայում, «արվեստը հետևում եր բնությանը և ձեռքը հնազանդվում եր այն զգացողություններին, վորպիսիք առանում եր աչքը» (Տեն): Յեթե այստեղ կլիման վորոշ նշանակություն, դուցե, և ունի, ապա այնուամենայնիվ լինչպես զուգադրել այդ հանգամանքի հետ այն փաստը, վոր, արինակ, XVIII դարու Ֆրանսիայում մենք ունենք այնպիսի արվեստագործ, ինչպես Դավիթը, գծային կոմպոզիցիայի վայլուն ներկայացուցիչը, իսկ XIX դարու սկզբին հենց նույն Ֆրանսիայում, արինակ, հանձին Դելակրուայի՝ գունեղ նկարչության հենց նույնքան վայլուն ռահվիրայի: Յերկու արվեստագործներն էլ փարիզեցի յեն, ապրում և աշխատում եյին միևնույն աշխարհագրական ու կլիմայական միջավայրում, և, այնուամենայնիվ, մեկը կրկնում է նկարչության ֆլորենտյան, մյուսը՝ վենետիկյան և հոլլանդական տիպերը:

Վերջապես, յեթե Տենի մեկնաբանությունը ճիշտ լիներ, ապա ինչպես հասկանալ իմպրեսիոնիզմի յերևույթն ու հաղթանակը: Մի կողմ թողնելով այն հանգամանքը, վոր իմպրեսիոնիզմը կա արդեն հունական արվեստի մեջ, բայց միայն վորոշ դարաշրջանի, սահմանափակվենք նորագույն իմպրեսիոնիզմով: Իմպրեսիոնիզմը նկարչություն է, վորն ի շնաս գծայնության՝ գունեղությունը հասցնում է մինչև վերջը: Ներկի բծերը միանգամայն վոչնչացրին այստեղ առարկաների ուրվագծերը: «Իմպրեսիոնիզմը,—նկատում է Համանն,—դերազանցում է զգացումն ու պատկերումը, վորոնք կարող են կոչվել «զեղարվեստական»՝ ի հակադրություն քանդակագործա-գծայինի: Առարկաներին պակասում

և պարզորոշությունն, ուրվագծերը ճապաղվում են։ Չի սահցվում հստակ ու հաստատուն ձևերի տպավորությունն։ Ամեն ինչ կրում է տափակային անորոշ ճապաղության բնույթ։ Չի ստեղծվում մարմնի կլորության և խորացած տարածականության տպավորությունն։ Ամեն ինչ միաձուլվում է, չառանձնանալով վրչ պարագծերով, վորքան խոսքը վերաբերում է մեկը մյուսին մոտ դրնվելուն, վրչ էլ տարածական հեռավորությամբ, վորքան խոսքը վերաբերում է առարկաներին, վորոնցից մի քանիսը դտնվում են առաջ, մյուսները՝ յետև (Hamann. «Der Impressionismus)[1]։ Ճիշտ է, նորագույն իմպրեսիոնիզմը ծնունդ առավ Անգլիայում Տերների և մի քանի պրեռաֆաելիտների ստեղծագործության մեջ,—իսկ Անգլիան վորոշ չափով ծովային կլիմա ունեցող յերկիր է,—այնուամենայնիվ իմպրեսիոնիզմը վրչ միշտ և տակա յեղել անգլիական նկարչության մեջ, իսկ մյուս կողմից՝ իր դասական արտահայտությունը նա ստացավ ֆրանսիական արվեստագործների վրձինի տակ, արվեստագործների, վորոնք, ճիշտ է, տեսել էին Տերների նկարները, բայց և այնպես տիպիկ քաղաքացիներ, փարիզցիներ էին։ Ճիշտ է, այն արվեստագործը, վորը Գերմանիայում ճանապարհ բաց արավ իմպրեսիոնիզմի համար, Լիբերմանը, յերկար ժամանակ ապրում եր Հոլլանդիայում, բայց ինքնատիպ գերմանական իմպրեսիոնիստներն աշխատում էին գերմանական, այլ վրչ հոլլանդական շրջապատության մեջ։

Ակներևաբար աշխարհագրական և կլիմայական միջավայրը չեն հանդիսանում վերջին հաշվով այն գործոնը, վոր ծնում և նկարչության նշված յերկու տիպերը։

Նկարչության թե մեկ և թե մյուս տիպերը յենթադրում են ամենից առաջ վորոշ հոգեկան տրամադրություն։ Գիծը մտավոր կարգի կատեգորիա է։ Առարկայի ուրվագծերն զգալու համար՝ աչքը պետք է կատարի վորոշ պրոցեդուրա — կենից դեպի կետ, գծից դեպի դիծ, վորի մեջ մասնակցություն ունի բանականությունը։ Գիծը դիմում է դատողությանը։ Ա՛յլ բան է ներկը։ Վորպեսզի կարելի լինի զգալ ներկի հարթությունը, ներկի բիծը, ներկի մթնոլորտը, դրա համար անհրաժեշտ է միայն պասսիվ զգացումն։ Ներկը դիմում է վրչ թե դատողությանը, այլ զգա-

[1] Համանն. «Իմպրեսիոնիզմը»։

մունքին։ Գիծը ակտիվ-ռացիոնալիստական յերևույթ է, ներկը՝ պասսիվ-հուզական յերևույթ։ Համաննը ճիշտ է նշել այն հոգեբանական հակադրությունը, վորը կազմում է նկարչության այդ յերկու տիպերի հիմքը։ «Իմպրեսիոնիստական» բառի տեղ հետևյալ քաղվածքում կարելի է դնել «յերանգային», «կոլորիստականն» բառը (վորովհետև իմպրեսիոնիզմը հենց այդ տիպի նկարչությունն է)։ «Իմպրեսիոնիստական աշխարհզգացողությունը ավելի պասսիվ, հեդոնիստական և (geniessend)[1], ի հակադրություն ավելի ակտիվ ըմբռնման (քանդակագործա-գծայինի), վորը հիմնված է վրչ միայն տպավորությունների և հիշողությունների հոգեբանական համակարգման վրա (վոր չկա աշխարհի յերանգային զգածման ժամանակ), այլև նրանց՝ կամքի ձևակազմավորման ֆունկցիայի հետ ունեցած կապի վրա»։ (Համանն. «Իմպրեսիոնիզմը»)։ Այլ կերպ ասած՝ գծանկարչությունը համապատասխանում է ակտիվ-ռացիոնալիստական աշխարհզգացողությանը, յերանգանկարչությունն, ընդհակառակը, համապատասխանում է պասսիվ-հաճույքային և հեդոնիստական աշխարհզգացողությանը։ Այդ յերկու աշխարհզգացողությունները կարող են լինել անհատական, բայց վորոշ դարաշրջաններում, վորոշ պայմաններում նրանք անհատականից վեր են ածվում սոցիալականի։ Այդ յերկու աշխարհզգացողությունները—ակտիվ ռացիոնալիստականը և պասսիվ-հեդոնիստականը — համապատասխանում են, իրենց հերթին, վորոշ դասակարգի պատմական զարգացման մեջ յերկու տարբեր մոմենտների։ Ակտիվ-ռացիոնալիստականը հատուկ է բարձրացող և արտադրական բուրժուազիային, պասսիվ-հեդոնիստականը բնորոշ է իշխող և պասսիվա-սպառողական բուրժուազիային։ Արդեն Հաուզենշտայնն իր՝ «Արվեստը և հասարակությունը» գրքում, դուզդրելով Ֆլորենսկայան և վենետիկյան արվեստագործների տարբեր մոտեցումն մեկ մարմնի պատկերմանը, — առաջին դեպքում մոտեցումն ռացիոնալիստա-նատուրալիստական է, յերկրորդում՝ յերանգա-ներքոզական կամ ավելի պարզ՝ հուզական.— այդ տարբերությունը հանդեցրել է Ֆլորենցիայի և վենետիկի տարբեր սոցիալ-տնտեսական կազմակերպությանը։ «Հակադրությունը հիմնվում է կյանքի տարբեր տնտեսական և սոցիալական կազ-

[1] Վայլեկելի։

մակերպութեան վրա։ Վենետիկը խոշոր առևտրական քաղաք էր, առևտրական արքանների հանրապետություն։ Ֆլորենցիան՝ արհեստավորական բուրժուազիայի քաղաք, զորեղ համքարություններով մի քաղաք։ Դրանով է բացատրվում զգացմունքի լիասասություն բացակայությունը ֆլորենտյան արվեստի մեջ և վենետիկյան ձևի ներքոզական բնույթը»։ Արհեստավորա-արտադրական Ֆլորենցիայում իսկապես—հենց այդ պատճառով էլ—կուլտուրան ռացիոնալիստական է։ Ֆլորենցիան հաշվեառական դպրոցների քաղաք է, մի քաղաք, վորտեղ հնարված և պարզ ու կրկնակի հաշվապահություն, տասնորդական կոտորակները՝ վորտեղ ծաղկում և մաթեմատիկան ու վիճակագրությունը (Буркхарт. «Культура Возрождения»)[1] և վորտեղ արվեստագործն ևս — «գիտնական ըստ խառնվածքի»— սուզված է վերացականության, գիտական խնդիրների մեջ ընդհուպ մինչև այն աստիճան, վոր գիտա-հետազոտական վոգին թուլացնում և առժամանակ մեռցնում է նրա մեջ արվեստագործին (որինակ՝ Լեոնարդո դա Վինչին)։ Վենետիկը հաճույքի քաղաք է, մի քաղաք, վորտեղ գոյություն ունեն ամենամեծ թվով կուրտիզանուհիներ[2], վորտեղ ծաղկում է տարրերզական և պոռնկագրական բանաստեղծությունը, վորտեղ իշխում և յերաժշտությունը («ամենայերաժշտական քաղաքը»—մի ժամանակակից կարծիքով) (տես. նվագող հրեշտակները վենետիկցիների նկարների մեջ կամ Ջորջոնեի «Համերգը»), մի քաղաք, վորտեղ արվեստագործը վոչ մտածող է և վոչ գիտնական, այլ կանանց յերկրպագու, ինչպես Ջորջոնեն, կամ անզորրությամբ կյանքն ու փառքը վայելող մեծ ագա, ինչպես Տիցիանը։ Ռացիոնալիստական, արտադրականորեն-ակտիվ Ֆլորենցիան ստեղծեց Ուչելլոի, Պոլլայոլոյի, Բոտտիչելլիի և Լեոնարդոյի գծանկարչությունը. հուզա-հեզոնիստական, չարտադրող, այլ միայն գնող և վաճառող, սպառող Վենետիկն ստեղծեց, ընդհակառակը, Ջորջոնեյի և Տիցիանի յերանգանկարչությունը։ Հենց այդ սոցիալ-հոգեբանական հակադրությունն էլ պարզաբանում է Դավթի գծանկարչությունը և Դելակրուայի յերանգանկարչությունը։ XVIII դարում ֆրանսիական բուրժուազիան բարձրացող դասակարգ էր, ակտիվ, պայ-

[1] Բուրկհարտ. «Վերածնության կուլտուրան»։

[2] Անառակ կանայք։ Գ. Մ.

քարող, յերկրի արտադրական ու քաղաքական կյանքին մոնակցող։ Այդ դասակարգի մտավորականությունը, ինչպես ամեն մի լուսավորական-բուրժուական մտավորականություն, աչքի յե ընկնում մտածողության ու ստեղծագործության կրկնակի ռացիոնալիզմով, և Դավիթը այդ ռացիոնալիստական մտավորականության մարմնացումն ու վոգին է, ինչպես նշել և արդեն Պլեխանովը («Французская драма и живопись»)[1], իսկ նրանից հետո Հաուզենշտայնը («Արվեստը և հասարակությունը»)։ Այն դարաշրջանում, յերբ ապրում եր Դելակրուան, ֆրանսիական բուրժուազիան ընթանում եր դեպի իշխանություն ու կանգնած եր իշխանության գլուխ և, չնայած շարունակվող սոցիալական փոթորիկներին, պատրաստ եր հրճվել իր տիրապետությամբ ու կյանքով։ Պասսիվ հուզականությունը, վորը հատուկ է այդպիսի դասակարգին, առաջադրում եր յուր իրավունքները և արվեստագործին կոլորիտ Դելակրուայի պայքարի մեջ ընդդեմ կլասիկ Դավթի ու նրա հաջորդների՝ մինչև Ենգրը։ Դելակրուան ճանապարհ բաց արավ իմպրեսիոնիզմի համար, իսկ իմպրեսիոնիզմը դարավերջին դառնում է բուրժուական հասարակությունների իսկական նկարչությունը։ Իմպրեսիոնիզմն ամենուրեք և միշտ առնում եր իր հաղթանակը խոշոր համաշխարհային քաղաքների շրջապրության մեջ, վորտեղ կյանքին տոն եյին տալիս կապիտալիստները, այսինքն՝ այն ժամանակաշրջանում, յերբ բուրժուազիան, կուտակելով անչափ հարստություն, դնելով անտեսությունը բանվորների և տեխնիկի ուսերին, դեռևս չանհանգստացած գալիք (XX դարում) դժոխությունների ու սպանդանոցների՝ համաշխարհային շուկայի տիրանալու համար, պատրաստվում եր ազատագրել իր ներին տիրանալու համար, պատրաստվում եր ազատագրել իր ներին տիրանալու համար, պասսիվ ու մակաբուծական գոյությունը հաճույքի հաղթրիշող, ապահով

բռշում են այդպիսով գծի կամ ներկի տիրապետությունը նկարչության մեջ, այլ դասակարգի հոգեբանությունը — տվյալ դեպքում բուրժուական դասակարգի: Բարձրացող, պայքարող, արտադրական դասակարգի արվեստագործը — ռացիոնալիստ — տալիս և աշխարհից ստացած իր զգացումները գծերի ոգնությամբ, իսկ գերիշխող, արտադրականորեն-պասիվ, հեղոնիստականորեն-տրամադրված դասակարգի արվեստագործը վերարտադրում և աշխարհը հուզականորեն՝ ներկերի միջոցով:

X

ԻԴԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՑԵՎ ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ՎՈՃԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

կարչության և քանդակագործության զարգացման պատմության մեջ միշտ կրկնվել են յերկու հիմնական գեղարվեստական մոտեցումն աշխարհին: Արտաքին աշխարհին, վորից արվեստագործն ստանում է վորոշ ապավորություններ և վորը վորոշ ձևով վերարտադրում է իր ստեղծագործությունների մեջ, նա կարող է մոտենալ կամ վախի ու հարգանքի զգացմունքով, կամ էլ հետաքրքրության ու հարցասիրության զգացումով: Առաջին դեպքում արվեստագործը տրամաղրված է կրոնական զգացմունքով, յերկրորդ դեպքում՝ ապակրոնապես: Դեպի արտաքին աշխարհն ունեցած այդ յերկու տարբեր մոտեցումներից յուրաքանչյուրին համապատասխանում է վորոշ գեղարվեստական վոճ. դեպի աշխարհն ունեցած կրոնական մոտեցմանը՝ սիմբոլիստական, իդեալիստական վոճը, դեպի աշխարհն ունեցած ապակրոնական վերաբերմունքին՝ ռեալիստական վոճը:

Թեև այդ յերկու վոճերը պայմանավորված են այդպիսով վորոշ աշխարհայացքով, վորոշ դասափարախոսությամբ, այնուամենայնիվ հենց այդ աշխարհայացքի, հենց այդ դասափարախոսության արմատները թաքնված են հասարակական կոլլեկտիվի տնտեսական և սոցիալական կազմակերպության մեջ: Այդ յերկու վոճերը — սիմբոլիկա-իդեալիստական կամ, ինչպես անվանել և Ֆերվորնը, իդեոպլաստիկական ու ռեալիստական կամ, նրա տեր-

մինարանությամբ, ֆիզիոպլաստիկական—արդեն առկա չեն մինչ-պատմական արվեստի մեջ և արդեն այդտեղ չերկու վոճերը, պայմանավորված տարբեր «գաղափարախոսություններով», վերջին հաշվով ծնված են տարբեր տնտեսական բազայից, վորի վրա կառուցվում եր նախնադարյան մարդկության կյանքը։

Քաղաքակրթության ամենացածր աստիճանի, վորսորդական խմբի արվեստի վոճը ռեալիզմն է։

Հին քարե դարից մեզ հասած արվեստը, գլխավորապես նկարչականը,—քարանձաձերի պատերին, գործիքների և առարկաների վրա,—սկզբից մինչև վերջը խստորեն տոդորված և զարմանալի պայծառ ռեալիզմով։ Կենդանիները—բիզեններ, մամոնտներ, չեղջերուները, ձիեր և այլն—վերարտադրված են ապշեցուցիչ ճշտությամբ՝ կանգնած, փախչելիս, շուռ գալիս, յնաևի վոտների վրա ծառս լինելիս, մեռնելիս՝ խիստ յուրօրինակ, դիպուկ վորսացված դիրքերով։ Ռեալիստական և նաև Ավստրալիայի և Աֆրիկայի ժամանակակից վորսորդների նկարչությունը։ Բուշմեններն ու ավստրալացիները ամենաճիշտ կերպով կրկնում են իրենց հեռավոր նախորդների, վորսորդ-մաղլենցիների վոճը։

Ուրիշ տեսակ վոճ, բացի ռեալիստականից, վորսորդները չեն ել կարող ունենալ։ Յեթե քարեդարյան կամ ժամանակակից վորսորդը վերարտադրում է կենդանին այնպիսի ապշեցուցիչ ճշտությամբ և այնպիսի վստահ շարժումով, ապա այդ նրա համար, վոր հենց «տնտեսավարության» միջոցով զարգացած և նրա թե աչքի դիտողականությունը և թե նուրբնշալ ել ձեռքի հաստատ վարժությունը։ Առանց այդ հատկությունների վորսորդը գոյություն ունենալ չի կարող—նա կվոչնչանա գազանի դեմ մղած կռվի մեջ։ «Այդպիսով նախնադարյան պլաստիկան իր բնորոշ կռվի մեջ։ «Այդպիսով նախնադարյան պլաստիկան իր բնորոշ առանձնահատկություններով (ռեալիզմով) մեզ միանգամայն հասկանալի յե դառնում, վորպես զեղագիտական կիրառումն այդ երկու ընդունակությունների, վոր գոյության համար մղվող կռիվը պետք և զարգացներ և զորեղացներ նախնադարյան վորսորդի մեջ» (Гроссе. «Происхождение искусства»)[1]։

Բայց գոյության համար մղվող կռիվը մեզ բացատրում և միայն, թե ինչու արվեստագործ-վորսորդն ուներ այնպիսի հատկություն-

1 Գրոսսե. «Արվեստի ծագումը»։

ներ, վորոնք թույլ եյին տալիս նրան աշխարհի մասին իր ունեցած ռեալիստական պատկերացումն իսկապես գեղարվեստականորեն իրագործելու, սակայն չի բացատրում դեռևս, թե ինչու նրա պատկերացումն աշխարհի մասին ռեալիստական եր։ Վորսորդը մոտենում եր արտաքին աշխարհին, վորից կախումն ուներ, վոչ կրոնական զգացմունքով։ Նրա առջև կային գազաններ, վորոնց պետք եր սպանել՝ նրանց մսով սնվելու համար, իսկ վորպեսզի կարելի լիներ նրանց սպանել, պետք եր սիրանալ, պետք եր ուսումնասիրել նրանց սովորությունները, խորամանկությունները և այլն։ Թե ինչ աստիճան վորսորդն իսկապես ճանաչում և այն կենդանին, վորին վորսում է, յերևում է ժամանակակից վորսորդ-վայրենիների թեկուզ գազանային պարերից, վորսորդների, վորոնք զուգված կենդանու մորթով կամ վեռաբրներով (ջայլամ), վերարտադրում են նրա շարժումներն ապշեցուցիչ նմանությամբ։ Լենգի նկարագրած ավստրալական վորսորդական ճնջախաղի մեջ—«նմանումն անսովոր վարպետությամբ եր, յուրաքանչյուր առանձին կենդանու շարժումներն ու կեցվածքը ծիծաղելիության չափ ճիշտ եյին ու բնական. միքանիսը պառկած եյին՝ վորոճալով ծամվածքը, մյուսները կանգնած քորվում եյին ձեռներով ու յեսևի վոտներով կամ լիզում միմյանց, միքանիսը բարեկամաբար շըփվում եյին գլխներով» (քաղված Գրոսսեյի «Արվեստի ծագումն» աշխատությունից)։ Վորսորդը պետք և իրեն յենթարկե արտաքին աշխարհը, և դրա համար նա պետք և այն (իր նյութական գոյությանը վերաբերող շրջանում) ուշադրությամբ ուսումնասիրե. այդ հողի վրա կազմվեց նրա մոգական համոզումը, թե կենդանու պատկերավոր կրկնումը նրան կհանձնե վորսորդի իշխանությանը։ Վորսորդ-մաղլենցու, վորսորդ-բուշմենի՝ սնունդ հայթայթելու ցեղանակով պայմանավորված մոտեցումն շրջապատող իրականությանը դարձրեց նրան, վորպես արվեստագործի, ռեալիստ։

Վորսորդության, վորպես նյութական գոյության գլխավոր աղբյուրի վերջանալու հետ միասին, չքանում և մինչպատմական արվեստից ռեալիստական վոճը, վորը բնորոշ և մաղլենցիների արվեստի համար։ Հարկադրված հանգամանքների շնորհիվ՝ մարդկությունը վորսորդությունից անցավ յերկրագործության և անասնապահության։ Նեոլիթի և բրոնզե դարի արվեստի մեջ իշխում և նոր վոճ, վորը ռեալիզմի հետ ընդհանուր վոչինչ չունի, որնա-

մենտային վոճը, վորը տալիս է վոչ թե արտաքին աշխարհի առարկաները, այլ ռիթմական պայմանականությամբ առարկաների իդեաները, առարկաների «հոգին», սիմբոլիկա-իդեալիստական կամ իդեոպլաստիկական վոճն է։ Այն հատկությունները, վորոնք վորսորդին ընդունակ դարձրին աշխարհի ռեալիստական փոխակերպությանը, այժմ — վորսորդությունից յերկրագործությանն ու անասնապահությանը, սխեմատիկ տնտեսավարությանը անցնելու հետ — ուժատվեցին։ «Անցումը վորսորդությունից յերկրագործությանն ընթացակցվում եր արտաքին զգայարանների թուլացմամբ. աչքի, հոտառության, շոշափելիքի ուժատմամբ և մյուս էներգիաների, հոգեկան հատկությունների, նյութական գոյության սկսվող ռացիոնալացման համար խիստ օգտակար մտավոր գործունեության ավելի ուժեղ զարգացմամբ» (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»)։ Տնային յերկրագործա-անասնապահական տնտեսության կանոնավորման հետ մեկտեղ հայտնվեցին նաև կրոնական բնույթի առաջին պատկերացումները։ «Յերկրագործությանն ու անասնապահությանը անցնելու հետ միասին գոյությունն ստանում է ավելի մեծ կայունություն, և դրա համար էլ աճում է կյանքի արժեքը։ Այստեղից էլ բղխում են նյութական բարիքների պահպանման վերաբերյալ հոգսերը, իսկ այդ հոգսերն անդրադարձվում են վորոշ կրոնական պատկերացումների ձևով... Նախնադարյան անասնապահն ու յերկրագործը, կորցրած լինելով գոյության համար մղվող կռվի սկզբնական համարձակությունը, վերապրում է զգայական տպավորություններ՝ միստիկական յերկյուղի հետ միասին, վորը նա ջանում է սանձահարել կրոնական սխեմատիզմով» (Հաուզենշտայն, քաղվածքը նույն տեղից)։

Տնտեսական զարգացման այդ աստիճանի վրա՝ դեպի աշխարհն ունեցած կրոնական մոտեցման, նրա (աշխարհի, Գ. Մ.) հանդեպ ունեցած վախի և ակնածանքի հետ միասին է ծագում նոր գեղարվեստական վոճը — գծային որնամենտը, վորը տալիս է արտաքին աշխարհի առարկաների կրոնական իդեան և վորն իր ռիթմական սխեմատիզմով փրկում է տպավորությունների ու յերևույթների քաոսից, վորոնք սպառնում են ճնշել նախնադարյան տնտեսատիրոջ պսիխիկան։ «Կյանքից վախեցած ու խոշտանգված՝ նա վորոնում է կյանքից զրկվածին, վորովհետև վերջինիցս վտարված է գոյության անհանգստությունը և ստեղծված է մի ինչ-վոր կայուն մշտականություն։ Գեղարվեստական ստեղծագործությունը նշանակում է նրա համար խուսափումն կյանքից և նրա կամայականությունից, նշանակում է յերևույթների վերաբերմամբ նրանց դիտողական ամրապնդումն կայուն հանդերձյալ կյանքով, վորտեղ հաղթահարված են նրանց (յերևույթների, Գ. Մ.) կամայականությունն ու փոփոխականությունը։ Նա յելնում է անշարժ գծից՝ վերջինիս անկենդան աբստրակտ եյության մեջ։ Նա աղոտ կերպով է զգում այն (գիծը, Գ. Մ.) — արտահայտությունից զրկվածին, այսինքն կյանքի մասին ամեն մի պատկերացումից ազատին, ինքնարժեքին — վորպես անօրգանական օրինաչափության մի մասը, վոր բարձր է ամբողջ կենդանի աշխարհից։ Նրան, վողջ կենդանի և դրա համար էլ փոփոխական աշխարհի կամայականությունից տանջվողին, այն (գիծը, Գ. Մ.) տալիս է հանգստություն անկենդանի, բացարձակի կենդանի, ակնառու արտահայտությամբ։ Նա հետևում է գծի հետագա յերկրաչափական հնարավորություններին, ստեղծում է յեռանկյունիներ, քառակուսիներ, շրջաններ, շարում նմանություններ, յերևան հանում ճշգրտության օգուտը, — մի խոսքով՝ ստեղծում պրիմիտիվ որնամենտիկա, վորը նրա համար միայն զարդարանքի ու խաղի բերկրանք չէ, այլև անսասան արժեքների աղյուսակ և դրա համար էլ անդորրություն՝ զերծ հոգեկան ալեկոծումներից» (Worringer. «Formprobleme der Gotik»)[1]։

Այդպես կարելի յե մոտավոր կերպով տալ նախնադարյան յերկրագործի՝ (Վորրինգերի մոտ՝ նախնադարյան մարդու ընդհանրապես) դեպի աշխարհն ունեցած կրոնա-միստիկական վերաբերմունքը, վորը համակված է յերկյուղածությամբ և ակնածանքով, մի վերաբերմունք, վորը գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվով ասած՝ տված արտաքին աշխարհի իդեալիստական կամ սիմբոլիկ պատկերացումն որնամենտի ձևով։

Գյորնեսն, ինարկե, իրավացի յեր, որնամենտալ վոճը համարելով կանացի ստեղծագործության արգասիք, ի հակադրություն վորսորդ-տղամարդկանց ռեալիստական վոճի։ Նախնադարյան յերկրագործական տնտեսությունն ամենուրեք վարում եր կինը, նա

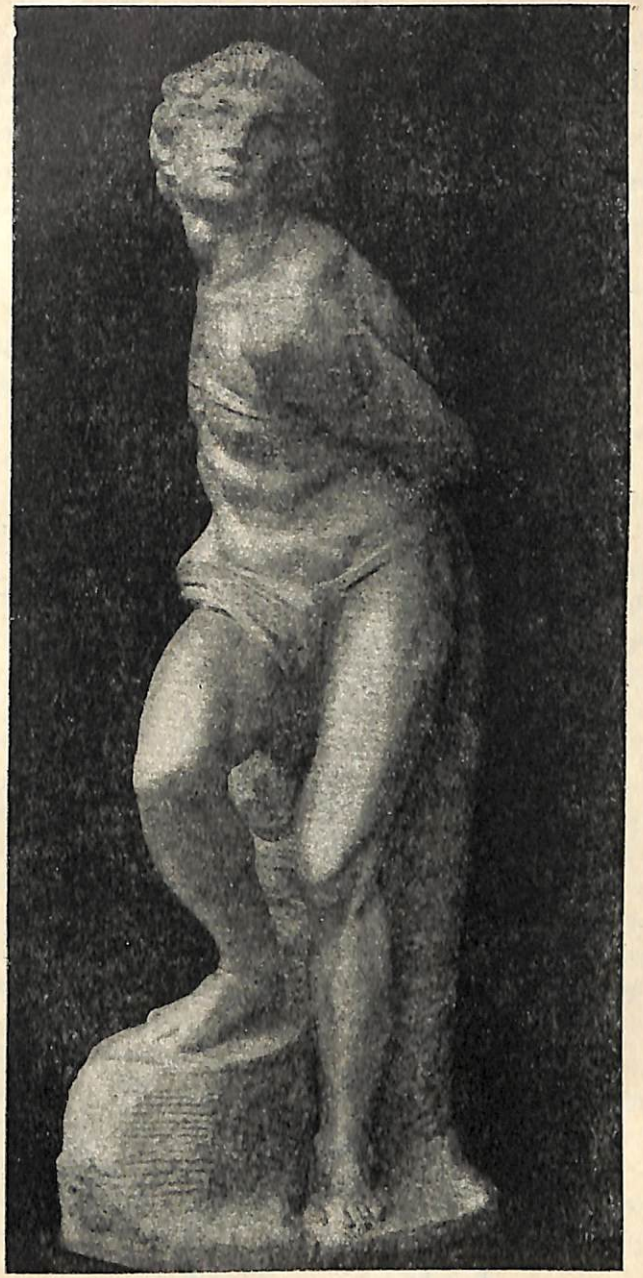
[1] Վորրինգեր. «Գոթիկայի ձևի պրոբլեմը»։

ստեղծում եր հագուստ և այն զարդարում որնամենտով, նա շինում եր անոթներ ու զարդարում այդ նույն որնամենտով։ Խեցեգործական արվեստը յերևան և գալիս Նեոլիթից տնային յերկրագործական տնտեսության հետ միասին։ Հին-հունական Κα՛μπος και Κε՛ραμος[1] պոեմը, վորտեղ կինը աղերսում և Աթենասին, ստավածուհուն (կնոջը)— կավագործական արտադրության հովանավորուհուն, պահպանել բրուտի քուրան չար դևերից, այսինքն՝ տղամարդ-վորսորդներից, ցոլացնում և այդ անցումն վորսորդությունից յերկրագործությանը, տղամարդու տնտեսությունից կնոջ տնտեսությանը։ Բայց հարկ չկա կրոնա-սիմբոլական որնամենտալ վոճի լուծման բանալին փնտռել հատկապես կանացի պսխխիկայի առանձնահատկությունների մեջ, ինչպես այդ անում և Գյորնեսը, ներա «սնահավատության» և «պահպանողականության» մեջ, վորովհետև այդ գծերը, վորոշ ձևով արտահայտված որնամենտային վոճի մեջ, կազմվեցին կնոջ պսխխիկայում հենց այն ժամանակ, յերբ նա սկսեց վարել տնային ու յերկրագործական տնտեսություն, — դրանք գծեր եյին, վորոնք հատուկ եյին վոչ թե կնոջը, վորպես սեռական եյակի, այլ կազմակերպչուհու և աշխատավորուհու, վորը կառուցում եր ընտանիքն ու տնտեսությունը վաղ-յերկրագործական զարգացման աստիճանում։

Ներկայումս գոյություն ունեցող վայրենի տոհմերի մեջ, վորտեղ տղամարդիկ զբաղված են գեռևս վորսորդությամբ ու ձկնորսությամբ, տնային յերկրագործական տնտեսությունը վարելու պարտականությունն ընկած է, ինչպես նեոլիթի շրջանում, կնոջ ուսերին, և կինը այստեղ ել հանդիսանում է հագուստն ու տնային իրեղենները որնամենտային-նկարով զարդարող արվեստագործուհի, մի նկարով, վորը վերարտադրում է արտաքին աշխարհը վոչ թե ռեալիստորեն ճիշտ, այլ լոկ պատկերացումն արտաքին աշխարհի մասին սխեմատիկ-գծային որնամենտով։ Յերբ Եհրենռայխը հետազոտում եր կաբիրների[2] տոհմի կենցաղը, և մի խրճիթում նրան ցույց ավին կանանց պատրաստած որնամենտային զարդարանքները, ապա նա իր հարցին, թե ինչ են պատկերում

[1] Փուբան և բրուտը։

[2] Կաբիրը—XV դարի հնդիկ կրոնական ռեֆորմատոր, վորը ձգտում եր միացնել բրահմանականությունը և մուսուլմանությունը։ Թանոթ. թարգմ.



Միքել Անջելո. Շղթայված ստրուկը

Պետ. ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
Гос. Публ. Библ-ка
ՀՍՍՀ-ССР
им. А. Мясникяна
Ա. ՄՅԱՍՆԻԿՅԱՆԻ ԱՆՎ.

այդ զարդարանքները, ստացավ հետևյալ պատասխանը. մի դեպքում՝ մողես, մյուսում՝ չղջիկ։ Իսկապես առաջին դեպքում պատկերված եր մողեսի մաշկի լոկ մի մասը՝ մյուսում՝ չղջիկի թևը, յերկու դեպքումն ել՝ սխեմայացված ու կրճատ պատկերացումն այդ առարկաների մասին գծերի ձևով, վորոնք պարզացնում եյին այդ առարկաներից ստացված տպավորությունները և դրա հետ միասին հանդիսանում այդ առարկաներին փոխարինող սիմբոլներ։

Այդ յերկու վոճերը — սիմբոլիկա-իդեալիստականը և ռեալիստականը — նորից կրկնվում են պատմական մարդկության արվեստի մեջ։ Յեվ ինչպես մինչպատմական ժամանակներում նրանք վորոշ «աշխարհայացքի» շնորհիվ պայմանավորված եյին հասարակական կոլեկտիվի սոցիալ-տնտեսական կառուցվածքով, այնպես ել այդ յերկու վոճերը մարդկության պատմական ժամանակաշրջանի արվեստի մեջ աճում եյին նույն գծերով կրկնված վորոշ աշխարհայացքից հասարակական նման պայմանների առկայությամբ։ Կրոնա-իդեալիստական վոճն իշխում ե այն հասարակությունների արվեստի մեջ, վորոնք խստորեն բաժանված են «սոցիալական տարածության պաթոսի» վրա հանգչող տերերի և ստրուկների. այդ հողի վրա ծագում ու ամրապնդվում ե կրոնական աշխարհայացքը, վորը կառուցված ե այդ սոցիալական կարգի աստվածացման և նրա կրկնության վրա՝ կրոնական պատկերների ու գրույթների սիստեմի ձևով։ Իդեալիստական կամ սիմբոլիկ վոճը կրկնվում ե և իշխում այդպիսով բոլոր ֆեոդալաքրմական հասարակությունների մեջ, յերկրագործության բազայի վրա, վորտեղ ֆեոդալն ու արքան հանդիսանում են աստծու տեղակալները, իսկ աստվածը հանդիսանում ե յերկինք փոխադրված արքան կամ ֆեոդալը, և վորտեղ քրմերի կաստան պահպան ե կանգնում կրոնին, վորն այդ սոցիալական կարգի տակ դնում ե կրոնա-բնազանցական բազիսը։ Ռեալիստական վոճն, ընդհակառակը, յերևան ե գալիս ու հաստատվում այն հասարակությունների մեջ, վորտեղ ընկել ե ֆեոդալա-դասային նվիրապետությունը, վորտեղ տնտեսությունը դարձել ե տարերային ուժերից անկախ և կառուցվում ե ռացիոնալ հիմունքներով, վորտեղ կրոնական յերկյուղածությանը փոխարինում ե գիտական հետաքրքրությունը աշխարհի հանդեպ, աշխարհն ուսումնասիրե-

լու ձգտումն և, ուսումնասիրելով, այն յենթարկել իրեն, այսինքն բուրժուական հասարակության մեջ, նրանց գոյության այն դարաշրջաններում, երբ նրանց դեռ ևս չի սպառնում մեծ վտանգ յածը կանգնած և ընդվզող մյուս դասակարգից։ Այդ երկու ծայրահեղ վոճերի միջև—իդեալիստականի ու ռեալիստականի — կան և՛ այնպիսի վոճեր, վորտեղ երկու հոսանքները միախառնվում են, խառն վոճեր, վորոնք համապատասխանում են անցողիկ դարաշրջաններին, երբ տեղի է ունենում բևեռումն ֆեոդալիզմից դեպի կապիտալիզմ, երբ, մի կողմից՝ գործում է հին ֆեոդալական, տակավին չվերացված սրաղիցքյան, իսկ մյուս կողմից՝ ծնունդ է առնում նոր վոճ նոր դասակարգի բարձրացման շնորհիվ։ Այդ անցումն իդեալիստականից ռեալիստական վոճին կարելի է լուսաբանել չորս որինակով։

Արխաիկ հունական արվեստի մեջ (քանդակագործություն) իշխում եր իդեալիստական-սիմբոլիկ վոճը։ Արվեստագործն աստվածների ու հերոսների իր ստեղծած արձաններով արտահայտում եր ամենից առաջ աստվածության և գերիշխումի իդեան ստերեոտիպ, շարունակ կրկնվող կեցվածքով, ժպտով ու առնվածքով և այլն։ V դարի սկզբին այդ իդեալիստական (արխաիկ) վոճը աստիճանաբար յետ է մղվում ռեալիստականի կողմից, ըստ վորում նախապես այդ յերկուսը կենակցում եյին միևնույն գեղարվեստական արձանի մեջ։ «Պայմանական ժպիտը, դանդուրների գեկորատիվ դասավորումն արխաիկ վոճի մեջ հենց միևնույն դեմքի վրա կապված են յերբևիցե մարմնի նատուրալիստական կերպավորման տարրերի հետ, և քայլ առ քայլ ռեալիզմը յետ է մղում հին պայմանական դծերը և նվաճում դեմքն ամբողջովին։ Միևնույն շենքի, եգինյան տաճարի վրա, նկատվում է զարգացումն արխաիկ արվեստի վոճավորումից դեպի նոր նատուրալիստական վոճը։ Այդ հուշարձանի արևմտյան ճակատը կերտել է դեռ ևս մի վարպետ, վորը համակված է հին ձևերով, իսկ արևելյան ճակատի վարպետը ձգտում է դեպի նոր եֆֆեկտներ։ Մեռնող ռազմիկի պատկերը ներկայացնում է մի փորձ՝ տալու հանձին նրա տանջանքի արտահայտությունը, իսկ մյուս կողմից՝ արվեստագործն առաջ է քաշում նոր պրոբլեմ. այն է՝ դեմքի տեղավորումն տարածության մեջ։ Վոլիմպյան տաճարի քանդակագործական կերտվածքները ցույց են տալիս նոր նատուրալիստական արվեստի

զարգացումն արդեն լիակատար փայլով» (Вальдгауер. «Античная скульптура»)[1]։

Դասական և հելլենական ժամանակաշրջանի հունական արվեստի մեջ ռեալիզմը, վերջնականապես հաղթելով արխաիկին, դարձավ իշխող գեղարվեստա-հասարակական վոճը։ Քանդակագործները ձգտում են այժմ տալ այս կամ այն անհատական հատկանիշները, զննել նրանց արտահայտությունը—սիրային տանջանքը (Պրաքսիտելի սատիրները), մելամաղձությունն ու ցասումը (Սկոպասի պատերազմները տեգեյան տաճարի ճակատին), ձգտում են դեմքի նմանությունը, ընդօրինակում են սատիրների ու սելենների[2] իրենց արձանները մեծ քաղաքների վողոցներում դեգերողներից, սոցիալական ներքնախավի բազմապան տիպերից, ձգտում են կարելություն չափ ավելի ճշտորոշ — գիտականորեն ճիշտ—վերարտադրել մարդկային մարմնի կազմվածքը (որինակ՝ Լիզիպպ — մկանների ձևերը Հերքուլեսի Ֆիդուբայի մեջ), հասկանում են մանկան ու չափահասի մարմնակազմի մեջ յեղած տարբերությունը (Բոեֆ, մանկական արձանների ստեղծագործիչը)։ Հունական քանդակագործների ռեալիզմն ավելի ու ավելի յե դառնում դիտական։ Հելլենական ժամանակաշրջանի արվեստագործները լսում են անատոմների[3] և բժիշկների դասախոսությունները (Վազեր)։

Այդ նույն ռեալիզմը, այդ նույն իլլյուզիոնիզմն ել իշխում է IV դ. հունական հատուցային նկարչության մեջ, վորի մասին մենք քիչ բան գիտենք, բայց հայտնի անեկդոտը, — թե ինչպես Զևկսիսը նկարել եր խաղողի վողկույզը պատկերող նկարն այնպես իրական, վոր մոտ թռած ճնճղուկներն սկսեցին կտցահարել այն, իսկ Պարրազիոը նկարել իր վարագույրը՝ իսկականին այնքան նման, վոր Զևկսիսը, մոտենալով, համարյա կամենում եր յետ տանել այն, — ցույց է տալիս, վոր թե արվեստագործ-նկարիչները, թե հասարակությունը ամենից ավելի բարձր եյին գնահատում նկարի մեջ արտաքին իրականության ճիշտ վերարտադրությունը։

---

[1] Վալդհաուեր. «Անտիկ քանդակագործությունը»։

[2] Սելենան — հունական դիցաբանության մեջ լուսնի աստվածուհին եր, Դիսկերիոնի և Թեայի դուստրը, Հելիոսի քույրը։ Թարգմ.

[3] Կազմաբոյս

Երմիտաժում գտնվող անտիկ քանդակագործության վերը հիշված ռուս հետազոտիչը, ճիշտ նկատելով V—IV դարերի հունական արվեստի բնորոշ գիծը, որն իր մեջ պարունակում էր ռեալիստական վոճը, տեսնում էր, սակայն, վերջին շրջանի պատճառը միայն նրա մեջ, որ հունական արվեստագործներն առջև հետևում էին արևելյան շեղիպտական արվեստին, իսկ հետո, ազատագրվելով այդ ոտարերկրյա ազդեցությունից, ընթացան իրենց ճանապարհով։ Բայց թե ինչու հունական արվեստագործներն սկզբում արհնակ էին վերցնում Արևելքից, իսկ հետո ազատագրվելով այդ ազդեցությունից, պետք է ստեղծային անպայման ռեալիստական արվեստ, ճշում է անբացատրելի։ «Արվեստը և հասարակությունը» գրքի հեղինակի՝ Հաուզենշտայնի համար պարզ է և վոչ միայն այն, որ արխաիկ վոճը բղխում էր արվեստագործի առարկա դարձնելուց, իսկ ռեալիստական վոճը հետևանք էր դեպի աշխարհն ունեցած կրոնականությունից զուրկ մոտեցման, այլև այն, որ կրոնական և գիտական մտածողությունը, որպես գաղափարախոսական բազա այդ երկու գեղարվեստական վոճերի համար, պայմանավորված էր, իր հերթին, հունական հասարակության սոցիալ-տնտեսական կազմակերպության տարբեր տիպերով նրա պատմության արխաիկ ու դասական ժամանակաշրջաններում։ V—IV դարերում—հենց ֆեոդալական հասարակության վերաբերմունքն բուրժուականով վտարեց աշխարհի հանդեպ ունեցած կրոնական երկյուղածությունը գիտական հարցասիրությամբ և դրա հետ մեկտեղ առջ բերավ նոր գեղարվեստական վոճ, թեև, ճիշտ է, Հաուզենշտայնը իր թեմայի քննարկման կապակցությամբ խոսում է՝ նախկին կրոնականի վերաբերմունքը, դեպի մարդկային մարմինը, այսինքն անտիկ քանդակագործության գլխավոր թեման ունեցած նոր գիտական ռեալիստական վերաբերմունքի մասին։

«Մարմինը դադարում է (IV դարում) կրոնական պաշտամունքի առարկա լինելուց։ Նա դառնում է դեմոկրատական հետաքրքրության ամեն երկյուղածությունից զուրկ մի առարկա, ձևին վերաբերող գիտության առարկա՝ հագեցած հետաքրքրության ռացիոնալիզմով, մի հետաքրքրության, որը խելացի աշխարհիկ աչքերով սկսում է տեսնել որինաչափությունը, առանց վերևից

հավատ ընծայելու բնության երևույթների խորհրդավոր հանդեպ։ Մարդկային մարմինը կորցնում է իր անձեռնմխելիությունը, այն ուսումնասիրում են մինչև ամենաիրը մանրամասնությունները—ընդհուպ մինչև ձևի ու շարժման անհատական պատահականությունները։ Դա բուրժուական դիծ է։ Բուրժուական արվեստագործի հանճարի համար մարդկային մարմնի ձևերի աշխարհը ճշգրիտ գիտության տեսողության պրոբլեմ է, բոլոր տեսակետներից մի վերջնական պրոբլեմ, որը ամմանավակված է գիտությանը միանգամայն յենթակա ամեն ակնածանքից ազատ ճանաչողության շրջանակներով։

Հունական արվեստի պատմության մեջ դասական ժամանակաշրջանը, երը նրանում (արվիստի մեջ, Գ. Մ.) աստիճանաբար հաստատվում է ռեալիստական վոճը, խիստ կրոնականությունը նվազեցնող դարաշրջան էր։ Աստվածների վրա ծիծաղում են նույնիսկ այնպիսի սոցիալական պահպանողականներ, ինչպես Արիստոֆանը։ Եվգեմերը կրոնի ծագումը բացատրում է միանգամայն ռեալիստականորեն։ Փիլիսոփայությունն ու գիտությունը փոխարինում են դիցաբանությանը և կրոնին։ Իսկ այդ զգալի փոխարինում տեղի է ունենում հատկապես այն ժամանակ, երբ հունական հասարակության սոցիալ-տնտեսական վերածնության պրոցեսը—անցումն երկրագործականից առևտրա-կապիտալիստական կուլտուրային, հին հողատիրական ավազանու վերածումն առևտրական բուրժուազիայի, սոցիալական վորոշ ներքնախավերի վերածումն իսկական բուրժուազիայի։ V—IV դարերի հունական քաղաքները թևակոխում էին բուրժուական կուլտուրայի, քաղաքացիական հավասարության (սարկատիրության ժամանակ), տնտեսական անտեսության, ռացիոնալիստա-գիտական մտածողության շրջանը, և դրա հետ միասին այդ բոլոր գործոնների ազդեցության տակ, վորպես դրանց արտացոլումն գեղարվեստական մտածողության բնագավառում, հաստատվում է քանդակագործության և նկարչության մեջ՝ կրոնական երկյուղածությանը խորթ՝ աշխարհի և մարդու ճշտորոշ իլյուզոնիստական վերարտադրության ռեալիստական վոճը։

Յերկրի՝ յերկրագործությունից առևտրա-կապիտալիստական կուլտուրային անցնելու շրջադարձին՝ իդեալիստական վոճի այդ նույն փոխարինումն ռեալիստականով տեղի է ունենում

XV դարու իտալական արվեստի մեջ։ Տրեչենտոյի[1] (XIV դ.) արվեստագործները, ինչպես Ջոտտոն, ինչպես Ֆրա Անջելիկոն, իրենց կրոնական նկարների-սրբապատկերների մեջ արտահայտում էին վառ իդեա, քրիստոնեական կրոնի իդեան, չձգտելով վէչ պատկերների անհատականացմանը, վէչ կենդանագրի միանմանությանը, վէչ էլ այն բանին, վոր իրենց պատկերած աշխարհը մի տեսակ նման լինի իրական աշխարհին, վոր իրենց պատկերները տան իրականության իլլյուզիան։ XV դարում իտալական արվեստի մեջ տեղի յև ունենում հենց նույն վճռաբանական հեղափոխությունը, վորպիսին Հունասատանում տեղի ունեցավ V դարի սկզբին։ «Կվատրոչենտոյում[2] արվեստը ձգտում էր զարգացնել ու կատարելագործել առանձին բնագավառների անխնիկան արտաքին աշխարհի՝ իրենց ավելի ճիշտ դիտողությամբ։ Բնությունը բաց էր անում արվեստագործի առջև իր թաքնված աղբյուրները. մարդը, կենդանին, բույսը մտնում են այժմ նրա հորիզոնի մեջ։ Նույնիսկ յերեխայի դեմքը, վորն առաջ լիովին արհամարհանքի յեր մատնված, այժմ ուսումնասիրվում էր և նկարվում։ Լորենցո Գիբերտին ասում է, թե իր ձգտումն էր ուժերը ներածին չափ նմանվել բնությանը, վերարտադրել այն։ Ֆլորենցիայում մկրտարանի ավազ դռան նրա խորաքանդակները չափազանց ճիշտ են պատկերել շատ կենդանիներ, սկսած ճպուռից և վերջացրած արծվով, վորոնք վկայում են շատ ճիշտ դիտողություն դրանց վերաբերմամբ։ Բրունելլեսկոյի և Պ. Ուչելլոյի նախաձեռնությամբ հեռանկարչության վերաբերյալ ուսմունքը դարձավ շատ արվեստագործների սիրելի զբաղմունքը։ Ֆլորենտյան արվեստագործ Պերելլան իր տանը պահում էր զանազան կենդանիներ, վորպեսզի դիտե նրանց ու նկարե՝ կարելություն չափ ավելի մոտ լինելով բնությանը։ Դրա հետ միասին արվեստագործներն սկսում են ճշտորեն դիտել ու գեղարվեստականորեն պատկերել մերկ մարմինը։ Վերոկիխոն պատրաստում էր մարդկային մարմնի առանձին անդամների գիպսե նմուշներ, վորպեսզի ուսումնասիրի այդպիսիք։ Անտոնիո Պոլլայոլոն շատ էր զբաղվում անատոմիայի ուսումնասիրությամբ։ Ռեալիզմը հանդիսանում և կվատրոչենտոյի (XV դ.) գեղարվեստական ստեղծագործության հիմնական դիծը — արվեստագործն իջնում է մինչև իրականությունը և պատկերում այն ամենը, ինչ դիտում և նա շարժման, կեցվածքի, դեմքի արտահայտության և հագուստի վերաբերմամբ։ Այդ ժամանակվա արվեստագործների մեծամասնության յերեն նպատակ եր դրել վոչ թե գեղեցկի, այլ բնորոշի վերարտադրության։ Նույնիսկ քննելով կրոնական մոտիվները, նրանք անպատեհ չեյին համարում իրենց նկարների մեջ մտցնել իրենց շրջանի մարդկանց, վոչ միայն իբրև յերկրորդական հանդիսատեսի, այլև բիբլիական դեմքերի ու սրբերի ձևով։ Այդ արվեստագործների ռեալիզմն այնքան հեռու յեր գնում, վոր Դոմենիկո Գիրլյանդայոն Ֆլորենցիայի Սանտա Տրինիտա յեկեղեցում սուրբ Ֆրանցիսկի մահվան նկարի մեջ պատկերից մի պրելատի[1] ակնոցը քթին» (Ռ. Ջայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից)։ XV դարի խոշորագույն արվեստագործ Լեոնարդո դա Վինչիի մոտ նրա բոլոր ժամանակակիցներին ընդհանուր այդ ռեալիստական մոտեցումն աշխարհի վերաբերությանը դառնում է — ինչպես հելլենական ժամանակաշրջանի մասամբ արդեն հունական արվեստագործների մոտ, վորոնք լսել եյին բժիշկների և անատոմների դասախոսությունները — գեղարվեստին չվերաբերող վորոշ հարցերի դիտական հարցասիրություն և դիտական վորոշում։

«Վորպես արվեստագործ՝ նա զերծ է ամեն միստիցիզմից։ Նա մարդկային կյանքի փաստը բերում հասցնում է արյան շրջանառության որենքին, վորը նա ստուգապես գիտի և պատկերում է նկարով։ Առանց վորևե ակնածանքի նա վերլուծման և յենթարկում կառուցվածքի որենքները՝ մարդկային ձևերի աշխարհից ըղխեցնելով, բանականության ամեն մի զգայնությանը խորթ զգեհկությամբ տալիս և սեռական ակտի գծագրական պատկերը։ Դեպի լույսի պրոբլեմը նա առաջ և շարժվում իմացության ճանապարհով. լույսի և մթնոլորտի ազդեցությունը դառնում է վորձառական հետահայեցողության[2] պրոբլեմ։ Գեղարվեստական կոմպոզիցիայի որինքը նրա համար յերկրաչափության գաղտնիք և Սուրբ Աննայի, մադոննայի ու մանկան դեմքերը կրող նկարը

[1] Տասներեքերորդ դարի։
[2] Տասնչորսերորդ դարում։

[1] Կաթոլիկ բարձրաստիճան հոգևորական։ Գ. Մ.
[2] Ոպտիկա։

անկասկած արգասիք է Լանադիր մաթեմատիկական հաշիվների, կոր գծերի թեորիայի խնամկոտ կշռադատման» (Հաուզենշտայն)։ XV դ. իտալական արվեստագործների ռեալիստա-գիտական վոճը վոչ այլ ինչ է, բայց եթե գեղարվեստական ստեղծագործության բնագավառը փոխադրված կրոնազերծ աշխարհհարաբերություն, վորը դարձել էր անհրաժեշտություն՝ իրերը դրամի վերածող բուրժուական տնտեսության մակարդակի վրա։ Ռացիոնալիզմը XV դ. իտալացիների (վաճառականի) մտածողության ամենաբնորոշ գիծն է։ Այդ մարդիկ չէին պաշտում, չէին յերկրպագում, այլ հաշվում էին ու համարում։ Հենց այստեղ, Իտալիայում, առանձնապես Ֆլորենցիայում վոչ միայն առաջին անգամ մուծվում են արաբական թվանշանները, վորոնք հեշտացնում են հաշվապահությունը, այլև հնարվում տասնորդական կոտորակներ, հնարվում հաշվապահություն, սկզբում պարզ, հետո կրկնակի (Լեոնարդոյի բարեկամ մաթեմատիկոս Լուիջի Պաչոլիի ջանքերով)։ Այստեղ յերևան է գալիս առաջին անգամ վիճակագրությունը (վորքան վիճակագրական նյութ կա, օրինակ, Ջ. Վիլլանիի ժամանակագրության մեջ. կամ վենետիկյան դոժի՝ 1423 թ. վենետիկյան սենատորներին թողած կատին ամբողջովին վիճակագրական հետազոտություն և Վենետիկի մասին)։ Ամենուրեք իշխում և տնտեսական կյանքն՝ ընդհուպ մինչև անձնային ոգիոնալացնելու ձգտումն։ Ռուսչելլի և Ալ'բերտիի «Տնտեսականները» սովորեցնում են, թե ինչպես խնայողաբար պետք է կառուցել անձնային տնտեսությունը, վորքան և ինչ բանի վրա կարելի է փող ծախսել, ինչի վրա ծախսել չի կարելի։ Ծաղկում են՝ մաթեմատիկան, մեխանիկան, ֆիզիկան, ճարտարապետությունը։ Դարաշրջանի ամենամեծ արվեստագործ Լեոնարդոն վոչ միայն նկարիչ էր, այլև ճարտարագետ, մեքենաշինարար, գյուղատնտեսական, ջրելհակային, թռչելու մեքենաների նախիները ստեղծող։ Կրոնական ժամածողությունը թուլանում է։ Կրոնը մնում է վորպես մանկության սովորույթ կամ մահվան դեպքի համար։ Կրոնի, յեկեղեցական ուսմունքի վրա անկեղծորեն ծիծաղում են (տես. հավատի սիմբոլի վերաբերմամբ պարոդիան Պուլ'չիի «Մորգանտե Մաջորե» պոեմի մեջ)։ Ֆլորենցիան արդեն XIV դարում լի էր մաթերիալիստներով, եպիկուրյաններով, հոգու անմահությունը ժխտողներով (տես. Դանտեի պայքարը նրանց դեմ)։ XV դարում

անկրոնականությունը հատուկ և ամենքին և յուրաքանչյուրին։ Գործածական եր հետևյալ դարձվածքը. «non aver fede» — լինել անհավատ։ Յերբ մեռնողի վրա բերում էին տերտեր, վերջինս սովորաբար հարցնում եր, հավատո՞ւմ է նա, վորովհետև նրա մասին լուր է պտավում, թե անհավատ է (Բուրկխարտ. «Ռենեսանսի կուլտուրան». Ջոմբարտ. «Բուրժուա»)։ Գեղարվեստական ստեղծագործության լեզվով ասած՝ այդ անկրոն, ռացիոնալիստական, իր ամենաբարձր ու վերացական արտահայտություններով գիտական աշխարհհարաբերությունը տալիս եր XV դ. Իտալիայում, ինչպես V—IV դարերի Հունաստանում, ռեալիստական գեղարվեստա-քանդակագործական վոճ, վորը վանում եր իդեալիստա-կրոնականը կվատրոչենտոյի արվեստից։

Իդեալիստական վոճի այդ նույն փոխարինումն ռեալիստականով կրկնվում է հոլլանդական արվեստի մեջ XV—XVII դարերի միջև։ Մինչդեռ XV դարի նկարչության մեջ վան-Եյկ յեղբայրների, Մեմլինգի և ուրիշների մոտ քրիստոնեական աստվածների ու սրբերի պայմանական պատկերման միջոցով արդեն անցնում են ռեալիզմի գծերը դիմանկարչության կամ պեյզաժի ձևով, XVII դ. հոլլանդական նկարչության մեջ ռեալիզմը տոնում է լիակատար հաղթանակ։ Պատկերել առօրյա յերկրային կյանքն առավելագույն ճշտությամբ և նրա յերևույթների ամենալայն շրջառումով—ահա այդպիսին եր խնդիրը, վոր իրենց նպատակ էին դնում XVII դ. հոլլանդացիները։ Նրանք պատկերում են հայրենի բնությունը տարվա բոլոր յեղանակներին, տարբեր լուսավորության մեջ. կովեր, ձիեր, խոհանոցներ՝ լի ամեն տեսակ թըռչուններով, սեղաններ՝ ծանրաբեռնված համեղ կերակուրներով և զովացուցիչ ըմպելիքներով, ընտանեկան ու պանդոկային կյանքի տեսարաններ, ամեն տեսակի և դիրքի մարդիկ, հարուստներից մինչև աղքատներն ու բոսյակները։ Նրանց իդեալն եր վոչ թե գեղեցկությունը, այլ հավատարմությունը բնությանը։ Բրուվերի և Ոստադեյի գյուղացիներն ընդհանուր վոչինչ չունեն կրոնական նկարչության իդեալականացրած գործող անձերի հետ։ Բոլոր նրանց, վորոնք սոցիալապես կամ զաղափարախոսականորեն հեռու էին կանգնած բուրժուական աշխարհից կամ բուրժուական աշխարհայացքից, հոլլանդական նկարները հարվածում էին վորպես «այլանդակների»։ Յերբ Լյուդովիկոս XIV-ին ցույց

ավլին նման արտադրությունները, նա արհամարհանքով հրամայեց հեռացնել իր աչքից։ Յեվ այդպես եյին դատում ակադեմիակյան իդեալիզմի բոլոր կողմնակիցները։ Catalogue raisonné-ի[1] հեղինակը նկատում ե Ռեմբրանդտի՝ «դեմքի անախորժ արտահայտությամբ և չոր մարմնով» պառավի առթիվ, խոսելով բոլոր ակադեմիկ-եսթետների կողմից. «Յես չգիտեմ, թե ինչն եր հարկադրում Ռեմբրանդտին այնպես հաճախ պատկերել այդպիսի մարմիններ։ Նրանք բոլորը հյուծված են և աչքի համար անախորժ, թերևս նրա տրամադրության տակ չեն յեղել լավ մոդելներ, և դրա համար ել նա տալիս եր իրերն այնպես, ինչպես ինքը տեսնում եր»։ Այդ ակադեմիական եսթետի համար միանգամայն անհասկանալի յեր, վոր հասարակական զարգացման վորոշ մակարդակի վրա՝ արվեստագործը, իր սոցիալապես կանխորոշված պսիխիկայի և գաղափարախոսության շնորհիվ, հարկադրված ե իրերը տալ այնպես, ինչպես ինքը տեսնում ե։ Յեվ դրա համար ել միանգամայն բնական ե, վոր յերբ XIX դարու յերկրորդ կեսին յեվրոպական հասարակությունները նորից հասան հենց նույն տնտեսական ու սոցիալական մակարդակին, վորի վրա XVII դարում կանգնած եր Հոլլանդիան, զուտ բուրժուական դեմոկրատիայի յերկիր, այդ դարաշրջանի յեվրոպական արվեստի մեջ ռեալիզմը պետք ե հաներ իդեալիզմի վերջին մնացորդները և հաստատեր նրանում (արվեստի մեջ, Գ. Մ.) իր տիրապետությունը։ Նորից, ինչպես IV դ. Հունաստանում, ինչպես XV դ. Իտալիայում, ինչպես XVII դ. Նիդերլանդիայում, հնչում եր մերթ այստեղ, մերթ այնտեղ հին լոզունգը. «Յետ դեպի բնությունը», «ռեալիզմը»։ Անգլիայում 60—70 թվականներին հանդես ե գալիս «պրեռաֆայելիտների» անունը յուրացրած մի արվեստագործների խումբը, վորոնք ընդվզել եյին ակադեմիական իդեալիզմի դեմ հանուն վերադարձի դեպ Ռաֆայելից առաջ յեղած արվեստագործների տրադիցիաներն ու ձևերը, արվեստագործների, վորոնք գիտեյին ու պատկերում եյին բնությունը Սիքստինյան Մադոննայի ստեղծագործողից ավելի ճիշտ և ավելի լավ (Միլլեյ, Բրոուն, Գենտ)։ 1858 թ. Փարիզում բացված համաշխարհային ցուցահանդեսի ժյուրիի կողմից մերժված Կուրբեն սարքում ե

[1] Բացատրական ցանկ։

իր սեփական ցուցահանդեսը հատուկ տաղավարում, վորի մակագրությունը պայրացուցիչ կերպով հայտարարում եր՝ «Ռեալիզմ»։ Ցուցահանդեսը լուսաբանող ցանկում Կուրբեն այս տերմինը պարզաբանում եր հետևյալ խոսքերով. «Ռեալիզմը տեսանելի ու շոշափող առարկաների պատկերումն ե։ Նկարչությունը զուտ ֆիզիքական լեզու յե, և վերացական, անտեսանելի ու գոյություն չունեցող իրերը չեն յենթարկվում նրա տնորինությանը»։ Յեվ թեպետ Կուրբեն դրսևորում եր իրեն և, ինչպես, իբրև Փարիզյան Կոմմունայի մասնակից, համախոհ եր քաղաքական ու սոցիալական վորոշ իդեաների, այնուամենայնիվ նրա նկարչությունը զուտ ռեալիստական ե, իրականության գեղարվեստական վերարտադրումն. բնության, մարդկային մարմնի, այլև այլ կենցաղային մոտիվների, և, նույնիսկ պատկերելով իր հայրենի գավառական փոքրիկ քաղաքի քաղքենիների տիպերը, նա տալիս եր նրանց՝ քաղաքում ապրող կենդանի մարդկանց դեմքերի նմանությունը։

XIX դարի 60-ական թվականներին տեղի յե ունենում այդ նույն բեկումն իդեալիստական վոճից դեպի ռեալիստականը ռուսական արվեստի մեջ, արտահայտելով գեղարվեստական ձևերի լեզվով բուրժուական հարաբերությունների ապահովումն և բուրժուական աշխարհայացքի ամրապնդումն Ռուսաստանում։ 1863 թ. Ակադեմիայի 14 աշակերտները, վորոնց առաջարկված եր մրցակցության համար «Խնջույքը Վալգալլայում»[1] թեման, դեմոնստրատիվ կերպով հրաժարվեցին մրցակցությանը մասնակցելուց, խզեցին իրենց կապերը պատմական ու կրոնական նկարչության իդեալիստական վոճի հետ և, հիմնելով պերեդվիժնիկների (փոխադրիչների) ընկերությունը, հռչակեցին հենց նույն սկզբունքը, ինչ և Կուրբեն, վոչ միայն մշակելով կենցաղային ժանրը, այլև

[1] Վալգալլա (հին-սքանդինավյան Walholl «կռվի մեջ սպանվածների ապարանք», սքանդինավյան առասպելաբանության մեջ կռվում ընկած ռազմիկների (եյնգերներ) ապրելավայրը։ Այն գտնվում եր Գլադսհեյմում՝ շրջապատված Գլասիր պուրակով և ոժտված 540 դռներով, վորոնցով եյնգերները յուրաքանչյուր առավոտ դուրս եյին գնում կռվելու միմյանց հետ. ճաշի մոտերքը բոլորի վերքերը բուժվում եյին, և հերոսները հավաքվում եյին խնջույքի Օդին աստծու նախագահությամբ, ըստորում նրանց սպասարկում եյին վալկիրներ (աղջիկներ)։ Ծանոթ. թարգմ.

մացնելով ռեալիզմը բոլոր ժանրերի մեջ. կրոնական (Կրամսկոյ.
«Քրիստոսն անապատում». Գե. «Ի՞նչ է ճշմարտությունը»), պատ-
մականի մեջ (Շվարց, Սուրիկով), ռազմի (Վերեշչագին), պեյզաժի
(Շիշկին)։ Ցեվ ինչպես յերբեմն հելլենական դարաշրջանի հունա-
կան ռեալիստների համար, XV դ. ֆլորենտյան ռեալիստների հա-
մար, այնպես էլ պերեդվիժնիկների համար ստեղծագործության
ամենաբարձր սկզբունքը գիտնականությունն եր. նրանց կարծի-
քով միայն գիտությունն է պատրաստել իսկական արվեստա-
գործին։
Հասարակական զարգացման վորոշ աստիճաններում ռեալիզմը
փոխվում է իմպրեսիոնիզմի։
Իմպրեսիոնիստը ռեալիստ է։ Արտաքին աշխարհին, վորը նա
նպատակ է դնում պատկերել, մոտենում է առանց վորեւէ կրոնա-
կան յերկյուղածության։ Նա անվերապահորեն ճանաչում է ար-
տաքին աշխարհը՝ նյութը, իբրեւ մի ինչ-վոր օբյեկտիվորեն գո-
յություն ունեցող և իր զգացումն ձեւավորող բան։ Իր ստեղծա-
գործության մեջ նա չի յելնում ինչ-վոր ընդհանուր իդեաներից՝
սիմբոլներից։ Այնուամենայնիվ իմպրեսիոնիստը ռեալիստից տար-
բերվում է նրանով, վոր ձգտում է իր զգացումների առավելա-
գույն ճշտությանը։ Միեւնույն ծառը՝ օրվա տարբեր ժամանակ,
տարբեր լուսավորության միջոցին՝ կարող է առաջ բերել տար-
բեր պատկերացումներ իր վերաբերմամբ։ Տալ սեփական զգա-
ցումն աշխարհից՝ տվյալ պատահական մոմենտում, վորը թերեւս
յերբեք չի կրկնվի այլեւս,— այդպիսին է նրա անելիքը։ Իմպրես-
սիոնիստը (օրինակ՝ Մոնեն) սիրով վերցնում է միեւնույն առար-
կան (օրինակ՝ խոտի դեզը) և ցույց տալիս այն զգածումի տար-
բեր մոմենտներում, տարբեր լուսավորության, մթնոլորտի տար-
բեր գրության միջոցին։ Նա ուզում է տալ աշխարհի այս կամ
այն կտորը վոչ թե վորպես «իր՝ յուր մեջ» — անփոփոխելի, վոչ
թե վորպես այլեայլ յերեւույթների «իդեա», այլ վորպես զուտ
տպավորություն։ Իմպրեսիոնիստը ռեալիստ է, բայց նրանից
տարբերվում է ծայրահեղ անհատապաշտությամբ։ Նա չի ուզում
նայել աշխարհին, ինչպես ամենքը։ Նրա նշանաբանն է — «Ինչ-
պես յես եմ այդ տեսնում» (վիեննացի գրող Ալտենբերգի իմ-
պրեսիոնիստական ուրվագծերի վերնագիրը)։ Նրան հետաքրքրում
է վոդջ պատահականը, բնորոշը, վայրկենականը (իմպրեսիոնիզմի

մյուս առանձնահատկությունները տես. «Շարժման, հեռանկա-
րի և լույսի պրոբլեմները արվեստի մեջ» ու «Նկարչության յեր-
կու տիպերը» գլուխներում)։
Վորչափ իմպրեսիոնիզմը ծայրահեղ անհատականության ռեա-
լիզմն է, այն հատուկ է բնականաբար ծայրահեղ անհատականու-
թյան տիրապետության դարաշրջաններին, յերբ ֆեոդալական և
կիսաֆեոդալական հասարակական կազմակերպությունների հա-
մար բնորոշ հասարակության անդամների ամուր ներքին սերտ
կապը տրոհվել է, յերբ կապիտալիզմի ուժեղ զարգացման շնոր-
հիվ հաղթանակում է լիակատար գերիշխանությամբ առանձին
անձնավորությունը։ Իմպրեսիոնիստական վոճի սաղմերը կարե-
լի յե դրա համար էլ նկատել բոլոր անհատապաշտորեն-կառուց-
ված հասարակական կազմակերպությունների արվեստի մեջ։
Անհատապաշտ եր, ճիշտ է, նաեւ քարեդարյան վորսորդը։ Բայց
նա դուրս եր գալիս գազանը վորսալու մենակ կամ էլ, յեթե
վորսը պահանջում եր կոլլեկտիվ յելույթ, պետք է գործեր գա-
զանի դեմ այնուամենայնիվ անհատականորեն։ Հավագույն վոր-
սորդը նա յեր, ով կարողանում եր նկատել վորսացվող կենդա-
նու մեջ ամենաանսպասելի, ամենադիպվածական կեցվածքներն
ու ձեւերը։ Մադլենցիների ռեալիստական պատկերները դրա հա-
մար էլ հաճախ մոտենում են իմպրեսիոնիզմին։ Վորպես ճար-
պիկ իմպրովիզատոր[1], մադլենցի-արվեստագործն ուրվագծում եր
յեղջերվի կամ բիզոնի նկարը միանգամայն բացառիկ կեցվածք-
ներով, վորոնք ասես վերցված լինեն ակնթարթային լուսանկարչու-
թյան ոգնությամբ։ Իմպրեսիոնիստական ձեւերը կրկին յերեւան
են գալիս քաղաքային կապիտալիստական հելլենական Հունաս-
տանի արվեստի մեջ։ Համանն իր «Импрессионизм в жизни и
в искусстве»[2] գրքում հանգամանորեն կանգ է առնում նախ՝ այն
դրույթի ապացուցման վրա, թե հելլենական դարաշրջանի հունական
կուլտուրան կրում եր կյանքի բոլոր բնագավառներում (փիլիսո-
փայության, բարոյախոսության, ընտանեկան և հասարակական
կյանքի մեջ) ծայրահեղ անհատապաշտության կնիք, և, յերկրորդ՝
այն դրույթի, թե հելլենական արվեստը բոլոր տեսակետներից իմպ-

[1] Հանկարծաստեղծ։
«Իմպրեսիոնիզմը կյանքում և արվեստի մեջ»։

րեսիոնիստական է ոչ միայն նրա համար, որ հիշում է «գեղարվեստական» մտածողությունը (քանդակագործության գեղարվեստական բնույթը. լուսա-ստվերը քանդակագործության մեջ), այլև նրա համար, որ արվեստագործները ձգտում էին տալ վայրկենական տպավորություններն իրականությունից, փողոցում նկատված թռուցիկ մոմենտների գլխավորությունը, — մի խոսքով՝ յերևույթներ — ոչ այնպես, ինչպես նրանք գոյություն ունեն առհասարակ, այլ ինչպես նրանք գոյություն ունեն տվյալ մոմենտում զգացող արվեստագործի համար:

Յերրորդ անգամ արվեստի պատմության մեջ իմպրեսիոնիզմը՝ վայրկենական տպավորությունները տալու իմաստով, կրկնվում է XVII դարու Հոլանդիայի արվեստի մեջ, մի յերկրում, որտեղ կապիտալիզմի զարգացման հետ միասին իշխում էր անհատապաշտական աշխարհհայեցողությունը: Հոլանդական բուրժուան նույնիսկ կրոնական տեսակետից անպայման անհատապաշտ էր: XVII դարու հոլանդական պատկերագիրները[1] նկարում են իրենց նախորինակները[2] ձեռներին բռնած աստվածաշնչից: Իր հոգու առողջության և փրկության համար հոլանդական բուրժուան կարիք չուներ յեկեղեցու: Նա ուներ իր անհատական կրոնը՝ իր աստվածաշունչը, որը նա կարդում էր անձամբ, մեկնաբանում իր հասկացողությամբ: Հենց այդօրինակ անհատապաշտական էր միքանի հոլանդական արվեստագործների և՛ ռեալիզմը (չխոսելով արդեն վաղ հոլանդական կուլտուրայի գեղարվեստական բնույթի և այդ դարաշրջանի հոլանդական նկարչության մեջ յեղած լուսա-ստվերի պրոբլեմի մասին): Ամենից ավելի ակներև է իմպրեսիոնիզմը Ֆ. Հալսի ստեղծագործության մեջ: Թվելով նրա բազմաթիվ պատկերները (յերաժիշտներ, շրջմոլիկներ, քածեր և այլն), այդ «հրաշալի իմպրովիզացիաները», Մուտերը շարունակում է. «Նմանօրինակ արտադրությունների մեջ Հալսը հասավ ամենաբարձր կատարելության՝ վայրկենականը տալու կողմից: Անակընկալ ծիծաղը, որն աղարտում է դեմքը, համարձակ հայացքը, ստահակային շարժ ու ձևը — նա բոլորը վերարտադրում է թեթևակի: Ծիծաղի բոլոր ձևերը՝ ախորժելի ժպտից մինչև խռպոտ

1 Պորտրետիստ:
2 Օրիգինալ:

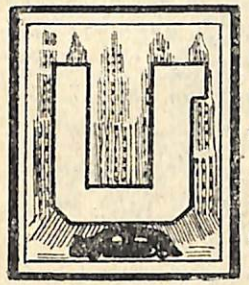
հռհռոցը վերցրել է նա ակնթարթային լուսանկարչության արագությամբ: Նա խոսում է իր հեռագրային ոճով և, ամրապնդելու համար կայծակաբեր-առկայծողը, մշակել է իրեն համար մի տեխնիկա, որի մեջ յուրաքանչյուր շտրիխ ապրում է ու շնչում: Յերկու հարյուր տարի առաջ՝ մինչև Մանեն՝ նա իմպրեսիոնիզմի հիմքը դրեց»:

Վերջին անգամ ռեալիզմը փոխվեց իմպրեսիոնիզմի XIX դարի — առավելապես նրա յերկրորդ կեսի — յեվրոպական արվեստի մեջ, նախ Անգլիայում (Տերներ), հետո Ֆրանսիայում (Մանե, Մոնե, Դեգա և այլք), Գերմանիայում (Լիբերման, Կալ'կրայտ, Ուդե և այլք) և Ռուսաստանում (Կուինջի, Կորովին և այլք): Հզորապես զարգացած կապիտալիզմի այդ դարաշրջանի բուրժուական կուլտուրան կրում էր էլ ավելի մեծ չափով, քան հելլենական Հունաստանում, ծայրահեղ անհատապաշտության կնիք: Բուրժուական հասարակությունը տրոհվեց հարյուր հազարավոր առանձնացած, ինքնաբավ, միմյանց հետ մրցող, միայն իրենց ամրապնդող անհատների: Այդօրինակ անհատապաշտական հասարակության մեջ արվեստագործն էլ կարող է լինել միայն ծայրահեղ անհատապաշտ: Վերարտադրել՝ նա իր պարտականությունն է համարում ոչ թե ընդհանուրը առարկաների ու յերևույթների մեջ, ոչ թե այն, ինչ նրանց մեջ տեսնում են և՛ ուրիշները, այլ այն, ինչ նրանց մեջ իրենց գոյության տվյալ մոմենտին տեսնում է միայն ինքը, — առարկաներ ու յերևույթներ, ինչպես նրան յերևում են, այլ ոչ ինչպես նրանք ցցվում են ուրիշների առջև: Բնութագրելով իմպրեսիոնիստների դիրքը, Մուտերն այսպես է փորձում տալ այն՝ իր խոսքերով. «Միթե չկան այնպիսի շարժումներ և արտահայտության յերանգավորումներ, այնպիսի գույների և լույսի տրամադրություններ, որ արվեստագործը կամենում է վերարտադրել կտավի վրա հենց նրա համար, որ յերկրորդ անգամ դրանք արդեն չեն հայտնվի այնպիսի գեղեցկությամբ և արտահայտչությամբ, այնպես քնքուշ ու նրբին»: Յեթե որոշ յերևույթ միևնույն ձևով յերկրորդ անգամ չկրկնվի, ապա այդ նշանակում է, թե նման յերևույթների փոխանցումը կլինի բոլորովին անհատական և սուբյեկտիվ, որն ունի նշանակություն միայն տվյալ անհատի համար տվյալ մոմենտում: Միայն այն հասարակության մեջ, որտեղ կոլեկտիվից կտրված անձնա-

վորութիյունը համարվում և դերիշխան, կարող եր առաջանալ այդպիսի տեսակետ արվեստագործի անելիքի վերաբերմամբ։ Իմպրեսիոնիզմը,—վորպես զուտ տպավորութիյուններ վերարտադրող արվեստ, տպավորութիյուններ, վորոնք «չեն կրկնվում հասարակութիյան կոլլեկտիվ փորձի մեջ,—հանդիսանում և այլ խոսքով, սուբյեկտիվիստական ռեալիզմ, մի ռեալիզմ, վորը համապատասխանում և, ինչպես վոճ, անհատապաշտական քայքայման գրութիյան մեջ գտնվող հասարակութիյուններին. նման քայքայման մեջ եր գտնվում մասամբ XVII դ. հոլլանդական հասարակութիյունը և հատկապես III—II դարերի հելլենական հասարակութիյունը և XIX դ. վերջի յեվրոպական հասարակութիյունը։

XI

ԳԱՂԱՆԸ, ԲՈՒՅՍԸ, ՄԱՐԴԸ ՅԵՎ ԻՐ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ



արդկութիյան տնտեսական զարգացման մեջ հետևողաբար փոխարինում եյին միմյանց չորս ժամանակաշրջաններ — վորսորդական կենցաղ, յերկրագործութիյուն, ֆեոդալական հողատիրութիյուն և կապիտալիստական արտադրութիյուն։ Այդ չորս տարբեր տնտեսական սիստեմների կրողները տարբեր սոցիալական որգանիզմներ եյին — վորսորդական հորդան, կոմունիստական հողատիրական կոլլեկտիվը, ֆեոդալների դասակարգը և բուրժուաների դասակարգը։ Այդ չորս սոցիալական ֆորմացիաներից յուրաքանչյուրը մտցրել և արվեստի մեջ իր առանձնահատուկ թեմատիկան։

Վորսորդն իր գեղարվեստա-քանդակագործական արտադրութիյունների մեջ պատկերում եր գազան, կենդանի։ Այդպիսին և քարեդարյան վորսորդների և ժամանակակից բուշմեննների, ավրտրալիացիների, եսքիմոսների պլաստիկ արվեստի բովանդակութիյունը։ Այդ թեմատիկայի ճնացորդներին կարելի յե հանդիպել գեռ ևս թե հին-յեգիպտական, թե կրետե-մեկենյան արվեստների մեջ, վորտեղ կան, որինակ, առյուծների գերազանց պատկերումներ։ Հետագայում ֆեոդալական արվեստից գազանը ավելի ու ավելի յեր անհետանում, ինչ չափով վոր նա կորցնում եր տոտեմի և աստծու իր նախկին կրոնական նշանակութիյունը (ճնացորդներ գեռ յեգիպտական արվեստի մեջ կիսաստծու-կիսագազանի ձևով և կրետական արվեստի մեջ՝ Հերային պատկերող կո-

վարձանների ձևով. այդտեղից էլ առաջացել է Համերոսի յեղնակն Հերա արտահայտությունը): Միայն բուրժուական կուլտուրայի մակարդակի վրա կենդանին նորից մտնում է արվեստի մեջ՝ գլխավորապես ընտանի կենդանիների ձևով, սկզբում հելլենական քանդակագործության մեջ (օրինակ՝ գեղջկուհին կովը տանում է շուկա և այլն), այնուհետև Վերածնության դարաշրջանի իտալական նկարչության մեջ, վորտեղ հանդես են գալիս արդեն մասնագետներ այդ ճյուղում (օրինակ՝ Վիտտորե Պիզանոն), հետո առանձնապես XVII դ. բուրժուական Հոլլանդիայում, վորտեղ ի միջի այլոց, կաթնատնտեսությունը ժողովրդական տնտեսության եյական մասերից մեկն էր կազմում և վորտեղ Պոտտերը անուն հանեց իբրև հատկապես կովերի գերազանց պատկերող, և, վերջապես, XIX դարի յեվրոպական արվեստների մեջ, վորտեղ հանդես են գալիս մի շարք արվեստագործ-անիմալիստներ (Ռոզա Բոնյորը և այլք): Յերբ վորսորդությունը փոխարինվեց յերկրագործությամբ, յերբ մարդն սկսեց աճեցնել զանազան բանջարեղեններ, արվեստի մեջ բույսն ավելի ու ավելի գրավեց կենդանու տեղը: Յեթե վորսորդ-վայրենիները վերարտադրում եյին իրենց առանձնահատուկ թեման — գազանը — ռեալիստականորեն, ամբողջապես, պարզորոշ ու ճշգրտորեն, ապա տնտեսական զարգացման նոր ստադիայում ռեալիստական վոճը փոխարինվում է օրնամենտալ վոճով, ըստ վորում հատկապես բույսը հաճախ կազմում է նախնական-յերկրագործական ժամանակաշրջանի օրնամենտի հիմքը: Այդ հավասարեցուցիչ-կոմմունիստական հասարակության կոլլեկտիվում դեռ ևս տեղ չկա մարդկային անձնավորության համար: «Այստեղ յերբեք յերևան չի գալիս անհատական անձնավորությունը, անհատական ձեռնարկությունը: Տնտեսությունը, հասարակական գործունեյությունը և հասարակական հիմնարկությունները — ամեն ինչ ունի սոսկ հավասարեցուցիչ ռիթմ: Այդ հասարակությունների կյանքը կոլլեկտիվիստական կազմակերպություն է: Նա չի հանդուրժում մեկուսացած գոյություն: Բոլորը և յուրաքանչյուրը նշանակություն ունեն այն չափով միայն, վորչափով պատկանում են խոշոր, անանձն կոլլեկտիվին: Այդպիսին է և՛ օրնամենտը — միևնույն է՝ լինի այդ հին-գերմանական թե հին-արևելյան: Դա ստեղծագործություն է արվեստի եգալիտար[1] և

[1] Հավասարապաշտական:

ասսոցիատիվ, կոլլեկտիվիստական և օրգանական ըմբռնման» Гаузенштейн «Опыт социологии искусства»[1].

Յերբ, վորպես ադա ու տեր, յերկրագործական կոլլեկտիվի գլուխը կանգնեց ֆեոդալական դասակարգը, նա պետք է մտցներ արվեստի մեջ իր առանձնահատուկ թեմատիկան: Գազանին և բույսին փոխարինեց մարդը: Նոր թեման ծնունդ առավ դասակարգային ինքնագիտակցության զգացումից, տիրական անհատականությունից: Այդ տիրա-անհատապաշտական գիտակցության արտահայտության համար արդեն չեյին կարող պիտանի լինել՝ վոչ քարանձավային վորսորդների վորմանկարչությունը, վոչ էլ հավասարապաշտական-ագրարային կոլլեկտիվների օրնամենտալ-անանձն և օրնամենտալ-անառարկավոճը: Ֆեոդալի անհատապաշտական գիտակցության հետ միասին ծնունդ առավ քանդակագործա-պլաստիկ արվեստը: Տեր-մարդու քանդակագործական կերպարանքը — այդպիսին է հին Յեգիպտոսի ֆեոդալական արվեստի, արխաիկ Հունաստանի, միջնադարի ռոմանական արվեստի բովանդակությունը: Տիրական դասակարգը մարդկային կերպարանքը մտածվում էր, նախ, վոչ այլ կերպ, քան յեթե հանդիսավորա-ճակատային և առավելապես ուղղաձիգ դիրքով, կանգնած կամ նըստած, շտկվելով և ակնապիշ նայելով հեռու վեհապանծորեն ու ստաժանորեն կամ ներողամտորեն ու ավատատիրաբար ժպտալով: «Բոլոր կերպարանքները՝ կանգնած թե նստած, ընթացող թե անշարժ՝ միշտ դարձած են դեմքով դեպի հանդիսականը. գլխի վերնամասը, պարանոցի սկիզբը և իրանի մեջտեղը միշտ գտնվում են մի ուղղաձիգ հարթության մեջ. վողնաշարի ամեն մի խոտորում, այսինքն ամեն մի թեքում աջ կամ ձախ՝ արգելված է: Կերպարանքները, անշարժ թե ընթացող, իրենց ծանրությամբ միշտ հենվում են վոտների յերկու զարշապարներին: Յեգիպտական խորաքանդակների ու նկարչության մեջ, խիստ հազվադեպ բացառություններով, դեմքերը պատկերված են պրոֆիլով (արձաններից տարբեր), բայց այնպիսի առանձնահատկությամբ, վոր աչքերը և ուսերը կերտված են en face»[2] (Ռեյնակ. «Ապոլլոն»): Մարդկային կերպարանքը, այսինքն տոհմիկ մարդու, տիրական դասակարգի մարդու կերպարանքը, մտածվում է այնուհետև դեր-

[1] Հաուզենշտայն. «Արվեստի սոցիոլոգիայի փորձը»:

[2] Դեմ առ դեմ:

մարդկային հսկայական գծագրություններով... «Յուրաքանչյուր ֆեոդալական կուլտուրա զարգացնում է քանակականի պաշտամունքը: Ինչպես ֆեոդալիզմը անտեսական տեսակետից հենվում է առավելագույն համախառն յեկամտի սկզբունքին և տեսնում բոլոր տեսակների անտեսական յուրացման նպատակը անսահմանափակ սպառման մեջ, այդպես էլ ձևերի գեղագիտական մշակումն բոլոր ֆեոդալական կուլտուրաների մեջ խիստ կերպով ուղղված է մասսայականի և քանակականի կողմը: Մարմնի վիթխարությունը նշանակություն ունի վորպես առանձին վսեմության արտացոլում...» (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակության»): Ճակատագրությունը, ուղղաձգությունն ու քանակայնությունը դեռ ևս չեն սպառում մարդկային կերպարանքի բոլոր նշանները ֆեոդալական դասակարգի արվեստի մեջ: Ֆեոդալը մասնավորում է իրեն մեկուսացած, շրջապատողների, առավել ևս ամենացածրերի հետ ավելի մոտ շփման մեջ չմտնող: Տիրական մարդը դրա համար էլ պատկերվում է սովորաբար վորպես ինքնաբավ անձնավորություն: Այդպիսին է ներկայանում մեր առջև մարդը յեգիպտական փարավոնների արվեստի մեջ, Հունաստանի դորիական ֆեոդալական արվեստի մեջ, միջնադարի ռոմանական արվեստի մեջ:

Յերբ բուրժուազիան պատմական բեմը դուրս յեկավ, նա, համակված անհատականության հենց նույն զգացմունքով, թեպետ և այլ բովանդակությամբ, ֆեոդալական դասակարգից իր արվեստի մեջ փոխադրեց մարդկային կերպարանքը, տալով նրան սակայն ուրիշ, իր կենցաղին և գիտակցությանը համապատասխանող դարվեսական ձև: Առաջին անգամ այդ յերևույթը տեղի ունեցավ հոնիական ու ատտիկյան Հունաստանում: Համեմատական հավասարության շրջապրության մեջ կազմավորված բուրժուական գիտակցությունը՝ վոչ թե եքստենսիվ յերկրագործության, այլ ինտենսիվ կապիտալիստական կուլտուրայի շրջապրության մեջ՝ արդեն թանգ չի գնահատում քանակայնության իդեան: Մարդկային կերպարանքը ձևոք է բերում այստեղ մարդկային չափեր: Լուկիանը հաղորդում է, թե դատավորները վոլիմպիական խաղերում մի անգամ վճիռ հանեցին առ այն, վոր հաղթող-ըմբիշների արձանները չպիտի գերազանցեն մարդկային հասակին: Զբաղում է դրա հետ մեկտեղ նաև ֆեոդալական ճակատագրությունը: Վերջինս, ճիշտ է, պահպանվում է վորոշ ժամանակ իբրև անցյալի

ժառանգություն: Հարմոդիյը և Արիստոգիտոնը պատկերված են ուղղակի en face կանգնած՝ դեպի վեր ձգված մարմիններով: Բայց այդպիսի խմբի կողքին կանգնած է Միրոնի՝ կոացած դիրքով սակավառակ նետողը, վորը միանգամայն անհնարին է ֆեոդալական դասակարգի արվեստի մեջ: Աստիճանաբար չքանում է մեկուսացածությունը, վորը բնորոշ է մարդ-ֆեոդալի համար: Բուրժուական ժամանակաշրջանին վերաբերող այնպիսի քանդակագործական խմբերում, վորպիսիք են Պրաքսիտելի «Հերմեսը և փոքրիկ Դիոնիսիոսը» կամ «Պարի հրավերը», պատկերված դեմքերի մեջ սահմանված և ներքին հոգեբանական կապ: Նրանք գոյություն ունեն վոչ թե մեկը մյուսի կողքին, ինչպես փարավոնը և իր ամուսինը կամ ինչպես ռազմիկները յեգիպտական տաճարի գոտու վրա, այլ միմյանց համար, վորովհետև յեթե ֆեոդալա-կալվածատիրական կուլտուրան մեկուսացնում ը, ապա բուրժուազա-քաղաքային կուլտուրան մոտեցնում ը ու միացնում: Ֆեոդալական մեկուսացածության հենց այդ փոխարինումը բուրժուական փոխադարձ կապվածությամբ՝ պարզորոշ կերպով յերևում է նաև մարդու տարբեր մոտեցման մեջ միջնադարի ռոմանական ու գոթական արվեստներում: Ռոմանական մայր յեկեղեցիները զարդարող արձանները պարզապես կանգնած են շարքով, վոչ մի կերպ ու վոչնչով իրար հետ չկապված, մինչդեռ գոթական մայր յեկեղեցիներում, վորպես հետևանք մարդկանց մոտեցնող բուրժուա-քաղաքային կենսադրվածքի, մարդկանց քանդակագործական կերտվածքները մոտեցած են միմյանց, խոսում, շփվում են միմյանց հետ... (Ланге. «Изображение человека»)[1].

Վորչափով պատմական բեմը դուրս յեկած բուրժուազիան հանձինս իր արվեստագործների պատկերում ը մարդուն, թեպետ և այլ կերպ, քան մտածվում ը նա ֆեոդալական դասակարգի կոչումից, այդչափով էլ նա (բուրժուազիան, Գ. Մ.) ինքնորինակ ը մինչև վորոշ աստիճան. թեման այստես ստար ը, թեև դրա հետ միասին, հասկանալի չե, նաև հարազատ: Բուրժուազիան այնուամենայնիվ հարստացրեց արվեստը յուր սպեցիֆիկ, միայն իրեն հատուկ թեմայով: Յեթե վորսորդը արվեստի մեջ մտցրեց դազան, յերկրագործը՝ բանջարեղեններ և բույսեր, ֆեոդալը՝ մարդուն, ապա բուրժուան արվեստի մեջ մտցրեց նոր թեմա — իրեր՝ վորպես

[1] Լանգե. «Մարդու պատկերումը»:

անկախ առարկա, վորը յենթակա յև վերարտադրութեյան։ Արդեն IV դ. հունական նկարիչ Զևկսիսը հնարավոր եր գտնում պատկերել նկարի վրա վարագույրը և սրիշ վոչինչ։ XVII դարի հոլանդական արվեստագործներն ավելի հեռու յեն գնում և իրենց նատյուրմորտների մեջ պատկերում եյին ամեն տեսակ անշունչ առարկաներ։ Միայն բուրժուական դասակարգի աչքերում, վորը վերարտադրում եր իրեր և վաճառում իրեր, իրը կարող եր մտնել արվեստագործի տեսողութեյան դաշտը և դառնալ գեղարվեստական հետաքրքրութեյան առարկա (տես. ստորև նատյուրմորտի վերաբերյալ գլուխը)։ Վորչափով բուրժուազիան առևտրականից դառնում եր արդյունագործական, վորչափով զարգանում եր տեխնիկան, այդչափով ել բուրժուական հասարակութեյան մեջ, վորպես հենց կյանքի մեջ, հաղթականորեն մուտք եր գործում նոր իրը՝ մեքենան։ Արևմուտքի նորագույն արվեստագործների մի չարք գեղարվեստական արտադրութեյունների մեջ — նրանցում, բնականաբար, մեծամասնութեյունը կազմում են գերմանացիներ, վորովհետև հենց Գերմանիան XX դ. սահմանագծում դառնում եր տեխնիկայի թագավորութեյուն. — վերարտադրված են գործարաններ՝ հսկայական և դրա հետ մեկտեղ գեղարվեստական. շքեղ մեխանիկական հարմարանքներով, վորոնց մատ մարդը ավելի ու ավելի քիչ և նկատելի դառնում։ Մի քայլ ել, և մեքենան հաղթում է մարդուն, մեքենան դառնում է ինքնաբավ ու նկարի միակ թեման (շատ իլլյուստրացիաներ կան Fürst-ի «Das Reich der Kraft»[1] ժողովածուի մեջ)։ Արդյունագործա-կապիտալիստական դարագլխի արվեստագործներն ել ավելի հեռու գնացին և, վերացնելով իրերն ու առարկաները վորպես այդպիսիք, իրենց նպատակ եյին դնում տալ գեղարվեստականորեն կամ քանդակագործականորեն իրերին և առարկաներին հատուկ հատկանիշներ, վորոնք վերացական են նրանցից (իրերից և առարկաներից, Գ. Մ.)։ Այդպիսիք են իտալական ֆուտուրիստներ Բալլի, Բոչչոնիի, Կարրաի և մյուսների նկարներն ու քանդակագործական կերտվածքները, ֆուտուրիստների, վորոնք վերարտադրում են ավտոմոբիլի դինամիզմը, կամ մարդկային մարմնի դինամիզմը, կամ մինչև իսկ արագության ամենավերացական զգացումը և այլն։

1 Յուրաք. «Ուժի թագավորութեյուն»։

XII

ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Եթե ֆեոդալական դասակարգի կազմավորման հետ միասին ֆեոդալական հասարակութեյունների արվեստի մեջ մուտք գործեց մարդը, ապա հասկանալի յև, այդ՝ կամ աստված եր մարդու պատկերով, կամ տոհմիկ մարդը՝ ֆեոդալը։ Ստրուկը, ճորտը և նրանք, վորոնք այդ հասարակութեյան մեջ տանում եյին աշխատանքի ֆունկցիաներ, տեղ չունեյին այդ արվեստում։ Վոչ արխայիկ ժամանակաշրջանի հունական արվեստագործները, վոչ ել ռոմանական դարաշրջանի միջնադարյան արվեստագործները, վորոնք ստեղծեցին աստվածներ, հերոսներ, իշխանավորներ, սրբեր, հնարավոր չեյին դանում նրանց կողքին դնել յերկրային գործին կամ արհեստավորին կամ նույնիսկ սպասավորին։ Ավելի ուշ անտիկ ալքանների ու կայսրերի կամ XVII դ. բացարձակ միապետների դինաստիա-պալատական արվեստն ևս, վորը կոչված և հավերժացնելու վեհապետի հզորութեյունը, իր գռները չեր բացանում սոցիալական ներքնախավի, աշխատանքի ներկայացուցիչների առջև։ Բացառութեյուն է կազմում հին Յեգիպտոսը։ Փոքր արձանների ու խորաքանդակների ձևով մենք գտնում ենք այստեղ ամենաբազմազան աշխատանքներ կատարող սարուկների և սպասավորների պատկերումներ. դաշտ մշակողներ, նավեր հարդարողներ, արհեստանոցներում կամ խոհանոցում աշխատողներ։ Յեթե յեգիպտական արվեստագործներին թույլ եր տրվում վերարտադրել աշխատավորների դեմքեր, ապա, հասկանալի յև, վոչ նրա համար,

վոր տիրական ֆեոդալական դասակարգը հայրաբար կամ յեղբայրաբար եր տրամադրված նրանց վերաբերմամբ, այլ բոլորովին ուրիշ պատճառով, վոր բղխում եր ամենազդաժան տիրական եղոիզմից։ Վորովհետև յենթադրվում եր, թե հանդերձյալ աշխարհում մարդը շարունակում ե հենց նույն ապրելակերպը, վորը նա ուներ յերկրի վրա, վորովհետև ֆեոդալ-սեփականատերը հանդերձյալ աշխարհում էլ տիրելու յե դաշտերի, նավերի, տնտեսության և վորովհետև նրան այնտեղ էլ հարկավոր են հենց նույն ստրուկներն ու նույն սպասավորները, ապա նախապես այդ վերջիններին սպանում եյին, յերբ մեռնում եր տերը, հետո — ժամանակի ընթացքում — նրանց փոխարինում եյին յերկնմանակները, տիկնիկները, գեղարվեստական պատկերումները։ Այդպես են առաջացել գործավորների բազմազան տիպի այդ յեգիպտական քանդակագործական կերպարանքները։ Դրանք ներկայացնում են խորաքանդակներ տոհմիկ ֆեոդալ-կալվածատերերի դամբանարաններում։ Որինակի համար կարելի յե վերցնել խորաքանդակը մաստաբից (դամբանարանից), վորտեղ թաղված ե յեղել կալվածատեր Տին։ Վերին կեսում պատկերված ե հունձը. մի շարք ստրուկներ մանգաղներով հնձում են հաճարը. վերակացուն, ձեռնափայտը մոտեցրած շրթունքներին, ուշադրությամբ լսում ե գործավորներից մեկի զեկույցը. գետնին ընկած են հասկերի խրձերը։ Ավելի ցածրում պատկերված ե, թե ինչպես խրձերը գաղում են մեծ պարկերի մեջ և թե ինչպես գործավորները կանչվռտոցով քաշ են տալիս ավանակներին՝ նրանց բեռնելու համար։ Ե՛լ ավելի ցածրում կալսումի պատկերն ե։ Բարձրաքանդակի մյուս մասը ցույց ե տալիս այլ-աշխատանք ֆեոդալական կալվածքում — մակույկների կառուցումը. մի մակույկում կանգնած ե ինքը՝ կալվածատեր Տին և գոհունակության զգացումով դիտում արհեստավոր-ճորտերի աշխատանքը։ Բարձրաքանդակի յերրորդ մասը մեզ ներս ե տանում արհեստանոցները, վորտեղ վոմանք կրակի մեջ ձուլում են մետաղյա անոթներ, մյուսները կերտում են արձաններ և այլն (Curtius. «Die antike Kunst»)[1]։ Այդ հետաքրքիր բարձրաքանդակները (այդպիսիք գտնված են նաև Ախետ-խետեպ-խերա և Նեխերդեշեմպտի դամբանարաններում) ամենևին չեն ներկայացնում աշխա-

1 Կուրցիուս. «Անտիկ արվեստը»։

տանքի ապոթեոզը[1], ինչպես Մենյեյի «Հուշարձան Աշխատանքին»-ն ե. բավական ճշտորեն վերարտադրելով մեծ աղա-կալվածատիրոջ տնտեսությունը, նրանք պետք ե ապահովեյին նրա համար ձրի ու ջանասեր աշխատանքը հանդերձյալ աշխարհում, վորպեսզի նրա յերկնմանակը, նրա «Կա»-ն, կարողանա ապրել նույնքան հարմար ու փարթամ, ինչպես յերբեմն ապրել եր նա յերկրի վրա։ Դամբանարաններում յեղած բարձրաքանդակների հետ մեկտեղ, վորոնք պատկերում են աշխատանքը և աշխատավորներ, պահպանված են նշանակալից քանակությամբ ստրուկների և ստրկուհիների արձանիկներ, վորոնք կատարում են այս կամ այն աշխատանքը, վորոնք դրված են դամբանարանում հենց նույն մտադրությամբ, թե նրանք փաստորեն կատարելու յեն այն աշխատանքը, վորի կատարման ժամանակ էլ պատկերված են։ Ստրկուհիները և ստրուկներն աղում են ալյուր, հունցում խմոր, յեփում գարեջուր, պատրաստում ճաշ։ Կատարումը միշտ չե բավականաչափ խնամկոտ — քանի վոր խոսքը վերաբերում ե վոչ թե տիրոջ վերարտադրությանը, այլ մի ինչ-վոր ստրուկի, և նման արձանիկների համար ամեն մի պատվիրատու պատրաստ չեր շատ վճարել արվեստագործին։ «VI դինաստիայի ժամանակվանից սպասավորների արձանիկները համարյա բացառապես պատրաստվում են փայտից, ըստ վորում հաճախ միացվում առավել կամ նվազ կարևոր խմբերի. մերթ պատկերված են յերկու ստրկուհի, վորոնցից մեկն ալյուր ե աղում, իսկ մյուսը բորբոքում պրիմիտիվ ոջախի կրակը, մերթ իսկական խոհանոց՝ սպասավորների մի ամբողջ բանակով։ Առանձնապես լավ ե ճամպրուկներով բեռնավորված ստրուկը։ Վատ չե նաև սպասավորներ պատկերող խումբը, սպասավորներ, վորոնք զվարճացնում են իրենց տիրոջը և նրա ամուսնուն յերգով ու նվագածությամբ։ Հաճախ այդ արձանիկները ծածկված են լինում գիպսի նուրբ ծեփվածքով. դրանք միշտ լինում են գունազարդված։ Կերպարանքները տառացիորեն թվում են կենդանի, նրանք կարծես շարժվում են և համակված են իրենց տիրոջ սիրաշահելու ցանկությամբ» (Баллод. «Очерки истории древне-египетского искусства»)[2].

1 Հաղթանակ։

2 Բալլոդ. «Ուրվագծեր հին-յեգիպտական արվեստի պատմության»։

Վերը նշված եր, թե արևմտյան միջնադարի ֆեոդալա-քրմական արվեստը չի ճանաչում մարդ աշխատավորին։ Բայց և այնպես մանուսմենտալ-յեկեղեցական արվեսաի հետ մեկտեղ միջին դարերի վերջում գոյություն ուներ նաև այլ տիպի արվեստ — «անդային»։ Ցեվ այստեղ, այս արվեստի մեջ, աշխատանքն այնուամենայնիվ գտել է իր արտացոլումը։ XIV դ. Ֆրանսիայում գործածության մեջ են մտնում այսպես կոչված ժամագրքեր, որոնց առաջին էջերը ներկայացնում էին ամեն ամենահայտնին նկարազարդել են բերրիայի հերցոգի համար յերեք նիդերլանդական արվեստագործներ (Très riches heures)[1]։ Այդ մանրանկարներից մեկը պատկերում է ավագանու ժամանցը — վորսորդությունը, խնջույքները, պրոսանքները ձիով, մյուսները նվիրված են գյուղացու կենցաղին և աշխատանքին։ Հետևի ֆոնի վրա թագավորական ամրոցներ են, առջևի ֆոնի վրա գյուղացիները ցանում են, հնձում և այլն։ Գրական-գեղարվեստական հենց այդ տիպին է պատկանում նաև վենետիկյան դժ Գրիմանիի աղոթագիրքը։ Մի կողմից՝ նույն վորսորդությունը, ավագանու մայիսյան ուղերթը, մյուս կողմից՝ գյուղացիները վարում են, վերցնում հունձը, հավաքում խաղողը, կամ ձմեռը նստում խրճիթներում — կանայք ճախարակի շուրջը, տղամարդիկ գատարկապորտությունն անելով, յերեխաները խաղալով ընտանի թռչունների հետ։ Այստեղ նույնպես ֆոնի վրա՝ ամրոցներ (յերբեմն, ինչպես «Ձմեռ» մանրանկարի վրա — քաղաքը հեռվում)։ Յեգիպտական բարձրաքանդակներից և արձանիկներից մի տարբեր՝ նման բովանդակություն ունեցող ֆրանսիական և իտալական մանրանկարները պատկերում են, ըստ յերևույթին, արդեն ճորտությունից ազատագրված գյուղացու աշխատանքը (Իտալիայում այդ ժամանակ ճորտատիրական իրավունքը վաղուց եր վերացված), բայց դրանք վերարտադրում են նրան հին հերցոգ Բերրիի կամ դժ Գրիմանիի տեսանկյան տակ, վորոնք թերթելով աղոթագրքի էջերը, կամենում էին ատանալ հաճելի ու հանգստացուցիչ տպավորություններ. դրա համար էլ գյուղացու աշխատանքը պատկերվում և այստեղ վորպես թեթև գործ, հա-

1 Թիսա հարուստ ժամեր։

մարյա վորպես տոնախմբություն, իսկ իրենք գյուղացիները՝ լավ, մաքուր, ջանասեր ու գոհ։ Չնայած գյուղացիական կենցաղի բացահայտ կոկվածության՝ այդ մանրանկարների մեջ, նկատի առնելով մեծ տերերի ճաշակը, այնուամենայնիվ արտահայտվել են՝ ամբապնդվող քաղաքների վոգին, բարձրացող բուրժուազիայի տրամադրությունները, — զուր չե, վոր այդ մանրանկարներն ստեղծողները արվեստագործ-հոլլանդացիներ էին, վաստանդիներ մի յերկրից, վորը զարգացած եր քաղաքային կյանքով և կազմավորվող բուրժուական կուլտուրայի տարրերով։

Յերբ XVII դարում դրվեցին նոր բուրժուական իրավակարգի հիմքերը, յերբ առևտրական կապիտալիզմը մերկանտիլիզմի ձևով հաստատեց իր տիրապետությունը վողջ Արևմտյան Յեվրոպայում, շրջապրությունը նորից այնքան էլ նպաստավոր չեր, վորպեսզի արվեստն իր դռները բաց աներ նրանց առջև, վորոնց ճակատագիրն եր աշխատանքը։ Ֆրանսիայում և Իսպանիայում իշխում եր պալատական արվեստը, վորը կոչված եր արտահայտելու և բանաստեղծելու ինքնակալության վսեմության գաղափարը։ Միայն վորպես բացառություն, դրա համար էլ կարող եր այստեղ յերևան գալ աշխատավորական կյանքի պատկերումն։ Լյուդովիկոս XIV-ի արվեստագործներից չպետք եր, իհարկե, սպառել, վոր նրանք ուշադրություն նվիրեին սոցիալական ներքնախավին։ Միմիայն նրանք, վորոնք XVII դարի Ֆրանսիայում հավերժացրին գյուղացուն և արհեստավորին, թագավորական պալատից դուրս գտնվող արվեստագործներն էին՝ Լենեն յեղբայրները։ Ժանրիստները, վորոնք նկարել են ընտանեկան խմբային տեսարաններ, ըստ իրենց թեքման՝ տվել են գյուղացիներ պատկերող մի շարք նկարներ, վորոնցում այդ գյուղացիներն ուտում-խմում են, հանգստանում, ուրախանում — աշխատանքի ժամանակ նրանք չեն յերևում, բայց, չնայած սոցիալական մոմենտը քողարկող նման մոտիվին, այդ գյուղացիական տնային ներքին կյանքից փչում է, շնորհիվ աղջամղջային կոլորիտի, անհուն թախիծ. դրանք այն զուգված գեղջուկները չեն, վորոնք պարարում էին հերցոգ Բերրիի կամ դժ Գրիմանիի հայացքը, այլ ֆեոդալական ազատված ճնշված ֆրանսիական գյուղացիները, վորոնք մի դար անց՝ ապստամբեցին անհյուրական լծի դեմ։

Յեթե Լենեն յեղբայրները Ֆրանսիայում պալատական բարքերին ու տիպերին հակադրում էին իրենց գյուղացիներին, ապա Վելասկեսը Իսպանիայում դնում է Ֆիլիպպ IV-ի պալատական միջավայրի կողքին, վորը նա հարկադրված եր անմահացնել իր վրձինով, յուր բանվորներին ու բանվորուհիներին, փառաբանելով նրանցում արդյունագործական աշխատանքը։ Մանածագործական և մետաղա-գինական արդյունագործությունը XVI և նույնիսկ դեռ XVII դարու Իսպանիայում դանվում եր բավական ծաղկած դրության մեջ, և յեթե թագավորական դորելենյան մանուֆակտուրայի նրա «Ջուլհակուհիները» արվեստի մեջ մոգերին բանվորուհուն, ապա դիցաբանական նկարը,— վորը պատկերում է, թե ինչպես Հերմեսը գալիս է Վուլկանի դարբնոցը՝ զենք պատվիրելու Մարսի համար, վորի հետ վեներան դավաճանել եր դարբնոցի կաղ տիրոջը, չնայած աշխարհիկ այժմեական վորոշ կայտառության,— ինդուստրիայի սաղմնավորման իսկական հաղթանակն եր։ XVII դարու ամենաբուրժուական յերկրի արվեստի մեջ — Հոլլանդիայում (մասամբ Ֆլանդրիայում)— աշխատավորական դասակարգին հատկացված ամենամեծ տեղը։ Հակառակ Լենեն յեղբայրների, XVII դ. հոլլանդական արվեստագործները (բացառություն է կազմում ավագ Բրյոգելը, XV դ. արվեստագործը, վորը կարողացել է իր «Ամառ» նկարով տալ գյուղացու հերոսացրած դեմքը) մոտենում էին գյուղին վորպես զարյուն քաղաքացիներ։ Նրանք վերցնում էին այն վոչ թե իր աշխատանքային, այլ իր առնական ասպեկտի[1] մեջ (գլխավորապես Ֆլամանդցի Տենիերսը) և նայում գեղջուկի վրա քաղաքացու գերազանցությամբ (Բրուվեր, Ոստադե)։ «Այդ արվեստագործներից վոչ վոք չեր գնում ժողովրդին այն ժամանակ, յերբ նա աշխատում եր դաշտում գութանով ու տափանով, գերանդիով, բահով կամ կացնով։ Գինարբուքներ, խնջույքներ, պարեր, ձեռկվռտոցներ, վորոնք վերջանում են ջարդված դանդերով—ահա նրանց միակ թեման։ Անհավատալի յե, վոր յերբևիցե լինեին այդքան բթամիտ գեղջուկներ, այդքան անճոռնի հասաթիթ կոճղակտորներ, անմիտ անհոգի արարածներ, վորոնք քարշ տային իրենց գոյությունը կիսավայրենի դրության։ Չես հավատում նույնպես, թե գեղջուկները կարող եյին լինել այնպես քնքուշ ու մաքրակյաց, ինչպես պատկերված են նրանք ուրիշ նկարների մեջ, թե նրանց յեղունգները կարող եյին լինել այնպես մաքուր, վոր նրանք պարի դաս առնող յերիտասարդ կավալերների դուրեկան տեսքով պարեյին նվագածության տակ։ Վոմանք գեղջուկներին հարմարեցնում էին արվեստին նրանով, վոր տալիս էին նրանց սալոնական շարժուձևեր, մյուսները՝ նրանով, վոր պատկերում էին նրանց իրրև ծիծաղաշարժ յերիտասարդներ, վորոնց կոպտության և հիմարության վրա զվարճանում են կրթված բուրժուանները» (Մուտեր)։

Տասնութերորդ դարը Ֆրանսիայում—բուրժուազիայի բարձրացման և աղնվականության մայրամուտի դարը—տվավ իր կողմից, թեպետ և այլ իմաստով, գյուղական կյանքի պատկերը՝ իրականությունից հենց նույնքան հեռու, վորքան և XVII դարի հոլլանդական նկարչությունը։ Հանդես յեկավ Գրյոզն իր գյուղական տեսարաններով. «Ընտանիքի հայրը, վոր յերեխաներին կարդում է աստվածաշունչը», «Նշանդրեքը գյուղում», «Հայրական անեծքը», «Պատժված վորդին»։ Ինչպես XVII դ. հոլլանդական նկարներում, այնպես էլ այստեղ գյուղացին ցուցադրված չե առորյա աշխատանքի մեջ։ Յեթե Լենեն յեղբայրների գյուղացիական ժանրերը XVII դարում պետք է զարթեցնելին աղաների մեջ ցավակցության զգացմունք դեպի «ամենակրոտեր աշխատավոր յեղբայրը», ապա Գրյոզի «գյուղական» նկարները, վորոնք գյուղացիական բարքերն ու տիպերը պատկերելու անվան տակ փառաբանում էին բարձրացող բուրժուազիայի (գլխավորապես մանրի) առաքինությունները, ծառայում էին իրրև գրավական՝ աղնվականության վերաբերմամբ նրա տարած հաղթանակի։ Կրոնականությունը, պղտավեռությունը, ընտանեկանությունը,— բարձրացած յերրորդ դասի հենց այդ հատկանիշները նրա գլխավորապես քաղքենիական արատահայտությամբ, այլ վոչ աղնվականությանը խարխլված գյուղացիության անհուսալի ճակատագիրը և վոչ էլ գյուղացիությունը՝ վորպես աշխատավորական դասակարգ,— պատկերում էին Գրյոզի նկարները, վորոնցից աքանչանում եր բուրժուազիայի գաղափարախոս Դիդրոն և վորոնց առջև դողդոջանքով խոնարհում եր մինչև իսկ նույն ինքը ավագանին, վորի դեմ և ուղղված էին նրանք։ XIX դ. յերկրորդ կեսին բոլոր յեվրոպական յերկրներում հաստատվում և բուրժուական հասարա-

---

[1] Իրե դրությունը կամ ձևը վորոշ տեսակետից։ Թարգմ.

կուլթյուն, և դրա հետ միասին նկարչությունն ու քանդակագործությունն ստացան վորոշակի-արտահայտված ռեալիստական կենցաղային թեքումն։ Զարգացած բանվորական շարժման ազդեցության տակ, վորը մասնակի կերպով տարածվեց նաև գյուղի վրա, բարձրացավ հետաքրքրությունը դեպի աշխատավորական դասակարգերին ու աշխատանքի պրոբլեմները։ Մի քանի արվեստագործներ դուրս եյին յեկել գյուղից, ինչպես Միլլեն, կամ մոտ եյին կանգնած գյուղին, ինչպես վան-Գոգը։ Մյուս մանր-բուրժուական դեմոկրատները դավանում եյին ժողովրդասիրական, թեթևակի սոցիալիզմով գունավորված հայացքներ, ինչպես մեր պերեդվիժնիկները։ Նշված պատճառների շնորհիվ բոլոր յեվրոպական ժողովուրդների արվեստի մեջ, ի թիվս վորոնց և ռուսականում, XIX դ. յերկրորդ կեսին հաճախ պատկերվում է գյուղացին, ըստ վորում, XVII դ. հոլլանդացիներից և նույնիսկ Լենեն ժողովրդասեր յեղբայրներից տարբեր՝ նա առաջին անգամ ցուցադրված է իր աշխատավորական կյանքով։ Միլլեն, Բաստյեն-Լեպաժը, Լերմիտը պատկերում են գյուղացուն արդեն վոչ պարապ կամ ուտող-խմող. նրանք իրենց նկարների մեջ ծավալում են նրա աշխատավորական կյանքի բոլոր մոմենտները, լինի այդ՝ միջակ-գյուղացի (ինչպես Միլլեյի մոտ), թե գյուղական բանվոր (ինչպես Լերմիտի մոտ)։ Առանց վորևէ իդեալականացման և առանց վորևէ ծաղրի՝ պատկերված է գյուղը նաև հետռեֆորմյան ռուսական արվեստագործների արտադրություններում, արվեստագործների, վորոնք ձգտում եյին ամենից առաջ լինել «հասարակական յերևույթների քննադատներ» և վորոնք դրա համար էլ նշում եյին իրենց նկարների մեջ գյուղացիական չքավորությունը, տգիտությունը, անհավասարությունը և այլն (Մյասոյեդով և այլք)։

Արդյունագործության զարգացման չափով գյուղացու կողքին հանդես եր գալիս բանվորը, և յեթե նշված արվեստագործների նկարները շարունակում եյին XV դ. մանրանկարիչների, XVII դ. հոլլանդացիների ու ֆրանսիացիների տրադիցիաները, ապա մի շարք արվեստագործներ շարունակում եյին այնպիսի վարպետների XVII դարում սկսած գործը, ինչպես Տինտորետտոն և Վելասկեսը, վորոնք վուլկանյան դարբնոցի սյուժետի դիցաբանական քողի տակ պատկերում եյին բանվորների զորեղ մարմինները, բանվորների, վորոնք նստում եյին կռանը սալին։ Պրոլե-

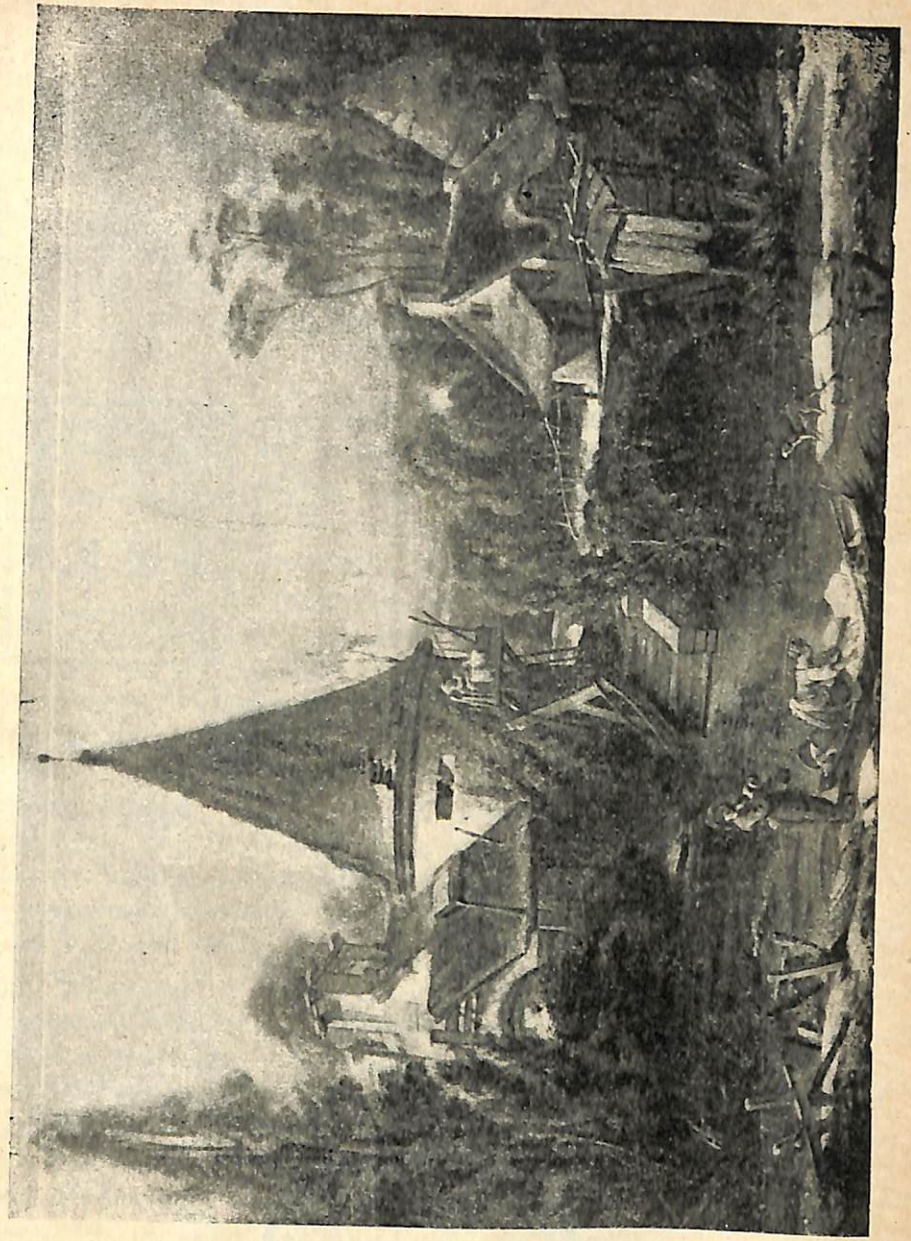
տարը մուտք է գործում XIX դ. յեվրոպական արվեստի մեջ սկզբնապես Ֆրանսիայում—վորպես քաղաքական իդեայի կրող, վորպես քաղաքական հեղափոխությունների մասնակից—Դոմյեյի մոտ (օրինակ՝ «Բանվորը պաշտպանում է մամուլի ազատությունը»). Ժանրոնի մոտ (օրինակ՝ «Պատրիոտներ»—բանվորները հուլիսյան բարրիկադների վրա). Անտինյայի մոտ (միջադեպ 1848 թվի քաղաքացիական պատերազմից—վիրավոր հայրը մեռնում է մանսարդում[1], վորդին ատրճանակը ձեռին կանգնած է դռան մոտ, պատրաստ՝ նրան պաշտպանելու)։ Պրոլետարը, վորը կռվում է քաղաքական ազատության համար, հետո դառնում է կապիտալիստների կողմից շահագործվող բանվոր, վորի ծանր տնտեսական դրությունը պատկերված է ամենացնցող կերպով Կեթե Կոլվիցի մոտ նրա պրոլետարական գրավյուրներում («Գործադուլը իր հիվանդ կնոջ անկողնու մոտ», «Գործադուլի ընտանիքը» և մյուսները), վորի տնտեսական պայքարն ամենից ավելի համոզեցուցիչ կերպով տվել են Ռոլլ'ը («Ածխահատների գործադուլը») և Ադլերը («Գործադուլը Կրյոզո»-ում)։ Մեզնում բանվոր դասակարգի բարձրացման հետ միասին գյուղացու կողքին արվեստի մեջ մուտք է գործում պրոլետարը—առաջին անգամ Սավիցկու մոտ («Յերկաթուղու նորոգումն»), Յարոշենկոյի մոտ («Հնոցպան») և առանձնապես Կասատկինի մոտ («Ածխահատներ»)։ Պրոլետարիատի տանջանքի ու պայքարի կողքին XIX դ. վերջերին արվեստի մեջ վորոշակի յերևան է գալիս, ավելի առաջ անհնարին, մի նոր իդեա,—աշխատանքի վսեմության և հերոսության իդեան—բելգիացի Մենյեի քանդակագործական ստեղծագործությունների մեջ, և բանվոր դասակարգի միջազգային միավորման իդեան, բանվոր դասակարգի, վորի դրոշակի վրա գրված է. աշխատանքի ազատագրումն ու հաղթանակը,—անգլիացի Վալտեր Կրենի մոտ («Մայիսմեկյան թերթիկներ», «Աշխատանքի հաղթանակը»)։

Յեթե հին-յեգիպտական արվեստի մեջ աշխատավոր մարդը պատկերված է վորպես ֆեոդալ-կալվածատիրոջ ջանասեր սպասավորը, յեթե XIV և XV դարերի մանրանկարներում գյուղացին վերցված է մեծ ազայի տեսանկյան տակ, վորին հաճելի յե նայել մաքուր ու գոհ գյուղական աշխատավորներին, յեթե XVII դ.

[1] Սենյակ կտուրի տակ, ձեղնահարկ

հոլլանդական նկարչության մեջ դյուրացին պատկերված է առավելապես քաղաքացի-բուրժուայի տեսակետից, ովքը գիտակցում է իր գերազանցությունը գեղջուկի վերաբերմամբ, ապա նորադույն յևվրոպական արվեստում պրոլետարը հանդես է գալիս սովորաբար մանր-բուրժուական լուսավորության մեջ։ Արվեստագործը պատկերում է բանվորին կամ վորպես տառապյալի՝ գեպի նա կարեկցանք առաջացնելու համար,—այդպիսիք են Կեատ Կոլլվիցի պրոլետարական գրավյուրները,—կամ բացահայտ իդեալականացմամբ, ինչպես «աշխատանքի տոպեռները», ըստ վորում կամ նմանեցնում է նրան գեմքով ու զգեստով միջնադարյան անկախ արհեստավորին,—այդպիսիք են Վայլտեր Կրենի բանվորները.—կամ անջատում պրոլետարական թեմատիկայից աշխատանքի ազատության համար մղվող պայքարի մոտիվը, կապիտալիզմի դեմ բարձրացող ապստամբության մոտիվը, ինչպես այդ արավ Մենյեն, ովքը յեկավ գեպի պրոլետարիատը վոչ թե սոցիալիզմից, այլ կաթոլիկությունից։

Արզեն Պլեխանովը Վենեսիկում տեղի ունեցած VI միջազգային ցուցահանդեսի յուր տեսության մեջ ընդգծել է, թե արվեստագործների մեծ մասը վոչ մի գաղափար չունի «չորրորդ դասի իդեայի» մասին — ինչպես ասում եր Լասսալը — և նրանցից հազարյա վոչ վոք չկարողացավ իր նկարների և արձանների մեջ մարմնավորել իսկական էությունը այն դասակարգի, ովքը կոչված է դառնալու բուրժուազիայի գերեզմանափորը («Буржуазное искусство и пролетарское движение»,—«Բուրժուական արվեստը և պրոլետարական շարժումը» «Արվեստ» ժողովածուի մեջ)։



Բուշե. Գեյշա

ՀԱՅԿ. ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ
ՀԱՅԿ-ՍՍՀ

XIII

ՅԵՐԵԽԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

եղալական դասակարգի հետ միասին արվեստի մեջ մուտք գործեց մարդը, ապրող դասակարգի մարդը, չափահաս տարիքի մարդը։ Յերեխայի պատանու համար ֆեոդալական հասարակության արվեստի մեջ իսկապես տեղ չկար։ Մեզ հասած՝ հայտնի չե ստեղծագործություններ, թե ինչ ժամանակի վերաբերող՝ հին-յեգիպտական քանդակագործական ստեղծագործությունները, վորոնք պատկերում են ձեռներին յերեխա տանող կանանց, ծագել են անկասկած մինչև յեգիպտական ֆեոդալական պետականության հաստատումը. մի քանդակագործական կերտվածքի վերաբերմամբ այդ ստույգ է (տես. Կուրցիուս. «Անտիկ արվեստը»)։ Այդ կերպարանքների վոճը համենայն դեպս ընդհանուր վոչինչ չունի ֆեոդալական բռնապետության վոճի հետ։ Բայց և այնպես յերբեմն դինաստիական շահերը պահանջում էին արձանանման վերարտադրություն վոչ միայն արքայի, այլև նրա ժառանգ-վորդու, և իրրև բացառություն՝ յեգիպտական պաշտոնական արվեստի մեջ կարելի յե հանդիպել չափահասի կողքին նաև յերեխայի։ Այդպիսին և այն խումբը, վոր գտնված է Իերանկոպոլսում, Ֆիյա արքայի և նրա տղայի (Մենտեսուֆիսի) արձանը (բրոնզից)։ վերջինս բոլորովին զուրկ է ամեն մի «արքայականությունից». ավելի շուտ՝ «նման փողոցային տղայի յուր կճատ լիքը փոքրիկ դեմքով, յերկարավուն աշխույժ աչքերով և կենդանիներին տանջող պատանու միամիտ դաժանության արտահայտությամբ» (Կուր-

ցիուս, քաղվածքը նույն տեղից)։ Դինաստիական շահերը նաև XVII դ. Իսպանիայում այդպես խախտում եին արտոլյուտիստական վոճի հանդիսավորությունը՝ չափահասների կողքին պատանի արքայորդիների և արքայադստերերի պատկերմամբ Վելասկեսի վորոշ կենդանագիր նկարների մեջ։ Ցերեխային տեղ չեր տրվում և՛ արխաիկ հունական արվեստի մեջ, վորը պատկերում եր աստվածներ ու ռազմիկներ։ Վորչափով ֆեոդալական Հունաստանը վեր և ածվում բուրժուական Հունաստանի, լոկ այդչափով էլ յերեխան աստիճանաբար մուտք և գործում հունական արվեստի մեջ։ Յերբ աթենացիները հաշտություն կնքեցին Սպարտայի հետ և թվում եր, թե հաշտությանը կհաջորդի բարորության և լիության դարաշրջան, աթենական դեմոկրատիան հանձնարարեց արվեստագործ Կեֆիսոդոտին կերտել Հաշտության անդրին (Այրենե աստվածուհու), և արվեստագործը նրա հետ կապված հարստության դաղափարն արտահայտեց վորպես Պլուտոսի յերեխայի, վորին աստվածուհին բռնած ունի ձեռներին։ Այդ անակնկալ մոտիվը հանրային-կրոնական արվեստի մեջ՝ մայրից այնտեղ մանրմասնության, ժանրայնության մոմենտ (թեև արդեն քանդակված և յեղել Ֆիդիասի՝ Աթենաս աստվածուհու ձեռվ—ձեռներին պահած Հաղթանակը, վորը, սակայն, յերեխա չե)։ IV դարում, յերբ Հունաստանը դուրս յեկավ ֆեոդալական իրավակարգի սահմաններից, քանդակագործության մեջ յերեխան արդեն «թանի ճանճ» չեր։ Հերմեսը, վորը ձեռներին բռնած ունի փոքրիկ Դիոնիսիոսին, սովորական մոտիվ և բուրժուական ժամանակաշրջանի հունական պլաստիկայի մեջ, և Պրաքսիտելը կերտել և մեկից ավելի նման խումբ իր մեղմ լիրիքական վորիչով։ Վերջապես հելլենական դարաշրջանում, յերբ հունական պատմության հանրային-հերոսական ժամանակաշրջանն ավարտվեց և քաղաքացիականության ու քաղաքականության իդեալները իրենց տեղը զիջեցին անհատականությանը և ընտանեկանությանը, յերբ հանրային-կրոնական և հանրային-քաղաքացիական արվեստը փոխարինվեց ժանրային, կենցաղային արվեստով, յերեխան այդտեղ հանդիսանում է արդեն բոլորովին սովորական թեմա. տղային տանում են զբոսնի, յերեխան խաղում է թռչունի հետ և այլն—թեմաներ, վորոնք սովորական են Տանագրայի արվեստագործների համար, և յերեխան վերարտադրվում եր վոչ այնքան իրրև յերեխա, այլ ավելի շուտ իրրև կրճատ հասակավոր, այժմ, հելլենական դարաշրջանում, հանդես և գալիս յերեխաներ պատկերելու ճյուղի վերաբերմամբ մասնագետ արվեստագործը (Բոեճ), վորը լիովին ուսումնասիրել եր յերեխայի մարմնակազմը։

Հենց այդ միևնույն յերևույթը կրկնվում է յեվրոպական ժողովուրդների արվեստի մեջ ֆեոդալա-քրմական միջնադարյան-հասարակության՝ բուրժուական հասարակությամբ փոխարինվելու մոմենտին։ Քրիստոնեական կրոն-լեգենդը, ճիշտ և, ինքն եր թելադրում ռոմանա-գոթական արվեստի արվեստագործներին մանուկը դրված մոր մոտիվը, բայց այդ արվեստի մեջ Քրիստոսն այնուամենայնիվ ավելի նախամեծար եր պատկերվում վորպես չափահաս—խաչված՝ մարդկության մեղքերի համար դամ ել — վորպես յերկնային թագավոր։ Մանուկը դրկին մադոննայի մոտիվը լայն տարածումն և ստանում Վերածնության դարաշրջանի մաստերը, յերբ բուրժուական կենսագրվածքի հետ միասին՝ աճում եր ընտանեկան զգացմունքը, և Ռենեսանսի իտալական արվեստագործներն աստիճանաբար զրկում են այդ մոտիվը իր քրմականությունից, իր կրոնական նշանակությունից, այն վերածում անցային-ընտանեկան ժանրային տեսարանի—ամենից ավելի ապշեցուցիչ և լեռնարդո դա Վինչին յուր նկարի մեջ, վորը պատկերում է սուրբ Աննային, մադոննային ու մանկանը։ Աննան ծնկներին բռնած ունի Մարիամին, նայելով դեպի ցած ժպտադեմ, լի անհուն բավականության զգացմունքով. Մարիամը, խոնարհվելով դեպի ցած, զրկել է վոտների մոտ կանգնած և դառան հետ խաղացող մանուկ Քրիստոսին։ Վոչ յերկու կանանց, վոչ ել մանկան գլխի շուրջը չկա նույնիսկ սովորական լուսապսակը (ինչպես թեկուզ հենց նրա «Մադոննան քարանձավում» նկարի մեջ)։ Վոչ թե կրոնական, այլ ընտանեկան տեսարանը, վոր հնարավոր է միայն առաջընթաց կապիտալիզմի և բուրժուազա-ընտանեկան բարքերի կրոնադուրկ կուլտուրայի բարձրության վրա, վերապահեց յերեխային քաղաքացիության իրավունք կյանքի և արվեստի բնագավառում։ Բայց յերեխան յերևան է գալիս Ռենեսանսի նկարչության ու քանդակագործության մեջ վոչ միայն վորպես յերբեմն կրոնական ըմբռնման տարր—նա զբավում է արվեստագործների ուշադրությունը հենց ինքնըստինքյան, և յեթե վենետիկցիները, ինչպես, որինակ, Ջովաննի Բելլինին, սիրով

միացնում են՝ մանկանը գրկած մադոննային փառաբանող նկա-
րին մի քանի հրեշտակ-պատանիներ այն ժամանակվա զգեստնե-
րով, պատանիներ, վորոնք շոյում են աստվածամոր լսելիքը ջնա-
րի նվագով, ապա Լուկկա դելլա Ռոբիան մասնագիտանում է,
ստեղծելով փափլիկ մանուկներ, հռչակավոր putti-ներ:

Սակայն աճող սերունդն իսկապես իբրև լիիրավ քաղաքացի
մտնում է արվեստի մեջ հին ֆեոդալա-ազնվական աշխարհից
ավելի ու ավելի պարզորոշ կերպով բյուրեղացող նոր բուրժու-
ական հասարակության մակարդակի վրա միայն, վորի հիմքերից
մեկն էր ընտանիքը բուրժուազիայի բարձրացման ժամանակա-
շրջանում: XVII դ. հոլլանդական արվեստը — բուրժուա-քաղքե-
նական հասարակության արվեստը — լի յե մանկական գլխիկնե-
րով, մանկական աղմուկով ու ծիծաղով: Հոլլանդական բուրժուան
պատվիրում էր արվեստագործներին վոչ միայն իր և կնոջ պատ-
կերը, այլև հաճախ յերեխաներինը, իսկ այն դեպքերում, յերբ
նա կամենում էր ունենալ վողջ ընտանիքի պատկերը, ապա,
իհարկե, տատիկի ու պապիկի, ծնողների ու ազգականների կող-
քին զետեղվում էյին և՛ յերեխաները: Հարազատ մանկական ար-
վեստագործը՝ «հոլլանդական ժողովրդին սիրելի», XVII դ. հոլլան-
դական արվեստագործներից ամենաքաղքենիականը Յան Ստեենն
էր, քաղքենական տնային կյանքի և ընտանեկան նկարների հե-
ղինակը: Մինչդեռ Տերբորկի, բուրժուական վերնախավի նկարչի
մոտ, յերեխաները յերբեք յերևան չեն գալիս յերաժշտությամբ
զբաղվող չափահասների մեջ, Յան Ստեենի հազվադեպ նկարնե-
րում պատկերված չեն լինում նրանք: Իր նկարներից մեկում նա
պատկերել է յուր ընտանիքը: Նա ինքը նստած է սեղանի մոտ
և ծխում կավե տրուբկան, կինը ծխախոտով լցնում է մյուսը,
ծնողների կողքին շվի յե ածում պատանի-տղան, հեռվում յերե-
վում է փոքր աղջկա գլխիկը, իսկ առջևի պլանի վրա՝ տատիկը գրկել
է իր ծունկերին արվեստագործի կրտսեր ժառանգին, վորը ժպտում է
ամբողջ դեմքով: Ինչ էլ վոր պատկերում է նա — ծննդյան յերեկոն
(«Սուրբ Նիկողայոսի տոնը»), թռչունների բակը, իր սեփական ճա-
շակրպակը, թե «հոլլանդական զվարճությունները» և այլն — ամեն
տեղ և ամենուրեք խռնվում են, վորպես ընտանիքի կամ ազգի ան-
դամներ, զանազան տարիքի յերեխաներ, ժամանակ առ
ժամանակ հանդես գալով նաև վորպես նկարի միակ հերոսները:

XVIII դարում Յան Ստեենը վերածնվում է Ֆրանսիայում ի
դեմս Շարդենի — ֆրանսիական tiers état[1] արվեստագործի, վորն
անցել էր հոլլանդական դպրոցը:

«Նրբակիրթ դարը» — իր տիրապետության շրջանն ապրող, ֆի-
զիքապես ուժասպառ, վատույժ ու սակավարյուն ավագանու դա-
րը — սիրո վերաբերմամբ իր վերջին դրույքի մեջ ընդհանրապես
միտումն ուներ փառաբանել պատանեկությունը ի հաշիվ չափա-
հաս տարիքի: Զի՞ վոր յերիտասարդությունը թվում է առանձնա-
պես ընդունակ սիրելու և հրճվելու: Սիրային արկածներով իր
օրգանիզմը հյուծած յուրաքանչյուր մարքիզի, շռայլություննե-
րով նյարդային թորշոմության հասած յուրաքանչյուր մարքիզու-
հու ցանկալի յեր կրկին լինել պատանի և օրիորդ՝ հրճվելու յե-
րեակայությամբ վոչ միայն անպարկեշտ սիրավեպի ընթերցման
միջոցին կամ ակամա բավարարվելով սալոնական անմարմին ֆլիր-
տով: Այստեղից էլ համարյա առաջացել է Ֆրագոնարի և մյուս
նրբակիրթ արվեստագործների՝ կավալերների ու տիկինների պա-
տանեկան դեմքը: Պատանիների դիմագծերով կեղծված այդ չա-
փահասներին Շարդենը հակադրում է իր իսկական պատանիներն
ու յերեխաները: Վերջիններս նրա ընտանեկան նկարների անզա-
վաճան անդամներն են: Նրանք նստած են սեղանի շուրջը, վորի
վրա մայրը նրանց համար պատրաստել է ճաշ, կամ առավոտյան
զարդասեղանի շուրջը, յերբ նա սանրում է նրանց մազերը, կամ,
հասնելով պատանեկան տարիքին, հանդես են գալիս անկախա-
բար, պատրաստվելով գրել նամակ և այլն: Այդպես էլ մեզանում,
յեթե չհաշվենք ազնվականական դերդաստանի պատկերները, յե-
րեխաները մուտք են գործում արվեստի մեջ զարգացած բուր-
ժուական հարաբերությունների ֆոնի վրա այն արվեստագործ-
ների մոտ, վորոնք խոսում էյին քաղքենության անունից և
մարմնացնում այդ դասակարգի կեցություն-գիտակցությունը: Ման-
կական դեմքերն սկսում են առկայծել Վենեցիանովի, Ֆեդոտովի
նկարների մեջ՝ հետագայում ավելի կարևոր ու անկախ տեղ գրա-
վելու համար պերեդվիժնիկների և նրանց հաջորդների կտավնե-
րի վրա:

---

[1] Յերրորդ դասի:

XIV.

ՄԵՐԿ ՄԱՐՄՆԻ ՊԱՏԿԵՐՈՒՄՆ

Քրվեսի դարավոր պատմության ընթացքում եղել են ժամանակաշրջաններ, երբ մարդկային կերպարանքը պատկերվել է քանդակագործության և նկարչության մեջ մերկացած, և եղել են դարաշրջաններ, երբ այն (կերպարանքը, Գ. Մ.), ընդհակառակը, վերարտադրվել է հագնված կամ, գոնե, հագնված լինելու վերաբերմամբ արված ակնարկով։ Մարդկային կերպարանքի մերկությունը և հագնվածությունը յերևան են գալիս արվեստի մեջ, հարկավ, ոչ թե պատահաբար, այլ մի շարք սոցիալ-կուլտուրական պայմանների շնորհիվ, որ բավական սպառիչ լրիվությամբ լուսաբանել է նախ դանիացի արվեստագետ Յու. Լանդեն իր՝ «Изображение нагого тела в искусстве от эпохи северного оленя»[1] գրքում, իսկ այնուհետև գերմանական արվեստագետ Հաուզենշտայնը իր՝ «Изображение наготы в искусстве всех времен и народов»[2] աշխատության մեջ, որի առաջին յերկու մասերը ինքն է հրատարակել առանձին՝ «Արվեստը և հասարակությունը» վերնագրությամբ, որոնք թարգմանված են ռուսերեն լեզվով։ Սույն հարցի վերաբերմամբ այդ յերկու հիմնական հետազոտությունների հետ արդեն մեծ դժվարություն չի ներկայացնում

1 «Մերկ մարմնի պատկերումն արվեստի մեջ՝ սկսած հյուսիսային յեղջերվի դարաշրջանից»։

2 «Մերկության պատկերումն բոլոր ժամանակների և ժողովուրդների արվեստի մեջ»։

նրա (հարցի, Գ. Մ.) տակ դնել սոցիոլոգիական բազիս։ Ֆեոդալական հասարակությունների մեջ—որոնք կառուցված են հասարակության խիստ յերկանդամ բաժանման հիման վրա՝ ամենադաժան ստրկատիրական տերերի դասակարգի և աշխատանքին ամրացված ստրուկների, ճորտերի, հպատակների — աստվածների ու տերերի կերպարանքները պատկերվում են միշտ հագնված կամ հագնվածության վերաբերմամբ արված ակնարկով, մինչդեռ մերկությունը պատշաճում է ստրկական դասին։ Ձգեստը կամ վորոշ չափով նրան փոխարինող սանրվածքը և մասամբ մորուքը (ասորվածների) ծառայում է այստեղ վորպես միջոց տիրող դասակարգի ներկայացուցիչների սոցիալական գտնվելու ու մեկուսացմանը «խաժամուժ»-ից, ստրուկներից։ Յեգիպտական արվեստի մեջ աստվածները պատկերվում են սովորաբար մորուքով, արքաներն ու ֆեոդալները՝ կեղծամի նման մի ինչ-վոր բանով գլխին և կարճիկ շրջազգեստով զինտերի շուրջը։ Այդպես են կանգնած ու նստած Ռենոֆեր և Պեպի արքաները, Պախի և Մուտնոֆրետ ամուսինները, հռչակավոր «դյուզական տանուտերը» և այլն։ Իսկ սոցիալական ներքնախավի մարդիկ—դրագիրները, գարեջրագործները (արձանիկները), ստրուկները, տերերի դաշտերի մշակողները (բարձրաքանդակները) վերարտադրված են սովորաբար մերկ։ Հենց նույն սկզբունքն էլ իշխում էր ֆեոդալական ժամանակաշրջանի հունական արխաիկ արվեստի մեջ։ Աատիկայում և Հունաստանի մյուս վայրերում (բացառությամբ Սպարտայի) նույնիսկ մրցակցության ժամանակ մասնակիցները հագնված էին լինում, և յերբ միայն 720 թ. մեզարացի Որսիպը, մասնակցելով վազքին, նետից հագուստը, և դատավորներն այնուամենայնիվ մրցանակը նրան տվին, մերկությունը վավերացվեց հասարակական կարծիքով։ Իր՝ «Պետությունը» աշխատության մեջ Պլատոնը մի տեղ նկատում է, թե կար ժամանակ, յերբ հելլենները անվայել ու ծիծաղելի էին գտնում այն, ինչը դեռ մինչև այժմ էլ բարբարոսները համարում են այդպիսին, այսինքն նայել մերկ տղամարդկանց։ Մերկության պաշտամունքը չկա թե արխաիկ հունական և թե նույնիսկ վաղ-դասական հունական արվեստի մեջ (կրոնականի և կրոնա-քաղաքացիականի)։ Աստվածները ու աստվածուհիները և նույնիսկ հասարակ, բայց ականավոր մահկանացուները միշտ հագնված են. հագնված է Զևսը, հագնված

ված են Պարթենոնի գոտու վրա քանդակված ռազմիկները, վորոնք գնում են աստվածուհու վրա նոր թիկնոց ձգելու և այլն։

Մերկությունը տեղ չունի միջնադարի թե՛ ռոմանա-գոթական և թե բյուզանդական արվեստի մեջ (նույնպես կրոնականի)։ Քրիստոսը, Հովհաննես Մկրտիչը՝ բյուզանդական սրբապատկերների, մանրանկարների, խորաքանդակների մեջ հագնված են այնպես, ինչպես կայսրերն ու ազնվականները Ռավեննայում գտնվող սուրբ Վիտալլեյի մոզայիկաների[1] մեջ։ Հագնված են Քրիստոսը, սրբերը այն քանդակագործական ստեղծագործությունների մեջ, վորոնք զարդարում եյին արևմտյան միջնադարի ռոմանական և գոթական մայր յեկեղեցիները։ Նույնիսկ յերանելիները, վորոնց ամենից ավելի կպատշաճեր մերկությունը, իրապես հագընված են և կրում գլխազարդեր (որինակ՝ Բուրժում գտնվող մայր յեկեղեցու գլխավոր մուտքի թմբուկի վրա յեղած համապատասխան քանդակագործական կերտվածքները, վորոնցում պատկերված է ահեղ դատաստանը)։ Ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպություններին խիստ մոտենում են միապետականորեն սրված հասարակական կազմակերպությունները, վորտեղ, ինչպես և ֆեոդալական հասարակության մեջ, հաղթանակում է «սոցիալական հեռակայության պաթոսը», վորտեղ միապետ-կայսրի և հպատակների միջև գտնվում է մի ամբողջ անդունդ։ Այդ արվեստի մեջ նույնպես տեղ չունի մերկությունը։

Տղամարդու մերկությունը յերևան է գալիս և հաղթանակում՝ խիստ զարգացած քաղաքացիա-քաղաքական կուլտուրայով, պետական կազմակերպության հանրապետական իրավակարգով օժտված բուրժուա-դեմոկրատական հասարակությունների արվեստի մեջ միայն։

Այդ օրենքի վերաբերմամբ կան, այնուամենայնիվ, բացառություններ։

Նախ՝ Սպարտան է այդ։ Սպարտան ռազմա-արիստոկրատական պետություն եր, այլ վոչ բուրժուա-դեմոկրատական։ Նա առևտրով չեր զբաղվում։ Չկար հանրապետական կառավարաձև։ Բայց և այնպես սպարտական կյանքում իշխում եր մերկ մարմնի պաշտամունքը, և Սպարտայից այն զգալապես տարածվեց նաև Ատտի-

1 Խճանկարչություն։

կայի վրա։ Սպարտայում նույնիսկ օրիորդները մերկ եյին մասնակցում մրցություններին։ «Թենեյան Ապոլլոնը», դորիական արվեստի հուշարձանը, մերկ է։ Հաուզենշտայնը փորձեց վերացնել այդ հակասումն վերոհիշյալ սոցիոլոգիական օրենքի վերաբերմամբ այն նկատառումով, թե Սպարտան աղքատ յերկիր եր. դրա համար էլ պարզությունը պարտադիր եր նույնիսկ զինվորական ավագանու համար. «պակասում եր հագուստի ինտենսիվ կամ էքստենսիվ կուլտուրայի հնարավորությունը», — այստեղից էլ առաջացել եր մերկության պաշտամունքը։ Թվում է, թե հարկ չկա դիմելու այդպիսի փոքր ինչ մտածին բացատրության։ Սպարտայում զինվորական ավագանու տիրող դասակարգի սահմաններում իշխում եր անտարակուսելի հավասարություն (ինչպես աթենական բուրժուական դեմոկրատիայում կամ իտալական և նիդերլանդական առևտրական կոմմունաներում), իսկ մյուս կողմից, յուրաքանչյուր ռազմիկ-արիստոկրատ Սպարտայում ամենից առաջ անդամ եր ռազմական պետության, վորի մեջ նա իբրև անձնավորություն լուծվում եր առանց մնացորդի, այլ խոսքով՝ վոչ մեկուսացած և զատված անհատ, ինչպես ֆեոդալական և աբսոլյուտիստական հասարակական ֆորմացիաներում, այլ միայն անդամ, ճիշտ է, վոչ քաղաքացիական, այլ դրա փոխարեն զինվորական կոլլեկտիվի։ Այդպիսի պայմաններում, և նկատի առնելով ռազմական մարզանքի, ռազմական ֆիզկուլտուրայի անհրաժեշտությունը, արիստոկրատական Սպարտայում էլ բավականաչափ հող կար մերկ մարմնի պաշտամունքի համար կյանքում, հետևաբար և արվեստի մեջ։

Մի ուրիշ, սակայն այլ հատկության բացառություն կազմում է XVII դարու Հոլլանդիան։ Այստեղ չկա արիստոկրատիա։ Իշխում է քաղաքացիական հավասարություն։ Քաղաքական ձևը հանրապետական է։ Իրենց անկախության համար Իսպանիայի դեմ մղած կռվի մեջ հոլլանդական քաղքենիները հայտաբերեցին վոչ պակաս հերոսություն, քան հունական արհեստավորներն ու վաճառականները իրենց անկախության համար Պարսկաստանի դեմ մղած կռվում։ Այդ ազատագրական պատերազմի մասնակիցներն ու հերոսները հավերժացված են մի շարք խմբական պատկերներով։ «Հալ՚սը, Ռեմբրանդտը, Հովարտը, Ֆլինկը և այլք պատկերեցին իրենց ժողովրդի հերոսական դարը, վորտեղ խելացի, յե-

ռանդուն, ազնիվ գլուխները շնչում են ուժի և խղճի ազնվությամբ, վորտեղ արվեստագործը մերթ իր միջոցների առնական պարզությամբ, մերթ իր համոզմունքի անկեղծությամբ և զորությամբ կանգնում է իր հերոսների մակարդակի վրա» (Տեն. «Արվեստի փիլիսոփայությունը»)։ Յեվ, այնուամենայնիվ, նրանք բոլորը պատկերված են հագուստով։ Նրանք մարմնավորում են քաղաքացու, բայց հագնված քաղաքացու իդեալը։ «Հանրապետական բարքերի մեջ մի յերկրում, ուր ամեն մի կոշկակար և նավաշինարար կարող է հանկարծ դառնալ փոխ-ծովակալ, ամենքին հետաքրքրող անձնավորությունը քաղաքացին է, արյուն ու մարմին ունեցող մարդը, սակայն վոչ մերկացած կամ կիսամերկ, ինչպես հույնը, այլ իր սովորական հագուստով...» (Տեն)։ Զարմանալու վոչինչ չկա, վոր քաղաքացի-բուրժուայի իդեալը հոլլանդական արվեստի մեջ ծառանում է մեր առջև հագնված՝ «իր սովորական հագուստով», յերթե ուշադրության առնենք, վոր հոլլանդական բուրժուազիան, ինչպես անգլիական պուրիտաններըն[1], ինչպես ֆրանսիական հուգենոտները[2], հանուն կուտակման կապիտալիստական վոգու՝ ֆեոդալիզմի դեմ իր մղած ազատագրական կռիվը ավարտեց ասավածաշունչը ձեռքին, դաստիարակելով իրեն հին և նոր կտակարաններով։ Մարքսը իր «Բրյումերի 18-ը» գլխվածքում արդեն նշել է, թե անգլիական բուրժուազիան—իսկ այդ վերաբերում է և՛ հոլլանդականին — կատարեց իր հեղափոխությունը «հին կտակարանի», այլ վոչ անտիկ «դիմակով», իսկ Մ. Վեբերը իր հայտնի հոդվածում («Archiv für Socialwissenschaften»[3], հատ. XX, XXI) լուսաբանել է, թե ինչ խոշոր դեր խաղաց բողոքական կրոնը կապիտալիստական պսիխիկայի ձևավորման գործում։ Բողոքականությունը, առանձնապես կալվինականության խիստ ու դաժան ձևով, տոգորված եր ճգնավորությամբ և մերկության վերաբերյալ հարցում դեկավարվում եր հենց այն հայացքով, վորպիսին յերբեմն քրիստոնեական համայնքների անունից զարգացրել է Տերտուղիանոսը։

Այդպիսով ուրեմն նշված յերկու բացատրություններն ավելի շուտ «առերևութական են», եյապես չխախտելով այն որենքը՝

1 Մաքքաբեոններ։
2 Բողոքականներ։
3 «Արխիվ՝ սոցիալական գիտությունների համար»։

վորի համաձայն տղամարդու մերկ մարմինը հաղթանակում է քաղաքացիական հարաբերական հավասարության հիման վրա խիստ զարգացած քաղաքացիական ու քաղաքական կուլտուրա ունեցող բուրժուական հասարակությունների արվեստի մեջ։

Այդ որենքը արվեստի պատմության մեջ յերեք անգամ զբաղում է իր հաստատումը, V—IV դարերի բուրժուական Հունաստանում, XV դ. բուրժուական Ֆլորենցիայում, XVIII դ. հեղափոխա-բուրժուական Ֆրանսիայում։ Յեթե, Պլատոնի վկայությամբ, հելլեններըը յերկար ժամանակ «ծիծաղելի և անվայել» եյին համարում, յերբ տղամարդը մերկացնում է իր մարմինը, ապա VI — V — IV դարերում տղամարդու մերկ գեղեցիկ մարմինը արժանանում է համարյա կրոնական պաշտամունքի, վորն ակնառու կերպով ուրվագծում է Պլատոնը «Խարմիդ» յերկխոսության մեջ։ Սոկրատեսը, պլատոնյան յերկխոսությունների սովորական պրոտագոնիստը[1], զմայլանքով և նկարագրում Խարմիդի գեղեցկությունը, Խարմիդը, վորը գեղեցիկ՝ եր թվում վոչ միայն «հասունացած մարդկանց», այլև «փոքրահասակ յերեխաներին», վորոնք աքանչանում եյին նրանով, «վորպես աստվածության արձանով»։ Յերկխոսության մյուս գործող անձնավորությունը, համաձայնելով Սոկրատեսի հետ, շարունակում է՝ «Ի՛նչ առարկություն կարող է վերցնել Խարմիդի դեմքի գեղեցկությունը։ Իսկ յեթե նա մերկանար, ապա դեմքի գեղեցկությունը կնսեմանար, այնքան գեղեցիկ են նրա մարմնի ձևերը»։ Թերևս վոչինչ այնպես բնորոշ չե մերկ մարմնի այդ պաշտամունքի համար, ինչպես Հերոդոտի վկայությամբ հաստատված այն փաստը, թե Սիցիլիայի, հունական գաղութի, քաղաքներից մեկում պատանի վոճն աստվածացված եր իր գեղեցիկ մարմնի համար, և նրա մահվանից հետո կառուցեցին տաճարներ ու անում եյին զոհաբերություններ։ Մերկ մարմնի այդ պաշտամունքը թաքնված է Հունաստանի ժառանգ մարզական կուլտուրայի մեջ, մասնավորապես Ոլիմպիք, ուր արդեն 700 թվականից յերևան են գալիս աստվածների և բժիշկների արձաններով զարդարված դիմնազիաներ, վորոնցում 16-ից մինչև 18 տարեկան պատանիներն ամեն որ մարզեցնում եյին իրենց մարմինը ըմբշամարտային խաղերի համար։ Իսկ ֆիզկուլտուրայի

1 Կենտրոնական դեմքը։

դարդացումը կապված եր միանդամայն հարապնդիչ անհրաժեշտության հետ՝ ունենալու դիմացկուն ռազմական աշխարհազոր, որը կարողանար պաշտպանել առևտրական հանրապետությունը ոտարերկրյա արշավանքից և ծառայել իրրև սարսափ գաղութների համար, որոնց հաշվին ապրում եր մայր յերկիրը։ Հելլադայի ռազմական պատմության մեջ բոլոր հոչակավոր դորավարներն անցել են ըմբշամարտական դպրոցը, և չկար վոչ մի մտավորական, որ չմասնակցեր մարմնամարզական խաղերին ու կռիվներին (որինակ՝ Պիթագորասը, Յեվրիպիդեսը և այլք)։ Փիղիուլոուբան այդպիսով քաղաքացիական կարգապահության մի դպրոց եր։ Հաղթող-ըմբիշը կատարյալ քաղաքացու մարմնացումն եր։ Մերկ մարմնի պաշտամունքը հունական հուշարձանային արվեստի մեջ, այդպիսով, վոչ այլ ինչ եր, քան յերեխ ազատ, ուժեղ, ֆիզիկապես կատարյալ քաղաքացու (բուրժուա) իդեալի վորոշ արտահայտությունը։ Վորպես ակնառու ապացույց կարող է ծառայել Արիստոգիտոնի և Հարմոդիյի խումբը։ Յերկու մարտիկները, այդ յերկու իդեալական քաղաքացիներն ազատության և անկախության համար՝ իրենց քաղաքական, քաղաքացիական գործողությունը կատարում են մերկացած։ Յերկրորդ անգամ մերկ տղամարդու մարմինը տիրում և արվեստի մեջ յերկար ընդմիջումից հետո XV դարու Ֆլորենցիայում։ Ռոմանական և գոթական կրոնական արվեստը չեր ճանաչում մերկությունն։ XIV—XV դարերի Իտալիայում Քրիստոսը պատկերվում է մերկ՝ միայն խաչված դրությամբ։ XV դարում Դոնատելլոն ստեղծագործում եր իր մերկ տղամարդկանց արձանները — իր Դավթին՝ սուրը մի ձեռքում և պարտաճիկի քարը՝ մյուսում, իր քաղաքացիական սխրագործությունը հենց նոր կատարած պատանի-հերոս քաղաքացուն, որը հանգստանում է տարած հաղթանակի գիտակցությամբ։ XV դարում Սինյորելլին ստեղծագործում է իր վորմանկարները մերկ մարմինների պատկերումով («Պանի[1] դասախարակությունը»). առանձնապես իր «Հարությունը», վորտեղ բոլոր հարությունի առածները, հակառակ միջնադարյան տրադիցիայի, պատկերված են մերկ, այնպես վոր աղնվականին ու յեպիսկոպոսին չի կարելի տարբերել հասարակ մահկանացուից, մի ստեղծագործություն,

1 Անտառների հունական աստված։ Գ. Մ.

վորն արտահայտում եր քաղաքացիների հավասարության իսկական հայտարարությունը։ Յեվ պատահական չե, վոր մերկ կերպարանքների վերջին մեծ ստեղծագործիչն Իտալիայում՝ նրա վերջին մեծ քաղաքացի Միքել Անջելոն եր, վորը դատապարտված եր ապրելու մի դարաշրջանում, յերբ քաղաքական ազատությունն ու անկախությունը կործանվել եյին ոտարերկրյա սպրդակացնողների և սեփական բռնակալների կրկնակի հարվածից, և նա, վոր ստեղծագործեց իդեալական քաղաքացուն հանձին Դավթի, կերտից յուր «Գիշեր»-ը, դնելով այն՝ մի քարայրի մեջ, վորն արտահայտում եր ազատ քաղաքացիական կոմմունայի վերջին ազատ զավակի վողջ զայրույթն ու վողջ հուսահատությունը. «Քաղցր է լինձ քունը, բայց ավելի քաղցր է լինել քարից, քանի վոր չարիքն ու նշավակությունն են իշխում յերկրի վրա։ Զանգնելը, չլսելը՝ լինձ համար մեծ բախտավորություն է։ Մի զարթեցնի լինձ — դե խոսիր հուշիկ. non mi destar, deh parla basso»։

Յերրորդ անգամ մերկ տղամարդու մարմինը տիրում և արվեստի, մասնավորապես նկարչության մեջ Ֆրանսիայում, բուրժուական հեղափոխության ժամանակաշրջանում, Դավթի վրձինի տակ։ Յեթե Դավիթն իր քաղաքական, քաղաքացիական հերոսներին — որինակ Լեոնիդին — պատկերում է մերկ, ապա այդ վոչ նրա համար միայն, վոր նա՝ դասական հնության ընդհանուր հափշտակության որերին՝ ընդորինակում եր հունական քանդակագործական արձանները, այլև այն պատճառով, վոր նրա համար մերկությունը, ինչպես IV դարու հույնի, XV դարի իտալացու համար, սիմբոլ եր քաղաքացիական հավասարության և քաղաքական պաթոսի։ Դավիթը մերկ եր պատկերում վոչ միայն անտիկ հերոսներին, այլև Մեծ հեղափոխության գործիչներին։ Յեթե Մարատը վերարտադրված է մերկ, ապա այդ դեռ կարելի յեր բացատրել այն հանգամանքով, վոր նրան սպանեց Շարլոտտա Կորդեն, յերբ հիվանդ ժամանակ նա ընդունում եր լոգանք։ Սակայն Բարան ևս պատկերված է մերկ, թեպետ սպանված եր այլ պայմաններում։ Զափազանց բնորոշ է, վոր իր «Клятва в зале Jeu de Paume» (*Ազգային ժողովի պատգամավորների յերդումը*) հոչակավոր նկարը, վորտեղ պատգամավորները հագնված են, Դավիթը մտածում եր նախապես անտիկ վոգով, այսինքն, ինչպես ցույց է տալիս նկարի ուրվագիծը, պատգամավորներն այստեղ, գնդակա-

խաղի դահլիճում, պեռք և տային իրենց պատմական յերդումը վոչ թե հագուստով, այլ մերկացած։

Դավթի փառաբանած բուրժուա-քաղաքացին XIX դարում դարձավ բուրժուա-կապիտալիստ, շահույթ կուտակող։ Այդպիսի շըրջադարձության մեջ տեղ չուներ մերկ տղամարդու մարմնի պաշտամունքը, վորն սկզբնավորվել եր Հունաստանի ազատ առևտրական հանրապետություններում, կրկնվեց իտալական հանրապետական կոմմունաներում և նորից ծաղկեց հին իրավակարգի դեմ բուրժուազիայի մղած հեղափոխական տարիներին Ֆրանսիայում։ Միայն առանձին նկարիչներ խիզախեցին պատկերել մերկ տղամարդիկ (ինչպես Գերմանիայում՝ Մարեն), և նույնիսկ քանդակագործության մեջ այդ ճանապարհը բռնեցին քչերը միայն, ինչպես Ռոդենը։

Այդ շահագործչական բուրժուական հասարակության մեջ, վորտեղ նախկին «քաղաքացիների» բոլոր մտադրությունները հանգում եյին շահույթ կորզելուն և հավելման, կազմվում եր, այնուամենայնիվ, նոր հասարակական կոլլեկտիվ— պրոլետարիատը, բուրժուազիայի հաջորդն ու գերեզմանափորը։ Նրա հետ մեկտեղ կրկին վերածնվեց և՛ մերկության հին պաշտամունքը։ Ինչպես դեռ XVII դարում պճրանքով հագնված ազնվականական, յեկեղեցական ու միապետական աշխարհի միջև վայրում եյին Տինտորետտոի և Վելասկեսի («Վուլկանի դարբնոցը») պրոլետարների մերկ մարմինները, այնպես էլ XIX դարում ֆրակ, սերթուկ ու պենջակ հագած բուրժուաների և մտավորականների միջև ծառացան հզոր մերկությամբ բելգիացի Մենյեյի բանվորներն ու գյուղացիները։ Ինչպես յերբեմն IV դ. Հունաստանում, XV դ. Իտալիայում, հեղափոխական դարաշրջանի Ֆրանսիայում մերկությունը (տղամարդու) հնչում եր վորպես քաղաքացիների հավասարության և քաղաքական ազատության հայտարարություն, այնպես էլ Մենյեյի մերկ աշխատավորներն իրենց հետ բերին համբավ նոր հասարակության մասին, վորտեղ հավասարությունն ու ազատությունը այս անգամ լինելու յեն արդեն իսկական։

Այլ սոցիալական իմաստ ուներ արվեստի մեջ կանացի մերկությունը։ Ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպության մեջ տեղ չունի կանացի մերկ մարմինը։ Յեգիպտական աստվածուհիները և փարավոնների ու ֆեոդալների կանայք այնպես թե այնպես հագնված են, ինչպես հագնված են հունական աստվածուհիները — Նիկեն Դելոս կղզուց, Ֆիդիասի Աթենաս Պրոմախոսը[1] և այլն, ինչպես հագնված են բյուզանդական ու ռոմանո-գոթական արվեստի մեջ մադոննան և սուրբ կանայք։

Մերկ կանացի մարմինը մտնում է արվեստի մեջ, ինչպես և տղամարդունը, միայն բուրժուական հասարակություններում, սակայն այլ սոցիալական հիման վրա, քան տղամարդունը։ Հունական արվեստի մեջ մերկ կինը յերևան է գալիս IV դարուց, յերբ հելլենական կյանքը կենում եր վոչ միայն քաղաքացիական-նության, այլև հեդոնիզմի նշանի տակ, գնալով ավելի վճռականորեն եր հաղթանակում այդ վերջին սկզբունքը։ Գնալով ավելի բարձրաձայն եր լսվում վայելքի կոչը։ Հետերան[2] դառնում եր հասարակության թագուհին։ Դելֆյան սրբավայրում Աֆրոդիտայի արձանի կողքին դրված եր կուրտիզանուհի Ֆրինայի արձանը։ Վեներան դառնում է հունական պլաստիկայի և նկարչության սովորական սյուժետը։ Պրաքսիտելը հռչակված եր իր Աֆրոդիտաներով, վորոնց վերարտադրության համար վորոշ կեցվածքով նստում եր իր սիրուհի Կրատինան։ Նկարիչ Ապելլեսը հավերժացնում է նկարի մեջ, թե ինչպես Ֆրինա-Աֆրոդիտան դուրս է գալիս ծովի ալիքներից։ Ուշ-հունական պլաստիկայի ամենասիրված թեմաներից մեկն եր՝ «Խնդացող պոռնիկը» և «վողբացող մատրոնա»-ն[3] — վայելքի սկզբունքի հաղթանակն ընտանեկանության սկզբունքի վերաբերմամբ։

Յերկրորդ անգամ կանացի մերկ մարմինը մտնում է արվեստի մեջ, հաղթանակելով, XV—XVI դարերի Իտալիայում։ Հետերան հաղթում է և վոչ միայն կնոջը, այլև սուրբ կնոջը։ Կուրտիզանուհին դրավում է, ինչպես IV—III դարերի Հունաստանում, կենսաբանական տեղ հասարակայնության մեջ։ Առանձնապես վենետիկը — վայելքի այդ քաղաքը — յեռում-գոռում է նրանցով։ Յեվ այդտեղ, այդ քաղաքում, վորտեղ բուրժուական հասարակության հեդոնիզմն ստացել եր ամենաակնառու արտահայտությունը և իր

---

1 Առաջամարտիկ։
2 Հասարակաց կին (Հին-Հունաստանում)։ Գ. Մ.
3 Պատվավոր կին։

ամենասխատեմատիկ կերառուեն, Ջորջոնեն ու Տիցիանը նկարում են իրենց վենեերանները — պեյզաժի կամ գորգի ֆոնի վրա փարթամ մերկ կանացի մարմիններ, վորոնք կանչում են դեպի վայելքը, մարմնավորում վայելքի իդեան։

Յերբորդ անգամ մերկ կանացի մարմինը հաղթանակելով՝ սիրում և XIX դ. բուրժուական յեվրոպական հասարակութեյունների արվեստի մեջ։ Հենց վոր բուրժուազիան հաստատեց իր տիրապետութեյունը, նկարների յուցահանդեսները վերածվեցին մերկ կանացի մարմնի յուցահանդեսների, սկսած Ենգրի՝ «Թյուրքական բաղանիք»-ից, «Հարճ»-ից և «Աղբյուր»-ից մինչև Սեզաննի, Մեյդերբախի, Ռենուարի «Լողացողները»-ը և, վերջապես, մինչև Ժիլյեյի «Լեսբոս»-ը։ Բայց ահագին տարբերութեյուն կա Պրաքսիտելի ու մյուսների անտիկ վենեերանների և Ջորջոնեի ու Տիցիանի իտալական վենեերանների միջև՝ մի կողմից, և XIX դ. բուրժուական հասարակութեյան ու բուրժուական արվեստագործների «վենեերաների»՝ մյուս կողմից. այնտեղ իրապես հանգիստ-դասական, «արիստոկրատական» ձևեր, այստեղ՝ գռեհիկ, «պլեբեյական» մարմիններ նորելուկ-հարուստների ճաշակով, հարուստների, վորոնք իրենց կյանքն անց եյին կացրել դրասենյակում կամ բորսայում դրամական շահերի անցուդարձի մեջ և վորոնք կանացի մերկ մարմնի մեջ գնահատում են խանութպանների էսթետիկայի տեսակետից։ Մերկ կանացի մարմնի այդ գռեհիկ աստվածացման կողքին մակաճում է, այնուամենայնիվ, XIX դ. յեվրոպական նկարչութեյան մեջ սարսափի զգացմունքը հանդեպ կանացի մերկութեյան, վորը վեր է ածվում հաչս մի քանի արվեստագործների, ինչպես Ռոպսը, Շտուկը, «հանցանքի» մարմնավորման, տղամարդուն սարկացնող և կործանող չար դևի (տես. մեր գիրքը. «Поэзия кошмаров и ужаса»)[1], վորպեսզի անկումային բուրժուազիայի վերասերմամբ մատնոգված իտալական ֆուտուրիստ-արվեստագործների մանիֆեստներում՝ հանուն նրա (բուրժուազիայի, Գ. Մ.) ֆաշիստական դահակալմանը յերկրի վրա՝ կարելի լինի հասցնել սկզբունքային հրաժարմանը կանացի մերկութեյան (ню) պատկերումից, մերկութեյան, վորը թուլացնում եր բուրժուազիային և խանգարում նրան կենտրոնանալու իր իմպերիալիստական միսիայի վրա, վորը պահանջում և նրանից ֆիզիքական առողջութեյուն և պինդ նյարդեր։

[1] «Մրճավանջների ու սարսափի պոեզիան»։

Այսպես ուրեմն, ամփոփելով՝ պետք է ասել, վոր ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպութեյուններում արվեստը չի ճանաչում վոչ տղամարդու, վոչ կանացի մերկութեյուն։ Մերկ մարմինը սիրում է միայն բուրժուական հասարակութեյունների արվեստի մեջ, ըստ վորում տղամարդու մերկ մարմինը այնտեղ, ուր բուրժուազիան համակված է քաղաքացիական քաղաքական պաթոսով, վորպես սիմբոլ քաղաքացիական հավասարութեյան և քաղաքական ազատութեյան, իսկ այնտեղ, ուր բուրժուազիան քաղաքացիական արիութեյան իդեայից անցնում է հեդոնիզմի սկըզբունքին, տղամարդու մերկ մարմինն իր տեղը զիջում է կանացի մերկութեյանը։

XV

ՊԱՏԿԵՐԻ ԺԱՆՐԸ

յն հասարակական ֆորմացիաներում, վորտեղ արվեստը հանդիսանում է կրոնական աշխարհըմբռնման արտահայտություններից մեկը և դրա հետ միասին կրոնական պաշտամունքի բաղկացուցիչ մասը, պատկերանկարչությունը զոյություն ունի միայն սաղմնային ձևով։ Այդպիսի հասարակություններում արվեստի մեջ՝ խոսքը վերաբերելիս լինի ասիա-արքայի թե հանդուցյալի պատկերմանը, վոչ այնտեղ, վոչ այստեղ չի պահանջվում պատկերումի անպայման նմանություն պատկերվողին, քանի վոր թե՛ մեկ և թե մյուս պատկերումն ունի առավելապես սիմբոլիկ նշանակություն։ Այդպես եր իրերի դրությունը հին ֆեոդալական Յեգիպտոսի, արխաիկ ֆեոդալական Հունաստանի արվեստի մեջ։ Միայն բուրժուական հասարակական ֆորմացիաներում, վորտեղ անհատականությունն ու ռեալիզմը, յերևան են գալիս պատկերաքանդակագործությունը և պատկերանկարչությունը այդ բառի նեղ իմաստով։ Պատկերի ժանրի համար խիստ բարենպաստ հող եր ներկայացնում նաև արքունի, միապետական կուլտուրան։

Յեգիպտական արվեստի մեջ պատկերը զոյություն ունի միայն սաղմնային ձևով։ Արվեստագործները, վորոնք կերտում եյին փարավոնների արձանները տաճարների համար, նրանցով արտահայտում եյին առավելապես արքայի աստվածային վսեմության իդեան։ Այդ սահմաններում արվեստագործներից վոմանք ավելի, մյուսները պակաս չափով ձգտում եյին, հասկանալի յե, դրա հետ միասին նաև մոտավորապես ճիշտ վերարտադրել հատկապես տվյալ փարավոնի դիմագծերն ու արտաքին կերպարանքը (որինակ տես դասակարգային կռվի և դասակարգային ասսիմիլյացիայի վերաբերյալ գլխում), բայց և այնպես այդ արձանները, նույնիսկ ամենառեալիստականները, չեյին հանդիսանում և չպետք և լինեյին լուսանկարներ։ Յերբ արվեստագործը կերտում և նկարում եր փարավոնի կամ ֆեոդալի հոգու յերկնավանակի պատկերը դամբարանարանի համար, նա, թվում ե, թե պետք և ձգտեր կարելություն չափ ամենամեծ ճշտությամբ վերարտադրել հանգուցյալի դեմքն ու պատկերը, վորպեսզի նրա գեղարվեստական կամ հուշարձանային պատկերումն կարողանար փոխարինել մումիային այն դեպքում, յերթե վերջինս վորևե պատճառով քայքայվեր, բայց այդ պաշտամունքային պատկերումների մեջ ևս պատկերի նմանությունը լոկ հարաբերական ե։

Մի ևնույն յերևույթը կրկնվում և արխաիկ հունական արվեստի մեջ։ Աստվածների ու հերոսների կերպարանքները վերարտադրվում են իրենց սիմբոլիկ վերացականությամբ, առանց ակնարկելու, թե դա անհատականացված ե։ Չկա ձգտումն դեպի պատկերանկարչության նաև կապիտալիզմին անցնելու դարաշրջանի հունական արվեստի մեջ։ Հարմոդեյի և Արիստոգիտոնի արձանը, Կրիտիյի և Նեսիոտի արտադրանքը, վոր դրված և Աթենքի հրապարակում 478 թվին, պատկերում ե, իհարկե, վոչ թե պատմական սիրանատպանների իրենց պատկերի նմանությամբ, այլ իդեալականացված քաղաքացիների սիմբոլիկ կերպարանքները։ Պատկերի նմանություն չկա, ինչպես նաև հայի յեղիպտական պատկերումների մեջ, մեռածներին խիստ բնական և առորյա դիրքերով պատկերած նույնիսկ դամբանային բարձրաքանդակներում։ «Այնտեղ մենք տեսնում ենք վորմախորշից, կարծես պատուհանից, իր կնոջը նայող ամուսնուն, այնտեղ կանգնած են հայրն ու մայրը իրենց վորդու հետ մեջտեղ և նայում միմյանց անխոցելի բնականությամբ։ Այդտեղ յերկու հոգի ձեռք են պարզում միմյանց։ Այնտեղ՝ մահճում հանգչող հայրը թվում և իր ընտանիքի հետ խոսելիս» (Գյոթե)։ Այնուամենայնիվ այստեղ ևս, վորտեղ, թվում եր, թե պատկերի նմանությունը հանդիսանում և ստիպմունք, իրապես այդ չկա (նույնիսկ դեռ IV դարում)։ «Մարդիկ թվում են մեզ իրենց տոհմի իդեալական ներկայացուցիչներ» (Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։ Միայն

բուրժուական կուլտուրայի բարձրության վրա՝ իր ռևալիստական և անհատապաշտական միտումներով՝ պատկերը հաղթանակում է, պատկերը քանդակագործության և նկարչության մեջ ներկայացնում է արդեն անկախ ժանր, յերևան են գալիս արվեստագործ-մասնագետներ այդ ժանրի մեջ, ինչպես Լիզիպպը, Ապելլեսը և այլք. Լիզիպպի «Սոկրատեսը», Կեֆիսոդոտի «Մենանդրը», Պոլիկլետի «Դեմոսթենեսը» — ահա այդ նոր ժանրի մեզ հասած մի շարք նմուշները:

Պատկերանկարչության զարգացման գործում բուրժուական կուլտուրայի բնորոշ առանձնահատկությունների կողքին այստեղ՝ Հունաստանում, ինչպես հետո XVI—XVII դարերի Յեվրոպայում, դեր խաղաց բուրժուական տնտեսության կարիքներից ծնունդ առած միապետական իշխանությունը: Ալեքսանդր Մեծը, անտիկ իմպերիալիզմի իդեալ այդ առաջին կրողը, դեպ իր արքունիքը դրավեց արվեստագործներ և պատվեր տալով նրանց վերարտադրել իր պատկերը: Նա հրատարակեց եդիկտ (հրովարտակ, հրամանագիր), որի շնորհիվ նրան կերտվածքով պատկերելու իրավունք ուներ միայն Լիզիպպը, ներկերով՝ միայն Ապելլեսը, քարի վրա՝ միայն Պիրգոտելը[1]:

Ինչպես ֆեոդալական Հունաստանի արխաիկ արվեստի մեջ տեղ չուներ պատկերը վորպես վորոշ ձև ու վորոշ ժանր, այնպես էլ բացակայում է նա վոչ միայն ռոմանական, այլև գոթական դարաշրջանի կրոնական արվեստի մեջ, թեպետ վերջինումս արդեն նշված և տիպերի անհատականացման միտումն (որինակ՝ իմաստուն և հիմար կույսերի արձանները): Պատկերը, վորպես մարդուն նմանող վերարտադրություն, յերևան է գալիս միայն առևտրական կապիտալիզմի դարաշրջանի արվեստի մեջ, Վերածնության արվեստի մեջ: Սակայն այստեղ ևս պատկերն սկզբում դեռ չունի վորպես առանձին ժանր, այլ միայն վորպես կրոնական նկարի տարր: Կվատրոչենտոյի իտալական արվեստը հարուստ է նման որինակներով. «Փիլիպպո Լիպպին Պրատոյի մայր յեկեղեցու մատուռում՝ իր վորմանկարների մեջ վերարտադրեց ի դեմս կաքավող Սալոմեյի յուր սիրուհուն՝ Լուկրեցիա Բուտիին, իսկ սուրբ Ստեփանոսի մահվան վոզբի տեսարանում

[1] Աշտարականման:

նկարիչ և անհատական պատկերի կողքին իր ոգնականի, ինչպես նաև Կարլ Մեդիչիի մայր յեկեղեցու ավագ քահանայի պատկերները: Բենոցցո Գոցցոլին Պեզայի Campo santo-ում «Սավայի թագուհին[1] Սողոմոնի առջև» վորմանկարի մեջ պատկերել է իրեն, փիլիսոփա Մարսիլյո Ֆիչինոյին և շատ ուրիշ հայտնի անձնավորություններ: Մի ամբողջ պատկերասրահ են կազմում Դիրլյանդայոյի վորմանկարները Ս. Մարիա Նովելլայում և Մեդիչիի պալատի Բենոցցո Գոցցոլի վորմանկարները Ֆլորենցիայում» (Ռ. Զայչիկ. «Իտալական Վերածնության մարտիկն ու արվեստը»): Այդ միևնույն յերևույթը գոյություն ունի քանդակագործության բնագավառում: Դոնատելլոյի բիբլիական անձերի քանդակագործական կերտվածքները—նրա Zuccone (դդում) կոչված Դավիթը, նրա Յերեմիան և Հովհաննես Մկրտիչը Campanile-ի վրա Ֆլորենցիայում—ներկայացնում են վոչ այլ ինչ, բայց յեթե պանագան Ֆլորենտացիներից արատանկարված պատկերներ: Պատկերը, սակայն, աստիճանաբար ազատվում է կրոնական ժանրի շղթաներից և դառնում անկախ: Յեվ ինչպես Հունաստանում պատկերի զատման ու հաստատման գործում նշանակալի դեր խաղաց միապետական իշխանությունը, այնպես էլ այդ յերևույթը կրկնվեց Վերածնության դարաշրջանի Իտալիայում: Լեոնարդո դա Վինչին Միլանի հերցոգ Լոդովիկո Մորոյի հանձնարարությամբ կերտում է Սֆորցայի ձիարձանը և նկարում հերցոգին մոտիկ անձերի պատկերները, ինչպես վոր նա պիտի նկարեր Մանտուանյան հերցոգուհու պատկերները և այլն: Ռաֆայելը նկարում է Հուլիոս II պապի պատկերը, Տիցիանը՝ կարլ V-ի պատկերը և այլն:

Պատկերանկարչությունը իր ամենաարձր զարգացմանը հասավ XVII դ. Հոլլանդիայում բուրժուական կուլտուրայի ել ավելի

[1] Թագուհին մի յերկրի, վորն ըստ յենթադրության դոնվել է հարավային Արաբիայում և միշտ կառավարվել կին միապետներով: Ցերը Սողոմոնի հետ նավատորմը մուտք գործեց հարավային Արաբիայի նավահանգիստները, Սավեև կամ Սաբեև թագուհին, լսած լինելով հրեական թագավորի անսովոր իմաստության մասին, վճռեց անձամբ համոզվել լսածների մեջ, դրա համար ել ուղևորվեց դեպի Սողոմոնի մայրաքաղաքը, վորտեղից վերադարձավ մեծագին ընծաներով: Հաբեշական ավանդությամբ նա Սողոմոնից ծնեց Մենելիքին, վորը և դարձավ հաբեշական թագավորների տոհմադիտը:

Գ. Մ.

բարձր զարգացման մակարդակի վրա, քան թե այդ տեղի ուներ XV դ. Իտալիայում։ Յուրաքանչյուր հոլլանդական քաղքենի ուզում էր ունենալ իր, կնոջ, յերեխաների և ազգականների պատկերը։ Արվեստագործը փոխարինում էր դեռ գոյություն չունեցած լուսանկարչին... «Անասելի քանակությամբ պատկեր էր նկարված Հոլլանդիայում (1600—1630 թ. թ. ժամանակաշրջանում)։ Ամստերդամի թանգարանում ներկայացված են բոլոր կոչումները—ծովակալ և վաճառական, քահանա և գիտնական, խորհրդական և նավատեր» (Мутер. «История живописи»)[1]։ Անհատական պատկերների կողքին այստեղ մեծ ընդունելություն ուներ իրրև ինչ-որ առանձնահատուկ հոլլանդական բան, խմբային պատկերները. ընտանեկան, վորտեղ նկարված են ծնողները, յերեխաները, նույնիսկ սպասավորը, կամ այնպիսիք, վորոնք ներկայացնում են՝ արշավանքի դուրս գալու կամ հանդիսավոր ճաշկերույթի նստած հրացանակիրների ընկերությունը, համքարությունների վարչության նիստը, որինակ մահուդագործների կամ բարեգործական ընկերությունների, կամ, վերջապես, ուսանողների ներկայությամբ պրոֆեսորի ձեռքով կատարվող դիահատումը և անդամահատումը։ Այդպիսի խմբական պատկերներ նկարում էին՝ թե Հալ'սը, թե Ռեմբրանդտը։ Վերջապես այստեղ՝ Հոլլանդիայում, անհատապաշտական կուլտուրայի յերկրում, հայտնվում են նաև առաջին ինքնապատկերները (XV դ. Իտալիայում համաձայն դեռ միայն վորպես կրոնական կոմպոզիցիայի տարրեր)։ բավական և նշել Ռեմբրանդտի ինքնապատկերը։ XVII դարի ծնացած յեվրոպական յերկրներում կապիտալիզմի զարգացումը պահանջում էր պետության կազմակերպումն բացարձակ միապետության ձևով, և, ինչպես յերբեմն հունական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, այնուհետև XV—XVI դարու Իտալիայում, այնպես էլ XVII դ. Իսպանիայում և Ֆրանսիայում պատկերը վավերացնում է իր գոյությունը արքունի պատկերասրահների ձևով — Իսպանիայում, վորտեղ ստեղծագործում է Վելասկեսը, և Ֆրանսիայում, վորտեղ սպասարկում էին Լյուդովիկոս XIV-ի պալատին Ռիգոն Լարժիլյերը, Կոյզվոն և այլք։ Սկսած XVIII դարից, Յեվրոպայում բուրժուական հասարակության զարգացման համեմատ էլ պատկերանկարչությունը դրավեց հաստատուն տեղ բոլոր յերկրների արվեստի մեջ, հարմարվելով հենց նույն անհատական և ընտանեկան պահանջներին, վորոնք արդեն նշմարվել էին XVII դարու հոլլանդական հասարակության մեջ, ըստ վորում՝ համաձայն հենց պատկերի թեմատիկայի զարգացման ընթացքի՝ կարելի յե տեսնել, թե ինչպես հասարակության ընդերքում տեղի յեր ունենում դասակարգերի փոխարինումն — XVIII դ. անգլիական արվեստագործների՝ Ռեյնոլդսի, Գենսբորոյի և մյուսների արիստոկրատական պատկերներից մինչև Սերջենտի ստեղծագործած ամերիկյան ու յեվրոպական միլլիոնատերերի պատկերները, Լևիցկու, Կիպրենսկու, Տրոպինինի և մյուսների ռուսական ազնվականական պատկերներից, դեպի պերեդվիժնիկների նկարած մտավորականության ներկայացուցիչների՝ գրողների, կոմպոզիտորների և այլն պատկերները, և մինչև XIX դ. վերջերի ու XX-ի սկզբի ռուս արվեստագործների ստեղծագործած կապիտալիստական ավազանու պատկերները։

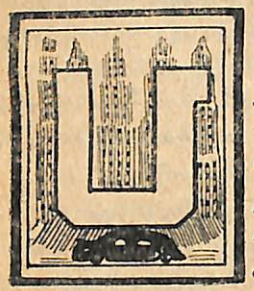
Մինչդեռ անցյալի հունական, իտալական, հոլլանդական պատկերի մեջ արվեստագործը ձգտում էր տալ պատկերման նմանությունը պատկերվողին, XIX դ. վերջի պատկերանկարչության մեջ տեղի յե ունենում պատկերի ձևի ավելի ու ավելի այլանդակման պրոցես։ Արդեն արվեստագործ-իմպրեսիոնիստը տալիս է վոչ թե ամբողջ դեմքը, այլ միայն նրա ամենաբնորոշ մասը—ճակատը, աչքերը, ինացած բոլորը թողնելով անմշակ (Կարյերի պատկերները, Ռոդենի «Բալ'զակը»)։ Կուբիստները մարդու դեմքը տարրալուծում են յերկրաչափական գծերի, վորոնք փչացնում են նատուրալիստական ամեն նմանություն։ Ֆուտուրիստները, եքսպրեսիոնիստները շարունակում են նրանց աշխատանքը մարդկային դեմքի այլանդակման վերաբերմամբ, դեմքի, վորից ինում են մասնիկներ միայն (Ռուսսոլո. ինքնապատկեր)։ Կապիտալիզմի բարձր զարգացման դարաշրջանում օբյեկտիվ նմանությունը պատկերանկարչության մեջ այդպես է իր տեղը զիջում արվեստագործի անհատական քմահաճությանը և մարդկային դեմքի աղավաղմանը։

---

1 Մուտեր. «Նկարչության պատմությունը»։

XVI

ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՅԵՎ ԿԵՆՑԱՂԱՅԻՆ ԺԱՆՐԸ



արդու և ասածու առանձին կերպարանքների պատկերման կողքին արվեստի մեջ վաղ սկսեցին յերևան գալ այս կամ այն յերևույթներն արտահայտող բազմակերպարան պատկերումները։ Ֆեոդալա-քրմական հասարակական կազմակերպությունների արվեստի մեջ այդ բազմակերպարան պատկերումներն ունեին առավելապես կրոնա-ծիսական իմաստ, քանի վոր արվեստը նման հասարակական կազմակերպությունների մեջ ամենասերտ կերպով կապված է կրոնի հետ, պաշտամունքի հետ։ Այդպես, յեգիպտական արվեստի մեջ դրան են վերաբերում, օրինակ, թագավորի կամ քրմերի կառարած աստվածպաշտության տեսարանների պատկերումները, կամ սարկոֆագի մեջ (քարատապանում) հանդերձյալ աշխարհում կաքավող կանանց ռիթմական պարի ներքո հոգեվարքայի — ճանապարհորդության պատկերումները կամ մեռածի, նրա յերկնմանակի վերաբերմամբ դաժի պատկերումները, վորոնք զարդարում են «ննջեցյալների գիրքը» և այլն։ Կրետե-միկենյան արվեստի մեջ դրան են վերաբերում կրոնական արարողության տեսարանների պատկերումները մատանի-դրոշմների վրա, տեսարանները, վորոնց մասնակցում են միայն կանայք, կամ պալատական վորմանկարները Կնոսոսում[1], վորոնք վերարտադրում

1 Կնոսոս Κνωζζος կամ Κνωζος, հռոմայեցների մոտ՝ Cnossus — ավերակներ Ներկայիս Մակրոտիխի մոտ), — հին քաղաք և Կրետե կղզում, հյուսիսային ափին՝ ծովից 4 կիլոմետր հեռու, հնում յերկու նավահանգստով։ Մինչ-պատ-

են լարախաղացների (կանանց) ծիսական վոստյունները նվիրական յեզան վրայով։ Նման բազմակերպարան կրոնական բովանդակությամբ պատկերումներ կան նույնիսկ չքացող ֆեոդալիզմի հունական արվեստի մեջ, օրինակ, աղջկերանց ու ռազմիկների թափորի ձևով, վորոնք գնում են Պարթենոնի առաջակողմում գտնվող Աթենասին նոր զգեստով ծածկելու։ Ռոմանական և գոթական միջնադարի արվեստը կրկնում է այդ յերևույթը, պատկերելով քրիստոնեական լեգենդայի և դավանաբանության մոտիվները (ահեղ դատաստանը մայր յեկեղեցու վրա Բուրժում, Ջոտտոյի վորմանկարները և այլն)։ Նման յերևույթ հետո նորից կրկնվում է արտոլյուտիստական տիպի հասարակական կազմակերպությունների մեջ, լինի այդ Ռենեսանսի դարաշրջանի պատկերությունը (Ռաֆաելի վորմանկարները, վորոնք փառաբանում են յեկեղեցու հզորությունը՝ նրա պատմությունից վերցրած մի շարք միջադեպերով. Միքել Անջելոյի՝ աշխարհի ստեղծագործության և առաջին մարդկանց վերաբերյալ վորմանկարները Սիքստինյան փոքրիկ աղոթարանում և այլն), կամ յեկեղեցու հետ սերտ դաշն կնքած XVI դ. իսպանական ինքնակալությունը (Գրեկոյի, Զուրբարանի, Մուրիլյոյի կրոնական նկարները), կամ և՝ XIX դ. սահմանադրական ռուսական ինքնակալությունը, վորը պատմական ժանրի կողքին արհեստականորեն մշակում եր կրոնականը (Յեգորով, Շերուն)։

Վորչափով ֆեոդալա-քրմական և արտոլյուտիստական հասարակությունները վեր են ածվում բուրժուականի, այդչափով էլ կրոնական ժանրը աստիճանաբար վեր և ածվում կենցաղականի, դառնում կրոնա-կենցաղային՝ բուրժուական կուլտուրայի զարգացման բարձր աստիճանի վրա իր տեղը զուտ կենցաղին զիջելու համար։

IV դ. հունական արվեստի մեջ արվեստագործների թեմատիկան դեռ ևս կրոնա-դիցաբանական է, բայց կրոնա-դիցաբանական այս ժանրը առիթ է միայն վերարտադրելու տեսարաններ մարդկանց կյանքից (օրինակ՝ դասական ժամանակաշրջանի վորմանկարների մեջ — Վորիեոսը, Եվրիպիկան ու Հերմեսը և այլն)։ Ե՛լ

մական ժամանակներում Միկոս թագավորի գլխավոր քաղաքն եր գտնվում Դեռալա լաբիրինթոսը, ուր արգելափակված եր Մինոսավրոսը։ Կրետական Զևսի պաշտամունքի կենտրոնը։ Գ. Մ.

ավելի ակնառու ձևով և տեղի ունենում կրոնական տեսարանի վերածումն կենցաղականի վերածնության իտալական, նիդերլանդական և գերմանական արվեստի մեջ։ Գիբլյանդայոյի վոսմանկարները Ֆլորենցիայի ս. Մարիա Նովելլա յեկեղեցում, չնայած կրոնական սյուժետին, ներկայացնում են իսկական կենցաղ։ Հովհաննի ծնունդը պատկերող նկարի մեջ ցուցադրված է ֆլորենտյան սենյակը։ Մայրը մահճակալի վրա տեղից փոքր ինչ բարձրացել է յերեք տիկիններին ընդառաջ, վորոնք յեկել են նրան տեսության և շնորհավորելու։ Աղախինը լողացնում է նորածնին։ Խորքում մյուսը բերում է մատուցարանը ուտելիքներով։ Այցելող կանանց հետքից մտնում է սենյակը մի աղախին ևս մրգի դամբյուղը ըլլին։ Կենցաղային տեսարաններ են եյապես նաև Նիդերլանդացի Մեմլինգի՝ սուրբ Ուրսուլայի վերաբերյալ կտավները և Դյուրերի գրավյուրան, վորը պատկերում է սուրբ ընտանիքը գերմանական արհեստավորի ընտանիքի ձևով։ Կենցաղային թեքումն ունեն նաև կրոնական նկարները XVII դ. Հոլլանդիայում, ինչչափով վոր այդ թեմատիկան այնտեղ պահպանվել է Ռեմբրանդտի ստեղծագործության մեջ։ Այդ նկարներից մի քանիսն արվեստագործը նկարել եր հատկապես իր ընտանեկան կյանքում տեղի ունեցած այս կամ այն դեպքի կապակցությամբ («Ավետումն» — այն առթիվ, վոր նրա կինը՝ Սասկիան ղգացել եր իր հղությունը, «Աբրահամի զոհաբերությունը» — վորդու մահվան դիպվածով)։ Կրոնական տեսարանի հենց այդորինակ վերածումն կենցաղականի (պատմա-կենցաղականի կամ աղգագրա-կենցաղականի) տեղի յե ունենում XIX դ. յերկրորդ կեսի ռուսական արվեստի մեջ Դեյի վրձինի տակ («Խորհրդավոր ընթրիքը», «Ի՞նչ է ճշմարտությունը», հետո Պոլենովի («Գեննեսարեթի լճի վրա», «Քրիստոսը վարդապետների առջև» և այլն)։ Ակադեմիան, յենթարկվելով «ժամանակի վոգուն», սկզբում չեր առարկում կրոնական սյուժետների այդ տեսակ «սրբապղծման», «կենցաղային նկարչության էֆֆեկտների կիրառման հետ» նրանց այդպիսի մոտեցման դեմ, ինչպես ասված է Ակադեմիայի հայտարարության մեջ՝ իր թանգարանի համար Դեյի «Խորհրդավոր ընթրիքը» ձեռք բերելու առթիվ, սակայն ամբողջ պահպանողական մամուլը «Московские Ведомости» թերթի գլխավորությամբ վճռականապես դիմվեց այդորինակ սրբապղծության դեմ, անթույլատրելի համարելով «կրոնական սյուժետների իջեցումը մինչև ժանրի աստիճանը»։

Այն հասարակություններում, ուր տեղի յե ունենում բուրժուական տնտեսության և բուրժուական կուլտուրայի զարգացման պրոցեսը, բայց ուր արիստոկրատիան տակավին խաղում է նշանակալի դեր, կրոնական ժանրի կողքին տեղ է գրավում հանճարեղ դիցաբանականը, վորը փոխարինում է այստեղ կենցաղային ժանրին, կամ ավելի ճիշտ՝ արտահայտում արիստոկրատացրած տերմինոլոգիայով և դիցաբանական ձևի պատկերավորմամբ արվեստի զարգացման ժանրային կենցաղային միտումն։ Դեռ նշանակալի չափով այդպիսի արիստոկրատական հասարակություն եր XVII դ. Ֆլամանդական հասարակությունը (տարբեր՝ հոլլանդականից), և դրա համար էլ այստեղ բուրժուական կենցաղի կողքին Խորդանսի վոճի մեջ տեղ է գրավում դիցաբանական ժանրը Ռուբենսի ստեղծագործության մեջ, մի արվեստագործ, վորը նկարել է շատ այդորինակ նկարներ՝ սիրային կամ բաքոսային բովանդակությամբ։ XVIII դ. ֆրանսիական հասարակությունը հիշեցնում եր XVII դ. ֆլամանդական հասարակությունը նրանով, վոր այստեղ արիստոկրատիան դեռ ևս խաղում եր եյական դեր, և դրա համար էլ այստեղ նկարչության մեջ վերթամարեն ծաղկում է դիցաբանական ժանրը գլխավորապես նրբակիրթ-սիրային ձևով, վորը դիցաբանական անուններով զարկում է արիստոկրատական դասակարգի նրբակիրթ կենցաղը։ «Զեփյուռը փախցնում է Պսիխեային Ամուրի դղյակը. վերտումնը դայթակղեցնում է Պոմոնային։ Վեներան շրջապատված է իր յերկրպագուների հաստիքով[1]։ Հետևում են այնուհետև Յուպիտերի սիրային արկածները, թե ինչպես նա վոսկե անձրևի ձևով մտնում է Դանային, սատիրի[2] ձևով՝ Կալիսթոյին, յեզան ձևով՝ Յևրոպային և այլն» (Մուտեր)։ Այդպիսիք են Բուշեյի, Լեմուանի, Նատուարի և մյուսների նրբակիրթ-դիցաբանական նկարների թեմաները։

[1] Ուբրուլան ըստ ավանդության, բրիտանական թագավորի աղջիկն եր, վորն ընդունեց քրիստոնեություն և, չցանկանալով ամուսնանալ հեթանոս առաջնորդի հետ, 11 հազար այլ կույսերի հետ նավով գնաց Հռոմ, բայց վերադարձին նրանք բոլորը կոտորվեցին հոների ձեռքով Ռյոյնի տակ։ Գ. Մ.

[1] Շատ։
[2] Այծամարդ։

Բուրժուական հասարակությունների մեջ կրոնական և դիցաբանական ժանրը իր տեղը զիջում է կենցաղականին։ Բավական և այդ երևույթը լուսաբանել չորս արվեստով—հունական, հոլլանդական, ֆրանսիական և ռուսական արվեստով։

IV դարում, երբ Հունաստանը դառնում է առևտրա-բուրժուական կուլտուրայի աջակը, հուշարձանային արվեստն առանում է ավելի ու ավելի նկատելի ժանրային յերանգավորում։ Պրաքսիտելի հանդստացող ցնորամիտ սատիրները և Սկոպասի մոլեգնող մենադներն[1] արդեն կանգնած են կենցաղային այժմեական սահմանում։ Բուրժուական կուլտուրայի հողի վրա հասունացած ուշհունական արվեստի մեջ կենցաղը հաղթանակում է։ Տանագրայում պատրաստվում են մանանավոր բնակարանների համար հոչակավոր տերրակոտյան[2] արձանիկներ «բեռլինական կավից, բայց աստիկյան շնորհալիությամբ»՝ առորյա կյանքի թեմաներով։ Տիկիններ՝ ճոխ զգեստներով ու գլխազարդերով, ուսուցչիչը տղային տանում է դպրոց, յերեխան խաղում է թռչունի հետ։ Կամ մեր առջևն է արվեստագործի արհեստանոցը կամ փուռը, վորտեղ հաց են թխում։ Կամ վարսավիրանոցը, կրպակը։ Հելլենական դարաշրջանում հարուստներն իրենց սենյակները զարդարում էին դրվագած բարձրաքանդակներով, իրենց պարտեզները՝ քանդակագործական կերտվածքներով ու շատրվաններով։ Թեմաներն այստեղ ևս ամենուրեք դիցարանական-ժանրային են կամ պարզապես կենցաղային։ «Հունաստանի քաղաքական կյանքի ընդհատմանը զուգադիպում է հրապուրումն ժողովրդական կենցաղով. արվեստը դիմում է այժմ բնորոշ-ժանրային կենցաղային տիպերի, վորոնք փոխ են առնված բնակչության վորոշ պրոֆեսիոնալ խավերից, լինեն դրանք գյուղի տիպեր, թե մեծ քաղաքների խայտաճամուկ փողոցային կյանքը, միևնույն է։ Իսկ հակադրությունների վերլուծի բազմազան, լիատատ կյանք էր ծավալվում Ալեքսանդրիայի փողոցներում, վերլուծի խառն ամբոխ՝ բաղկացած հույներից, ասիացիներից, հրեաներից, յեգիպտացիներից ու նեգրերից։ Այդ տիպերը — իր վոչխարը շուկա տանող պառավ գեղջկուհին, ծեր ուժաթափ ձկնորսը, հարբած պառավ կինը, թափառաշրջիկ մուրացկանը, փողոցային նեգր յերգիչը, նուբիական յերիչը և այլն։ Ընդամին արվեստն ընկնում է ծայրահեղ ռեալիզմի, նույնիսկ ամենակոպիտ նատուրալիզմի հունի մեջ» (Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։

[1] Բաքոսի քրմուհիները։

[2] Տերրակոտա—(իտալական թրծած հող), գեղարվեստական վազեր, արձանիկներ, փրիզներ, որնամենտներ թրծած կավից։ Գ. Մ.

Կենցաղի հենց միևնույն բարձրացումը նկատվում է XVII դ. Հոլլանդիայի արվեստի մեջ զուտ բուրժուական զարգացած կուլտուրայի պայմաններում։ Մեմլինգի, Դասսարտի, Գյոսի, Մաբուսեյի և ուրիշների՝ տակավին XV դարում այստեղ իշխող կրոնական թեմատիկան—քաղքենու բարոր շրջադրության մեջ, իսպանացիների դեմ մղած հերոսական կռվում ազգային ու քաղաքական անկախության նվաճումից հետո, մասնավոր գնորդի համար արվեստագործների ստեղծագործության պայմաններում, գնորդի, վերը սիրում եր իր սենյակները զարդարել նկարներով— իր տեղը զիջում է կենցաղային թեմատիկային՝ Ոստադեյի, Յան Ստեենի, Բրուվերի, Դերարդի, Դոուի, Միրիսի և մյուսների նկարների մեջ։ Ինչպես վոր այդ դարաշրջանի հոլլանդական բուրժուական հասարակությունը բաղկացած եր խոշոր և մանր բուրժուազիայից, այնպես էլ կենցաղային ժանրը այստեղ՝ Հոլլանդիայում ուներ յերկու տարատեսակություն. արվեստագործներից վոմանք պատկերում եյին հարուստ վերնախավի տնային կյանքը, վորտեղ նըրբակիրթ սենյակներում յերաժշտությամբ են զբաղվում նրբակիրթ տիկիններ և տղամարդիկ (Տերբորկ), մյուս արվեստագործներն էլ վերարտադրում եյին մանր բուրժուազիայի կենցաղը—քաղաքացիների (Յան Ստեենը) և գյուղականի (Ոստադեն, Բրուվերը)։

XVIII դարում Ֆրանսիան դեռ նշանակալից չափով ազնվականական յերկիր եր, բայց և այնպես բուրժուազիան ավելի ու ավելի յեր դառնում տիրող՝ տնտեսական և կուլտուրական հզորությամբ, իսկ մյուս կողմից՝ ինքն ազնվականությունը, դիմելով դեպի անկումն, լքելով պալատը սալոնական կյանքի համար, հետզհետե ավելի յեր բուրժուանում։ Նախահեղափոխական դարաշրջանի ֆրանսիական նկարչությունը ամբողջապես կենցաղային եր։ Շնորհիվ այն նշանակալից դերի, վորը արիստոկրատիան դեռ ևս խաղում եր կյանքի մեջ, այստեղ՝ Ֆրանսիայում, Հոլլանդիայից տարբեր, կենցաղային նկարչությունն իր նշանակալից շերտերով կրում է աշխարհիկ, սալոնական, նրբակիրթ բնույթ։ Վատտոյի, Լանկրեյի, Վանլոյի և մյուսների նկարները, վորոնք արատայ-

տում են արիստոկրատիայի ժամանցը — զբոսախնջույքները, հա-մերգները, վոլտորդությունը, Ֆրագոնարի և Բուշեյի նկարները, վորոնք բազմազան փոփոխակներով պատկերում են աշխարհիկ մարդկանց ֆլիրտը, համբույրները, սիրահետումները, տեսակցու-թյունները, դավաճանությունները և այլն—ներկայացնում են կեն-ցաղային նկարչության արիստոկրատական փոփոխակը։ Գրյոզի նկարները «գյուղացիական» կյանքից («Նշանդրեքը», «Անառակ վորդին») և առանձնապես Շարդենինը քաղքենական ընտանեկան կենցաղից՝ հանդիսանում են զարու կենցաղային ժանրի բուր-ժուական փոփոխակը։ Ցերը XIX դ. կեսերին Ռուսաստանն սկսեց փոխակերպվել բուրժուական յերկրի, անխուսափելիորեն պետք և կրկնվեր միևնույն յերևույթը, վորն առաջին անգամ դրսևորվեց հելլենական Հունաստանում, այնուհետև XVII դ. Հոլլանդիայում և XVIII դ. Ֆրանսիայում։ XIX դարի առաջին կեսում, յերբ ռու-սական արվեստը սահմանափակվում եր արտոլյուտիստական պե-տության և ազայական դասակարգի սահմաններով, պաշտոնապես իշխող գեղարվեստական ժանրը կրոնա-պատմական նկարչությունն եր։ Ակադեմիայում, ճիշտ է, բացված եր «տնային վարժություն-ների» հատուկ դասարան «ռուսական Տեններներ և Ոստաղներ» պատրաստելու համար, բայց և այնպես Ակադեմիայի պրոֆեսոր-ները լուրջ նշանակություն չեին տալիս կենցաղական թեմանե-րին։ Նման թեմաների մասին պատշաճ եր խոսել միմիայն յեր-գիծանքով։ Ցերը արվեստագործներին քաջալերող ընկերությունը Իտալիա ուսանելու ղրկեց իր պարծանքը կազմող Կ. Բրյուլլովին, նա վերջինիս հիշեցրեց հրահանգի մեջ, թե չպետք է հրապուր-վել նրանով, վորը «ֆրանսիացիներն անվանում են ժանր», թե՝ «միայն պատմական նկարչությունն է արժանի ուշադրության», թե՝ «ամենօրյա կյանքից վերցված առաջադրանքները քիչ նշա-նակություն ունեն» և թե՝ նրանց վրա հարկավոր է գործադրել մյուս ավելի կարևոր զբաղմունքներից ազատ ժամանակը միայն։

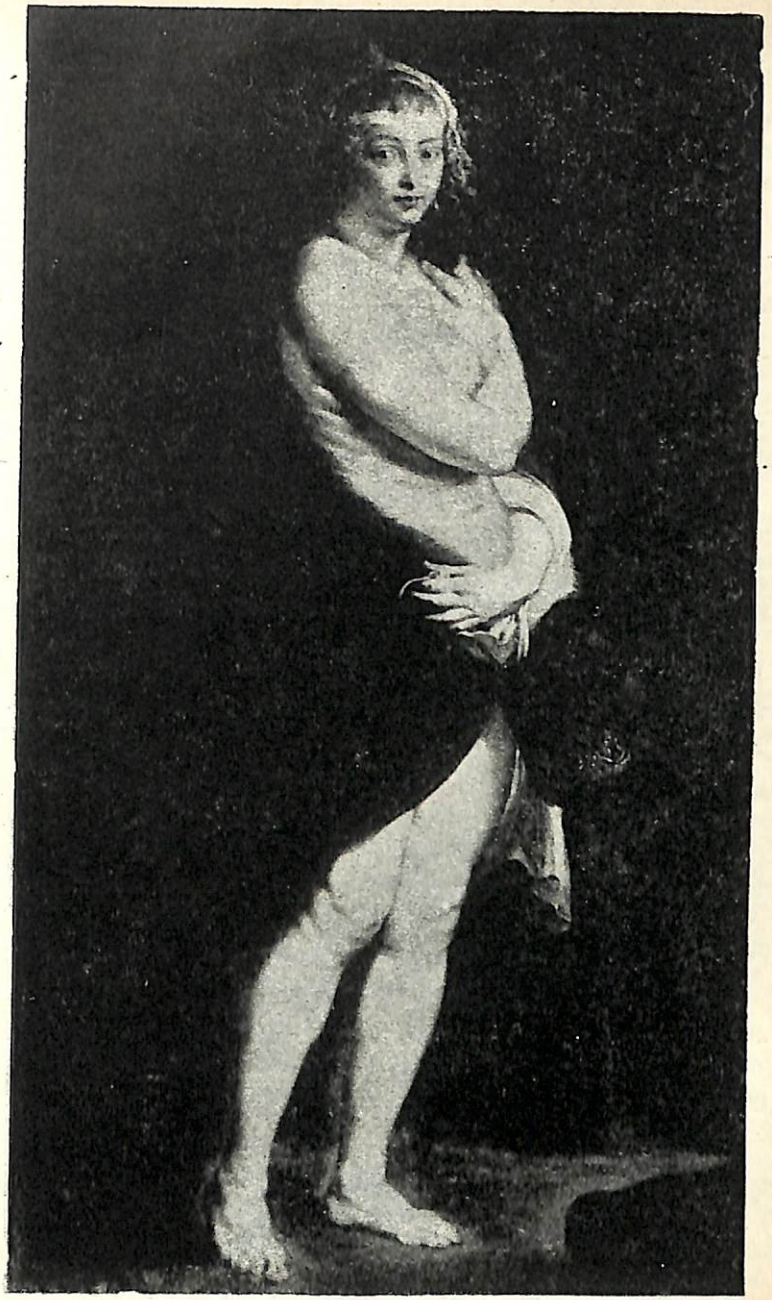
Բայց և այնպես ռուսական բուրժուազիայի աճման հետ մեկ-տեղ աճեց միտումն կենցաղային նկարչության վերաբերմամբ։ Արդեն Պավլի դարաշրջանում հանդես են գալիս՝ Տրնկովը, Մեր-ցլյակովը, Յակիմովը, վորոնք պատկերում են գյուղացիական պա-րեր ու հարսանիքներ՝ հոլլանդական և ֆրանսիական վոգով. 20-ական թվականներին կենցաղանկարիչների մի ամբողջ դպրոցի

հիմքը դնում է Վենեցիանովը, գյուղական կյանքից վերցրած նյութ-ների ստեղծագործիչը, նա, վորը, Ակադեմիայի նախագահ Ոլենի-նի խոսքերով, «առաջինը Ռուսաստանում ճանապարհ բաց արավ դեպի նկարչության այս հաճելի տեսակը (peinture de genre)[1], վոր պատկերում է զանազան տնային ու ժողովրդական յերևույթ-ներ». 40-ական թվականներին Վենեցիանովի գործը շարունակում է Ֆեդոտովը, վորը հանդիպում է քաղքենի-դեմոկրատական հա-սարակության լայն խավերի ցնծությանը և քաղաքականության ու արվեստի մեջ՝ Լեոնտյեվի նման պահպանողականների վրդով-մունքի աղաղակներին, Լեոնտյեվի, վորը տխրությամբ հավա-տում եր, թե «պատմական նկարչությունը, չնայած ամեն տա-սակ ժամանակության և քաջալերանքին, ավելի ու ավելի յև իր տեղը զիջում ամենօրյա կենցաղին, au genre»[2], և այդ առաջացել է նրա կարծիքով, նրանից, վոր այժմ արվեստի մեջ թևակոչում են «անկիրթները» (բուրժուազիան և մտավորականությունը)։ Վերջապես XIX դ. յերկրորդ կեսում, յերբ վերացվեց ճորտատի-րական իրավունքը, յերբ սկսեց ուժեղ կերպով զարգանալ կապի-տալիզմը, յերբ բուրժուազիայի և քաղքենության հետ միասին իշխում եր ռեալիզմը, վորպես գեղարվեստական վոճ, կենցաղա-յին նկարչությունը ծաղկում եր նույնպիսի փարթամությամբ, ինչպես XVII դ. Հոլլանդիայում և XVIII դ. Ֆրանսիայում։ Ցերբ Ակադեմիայի 14 աշակերտներին առաջարկվեց մրցակցության հա-մար «Ինջույքը Վալզալում» դիցաբանական թեման, նրանք զ-մոնստրատիվ կերպով հրաժարվեցին կատարել այն, թողին Ակա-դեմիան և կազմեցին Պերեդվիժնիկների Ընկերությունը։ Ի դեմս նրանց՝ իր հաղթանակն եր տոնում հենց այն կենցաղային ժանրը, վորն Ակադեմիան կնքեց «վայրենի» անունով, ինչպես հելլե-նական դարաշրջանում հունական կենցաղանկարիչներն արհա-մարհորեն կոչվում եյին հին ճաշակի նախանձախնդիրների կող-մից «ռիպարոգրաֆներ—մրոտողներ»։ Վորքան ավելի հաղթակա-նորեն եր զարգանում կենցաղային նկարչությունը Պերովի, Կրամ-սկոյի, Մակովսկիյի, Մյասոյեդովի, Գուկիրևի, Նեվրևի և մյուս-ների վրձինի տակ, այնքան ավելի խիստ եր լսվում պահպանո-

[1] Նկարչության տեսակը։
[2] Զիջում է ժանրին։

դականների ձայնը, վորոնք բացականչում էին. «Սոսկալի չե արվեստի համար, յերբ առորյա կյանքի բարոյական տիղմն ու տանքները իրենց վողջ գարշելիությամբ փայփայվում են արվեստագործների նորագույն սերնդի կողմից». սակայն արվեստագործների և հասարակության համար ել ավելի համոզիչ կերպով ներ հնչում կենցաղային ռեալիզմի անդավաճան դաղափարախոսի ու պաշտպանի՝ Մաուպասանի ձայնը. «Յուրաքանչյուր Միխյուխայի և յուրաքանչյուր Դուն'կայի, յուրաքանչյուր գրագրի կամ խոհարարուհու, չինովնիկի կամ խանութպանի առորյա կյանքից վերցրած մոմենտները հասկանալու, զգալու և վերարտադրելու համար՝ անկասկած հարկավոր է շատ ավելի կարեկցանք, պայծառ միտք և զգացմունքի խորություն, քան թե արվեստագործին խորթ, բարձր, չտեսնված, անըմբռնելի մեծ մարդկանց և հանդիսավոր ու կեղծ շրջաղրության մեջ առնական դեպքերի վերարտադրության համար»:

Յեթե անցյալում կարելի չե նշել կենցաղային նկարչության այնպիսի տարատեսակություններ, ինչպես աշխարհիկ, քաղքենական, գյուղացիական ժանրն է, ապա բուրժուական հասարակության զարգացման բարձրության վրա, ծավալված արդյունաբերական կապիտալիզմի պայմաններում, պետք է ծագեր կենցաղային ժանրի մի տեսակն ևս՝ պրոլետարական ժանրը: Բանվոր դասակարգի ձևավորման և սոցիալիստական շարժման զարգացման չափով ել կենցաղանկարիչներն սկսեցին պատկերել բանվոր դասակարգի բանվորական տնային ներքին կյանքը, ճակատագիրն ու պայքարը (տես «Աշխատանքն արվեստի մեջ» գլուխը): Նշված նկարները ներկայացնում էին բուրժուական կենցաղային նկարչության ինդուստրիալ-կապիտալիստական փոփոխակը:



Ռուբենս. Ելենա Ֆուրման

ՀԱՅԿ. ՍՍՀ ԳՐԱԿԱՆ ՓՈՒԹԻՒՆ
ՀՀՍՀ-ՍՍՐ
Ա. Ս. ՄԱՍՈՒՆՅԱՆ
Ա. ՍԱՍՈՒՆՑՈՒ ԱՆՎԱՆ

XVII

ՊԵՅԶԱԺԸ ՅԵՎ ՆԱՏՑՈՒՐ-ՄՈՐՏԸ[1]

եղալա-քրմական հասարակութիւններում պեյզաժի համար տեղ չկա արվեստի մեջ, ինչպես և տեղ չկա պատկերի համար: «Միջնադարի ֆեոդալական աշխարհը նույնպես քիչ էր ծանոթ պեյզաժին, ինչպես և հին Չինաստանի, հին Պերուի, հին Մեքսիկայի կամ հին Ասորեստանի ֆեոդալական աշխարհը» (Հաուզենշտայն. «Կերպարվեստների սոցիոլոգիայի վարժը»):

Վորպես անջատ գեղարվեստական և մասամբ քանդակագործական ժանր, պեյզաժը յերևան և գալիս, ինչպես և պատկերը, զարգացած բուրժուական կուլտուրայի մակարդակի վրա միայն:

Պեյզաժի առաջին նշույլներին կարելի յե հանդիպել հելլենական ժամանակաշրջանի հունական արվեստի մեջ, հետևաբար շատ ուշ, գլխավորապես արխիտեկտոնիկական և ծավալին փոների ձևավով՝ այսպես կոչված բարձրաքանդակ-նկարների վրա:

Պեյզաժին նորից հանդիպելու համար՝ անհրաժեշտ և սպասել, մինչև վոր յեվրոպական մարդկությունը կրկին հասնի—ֆեոդալականմիջնադարիցհետո—բուրժուականհարաբերությունների բարձրության: Բայց և՛ այդ մակարդակի վրա պեյզաժը դեռ յերկար ժամանակ ի վիճակի չեր ապահովավորվել, վորպես ինքնուրույն ժանր:

«Նույնիսկ զարգացած բուրժուական իրավակարգի դարաշրջանում մարդը դեռ խաղում և գլխավոր դերը» (Հաուզենշտայն):

1 Դաստանկարը և անկենդան բնությունը:

Այդպես XV դարի նիդերլանդական արվեստի մեջ, որինակ՝ Մեմլինգի մոտ «հանդիպում է արխիտեկտոնիկական և նույնիսկ լանդշաֆտի տեսարանային նկարչության՝ մարդկային դեմքերի հետ միասին, վորոնք հասցված են ծայրահեղ չափերի նրա (նկարչության, Գ. Մ.) ֆոնի վրա։ Բայց այդ բոլորը յերբեք չի հանդիսանում նկարի տիրապետող թեման։ Ընդհակառակը, դրան միշտ տրվում է աքսեսսուարի[1] բնույթ։ Նկարի իսկական թեման միշտ մեծ դեմքն է» (Հասուզենշտայն, քաղվածքը նույն տեղից)։

Այդպես էլ գերմանական Վերածնության արվեստի մեջ պեյզաժը մտնում է սովորաբար, որինակ՝ Դյուրերի և Կրանախի մոտ, վորպես բաղկացուցիչ մաս՝ կրոնական նկարի մեջ, և միայն Ալ'տդորֆերն ստեղծեց զուտ պեյզաժներ, սակայն, գլխավորապես՝ ճարտարապետական լանդշաֆտների ձևով։ Այդ միևնույն յերևույթը կրկնվում է տնտեսական և գեղարվեստական տեսակետներից ամենաառաջավոր յերկրի՝ XV դ. Իտալիայի արվեստի մեջ։ Պեյզաժը հանդիսանում է այստեղ կամ վորպես ֆոն կրոնական սյուժետի համար (որինակ՝ Լեոնարդո դա Վինչիի «Մադոննան և սուրբ Աննան», կամ «Մադոննան ժայռոտ այրում», Ռաֆայել. Մադոննան — «Գեղանի պարտիզպանուհին» և այլն), կամ վորպես ֆոն դեմքի համար (Լեոնարդո. «Մոննա Լիզա», Պայլմա-Վեկկիո. «Յերեք քույրերը», Սեբաստիան դել' Պյոմբո. «Հռոմուհոս պատկերը» և այլն), կամ վորպես ֆոն դիցաբանական թեմայի համար (Վերոնեզե. «Յեվրոպա», կամ, վերջապես, իբրև ֆոն այլաբանական նկարի համար (Ռաֆայել. «Ասպետի քունը» և այլն)։

Պեյզաժը, ինչպես և նատյուրմորտը, մեկուսանում է վորպես առանձին ժանր միայն XVII դարում Հոլլանդիայում՝ լիովին զարգացած բուրժուական կենցաղի մակարդակի վրա։ «Միայն այդտեղ և պեյզաժը դառնում գլխավոր պրոբլեմը» (Հասուզենշտայն)։ Վան Գոյեն, Ռեյսդալ', Եվերդինգեն, Գոբբեմա, Ռեմբրանդտ անունների հետ պեյզաժը մտնում է գեղարվեստական ժանրերի զարգացման պատմության մեջ։

Վորպեսզի պեյզաժը նորից կարողանար մեկուսանալ և հաստատվել իբրև առանձին գեղարվեստական տեսակ, առավել ևս այդպիսի ուշադրության արժանանալու համար, ինչպես կենդանական ժիվրը և այլ ժանրերը, անհրաժեշտ եր, վոր կրկին կայունանային և պահպանվելին զարգացած բուրժուական հարաբերությունները։ XVII դարի Հոլլանդիայում իր ծաղկումից հետո պեյզաժը նորից վերապրում է հենց այդպիսի վերելք XIX դ. յեվրոպական ժողովուրդների արվեստի մեջ։ Այդ շարժման առջևից ընթանում է բնականաբար ամենաառաջավոր բուրժուական յերկիրը՝ Անգլիան, վորտեղ դեռ XIX դ. առաջին կեսում հանդես են գալիս այնպիսի պեյզաժիստներ, ինչպես Կոնստեբլ'ը, Տերները, Բոննիդտոնը։ Դարի կեսում Ֆրանսիան հետևում է Անգլիային։ «Բարբիզոնցիները»[1] հեռանում են քաղաքից, բնակություն հաստատում Ֆոնտենբլոյին մոտիկ անտառում և ֆրանսիական նկարչության մեջ մտցնում վորպես իրավահավասար անդամի—պեյզաժը։ Անգլիայից և Ֆրանսիայից ավելի ուշ միևնույն ևվոլյուցիան կատարում է ռուսական նկարչությունը։ XIX դ. առաջին կեսում պալատական-արքունի և աղայական արվեստի շրջադրության մեջ քիչ տեղ ուներ պեյզաժը։ Կ. Բրյուլովին ուղարկելով արտասահման սովորելու, Արվեստագործներին Քաջալերող ընկերությունը հատուկ հրահանգով նախազգուշացնում եր նրան չհրապուրվել վոչ միայն «դյուղական տեսարաններով» ու «տնային ներքին կյանքով» (ինտերյերներով), այլև պեյզաժով։ Պեյզաժը մտածվում եր աղայական հասարակության կողմից միայն քաղաքից դուրս գտնվող պալատների և անգլիական պուրակների պատկերման ձևով կամ Գատչինաի ու Պավլովսկի վերարտադրության ձևով աշխարհիկ աղամարդկանց ու կանանց դեմքերի հետ միասին (Դալաքրուա, Շչեդրին), կամ ծայրահեղ դեպքում՝ Իտալիայի տարերկրյա պեյզաժի ձևով (Դալաքրուա, Շչեդրին)։ Միայն XIX դ. յերկրորդ կեսում պերեդվիժնիկները՝ Շիշկինը, Սավրասովը, Վասիլևը, հետո Լևիտանը և արվեստագործներ «Արվեստի աշխարհ»-ից պատվավոր տեղ են նվաճում պեյզաժի համար մյուս գեղարվեստական ժանրերի կողքին։

«Յերեք ֆեոդալական հասարակություններում պեյզաժը հնարավոր չի, ապա գլխավորապես նրա համար, վոր այդպիսի հասարակության մեջ և այդպիսի արվեստի մեջ մարդը դեռ խաղում է գլխավոր դերը «քրմական սանդուխքի վրա կամ պատմական բեմում» (Հասուզենշտայն)։ Վորպեսզի արվեստագործը չհանգրդռվի բնության տեսարանով, վորպեսզի նա սկսի վերարտադրել վոչ թե

[1] Յերկրորդական սարք։

մարդուն, այլ բնությունը, դրա համար պետք է, վոր հասարա-
կությունը հաղթահարե սպիրիտուալիստական[1] ֆեոդալական աշ-
խարհայացքը, վորի շնորհիվ մարդը (ավագանի) ամեն ինչ է,
իսկ նյութը՝ վոչինչ, և յուրացրել էր (հասարակությունը, Գ. Մ.)
բուրժուական տնտեսության ազդեցության տակ — վորը դեկա-
վարում է նյութական իրերով, վորը յենթարկում է իրեն բնու-
թյունը — այնպիսի աշխարհայացք, վորը նյութի մեջ տեսնում է
վոչ միայն նյութական բարիքների աղբյուրը, այլև աշխարհի իմա-
ցության աղբյուրը: Տնտեսական և գաղափարախոսական զար-
գացման այդպիսի մակարդակի վրա յեր կանգնած XVII դարի
Հոլլանդիան, վորտեղ վոչ միայն ծնունդ էր առել պեյզաժային
նկարչությունը, այլ և ապրել ու մտածել էր Սպինոզան, «Էթի-
կա»-յի[2] հեղինակը, պանթեիստական[3] փիլիսոփայության ստեղ-
ծողը:

«Հոլլանդական պեյզաժային նկարչությունն էլ վոչ այլ ինչ է,
բայց յեթե պանթեիստականի, սպինոզայորեն-վերամբարձի, բայց
հիմնականում խիստ բնախոսական մատերիալիզմի արտահայտու-
թյունը: Դա այն հասարակության արվեստն է, վորը հավատում է
«իրերի բնությանը» և վորը կարծում է, թե ինքը ամենից լավ
կվարվի, յեթե տնտեսապես, կրոնա-փիլիսոփայորեն և գեղարվես-
տականորեն հենվի «իրերի բնությանը»: Բնության նոր-հայտա-
բերված գեղեցկությունը գունեղ, լուսեղ, տոնային, գծային և
մասսայորեն-կոմպոզիցիոն հարաբերությունների իր վողջ սիստե-
մով այդ հասարակությանը թվում է վորպես սիմբոլ այն բնա-
կանի իմմանենտ[4] տրամաբանության, վորին նա (հասարակու-
թյունը, Գ. Մ.) հավատում է և վորի հեռուն ծավալվող լիբերա-
լականության մեջ նա ճանաչում է սեփական կենսական սկըզ-
բունքների վոգին» (Հաուզենշտայն, քաղվածքը նույն տեղից):
Ռեալիստական-իրային աշխարհայացքի հենց այդպիսի դիրքի
վրա յել կանգնած էր XIX դարի յեվրոպական բուրժուազիան, և
նշված տնտեսական զարգացման համապատասխանող այդ աշխար-
հայացքն էլ հանդիսանում էր XIX դարում պեյզաժի գոյու-

1 Վոգեպաշտական:
2 Բարոյագիտություն:
3 Համաստվածական:
4 Ներկա:

թյունը սնուցող գլխավոր աղբյուրը: Այդ պնդումը չի խանգա-
րում, վոր պեյզաժի՝ իբրև անկախ ժանրի՝ ծննդյան և ամրապնդման
մեջ վորոշ դեր խաղար, ինչպես նշել է Պլեխանովը («Об искус-
стве»)[1] «անտիթեզիսի»[2] որենքը, վորը նրա խոսքերով — ար-
վեստի մեջ ունի անհամեմատ ավելի մեծ նշանակություն, քան
սովորաբար կարծում են: Պեյզաժի ծնունդն ու ծաղկումը արտա-
քին ձևով զուգադիպում են անկասկած քաղաքային կուլտուրայի
զարգացման ժամանակաշրջաններին: Ուշ-հունական կուլտուրան,
յերբ յերևան են գալիս պեյզաժի նման մի ինչ-վոր բանի առաջին
նշանները, համաշխարհային մեծ քաղաքների կուլտուրա յեր, ինչ-
պես Ռենեսանսի կուլտուրան, — յերբ նորից հետաքրքրություն է
նկատվում դեպի պեյզաժը, — ծնունդ առավ նաև Իտալիայի,
Նիդերլանդիայի և Գերմանիայի առևտրական քաղաքներում: Յեվ
ինարկե այն դարաշրջանը, յերբ ստեղծագործում էյին կոնստեբլը,
բարբիզոնցիները և պերեդվիժնիկներն ու նրանց հաջորդները, մի
դարաշրջան էր, յերբ կյանքը գտնվում էր նորից ուրբանիզմի[3]
նշանի տակ: Պեյզաժը, վորպես գեղարվեստական ժանր, յերևան
յեկավ — ըստ Պլեխանովի — իբրև հակադրություն քաղաքային
կենցաղին, վորը առաջացնում էր խոնջանք և հակադիր տպավո-
րությունների ու վերապրումների պահանջ: Բայց և այնպես առանց
վերը նշված բուրժուական, ավելի ճիշտ՝ յուրաքանչյուր զարգա-
ցած բուրժուական հասարակության մեջ ծագող մատերիալիստա-
կան աշխարհայացքի, «հակադրության» որենքը հազիվ կարողա-
նար բերել այն յեզրակացությանը, թե բնությունը դարձել է
հնարավոր թեմա արվեստագործների համար ճիշտ այնպես, ինչ-
պես և հակադրության որենքը չէ, վոր առաջացրել է բնության
գիտական ուսումնասիրումը, վորը բնորոշ է բուրժուական հասա-
րակության համար՝ զարգացման վորոշ ստադիայում: Դրանով չի
ժխտվում նաև հակադրության վորոշ դերը: Հայտնի յեն ֆրան-
սիական արվեստագործ Տորրեսի խոսքերը՝ ուղղված պեյզաժիստ
Թեոդոր Ռուսսոին. «Հիշում ես արդյոք դեռ այն ժամանակը,

1 «Արվեստի մասին»:
2 Հակաթեզիս, հակադրույթ, հակադրություն:
3 Քաղաքագրություն, քաղաքների պատկերումը գրականության և ար-
վեստի մյուս ճյուղերի մեջ: Գ. Մ.

յերբ մենք նստում եյինք մեր մանսարդի[1] պատուհանին, վոտները ճոճելով կտրան յեզրին, և դիտում տների ու ծխնելույզների ծովը, վորը դու, կկոցելով աչքերդ, համեմատում եյիր լեռների և գյուղերի հետ։ Հիշո՞ւմ ես արդյոք այն փոքրիկ ծառը, վոր մենք կարողանում եյինք նշմարել։ Գարնանը փոքրիկ բարդու վրա հայտնված յուրաքանչյուր բողբոջ հարուցանում եր մեր հրճվանքը։ Իսկ աշնանը մենք հաշվում եյինք թափվող տերևները»։

XIX դարու վերջին և XX դարու սկզբին կապիտալիստական և ուրբանիստական զարգացման բարձրության վրա՝ բնության պեյզաժի փոխարեն յերևան ե գալիս քաղաքային պեյզաժը։ Քաղաքը ներխուժում ե նկարչության մեջ սկզբնապես նրանում փրկված բնության վերջին մնացորդներով, իր կանաչ ոազիսներով (Մոնեի և Մենցել'ի «Տյուլյերի»-ն, Ռենուարի զբոսարանները)։ Հետո պեյզաժը հյուսվում ե փողոցներից ու տներից, կայարաններից ու հրապարակներից (Պիզարրո. «Հրապարակը ոպերայի առջև», Մոնե. «Ս.-Ղազարի կայարանը»)։ Բարձրանում են շոգենավերով կենդանացած նավահանգիստներ (Մոնե. «Նավահանգիստը Բորդոում», Ա. Մարտեն. Նավահանգիստը նրա յեռածալ նկարի վրա. «Աշխատանքը»), վիթխարի կամուրջներ ու յերկնաբերձ շենքեր (Պեննել'. «Նյու-Յորքի պեյզաժները»), հսկա գործարաններ և հանքահորեր (Պեննել'. «Շարլ'րուա» և այլն)։ Բառի նախկին իմաստով պեյզաժը քաղաքային պեյզաժով փոխարինելու նույն ուղղությամբ են ընթացել ինչպես ռեալիստները և իմպրեսիոնիստները, այնպես էլ իտալական ֆուտուրիստները։ «Պեյզաժը կա ամենուրեք» — ազդարարում ե Բոչչոնին (Pittura, scultura futuriste)[2]։ Յեվ հավատարիմ այդ նշանաբանին՝ նրանք իրենց ֆուտուրիստական գեղարվեստական ժարգոնով[3] պատկերում են, թե ինչպես Փողոցն ընթանում ե (Կարրա), ինչպես Տները մխվում են յերկնքի մեջ (Ռուսսոլո), ինչպես Քաղաքն աճում ե (Բոչչոնի), փորձելով տվյալ դեպքում ես տալ առարկաներն իրենց դինամիկական շարժման մեջ։ Քաղաքային պեյզաժի յերևումը նկարչության մեջ տեղի յե ունենում նաև մեզ մոտ։

1 Ձեղնահարկ։

2 Ֆուտուրիստական նկարչությունը և քանդակագործությունը։

3 Բարբառ։

Բավական ե մատնանշել Դոբուժինսկու որիգինալ քաղաքային տեսարանները։

Ֆեոդալա-քրմական հասարակությունների արվեստին անհայտ, աբսոլյուտիստական կիսազնվականական կազմակերպությունների մեջ ես զարգացման անընդունակ՝ պեյզաժը դրսևորվում ե վորպես նշանակալից գեղարվեստական յերևույթ բուրժուական արվեստում, ընդսմին նրա գոյության սկզբնական ժամանակաշրջանում, յերբ տակավին վերացած չե ֆեոդալա-կրոնական տրադիցիան, լոկ վորպես այլ բովանդակության կոմպոզիցիայի[1] մեջ մտնող տարր, ազատագրվելով ու զարգանալով, վորպես անկախ ժանր միայն զարգացած բուրժուական հարաբերությունների, իրային աշխարհայացքի և աճող ռեալիստական զգացմունքի պայմաններում, վորպեսզի կապիտալիզմի բարձրության վրա «ասֆալտային կուլտուրայի ժամանակաշրջանի»-ում (Զոմբարտ) բնության պեյզաժից վերածվի քաղաքայինի։

Նման պեյզաժին՝ նատյուր-մորտն ես — առարկաների ու իրերի պատկերումն — հնարավոր ե լոկ բուրժուական հասարակությունների մեջ հենց միևնույն պատճառների շնորհիվ։ Նա տեղ չունի վոչ ֆեոդալա-քրմական, վոչ էլ աբսոլյուտիստականորեն կառուցված կիսազնվականական հասարակությունների արվեստի մեջ։ Հունական արվեստի մեջ իրերը յերևան են գալիս յերկրի բուրժուական զարգացման մակարդակի վրա միայն։ Հունական նկարիչները՝ Պարրազիյն ու Զևկսիսը՝ իրենց հատուցային նկարներով պատկերում եյին, վորքան մենք տեղեկություններ ունենք նրանց մասին, հատկապես իրեր և անշունչ առարկաներ, օրինակ՝ վարագույր և խաղողի վողկույզ։ Այդպես էլ հելլենական բարձրաքանդակների մեջ հանդիպում են զենքերի ու դիմակների նման ամեն տեսակ անշունչ առարկաներ։ Իրեր վերարտադրելու միտումը կրկին յերևան ե գալիս միջին դարերից հետո Արևմուտքում Վերածնության լոկ իտալական արվեստի մեջ, վորտեղ այդ միտումն, այնուամենայնիվ, չգտեց ու չբարձրեց նատյուր-մորտը վորպես նկարչության անկախ տեսակ։ Նատյուր-մորտը, ինչպես և պեյզաժը, մտնում ե այստեղ՝ այլ բովանդակություն ունեցող նկարի մեջ լոկ վորպես տարր։ Այդպես, խորհրդավոր ընթրիքի

1 Հորինվածք։

պատկերումների մեջ արվեստագործները դեռևս եյին սեղանի վրա, որի շուրջը նստած են Քրիստոսը և իր աշակերտները, սկուտեղ, հաց, գինով սրվակներ և այլն։ Միայն XVII դարի բուրժուական Հոլլանդիայում նատյուր-մորտը անջատվելով կարողացավ ապահովորվել՝ որպես առանձին ու անկախ գեղարվեստական ժանր։ «Որքան ավելի անկախ, որքան ավելի ճշգրիտ եր զարգանում բուրժուական հասարակության տրամաբանությունը, իրային աշխարհայացքի տրամաբանությունը, այնքան ավելի եյին հանդես գալիս առաջին պլանի վրա նոր իրային այժեքներ՝ պեյզաժը և նատյուր-մորտը։ Նատյուր-մորտի ծնունդը նկատվում է XVI դարում։ Բայց իրրև կոլլեկտիվ գեղարվեստական պրոբլեմ՝ նատյուր-մորտը առաջանում է լոկ այն մոմենտին, յերբ Ռեմբրանդտը իրայնության բուրժուական հերոսության հոյակապ վոճով նկարում է «սպանված ցուլը» (Հասուզենշտայն, «Արվեստի սոցիոլոգիայի փորձը»)։ Յեթե իրային աշխարհայացքի տիրապետումն պարզաբանում է նատյուր-մորտի ծննդյան և տարածման փաստը Հոլլանդիայում, ապա նրա բովանդակությունը պայմանավորված եր Հոլլանդիայի բուրժուա-քաղքենական հասարակության գաղափարախոսությամբ։ Հոլլանդական բուրժուան իր աշխարհայացքը կառուցում եր յերկու բևեռային սկզբունքների վրա. մի կողմից — կենսավայելքի՝ բիրտ վորկրամոլության իմաստով, մյուս կողմից — վոչ յերկրայինի ունայնության մասին ունեցած մաքի վրա, ունայնություն, վորից կենսավայելքն ավելի յեր քաղցր դառնում։ Դրա համար ել հոլլանդական նատյուր-մորտը պատկերում է կամ համեղ ակրատներ[1] ու ճաշեր, կամ ել առարկաներ, վորոնք հնչում եյին իրրև memento mori[2]։

«Ունևոր հոլլանդական վոչ մի սեղանատուն չեր կառավարվում առանց վորևե ակրատի, վորի համար ախորժակը զրգռելու չափ կիտված եյին լինում ձկներ կամ խեցգետիններ, մրգեր, հաց, գինու բաժակ և այլ համեղ ուտելիքներ»։ «Հատկապես կլայեցը, կրտսեր Ֆ. Հալ'սը և մյուսները խիստ գեղեցիկ ներդաշնակությամբ միացնում եյին արծաթյա բաժակներ, սեղանի արծաթյա պարագաներ և շաղշղուն անոթներ՝ խոզապխոով, խխունջներով

[1] Նախաճաշ։
[2] Հիշիր մահդ։

և դեղձով լի։ Նրանց արտադրությունները խոսում են քաղքենի-բուրժուայի ուրախ լիության մասին, բուրժուայի, վորն ունի լավ գինու մառան և սեղանի գեղեցիկ սպասք» (Մուտեր. «Նկարչության պատմությունը»)։ Իսկ նման կենսավավեր նատյուրմորտի կողքին — նրան հակադիր՝ «մեռած գլուխներ, աղոթագրքեր, ավազի ժամացույցներ, խաչելություններ, դյուրաբեկ գավաթներ, կավե տրուբկաներ, դանդաղորեն այրվող մեղրամոմեր (Պիտեր Պոտտերի մոտ), պետք և հիշեցնեն մարդուն ունայնության ունայնությանը։ Vanitas[1], ինչպես ստորագրված են նման նկարները» (Մուտեր)։

Վորպեսզի նատյուր-մորտը նորից կարողանար նկարչության մեջ գրավել անկախ ժանրի տեղը, անհրաժեշտ եր, վոր յեվրոպական հասարակությունը կրկին հասներ անխառն բուրժուական դարգացման ու կենցաղի այն մակարդակին, վորի վրա կանգնած եր XVII դարի Հոլլանդիան, իսկ այդ տեղի ունեցավ միայն XIX դարու յերկրորդ կեսին Արևմուտքում, XX դարու սկզբին՝ մեզ մոտ՝ Ռուսաստանում։ Բայց և՛ XIX դարու յերկրորդ կեսին նատյուրմորտը միայն դժվարությամբ ճանապարհ բաց արավ դեպի անկախություն։ Սովորաբար նատյուր-մորտը այստեղ, ինչպես յերբեմն Իտալիայում, հանդիսանում է նկարի տարրերից լոկ մեկը։ Որինակի համար կարելի յե նշել Ե. Մանեի «Ճաշարան Ֆոլի Բերժերում» նկարը, վորտեղ բուֆետի վաճառասեղանին դարսված են շշեր, բաժակներ, մրգեր, ընդամին հայելու մեջ ևս անդրադարձած, սակայն դրանք պետք է մրցեն նույնպես յետևի հայելու մեջ անդրադարձած վաճառորդուհու պատկերի հետ. կամ Ռենուարի «Ակրատ» նկարը, վորտեղ հանդիսատեսի ուշադրությունը նույնպես յերկատվում է մարդկային յերեք դեմքերի ու սեղանի վրա դրնվող նատյուր-մորտի միջև։ Կամ իրային առարկաները յերևան են գալիս շոգենավերի ու վագոնների ձևով կայարանի ֆոնի վրա (Մոնե. «Սուրբ Ղազարի կայարանը»)։ Միայն Սեզաննի մոտ նատյուր-մորտը հաղթականորեն յերևան է գալիս վորպես անկախ տեսակ, իսկ նրա յետքից ընթանում են իր հետևորդներն Արևմուտքում և մեզ մոտ։

Կապիտալիստական զարգացման բարձրության վրա՝ հաղթանակող մեքենային տեխնիկայի շրջադրության մեջ նատյուր-մորտը

[1] Ունայնություն։

պետք է անխուսափելիորեն փոխեր ևր բովանդակությունը և իր դեմքը։ Իտալական ֆուտուրիստներն իրենց նպատակ էին դնում վերարտադրել արդեն վոչ թե բնությունը, վոչ թե իրերը, այլ այն ուժերը, վորոնք շարժման մեջ են դնում նյութն ու իրերը։ Բուչչոնին այդպես է վերարտադրում «Առաձգականության» իդեան, Կարրան՝ «Կենտրոնախույս ուժերը», Բալլան՝ վոչ թե ավտոմոբիլը, այլ «Ավտոմոբիլի դինամիկան» և այլն։ Կոնստրուկտիվիստներն իրենց հերթին ձգտում են վերարտադրել մեքենայի այս կամ այն մասերը, ինչպես Պիկաբիան։ Այդ նույն ձևերևույթը տեղի է ունենում նաև քանդակագործության մեջ։ Ֆուտուրիստական և կոնստրուկտիվիստական նատյուր-մորթը նատյուր-մորտային ժանրի ինդուստրիալ-տեխնիկական փոփոխակն է, վորը համապատասխանում է կապիտալիզմի վերջին բարձր-զարգացած փուլին, ինչպես վոր քաղաքային պեյզաժը պեյզաժի ինդուստրիալ-ուրբանիստական փոփոխակն է՝ բուռն սովորական իմաստով։

XVIII

ՇԱՐԺՄԱՆ, ՀԵՌԱՆԿԱՐԻ ՑԵՎ ԼՈՒՅՍԻ ՊՐՈԲԼԵՄՆԵՐԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Նատուրմորտի բազիսի վրա հանդչող ֆեոդալ-քրմական հասարակությունների արվեստը վերարտադրում է իր գլխավոր թեման—աստծու և տիրոջ դեմքը—լոկ հանդիսավորության պաթոսի կապակցությամբ, վորի մեջ հայտաբերվում է ֆեոդալական տիրական դասակարգի ինքնագիտակցությունը, հասցրին անշարժության իդեային արվեստի մեջ։ Եգիպտական արքունի արվեստագործները պատկերում էին փարավոնին և աստվածությանը վեհապանծ անդորրության դրությամբ։ Նույնիսկ յերբ դեմքը վերարտադրված է դնալիս, ապա միայն մեկ վոտքը դրված է մյուսից առաջ («Գյուղական տանուտերը»)։ Այդ միևնույն անշարժությունը բնորոշ է նաև ֆեոդալական ժամանակաշրջանի արխաիկ հունական արվեստի համար. «Թենեյան Ապոլլոնը» յերկու վոտքով անշարժ կանգնած է դեմքին՝ սառած դիրքով։ Միևնույն անշարժությունն արտահայտվում է նաև ֆեոդալական դարաշրջանի ճարտարապետության մեջ։ Դորիական սյունակարգն իր խոյակի մեջ մարմնավորում է անդորրության այդ դրությունն անշարժ-սառած գծերով։ V — IV դարերում հունական ճարտարապետության և քանդակագործության մեջ ներխուժում է շարժումն։ Դորիական վոճի սառած խոյակն ասես հալվում է, սկսում է ասես թե շարժվել, տարածվել կողքերը՝ շարժվող ու

կլորացող գծերով։ Շարժման մեջ մարդկային մարմնի պատկերման պրոբլեմը դառնում է հունական քանդակագործության կենտրոնական պրոպլեմը։ V դարի արվեստագործ Պոլիկլետը պատկերում է արդեն մի վոտքը բարձրացրած, լոկ մեկ վոտքին հենված մարդուն. «Հները Պոլիկլետի արձաններին առանձնահատկությունը համարում էին այն, վոր նրանք հենվում են մեկ վոտքին։ Դա մի ամբողջ նոր նվաճումն է, և նրա ծառայությունը պատկանում է V դ. հունական արվեստին (Ռեյնակ). Պոլիկլետի «Դորիֆորը» իրապես ընթանում է։ Է՛լ ավելի հետևողականորեն և վերարտադրված շարժումը Միրոնի «Սկավառակ նետող»-ի մեջ, վորը պատկերված է կռացած դիրքով՝ պատրաստ նետելու սկավառակը. սառած, քարացած Թենեյան Ապոլլոնի կողքին Միրոնի ըմբիշը ամբողջապես շարժուն է։

Անտիկ արվեստի հետազոտիչները, ինչպես Ռեյնակը («Ապոլլոն») կամ Վայլդհաուերը («Անտիկ քանդակագործության երմիտաժում») միաձայնաբար նշում են շարժման թափանցումն V դարի հունական քանդակագործության մեջ, դանդ անելով այնուամենայնիվ այն հարցը, թե ինչու՞ հատկապես այդ դարաշրջանում և հատկապես այդ պրոբլեմն եր ծառացած արվեստագործների առջև։ Նրանց համար այդ վոչ այլ ինչ է, բայց չեթե մի ողակը՝ ինքնանկամբերն, առանց արտաքին ազդակների ու առանց արտաքին հարկադրանքի հասած այդ պրոբլեմին՝ ինքնին զարգացող արվեստի պրոցեսում։ Իրապես արվեստագործները կարող էին այդ պրոբլեմը դնել արվեստի մեջ այն ժամանակ միայն, յերբ կյանքը նրա (պրոբլեմի, Գ. Մ.) համար արդեն հող եր նախապատրաստել։ Այդ պրոբլեմը հնարավոր չեր ֆեոդալական իրավակարգում, բնատնտեսության ճնշումների մեջ, այն դարձավ հնարավորություն այն ժամանակ միայն, յերբ զարգացած դրամական տնտեսության քաղաքային և առևտրական կուլտուրայի ազդեցության տակ կյանքն ինքը դարձավ շարժուն, դինամիզմով լի։ Բնորոշելով հունական հասարակական պատմության այդ դարաշրջանը, Պել՛ժաննն («Անտիկ կոմմունիզմ») իրավամբ նկատում է. «Ամեն ինչ դարձավ հոսանուտ—պետությունն ու իրավունքը, տնտեսությունն ու հասարակությունը, գիտությունն ու արվեստը, սովորույթները ու կրոնը»։ Բուրժուա-քաղաքային կյանքի այդ նոր ռիթմը Հերակլիտն արտահայտել է հետևյալ նշանավոր խոսքերով. «Ամեն

ինչ հոսում է, ամեն ինչ շարժվում, վոչինչ չի մնում անդորրության մեջ»։ «Այդ փիլիսոփայական միտքը ներկայացնում է ամենախիտ հակադրությունը կյանքի պահպանողական-ֆեոդալական վոճին, վորի կենսական աքսիոման ասում է. վոչինչ չի դանվում շարժման մեջ։ Դա հավերժական հակադրություն է անշարժ և շարժուն կենսական վոճի միջև, ֆեոդալա-ազգարային պահպանողական ու քաղաքային բուրժուազիայի ազատամտության միջև» (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»)։ Դորիական այսունը, ինչպես Թենեյան Ապոլլոնը, ֆեոդալական դասակարգի անշարժ արվեստի սիմբոլն է։ Հոնիական այսունակարգը և Միրոնի «Սկավառակ նետող»-ը նույնպես Հունաստանի բուրժուական արվեստի սիմբոլներն են՝ առգրավված քաղաքացի-բուրժուայի դինամիկական աշխարհազգացողությամբ։ Ուշ-հունական արվեստի մեջ — հելլենական ժամանակաշրջանի արվեստի մեջ — շարժման պրոբլեմն առանում է առանձին սրություն և յուրահատկություն։ Արվեստագործն իրեն նպատակ է դնում վերարտադրել վոչ թե շարժումն առհասարակ, այլ արագ, ակնթարթային շարժումը։ Կենցաղային հելլենական քանդակագործության սիրած թեման հանդիսանում են, որինակ, վեզը կամ մատնախաղը. վերարտադրվում են մատների ու ձեռքի արագ, անակնկալ շարժուձևերը խաղի ժամանակ (Hamann. «Impressionismus»)[1]։ Շարժման ռեալիստական մեկնաբանությունն իր տեղը զիջում է իմպրեսիոնիստական մեկնաբանությանը,— մի յերևույթ, վորն որինաչափորեն կրկնվում է հետո հասարակական զարգացման նման ասպիճանների վրա զարգացած քաղաքային կապիտալիստական և անհատապաշտական կուլտուրայի դարաշրջանում։

Ինչպես արխաիկ հունական արվեստը զուգահեռ չունի շարժման մեջ գտնվող աշխարհի մասին, այնպես էլ բնատնտեսության հիմքի վրա գտնվող արևմտա-յեվրոպական ֆեոդալիզմի դարաշրջանի քանդակագործության և նկարչության մեջ աստվածների, սրբերի ու մարդկանց դեմքերը վերարտադրված են անդորրության մեջ, և ինչպես Հունաստանում շարժումը դառնում է պրոբլեմ արվեստի մեջ՝ միայն կապիտալիզմի, առևտրի, քաղաքային կենցաղի զարգացման հետ մեկտեղ, այնպես էլ արևմտա-

---

1 Համանն. «Իմպրեսիոնիզմը»։

եվրոպական արվեստի մեջ անդորրությունը փոխարինվում է շարժմամբ այն դարաշրջանում, երբ առաջին անգամ ակնառու կերպով Իտալիայում սկսում է զարգանալ, վերափոխելով մարդկանց կյանքն ու պսիխիկան, դրամական տնտեսությունը, առևտուրը, երբ գյուղական և կալվածատիրական կենցաղն իր տեղը զիջում է զարգացած urbanità-ին[1]: Բավական է համեմատել Ջոտոյի (XIV դար) վորևե վորմանկար, վորտեղ կյանքը սառել է անշարժության մեջ, Սինյորելլիի (XV դար) վորմանկարների հետ, վորտեղ ամեն ինչ դանվում է շարժման մեջ, որինակ, «Մեհյալների հարությունը» վորմանկարի հետ Որվյետոում: «Դատապարտյալների ու յերանելիների, դևերի ու հրեշտակների այդ բոլոր դեմքերին հատուկ է շարժումը: Կյանքի կոչված մարդկանց կմախքները, դևերի կռիվը իրենց զոհերի հետ, սատանայի խիղախ թռիչքը՝ կինն առած մեջքին... թողնում են դրամատիկական տպավորություն: Այդ մի դրամա յե, վորն առաջին րոպեյին տպավորություն է թողնում միայն իր արտաքին շարժմամբ, բայց այնուհետև տալիս և տպավորության և՛ ներքին գործողության՝ շնորհիվ մկանային շարժումների պլաստիկ խաղի (Ռ. Զայչիկ. «Արվեստը և Վերածննդության մարդիկ»): Առանձնապես XV դ. ֆլորենտյան նկարչության մեջ շարժման պրոբլեմը տրված է վորոշակի ու վճռականորեն: Անտոնիո Պոլլայոլոն հսկաների կռվի իր պատկերումների մեջ մտածում է մարմինը խիստ շարժումների դրության, և ֆլորենտյան արվեստագործներից նույնիսկ նրանք, վորոնք՝ արտաքինից դատելով՝ զրաղված չեն այդ պրոբլեմով, իրապես միայն վճռում էին այն (պրոբլեմը, Գ. Մ.): Թվում է, թե Բոտտիչելլիի «Աֆրոդիտայի ծնունդն» ունի կնոջ մարմնի դեղեցկությունը վառաբանելու իր կոչումը, բայց իսկապես իրավացի յե Բերնսոնը, բնորոշելով այդ արվեստագործների ստեղծագործությունը հետևյալ խոսքերով. «Մյուժետը և պատկերումն այնքան անտարբեր էին Բոտտիչելլիի համար, վոր թվում է, իբր թե նրան հետապնդում է շոշափման ու շարժման կատարելագես վերացական տարրերի իդեան: Վերցնենք այն գծերը, վորոնք արտահայտում են զարգացող մազերի, ծածանվող քղանցքների և դալթող ալիքների շարժումները նրա «Աֆրոդիտայի ծնունդ»-ի

[1] Քաղաքայնություն, քաղաքային կյանքը:

մեջ, դատենք այդ գծերը և կպարզվի. մեր առջև կլինեն վերացականացված շարժման զուտ տարրերը, վորոնք գոյություն ունեն՝ կապակցությունից դուրս ինչ առարկայի հետ էլ լինի»:

Ինչպես բուրժուական հունական և բուրժուական ֆլորենտյան հասարակության մեջ, վորտեղ կյանքը դարձավ «հոսանուտ»՝ բնատնտեսությանն ընթացակցող կանգառումից և անշարժությունից հետո, արվեստագործների առջև ծառացած երկընդիր՝ տալ կյանքն ու բնությունը իրենց շարժման մեջ, այնպես էլ այդ նույն պրոբլեմը պետք է գարձյալ տիրեր արվեստագործներին յեվրոպական յերկրներում XIX դարու վերջին տասնամյակներին, յերբ կապիտալիզմը ամբողջ կյանքը դրեց շարժման մեջ, վորը քաղաքային կենցաղի և մաշինիզմի ազդեցության տակ ավելի ու ավելի յեր դառնում նյարդային և խելացնոր: Ինչպես հունական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում, այնպես էլ նորագույն հասարակայնության նշված ժամանակաշրջանում կուլտուրայի և արվեստի մրցարանը մեծ քաղաքներն էին, և ինչպես այն ժամանակ, այնպես էլ այժմ ռեալիզմը փոխվեց իմպրեսիոնիզմի: Կյանքը վորպես շարժում — այդպիսին է ահա Դեգի թեման: «Նրա նկարների մեջ հաստատված են շարժումներ ու շրջադարձեր, վորոնք թուլլ էին տալիս տեսնելու միայն ակնթարթային լուսանկարչությունը» (Մուտեր): «Շարժման ֆանատիկ» (Fanatiker der rollenden Bewegung) ավելացրեց նրան XIX դարու արվեստի պատմաբաններից մեկը (Haak): Կյանքի միևնույն դինամիկական լուսավորումը, վորը վերարտադրված է համարյա խելագար պարզատեսությամբ, կազմում է վան-Գոգի, այդ—ինչպես նրան կնքեց ռուս արվեստագետներից մեկը — «համաշխարհային դինամիկայի չատագով»-ի ստեղծագործության էությունը (Тугендхольд. «Письма ван-Гога»)[1] «Նա պատկերում էր վոչ թե քամուց պատահմամբ կոտրած ծառի ֆիզիկան, այլ ծառի հենց բարձրությունը գետնից, ճյուղերի բարձրությունը ծառից: Նրա կիպարիսները[2] թվում են սլաքաձև յերեսույթներով դեպի յերկինք ձգտող գոթական տաճարներ: Նրա լեռնաշղթաները

[1] Տուգենդհոլդ. «Վան-Գոգի նամակները»:

[2] Մշտազալար նոճի:

հիրավի գալարվում են։ Նրա ճանապարհները, դաշտերի թմբիկներն ու ակոսները խելապես փախչում են հեռու, և նրա վրձինի ծեփվածքներն իրոք փռվում են, վորպես կանաչ խոտի գորգ, կամ խուսափում բլուրներն ի վեր»։ Յեվ նույն դինամիկան, նույն կյանքը շարժման մեջ յերևան են գալիս նրա նկարներում։ «Ահա գծերի խաղողներով դեպի վեր փախչող ծառը, ահա պարուրագծերից կազմված խոտը դեզը, ահա կղմինդրներով դեպի վեր խուսափող տանիքները, կամ խճճված ճյուղերը, վորոնք աճում են այստեղ ու այնտեղ»։ Շարժման միևնույն պրոբլեմն է ֆուտուրիստների արվեստի մեջ։ Յեթե իմպրեսիոնիստներն իրենց նպատակ եյին դնում վերարտադրել աշխարհը շարժման մեջ, ապա ֆուտուրիստները նպատակ եյին դնում ցույց և գունեղ կերպով արտահայտել «նույն ինքը դինամիկական շարժումը»։ «Ամեն ինչ շարժվում է, փախչում, ամեն ինչ արագորեն փոխակերպվում է։ Պրոֆիլը յերբեք անշարժ չի լինում մեր առջև, նա անընդհատ հայտնվում է և չքանում։ Ձևի կայունության պատճառով ցանցաթաղանթի մեջ առարկաները բազմանում են, ձևափոխվում, հետապնդելով միմյանց, ինչպես աճապարող թրթիռներ այն տարածության մեջ, վոր անցնում են նրանք» («Ֆուտուրիստ արվեստագործների մանիֆեստը»)։ Մարդկային մարմնի դինամիկան, մեքենայի դինամիկան, ինքը դինամիզմի ըմբռնումն — այդպիսիք են ահա այն առաջադրությունները, վոր փորձում եյին լուծել իտալական ֆուտուրիստները, քանդակագործներն ու նկարիչները, Բոչչոնին, Ռուսսոլոն։

Ինչպես բնատնտեսության հիմքի վրա հանգչող ֆեոդալական հասարակություններում անհնարին է աշխարհի ու կյանքի պատկերումն շարժման մեջ, վորը հնարավոր է դառնում զարգացած բուրժուական հասարակությունների արվեստի մեջ միայն, վորտեղ ինքը կյանքը դարձել է շարժուն (դասական և հելլենական Հունաստանը, XV դարու Ֆլորենցիան, XIX դարու վերջի և XX դ. սկզբի յեվրոպական հասարակությունները), այնպես ել անհնարին է ֆեոդալական և ֆեոդալիզմի ազդեցության տակ կազմված հասարակությունների արվեստի մեջ աշխարհի յեռաչափ պատկերման պրոբլեմը, հեռանկարի պրոբլեմը, վորը յերևան է գալիս ճիշտ նույնպես բուրժուա-կապիտալիստական տնտեսության մակարդակի վրա միայն։

Վորմնանկարչությունը, վորը համապատասխանում է որգանական տնտեսա-հասարակական ֆորմացիաներին բնայերկրագործության սահմաններում կամ այնպիսի հասարակական ֆորմացիաներին, վորոնք կազմվում եյին ֆեոդալա-բնական իրավակարգի ազդեցության տակ և ողակման մեջ, ճանաչում է միայն յերկչափ աշխարհ։ Տարածությունն ունի լայնություն և բարձրություն, բայց վոչ խորություն։ Առարկաները գտնվում են կողք-կողքի և նույնիսկ նրանք, վորոնք յետևն են։ Հունական պատմության հելլենական ժամանակաշրջանում հարցը փոխվում է։ Առկա յե բացահայտ յեռաչափ կենսա-և աշխարհզգացողությունը։ Ծնունդ է առնում հեռանկարի զգացումը։ Դրան ապացույց՝ հելլենական դարաշրջանի բարձրաքանդակները։ «Արվեստագործը բացահայտ տարբերություն է դնում առջևի ու յետևի կամ առջևի, մեջտեղի ու յետևի պլանի միջև, խմբավորում և զետեղում է դեմքերը մեկը մյուսի հետևից միքանի, այսպես ասած, հարթությունների մեջ։ Մենք հանդիպում ենք նույնպես հեռանկարային փոքրացման ու կրճատման, բազմաթիվ խաչաձևումների և այլն» (Վագեր. «Հունական քանդակագործությունը»)։

Բարձրաքանդակներ հորինելու այդ նոր-յեղանակը նկատվում է վոչ պատահականորեն, հատկապես հելլենական դարաշրջանում, համաշխարհային առևտրի և իմպերիալիստական միտումների դարաշրջանում, այն դարաշրջանում, յերբ այդ հանգամանքի շնորհիվ աշխարհի սահմանները ծավալվեցին լայնությամբ ու հեռավորությամբ, յերբ փակ տնտեսության ու գավառային մեկուսացման՝ նրա փակող պատերը կործանվեցան և բաց արին ամեն կողմ լուսածերպեր։

Միանգամայն բնական է, վոր յերբ նոր յեվրոպական ժողովուրդներն սկսեցին դարձյալ այն տնտեսական եվոլյուցիան, վորն ապրեց անտիկ աշխարհը, նրանց արվեստն այդ տեսակետից անցավ զարգացման միևնույն ետապները։ Վորմնանկարային և մոզայիկային նկարչության մեջ, վորը տիրապետում եր մինչև կապիտալիզմի սկիզբը միջնադարյան արևմուտքում և արևելքում, ինչպես և Հունաստանում, աշխարհը վերարտադրված է յերկչափ կերպով։ Վորմնանկարչության՝ հաստոցային նկարի վերածման հետ միասին, վորը զուգադիպում է յերկրագործա-ֆեոդալական իրավակարգից առևտրական կապիտալիզմին անցնելուն, արվեստա-

գործների առջև նորից ծառացավ հրամայաբար, ինչպես հելլենա-
կան ժամանակաշրջանում, խնդիր՝ ընդթափ անցնել յերկչափու-
թյան պատը հեռանկարով, վոր տանում է աչքը դեպի խորքը և
դեպի հեռուն: Ինչպես շարժման պրոբլեմը, այնպես էլ հեռանկարի
պրոբլեմը կազմում է XV դարու իտալական և մասնավորապես
ու առանձնապես ֆլորենտյան նկարչության կենտրոնական խըն-
դիրներից մեկը:

«Բրունելլեսկոյի (ճարտարապետ) և Պ. Ուչչելլոյի նախաձեռ-
նությամբ հեռանկարի վերաբերյալ ուսմունքը դարձավ շատ ար-
վեստագործների, ինչպես, օրինակ, Լեոնե Բատտիստա Ալ՛բերտիի
կամ Պյերո դելլա Ֆրանչեսկոյի, իսկ XV դ. յերկրորդ կեսում՝ Մե-
լոցցո դա Ֆորլիի և Մանտենյայի ամենասիրելի զբաղմունքը: Հե-
ռանկարի վերաբերյալ ուսմունքը դասավանդվում եր նույնիսկ
շատ իտալական քաղաքներում, ինչպես, օրինակ, Պադուայում:
Պ. Ուչչելլոն ցերեկներն ու գիշերները անց եր կացնում հեռա-
նկարչության վրա, և յերբ մի անգամ կինը համոզում եր նրան,
իր հեռանկարային զբաղմունքների մեջ խորասուզվածին, պառկել
քնել, նա պատասխանեց նրան. «Oh, che bella coca è questa
prospettira»[1] (Ռ. Զայչիկ, քաղվածքը նույն տեղից): «Պ. Ուչչել-
լոյի համար նկարչությունը լոկ միջոց եր՝ վճռելու այս կամ այն
խնդիրը այդ բնագավառում կամ դրսևորելու նրա դժվարություն-
ների հաղթահարման իր ձեռնահասությունը: Դրա համաձայն ել նա
հորինում եր նկարներ, վորոնց մեջ ձգտում եր նշել դեպի խորքը
տանող կարելույն չափ շատ գծեր: Անշնչացած ձիեր կռվի դաշ-
տում, սպանված կամ մեռնող ձիավորներ, կոտրված նիզակներ,
հերկված դաշտեր և այլն, — և այդ բոլորը պատկերում է նա մի-
միակ նպատակով՝ ծառայեցնելու մաթեմատիկորեն զուգամերձ
գծերի իր սխեմային: Նա այնպես է տարված իր այդ առաջա-
դրանքով, վոր ձիերը նկարում է վարդագույն կամ կանաչ, մոռա-
նում գործողությունն ու կոմպոզիցիան»: «Նոյի զոհաբերությունը»
նկարի մեջ աստվածը պատկերված է այնպիսի դիրքով, վորն աստ-
վածության համար անվայել խիստ ռտարոտի յե. արվեստագործն
այստեղ եւ վճռում է հեռանկարային առաջադրանքը, թե ինչ

[1] «Ո՛, ինչ գեղեցիկ պայուկ է (նետի մյուս փոս ընկած ծայրը, վոր աղե-
դի լարին է կաթնում) նետի այս հեռանկարը»:

տեսք կունենա վերևից ընկնող վռմը, յեթե նայենք նրան ներ-
քևից, մի պատկեր, վորն ունի անկասկած միայն «մաթեմատի-
կական, այլ վոչ թե հոգեբանական իմաստ» (Բերնսոն. «Ֆլորեն-
տյան արվեստագործները»):

Գծային հեռանկարի կողքին այդ դարաշրջանում հայտաբեր-
վում է օդային հեռանկարի զգացումը: Բյուզանդական կայսերա-
քրմական արվեստի վոսկյա ֆոնը չքանում է և փոխարինվում
կանաչավուն-կապույտ յերանգներով, վորոնք աչքը տանում են
աշխարհի խորքը և հեռուն (տես. «Ներկերի սոցիոլոգիան» գլուխը):

Ինչպես XV դարու Իտալիան եյապես կրկնում եր Հունաս-
տանի սոցիալ-տնտեսական զարգացումը, այնպես ել հեռանկարի
պրոբլեմն այստեղ արվեստի մեջ ծագում է հատկապես այն ժամա-
նակ, յերբ Իտալիան դուրս յեկավ փակ տնտեսության սահման-
ներից, և նրա առևտրական ու բանկային գործերն անսահմանո-
րեն ընդլայնեցին նրա համար յերբեմնի նեղ ու անձուկ հորի-
զոնը:

Ինչպես շարժումը, հեռանկարը, այնպես ել լույսը՝ վորպես
պրոբլեմ՝ ծառանում է արվեստագործների առաջ հասարակական
զարգացման վորոշ մակարդակի վրա միայն:

Առաջին անգամ այդ պրոբլեմը հանդիպում է հելլենական ար-
վեստի մեջ: Վորպես օրինակ կարելի յե նշել Հերքուլանում գտըն-
ված վորմանկարը՝ Իգիգաինն մատուցվող աստվածապաշտության
պատկերումով: «Առաջին պլանի վրա մեջտեղը նեգրեր են. լույսը
խաղում է նրանց սև մորթու վրա. յերկու կողմը՝ ժողովրդի բազ-
մությունը, և լույսը ճիշտ նույնպիսի կենդանի շարժմամբ լուսա-
վորում է բազմությանը մերթ այստեղ, մերթ այնտեղ» (Կոն-Վի-
ներ. «Վոճերի պատմությունը»): Յերկրորդ անգամ լույսի պրոբ-
լեմը դրվում է XV—XVII դարերի արվեստի մեջ: Այդ մասին ար-
դեն մտածել է Լեոնարդո դա Վինչին և խորասուզվել հեռահայե-
ցության օրենքների մեջ: XVII դարում-լույսը դառնում է, յեթե
կարելի յե այսպես արտահայտվել, արվեստի հերոսը, նրա կենտ-
րոնական թեման: Լույսի և արվեստի հակադրության վրա յե կա-
ռուցված նշանակալից չափով այդ դարաշրջանի յեկեղեցական ճար-
տարապետությունը (այսպես կոչված բարոկկոն): Լույսը շլացու-
ցիչ խուրձերով ներխուժում է մայր յեկեղեցու խավարչտին ան-
կյունները: Այդ միևնույն հակադրության վրա յե կառուցված և

նկարչությունը։ Կարավաջիան Իտալիայում սարքում է իրեն համար արհեստանոց՝ ասես թե նկուղում, ուր վերը բացված լուսամուտից ընկնում է լույսը։ «Պայծառորեն ու խիստ լուսավորված է նրա նկարների մի մասը (որինակ՝ «Դրուժմը դագաղի մեջ» վատիկանում), մինչդեռ մյուսները կորչում են յեռևի մութ ֆոնի սևության մեջ» (Մուատեր)։ Լույսը հաղթանակում է XVII դ. հոլանդական արվեստի մեջ։ Պիաեր դե Գոխը, ինչպես և մյուս ինտերյերիստները, բնորոշ. որինակներից մեկն է։ «Այդ արվեստագործին զբաղեցնում է բացառապես լույսը, վորը փոշու վոսկեգույն այուներով թափանցում և սենյակների աղջամուղջի մեջ և խավարչային զավիթները» (Մուատեր)։ «Արևի լույսը ներխուժում է սենյակը, պայծառ կետերով խաղում քարե հատակին, փայլփլում պղնձյա աշտանակի կամ ճերմակ գլխաթաոակի վրա, հանկարծակի լուսավորում մութ անկյունը և ապա կորչում սավերի բոլոր ատիճանավորությունների մեջ» (Конради. «Среди картин Эрмитажа»)[1]։ Լույսի առավել ևս հանճարեղ յերգիչ եր Ռեմբրանդտը։ «Լույսն իշխում է նրա բոլոր արտադրությունների վրա, նա տնօրինում է բոլորը և ամեն ինչ դնում հավասարակշռության մեջ։ Վարպետ եր գտնվելիս լինի լույսի աղբյուրը, կտավի մեջտեղը, թե անկյուններից մեկում—վողջ շրջապատողն ստանում է յերանգավորում և կերպարանափոխվում դրա համեմատ։ Կախումն ունենալով իր գործողությունից՝ լույսն ստեղծում է նկարի մեջ մերթ խառնաշփոթ անհամաչափություն, մերթ, ընդհակառակը, միանգամայն ճիշտ ու համաչափ դասավորություն» (Վերհարն. «Ռեմբրանդտը»)։ Լույսի պաեճիր են հանդիսանում թե նրա «Դանայա»-ն, թե նրա ինքնապատկերը՝ խայտահավը ձեռնեբին, թե իր վորդու պատկերը, թե առանձնապես միանգամայն շլացուցիչ «Ցելությը հրաձիգների ջոկատի», հրաձիգներ, վորոնք մութ գավթից դուրս են գալիս արևի ճառագայթներով վողողված տարածության, ըստ վորում լույսը ծնում է գույնի յերանգավորումներ՝ բաց-դեղինից մինչև բոցավառ-կարմիրն ու մինչև մոայլ խավարը։

Յերրորդ անգամ լույսի պրոբլեմը դառնում է կենտրոնական XIX դ. վերջին տասնամյակների յեվրոպական նկարչության մեջ։

---

1 Կոնրադի. «Ռեմբրանդտի նկարների մեջ»։

Սկսում է իմպրեսիոնիզմի դարաշրջանը, ինչպես վոր իմպրեսիոնիստական եր արդեն թե հելլենական ժամանակաշրջանի, թե XVII դ. Հոլլանդիայի նկարչությունը։ Մանեն նետում է իր նշանաբանը. «Լույսը նկարի գլխավոր հերոսն է», և նրա հետևից, ձայնակցելով այդ նշանաբանին, ընթանում և արվեստագործների վողջ յերիտասարդ սերունդը։ Յերկար ժամանակ ամբողջ ուշադրությունը գրծադրելով, վորպեսզի սովորեն նկարել ցերեկվա բաց-գորշագույն լույսը, արվեստագործներն աշխատանքի անցան վերարտադրելու լույսի ավելի բարդ յերևույթներ։ Նրանք նկարում եյին խանութների առկայծող լույսը,—շառագույն, արծաթավայլ կամ վոսկեշող ճաճանչներով,—վորը թափանցում է գիշերային խավարը, կամ այգիներ, վորտեղ ճապոնական լապտերների լույսը փայլփլող շառագույն յերանգներով խաղում և ներթափող արիլորդների դեմքերի շուրջը։ Այն նկարները, վոր պատկերում եյին տնային ներքին կյանքը, փորձում եյին հաստատել լուսավորության ամենաքնքուշ եֆֆեկտները, ներկերի ամենանուրբ խմբավորումները։ Դեռատի տիկիններ նստած են ելեքտրականությամբ լուսավորված սենյակում դաշնամուրի մոտ, վորի կարմիր լուսամփոփներով մոմերը նետում են մեղմ յերազկոտ լույս։ Կամ ջահերի լույսի մեջ սուզված դահլիճներում զբոսնում են ֆրակավոր ազամարդիկ ու փարթամ զգեստներով տիկիններ և այլն» (Մուատեր. «Նկարչության պատմությունը»)։

Այդպես՝ լույսի պրոբլեմը թափանցում և արվեստի մեջ առանձնապես զգալի կերպով յերեք անգամ—անտիկ հասարակայնության հելլենական ժամանակաշրջանում, XVII դ. Հոլլանդիայում և, վերջապես, XIX դ. վերջին Յեվրոպայում։ Այդ բոլոր յերեք ժամանակաշրջանները ներկայացնում են զարգացած բուրժուական իրականության և բուրժուական կուլտուրայի դարաշրջաններ։ Հասարակական զարգացման այդ մակարդակի վրա յել միայն հնարավոր եր այդ յերևույթը։ Լույսի պրոբլեմների նկատմամբ յեղած շահագրգռության, ինչպես նաև, հասկանալի յե, շարժման ու հունանկարի մշակման մեջ, արտահայտվում եր նախ՝ ռեալիզմի պահանջն, վորը բնորոշ և զարգացած բուրժուական հասարակությունների համար, մյուս կողմից՝ նման հասարակության համար դինամիզմի միևնույն բնորոշ զգացումն, վորովհետև լույսը հարկավորում եր առաջ կողք-կողքի գտնված ներկերին անցնել յերանգի

մի նրբությունից մյուսին, գտնվել շարժման մեջ, և, վերջապես, իշխող, հանգստացած, ապահովված բուրժուական հասարակությունների համար հենց նույնքան բնորոշ ձգտումն դեպի «անխառն արվեստը»։ Արվեստն իր միջոցներով արդեն չի մարմնավորում կրոնական, բարոյական, քաղաքական իդեաներ, նա դադարել է լինել կյանքի սպասավորը, ագիտատորը, պրոպագանդիստը,—նա զբաղված է իր առանձնահատուկ արվեստագործական խնդիրների լուծմամբ։ Պլեխանովը, ինչպես հայտնի յե, նորագույն իմպրեսիոնիզմը համարում էր անկումային դասակարգի արվեստ, որովհետև իմպրեսիոնիզմը դրսևորում է ոչ թե «իդեաներ», այլ միայն զգացումներ»—լույսի զգացումը։ Այդ միևնույն հանդիմանությունը կարելի յե անել Թե Պիտեր դե Գոխին, թե Ռեմբրանդտին։ Բայց և այնպես մի այլ տեղ Պլեխանովը համաձայն է, որ ինչչափով լույսը դրական յերևույթ է, կենսավավեր, նույնչափով էլ լույս վերարտադրող նկարը կարող է և պետք է մոտ լինի նույնիսկ գալիք սոցիալիստական հասարակության մարդկանց։ Լույսի նկարչությունը ոչ թե անկումային դասակարգի արվեստն է, այլ տիրող, տակավին առողջ ու զորեղ դասակարգի, որն ավարտել է իր պատմական վերելքը և դրա համար էլ կարիք չունի «ուտիլիտար» արվեստի, մի դասակարգ, որն ստեղծում է իր արվեստագործների ուժերով «անխառն» արվեստ, «արվեստ՝ արվեստի համար»։

Այնուամենայնիվ կա տարբերություն հելլենական արվեստի լուսանկարչության[1], XVII դարու հոլլանդական նկարչության և XIX դարու իմպրեսիոնիզմի միջև։ Մեռնող անտիկ աշխարհի արվեստի մեջ լույսի պրոբլեմը հազիվ միայն նշված է։ XVII դ. արվեստի մեջ այդ պրոբլեմն իրեն համար սնունդ էր գտնում դարաշրջանի, խիստ հակադրությունների դարաշրջանի հատուկ սոցիալական պայմաններում. հավասարապես զորեղ ազնվականություն և բուրժուազիա—հակա-ռեֆորմացիայի ասկետիզմ և տիրող դասակարգերի վայելչասիրություն, պալատական հասարակություն և ծնվող պրոլետարիատ, բացարձակ միապետների մեծություն և հպատակների իրավազրկություն, ազգային պետություն և տնտեսության աճող ինտերնացիոնալիզմ — ահա այսպիսի սուր հակադրություններից էր հյուսված այդ դարաշրջանի դեմքը, և սուր հակադրությունների վրա յեր կառուցված այդ հասարակությունների ճարտարապետական, քանդակագործական և բանավոր ոճը։ Հակադրությունների և աններդաշնակության զգացումը՝ վերածված նկարչության լեզվի՝ տալիս էր լուսաստվերի պրոբլեմը։

Վերջապես XIX դարում, յերբ մասամբ պլեներիզմի[1], մասամբ էլ իմպրեսիոնիզմի մեջ նորից էր դրված այդ պրոբլեմը, վերջինս աճում էր ոչ միայն այն հանգամանքից, որ հանգստացած, տիրող և ապահովված բուրժուազիայի արվեստը միտումն ուներ դառնալ «անխառն», «գեղարվեստական», այլև նոր տեխնիկական առանձնահատկություններից, արդյունագործական դարաշրջանի տեխնիկական կատարելագործություններով օժտված մեծ քաղաքների կուլտուրայից։

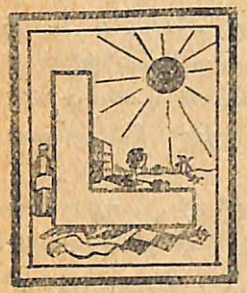
«XIX դարում կյանքն ավելի լուսավոր դարձավ։ Լույսը ներխուժում էր սենյակը արդեն ոչ թե անագով յեզերապատած փոքրիկ պատուհանից, այլ մեծ պատուհանների բարձր ապակիներից։ XIX դ. ֆիզիքական նվաճումներն ստեղծեցին, այնուհետև, լույսի հրաշքներ, որոնց առջև տարակուսանքով կանգ կառներ հին արվեստագործներից ամեն մեկը։ Յերբ ապրում էին վերջիններս, գոյություն ունեյին միայն մոմեր ու ճրագներ։ Այժմ դրանց փոխարինել են գազը և էլեկտրականությունը։ Յերբ 60-ական թվականներին կապտավուն աղջամուղջի մեջ առաջին անգամ շողշողացին գազային լապտերները, նրանք հավանորեն, թողած կլինեյին կախարդական հեքիաթի տպավորություն։ Ճիշտ այդպիսի տպավորություն ստացվեց նաև հետո, յերբ առաջին անգամ սենյակներում (և՛ փողոցում) բռնկվեցին էլեկտրական լապտերները» (Մուտեր)։

1 Վոչ այսօրվա լուսանկարչությունը, որը կապված է մեխանիկական արվեստի հետ։ Գ. Մ.

1 Լուսառատ նկարչություն, նկարչություն ազատ օդի մեջ։

XIX

ՆԵՐԿԵՐԻ ՍՈՑԻԱԼԱԴԻԱՆ



ինում են դարաշրջաններ, յերբ արվեստագործ-նակարիչներն ոգովում են առավելապես միայն վորոշ ներկերից, մյուս դարաշրջաններում այլ տեսակներից: Բայց և մի ամբողջական դարաշրջանի սահմաններում տարբեր արվեստագործներ նախապատվությունը տալիս են տարբեր ներկերի գուգադրման: Յուրաքանչյուր դարաշրջան, յուրաքանչյուր արվեստագործ ունեն իրենց գերադաս ներկի գամման[1]: Նշված յերևույթն, անշուշտ, պատահական չե: Տարբեր ներկեր տարբեր ձևով են ներգործում անհատի և հասարակության պսիխիկայի վրա: Մյուս կողմից՝ նկարչության տարբեր խնդանակները (վորմանկարչություն, հասարակական շենքի համար, մասնավոր բնակարանի համար) նույնպես յենթադրում են ներկերի տարբեր ընտրություն: Իսկ քանի վոր բոլոր նշված փաստերը ներկայացնում են սոցիալական յերևույթ, ապա ուրեմն ակնհայտորեն կարելի յե խոսել ներկերի սոցիոլոգիայի և ներկերի գուգադրության մասին: Այդ հարցի անմշակության շնորհիվ առայժմ հնարավոր և արտահայտել, ոգտվելով մասնագետ-հետազոտիչների մոքերից և աշխատություններից, լոկ մի քանի ընդհանուր խորհրդածություն, բերել այդ ընդհանուր խորհրդածությունները լուսաբանող լոկ մի քանի կոնկրետ որինակ:

Հունական նկարչությունը ճանաչում եր միայն յերկու ներկ (բացի սևից ու սպիտակից)—դեղին և կարմիր: Միայն այդ ներկերն եյին գործածում վորմանկարների ստեղծագործիչները — Պոլիգնոտը և մյուսները: Թե ինչ ներկերից եյին ոգտվում հունական նկարիչները, հաստոցայիններները, մեզ ճիշտ հայտնի չե: Այստեղից բղխում է յենթադրություն, թե հույները կույր եյին մի քանի ներկերի նկատմամբ: Յեթե հույների վորմանկարչությունը գործածում եր բացառապես դեղին և կարմիր ներկերը, ապա այդ բացատրվում է, թերևս, նրանով, վոր վորմանկարչությունը մըտնում եր, իբրև բաղկացուցիչ օրգանական մաս, հանրային-մոնումենտալ արվեստի մեջ, վորը բնականաբար ղիմում է դեպի հասարակական կոլլեկտիվը, դեպի ամբոխը, դեպի հրապարակը, իսկ կարմիր և դեղին գույները,—ինչպես արտահայտվել է Շպենգլերն իր՝ «Յեվրոպայի մայրամուտը» գրվածքում,—«աղմկալից հասարակայնության, շուկայի, ժողովրդական տոների գույներ են»: Մյուս կողմից՝ հույների վորմանկարչության մեջ հազիվ թե կարողանային հաստատվել կանաչավուն և կապտավուն յերանգները: Վորմանկարչությունը համապատասխանում է վոչ միայն հանրային-մոնումենտալ արվեստին, այլև այնպիսի հասարակական կոլլեկտիվին, վորը դեռևս ապրում է փակ տեղական տնտեսության մթնոլորտում, մտալատակերում և աշխարհը լոկ յերկչափ, գաղափար չունի այն մասին, վոր աշխարհն ունի նաև խորություն ու հեռավորություն: Իսկ բաց-կապույտ և կանաչ յերանգները հանդիսանում են — մենք նորից ենք մեջ բերում Շպենգլերին — «վոչ թե առարկաների, այլ մթնոլորտի» յերանգներ: Այդ նկարները «վոչնչացնում են մարմնականությունը և առաջացնում լայնության, հեռավորության, անսահմանության տպավորություն»: Ֆեոդալական շրջանի և կապիտալիզմին անցնելու դարաշրջանի հույնի համար՝ գյուղի, կալվածքի, հայրենի քաղաքի դեռ զգալապես նեղ հորիզոնով փակված աշխարհը չուներ վոչ լայնություն, վոչ հեռավորություն, վոչ էլ անսահմանություն:

Նոր-յեվրոպական արվեստի մեջ բաց-կապույտ և կանաչ յերանգները, «մթնոլորտի գույները», վորոնք առաջացնում են հեռավորության տպավորություն, յերևան են գալիս զարգացած բուրժուական կուլտուրայի աստիճանի վրա միայն, առևտրական հարաբերությունների լայն զարգացման հետ միասին, յերբ, շնորհիվ վերջիններիս, փակ տնտեսության նեղ շրջանակներով սահմանափակված աշխարհն ընդլայնվեց խորությամբ և հեռավորությամբ,

[1] Յելևեջ:

նախ վերածնության դարաշրջանի Իտալիայում, հետո XVII դ. Հոլլանդիայում։ Այդ ներկերը յերևան են գալիս նկարչության մեջ միաժամանակ համարյա զծային հեռանկարի հետ, վորպես նրա դուննեղ լրացումն, վորպես ոդային հեռանկար ստեղծող գույները։ «Այստեղ խոսքը վերաբերում է վոչ թե հյութալի մերձակա ուրախ կանաչին, վորից ոգտվում են պատահաբար և բավական հազվադեպ՝ Ռաֆաելն ու Դյուրերը հագուստների վերարտադրության մեջ, այլ անորոշ կապտավուն-կանաչ ներկին, վորը խաղում է ճերմակի, մոխրագույնի, կինամոնագույնի հազարավոր երբեքրանգներով։ Այդ յերանգները, վորոնց ընթացակցում է խորության շարունակ աճող տպավորությունը, նկատվում են Իտալիայում՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Գվերչինոյի, Ալ'բանիի մոտ, Հոլլանդիայում՝ Ռեյդալի և Գոբրեմի մոտ» (Շպենգլեր)։

XVII դարում արևմտյան նկարչության մեջ իշխում է, վորպես հիմնական, վորպես նկարները յերաժշտության վերածող յերանգ, մուգ-կինամոնագույնը, և այդ յերանգն այնուհետև յերկար ժամանակ իշխում եր նկարչության մեջ մինչև XIX դ. յերկրորդ կեսը, յերբ այն սպանվեց պլեներիզմի և իմպրեսիոնիզմի կողմից, վորոնք հակադրեցին նրան լուսավոր ու պայծառ յերանգը։ XVII դարի նկարչության մեջ կինամոնագույն յերանգի տիրապետությունը հենց նույնչափ պատահական չե, ինչպես XIX դարի յերկրորդ կեսի նկարչության մեջ՝ պայծառ արևի տիրապետությունը։ Զուգադրելով այդ յերկու յերանգները, Շպենգլերը նրանց մեջ տեսնում է յերկու դարաշրջանների դուննեղ արտահայտություն յեվրոպական հասարակությունների կյանքում, վորտեղ հաջորդում եյին միմյանց, ինչպես և անտիկ աշխարհում, յերկու ժամանակաշրջաններ—կուլտուրայի ժամանակաշրջանը և քաղաքակրթության ժամանակաշրջանը։ Կուլտուրան հանդչում է կրոնա-բնազանցական բաղիսի վրա, քաղաքակրթությունը՝ գիտական-տեխնիքական հիմքի վրա։

XVII դ. նկարչության կինամոնավուն յերանգն էլ հանդիսանում է, Շպենգլերի կարծիքով, այդ դարաշրջանի կրոնա-բնազանցական կուլտուրայի արտահայտությունը, մինչդեռ իմպրեսիոնիստների պայծառ յերանգը ծառայում է «համաշխարհային մեծ քաղաքների» քաղաքակրթության (գիտական-տեխնիկական) արտահայտությունը։ XVII դ.—յեկեղեցա-կրոնական կյանքի նոր

վերելքի դարաշրջանի, Իտալիայում՝ հաղթանակի, Իսպանիայում՝ հակա-ռեֆորմացիայի դարաշրջանի—կուլտուրան իրապես հագեցած եր կրոնականությամբ, և այսպես կոչված բարոկկո դարաշրջանի իտալական և իսպանական արվեստագործների մեծ յերանգը, առանձնապես իր հակադրությամբ լույսին, կարող եր նրա հետ (բարոկկոյի, Գ. Մ.) միասին ունենալ կրոնաբնազանցական իմաստ։ Սակայն այդ մութ-կեկ յերանգը բացատրվում և նաև նրանով, վոր արվեստագործներն աշխատում եյին մութ արհեստանոցներում, և XVII դ. նկարներից շատերը, որինակ՝ հոլլանդականները կանխորոշվում եյին մութ սենյակների համար։ Զարգացած բուրժուա-կապիտալիստական կուլտուրայի մակարդակի վրա XVII դ. այդ կինամոնագույն յերանգը դատապարտված եր անհետացման։

«XIX դարում կյանքն ավելի լուսավոր դարձավ։ Լույսը ներխուժում եր սենյակներն արդեն վոչ թե փոքրիկ պատուհաններից, այլ մեծ պատուհանների բարձր ապակիներից։ Գաղն ու ելեքտրականությունը փոխարինեցին մոմերի և ճրագների լույսին։ Արվեստագործները յերկար ժամանակ վախվխելով կանգնած եյին մի կողմ՝ լուսավորության այդ բոլոր հրաշքներից։ Նրանք աշխատում եյին արհեստանոցի համաչափ լույսի տակ, խեղդելով այն՝ բացի այդ՝ դեռ արհեստական վարագույրներով այնպես, վորպեսզի նա (լույսը, Գ. Մ.) կարելություն չափ ավելի համապատասխանի այն լուսավորության պայմաններին, վորի որոք յերբեմն աշխատում եյին հին արվեստագործները։ Ռիբոի ծովանկարները նկարչության գլուխ գործոցներ են։ Յեվ, այնուամենայնիվ, նավերը լողում են վոչ թե ովկիանոսի կապույտ ալիքների, այլ կինամոնագույն յուղաներկի մեջ։ Կուրբեի «Քարտաշներ»-ն աշխատում են խճուղու վրա կեսորվա տապին։ Իսկ դուք ասես դիտում եք մի մութ նկուղ, վորովհետև Կուրբեն իր նկարի մեջ պահպանել է XVII դ. իսպանական արվեստագործների յերանգները։ Արվեստագործներն ավելի ու ավելի եյին գիտակցում, վոր նկարների դուննեղ ձևը հակասության մեջ է գտնվում աչքի տեսածի հետ, և նրանք սկսեցին ձգտել նոր յերևույթների համար գտնելու նոր դուննեղ ձև» (Մուտեր)։

Յերբ, սկսած 60-ական թվականներից, ինչպես լուսավորության տեխնիկայի, այնպես էլ բուրժուական հասարակության

վողջ կենսակերպվածքի զարգացման հետևանքով սկսեցին նշմար-
վել կյանքի՝ մատնանշված պայմանները, արվեստագործները պա-
տերազմ սկսեցին խավարի դեմ հանուն լույսի (Լեգրո, Ֆոնտենե-
Լատուր և այլք Ֆրանսիայում), մի պատերազմ, վորն ավարտվեց
կինամոնագույն յերանգի վերաբերմամբ լուսափայլի տարած հաղ-
թանակով, լուսափայլի, վորն արտահայտում եր նոր հասարակու-
թյան կեցությունը:

Վորոշ նուրբ գույների տիրապետությունն ու գերակշռու-
թյունը այս կամ այն դարաշրջանի արվեստի մեջ պայմանավոր-
ված է, այնուամենայնիվ, ոչ միայն նրանով, վոր տվյալ հասա-
րակական կառուցվածքի որոք հատկապես այդ յերանգները պետք
է գլխավորեն, այլև հաճախ նրանով, թե ում համար են կանխո-
րոշված տվյալ նկարները: Յեթե համեմատենք XVII դ. հոլլան-
դական նկարչությունը XVII դ. ֆլամանդական նկարչության,
որինակ, Ռուբենսի նկարչության հետ, ապա առկա կլինի տար-
բեր նկարչական մոտեցումն, առաջին դեպքում՝ մութկեկ, յերկ-
րորդ դեպքում՝ ավելի լուսափայլ: Տարբերությունն արմատա-
ցած է, լոկ անուղղակի կերպով, արվեստագործների անհատական
խառնվածքի մեջ: Տարբերության իսկական արմատները գտնվում
են հոլլանդական և ֆլամանդական հասարակության սոցիալա-
կան կառուցվածքի մեջ: Առաջինը բուրժուա-քաղքենիական եր,
յերկրորդը՝ ազնվականա-յեկեղեցական (նշանակալից չափով):
«Ռուբենսի նկարները կանխորոշված եյին ընդարձակ լուսավոր
յեկեղեցիների և շքեղ պալատների համար, նրանք տոնական են
և գունեղ: Իսկ հոլլանդական նկարներին վիճակված եյին կիսա-
խավար, նեղ սենյակներ, ուր «նույնիսկ ցերեկվա լույսը ազատ
կերպով է թափանցում լուսամուտների գույնզգույն ապակինե-
րից»: Կանխորոշված այդ դեղին—մուգ տախտակածածկ պատե-
րով և փոքր կլոր լուսամուտներով մութ սենյակներին — համա-
պատասխանում է հոլլանդական նկարների կիսախավար մոնոտոն
լուսանկարչությանը: Այնտեղ (Ռուբենսի մոտ) իշխում են՝ հո-
յակապություն, դեկորատիվ թափ և ազնիվ ուրախ գույներ,
այստեղ յերանգավորման տեսակետից՝ մի ինչ-վոր առանին, տրա-
մադրությամբ լի բան» (Մուտեր):

Բայց հենց միևնույն յերկրի սահմաններում նկարչական մո-
տեցումն ու յերանգի գամման փոփոխվում են՝ նայած այն հան-

գամանքին, թե ինչ բնակարանի համար է կանխորոշվում նկարը:
Իսպանացի Ռիբերայի՝ կաթոլիկական յեկեղեցիների համար կան-
խորոշված նկարները կառուցված են լույսի և խավարի հակա-
դրության վրա, իսկ Վելասկեսի՝ թագավորական սենյակների հա-
մար կանխորոշված նկարների մեջ պահպանված է դեղին-մարգար-
տանման պայծառ գամման:

Յերանգի գամման փոփոխվում է, սակայն, վոչ միայն կա-
խում ունենալով բնակարանից, վորի համար կանխորոշված են
նկարները (իսկ այդ արդեն նշանակում է՝ հասարակության դա-
սակարգային կառուցվածքից, հասարակություն, վորը կարող եր
լինել կամ ազնվականա-յեկեղեցական, կամ արտոլյուտիստա-յեկե-
ղեցական, կամ էլ բուրժուական), այլև այն հանգամանքից, թե հա-
սարակության վոր դասակարգը կամ հասարակական վոր խումբն է
արտահայտում արվեստագործի ստեղծագործության մեջ իր կեցու-
թյունն ու գիտակցությունը: Ֆեոդալական և միապետականորեն
կազմակերպված հասարակությունը՝ ի դեմս քրմական դասակարգի
և միապետական իշխանության՝ գերադասում է վոսկեգույնը, վորը
միանգամայն աներևակայելի յե բուրժուական հասարակություն-
ների արվեստի մեջ: «Վոսկին ընդհանրապես ներկ չէ՝ իբրև հակա-
դրություն դեղին գույնին. տվյալ դեպքում առաջանում է զգայա-
կան տպավորությունը, վորն արդյունք է փայլփլող մակերեսի մե-
տաղանման ցիրվող արտացոլման: Ներկերը բնական են. գրեթե
յերբեք բնության մեջ չհանդիպող մետաղային փայլը գերբնական
է: Կայծկլտող վոսկին խլում է կյանքից, դեմքերից իրենց գոյա-
բանական իրականությունը: Պատկերումների վոսկյա ֆոնը ունի
վորոշ դավանաբանական նշանակություն: Այն արտահայտում է
աստվածության գոյությունն ու հայտնությունը» (Շպենգլեր):
Այստեղից էլ առաջացել է վոսկյա ֆոնը բյուզանդական-կայսե-
րական արվեստի մեջ և վաղ-քրմական ժամանակաշրջանի արև-
մտյան արվեստի մեջ: Քրմա-միապետական հասարակական ֆոր-
մացիաներից էլ վոսկու տենչն անցնում է բնականաբար բա-
ցարձակ միապետության արվեստի մեջ: Լյուդովիկոս XIV-ի սի-
րածը վոսկեգույնն եր (կապույտի և կարմրի զուգորդմամբ): «Վեր-
սալի առաջին դահլիճներում պահպանված է (Լեբրենի կողմից)
պարզ ճերմակ յերանգը. վորքան ավելի յես մոտենում թագավո-
րի սենյակներին, այնքան ավելի յե ուժեղանում փայլը: Կանաչ

մարմարիոնը փոխարինվում է վոսկով, թանձր կապույտ գույնը՝ արծաթով։ Վերջին դահլիճում, որի մի պատը բռնում է թագավորի վիթխարի բարձրաքանդակ պատկերը հեծյալի ձևով, յերևում է միմիայն վոսկի, որը զանգվածներով ծածկում է բուխարինները, դռներն ու պատուհանները» (Մուտեր)։

Վելասկեսի նկարչության, թագավորական ընտանիքի նրա նկարների մեջ գերակշռում է գեղին ֆոնը՝ մեղմացրած վոսկեգույնը, որը համապատասխանում է իսպանական արտոյուտիզմի մայրամուտի դրությանը։

Յեթե բացարձակ միապետությունից, — որը ներկայացնում էր հասարակական զարգացման պատմության մեջ այն մոմենտը, յերբ հին հասարակության յերկու հիմնական դասակարգերը — աղնվականությունը և բուրժուազիան — դնվում էին հարաբերական հավասարակշռության վիճակի մեջ, — անցնենք զուտ դասակարգային արվեստին, ապա ակներևաբեն ներկի զուգադրումները և ներկի գամման այդպիսի արվեստի մեջ պետք է ձևափոխվեն՝ կախում ունենալով այն բանից, թե խոսքը վերաբերում է արդյոք տիրող դասակարգին, ճնշվածին. թե՝ վերջապես՝ անկումային դասակարգին, որն ապրում է իր պատմական գոյության վերջին օրերը։

Բնական է յենթադրել, որ ամրապինդ, առողջ, տակավին ուժերի ծաղկման մեջ գտնվող և՝ ընդհուպ մինչև իշխանությունը ներառյալ՝ կյանքի բոլոր բարիքներից օգտվող դասակարգը արտահայտվում է լինելու լավատեսորեն, կենսուրախ կերպով և գերադասելու յե այնպիսի ներկեր, որոնք ներգործում են զգացողի պսիխիկայի վրա բարձր կերպով, այսինքն՝ վառ, ազմկալի, լուսափայլ ներկեր։ Այդպիսիք եյին, օրինակ, XVI դ. վենետիկյան արվեստագործների, առանձնապես Տիցիանի ներկերը։ Այդպես— դարձյալ օրինակի համար—վերջինիս «Աստվածամոր համբարձման» մեջ, որն ըստ Տենի արտահայտում է «կյանքի տոնախմբությունը», պահպանված են վառ-կարմրագույն, կապույտ ու կանաչ յերանգները։ Ոչինչ միանգամայն իրավացի չի կարծելով, թե վենետիկցիների վառ գունեղությունը չի կարելի բացատրել կլիմայով. նա տեսնում է այստեղ միանգամայն հիմնավոր կերպով այն դասակարգի «ֆիզիկական ու հոգեկան առողջության» հայտարերումը, պիտի ավելացնել՝ հատկապես առ-

որական ավազանու, որի համար ստեղծագործում եյին այդ արվեստագործները, որոնք նրա հետ կազմում եյին մի մարմին ու մի հոգի։ Ճիշտ այդպես եյ Ռուբենսի նկարները շնչում են ազմկալի առնական գույներով ոչ միայն այն պատճառով, որ դրանք կանխորոշված եյին լուսավոր մեծ, հոյակապ տիպի բնակարանների համար, այլև այն պատճառով, որ ինքը արվեստագործը լի յեր անսպառ ուժով ու կենսուրախությամբ, ինչպես և Ֆլանդրիայի այն աղնվականական դասակարգը, որը XVII դարում տակավին գտնվում եր առողջության և ազդեցության գենիթում։

Այդպես եր XIX դարի բուրժուազիան, որը՝ հարուստ ու զորեղ, կանգնելով իշխանության գլուխը՝ կրկնեց այդ միևնույն յերևույթը. նրա արվեստագործները, առանձնապես Ֆրանսիայում, ձգտում եյին վառ գունեղության, ինչպես Դելակրուան՝ իմպրեսիոնիստների նախորդը, և պայծառ գունեղ պճնազգեստի, ինչպես իմպրեսիոնիստները Մանեի գլխավորությամբ։

Ճնշված դասակարգերը, որոնց համար կյանքը առնախմբություն չե, այլ տաժանք, բնականաբար չեն կարող աշխարհը մատչելի պատկերել որպես վառ գույների սիմֆոնիա կամ թափվող լույսի ջրընկեց։ Այդպիսի դասակարգի արվեստագործները դրա համար էլ գերադասելու յեն ծանր, մռայլ կոլորիտը, որն արտահայտում է ճնշվածության և անհուսության հոգեվիճակ։ Այդպիսին եր դեռ XVII դարում Լենեն յեղբայրների գյուղացիական ժանրերի կոլորիտը, և հենց այդպիսի կոլորիտ տեսնում ենք XIX դ. 40—50-ական թվ. ֆրանսիական արվեստագործների, ինչպես օրինակ՝ Անթինյալի, Ժանրոնի, Տասսարի, ֆրանսիական «պերեդվիժնիկների» մոտ, որոնք պատկերում եյին գյուղական և առանձնապես քաղաքային չքավորության տանջանքները՝ դեպի նա սոցիալական յերկյուղ և դրա հետ միասին սոցիալական կառուցվածքի անարդարության դեմ բողոք առաջացնելու նպատակով (Coulin. «Die socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei)[1]։

Վերջապես կենսական յեռանդի պաշարը, ֆիզիկական ու հոգեկան առողջությունն ապառած անկումային դասակարգը, որն արդեն ընդունակ է միայն անաշխատ-թեթևամտությամբ ճախրել կյանքի շուրջն ու վրա, կյանքի, որն ստեղծում, փոխոխում,

1 Կուլեն. «Սոցիալիստական աշխարհայեցողությունը ֆրանսիական նկարչության մեջ։

մարմարինը փոխարինվում է ոսկով, թանձր կապույտ գույնը՝ արծաթով: Վերջին դահլիճում, որի մի պատը բռնում է Թագավորի վիթխարի բարձրաքանդակ պատկերը հեծյալի ձևով, յերևում է միմիայն ոսկի, որը զանգվածներով ծածկում է բուխարիները, դռներն ու պատուհանները» (Մուտեր):

Վելասկեսի նկարչության, թագավորական ընտանիքի նրա նկարների մեջ գերակշռում է դեղին ֆոնը՝ մեղմացրած ոսկեգույնը, որը համապատասխանում է իսպանական աբսոլյուտիզմի մայրամուտի դրությանը:

Ցեթե բացարձակ միապետությունից, — որը ներկայացնում եր հասարակական զարգացման պատմության մեջ այն մոմենտը, յերբ հին հասարակության յերկու հիմնական դասակարգերը — ազնվականությունը և բուրժուազիան — գտնվում եյին հարաբերական հավասարակշռության վիճակի մեջ, — անցնենք զուտ դասակարգային արվեստին, ապա ակներևորեն ներկի զուգադրումները և ներկի գամման այդպիսի արվեստի մեջ պետք է ձևափոխվեն՝ կախում ունենալով այն բանից, թե խոսքը վերաբերում է արդյոք տիրող դասակարգին, ճնշվածին. թե՞ վերջապես՝ անկումային դասակարգին, որն ապրում է իր պատմական գոյության վերջին օրերը:

Բնական է յենթադրել, որ ամրապինդ, առողջ, տակավին ուժերի ծաղկման մեջ գտնվող և՝ ընդհուպ մինչև իշխանությունը ներառյալ՝ կյանքի բոլոր բարիքներից օգտվող դասակարգը տրամադրված է լինելու լավատեսորեն, կենսուրախ կերպով և գերադասելու յե այնպիսի ներկեր, որոնք ներգործում են զգացողի պսիխիկայի վրա բարձր կերպով, այսինքն՝ վառ, աղմկալի, լուսափայլ ներկեր: Այդպիսիք եյին, օրինակ, XVI դ. վենետիկյան արվեստագործների, առանձնապես Տիցիանի ներկերը: Այդպես — դարձյալ օրինակի համար — վերջինիս «Աստվածամոր համբարձման» մեջ, որն ըստ Տենի արտահայտում է «կյանքի տոնախմբությունը», պահպանված են վառ-կարմրագույն, կապույտ ու կանաչ յերանգները: Ռեյնակը միանգամայն իրավացի յե կարծելով, թե վենետիկցիների վառ գունեղությունը չի կարելի բացատրել կլիմայով. Նա տեսնում է այստեղ միանգամայն հիմնավոր կերպով այն դասակարգի «ֆիզիքական ու հոգեկան առողջության» հայտաբերումը, պիտի ավելացնել՝ հատկապես առև-

տրական ավագանու, որի համար ստեղծագործում եյին այդ արվեստագործները, որոնք նրա հետ կազմում եյին մի մարմին ու մի հոգի: Ճիշտ այդպես էլ Ռուբենսի նկարները շնչում են աղմկալի տոնական գույներով ոչ միայն այն պատճառով, որ դրանք կանխորոշված եյին լուսավոր մեծ, հոյակապ տիպի բնակարանների համար, այլև այն պատճառով, որ ինքը արվեստագործը լի յեր անսպառ ուժով ու կենսուրախությամբ, ինչպես և Ֆլանդրիայի այն ազնվականական դասակարգը, որը XVII դարում տակավին գտնվում եր առողջության և ազդեցության զենիթում:

Այդպես եր XIX դարի բուրժուազիան, որը՝ հարուստ ու զորեղ, կանգնելով իշխանության գլուխը՝ կրկնեց այդ միևնույն յերևույթը. Նրա արվեստագործները, առանձնապես Ֆրանսիայում, ձգտում եյին վառ գունեղության, ինչպես Դելակրուան՝ իմպրեսիոնիստների նախորդը, և պայծառ գունեղ պճնազգեստի, ինչպես իմպրեսիոնիստները Մանեի գլխավորությամբ:

Ճնշված դասակարգերը, որոնց համար կյանքը տոնախմբություն չէ, այլ տաժանք, բնականաբար չեն կարող աշխարհը մտապատկերել որպես վառ գույների սիմֆոնիա կամ թափվող լույսի ջրընկեց: Այդպիսի դասակարգի արվեստագործները դրա համար էլ գերադասելու յեն ծանր, մռայլ կոլորիտը, որն արտահայտում է ճնշվածության և անհուսության հոգեվիճակ: Այդպիսին եր դեռ XVII դարում Լենեն յեղբայրների գյուղացիական ժանրերի կոլորիտը, և հենց այդպիսի կոլորիտ տեսնում ենք XIX դ. 40—50-ական թվ. ֆրանսիական արվեստագործների, ինչպես օրինակ՝ Անտինյայի, Ժանրոնի, Տասսարի, ֆրանսիական «պերեդվիժնիկների» մոտ, որոնք պատկերում եյին գյուղական և առանձնապես քաղաքային չքավորության տանջանքները՝ դեպի նա սոցիալական ցավակցություն և դրա հետ միասին սոցիալական կառուցվածքի անարդարության դեմ բողոք առաջացնելու նպատակով (Coulin. «Die socialistische Weltanschauung in der französischen Malerei)[1]:

Վերջապես կենսական յեռանդի պաշարը, ֆիզիքական ու հոգեկան առողջությունն սպառած անկումային դասակարգը, որն արդեն ընդունակ է միայն անաշխատ-թեթևամտությամբ ճախրել կյանքի շուրջն ու վրա, կյանքի, որն ստեղծում, փոփոխում,

[1] Կուլեն. «Սոցիալիստական աշխարհայեցողությունը ֆրանսիական նկարչության մեջ:

առաջ է շարժում մի ուրիշ դասակարգ, բնականորեն գերադասելու յե խամրած, թախծոտ գույները, վորոնք համապատասխանում են նրա նվաստացած կյանքի լարվածությանը։ Այդպիսին եր «XVIII նրբակիրթ դարի» ֆրանսիական մեռնող ազնվականության արվեստագործների գույնեղ գամման, մի ազնվականության, վորը կանգնած եր պատմության վերահաս դատարանի առջև և վորը բարեկենդանի թեթևամիտ տոնակատարությամբ ոսկեկո խավարագույն զգեստով դիմում եր դեպի այդ դատարանը։ «Գորշ-յերկնագույնի, գորշ-դեղինի և թոշնած կանաչի նուրբ զուգորդումն—ահա այդ արվեստագործների (Վատտոի, Ֆրագոնարի, Լանկրեի և այլն) առանձնապես սիրած գույները։ Բոլոր յուղայինը, ճարպայինը, ծանրը չքանում է յուղաներկով նկարված նկարներից։ Ներկերը դժգույն են, ինչպես մարդկանց դեմքի գույնը։ Նրանք անմարմին են և վերածվեցին, ինչպես իրենք՝ մարդիկ, ծանրաշարժերից ու գերարյուններից յեթերային-ճախրողների (Մուտեր. «Նկարչության պատմությունը»)։ Միանգամայն բնական է, վոր հատկապես այդ դարաշրջանում հնարվեց նոր տեխնիկա՝ գունամատիտ[1], վոր թույլ եր տալիս յուղաներկերից ավելի լավ վերարտադրել ապարեզից հեռացող դասակարգի նրբա-թախծոտ գունեղ զգացմունքը։

Այդպիսով՝ նույնիսկ բերված աղքատիկ նյութի հիման վրա կարելի յե անել հետևություն, թե այս կամ այն դարաշրջանի արվեստագործների յերանգապնակի վրա այս կամ այն յերանգների ու ներկերի տիրապետումը և բացակայումը պայմանավորված է ինչպես հասարակության տնտեսական դրությամբ, հասարակության, վորն ապրում է կամ բնատնտեսության մթնոլորտում, կամ առևտրական հարաբերությունների հորիզոններն ընդլայնող շրջադրության մեջ, այնպես էլ նրանով, թե ում համար են կանխորոշված նկարները—յեկեկեցական շենքերի՞, միապետի հանդիսորյա դահլիճների՞, թե՞ բուրժուա-քաղքենու սենյակի համար, և, վերջապես, դա պայմանավորված է մտադրությամբ այս կամ այն դասակարգի, վորի արտահայտիչն է արվեստագործը, լինի այդ՝ իշխող, ճնշված, թե անկումային դասակարգի արվեստագործ, բռնվորում գույների գամման ծառայում է դրա հետ միասին վորպես դասակարգային մեկուսացման և հակադրության միջոցներից մեկը։

[1] Պաստելը։

Բուշե. Պաստորալ

XX

ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԿՈՒԼՏՈՒՐԱՅԻՆ ԵՎ ԴԱՍԱԿԱՐԳԱՅԻՆ ԱՍՊԻՐԻԼՑԱՅԻԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԵՋ

Ցանարակության պատմական գոյության բոլոր ժամանակաշրջաններում տեղի ունեցող դասակարգային կռիվը չի կարող չանդրադառնալ նաև արվեստի վրա ամենաբազմազան ձևերով, որ կարելի չէ վերածել մի քանի հիմնական տիպերի։ Տիրող դասակարգն իր արվեստը կառուցում է սովորաբար մյուս դասակարգերի արվեստագործների ձեռքով։ Գտնվելով ծառայության մեջ տիրող դասակարգի մոտ, այդ արվեստագործները հարկադրված են ստեղծագործել նրա կողմից անսասան ճանաչված գեղագիտական կանոնի վոգով։ Բայց և այնպես մյուս դասակարգի արվեստագործներին հատուկ պսիխո-գաղափարաբանական գծերը բնականաբար ժամանակ առ ժամանակ ընդմիշտ անցնում են նրանց վրին փաթաթած գեղագիտական սկզբունքների միջով և զգալապես ձևափոխում պաշտոնական արվեստի կերպարանքը։ Այդպես, հին-յեգիպտական արվեստը—փարավոնների, ֆեոդալների արձանները և այլն—ստեղծում էին ֆեոդալական ավադանու համար մեծ մասամբ ճորտ կամ համենայն դեպս սոցիալական վարին խավից դուրս չեկած արվեստագործները։ Պաշտոնական ֆեոդալական արվեստն իդեալիստականորեն էր ձևավորված։ Անձնավորությունները ու դեմքերը վերատադրվում էին առանց անհատական նմանության, քրմական պայմանական վոճի վոգով։ Սակայն և այնպես հին-յեգիպտական արվեստի մեջ՝ նրա

գոյության համարյա բոլոր ժամանակաշրջաններում՝ այդ պաշտոնական իդեալիստական վոճին առընթեր կար նաև ուրիշ ավելի ռեալիստականը։ Որինակի համար կարելի յե նշել փարավոնների յերկու արձանը, վորոնք վերաբերում են ֆիվական ժամանակաշրջանին։ «Ամենեմհեթ I թագավորի՝ կարմիր վորձաքարից կերտված գլուխը, վոր գտել է Պետրին Տանիսում, բոլորովին զուրկ է անհատական գծերից. մենք գործ ունենք վոչ թե պատկերի, այլ ընդհանրապես թագավորի պատկերման հետ։ Թագավոր-աստվածը փառահեղորեն բազմած է գահի վրա, նրա աչքերի կոպերը պատած են կարմիր ներկով. արհեստական մորուքը զարդարել է կրկնակզակը (մորուքը նշան է աստվածության)։ Թագավորն իր վսեմության, իր աստվածության գիտակցությամբ, ժպտալով՝ նման աստվածների պատկերություններին, նայում է իր առջև խոնարհվող հպատակներին»։ Սեսոստրիս III-ի՝ կարմիր վորձաքարից կերտված գլուխն արտահայտում է մի այլ վոճ։ Գլուխը բացարձակապես չունի վոչինչ պայմանական բան. դա իսկական պատկեր է թագավորի, վորի նեղ ճակատը, ցայտուն այտոսկրերը, բնորոշ լայն կրկնակզակը և ներքևի դրեթե անասնական ծնոտը վերարտադրված են վարպետորեն։ Շրթունքները սեղմված են, ներքևինը փոքր ինչ կախ ընկած, ինչպես ծեր մարդունը, կնճիռներն աչքերի ու բերնի մոտ և բուն իսկ աչքերը՝ վերևի կոպերով կիսափակ, պատկերում են Սեսոստրիսին վորպես տակավին յերկաթե յեռանդը չկորցրած ծեր մարդու...» (Баллод. «Очерки развития древнеегипетского искусства»)[1]։ Թեև վոճի այդ յերկատման պատճառները ճշտիվ չի ուսումնասիրել հեղինակը, վորի խոսքերը բերված են վերը քաղվածաբար, այնուամենայնիվ այդ պատճառները նա կապում է այն հանգամանքի հետ, վոր արվեստագործներից վոմանք աշխատում էին հին տրադիցիաների վոգով, իսկ մյուսները՝ հեռացել այդ տրադիցիաներից, սակայն հենց նույնչափ հնարավոր է, վոր մենք այստեղ, ինչպես և մյուս համանման դեպքերում յեգիպտական արվեստի մեջ, ունենք մեր առջև վոչ այլ ինչ, բայց յեթե արվեստագործների ռեալիստական աշխարհզգացողության ճեղքվածքը պաշտոնական ֆեոդալաքրմական վոճի միջով, արվեստագործների, վորոնք պատկանում էին սոցիալական ներքնախավին, բայց պարտավոր էին սպասարկել տիրող դասակարգին և վորոնք տապալել էին այդ տիրող դասակարգի սահմանած կանոնը։

Վորպես անալոգիա, կարելի յե մատնանշել այն փաստը, վոր մեր ճորտ-ճարտարապետները, վորոնք պարտավոր էին կալվածատերերի համար կառուցել դաստակերտներ ու տներ ֆրանսիական իշխող վոճով (ամպիր), հաճախ բոլորովին թեղաթյուրում էին իրենց համար այդ խորթ վոճը, մտցնելով նրա մեջ վոդով իրենց մոտ գյուղացիական կառուցողական արվեստի հմտություններ ու պահանջմունքներ։

Այդ միևնույն յերևույթը նկատվում է նաև Վերածնության դարաշրջանի գերմանական նկարչության մեջ։ Վերածնության վոճը քաղաքային առևտրական բուրժուազիայի վոճն է։ Իտալական ու նիդերլանդական քաղաքներում այն ստացավ իր պարզորոշ ու հստակ արտահայտությունը։ Յեթե համեմատենք Ռենեսանսի իտալական նկարչության հետ գերմանականը, ապա տարբերությունն, իհարկե, խիստ զգալի կլինի, վորովհետև այդ դարաշրջանի Գերմանիան, Իտալիայից տարբեր, վոչ միայն առավելապես արհեստավորական յերկիր էր, այլև տակավին ամբողջապես գյուղացիական։ Վերածնության գերմանական արվեստագործներից միմիայն Դյուրերն էր—Դյոթեյի կարծիքով—համբյա «իտալացի»։ Մնացած գերմանական արվեստագործները, վորոնք դեռ բոլորովին համակված էին գյուղացիական հոգեբանությամբ, դրա համար էլ իտալացիների քաղաքային ինտելիգենտա-բուրժուական վոճը վերածում էին գերմանական գյուղացու անկեղծորեն կրոնական, բայց անկուլտուրական լեզվի։ «Նրանց կոմպոզիցիաները ծանրաբեռնված են մարդկային դեմքերով՝ հաճախ ծիծաղելի և ծամածռություններով. դեղեցկության և ուժի փոխարեն մենք հաճախ գտնում ենք կամ անհամ գեհկություն, կամ էլ ծանր լրվածություն, հաճախակի ծիծաղելիության հասնող շարժ ու ձևեր։ Դա բարեպաշտ գյուղացու արվեստն է՝ սենտիմենտալ ու կոպիտ, վորն սկզբում հմայում է իր պարզամտությամբ և անկեղծությամբ, բայց շուտով հոգնեցնում իր աշխույժ ու բազմազան գեհենությամբ։ Յեթե համեմատենք գերմանական նկարչությունը ֆլամանդական կամ իտալական նկարչության հետ, ապա այն կթվա մեզ գյուղացու արտադրանք,

1 Բալլոդ. «Հին-յեգիպտական արվեստի զարգացման ուրվագծերը»։

վորը դրված է նուրբ և կրթված մարդու ստեղծագործության կողքին» (Ռեյնակ. «Ապոլլոն»): Յեթե տվյալ դեպքում խոսքը վերաբերում է յերկրորդական արվեստագործներին, սկիզբը դնողներին, վորոնց անունները հաճախ նույնիսկ մեզ չեն էլ հասել, այնուամենայնիվ այնպիսի խոշոր արվեստագործ, ինչպես Լ. Կրանախը, վորն իր վրձինով սպասարկում եր պալատական շրջանին, սաքսոնական կուրֆյուրստի բարեկամը, վորը ձգտում եր գեղեցկության, նրբակրթության, իբրպես «գյուղացի-parvenu»[1] յեր: Բավական է համեմատել, որինակ, նրա «Պարիսի դատը»—վորտեղ Պարիսը պատկերված է իբրև կոպիտ գերմանական գռեհիկ կալվածատեր, իսկ յերեք աստվածուհիները կանգնած են նրա առջև մերկ, ծիծաղելի-սեթևեթ կեցվածքով—իտալացիների համանման նկարների հետ, կամ նրա Վեներան (Լուվրում), կարմիր թավշյա մեծ գլխարկով (!) մերկ գեղեցկուհին թեկուզ Ջորջոնեի Վեներայի հետ՝ տեսնելու համար, թե ինչպես քաղքենական տարրերը յուր տեսակի խեղաթյուրել է արվեստի քաղաքային պալատական վոճը:

Դասակարգերի հակադրությունն արտահայտվում է արվեստի մեջ վոչ միայն նրանով, վոր մի դասակարգի արվեստագործներն ըստ իրենց հայեցողության ձևափոխում են տիրապետող արվեստի թեմատիկան, տիպն ու վոճը, այլև նրանով, վոր տվյալ դասակարգային հասարակության սահմաններում տարբեր հասարակական խմբերի արվեստագործներն ստեղծում են թե՛ թեմատիկայով և թե վոճով իրենց արվեստը:

Այդպես, XVII դ. Ֆրանսիայում միապետով գլխավորված արքունի-բուրժուական շրջաններին առընթեր գտնվում է աշխատավորական մանր բուրժուազիան, և այդ հասարակական խմբերից յուրաքանչյուրն ունի յուր, իրեն հատուկ արվեստը: Մի կողմից՝ Լեբրենի, Ժուվենեի և Ռիգոի ավագանու շքեղ, վեհապանծ կտավներն ու պատկերները, իսկ մյուս կողմից՝ Լենեն յեղբայրների ժանրային նկարները, յեղբայրներ, վորոնք պատկերում են դարբնոցի ներսը, ուր յեռում է աշխատանքը, կամ ճաշի սեղանի շուրջը նստած գյուղացիներ. ուրիշ է այստեղ վոչ միայն թեմատիկան, այլև կոլորիտը—«սև ու ծանրկեկ», հեռու

[1] Բախտահաս, բախտագյուտ:

պալատական արվեստի պայծառ հանդիսավորությունից: Այդպես, XVII դ. Ֆլանդրիայում կողք-կողքի կանգնած են՝ հողի ու կալվածքի հետ կապված ազնվականությունը և քաղաքային բուրժուազիան: Այդ հասարակական խմբերից յուրաքանչյուրն ունի իր արվեստը: Մի կողմից՝ Ռուբենսի արիստոկրատական արվեստը: Թեմատիկան. միապետության (ֆրանսիական) և յեկեղեցու փառաբանումը, դիցաբանական տեսարանները՝ «Սիրո պարտեզներ», վորտեղ կավալերներն ու տիկինները պուրակներում զբաղված են սիրախաղով և զրախոսությամբ: Աղմկալի կենսուրախ դույներ: Նկարների մեծ ֆորմատ: Մյուս կողմից՝ Իորդանսի բուրժուական արվեստը: Թեմատիկան. ընտանեկան թեթև խնջույքներն ու տոնակատարությունները, կենցաղային ժանրերը: Ֆորմատն ու ներկերը փոքր են և խեղդված: Այդպես, ի վերջո, մեզ մոտ Ռուսաստանում XIX դ. սկզբին կողք-կողքի կանգնած են՝ տիրող ազնվականությունը և կազմավորվող ու բարձրացող բուրժուազիան: Այստեղից էլ առաջանում են արվեստի տարբեր տիպերն ու վոճերը. աղայականը—պատկերներ, իտալական պեյզաժներ, կրոնա-պատմական կտավներ, և Վենեցիանովի աշակերտների—Պլախովի, Շչեդրովսկու ներկայացրած քաղքենականը՝ իրենց կենցաղային տեսարաններով (Շչեդրովսկու «Տակառագործի արհեստանոցը», Պլախովի «Պարող կառապանը» և այլն):

Բայց նույնիսկ այն դեպքերում, յերբ մեր առջևը գտնվում է վոչ յերկդասակարգային հասարակություն (ազնվականությունը և բուրժուազիան), այլ սոցիալականապես-համասեռ հասարակություն, նա սովորաբար տրոհվում է խմբերի, և այդ խմբերից յուրաքանչյուրն ստեղծում է մյուս խմբերից տարբեր իր արվեստը: XVII դ. Հոլլանդիայում հասարակությունը միակուռ-բուրժուական է: Նրան համապատասխանում է արվեստի միասնական տիպը—վոչ թե մոնումենտալ, այլ ինտիմ-ընտանեկան, ռեալիստա-ժանրային արվեստը: Յեվ, այնուամենայնիվ, արվեստի այդ միասնական տիպը վորոշ չափով ապաշերտավորվում է, նայած թե վո՛ր խմբի հոգեբանությամբ է կենսագործվում այն: Խմբային սահմանազատումն ընթանում է՝ և՛ դեպի արվեստն ունեցած ընդհանուր մոտեցման, և՛ թեմատիկայի, և՛, վերջապես, կոլորիտի գծով: Դրան ապացույց՝ Տերբորկը, Յան Ստեենը և Ռեմբրանդտը:

Յան Ստեենը—մանր (միջին) բուրժուազիայի ներկայացուցիչը—արվեստին մոտենում է վորպես պատմող-բարոյախոս: Նա պատմում և ուսուցանում է ներկերով. «Ինչպես ձեռք է բերված, այնպես էլ վատնված է», «Ինչպես ծերերն եյին յերգում, այնպես էլ ձագերն են ճվճվում», «Այստեղ բժիշկը չի օգնի, քանի վոր սիրահարված ես, ուրեմն արտասվիր» և այլն—այդպիսին է նրա նկարների անեկդոտային և խրատական բովանդակությունը: Նա ունի իր թեմատիկան—մանր-բուրժուական կյանքը, փորը կուշտ, աղմկարար, ուտել-խմել սիրող մարդիկ: Տերբորխը մոտենում է նկարչությանը վորպես գեղեցիկ արվեստի: Նա վոչինչ չի պատմում և բնավ չի խրատում: Տիկիններ ու տղամարդիկ զբաղվում են յերաժշտությամբ: Արտասովոր բարեխղճությամբ են նկարված կանանց զգեստների մետաքսն ու թավիշը: Կերպարանքները նրա նկարների մեջ ցուցադրված են հանգիստ: Չկա Ստեենի՝ քաղքենական տնային ներքին կյանքում իշխող աղմուկը: Ներկերն «ազնիվ են»՝ գորշ-դեղին-սև գամմայով: Տերբորխը հոլլանդական խոշոր բուրժուազիայի արվեստագործն է:

Ռեմբրանդտը հակապատկերն է թե Տերբորխի և թե Ստեենի: Մինչդեռ վերջին յերկուսը կապված են բուրժուական հասարակության հետ, Ռեմբրանդտը գտնվում է ասես նրանից դուրս: Իր թեմատիկայի մեջ նա ձգտում է հաղթահարել բուրժուականությունը յերևակայականությամբ և ռոմանտիկայով: Յեթե նա նկարում է իր պատկերը, ապա պատկերում է իրեն կամ փետրազարդ ապարոշով[1], կամ կարմիր թավշյա վերարկուով, զրահով ու վոսկյա շղթայով: Նրան հրապուրում են՝ «ֆանտաստիկ Արևելքը. հին կուլտուրան, վոր հրեաները մավրիտանական միջնադարից փոխադրեցին պրոզաիկ Հոլլանդիա»: «Արևադարձային փարթամ դաշտանկարների, զգեստների ու մարդկանց միջոցով նա ստեղծում է հեքյաթային տարաշխարհիկ շքեղության շլացուցիչ կոմպոզիցիա»: Նա սիրում եր նկարել «կուզիկներ, կաղեր, կույրեր և հարբեցողներ»—Ամստերդամի հատակը: «Նա ստեղծում է իր աշխարհը իրեն շրջապատող պրոզաիկ շրջադրության մեջ: Նա՝ վորպես ռոմանտիկ՝ ցնորքներով տարվում է գորշ առորյայից հեռակա մի աշխարհ, վորը լի յէ հրաշքներով» (Մուտեր): Լեռան

[1] Գլխափաթեթ, չալմա:

քարոզը պատկերող նրա գրավյուրի, իսկ առանձնապես «Հարյուր գուլդենանոց» գրավյուրի մեջ, վորը պատկերում է հիվանդներ և անդամալույծներ բժշկող Քրիստոսին, այդ գրավյուրների մեջ, ուր լույսը վողողում է միքանիսին, իսկ մյուսները մնում են խավարում կամ դուրս գալիս խավարից, ուր աշխարհը պառակտվել է լույսի և խավարի,—ահա վողջ Ռեմբրանդտը: Թեմատիկայի ֆանտաստիկայով և լույսի դիալեկտիկայով քաղքենական իրականության այդ հաղթահարմամբ ծառանում է մեր առջև մի արվեստագործ—ջրաղացպանի զավակ, ձախողած ուսանող, հարուստ՝ մի ժամով (այն օրերին, յերբ ամուսնացած եր նկարավաճառ Սասկիա վան Ուլենբուրգի դստեր հետ) և չքավոր՝ մայրամուտի տարիներին, պանդոկից պանդոկ դեգերած և վախճանված՝ թողնելով միայն իր աշխատանքի պարագաներն ու իր աշխատանքի զգեստը — բուրժուա-քաղքենական հասարակությունից դուրս գտնված, ապադասակարգայնացած արվեստագործ-պրոլետարը, վորը ճաշակել եր բախտի փայլը և չքավորության դառնությունը, տեսել եր ու շոշափել բուրժուական աշխարհի հակադրությունները և զգացել ու վերարտադրել աշխարհը, վորպես խիստ հակադրությունների զուգորդում, վորպես համադրություն՝ կառուցված դրույթից և հակադրույթից:

Յեթե XVII դ. Հոլլանդիայից անցնենք XVIII դ. Ֆրանսիան, ապա այստեղ ևս մենք կգտնենք եյապես արվեստի միանական տիպը: Աբսոլյուտիզմի անկման հետ միասին մահանում եր Լյուդովիկոս XIV-ի պալատական արվեստը: Արվեստը դառնում եր «բուրժուական» այն իմաստով, վոր նա իր հույսը կապել եր բացառապես հարուստ ֆինանսիստ-կապալառուի կամ Փարիզում ապրած ազնվական-կալվածատիրոջ բուդուարի[1] կամ ընդունարանի հետ, կալվածատիրոջ, վորն այնտեղ ուներ իր պաշտոնական տունը և տուն՝ սիրալիր տեսակցությունների ու արկածների համար: Լեբրենի, Ժուվենեի հանդիսորյա-պաշտոնական նկարչությունն այդպիսի շրջադրության մեջ դառնում է «Նրբակիրթ դարու» նկարիչների, ռոկոկո դարաշրջանի նկարիչների ժանրային-ինտիմ նկարչություն: Տիպի մասնանշված ընդհանրության առընթեր՝ Վատտոի, Գրյոզի և Շարդենի նկարչությունն, այնուա-

[1] Կնոջ ննջասենյակ:

մեծայնիվ, եյապես տարբեր և թե իր թեմատիկայով, թե իր կոլորիտով, քանի վոր նրանք արվեստի բնագավառում միմյանցից սահմանազատված տարբեր հասարակական խմբերի ներկայացուցիչներ են։

Վատտոի թեմատիկան. ներքակիրթ աշխարհիկ հասարակության բարձր շրջան, ղրոսախնջույքներ պյուղական բնության ֆոնի վրա, արիստոկրատական հասարակության սիրած իտալական կոմեդիայի դերասաններ, նավարկումն դեպի Ցիտերա կղզին, ուր կյանքը սիրո տոնախմբություն է։ Գույները մեղմ են, թոշնած, «արծաթափայլ մթնշաղի, վերջալույսի» մթնոլորտ։ Դրյոզի թեմատիկան—պյուղացիա-բուրժուական տնային ներքին կյանքը, աղջիկն ամուսնանում է, անբովանդակ աշխարհիկ կյանքից հետո յերիտասարդը վերադառնում է տուն զղջումով, քաղքենի-որիորդը թախծում է փշրված սափորի (անմեղության կորստի, համար, մայրը ծիծ է տալիս մանկիկին և այլն։ Այդ վոդջ բուրժուական աշխարհի վրա ընկած է արիստոկրատականության ցոլքը։ Գույները թոշնած են, ինչպես Վատտոի մոտ։ Շարդենի թեմատիկան բուրժուական տնային ներքին կյանքն է՝ առանց վորևե արիստոկրատական շորշոփի. մայրը ճաշ է պատրաստում յերեխաների համար կամ առավոտյան հագցնում աղջկան, տանելիքինը շուկայից մթերք է բերում խոհանոց և այլն։ Գույներն ավելի կոպիտ են և կայուն։ Վատտոի նկարչության մեջ ցոլացնում է դեռ XVIII դ. աշխարհիկ հասարակության բարձր շրջանը, Դրյոզի նկարչության մեջ ցոլացել է տակավին արիստոկրատական աշխարհի ազդեցության տակ գտնվող բուրժուազիան, Շարդենի նկարչության մեջ՝ «գիտակից» յերրորդ դասը իր բուրժուա-ընտանեկան կուլտուրայով։

Դասակարգերի հակադրության կողքին, դասակարգային և խմբային մեկուսացման միաումին կից, դասակարգային կռվի արտահայտությունների կողքին արվեստի մեջ անդրադառնում է վոչ պակաս բազմազան ձևերով դասակարգային ընդօրինակումն, դասակարգային ասսիմիլյացիան։

Յերբ այս կամ այն յերկրում հանդես է գալիս զարգացման հենց այն սոցիալ-տնտեսական մակարդակի վրա գտնվող դասակարգը, վորի վրա միևնույն դասակարգը ուրիշ յերկրում դարնվում էր արդեն ավելի վաղ, ապա նա սովորաբար հակվում է դեպի

վերջինս, կրկնելով իր արվեստի մեջ յուր նախորդի արվեստը, յեթե վոչ բոլոր մանրամասնություններով, գեթ հիմնական եյական դծերով։

Հունական ֆեոդալական արիստոկրատիան, վորը պատմական ասպարեզ եր դուրս յեկել յեգիպտականից հետո, իր ճարտարապետական և առանձնապես քանդակագործական արվեստի մեջ վերարտադրեց արևելյան արվեստի տիպն ու վոճը։ Արխաիկ ժամանակաշրջանի հունական արձանները հորինված են, ինչպես յեգիպտականները, միևնույն ճակատային և ուղղաձիգ դիրքով, միևնույն սառած վսեմությամբ, միևնույն տիեզերային համեմատությամբ, միևնույն ֆեոդալա-աստվածային ժպտով։ Արխաիկ հունական արվեստը կազմավորվեց անկասկած յեգիպտականի ազդեցության տակ, բայց այդ ազդեցությունը հնարավոր եր միայն այն պատճառով, վոր հունական արխաիկ արվեստն ստեղծվում եր հենց միևնույն դասակարգի համար, զարգացման (բնատնտեսության) հենց միևնույն աստիճանի վրա, վորի վրա ծնվեց ու զարգացավ յեգիպտական արվեստը։ Դրա հետ մեկտեղ այդ նշանակում է, թե հունական ֆեոդալական արիստոկրատիան ոգտվում եր Յեգիպտոսի ֆեոդալական ավագանու ստեղծած արվեստի գեղարվեստական սիմբոլներից ու ձևերից, ավագանու, վորն ավելի վաղ եր կարողացել ստեղծել իր արվեստը։

Ինչպես վոր մի յերկրի արիստոկրատիան կողմնորոշվում է ուրիշ յերկրի արդեն վաղուց իր արվեստն ստեղծած արիստոկրատիայի արվեստի ուղղությամբ, այնպես էլ բուրժուազիան, դուրս գալով պատմական բեմը, եյապես կրկնում եր իր արվեստի մեջ մյուս յերկրների ավելի հին բուրժուազիայի արվեստը։ Յերբ Իտալիայում (իսկ հետո նաև մյուս յերկրներում), սկսած XV դարից, ձևավորվեց առևտրական բուրժուազիան, նա իր կենցաղի և գիտակցության գեղարվեստական հայտարերման համար սիմբոլներն ու ձևերը վերցնում եր միևնույն առևտրական կապիտալիստի մթնոլորտում փայփայված հունական արվեստի գանձարանից։ Այդ դարաշրջանը արվեստի և կուլտուրայի պատմության մեջ կոչվում է Վերածնություն, Ռենեսանս։ Միանգամայն իրավացի յե Հաուզենշտայնը («Արվեստը և հասարակությունը»), պնդելով, թե «Ռենեսանսը բնավ չի հանդիսանում կուլտուրայի վերացական պատմության գլուխը՝ թե Ռենեսանսը վերջին հաշվով վոչ

այլ ինչ է, բայց յեթե «զարգացած քաղաքային դրամական տնտեսությունը և նրա սոցիալական հետևանքները»։ «Ռենեսանսն ամենուրեք այնտեղ է, ուր ձեռք է բերված զարգացման տնտեսական և սոցիալական աստիճանը, վորը հիշեցնում է Հունաստանը, հնադարյան դրամական տնտեսության դարաշրջանը և վերջինիս ընդհանուր կուլտուրական հետևանքները»։ Իտալիայի կազմավորված առևտրական բուրժուազիայի արվեստագործները պետք է ստեղծեին այդ նոր դասակարգի համար մի արվեստ, վորն արտահայտեր—ի հակադրություն ֆեոդալ-արհեստավորական դարաշրջանի արվեստի—յերկրային կյանքի, մարդկային մարմնի և նյութական բնության գեղեցկության ու վեհության գաղափարը, և քանի վոր այդ բոլոր գաղափարներն արդեն արտահայտված եյին հունական ու հռոմեական արվեստի մեջ, ապա իտալական արվեստագործները վերարտադրում եյին այդ արվեստի ձևերը, յեղանակներն ու վոգին։ Այստեղից-էլ բղխում է իտալական արվեստագործների ակնածանքը անտիկ արվեստի առջև, վորը թուլյատրում եր նրանց հրաժարվել դոթական տրադիցիաներից՝ նոր հասարակական դասակարգի կեցությունն ու դիտակցությունը հավատարմորեն չափով արտահայտելու համար, մի ակնածանք, վորը Լ. Բ. Ալ'բերտի և Ս. Ֆիլարետե ճարտարապետների մոտ հասել եր կրքոտ աստվածության դոթիկայի նկատմամբ, վոր Ֆիլարետեն կնքեց «բարբարոսների արվեստ» մակդիրով. այդ ասում եր այն Ֆիլարետեն, վորը տեսնելով անտիկ կառուցվածքները, զգալով, վոր ինքը «վերածնվում է», բացականչում եր. «Այժմ ամեն ինչ, նույնիսկ ամենաանշանը, հարկավոր է կատարել միմիայն անտիկ վոճով»։

Յերբ XVIII դ. վերջին Ֆրանսիայում և Գերմանիայում նորաստ բուրժուազիան սկսեց կառուցել իր կուլտուրան և ստեղծել իր արվեստը, նա նույնպես իր հայացքը սևեռեց անտիկ հնության վրա և, ինչպես հանճարեղ կերպով մատնանշել է Մարքսը (Նապոլեոնի «Բրյումերի 18-ը»)[1], իր վերելքը կատարեց անտիկ ձևերի, սիմբոլների, բարքերի ու տերմինների «դիմակի» տակ, իդեալականացնելով իր և ուրիշների աչքում աղնվականության

[1] Ֆրանսիական հեղափոխ. օրացույցի 2-րդ ամիսը (1799 թ. նոյեմբերի 9-ը)։ Գ. Մ.

իր գերիշխող դիրքից հանելու յուր խիստ պրոզաիկ գործը։ XVIII դ. Ֆրանսիայի և Գերմանիայի արվեստը — ճարտարապետությունն ու նկարչությունը — մարմնավորվում է դասական վոճով։ «Դա բնավ պատահական չե։ Այն ամենը, ինչ բառի դպրոցական առումով կոչվում է դասական — դասական հնություն, Ռենեսանս և XVIII դ. վերջի վոճ — բուրժուական վերելքի արվեստն է» (Հաուզենշտայն. «Արվեստը և հասարակությունը»)։ Բայց, հասկանալի յե, դասականությունը տարբեր ձևով է արտահայտվում, նայած «բուրժուական վերելքի» աստիճանին։ Ֆրանսիայում բուրժուազիան տրամադրված եր հեղափոխականորեն։ Նա բացահայտորեն ապստամբեց աղնվականության և միապետության դեմ։ Այդ հերոսական հեղափոխականությունն արտահայտվում եր նրանով, վոր անտիկ աշխարհը—հունական և հռոմեական—վերականգնվում եր իր քաղաքական ու քաղաքացիական պաթոսի արտահայտությամբ։ «Հասարակական շենքերի պատերը զարդարված եյին Հռոմի մեծ քաղաքացիների՝ Սկիպիոնի, Կատոնի և մյուսների կիսանդրիներով։ Առանձնապես կեսարին սպանած Բրուտոսը դարձել եր ժամանակի հերոսը։ Փառաբանում եյին սիրանասպան Հարմոդեյին և Արիստոգիտոնին։ Սուրը եյին համարվում այն հերոսները, վորոնք մեռել եյին հայրենիքի համար և իրենց հերոսական գործերով ծառայել ժողովրդին — Կուրցիուսը և Լեվոնիդասը, Սկեվոլան և Թիմոլեոնը։ Կորնելի հռոմեական հերոսները կարծես թե թողել են թատրոնը և, կերպարանափոխվել, դուրս յեկել կյանքի բեմը» (Մուտեր)։ Դավթի ստեղծագործությունն այդ տրամադրությունը վերածում է գեղարվեստական պատկերների լեզվի. այդպես են առաջանում նրա «Լեվոնիդասը Թերմոպիլեում»-ում, «Իր վորդիներին մահապատժի յենթարկող Բրուտոսը» և մյուսները։ Գերմանական բուրժուազիան, տնտեսական հետամնացության շնորհիվ քաղաքականապես ոհաս, շատ հեռու յեր այդպիսի հեղափոխական պաթոսից։ Կոմպրոմիսվելով, ինչպես ֆրանսիական բուրժուազիան, անտիկ աշխարհի ուղղությամբ, նա այնուամենայնիվ վերցնում եր այն (հին աշխարհը, Գ. Մ.) վոչ թե քաղաքական, այլ գեղարվեստական կողմից։ XVIII դարի գերմանական բուրժուազիայի արվեստագործների համար Հունաստանը վոչ թե Լեվոնիդասի և Թիմոլեոնի, Հարմոդիյի և Արիստոգիտոնի յերկիրն եր, այլ այն յեր-

կիրը, ուր ծաղկում էր պոեզիան, ուր գտնվում էր արվեստի
վորրանը։ Ֆրանսիայում կլասիցիզմը տալիս է Լեվոնիդաս, Բրու-
տոս, Հորացիոսներ և Դավիթ, Գերմանիայում՝ Մենգսի «Պառնաս»,
Կարստենսի «Վոսկե դար», Անջելիկ Կաուֆմանի «Հերան ու
Լեանդրան» և այլն։

Յեթե XV դ. իտալական բարձրացող բուրժուազիան, XVIII դ.
ֆրանսիական և գերմանական բուրժուազիան իր արվեստի մեջ
կողմնորոշվում էր դասական աշխարհի ուղղությամբ, ապա յեր-
բեմն նրա (բուրժուազիայի, Գ. Մ.) առանձին արվեստագործները
Ֆրանսիայում, նմանապես և մեզ մոտ Ռուսաստանում, հարմար-
վելով տեղական պայմաններին, վերստեղծում եյին XVII դ.
Հոլլանդական բուրժուազիայի արվեստի տիպն ու վոճը։ Այդպես,
Լենոն յեղբայրները XVII դ. Ֆրանսիայում, հակառակ արքունի
իշխող արվեստի, ստեղծելով մի նկարչություն, վորը բավարարում
էր աշխատավոր քաղքենության պահանջները, այս դեպքում յել-
նում եյին հոլլանդական կենցաղանկարչությունից. XVIII դարում
Շարդենը, այդ դարաշրջանի ֆրանսիական արվեստագործներից
ամենաբուրժուականը, նա, վորի մեջ «յերրորդ դասի» դասակար-
գային ինքնագիտակցությունը վառվում էր առանձին պայծա-
ռությամբ, թեմատիկայի ու կոլորիտի իմաստով ընդօրինակում է
հոլլանդացիներին. XIX դ. սկզբին, մեզ մոտ Ռուսաստանում, մեր
«փոքրհոլլանդացիները»՝ Տրնկովը, Մերցալովը, Յակիմովը, իսկ հետո
վենետիկցիները կրկնում եյին ռուսական պայմաններում «Ոստա-
դեի և Տեներսի» նկարչությունը։ Յեթե, այդպիսով, արիստոկրա-
տական և բուրժուական դասակարգերն իրենց արվեստի մեջ
կողմնորոշվում են մյուս յերկրների հենց այդ նույն դասակար-
գերի արվեստի ուղղությամբ, վորոնք արդեն կարողացել եյին յեր-
բեմն մարմնավորել իրենց կեցությունն ու գիտակցությունը գե-
ղարվեստական ձևերով, ապա լինում է, սակայն և՛ այնպես, վոր
վորոշ դասակարգ ընդօրինակում է մի այլ դասակարգի՝ վերջինիս
համապատասխանող թեմատիկայի և վոճի իմաստով։ Նման դեպ-
քեր լինում են նախ՝ այն ժամանակ, յերբ վորոշ դասակարգ կամ
այս ու այն դասակարգի վորոշ խումբ դեռ չի հասել պարզորոշ
դասակարգային ինքնագիտակցության, յերբ նա՝ շնորհիվ այդ
հանգամանքի՝ տակավին գտնվում է տիրող դասակարգի կուլ-
տուրական և գեղարվեստական ստեղծագործությունների ազդե-

ցության տակ. այդպես, Գրյոզի գյուղացիներն ու քաղքենուհի-
ները վերարտադրված են աշխարհիկ նկարչության սալոնական
վոճով, ինչպես վոր նրա նկարների գունեղ գամման պահպանված
է հեռացող ազնվականության յերանգապնակի դժգույն յերանգ-
ներով. կամ այդ լինում է այն դեպքերում, յերբ արվեստագործ-
ների ներկայացրած հասարակական խումբը՝ շնորհիվ իր սոցիա-
լական դրության՝ գտնվում է հոգեբանական ազգակցության մեջ
ա՛յլ կազմ ունեցող հասարակական խմբի հետ. այդպես, Տերբորխի
նկարների մեջ պահպանված են՝ թե՛ դեմքերի դրվածքը և թե՛
գունեղ գամման — գորշ-նարնջագույն-սևը — «իսպանական վոճով»
Վելասկեսի դիմանկարների և արծաթա-դեղնավուն գամմայի վո-
ճով, մի նկարչի, վորը հանդիսանում էր իսպանական արքունի
միջավայրի արվեստագործ, վորովհետև հոլլանդական խոշոր բուր-
ժուազիայի և իսպանական ավագանու միջև կար ավելի սոցիալ-
հոգեբանական ազգակցություն, քան թե այդ դարաշրջանի Հոլ-
լանդիայի խոշոր ու մանր բուրժուազիայի միջև։

Վերջապես վորոշ դեպքերում տիրող դասակարգն ընդօրինա-
կում է իրենց առաջ տիրած ուրիշ դասակարգի կուլտուրան ու
վոճը, ի նշան նրա հետ ունեցած իր պատմական ժառանգականու-
թյան, կարծես վավերագրելով այն, վոր ինքը հանդիսանում է
նրա օրինական ժառանգը։ Այդպես, անգլիական պրեռաֆայելիտ-
ները, վորոնք հանդես յեկան XIX դարի 60-ական և 70-ական
թվականներին, անկասկած անգլիական բուրժուազիայի արվես-
տագործներն եյին, մի բուրժուազիայի, վորն այդ ժամանակնե-
րին արդեն ապրել էր սկզբնական կուտակման շրջանը, հաստա-
տապես ամրապնդել իր իշխանությունը՝ հողատեր-պրոտեկցիո-
նիստների վերաբերմամբ տարած հաղթանակից և բանվորական
հեղափոխության կործանումից հետո։ Նրանք կամենում եյին
ստեղծել նոր նկարչություն և առհասարակ կյանքի նոր վոճ հա-
տկապես այդ դասակարգի համար։ Ինչպես նրանց նշանաբանը—
«հետ դեպի բնությունը» (իրապես՝ դեպի Ռաֆայելից առաջ յե-
ղած արվեստագործները, վորոնք լավ եյին ճանաչում նրան և պատ-
կերում եյին բնությունը), այնպես էլ նրանց նկարների ժանրա-
կենցաղային բնույթը, վերջապես Վ. Մորրիսի ձգտումը՝ վերա-
կանգնել կիրառական արվեստը (կահկարասիք, պաստառներ, գիրք)
հանուն կենցաղի ստեղծման,—այս ամենը բնորոշում է նրանց

վորպես հենց բուրժուական դասակարգի արվեստագործների։ Բայց պրեռաֆաելիտներն իրենց բուրժուական արվեստը մարմնավորում էին ֆեոդալա-միստիկական ոգեստով, պատկերելով Արտուր թագավորի վերաբերյալ լեգենդների զրահավորված ասպետներին կամ մադոննաներ, վորոնք փառավորվում են ինքնամոռաց հափշտակության հրճվանքների մեջ (Մելլեզ, Վ. Մորրիս, Դ. Գ. Ռոսսետի), տալով իրենց պատկերած դեմքերին յերկարավուն սպիրիտուալիստական, դեպի վեր ուղղված ձգվածություն, ինչպես գոթական մայր յեկեղեցիների պատուհանների վորմանկարներում (Բևըն Ջոնս)։ Բուրժուազիայի արվեստը պրեռաֆաելիտների ստեղծագործության մեջ զարդարվում էր այն խորթ դասակարգի վոճով, վորի գերիշխող տեղը գրավել էր նա (բուրժուազիան, Գ. Մ.)։ Այդպես, XX դարի սկզբում այնպիսի ռուս արվեստագործներ, վորպիսիք էին Սոմովը և Բ. Մուսատովը, կենդանացնում էին իրենց նկարների մեջ XIX դարու սկզբի ամպիրի և աղայական կուլտուրայի վոճը, իդեալականացնելով ժամանակակից ռուսական բուրժուազիային՝ աղնվականության կուլտուր-գեղարվեստական իդեալի վոգով, ազնվականության, վորին փոխարինեց նա (բուրժուազիան, Գ. Մ.) կյանքի տիրոջ դերում։

Այդպիսով դասակարգային հակադրությունը և դասակարգային պայքարն արտահայտվում են արվեստի մեջ ինչպես նրանով, վոր վորոշ դասակարգի արվեստագործները, ստեղծելով արվեստ ուրիշ դասակարգի համար, մտցնում են նրա մեջ իրենց խմբին հատուկ պսիխո-իդեոլոգիական գծեր ու արամադրություններ, այնպես էլ նրանով, վոր հենց միևնույն հասարակական ֆորմացիայի սահմաններում այդ հասարակությունը կազմող տարբեր դասակարգերի և տարբեր խմբերի արվեստագործները սահմանազատվում են միմյանցից նրանով, վոր կամ ստեղծում են բովանդակությամբ ու ձևով իրենց առանձին արվեստը, կամ կենսագործում արվեստի յուրահատուկ-գերազանց մեկ իշխող տիպ ու վոճ։ Դասակարգային վանողության նմանորինակ դեպքերի կողքին առկա յեն նաև հակառակ դեպքեր՝ դասակարգային ընդորինակության և դասակարգային ասիմիլյացիայի դեպքերը։ Վորոշ յերկրում պատմական բեմի վրա ավելի ուշ հանդես յեկող դասակարգերն իրենց արվեստի մեջ սովորաբար կրկնում են ուրիշ

յերկրի միևնույն դասակարգի ավելի վաղ ստեղծած արվեստի հիմնական գծերը, ըստ վորում յերբեմն այս կամ այն դասակարգը կարող է փոխ առնել նաև գծեր այլ դասակարգի արվեստից այն դեպքերում, յերբ ինքը կամ դեռևս չի հասել դասակարգային հասունության, կամ ոտար դասակարգի հետ զգում է հոգեբանական աղգակցություն, վորը բղխում է նրանց սոցիալական դրության մերձավորությունից։ Վերջապես այս կամ այն դասակարգը, կանգնելով իշխանության գլուխը, կարող է զուգվել այն խորթ դասակարգի գեղարվեստական ոգեստով, վորին ինքը վանել է և վորի տեղը գրավել հասարակության կառուցվածքի մեջ։

XXI

ԱՐԳՅՈՒՆԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿԱՊԻՏԱԼԻԶՄԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Ինչև այժմ քննարկված հասարակական կազմակերպությունները շատ անգամ կրկնվում էին մարդկության պատմական զարգացման ընթացքում. վորսորդական կարգ, ֆեոդալա-քրմական հասարակություն, միապետականորեն գլխավորված հասարակություն, վերջապես առևտրական կապիտալիզմի վրա հիմնված բուրժուական հասարակություն:

Արդյունագործական կապիտալիզմի հետ միասին մարդկության պատմության մեջ մուտք գործեց միանգամայն յուրահատուկ, առաջներում անծանոթ հասարակական ֆորմացիան: Հնադարյան կապիտալիզմը, ինչպես հայտնի է, առևտրականից չզարգացավ մինչև արդյունագործականը (Тюменев. «Капитализм в Греции»)[1]. XIX դարում ծնված և XX դարում իր գագաթնակետին հասած արդյունագործա-բուրժուական հասարակության համար, այդպիսով, չկա անցյալում լիակատար համանմանություն, և դրա համար էլ այդ արդյունագործական ֆորմացիայի արվեստը, առանձնապես իր զարգացման բարձր աստիճանի վրա XX դարում, պետք է ակներևաբար կրեր էական շեղումներ արվեստի նախկին տիպերից: Այդ հասարակական ֆորմացիայի յուրահատուկ դիծը կազմում է գլխավորապես արտադրության նոր մեքենային-տեղանակը, մաշինիզմը, վորը պետք է բոլորովին կերպարանափոխեր զեղագիտական ճաշակները և կյանքի կոչեր նոր վոճ: Այդ յերևույթը պարզվեց, սակայն, լոկ XIX դ. վերջում և XX դ. սկզբում, յերբ մաշինիզմը հասավ իր ամենաբարձր զարգացմանը:

Այդ զեղագիտական հեղաշրջման մեջ էական դեր խաղաց և այն նոր նյութը՝ յերկաթը, վորն ոգտագործվեց մեքենաների, իսկ հետո նաև արդյունագործական կառուցվածքների համար:

«Նախորդ դարաշրջանները բավարարվում էին, վորպես շենքերի համար գործածվող նյութ, քարով ու փայտով: Արդյունագործական կապիտալիզմն իր ձեռնարկությունների համար ոգտվում է առավելապես յերկաթից: Ճարտարապետական շենքերը, վորոնք սպասարկում են արդյունագործությանը, առևտրին և հաղորդակցությանը, կառուցված են առավելապես յերկաթից: Մեքենաները և փոխադրական նոր միջոցներն ստեղծված են նույնպես այդ նյութից: Յերկաթի հատկություններից մեկն էլ այն է, վոր նա չի հանդուրժում կամայական պաճուճանքներ, ինչպես և այն նպատակը, վորի համար կառուցված են մեքենաներն ու փոխադրական միջոցները, չի թույլատրում վոչ կամայական թեքումն հիմնական ձևից, վոչ էլ դրվագայնություն: XVIII դարի պալատական ծածկակառքը կարելի յեր պլաստիկ զարդարանքների միջոցով դարձնել «ավելի գեղեցիկ», առանց նվազեցնելու նրա արագությունը: Բայց յերևակայեցեք ավելի գեղեցիկ պատրաստված շոգեկառք՝ նման այդ տեսակ հին ծանրակառքի: Վոչ միայն նյութը, այլև այն նպատակը, վորի համար կառուցված է շոգեկառքը, հավասարապես նաև այն տարածական պայմանները, վոր հաշվի յեն առնված նրա համար, ամենավճռական կերպով կընդվզեին այդորինակ պաճուճանքների դեմ: Արտադրության և հաղորդակցության բոլոր բնագավառներում դրա համար էլ ներկայումս նախապատվությունը տրված է կառուցվածքի ձևին՝ նպատակահարմարության նկատառումով: Կապիտալիզմը (ինդուստրիալ) վոչնչացրեց «գեղեցիկ» և «տգեղ» վաղեմի գեղագիտական ըմբռնումն, ինչպես վոր նա առհասարակ վոչնչացրեց «աննպատակ գեղեցկության» ըմբռնումը և ճանապարհ բաց արավ իրերի նոր գնահատման համար՝ ըստ նպատակահարմարության և հարմարության սկզբունքի: Ապագա գեղագիտության համար թե՛ «գեղեցիկ», թե՛ «նպատակահարմար», թե՛ «տգեղ» և թե՛ «աննպատակ

1 Տյումենև. «Կապիտալիզմը Հունաստանում»:

կահարմար» հակացողությունները կդառնան միանշանակ: Կապիտալիզմը ճաշակի վերաբերմամբ էլ հանդիսացավ մեր դարաշրջանի ամենազորեղ հեղափոխականացնող գործոնը (Caulke. «Aesthetik des Kapitalismus»)[1]:

Մաշինիզմի ստեղծած նոր ձևը հայտաբերվեց ամենից առաջ կիրառական արվեստի բնագավառում, ուր դարերի ընթացքում իշխում էր ձեռնարհեստը, որին ապարդյունորեն կենդանացնել էին փորձում՝ Ռոյսկինը իր թեորետիկական ուտոպիաներով և Վ. Մորրիսն իր արհեստանոցային աշխատանքներով Մորտոն-Աբեյում: Հատկապես ամենաառաջավոր ինդուստրիալ կապիտալիստական յերկրում՝ Ամերիկայում, ուր տեխնիկան հասավ առավելական բարձրության, տնային գործածության առարկաների մեքենային արտադրությունը պարզության և նպատակահարմարության նոր ձևով ստացավ առաջին անգամ լայն կիրառում, և այդ բնագավառում Ամերիկան—բառի հին իմաստով արվեստի՝ նկարչության և քանդակագործության կողմից այնքան աղքատ—գրավեց առաջին տեղը:

«Արդեն 1889 թվականի փարիզյան համաշխարհային ցուցահանդեսը ցույց տվավ, թե ինչպես հեռու յէ գնացել Ամերիկան ինքնօրինակ ճաշակի զարգացման ասպարիզում: 1894 թվականի ցուցահանդեսը Չիկագոյում, կարելի յէ ասել, ապշեցրեց աշխարհն ամերիկյան ձեռնարկատերերի (ֆիրմաների) հաջողություններով սպառման նուրբ առարկաների արտադրության բնագավառում: Վերջապես 1900 թվականի ցուցահանդեսը հայտաբերեց այն, որ Ամերիկայի գերազանցությունն այդ բնագավառում անտարակուսելի փաստ է» (Зомбарт. «Современный капитализм», т. II)[2]:

Ինչպես մեքենային տեխնիկայի ստեղծած հաջողություններով, այնպես էլ ապակեգործական արդյունաբերությունը, ներկերի կիրառման յեղանակը և այլն հեղափոխականացրած քիմիական ինդուստրիայի նվաճումներով, ամերիկյան գեղարվեստական արդյունագործության առարկաները ցայտուն կերպով դրսևորում են արդյունագործական կապիտալիզմի նոր գեղագիտության բնորոշ գծերը, նպատակահարմարության և փարթամակեցության նոր

1 Կաուլկե. «Կապիտալիզմի գեղարվեստը»:

2 Զոմբարտ. «Ժամանակակից կապիտալիզմը»:

գեղեցկությունը: «Հենց նրա համար,—նկատում է Բոդեն իր՝ «Նորագույն արվեստն Ամերիկայում» գրքի մեջ,—որ ամերիկյան կահկարասիքն այնպես գործնական է, որ ամերիկյան արծաթյա սպասքը, յերկաթյա կերտվածքները և այլն այնպես նպատակահարմար են, այդ պատճառով էլ նրանք մեզ թվում են գեղեցիկ, այդ պատճառով էլ նրանք իսկապես գեղեցիկ են»: Կառուցելով մառան, լողարան, ննջարան կամ աշխատասենյակ, ամերիկացին մտածում է լոկ այն մասին, որ ամեն ինչ կահավորված լինի առավելապես գործնականորեն: «Յեվ այնուամենայնիվ,—նկատում է ամերիկյան գեղարվեստական արդյունագործության մի ուրիշ իրագեկ,—այդ բոլոր բնակարանների տեսքը ոչ միայն բավարարում է բանականությունը, այլև անմիջականորեն շոյում հայացքը»: Կիրառական արվեստի թեորետիկների համար պարզ էր,—ինչպես արտահայտվել է Բրյուսելում գտնվող արդյունագործական թանգարանի վերատեսուչ Լեյշինգը,—որ «մեքենայի մեջ է ապագայի ձևը, որովհետև նա (մեքենան, Գ. Մ.) վաղ թե ուշ կվերացնի մեր պահանջմունքների մոտիվներից այն վերամբարձ փքունությունը, որից դեռ տառապում է մեր ժամանակը, և կվերադարձնի մեզ դեպի բնական պրակտիկ շքեղության հիմնական ձևերը»:

Այդ միևնույն յերևույթը կրկնվեց հետո նմանապես Յեվրոպայի առաջավոր կապիտալիստական յերկրներում:

Գերմանիայի համար առկա յէ Զոմբարտի վկայությունը. «Չի կարելի առանց հափշտակության դիտել, թե տեխնիկայի փոփոխությունների հետ միասին որքան արագ՝ մեզ համար աննկատելիորեն է փոխվում հենց ճաշակը, մինչև որ, վերջապես, անտանելի յէ դառնում այն, ինչ դեռ քիչ առաջ հարգանք էր վայելում, իսկ տեխնիկայի միջոցով ստեղծված նոր ձևերի գեղեցկությունը թվում է հանկարծ մի ինչ-որ ինքնին հասկանալի բան: Ցայտուն օրինակ կարող են ծառայել այն փոփոխությունները, որ կրեց մեր ճաշակը գեղարվեստական կահկարասիքի բնագավառում: Դեռ տասը տարի առաջ Ռենեսանսի ոճով ամենափարթամ նուրբ քանդակված պահարանները և XVIII դարի կամոդները մեզ թվում էին գեղեցկության և կատարելության գագաթնակետը: Ներկայումս այնպես ենք ընտելացել ժամանակակից մեքենային տեխնիկայի հարթ ձևերին հարմարեցված

15 *

կահկարասիքին, վոր մենք դրեթե չենք ել ուզում նայել քանդակված ու ֆաներային զործերի վրա, վորոնք իրենց սկիզբն առնում են արհեստի դարաշրջանից» («Ժամանակակից կապիտալիզմը», հատ. II, գլ. XV)։

Այդպես, Բելգիայում հանդես և գալիս Անրի վան դե Վելդեն, հեղինակ „Les trois offrandes à la beauté“ [1] գրքույկի, վորը մերկացնում է Վ. Մորրիսի հերյուրանքի վողջ ուտոպիականությունը և հետաղիմությունը՝ վերադարձնել մնային զործածության առարկաների արտադրությունը դեպի արվեստի իրենց դարն ապրած ձևերը. այդ, ինչպես անվանել է նրան մի հետազոտիչ (Lux. „Kunstgewerbe“) [2], «յերկաթի զոթիկին» [3] առեղծում և այդ բնագավառում մի նոր վոճ, վորը համապատասխանում է ժամանակակից դարաշրջանի տեխնիկական կուլտուրային։

Ինչպես մեքենան հեղափոխականացրեց կիրառական արվեստը, այնպես ել նա վերակառուցեց և՛ ճարտարապետությունը, առեղծելով արդյունագործական կառուցվածքների ձևով ճարտարապետություն՝ համապատասխան կյանքի ինդուստրիալ հասարակարգին։

«Մեքենայի կոմպոզիցիոն սկզբունքների հիմնական գծերը,— ասում է ճարտարապետության լավագույն դիտակներից մեկը,— մենք տեսնում ենք ամեն մի արդյունաբերական կառուցվածքի, ամեն մի զործարանի, հատիկաշտեմարանի կամ ելեկտրական դըրվածքի մեջ։ Առանց վորևե դիտավորյալ ցանկության, զուտ բոլոր բովին առանց ճարտարապետների վորևե մասնակցության, միայն կոնստրուկտորների և ինժեներների միջոցով ստեղծվեցին ժամանակակից ձևի այդ հուշարձանները։ Նրանց բոլորի մեջ մենք կարող ենք տարբերել թե իսկական հոյակապությունը, թե այդ հոյակապության զուտ ժամանակակից դինամիկականությունը, ձևերի անհամաչափությունը, շարժման խիստ արտահայտված ուղղությունը, շարժման, վորը մակաճում է դեպի մի ինչ-վոր պարզ

[1] «Ձերեք նվեր գեղեցկության»։

[2] Լուքս. «Գեղարվեստի արդյունաբերություններ» կամ «արդյունաբերության ճյուղեր»։

[3] Այսինքն յերկաթից պատրաստած, ստեղծած իրերի կամ առարկաների մեջ զոթական վոճին հետևող, զոթական վոճով ստեղծագործող Անրի վան դե Վելդենն։

Ծ. Թ.

զրեն զգացվող արտաքին առանցքի ուղղությամբ և վորն ստեղծում է մեքենացված քաղաքի բնորոշ պաթոսը. անսասան կոմպոզիցիոն սթեմայի ամրությունն ու անխորտակելիությունը, չնայած բոլոր տարրերի և անդամատումների թվացող պատահականությանը, լակոնականությանը և պարզորոշ տնտեսումին... Ամերիկայի ու Ծեվրոպայի խոշորագույն քաղաքների վերջին տասը տարվա արդյունագործական կառուցվածքների մեջ մենք տեսնում ենք արդեն իրականացած վոչ միայն ժամանակակից դեղագիտության հիմքերը, այլև արդեն ճարտարապետության առանձին տարրերը, վորոնք կարող են անցնել բնակարանային ճարտարապետությանը, ծառայել արդեն վորպես այն կոնկրետ և խորապես ռեալ նյութը, վորը կոդնե ճարտարապետին՝ գտնելու ստեղծագործության ճըշմարիտ ուղին, կոդնե վերածելու վերացական դեղագիտության լեզուն ճարտարապետության ստույգ բառարանի (Гинзбург. «Стиль и эпоха»)[1]։

Թեպետ և նոր բնակարանային ճարտարապետությունը տակավին գտնվում է սաղմնավորման պրոցեսում, բայց ինչպես կիրառական արվեստի բնագավառում մեքենային տեխնիկայի աղդեցության տակ հաղթանակեց գործնական նպատակահարմարության իդեան, այնպես ել սկսվող բնակարանային ճարտարապետության մեջ ավելի ու ավելի յե վերացվում մինչ-մեքենային ժամանակաշրջանից մնացած աննպատակ դեկորատիվ դեղեցկության իդեան։ «Այդ վերածնության առաջին քայլերն սկսվեցին նրանից, վոր ճարտարապետական որդանիզմից թոթափվեց գեղարվեստա-պատմական աքսեսուարի վողջ բաղմապիսի հարբուսությունը։ Ամենաբազմազան խոյակներ, այուներ, բարձակներ և կաղունակներ, քիվերի բարդ ճարտարապետական դրվագ — այդ ամենը ջնջված և ժամանակակից ճարտարապետի ակտիվից։ Փայլուն և մակերեսային զդեստից մերկացած, զրված ճարտարապետական հուշարձանները ներկայացան դեղարվեստական ասկետիզմի վողջ հրապույրով և անսպասելի սրությամբ, պարզ, վոչընչով չաղտոտված ճարտարապետական ձևերի կոպիտ և արձանագրային լեզվի վողջ զորությամբ» (Գինզբուրգ, քաղվ. նույն տեղից)։

[1] Գինզբուրգ. «Վոճը և դարաշրջանը»։

Մեքենայի և ինժեների տիրապետումն, որոնք սահեցնելին ինդուստրիալ դարաշրջանի նոր արվեստը՝ մեքենացված կիրառական արվեստի և արդյունագործական կառուցվածքների ձևով, իր հետ բերեց և անցյալում արվեստի գլխավորող տեսակների՝ կլորաձև քանդակագործության և հատուցային նկարչության ճգնաժամը։ XX դարու հասարակական մարդու աշխարհզգացումը վերակառուցած մեքենայի տիրապետության հետ մեկտեղ արվեստի նշված տեսակների ներկայացուցիչներն սկսում են իսկապես բացահայտ կերպով շփոթվել, ջղաձգորեն այս ու այն կողմը նետվել, ծայր են առնում նոր դեղարվեստական ձևերի տենդային վորոնումներ, փոխարինում են միմյանց բաղմաթիվ վաղանցիկ ուղղություններ — կուբիզմ, ֆուտուրիզմ, եքսպրեսիոնիզմ, սուպրեմատիզմ, պուրիզմ և այլն։ Ձևի, վերջապես, մեքենան տիրաբար ներխուժում և վրդովված ու խառնաշփոթ վորոնումների այդ աշխարհը։ Արվեստագործներն սկսում են ականջ դնել և ընդօրինակել այդ նոր ձևը հենց մեքենաներից։ Նրանք կամենում են իրենց դեղարվեստական արտադրությունների ստեղծել անխառն, տեխնիկայից ղերծ վերացական, ֆորմալ հորինվածքներ։ Առաջ և գալիս կոնստրուկտիվիզմը, բայց նա չել հանդիսանում և լոկ մի եռասլ հին դեղարվեստա-քանդակագործական արվեստի մահվան պրոցեսում։ «Կոնստրուկտիվիստները,— ճիշտ և նկատում դերմանական արվեստագործ Գրոսսը, — սովորաբար մոռանում են, վոր գոյություն ունի կոնստրուկտիվիստների միայն մեկ տիպ—ինժեները, կառուցող, մեռաղագործ, հյուսն, — մի խոսքով տեխնիկ։ Կոնստրուկտիվիստները չեն հասկանում, թե դեկավարում են վերջիններին, մինչդեռ իրապես նրանք ավելին չեն, քան թվարկվածների ոեֆլեքսը։ Կոնստրուկտիվիզմը արտահայտում է դեպի բառի՝ հին իմաստով արվեստագործի վերացումն» (Gross. „Die Kunst ist in Gefahre“)[1].

Ինդուստրիալ աշխարհի սահմաններում նկարչությանը և քանդակագործությանը մնում է միայն մի պատվավոր դեր՝ լինել պայքարող պրոլետարիատի իդեալները լայն մասսաների մեջ անցկացնելու միջոց, իսկ նրա հաղթանակից հետո՝ մյուս որը — նոր կառուցվող հասարակության իդեալները։

1 Գրոսս. «Արվեստը գտնվում է վտանգի տակ»։

Տնային գործածության մեջ ոգտակար իրերի արտադրություն, ճարտարապետական կառուցվածքներ, նոր ճարտարապետություն և ագիտացիոն-պրոպագանդիստական (պրոլետարական) նկարչություն-քանդակագործություն — այդպիսին և անա այն արվեստը, վոր համապատասխանում է ինդուստրիալ-կապիտալիստական հասարակությանը՝ դեպի սոցիալիզմ տանող նրա շարժման մեջ։

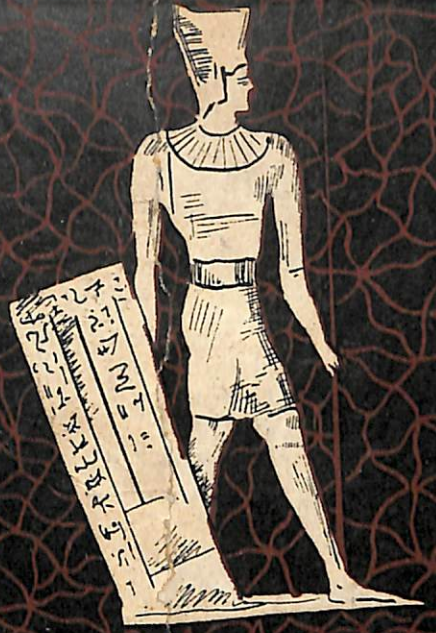
ՎԵՐՋ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

	էջ
Առաջաբան	7
I Արվեստի սոցիոլոգիայի խնդիրները	11
II Արվեստի ծագումը	21
III Արվեստի սոցիալական գործունեությունը	27
IV Գեղարվեստական արտադրության ձևերը	43
V Արվեստի ծաղկումն ու անկումը	61
VI Արվեստի յերկու հիմնական տիպերը	73
VII Ճարտարապետության, քանդակագործության և նկարչության առաջնության հերթափոխությունը	84
VIII Ցերկու հիմնական վոճերը ճարտարապետության մեջ	93
IX Նկարչության յերկու տիպերը	99
X Իդեալիստական և ռեալիստական վոճը արվեստի մեջ	107
XI Գաղանը, բույսը, մարդը և իրը արվեստի մեջ	131
XII Աշխատանքը արվեստի մեջ	137
XIII Ցերեխան արվեստի մեջ	147
XIV Մերկ մարմնի պատկերումն	156
XV Պատկերի ժանրը	162
XVI Կրոնական և կենցաղային ժանրը	168
XVII Պեյզաժը և նատյուրմորտը	177
XVIII Շարժման, հեռանկարի և լույսի պրոբլեմները արվեստի մեջ	187
XIX Ներկերի սոցիոլոգիան	200
XX Դասակարգային հոգին և դասակարգային ասոցիացիան արվեստի մեջ	209
XXI Արդյունագործական կապիտալիզմի արվեստը	224

ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

էջ		Տպված է	Պետք է լինի
66	ներքևից 1	դե	թե
90	վերևից 1	Բերնատոնը	Բերնատոնը
165	» 9	մարտիկն	մարդիկն
166	ներքևից 2	Ռիգոն	Ռիգոն,
175	վերևից 10	հավատում	հավատում
202	ներքևից 1	արտահայտությունը	արտահայտությանը
220	» 14	վենեցիանովականները	«վենեցիանովականները»
221	» 19	իրենց	իրենից



«Ազգային գրադարան»
NL0292805

ԳԻՆԸ 4 Ռ.
M5089